

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
Curso de Mestrado em História

FOTOGRAFIAS E CÓDIGOS CULTURAIS:
representações da sociabilidade carioca pelas
imagens da revista *Careta* (1919-1922)

Autor:
Cláudio de Sá Machado Júnior

Porto Alegre, junho de 2006.

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
Curso de Mestrado em História

Autor:
Cláudio de Sá Machado Júnior

Título da Dissertação:
FOTOGRAFIAS E CÓDIGOS CULTURAIS:
representações da sociabilidade carioca pelas
imagens da revista *Careta* (1919-1922)

Dissertação apresentada à Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS) como requisito obrigatório para obtenção do título de Mestre em História.

Orientação: Prof. Dr. Charles Monteiro

Porto Alegre, junho de 2006.

Ao professor orientador, Dr. Charles Monteiro,
pelo incentivo e credibilidade constantes.

Todo retrato é simultaneamente um ato social e um ato de sociabilidade: nos diversos momentos de sua história obedece a determinadas normas de representação que regem as modalidades de figuração do modelo, a ostentação que ele faz de si mesmo e as múltiplas percepções simbólicas suscitadas no intercâmbio social.

Annateresa Fabris

Não se estudam fontes para melhor conhecê-las, identificá-las, analisá-las, interpretá-las e compreendê-las, mas elas são identificadas, analisadas, interpretadas e compreendidas para que daí se consiga um entendimento maior da sociedade na sua transformação.

Ulpiano Toledo Bezerra de Meneses

AGRADECIMENTOS

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em História da PUCRS, em especial ao Dr. Charles Monteiro e à Dr.^a Maria Lúcia Bastos Kern, pelas orientações, sugestões e pelo empenho com que ministraram suas disciplinas e auxiliaram-me significativamente em questões relativas à dissertação. Aos colegas do Grupo de Estudos em História e Fotografia, vinculado ao Centro de Pesquisas da Imagem e do Som, que compartilharam comigo seu tempo, suas leituras e quase dois anos da trajetória de suas pesquisas. Aos professores do curso de História da UNISINOS, em especial à Dr.^a Eliane Cristina Deckmann Fleck, à Dr.^a Ieda Gutfreind e à Dr.^a Marluza Marques Harres, pelo apoio nas horas difíceis, pelas orientações realizadas e pelas cartas de recomendação fornecidas para meu ingresso na PUCRS. Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social e do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, ambos da UFRGS, exclusivamente à Dr.^a Cornélia Eckert, à Dr.^a Ana Luiza Carvalho da Rocha e à Dr.^a Annateresa Fabris, pelas orientações fornecidas nas disciplinas de *Antropologia Visual e da Imagem e Fotografia e Arte*, as quais cursei como aluno visitante. À professora Dr.^a Ana Maria Mauad, do Programa de Pós-Graduação em História Social da UFF, pela leitura de meu projeto, pela cordialidade com que me recebeu no LABHOI e pelas sugestões fornecidas quando de nosso encontro no XXIII Simpósio Nacional de História da ANPUH. À professora Dr.^a Celeste Zenha, do Programa de Pós-Graduação em História da UFRJ, que independentemente das

circunstâncias dispôs-se de forma muito generosa a conhecer meu projeto. Aos professores que ministraram o curso de Especialização em História do Brasil da FAPA, turma 2004, por auxiliarem-me nas minhas dúvidas quando da preparação de meu projeto de pesquisa para o mestrado. Aos colegas e professores ligados à ANPUH – Seção Rio Grande do Sul, vinculados às diversas instituições, por compartilharem seu tempo e sua amizade do início ao fim do meu curso. Aos funcionários da Biblioteca Nacional, do Arquivo Nacional, da Associação Brasileira de Imprensa, do Instituto Histórico e Geográfico e do Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa, pela atenção fornecida e pelos serviços prestados. À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e, principalmente, ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), cujos fomentos foram indispensáveis para o início, desenvolvimento e conclusão desta dissertação. À família, especialmente Simone Luciano Vargas, Orlanda Margarida de Moura Machado e Pablo Vargas Machado, aos amigos, principalmente ao Rodrigo Cardoso da Silva, e a todos aqueles que de uma forma ou de outra contribuíram para a efetivação deste trabalho de pesquisa. Meus sinceros agradecimentos.

RESUMO

Este trabalho propõe a análise das imagens fotográficas publicadas entre 1919 e 1922 no periódico semanal ilustrado *Careta*. Enfatiza questões concernentes às relações de sociabilidade implícitas nas imagens fotográficas da revista, destacando grupos sociais, locais de relacionamento e modelos sugestivos para a constituição de uma espécie de pedagogia do olhar, tanto sobre a cidade quanto seus indivíduos. Desta forma, a pesquisa busca a identificação de um possível recorte cultural e as representações sociais construídas pela revista. Visa utilizá-la como pressuposto para uma reflexão sobre os padrões de comportamento reproduzidos a partir de uma espécie de contrato social, estabelecido entre aquele que fotografa e aquele que se deixa fotografar. Estas percepções são parcelas formadoras para a criação de um determinado imaginário urbano sobre os códigos culturais da cidade. Mesmo não constituintes de uma realidade vivenciada pela maioria da população, estes códigos ganham significativa representatividade e assumem, no decorrer do tempo, um sentido generalizante. Estas fotografias apresentaram-se como uma materialidade que interagiu no comportamento e no imaginário dos indivíduos, tanto durante quanto depois do ato fotográfico, estando integrada num processo cognitivo que se relacionou ao consumo de imagens e à busca de identidades representativas das elites e camadas médias urbanas na década de 1920.

Palavras-chave:

Rio de Janeiro – Revista *Careta* – História e Fotografia – Relações de Sociabilidade.

ABSTRACT

This work considers the analysis of the photographic images published between 1919 and 1922 in the periodic weekly one illustrated Careta. It emphasizes questions to the implicit relations of sociability in the photographic images of the magazine, detaching social, local groups of relationship and suggestive models for the constitution of a species of pedagogy of the look, as much on the city how much its individuals. Of this form, the research searches the identification of a possible cultural clipping and the constructed social representations assumed by the magazine. It aims at to use it as estimated for a reflection on the reproduced standards of behavior from a social contract species, established between that it photographs and that one that if leaves to photograph. These perceptions are former parcels for the imaginary determined creation of one urban one on the cultural codes of the city. Exactly not constituent of a reality lived deeply for the majority of the population, these codes gain significant representation and assume, in elapsing of the time, a generalization sense. These photographs had been presented as a materiality that interacted in the behavior and the imaginary one of the individuals, as much during how much after the photographic act, being integrated in a cognitive process that if related to the consumption of images and the search of representative identities of the elites and urban average layers in the decade of 1920.

Keywords:

Rio de Janeiro – Careta Magazine – History and Photograph – Relations of Sociability

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
1. REGISTROS PARA UMA CIDADE MODERNA:	
Rio de Janeiro e grupos sociais nas imagens da década de 1920	20
1.1. Cosmopolitismo difundido na informação para o cotidiano	28
1.2. Imprensa periódica enfocada no consumo do efêmero sustentável	38
2. ESPAÇOS SOCIAIS DIAGRAMADOS EM PAPEL:	
lugares do ver e conotações editoriais nas fotografias de <i>Careta</i>	50
2.1. De locais convencionais às conveniências da conformação semântica	60
2.2. Tipologias fotográficas para a constituição de padrões sociais	79
3. CULTURA FOTOGRÁFICA E FORMAS DE SOCIABILIDADE:	
percepções visuais e práticas de interação nas representações coletivas	89
3.1. Apreensão das imagens construída dos grupos	
nas fotografias <i>instantâneas</i>	100
3.2. Hermenêutica dos grupos e códigos de comportamento urbano	116
CONCLUSÃO	131
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	136

INTRODUÇÃO

A cidade do Rio de Janeiro caracterizava-se como um local privilegiado para o processo de construção da modernidade brasileira. A capital da República possuía um conglomerado populacional maior com relação às demais capitais brasileiras, assim como encontrava em seu circuito cultural um expressivo grau de rotatividade. As novidades da cultura estrangeira, consideradas como referenciais, deveriam ingressar no Brasil através da sociedade carioca. Os anos que marcam a virada da década de 1910 para 1920 – e que antecedem o emblemático ano de 1922 – são significativos para a percepção das representações que caracterizam este processo de modernização de parcela da sociedade carioca. Por exemplo, nas redes de comunicação que foram criadas para facilitar a circulação de ideais representativos das elites e das camadas médias urbanas, encontram-se indícios expressivos de manifestações culturais e formas de sociabilidade diversas destes grupos.

Nas primeiras décadas do século XX, as fotografias começaram a figurar como um dos principais atrativos nas revistas ilustradas. Começavam a dividir o espaço diagramatical das páginas dos periódicos com uma gama de outros elementos, sejam eles textuais ou pictóricos, mas destacavam-se pela sua beleza e pelo tratamento especial que recebiam quando do processo de revelação e, posteriormente, impressão. As facilidades ofertadas pelos implementos tecnológicos da época começavam a permitir que o fotógrafo ultrapassasse os limites dos seus ateliês e começasse a buscar em outros

espaços as temáticas para as suas imagens. Tanto fotógrafos quanto empresas jornalísticas necessitavam da procura de seus produtos para se manterem ativos no mercado de trabalho, visando assim o provimento de seus sustentos sociais.

Na sociedade carioca, principalmente entre as elites e os grupos médios urbanos, as fotografias tiveram uma significativa receptividade. Tornava-se cada vez mais acessível realizar um registro da imagem de si, ou mesmo de outras pessoas ou lugares. Tendo uma historicidade própria, as imagens fotográficas assumiam funções diferenciadas de acordo com os usos nos quais fossem empregadas: cartões-postais, álbuns de família, fichas criminais, publicidades, entre outros. Nas revistas ilustradas, por exemplo, as fotografias potencializavam-se por obterem um alcance de visualidade social maior, uma vez que estavam vinculadas a instrumentos de comunicação possíveis de uma maior circulação e com capacidades estéticas diferenciadas.

Dentre as várias publicações disponíveis na época, a revista *Careta* surgiu na cidade do Rio de Janeiro em 1908, tendo um respeitável destaque e durabilidade entre as demais publicações do gênero. Na *Careta*, Jorge Schmidt daria continuidade ao papel diferencial que vinha realizando com a revista *Kosmos*, transferindo para o Brasil o modelo editorial que estaria em voga nas principais cidades européias e norte-americanas. Seu conteúdo direcionava-se a um público seletivo, isto é, aqueles que na época possuíam as devidas condições sócio-econômicas de tornarem-se consumidores efetivos de revistas ilustradas. Neste sentido, textos e imagens, considerados em suas múltiplas variantes, deveriam convergir com os interesses de um determinado público leitor, tornando-se além de formas sócio-culturais de comunicação social, produtos enfocados para a comercialização e o consumo.

A revista *Careta* possuía uma periodicidade semanal, sendo publicada uma nova edição semanalmente, todo sábado. Tinha uma média de aproximadamente quarenta

páginas por edição e suas dimensões variavam entre um pouco menos de 30cm de comprimento e um pouco mais de 20cm de largura. Suas capas sempre foram caracterizadas pela presença constante das charges, razoavelmente coloridas, sempre em tom satírico e acompanhadas da logomarca da revista, que se localizava a margem superior e centralizada. Em suas páginas internas, encontravam-se primeiramente alguns anúncios. Posteriormente, estes passavam a dividir o espaço com outras charges e com os textos, caracterizados por crônicas, produções literárias, artigos de opinião, piadas, entre outros de não menor importância. Quase sempre após o editorial iniciavam as páginas que eram ilustradas pelas fotografias. Estas estariam em destaque pelo tratamento especial que recebiam em papel *couché*, ressaltando seu brilho e sua luminosidade.

Neste aspecto, as fotografias da revista *Careta* ganham significativo destaque que ressalta aos olhos daquele que a lê, propondo problemáticas pertinentes ao campo da pesquisa que se baseia nos estudos históricos culturais. Nas fotografias imprimem-se indícios de costumes, de formas de comportamento e de traços culturais em geral, que determinaram as maneiras pelas quais determinados grupos sociais buscaram representar visualmente pessoas e ambientes diversos. As fotografias caracterizam-se como uma forma singular de representação visual que surgiu ainda no século XIX. Com o passar dos anos, diversificaram-se seus usos e os seus suportes de consumo, passando-se desde os cartões-postais, aos retratos de família e até às fotografias vinculadas aos semanários ilustrados. A capacidade de reprodução contínua, cada vez em maiores quantidades, permitia a expansão do alcance das imagens fotográficas e alimentava principalmente nas cidades um novo tipo de cultura visual que passaria a compor parte do cotidiano de seus habitantes.

Na imprensa, as imagens fotográficas passariam a ser amplamente utilizadas, dando suporte a textos ou mesmo ilustrando páginas de jornais e revistas de natureza

diferenciadas. Inicialmente, as fotografias serviram como suportes para o desenho, já que não existia tecnologia para transpô-las diretamente ao papel. Posteriormente, passaram a compor o conteúdo propriamente dito dos meios de comunicação, cujas formas de captação de imagens modificaram-se conforme foram sendo implementadas novas tecnologias nas máquinas, possibilitando, por exemplo, que o fotógrafo pudesse caminhar pelas ruas e apreender imagens de pessoas em movimento. A dobradinha fotografia e revista ilustrada teve um significativo sucesso no início do século XX cujos resultados perduram até os dias de hoje. Neste sentido, torna-se mais do que válido refletir sobre algumas das formas que envolvem questões de representação que se encontram de certa forma imbricadas na cultura das sociedades, tanto através dos meios de comunicação quanto das imagens fotográficas.

No caso das fotografias que compõem o espaço da imprensa ilustrada, não bastaria que tivessem apenas um perfil estético atrativo, mas que possuíssem um conteúdo que fosse de encontro aos interesses de seus consumidores. É nesta lógica que figuram nas páginas da revista *Careta* muitas fotografias da sociedade, apresentadas em eventos de natureza diversas e compondo a maioria das imagens fotográficas que caracterizam o periódico como um todo. Homens, mulheres e crianças tornavam-se temas fotográficos em ruas, clubes, praças, praias, e numa gama de outras possibilidades espaciais. A revista *Careta* permite problematizar tanto as formas de apresentação dos componentes da fotografia quanto o cenário escolhido para o ato fotográfico, assim como os padrões sociais com os quais se identificavam as elites e as camadas médias cariocas na virada da década de 1910 para 1920.

Considerando-se o fenômeno do anonimato, característico do processo de urbanização das cidades, a modernidade carioca assumia através da representação dos costumes de seus componentes um caráter dúbio, uma vez que, num tempo concomitante,

ressaltava-se as individualidades e enfatizava-se o pertencimento a determinados grupos seletos, clubes, entre outros. Neste sentido, cabe verificar se a fotografia vinculada à revista *Careta* pôde ser caracterizada como um ato em si de sociabilidade. Deve-se analisar se de certa forma incitou uma espécie de acordo social entre o indivíduo que registrou – o fotógrafo – e aqueles que se *deram a ver* – os fotografados. Torna-se pertinente averiguar se estava caracterizado como uma forma de representação da sociabilidade carioca o ato de organizar-se em grupo com a finalidade do registro fotográfico. Dividia-se o mesmo espaço com seus supostos semelhantes e compartilhava-se com outros a criação de um artefato que facilitaria a projeção de suas auto-imagens. É válido lembrar que tais impressões sobre a sociedade nas fotografias do periódico referem-se apenas às percepções extraídas das edições dos anos 1919 a 1922, dado relevante para uma revista que possuiu mais de cinquenta anos de circulação.

A fim de municiar-se teoricamente para analisar as fotografias que compõem as edições que se encontram no recorte temporal da revista *Careta*, faz-se necessário realizar algumas leituras que abordam a questão da imagem fotográfica em si, da imagem fotográfica enquanto artefato utilizado pela imprensa e da dinâmica daqueles que constituem seu conteúdo, ou seja, a sociedade e suas variadas formas de representação. A estrutura textual da pesquisa exige, conforme a especificidade da situação proposta, uma indicação a uma quantidade de referenciais bibliográficos maiores, os quais de alguma forma se relacionam com a proposta deste trabalho de pesquisa. Todavia, vale a pena destacar alguns que possuem uma maior importância dentro do texto, que se caracterizam como elementares para a compreensão de alguns conceitos-chaves que permeiam a hermenêutica deste estudo. Dadas as particularidades de cada referencial teórico, coube tentar aplicá-los e, de certa forma, adaptá-los de forma coesa e coerente aos dados fornecidos a partir da análise das imagens fotográficas da revista *Careta*.

Primeiramente, os estudos propostos por Roland Barthes⁷ destacam-se para a interpretação de uma determinada estrutura de um possível código característico da mensagem fotográfica. Para Barthes, a fotografia jornalística é uma espécie muito particular de mensagem. Esta se apresenta pela tríade *fonte emissora* (representada pelo jornal), *receptor* (representado pelo público leitor deste jornal) e *canal de transmissão* (representado pelo próprio objeto jornal, um complexo de mensagens concorrentes cujo centro é a fotografia). Compõem este conjunto os seguintes componentes: título, legenda, diagramação e imagem, influenciando sobre este todo, ainda, o próprio nome do órgão jornalístico. Considera Barthes que a *emissão* e a *recepção* da mensagem fotográfica sejam estritamente de ordem sociológica (estudo de grupos, definição de motivos e estabelecimento de casos particulares como um todo social). Contudo, a fotografia enquanto objeto, possui uma autonomia estrutural, precedendo as teorias de análise social (fundamentadas nos estudos lingüísticos e semiológicos) e potencializando a sua forma original e natural.

Outro referencial que merece destaque caracteriza-se pela proposta de estudos da fotografia jornalística proposta pelo pesquisador espanhol Lorenzo Vilches⁸. Segundo o autor, as fotografias possuem espécies de marcas de reconhecimentos que atribuem determinada coerência ao conteúdo fotografado. Nesta denominada coerência, distribuem-se harmoniosamente os elementos dentro do espaço de enquadramento. De um lado apresenta-se a subjetividade humana (as competências do leitor), que observa e atribui significado ao objeto de observação, e de outro a fotografia enquanto artefato em si, composta por códigos de organização de conteúdo e por determinada ação humana conotativa. Das competências do leitor, a iconográfica baseia-se na redundância de certas

⁷ BARTHES, Roland. *A Mensagem Fotográfica*. In: **O Óbvio e o Obtuso**: ensaios críticos III. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. Pp. 11-25.

⁸ VILCHES, Lorenzo. *Teoría de la Imagen Periodística*. 3ª edição. Barcelona: Paidós Comunicación, 1997.

formas visuais que têm um conteúdo próprio, ou seja, a identificação de um objeto a partir de sua iconicidade. A competência narrativa remete-se à capacidade do leitor criar uma determinada sintaxe para as imagens, principalmente se alocadas serialmente. A competência estética está relacionada a conteúdos de cunho mais filosóficos e artísticos, simplificadas em elementos de interpretação simbólica. A competência enciclopédica diz respeito à bagagem empírica ou intelectual de cada indivíduo observante, levando em consideração, significativamente, sua formação sócio-cultural. A competência lingüístico-comunicativa destaca a relação que o leitor faz entre o objeto visual e o signo lingüístico, ou seja, a palavra. Neste último, pode ou não atribuir significado às fotografias em virtude dos significantes sígnicos. Finalmente, a competência modal está identificada com as noções de tempo e espaço da qual o observador é capaz de abstrair.

Na outra margem, temos os códigos de organização do conteúdo fotográfico, estruturado por Vilches em três partes: códigos óticos, códigos de tratamento e códigos de ordenação. Estes estão bem mais relacionados às práticas do exercício jornalístico. Em linhas gerais, o primeiro, sobre os códigos óticos, trata-se dos procedimentos realizados pelo próprio fotógrafo, considerando-se toda a complexidade de um ato fotográfico na dinâmica tempo e espaço. O segundo, sobre os códigos de tratamento, aborda a questão da seleção das fotografias, a editoração das fotos e a melhor adaptação de um conteúdo em detrimento de outro, de acordo com a proposta do veículo de comunicação. A terceira, sobre os códigos de ordenação, relaciona-se ao *design* final no qual se apresentará uma página do periódico, ou seja, a sua visualidade como um todo, justaposição entre imagens e texto escrito.

O referencial teórico de Gillian Rose⁹, por sua vez, propõe algumas questões para que seja possível explorar com maior intensidade o conteúdo fotográfico, apresentando

⁹ ROSE, Gillian. *Visual Methodologies: an introduction to the interpretation of visual materials*. London: SAGE Publication, 2001.

algumas indagações que podem ser realizadas às imagens em problemáticas referentes à sua produção, à imagem enquanto objeto visual e à sua provável recepção. Diluem-se na interpretação de narrativas visuais questões estritamente de ordem empíricas, que concernem às habilidades criadas pelo expectador e ao tempo que este se dedica observando, neste caso, fotografias. Já sobre as características do olhar, Alfredo Bosi¹⁰, remete-se a duas dimensões básicas do ato de ver, ou seja, uma ação receptiva e outra ativa. A primeira condiz ao ato de olhar propriamente dito, enquanto a segunda refere-se à constituição de uma criticidade do ver, atribuindo valores simbólicos e interpretativos aos elementos que estão sendo observados. Neste sentido, olhar fotografias pode ou não significar um ato inconsciente do indivíduo. O que podemos afirmar é que sob a existência de um universo visual amplo, no qual realizamos nossa aprendizagem enquanto seres que vêm, algumas imagens banalizam-se em relação a outras.

Ulpiano Bezerra de Meneses¹¹ destaca que a imagem em si tem reivindicado um modo próprio de análise, devendo esta ser considerada a partir de três dimensões possíveis: o visual, o visível e a visão. O visual é importante identificar os sistemas de comunicação visual, os ambientes visuais das sociedades ou cortes mais amplos em estudo. Para isso, o autor destaca o uso do reconhecimento da “iconosfera”, ou seja, o conjunto de imagens-guia de um grupo social ou de uma sociedade inteira, inseridos em determinado momento com certo grau de interação. O visível caracteriza-se como a contraposição ao invisível. Relaciona-se quase diretamente com as relações de poder e controle. E a visão caracteriza-se pela presença do observador e seus papéis, ou seja, nas palavras do autor, os modelos e as modalidades do olhar.

¹⁰ BOSI, Alfredo. *Fenomenologia do Olhar*. In: NOVAES, Aduino (org.). **O Olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. Pp. 65-87.

¹¹ MENESES, Ulpiano Bezerra de. *Rumo a uma “História Visual”*. In: MARTINS, José de Souza, ECKERT, Cornélia e NOVAES, Sylvia Caiuby (orgs.). **O Imaginário e o Poético nas Ciências Sociais**. Bauru: EDUSC, 2005.

Por fim, os estudos de Georg Simmel e Alfred Schultz¹² auxiliam na reflexão a respeito de questões de ordem sociológica concernentes aos atos de interação social e a algumas das partes de um complexo processo característico do fenômeno da sociabilidade urbana. Neste sentido, relacionado às outras bases teóricas, é possível a proposição de algumas questões referentes às formas com que as elites e as camadas médias urbanas fizeram-se representar nas fotografias da revista *Careta*. Seria pertinente indagar se estas imagens fotográficas reproduziam o que acontecia nos ambientes públicos ou se o periódico servia como referência para aquilo que deveria ser usado nestes ambientes. Como se relacionam a organização gramatical de uma revista ilustrada com a ordenação proveniente dos padrões impostos pela vida social? Quais seriam as formas e os modelos convencionais incorporados através de uma determinada cultura fotográfica? Como se comportavam os grupos que se faziam mais representativos nas imagens fotográficas vinculadas à revista? Algumas reflexões para estas questões encontram-se diluídas em três capítulos, organizados por dois subitens cada.

O primeiro capítulo refere-se, de maneira geral, aos aspectos contextuais e à inserção da revista *Careta* neste meio. Realiza-se uma introdução ao tema através de uma breve revisão historiográfica sobre a cidade do Rio de Janeiro, sobre os grupos sociais e sobre alguns dos usos específicos da fotografia na imprensa no início da década de 1920. Pretende-se desenvolver algumas noções sobre o papel disciplinador das elites e das classes médias urbanas cariocas enquanto habitantes da capital da República. Pretende-se identificar algumas das formas encontradas para a propagação de idéias e a projeção de valores sociais, principalmente através da fotografia. Ainda destacam-se as peculiaridades da imprensa periódica e das imagens nela difundidas. Aborda-se o surgimento da revista *Careta*, sua lacuna histórica, sua proposta e seus possíveis papéis sociais através de sua

¹² SIMMEL, Georg. *Sociología: estudios sobre las formas de socialización. Volumen 2*. Madrid: Alianza Editorial, 1986. SCHULTZ, Alfred. *Fenomenologia e Relações Sociais*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

circulação e seu consumo. Tenta-se estabelecer uma determinada relação da revista *versus* sociedade e a fotografia como artefato mediador desta relação.

No capítulo segundo pretende-se realizar uma reflexão que abarque a análise referente ao levantamento empírico dos principais elementos constitutivos da revista, dando o devido destaque às fotografias. Neste sentido, realiza-se um filtro dos editoriais, que passam a ser denominados como *Looping the Loop*, e dos demais componentes relevantes da revista que, quando cruzados com as imagens fotográficas, tendem a reforçar um maior caráter interpretativo sobre o conteúdo do periódico. Pretende-se identificar as preferências para a escolha de determinados lugares de convívio e circulação dos grupos sociais pela revista destacados. Destaca-se a adaptação da sociabilidade real aos códigos de ordenação semântica da revista, assim como se traça um panorama do perfil fotográfico da revista quanto aos espaços da cidade através de um estudo geral e alguns estudos de caso. Busca-se a apreensão dos comportamentos mediados através da teatralização da vida urbana carioca e da idealização estética dos grupos sociais. Da reprodução dos costumes de época à própria constituição de um padrão através da repetição de modelos fotográficos, pretende-se entender a tentativa de transformação daquilo que se percebe como constante nas páginas da revista em uso cotidiano comum.

O terceiro capítulo refere-se, de maneira geral, à aplicação de questões teóricas e mais reflexivas acerca da escolha de um recorte derivado do levantamento empírico. Considera-se a cidade do Rio de Janeiro como abrigo e a revista *Careta* como instrumento de captação e propagação de uma determinada cultura fotográfica da década de 1920. Na travessia da rua (suposto público) ao clube (privado compartilhado), buscam-se ações perceptivas e práticas de interação captadas pelo pesquisador enquanto indivíduo que também observa. Pelas fotografias conotadas pelo termo *instantâneo* e

pelas fotografias de grupos em salões de clubes cariocas, busca-se entender a descoberta da autopromoção do sujeito e os usos do corpo e da imagem enquanto objetos de consumo. Tenta-se compreender um pouco do processo de busca da individualidade através das representações coletivas, derivando-se da impessoalidade. Neste processo caracteriza-se a busca dos grupos pela ascensão social, incorporado através do desejo de perenidade temporal e caráter distintivo das elites cariocas. Apresenta-se o registro fotográfico como um ato em si de sociabilidade e a leitura, a visualidade e o consumo como formas integrativas desta interação.

CAPÍTULO 1
REGISTROS PARA UMA CIDADE MODERNA:
Rio de Janeiro e grupos sociais nas imagens da década de 1920

A cidade do Rio de Janeiro, além da capital da República e a cidade da cultura, poderia também ser considerada como a capital brasileira das aparências. Alguns anos antes da chamada *belle époque* carioca (termo que explicita em si um desejo veemente de alinhamento à cultura estrangeira), o Rio de Janeiro passou por um processo literal de regeneração e bota-abaixo. As pragas, que assolavam não somente os ares da cidade como também os nervos das elites, alastraram-se espacialmente sob a forma de casebres, os quais, amontoados e em gradativo momento de multiplicação, passariam a ser denominados como cortiços. Aluísio de Azevedo¹³, através da representação literária, caracterizou o sentimento da alta sociedade com relação a este tipo de moradia. A título de orientação política, a reorganização urbana da capital da República aconteceu durante os governos do presidente Rodrigues Alves e do prefeito Pereira Passos, cada qual em sua respectiva administração.

A arbitrariedade da política de regeneração dessa administração causou uma reação popular sem precedentes que se estendeu por dias e necessitou de um grande contingente policial e militar para ser controlada. Houve grande ênfase para os fatos decorrentes da Revolta da Vacina, ocorrida em 1904, na qual se destacou o confronto

¹³ “E naquela terra encharcada e fumegante, naquela umidade quente e lodosa, começou a minhocar, a ferver, a crescer um mundo, uma coisa viva, uma geração que parecia brotar espontânea, ali mesmo, daquele lameiro, e multiplicar-se como larvas no esterco”. In: AZEVEDO, Aluísio. **O Cortiço**. São Paulo: Click Editora, 1997. P. 22.

entre a população pobre e encortçada e a política sanitária de vacinação obrigatória e de despejos imposta durante a gestão de Osvaldo Cruz, então diretor do Serviço de Saúde Pública do Rio de Janeiro, conforme destaca Nicolau Sevcenko¹⁴. Apesar dos conflitos, o centro da cidade assumiu um novo aspecto paisagístico. A administração republicana adotou um modelo similar a das reformas urbanas de Paris. No Rio de Janeiro, morros foram destruídos, novas avenidas e prédios foram erguidos e, como consequência social, pessoas de baixo prestígio econômico foram obrigadas a abandonar a região central da cidade, passando a habitar os morros ou as partes periféricas da zona norte. Carlos Lessa¹⁵ reconstitui com competência fragmentos deste período da história do Rio de Janeiro.

A população da capital da República aumentou de maneira tão vertiginosa quanto vertiginosas foram as transformações ocorridas nos meios de comunicação social, na construção de novas edificações e nas modificações nos meios de transporte, por exemplo. Estas transformações, entre outras, alimentavam o imaginário das elites, de acordo com Sandra Jatahy Pesavento¹⁶, que pretendiam ver e viver no Rio de Janeiro segundo o modelo dos grupos sociais privilegiados dos grandes centros urbanos europeus da época. Para que se possa ter uma idéia, em trinta anos – de 1890 a 1920 – a população no Rio de Janeiro passou de 500.000 para 1.160.000 habitantes, aproximadamente, de acordo com as informações demonstradas por Luiz Koshiba Denise Frayze Pereira¹⁷. Na ausência de políticas públicas eficientes para a acomodação adequada de tamanho contingente populacional, conflitos sociais passaram a ser um dos constantes problemas

¹⁴ SEVCENKO, Nicolau. **A Revolta da Vacina**: mentes insanas em corpos rebeldes. São Paulo: Scipione, 1993.

¹⁵ LESSA, Carlos. **O Rio de Todos os Brasis**: uma reflexão em busca de auto-estima. Rio de Janeiro: Record, 2000.

¹⁶ PESAVENTO, Sandra Jatahy. **O Imaginário da Cidade**: visões literárias do urbano - Paris, Rio de Janeiro e Porto Alegre. Porto Alegre: UFRGS, 1999.

¹⁷ KOSHIBA, Luiz e PEREIRA, Denise Manzi Frayze. **História do Brasil**. 7ª edição. São Paulo: Atual, 1996.

para os governos conseguintes. Tais conflitos estavam relacionados às péssimas condições de vida e trabalho e a um sentimento de frustração gerado pelas expectativas que se esgotavam desde a proclamação da República. Conforme aponta José Murilo de Carvalho¹⁸, os benefícios das transformações foram monopolizados por grupos oriundos das elites, enquanto a maioria da população assistia perplexa aos acontecimentos.

O início do século XX, período da denominada República Velha brasileira, foi marcado por inúmeros confrontos entre as classes trabalhadoras urbanas e os governos municipais e federais. Nas fábricas, brasileiros e imigrantes insurgiam-se sob a forma de greves trabalhistas. Uma crise econômica assolou o país com a deflagração da Primeira Guerra na Europa. Seriam estes os primeiros sinais que refletiriam em importantes transformações políticas, as quais deveriam ocorrer dentro dos próximos anos, mais especificamente, até o início dos anos 1930. O Rio de Janeiro assumia gradativamente feições de uma grande *Babel*, considerando-se seu significativo número de pessoas de etnia africana, além de demais imigrantes estrangeiros e mesmo nacionais. Todos não somente circulando, mas habitando, trabalhando e divertindo-se na cidade.

Em referência ao desbotar da década de 1920 no Brasil, numa nova analogia entre a urbe carioca e a capital francesa, poder-se-ia dizer que o Rio de Janeiro também passava por “anos loucos”, conforme o termo empregado por William Wiser¹⁹. Todavia, este processo de modernização ocorria de forma muito particular. Entre uma cidade insalubre, com muitos problemas sociais, e uma cidade alinhada às exigências da modernidade, seria a segunda opção a preferência por governo e elites, visando projetar uma imagem-modelo da capital federal. Pode-se afirmar que assim como houve um crescimento das classes populares e grupos marginalizados, cresceu igualmente um novo segmento

¹⁸ CARVALHO, José Murilo de Carvalho. **A Formação das Almas**: o imaginário da República no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

¹⁹ WISER, William. **Os Anos Loucos**: Paris na década de 20. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

urbano intermediário que, de forma gradativa, se afirmava socialmente. As novas profissões, oriundas das necessidades de uma cidade em crescimento, apresentavam-se como novas possibilidades de sustentação para a estabilidade e manutenção de um determinado *status quo* dos indivíduos.

Elites e camadas médias urbanas destacaram-se nas imagens fotográficas que passaram a representar a população da cidade do Rio de Janeiro. Estes assumiram um importante papel como classes consumidoras e reprodutoras de um sistema capitalista que, gradativamente, impulsionava o tortuoso processo de modernização carioca. Com a afirmação social destes grupos urbanos, fez-se necessário construir os meios de expressão pelos quais seriam vinculados seus valores e suas reivindicações junto ao grande corpo social. Conforme Ângela de Castro Gomes e Marieta de Moraes Ferreira²⁰, pode-se afirmar que as classes médias urbanas tiveram papel fundamental quanto às reivindicações burguesas. Incorporaram aos poucos uma espécie de papel social disciplinador, sendo que a imagem delas próprias passariam a servir como exemplos para a formação de um modelo comportamental ideal de nação. Estes grupos, elites e classes médias urbanas, atribuíam-se o rótulo de uma sociedade *moderna*, uma vez que estiveram alinhadas às últimas tendências de seu tempo.

Nas artes plásticas e na literatura brasileira, a década de 1920 caracterizou-se pelo surgimento do movimento modernista brasileiro e pela Semana de Arte Moderna, cujas atividades iniciaram – por ironia do destino e incentivo do capital privado – em São Paulo, ao invés do Rio de Janeiro. Foi Paulo Prado, um dos herdeiros e responsáveis pela administração dos bens capitais de um dos maiores empreendimentos cafeicultores da capital paulista, quem financiou em grande parte a organização e divulgação das atividades deste movimento. Muitas podem ser as diferenças entre o intelectualizado

²⁰ GOMES, Ângela de Castro e FERREIRA, Marieta de Moraes. *Primeira República: um balanço historiográfico*. In: **Estudos Históricos**. Volume 2, número 4. Rio de Janeiro: FGV, 1989. Pp. 244-280.

grupo e o processo de modernização pelo qual passaram as principais cidades brasileiras. Buscava-se, na época, certa similitude entre as ações artístico-literárias e o processo de modernização da sociedade, concebida em seu sentido mais amplo. Enquanto o modernismo brasileiro veio a ser considerado como um movimento de uma vanguarda de intelectuais ideologicamente organizado, a grosso modo, uma noção sobre o que seria a *modernidade* somente viria a ser compreendida através da experiência própria do cotidiano. Neste sentido, é Alain Touraine²¹ uma referência fundamental que aborda a trajetória do complexo processo sócio-filosófico do conceito de modernidade.

No referente ao Rio de Janeiro, é cabível afirmar a existência de muitas *modernidades* – ao invés de uma única somente. Neste sentido, em consonância com a proposta de Francisco Calazans Falcon²², pôde ser atribuído à modernidade carioca um conjunto múltiplo de adjetivações. Contextualmente, o emblemático segundo ano da década de 1920 foi marcado, entre outros eventos importantes, pela fundação do Partido Comunista Brasileiro (PCB) e pelas comemorações do centenário do Dia do Fico e da Independência do Brasil. Este último atraiu diversas autoridades do exterior à Exposição Internacional no Rio de Janeiro promovida pelo governo de Epitácio Pessoa, que almejava a projeção positiva da imagem do país no cenário internacional.

Aliás, o recorte do presente trabalho de pesquisa coincide com o período conturbado da presidência do paraibano Epitácio Pessoa²³. Seu caminho até o Executivo entrelaçou-se com a reeleição de Rodrigues Alves, que veio a falecer no ano de 1918. Assumiu Delfim Moreira, seu vice, que exerceu o cargo por menos de um ano, tendo que

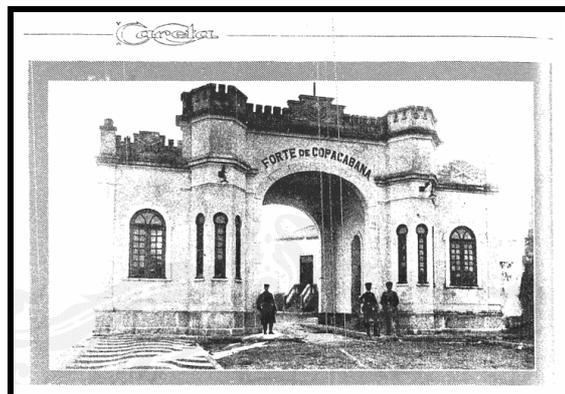
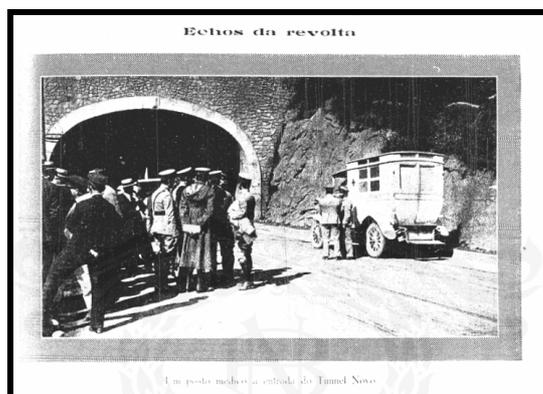
²¹ TOURAINE, Alain. **Crítica da Modernidade**. Petrópolis: Vozes, 1994.

²² “A história carioca vista em conjunto assume assim um caráter multifacético, uma fantástica constelação de *realidades* distintas mas que raramente se comunicam umas com as outras”. In: FALCON, Francisco José Calazans. *O Rio de Janeiro como Objeto Historiográfico*. In: **Revista Brasileira de História**. Volume 15, número 30. São Paulo: ANPUH/Contexto, 1995. P. 72.

²³ Epitácio Lindolfo da Silva Pessoa nasceu na Paraíba, na cidade de Umbuzeiro, em 23/05/1865. Formou-se em Direito pela Faculdade do Recife em 1886. Após a Proclamação da República, elegeu-se como deputado federal. Foi ministro da Justiça e dos Negócios Interiores de Campos Salles entre 1891 e 1901. Aposentou-se em 1912, quando também se tornou senador pela Paraíba.

abandoná-lo devido a problemas graves de saúde. Novas eleições foram realizadas em 28 de julho de 1919, e Epitácio Pessoa foi o candidato vitorioso, derrotando Rui Barbosa e exercendo seu mandato até 15 de novembro de 1922. O governo de Epitácio Pessoa foi marcado por uma intensa disputa política, devido, principalmente, à eleição presidencial que ocorreria em 1922.

Foi no curso da disputa eleitoral que veio à tona a insatisfação militar, entre outros aspectos. A começar pelo veto orçamentário que o presidente impusera ao Congresso, o qual obteve grande repercussão na imprensa, inclusive na revista *Careta*. Havia uma nítida disposição dos opositores em persuadir as Forças Armadas, através da imprensa, a opor-se à posse de Artur Bernardes, o qual, apesar de eleito em março de 1922, só assumiu o governo em novembro. Na capital federal, o acirramento aumentou quando o *Clube Militar* foi fechado, com base em uma lei contra as associações nocivas à sociedade. Em meados de junho e julho de 1922, em virtude do protesto contra a utilização de tropas em assuntos de política local, eclodiu o levante do Forte de Copacabana. As fotografias abaixo, extraídas da edição 734 da revista *Careta*, apresentam algumas imagens dos espaços urbanos relacionados ao levante.



Revista *Careta*, 15/07/1922.

Mudanças significativas estavam ocorrendo tanto no campo político quanto na experiência cotidiana da sociedade urbana. Poder-se-ia perguntar se a modernização dos espaços correspondeu à modernização das representações e do imaginário urbano. Neste contexto de mudanças, as imagens fotográficas permitem problematizar as mudanças na paisagem urbana e na forma de representação dos diferentes grupos sociais da época. As fotografias, por exemplo, permitem que sejam questionadas as mudanças no ambiente físico e as novas formas dos indivíduos se auto-representarem: como se expõem em público, como se movimentam dentro destes espaços, como interagem com seu grupo e, até mesmo, como encaram os novos desafios da leitura, propostos numa nova esfera cultural de consumo. Vale lembrar que a grande maioria da população brasileira, nas primeiras décadas do século XX, era composta por iletrados.

Segundo Renato Ortiz²⁴, os iletrados constituíam 75% da sociedade, ou 3/4 da população geral, segundo as estatísticas encontradas para 1920. Numa época em que a maioria da população não sabia ler, as imagens cumpriam um papel fundamental na difusão da informação, mesmo para as camadas ditas letradas, que não resistiram às seduções dos artefatos visuais. As inovações propiciadas pelas novas tecnologias gráficas tornaram as imagens muito mais sedutoras e aumentaram suas formas de circulação. A fotografia destacou-se não somente como uma novidade material em si – visto a datação do seu surgimento ainda no século XIX – mas pela forma como passou a ser reproduzida e distribuída na imprensa burguesa. Ana Luiza Martins destaca o importante papel que a fotografia passaria a assumir com a difusão da imprensa ilustrada, assumindo-se como uma linguagem à parte, constituinte de uma ampla cultura visual.

A fotografia - com seu poder multiplicador - potencializou a informação, levando aos mais diversos públicos a informação até então subtraída ao analfabeto e às camadas desfavorecidas. Sua mensagem atingia indistintamente o letrado, o semi-analfabetizado e até o analfabeto. O alcance foi imenso,

²⁴ ORTIZ, Renato. **A Moderna Tradição Brasileira**. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1989. P. 28.

levando-se em conta a força da imagem, sempre procedente no conjunto da esfera do simbólico.²⁵

Se parcela da sociedade carioca passou a encontrar na imprensa um dos principais veículos para expressão de seus valores, a fotografia tornou-se a forma ideal para concretizar tal intenção. Com permissão do uso do termo empregado por Norbert Elias²⁶, jornalistas e fotógrafos desempenharam um papel civilizador em relação às demais camadas sociais, projetando imagens da sociedade que assumiam características do tipo modelares. Difícil seria avaliar até que ponto estes novos meios de comunicação desempenharam de forma consciente esse papel civilizador e disciplinador. Possivelmente, estes grupos serviram também como modelos entre seus pares: ditaram modas, etiquetas e incorporaram aos meios de comunicação a reprodução de uma espécie de padrão comportamental a partir das imagens que selecionavam das ruas e dos ambientes privados. As revistas ilustradas, por exemplo, definiram um novo padrão de visualidade das práticas sociais e da cultura urbana no cotidiano do Rio de Janeiro.

Para se chegar a uma análise propriamente dita dos códigos culturais destes grupos cariocas, é proposto um tratamento das fotografias considerando-as como índices de novas práticas sociais das elites e das camadas médias urbanas. Elas servem para pensar as formas de representação destes grupos através da mediação dos fotógrafos e revistas ilustradas como instâncias produtoras de significados sociais. Tais fotografias revelam em sua superficialidade um código cultural que aparentemente encontra-se explícito. Neste sentido, será que se caracterizariam como verdadeiramente representativas da sociedade carioca em processo de mutação? Até que ponto as imagens fotográficas foram construídas e seus elementos simbólicos ultrapassaram fronteiras da simples aparência?

²⁵ MARTINS, Ana Luiza. *Da Fantasia à História: folheando páginas revisteiras*. In: **História**. Volume 22, número 1. São Paulo: UNESP, 2003. P. 77.

²⁶ ELIAS, Norbert. **O Processo Civilizador**: uma História dos Costumes. Volume 1. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

A imprensa periódica carioca da década de 1920, especialmente a revista *Careta*, permite problematizar o papel da fotografia na construção de novos significados sociais modernos. Um profundo sentimento de cosmopolitismo passa a difundir-se através dos meios impressos de comunicação. Através de uma análise do conjunto de imagens fotográficas da sociedade carioca na revista *Careta*, busca-se problematizar nas formas de representação social questões para uma interpretação ampla da sociedade. Busca-se em seu conteúdo traços distintivos para representações gerais de sociabilidade, difundidas pela imprensa periódica num contexto de modificação da paisagem urbana e de modernização social do Rio de Janeiro.

1.1. Cosmopolitismo difundido na informação para o cotidiano

Com a derrocada do poder político imperial e o advento das primeiras experiências republicanas, as classes médias tiveram um papel de vanguarda nas reivindicações burguesas. Em consonância com a maior parte da produção historiográfica recente sobre a República Velha, mesmo considerando-a em toda a sua diversidade, conforme aponta Ângela de Castro Gomes e Marieta de Moraes Ferreira²⁷, existe um determinado consenso entre os historiadores a respeito do papel civilizador de determinados segmentos sociais no Brasil. Seriam estes grupos os responsáveis pela diligência indireta dos padrões de comportamentos urbanos? O estabelecimento de uma espécie de rede de relacionamentos apresenta-se como um fator indispensável para a obtenção de um determinado *status quo* e da manutenção do poder cultural de um grupo sobre os demais.

Neste contexto, o uso do termo rede, de acordo com Ângela de Castro Gomes²⁸, serve para definir alguns dos vínculos que abrangem um determinado universo social,

²⁷ GOMES e FERREIRA, op. cit..

²⁸ GOMES, Ângela de Castro. *Essa Gente do Rio...Os Intelectuais Cariocas e o Modernismo*. In: **Estudos Históricos**. Volume 6, número 11. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1993. Pp. 62-77.

utilizado nessa pesquisa associado ao conceito de sociabilidade de Georg Simmel e Alfred Schultz²⁹. No caso das camadas sociais representadas nos grandes meios de comunicação, pode-se considerar que o rótulo de moderno foi construído numa rede, de natureza informal e do cotidiano carioca, conforme aponta Mônica Pimenta Velloso³⁰. Neste sentido, os fenômenos de interação social ocorridos em ruas e em salões de clubes, por exemplo, proliferados pelas fotografias das empresas editoras e disciplinados pelas escolas e manifestos políticos, caracterizam-se como preciosos indícios para uma análise reflexiva sobre as formas auto-representação social das elites e das camadas médias urbanas cariocas.

Nestes espaços, principalmente aqueles relacionados aos meios de comunicação, determinados grupos da sociedade carioca nos anos 1920 puderam, de certa forma, sincronizarem-se entre os seus mais diferentes segmentos. Todavia, uma noção formada de hegemonia entre estes diferentes grupos, visando à constituição de um único corpo, deve ser tratada com devida cautela. A sociedade do Rio de Janeiro desta época caracterizou-se como parte integrante de uma realidade cultural muito complexa. Ressaltou-se um caráter individual, oriundo do processo de capitalização econômica e modernização estrutural das cidades, na qual as figuras dos indivíduos ganharam significativo destaque. Num espaço de vivência de grupos aparentemente semelhantes, no qual a bandeira do republicanismo deveria ascender seus sentimentos patrióticos e resgatar a unidade nacional, os indivíduos poderiam até mesmo se desconhecem como iguais. Na batalha cotidiana, a busca pela afirmação social caracterizou-se como uma das muitas formas de manutenção da auto-imagem. Nas leis culturais da visibilidade, estes

²⁹ SIMMEL, op. cit. e SCHULTZ, op. cit..

³⁰ VELLOSO, Mônica Pimenta. **Modernismo no Rio de Janeiro**: turunas e quixotes. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.

indivíduos buscaram por diferentes formas a promoção de si, seja através da impessoalidade, seja por sua vinculação a um nome que está acima dele.

Duas questões gerais surgem com particular clareza da discussão das imagens híbridas (...). Em primeiro lugar, há a importância dos estereótipos ou esquemas culturais na estruturação da percepção e na interpretação do mundo. (...) Em segundo lugar, há a importância do que poderiam ser chamadas de 'afinidades' ou 'convergências' entre imagens oriundas de diferentes tradições.³¹

Apropriando-se dos termos utilizados por Peter Burke, coexistente à própria cultura regional, existiu entre as camadas mais abastadas uma tentativa de aproximação cultural híbrida com alguns dos padrões urbanos apreendidos dos costumes difundidos como usuais pelas elites de Paris, de Londres, de Berlim e de Nova Iorque, como exemplos. A capital francesa era considerada por muitos como a cidade mundial da cultura, de acordo com as características de sua época, exercendo forte influência no campo literário. Nova Iorque, por sua vez, aparecia como uma espécie de modelo referencial de cultura urbana moderna, refletindo padrões e influenciando o comportamento, principalmente através da produção cinematográfica, cujo centro de produção situava-se em Hollywood. Ambos os modelos estiveram presentes na elaboração de referenciais culturais, representativos dos interesses de classe destas elites e camadas urbanas intermediárias.

De certa forma, é possível afirmar que as elites brasileiras, especialmente as cariocas, procuraram adaptar o modo de civilização européia, caracterizando-o como um novo estilo de vida condizente com os novos padrões de modernidade urbana. Mas se por um lado desejou-se instituir novos padrões de sociabilidade e referências culturais modernas no cotidiano da capital da República, por outro, negou-se a existência de todo um contingente de indivíduos pobres. Este último, conforme aponta Sidney Chalhoub³², composto em sua maioria por uma população de etnia negra, remanescente do sistema

³¹ BURKE, Peter. **Hibridismo Cultural**. São Leopoldo: UNISINOS, 2003. Pp. 26-27.

³² CHALHOUB, Sidney. **Trabalho, Lar e Botequim**: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da *belle époque*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

escravista, que constituía, em seu conjunto, uma proporção superior às limitadas necessidades do setor industrial de serviços existentes na cidade. Abaixo se encontram representadas duas imagens representativas deste desejo de projeção por parte das elites: a primeira publicitária, informando e seduzindo o leitor sobre a última moda parisiense em voga; a segunda, representativa da expansão cultural norte-americana, evidenciando a imagem modelar da atriz de cinema Marion Davies.



Revista *Careta*, 06/08/1921.



Revista *Careta*, 13/05/1922.

Visava-se, entre outras coisas, transformar a imagem do Rio de Janeiro como uma cidade insegura, com uma enorme população composta por gente rude plantada bem no seu âmago, vivendo no maior desconforto, imundície e promiscuidade, segundo aponta Nicolau Sevcenko³³. As elites políticas e os intelectuais da capital republicana brasileira pretenderam oferecer ao mercado externo uma imagem de cidade moderna e uma

³³ SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como Missão**: tensões sociais e criação cultural na Primeira República. 2ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

credibilidade necessária para atrair investimentos. Posteriormente, visando também compartilhar de parte da prosperidade vivenciada pelos países vencedores da Primeira Guerra Mundial, conforme destaca Paulo Fagundes Vizentini³⁴. Desta forma, procurou-se anular qualquer manifestação de cunho popular que ameaçasse corromper a imagem civilizada do Brasil que se desejava projetar no exterior.

Menciona Rachel Soihet³⁵ que houve, por parte das elites, um tipo de preocupação especial em reprimir as manifestações populares: o entrudo, as serenatas, o violão, os cultos afro-brasileiros, entre outros. Isso ocorria principalmente nas épocas de carnaval, alimentado pelos ideais de um pensamento cosmopolita e discriminador. As diferenças culturais tornaram-se um instrumento de distinção das elites frente às camadas populares. Na afirmação destas diferenças, os meios de comunicação tiveram papel ativo à medida que selecionaram as manifestações que mereceriam destaque e registro, omitindo alguns em detrimento de outros, fragmentando ainda mais uma sociedade já constituída por significativos distanciamentos. Segundo Mônica Pimenta Velloso:

A idéia é que no Rio não foram construídos elos de integração social por meio dos quais os cidadãos pudessem se reconhecer como cidadãos, ou seja, como participantes de uma comunidade política. (...) Esse sentimento de exclusão também era vivenciado por parcela expressiva da intelectualidade carioca, que se recusava a construir uma imagem europeizada da cidade, conforme requeriam os padrões institucionais³⁶.

Nos atos de auto-representação social das elites, manifestados, entre outros meios, através das imagens fotográficas, percebe-se um conjunto de representações e significados culturais que oferecem distinção social, direitos políticos e a manutenção de determinado *status quo* àqueles que aderiram ao projeto de modernização urbana e de cultura. A imagem do indivíduo moderno no Rio de Janeiro da década de 1920, dadas

³⁴ VIZENTINI, Paulo Fagundes. **As Guerras Mundiais (1914-1945)**: o desafio germano-japonês à ordem anglo-americana. Porto Alegre: Leitura XXI, 2003.

³⁵ SOIHET, Rachel. **A Subversão pelo Riso**: estudos sobre o carnaval carioca da *Belle Époque* ao tempo de Vargas. Rio de Janeiro: FGV, 1998. P. 81.

³⁶ VELLOSO, op. cit.. Pp. 26-27.

suas circunstâncias conjunturais, foi moldada por uma espécie de crise de identidade social. Esta crise caracterizou-se sempre pela oscilação entre uma cultura essencialmente nacional e uma forma incorporada e adaptada de cosmopolitismo. Neste sentido, mais do que um rótulo modernista que muitas vezes foi negado, as classes médias urbanas cariocas, de acordo com a lógica moderna, buscaram construir significados que legitimavam sua distinção enquanto grupos sociais.

Valendo-se amplamente dos meios de comunicação vigentes no início do século XX, as camadas sociais profissionalizadas, especialmente as letradas, encontraram espaço privilegiado para divulgação de suas imagens, propagando modelos que afirmavam um caráter social distintivo e modelar. Buscaram determinada hegemonia cultural através da construção de uma imagem favorável, moderna e distintiva como classe dominante, que deveria ser exemplar para as demais. Para compreender melhor estes grupos sociais, faz-se necessário identificar as várias representações que foram construídas por esta parcela da sociedade, num período em que ocorreram consideráveis transformações na estrutura social, na paisagem urbana e na administração política da cidade do Rio de Janeiro.

Trata-se, portanto, da idealização das formas de sociabilidade e dos espaços urbanos que compuseram o imaginário de diversos grupos urbanos no país, mas que assumiram caráter especial no Rio de Janeiro. Como as elites da capital souberam assimilar a cultura que vinha “de fora”, propunham-se também como modelo às demais cidades brasileiras, permanecendo-se assim por um significativo período de tempo. Manifestaram-se estes sentimentos através das mais diversas maneiras, principalmente pelos meios de comunicação, tais quais os jornais e as revistas ilustradas. Nestes, as classes médias urbanas e as elites sociais e políticas ganharam significativa visibilidade. Para construir esses significados de distinção social, utilizaram-se das mais variadas

formas de linguagem como, por exemplo, as caricaturas, os textos literários, os artigos de opinião, as imagens fotográficas e as publicidades em geral.

Muito importante, porém, é considerar-se o fato de que as idéias necessitam de pessoas, membros da sociedade, para poderem circular dentro de um dado grupo. Ou seja, as idéias não circulam por si próprias, mas são veiculadas por integrantes de grupos sociais que ocupam posição estratégica junto aos meios de comunicação e impõem sua percepção particular de mundo ao conjunto da sociedade. A imprensa periódica, portanto, assumiu um importante papel como veículo de expressão de idéias e de auto-representação de seus próprios produtores, difundindo práticas, significados sociais e idéias econômicas e políticas de forma muito particular. Em sua essência, segundo aponta Maria Helena Capelato³⁷, a imprensa sempre age com segundas intenções, sendo seu conteúdo uma expressão consciente dos seus objetivos.

A partir das décadas de 1910 e 1920, verificou-se uma proliferação significativa das publicações periódicas, principalmente de semanários ilustrados, os quais pretendiam atingir um público leitor e consumidor que poderia prover certa rentabilidade à empresa jornalística. Com isso, preocupou-se em atender os interesses e expectativas de um determinado público consumidor, buscando lacunas de mercado a serem preenchidas. Conforme o que foi possível identificar como forma de expressão destas elites no Rio de Janeiro, perceptíveis nas publicações de 1919 e 1922, o importante caracterizava-se por ser *chic (français)* ou *smart (english)*. A influência das imagens criadas pelas elites culturais francesas e, posteriormente, norte-americanas exerciam um fascínio sobre o pensamento das elites letradas cariocas. Ao mesmo tempo, revelam o desinteresse destes grupos em relação à realidade social da maior parte da população no Rio de Janeiro.

³⁷ CAPELATO, Maria Helena Rolim. **Imprensa e História do Brasil**. São Paulo: Contexto/EDUSP, 1988.

Neste contexto, tanto por parte das camadas que gozavam de maior privilégio quanto das camadas populares, desenvolveram-se novas maneiras de interação entre as elites, novos códigos de representação social. As camadas populares desenvolveram uma espécie de resistência cultural, que se afirmou através das representações do malandro, do samba e da boemia, de maneira geral. Já as imagens das elites eram aquelas que predominavam nos meios de comunicação da época. Destacavam-se nas revistas ilustradas e contribuía, de certa forma, para a criação de um novo padrão de sociabilidade na cidade, resultando numa imbricada relação entre produtores e consumidores: no caso das fotografias, uma relação entre fotógrafos e fotografados.

Se por um lado pode-se dizer que significados e sentidos puderam ser construídos em imagens fotográficas de maneira culturalmente convencional, por outro se pode afirmar que estas construções nem sempre foram expressas de forma tão racional. Ou seja, por vezes o convencional poderia estar tão imbricado na cultura que se tornaria um produto da própria experiência do cotidiano. As fotografias publicadas nos semanários ilustrados, entre elas aquelas vinculadas à revista *Careta*, tiveram grande acolhida por parte da sociedade carioca, apesar de visarem um público seletivo. Se for considerado o fato de que a imprensa constitui-se num meio estratégico de construção de significados sociais, manifestada em suas muitas formas de influência, um estudo sobre as possíveis funções exercidas pelas imagens fotográficas faz-se necessário.

Indícios da sociedade podem ser apreendidos com determinada cautela, uma vez que se concebem as imagens fotográficas como traços da sociedade, percebidos através de um recorte visual da realidade contextual. As fotografias de *Careta* permitem problematizar as formas de auto-representação das elites letradas da sociedade carioca, as quais pretenderam se valorizarem como modelo para o conjunto da sociedade. Mais que questionar a veracidade destas fotografias e sua relação com o contexto, é possível

analisar de que forma esta parcela da sociedade carioca posicionou-se diante da máquina fotográfica e desejou ser retratada publicamente. Ou ainda, como determinados padrões de costumes e valores sociais foram identificados e selecionados como tais e, assim, difundidos em imagens que foram apreciadas entre as elites e as camadas médias urbanas no Rio de Janeiro da época.

As fotografias destas elites caracterizaram-se como uma das formas destes se deterem sobre si próprios, projetando suas imagens como diante de um espelho no qual a visão ultrapassaria os limites de um único espectador. Carlos Guilherme Mota³⁸ identificou este sentimento de auto-reflexão no movimento de intelectuais que se iniciou na década de 1920. As revistas ilustradas congelaram no tempo, contínuo em sua natureza, o momento posado, perenizando-o em imagens que engendraram alguns dos estereótipos sociais que constituíram a memória de uma determinada época. Como lembra Sylvain Maresca³⁹, apesar de as fotografias apresentarem-se como imagens mudas, elas não são submissas, pois não se pode fazê-las dizer qualquer coisa, arbitrariamente.

Desde o momento de sua criação, conforme enfatiza Elizabeth Edwards⁴⁰, a fotografia significa algo em si. O *focus* fotográfico pode, a partir do indivíduo que fotografa, realizar um recorte visual rerepresentando detalhes de uma realidade correspondente aos interesses de quem fará sua revelação. Seu paradoxo consiste, portanto, no fato de que elas podem e não podem representar uma dada *realidade*. Como objetos imóveis e estáticos, podem apreender uma condição do tempo presente e, como objetos iconográficos, podem reconstituir os motivos que levaram aqueles agentes a tal

³⁸ MOTA, Carlos Guilherme. **Ideologia da Cultura Brasileira**: pontos de partida para uma revisão histórica. 9ª edição. São Paulo: Ática, 1994. P. 19.

³⁹ MARESCA, Sylvain. *Sobre Desafios Lançados pela Fotografia às Ciências Sociais*. In: ACHUTTI, Luiz Eduardo (org.). **Ensaio sobre o Fotográfico**. Porto Alegre: SMC, 1998. P. 117.

⁴⁰ EDWARDS, Elizabeth. *Antropologia e Fotografia*. In: **Cadernos de Antropologia e Imagem**. Volume 2 - A Cidade em Imagens. Rio de Janeiro, NAI/UERJ, 1996. P. 23.

intenção. As fotografias, diferentemente das narrativas literárias, usurpam verdades e propõem ao imaginário de seus observadores possíveis situações de exposição.

A fotografia é indiscutivelmente um meio de conhecimento do passado, mas não reúne em seu conteúdo o conhecimento definitivo dele. A imagem fotográfica pode e deve ser utilizada como fonte histórica. Deve-se, entretanto, ter em mente que o assunto registrado mostra apenas um fragmento da realidade, um e só um enfoque da realidade passada: *um aspecto determinado*. Não é demais enfatizar que este conteúdo é resultado final de uma seleção de possibilidades de ver, optar e fixar um certo aspecto da *realidade primeira*, cuja decisão cabe exclusivamente ao fotógrafo, quer esteja ele registrando o mundo para si mesmo, quer a serviço de seu contratante.⁴¹

Através das fotografias, a modernidade carioca, protagonizada por seus respectivos agentes sociais, encontrou formas de expressão e fácil assimilação por parte de um determinado público consumidor. Considera-se, neste sentido, que as fotografias dispõem de regras diferentes da organização de uma escrita, apesar de falar-se em analfabetismo visual, termo empregado por Walter Benjamin⁴². Para Ulpiano Bezerra de Meneses⁴³, através do estudo das fotografias busca-se a realização de uma análise da própria sociedade, uma vez que a cultura não se caracteriza como um segmento que está à parte de sua vida social. Simplesmente, produtos e produtores sociais convivem num mesmo ambiente, sendo um a ferramenta para a experiência de vida do outro.

Neste caso, a análise das fotografias de *Careta* caracteriza-se como um esforço em compreender não somente o passado, mas as pessoas que nele existiram, engendrando uma construção diversificada de sentidos. Para olhar fotografias faz-se necessário compreender o confronto travado entre fotógrafo e objetos/pessoas fotografados. As fotografias da sociedade carioca do início da década de 1920, testemunhas brutas *do que*

⁴¹ KOSSOY, Boris. **Fotografia e História**. 2ª edição. São Paulo: Atelier, 2001. P. 107.

⁴² Uma referência direta ao comentário de BENJAMIN, Walter. *A Pequena História da Fotografia*. In: KOTHE, Flávio (org.) e FERNANDES, Florestan (coord.). **Walter Benjamin**. Coleção Grandes Cientistas Sociais. São Paulo: Ática, 1991.

⁴³ MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. *Fontes Visuais, Cultura Visual, História Visual: balanço provisório, propostas cautelares*. In: **Revista Brasileira de História**. Volume 23, número 45. São Paulo: ANPUH, 2003. Pp. 11-36.

foi lá, conforme denominação de Roland Barthes⁴⁴, encontraram excelente instrumento de divulgação nas páginas das revistas ilustradas. Na *Careta*, por exemplo, as fotografias ganharam uma posição de destaque e um tratamento muito especial. Assim, torna-se necessário compreender melhor este veículo de imprensa que se caracteriza como o meio de construção destes conjuntos de significados sociais das elites letradas cariocas.

1.2. Imprensa periódica enfocada no consumo do efêmero sustentável

A imprensa de revista se diferencia e muito da imprensa de jornais. A começar pelo tempo de produção. Os jornais exigem a produção diária, enquanto que a maioria das revistas, por sua vez, tem publicação semanal, quinzenal ou até mesmo mensal. Neste sentido, pode-se afirmar que as revistas possibilitam uma edição muito mais elaborada, abarcando funções mais complexas do que a simples transmissão de notícias, conforme menciona Marília Scalzo⁴⁵. As revistas são confeccionadas em material de melhor qualidade que o jornal, como se fossem produzidas para durar mais. Seu surgimento está intimamente ligado às inovações tecnológicas que foram implementadas no setor gráfico e de impressão ainda no século XIX, acentuando-se sua produção e sua diversidade logo no início do século seguinte.

Antes de tudo, periódicos, como as revistas ilustradas, são produtos constituintes de uma empresa mercantil que busca sustentar-se através da permanência de seu produto no mercado de consumo. Logo, torna-se um pré-requisito que todo periódico deve corresponder às expectativas de um determinado público consumidor, visando atingir e/ou ampliar o maior número possível de clientes. Uma revista pode ser considerada como uma publicação voltada para informações referentes aos costumes, de variedades, direcionada objetivamente para um público distinto e, principalmente, provável pelo seu

⁴⁴ BARTHES, Roland. *O Efeito de Real*. In: **Literatura e Semiologia** - seleção de ensaios da revista *Communications*. Petrópolis: Vozes, 1972.

⁴⁵ SCALZO, Marília. **Jornalismo de Revista**. São Paulo: Contexto, 2003.

conteúdo. E foi neste meio que surgiu a revista *Careta*. Vale ressaltar que uma história que dê conta da trajetória da revista ainda é um trabalho que ainda está por ser feito. Percebe-se que existem muitas pesquisas que se utilizam dos conteúdos do periódico, principalmente no que se refere às caricaturas, mas há certa carência de um estudo de maior fôlego sobre os seus editoriais ou mesmo sobre o seu corpo administrativo.



Revista *Careta*, 10/01/1920.

Decerto, as informações que existem sobre a *Careta* são fragmentadas. Por exemplo, sabe-se que Lima Barreto era o único colunista da revista com ordenado fixo; George Ermakoff⁴⁶ destaca que Luiz e Alfredo Musso, sócios da *Photographia Brasileira*, eram fotógrafos colaboradores da *Careta*; Marcelo Balbio⁴⁷ fez uma pequena resenha sobre a revista; Ana Maria Mauad⁴⁸, na sua tese de doutoramento, analisou algumas fotografias juntamente com as imagens fotográficas de mais dois periódicos da época; Elias Thomé Saliba⁴⁹ utilizou algumas edições da revista para trabalhar as raízes

⁴⁶ ERMAKOFF, George. **Rio de Janeiro, 1900-1930: uma crônica fotográfica**. Rio de Janeiro: Ermakoff, 2003. Pg. 225.

⁴⁷ BALBIO, Marcelo. *Careta: a cara alegre do Rio*. In: **Revista de Comunicação**. Ano 08, número 28. Rio de Janeiro: Agora Comunicação Integrada, abril de 1992

⁴⁸ MAUAD, Ana Maria. **Sob o Signo da Imagem: a produção da fotografia e o controle dos códigos de representação social da classe dominante, no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XX**. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: UFF, 1990.

⁴⁹ SALIBA, Elias Thomé. **Raízes do Riso: a representação humorística na História brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002

do humor na imprensa brasileira; num estudo mais antigo, Gondin da Fonseca⁵⁰ caracteriza um estudo sobre a história da imprensa carioca, desde o século XIX até 1908, ano de fundação da revista *Careta*; recentemente, Oswaldo Munteal e Larissa Grandi⁵¹ promoveram um trabalho sobre a história do fotojornalismo, mencionando a revista; entre outras obras, sendo a maioria de apresentação ou uso indireto.

Até onde foi possível pesquisar, não existem muitas informações sobre os bastidores da revista, com exceção da existência dos editoriais do próprio periódico. Até o momento, desconhece-se o paradeiro de todo o material de redação, segundo informação obtida junto à Associação Brasileira de Imprensa. Isso foi possível constatar a partir de uma visita à biblioteca da instituição, na constante busca sobre documentos ou artigos que trouxessem maiores informações sobre a revista. O prédio onde funcionava sua redação, na Rua da Assembléia, anteriormente número 62 e posteriormente número 70, hoje sequer existe. É próximo à Avenida Central, que depois passaria a se chamar Avenida Rio Branco. O prédio foi demolido, provavelmente na década de 1970, dando lugar a um novo edifício de feições desvinculadas da arquitetura neoclássica. O que existe sobre a revista, conforme mencionado anteriormente, são informações dispersas, coletadas na medida do possível em trabalhos acadêmicos ou livros diversos, reconstituindo a história da cidade do Rio de Janeiro através da imprensa periódica.

A revista mais característica daquela fase, entretanto, seria a *Careta*, que começou a circular em 1908, fundada por Jorge Schmidt, que realizara, com a *Kosmos*, algo de inovador e que, agora, iria realmente realizar o que deixou de mais expressivo.⁵²

A revista *Careta* teve significativa longevidade. Surgiu no início do século XX, por iniciativa de um tipógrafo de sobrenome alemão, que antes havia lançado uma revista

⁵⁰ FONSECA, Gondin da. **Biografia do Jornalismo Carioca (1808-1908)**. Rio de Janeiro: Quaresma, 1941.

⁵¹ MUNTEAL, Oswaldo e GRANDI, Larissa. **A Imprensa na História do Brasil: fotojornalismo no século XX**. Rio de Janeiro: PUC-Rio/Desiderata, 2005.

⁵² SODRÉ, Nelson Werneck. **História da Imprensa no Brasil**. 3ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1983. P. 302.

experimental, a *Kosmos*, que viria a se tornar o nome da própria editora. *Careta* seria, provavelmente, um nome inspirado numa publicação semanária argentina da época, a *Caras y Caretas*, segundo informação de Cássio Loredano⁵³. A concorrência na época era grande e, geralmente, as revistas não tinham muito tempo de vida. Entre a *Revista da Semana* (1900), *Para Todos...* (1905), *Ilustração Brasileira* (1909), destacavam-se as concorrentes *O Malho* (1902) e *Fon-Fon* (1907). Publicações de conteúdo diversificado, mas com bastante teor literário, costumou-se dizer que enquanto a *Careta* era o expoente representativo dos parnasianos, a *Fon-Fon* era a representante dos simbolistas.

Mas tal rivalidade foi aparente, já que o fundador de *Fon-Fon* também foi Jorge Schmidt. Sobre o diretor das duas revistas, Boris Kossoy menciona que além da larga experiência em editoração, Jorge Schmidt⁵⁴ era um excelente fotógrafo. A revista *O Malho* teria sido um concorrente de maior peso, dada sua grande capacidade de distribuição entre os estados, de acordo com as limitações de transporte e comunicação da época. Em pesquisa referencial, Ana Luiza Martins⁵⁵ demonstrou que São Paulo, assim como o Rio de Janeiro, acompanhou a onda de publicações de revistas que se desencadeou na Primeira República. Um traço comum entre a maioria dos periódicos da década de 1920 foi a larga utilização de imagens, caracterizando mais um atrativo no conteúdo das revistas, visando estratégias de venda e de sustentação mercantil.

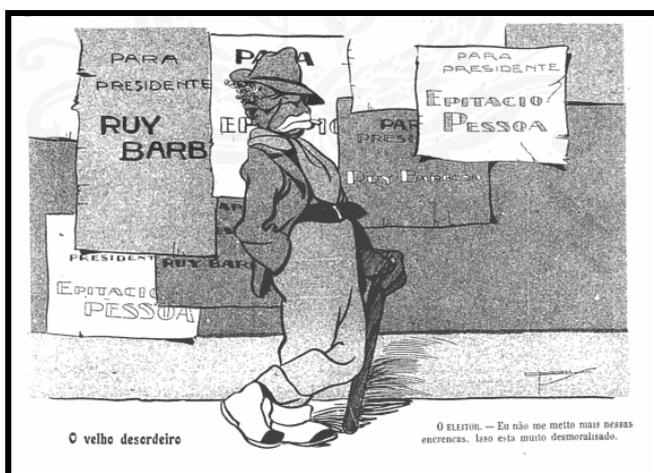
O que mais tem destacado a revista *Careta* ao longo dos anos, como objeto de estudo acadêmico, são suas caricaturas, imbuídas de forte teor crítico. Nela que trabalhou um dos mais famosos caricaturistas do Brasil, J. Carlos. Neste sentido, passou-se a compreender freqüentemente a revista como característica de um conteúdo constituído

⁵³ LOREDANO, Cássio. **O Bonde e a Linha**: um perfil de J. Carlos. São Paulo: Capivara, 2002.

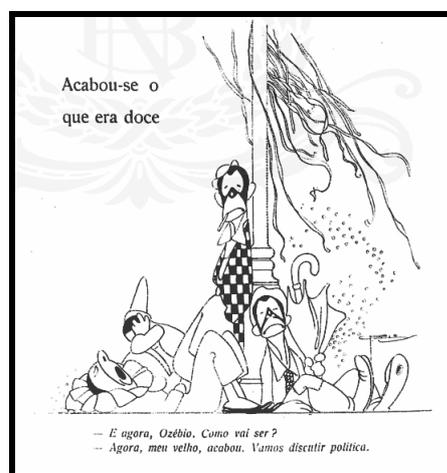
⁵⁴ KOSSOY, Boris. **Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro**: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910). São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002. Pp. 288-289.

⁵⁵ MARTINS, Ana Luiza. **Revistas em Revista**: imprensa e práticas culturais em tempos de República, São Paulo (1890-1922). São Paulo: Imprensa Oficial, 2001.

por, predominantemente, crítica política, o que pode ser considerado controverso nas edições analisadas dos anos 1920, conforme os próximos capítulos deste trabalho pretendem demonstrar. Mas tal afirmação é compreensível principalmente pelo fato de suas capas sempre terem sido criadas a partir de caricaturas vinculadas às críticas políticas. Como exemplo, sua própria primeira edição, de 1908, na qual a face do então presidente Afonso Pena, de autoria de J. Carlos, ganha traços cômicos e distribuição de espaço em página inteira.



Revista *Careta*, 12/04/1919.



Revista *Careta*, 04/03/1922.

Nas charges acima, extraídas das edições 564 e 715, apresentam-se exemplos de representações satírico-críticas. A primeira faz alusão aos tumultuados eventos que antecederam a eleição presidencial disputada entre Rui Barbosa e Epitácio Pessoa. A segunda, uma referência ao desinteresse do povo frente aos acontecimentos políticos, interessando-se primordialmente por festividades carnavalescas. A linguagem das charges difere significativamente da linguagem das fotografias. As representações que o desenho cria não podem ser suportadas pela fotografia, a qual, muitas vezes, perpassa uma compreensão até mesmo controversa daquilo que está sendo demonstrado na caricatura. No que se refere às charges, na edição de 29 de outubro de 1960, o editorial de *Careta*

destaca que, na década de 1920, a revista possuía uma postura mais humorística que política, alterando-se a partir dos acontecimentos de 1930.

A revista, que em seus primórdios era mais humorística que política, teve que se tornar mercê da degradação política e moral que afetou o país desde 1930. Mais política que humorística, isso em virtude da vontade expressa de seus leitores, que nunca deixaram de protestar contra o que classificaram de escárnio à infelicidade da população: fazer graça com a desgraça do povo.⁵⁶

Nos anos 1920, o significativo das caricaturas também se relacionava com um tipo específico de sátira social. Tão expressivo quanto o número de caricaturas na revista *Careta* foi o número de fotografias nela vinculadas. Tais fotografias impressas no periódico possuíam características diferenciadas das imagens fotográficas da imprensa contemporânea. Se não fosse pelo seu contexto, sua inserção nas páginas da revista, algumas de suas fotografias poderiam passar disfarçadamente por álbuns familiares ou institucionais, quase sempre protagonizadas pelas elites e pelas classes médias urbanas, assumindo um valor quase que particular e privado. Nelas, as poses dos sujeitos predominam, e a percepção de momentos instantâneos, por vezes, pôde se tornar tão passageira quanto passageira seria a efemeridade do próprio cotidiano.



Revista *Careta*, 06/03/1920.



Revista *Careta*, 15/01/1921.

⁵⁶ CARETA. *O Leitor em Careta*. Edição 2731. Rio de Janeiro: Kosmos, 29/10/1960.

Conforme sugere Lúcio Flávio Regueira⁵⁷, é interessante refletir sobre como uma revista com essas características pôde se sustentar por tanto tempo no Brasil. Talvez soubesse buscar justamente um meio termo, uma espécie de equilíbrio entre crítica e reconhecimento de seu papel social; uma vez que, do ponto de vista político, estava direcionada à crítica política pelas caricaturas. Mas suas fotografias, quando dirigidas às autoridades políticas, codificavam justamente o contrário: a exaltação da autoridade pública. Isso é perceptível, pelo menos, durante o período escolhido para o recorte da presente pesquisa, ou seja, 1919 a 1922. O mesmo acontecia quando a sociedade passava a ser o alvo das lentes fotográficas, de acordo com os moldes padrões estabelecidos pela revista.

A *Careta* foi um periódico que, desde a sua primeira edição, direcionou-se para as elites cariocas. Na apresentação de sua primeira edição, de 1908, seu editorial mencionou que a revista direcionava-se para ao público com “P” maiúsculo, ou seja, indivíduos de bom gosto e apreciadores do jornalismo galante e *smart*. No que diz respeito à comunicação visual, a maioria das fotografias de *Careta* possui a sociedade como seu principal tema de captura. A difusão da fotografia nos anos 1920 é de fundamental importância para o sucesso mercadológico desses meios de comunicação. Tanto que, em pouco tempo, passaram a compor a maior parte das imagens distribuídas pelas páginas das revistas ilustradas, caracterizando-se como um grande atrativo ao público leitor.

A inserção das imagens fotográficas nestas revistas possui um papel tão importante quanto o das letras para a expressão de determinadas representações sobre o cotidiano, pois, até então, o documento fotográfico revelava-se como imagem incontestável da verdade, como um suporte para a legitimação do que, nas mais diversas manifestações,

⁵⁷ “É conveniente lembrar que *Careta*, mesmo nos períodos de exceção, jamais sofreu qualquer violência. Da mesma forma, jamais deixou de criticar, às vezes veladamente, quando as circunstâncias não permitiam”. In: REGUEIRA, Lúcio Flávio. *Quem Tinha Medo da Careta?* In: **Bloch Comunicações**, Número 15. Rio de Janeiro: Bloch, 1968. P. 22.

pôde ser imaginado por estas elites. As fotografias apresentaram-se como registros mecanizados de fragmentos de um mundo visual, em eventos que eventualmente foram flagrados em sua espontaneidade, ou seja, puderam ser interpretados como prova concreta de uma determinada realidade proposta. No seu conjunto de textos, desenhos, caricaturas e imagens fotográficas, pode-se dizer que a revista, em sua época, procurou ousar com seu *design* gráfico e com a ordenação de conteúdo. Esta qualidade pode ser atribuída a Jorge Schmidt, seu principal editor.

Aos espaços das fotografias, um tratamento especial, a saber: impressão em papel *couché*, destacando a importância que estas deveriam ter para seu público-alvo. As fotografias estavam ao centro da revista, servindo como verdadeiros recheios. Já textos, propagandas e até mesmo uma ou outra caricatura poderiam ser impressas em papel de menor qualidade. Na dialética entre signos textuais e signos visuais (não desmerecendo a palavra impressa como também uma forma de imagem), vale lembrar que neste período nem sempre as fotografias possuíam uma relação direta com o texto. Por vezes, as fotografias aparentaram exercer somente uma função ilustrativa, por outras, elas ganharam autonomia e puderam revelar em si mensagens independentes daquelas que se procuraram expressar através das palavras. Miriam Moreira Leite faz menção sobre alguns expoentes do potencial informativo das fotografias.

Para uma tendência historiográfica, o documento fala; para alguns entusiastas da eloquência da imagem fotográfica, esta transmite clara e diretamente informações. Para outra, contudo, tanto documento escrito quanto imagens iconográficas ou fotográficas são representações que aguardam um leitor que as decifre.⁵⁸

As fotografias da sociedade, como afirmado anteriormente, são uma constante na revista *Careta*. Numa revista própria da elite, as lentes dos fotógrafos, contratados por sua administração, estavam voltadas para os bairros centrais da cidade, sendo raras as

⁵⁸ LEITE, Miriam Moreira. **Retratos de Família**: leitura da fotografia histórica. São Paulo: EDUSP, 2001. P. 23.

fotografias em que apareciam os bairros e os moradores da periferia urbana, dado significativo quando se trata de uma cidade com considerável influxo migratório e com uma herança abolicionista relativamente recente. Aliás, também são escassas informações sobre os fotógrafos da revista. Sabe-se que a *Careta*, pelo menos neste período, contratava o serviço de fotógrafos que trabalharam em ateliês localizados nas redondezas da redação. Eram poucos os profissionais que nesta época estabeleciam uma relação empregatícia direta com a administração.

Uma das intenções perceptíveis por parte dos fotógrafos que trabalharam para a revista foi a de enquadrar o maior número possível de pessoas dentro da fotografia. Assim, neste conjunto de imagens da *Careta*, percebe-se a presença de um significativo número de pessoas, geralmente em pose, por vezes em movimento, variando de imagem para imagem. Para caber tanta gente assim, numa única fotografia, faz-se por necessário certa ordenação do espaço e dos indivíduos. Utilizando-se dos termos propostos por Alexandre Ricardo dos Santos⁵⁹, houve a necessidade de uma espécie de disciplinamento dos corpos, desencadeando a contenção dos corpos dentro do recorte fotográfico. Neste sentido, houve uma maior ocorrência deste tipo de imagem em salões de clubes cariocas, sempre a partir do pressuposto de algum evento que proporcionasse a interação social entre os membros de determinados grupos.

De maneira geral, o ato fotográfico tornou-se um fator influente no comportamento social, visto que todos aqueles que desejaram *dar-se a ver* e mobilizam-se para *deixar-se registrar* pela máquina fotográfica, visaram, posteriormente, a promoção de suas imagens vinculadas à circulação dos produtos da imprensa de revistas. Fotografar passou a ser, de acordo com as palavras de Susan Sontag⁶⁰, uma apropriação daquilo que está sendo

⁵⁹ SANTOS, Alexandre Ricardo dos. **A Fotografia e as Representações do Corpo Contido**: Porto Alegre (1890-1920). Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: UFRGS, 1997.

⁶⁰ SONTAG, Susan. **Ensaio sobre Fotografia**. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.

fotografado. Justifica-se o conceito metaforizado de caça e captura, nos quais o fotógrafo apresenta-se como uma espécie de raptor freqüente de imagens da sociedade. Uma busca pelo momento inerte pelas circunstâncias da técnica e do enquadramento, transformando a imagem num duplo e levando ao conhecimento social narrativas visuais múltiplas. Infelizmente, as técnicas utilizadas pela revista *Careta* também se constituem num estudo que ainda está por se fazer. O conteúdo da fotografia de imprensa, no caso da revista *Careta*, caracteriza-se basicamente pelos elementos que compõem o tema fotográfico e os códigos semânticos da fotografia em si: parcela da sociedade.



Revista *Careta*, 07/01/1922.



Revista *Careta*, 21/01/1922.

Percebe-se, em quantidade significativa, a presença maciça das mulheres nas fotos, vestidas em trajes de festas, com ou sem chapéus ou com fantasias das mais variadas. A respeito dos códigos semânticos, estão sujeitos a uma série de subcategorias de caráter muito flexível. A trajetória para uma análise do visual partiria de três variáveis: o sujeito fotografado, quem fotografou e, no caso das publicações periódicas, quem observa as fotografias. Sobre o sujeito fotografado, temos as informações coletadas a partir das imagens do fotógrafo, o qual, mesmo assim, pouco se conhece particularmente. Assim, tampouco conhecemos o público consumidor da revista, mas apontamos para um provável perfil baseado na proposta do seu editorial e do recorte cultural-temático

escolhido pela revista, assim como na escolha dos temas fotográficos e nos códigos sociais implícitos na imagem de seus componentes.

Através de uma leitura superficial dos anúncios que estão dispersos nas páginas do periódico, verifica-se a informação de que nas oficinas da revista ofereciam-se serviços de *photogravura*, *zincographia* e *gravuras a côres*, conforme publicidade vinculada na edição 714, de 25 de fevereiro de 1922. Informações como estas indicam algumas das possíveis tecnologias pelas quais a revista deveria se utilizar, além de apontar indícios constituintes de um processo amplo decorrente da modernidade carioca. Trabalhos como o de Alice Dubina Trusz⁶¹ destacam alguns pontos significativos atribuídos às publicidades de revistas ilustradas da década de 1920 também em outras capitais. Um novo estudo sobre a publicidade da revista *Careta* pode indicar elementos significativos para se pensar a construção da modernidade carioca através dos produtos de consumo.

Ignora-se, por vezes, o consumo de revistas que gradativamente saem de circulação, ou seja, não são edições recentes, que muitas vezes, através de uma gama de possibilidades, podem cair nas mãos de indivíduos pertencentes às camadas menos favorecidas da sociedade. E muito mais ainda: na tríade da análise do documento visual, muitas vezes esquecemos de incluir nós mesmos, pesquisadores, como um quarto sujeito que observa as imagens, tem reações, forma opiniões e constrói, a partir de então, uma narrativa. Ressalva-se que não se trata de impor à imagem fotográfica caracteres semiológicos, de interpretação fixa, visto o instrumento de potencial múltiplo de que trata, mas apontar para probabilidades sobre o que se poderia chamar de uma espécie de narrativa do olhar. Inclui-se o pesquisador também nesta tríade, porém desta vez como um quarto sujeito que olha, cuja ação influenciou, indubitavelmente, no recorte temático desta pesquisa.

⁶¹ TRUSZ, Alice Dubina. **A Publicidade nas Revistas Ilustradas**: o informativo cotidiano da modernidade. Porto Alegre, anos 1920. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: UFRGS, 2002.

A fim de conhecer um pouco mais sobre este suporte substancial de fotografias das elites e das camadas médias urbanas no qual se caracteriza a revista *Careta*, vale a pena realizar algumas reflexões acerca da existência de possíveis códigos semânticos de interpretação da organização do conteúdo fotográfico. Trata-se de olhar para a revista com um olhar direcionado ao seu conteúdo como um todo, definindo alguns dos padrões que podem ser considerados como mais comuns de serem encontrados em suas páginas. Posteriormente, torna-se válido escolher pelo menos dois destes padrões caracterizados como mais representativos a fim de se realizar algumas reflexões mais aprofundadas. A vida social das elites e das camadas médias urbanas no Rio de Janeiro passou a ser representada nas imagens fotográficas vinculadas às páginas da revista *Careta*, mapeando formas e lugares sugestivos para a constituição de atos significativos de sociabilidade.

CAPÍTULO 2

ESPAÇOS SOCIAIS DIAGRAMADOS EM PAPEL: lugares do ver e conotações editoriais nas fotografias de *Careta*

Em páginas de revistas encontram-se vestígios de um passado. Ao folheá-las com os dedos, múltiplas informações culturais apresentam-se sintetizadas num espaço diagramado em papel, como se ordenadas também fossem as relações que regem as sociedades. A composição do conteúdo de uma revista pressupõe códigos semânticos e pragmáticos que são construídos como que numa árdua trajetória, tal qual passaram historicamente as práticas que desencadearam nas denominadas teorias da comunicação. Na concepção clássica destes estudos, Roman Jakobson⁶² pressupõe uma via de comunicação calcada na base simples de um emissor e um receptor. Em linhas gerais, consiste na transmissão de uma mensagem transformada em código, devendo esta ser assimilada com base na relação do indivíduo com o contexto social.

No caso deste presente trabalho, considera-se a revista como o meio emissor, enquanto ao seu suposto público leitor caberia a característica de receptor. As mensagens contidas no periódico, por sua vez, possuem muitos potenciais. Apresentam-se sob a forma de textos e imagens, ambas subdivididas dentro de categorias e de gêneros diversificados. Estas precisam ser organizadas dentro de um espaço limitado, destacando-se, assim, o papel de composição editorial do periódico. Antes disso, há um apanhado de

⁶² Neste caso, a concepção clássica refere-se à base *saussuriana* de estudos lingüísticos. JAKOBSON, Roman. **Lingüística e Comunicação**. 19ª edição. São Paulo: Cultrix, 2003.

informações criadas em diferentes momentos e dessemelhantes formas de produção. No exemplo das fotografias, conforme o modelo proposto por Lorenzo Vilches⁶³, é possível identificar algumas das principais formas de organização do conteúdo fotográfico. No que se refere à produção da fotografia, poder-se-ia classificar o processo a partir de três códigos: ótico, de tratamento e de ordenação.

Por código de ordenação ótica, entende-se a complexidade que envolve o ato fotográfico em si, partindo da relação estabelecida entre o fotógrafo e o seu tema, considerando a dinâmica da escolha, do tempo e do espaço da fotografia. Já o código de tratamento diz respeito à seleção de fotos que serão utilizadas para determinado fim. No caso dos fotógrafos da *Careta*, é bem provável que tenham registrado um número bem maior de imagens que as vinculadas na revista. Por vezes, para se chegar à imagem ideal faz-se necessário um exercício repetitivo, procurando, a partir de vários resultados, aquele que deve se aproximar do imaginado. Por fim, o código de ordenação é aquele que se aproxima mais do processo editorial do periódico, uma vez que se caracteriza pela escolha da posição que a imagem fotográfica ocupará com relação aos demais itens que dividirão a atenção do leitor.

O produto final, portanto, será aquele impresso em página, na qual seu conjunto constituirá o formato do periódico como um todo. A dualidade do modelo *jakobsoniano*, que consiste na existência de um emissor e de um receptor, é aprimorada por Roland Barthes⁶⁴. Quando se trata da mensagem jornalística envolvendo fotografias, o estudioso francês sugere que se faça uma tríade caracterizada por uma fonte emissora (a empresa jornalística), um receptor (o público leitor) e um canal de transmissão (a revista). Neste sentido, entre o emissor e o receptor, estaria a *Careta*. Em ambos os casos, a revista se constitui como o meio pelo qual ocorre a comunicação. As fotografias, por sua vez,

⁶³ VILCHES, op. cit..

⁶⁴ BARTHES, op. cit., 1990.

assumem um papel diferenciado dentro desta comunicação, pois possuem códigos específicos de produção e interpretação, diferentemente dos sistemas textuais.

Nas imagens fotográficas foram investidos sentidos diferentes, os quais foram construídos durante um tortuoso processo histórico de compreensão. De acordo com Philippe Dubois⁶⁵, podem ser classificadas, de forma muito pedagógica, as posições referentes à interpretação do conteúdo da fotografia em três grandes etapas. A primeira estaria ligada à reprodução mimética do real; a segunda, à transformação arbitrário-ideológica do real; e, a terceira, ao caráter indiciário da fotografia com relação a um dado real. Em todos, assim como também afirma Roland Barthes⁶⁶, o ponto de vista do expectador é fundamental. A imagem fotográfica por si só não possui significados, exigindo a presença de um receptor. Neste sistema situam-se as empresas jornalísticas, tal qual a revista *Careta*, que não se sustentaria economicamente caso não tivesse uma clientela média interessada no consumo do seu conteúdo.

A fotografia, como traço de um real, destila os meandros paradoxais deste tipo de imagem; sendo ela, concomitantemente, um objeto denotado (sem códigos) e um objeto conotado (com códigos). Apesar de ser o registro de um fragmento do passado, nem sempre pode se dizer muita coisa sobre ela. Neste caso, os elementos pragmáticos constituem-se tão importantes quanto os semânticos, pois revelam através de significados externos hermenêuticas que nem sempre se encontram explícitas nas fotografias. A problemática, contudo, consiste em como perceber o que se encontra aparentemente invisível na imagem. Para que tal problemática se aproxime de uma solução satisfatória, Nelson Brissac Peixoto⁶⁷ sugere que se disponha tempo à prática da observação. O

⁶⁵ DUBOIS, Philippe. **O Ato Fotográfico e Outros Ensaios**. Campinas: Papyrus, 1994.

⁶⁶ BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. Lisboa: Edições 70, 1980.

⁶⁷ PEIXOTO, Nelson Brissac. *Ver o Invisível: a ética das imagens*. In: NOVAES, Adauto (org.). **Ética**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. Pp. 301-320.

percurso do olhar deve ser mais demorado e atentar tanto aos primeiros planos quanto aos detalhes.

O olhar de quem observa a revista, no entanto, é o olhar distraído que busca a informação e caracteriza-se como uma espécie de *voyeurismo* social. Para Alfredo Bosi⁶⁸, podemos nos remeter a duas dimensões básicas do ato de ver, a saber, uma ação receptiva e outra ativa. A primeira concerne o ato do olhar propriamente dito, enquanto que a segunda refere-se à constituição de uma criticidade do ver, atribuindo valores simbólicos e interpretativos aos elementos que estão sendo observados. Num sentido mais restrito, olhar fotografias pode ou não significar um ato inconsciente do indivíduo. Na existência de um universo visual amplo e de imagens seriais, ambas concebidas pelo resultado no qual se constitui um periódico, algumas imagens podem se banalizar em relação às outras. E além da seriação de imagens, há também a disputa da atenção do leitor entre os textos, as charges e as logomarcas.

Em diversos casos, o texto escrito e o visual aparecem juntos, e se complementam. Mas existem aqueles em que o divórcio entre os dois é completo. A leitura atenta pode isolá-los, ignorando um e levando em conta apenas o outro.⁶⁹

A citação de Miriam Moreira Leite é relevante para a abordagem das fotografias da revista *Careta*, uma vez que a relação imagem e texto nem sempre apresentaram uma coerência lógica, ou seja, uma relação direta em que ambos os objetos de comunicação se complementavam. Na diagramação das páginas do periódico, contudo, as legendas foram os signos que mais se relacionaram com as fotografias. Os demais gêneros textuais nem sempre possuíam uma relação próxima como a estabelecida pelas legendas. Estas, por sua vez, também poderiam vir representadas sob a forma de cabeçalhos, apresentando ao

⁶⁸ BOSI, Alfredo. *Fenomenologia do Olhar*. In: NOVAES, Aduino (org.). **O Olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. Pp. 65-87.

⁶⁹ LEITE, Miriam Moreira. *Texto Visual e Texto Verbal*. In: FELDMAN-BIANCO, Bela e LEITE, Miriam Moreira (orgs.). **Desafios da Imagem**: fotografia, iconografia e vídeo nas Ciências Sociais. Campinas: Papyrus, 1998. P. 38.

leitor informações que situem melhor a essência básica da mensagem fotográfica em evidência. Como bem lembra Vilém Flusser⁷⁰, já houve um tempo em que os textos explicavam as imagens. Na lógica moderna das páginas de revistas, segundo a opinião de Flusser, basicamente são as fotografias que ilustram as palavras.

As imagens fotográficas disputam a atenção do leitor também através de sua materialidade. São confeccionadas em papel especial, do tipo *couché*, que ressaltam sua beleza, brilho e luminosidade. Caracterizavam as folhas centrais do periódico, constituindo-se no verdadeiro “recheio” desta colcha de retalhos no qual se constituiu a *Careta*. Segundo Tanius Karam⁷¹, as fotografias possuem um significativo potencial de prover significados sobre os textos, ao invés do contrário. Teoricamente, o olhar do expectador, ao abrir uma página da revista, direciona-se primeiramente às imagens. Colhe significados e posteriormente verifica o assunto que será tratado, norteando-se principalmente pelos cabeçalhos, que também servem como um chamariz da informação. Mas, na dialética da revista, conforme afirmado anteriormente, nem sempre imagem e texto, com exceção das legendas, estão numa comunicação coesa. Na formação do *design* gráfico da revista, fotografias das mais diferentes unidades temáticas dividiram espaço com crônicas, piadas e artigos de opinião, entre outros gêneros textuais.

A fotografia pode superar a palavra ao comunicar o sentimento das coisas, mas falha ao transmitir a rede social de relacionamentos que extrapola as dimensões espaciais. Quando não se conta com uma legenda verbal, identificando as personagens, o ano e o lugar do acontecimento, a foto pode ser um elemento mudo, além de propiciar decodificações ambíguas.⁷²

Mesmo as advertências feitas por Márcia de Castro Borges podem induzir a supostos enganos, uma vez que as legendas poderiam propiciar interpretações dúbias ou

⁷⁰ FLUSSER, Vilém. *Hacia una Filosofía de la Fotografía*. 2ª edição. México: Sigma/Trillas, 2000.

⁷¹ KARAM, Tanius. *Fotografía Jornalística, Discurso Visual e Direitos Humanos na Imprensa da Cidade do México*. In: ALVES, Nilda e CIAVATTA, Maria (orgs.). *A Leitura de Imagens na Pesquisa Social: história, comunicação e educação*. São Paulo: Cortez, 2004. Pp. 63-89.

⁷² BORGES, Márcia de Castro. *Fotografia e Cotidiano, Soluções de Vida*. In: *Cadernos da Pós-Graduação do Instituto de Artes*. Ano 2, Vol. 2, nº 1. Campinas: UNICAMP, 1998. Pp. 111-115.

imprecisas ao consumidor do periódico. Tende-se a fazer, portanto, uma relação de equilíbrio, sem considerar o peso demasiado de um para a interpretação do outro. Christian Metz⁷³ exemplifica este relacionamento, pois nada se poderia dizer do objeto visual, senão aquilo que o sistema de comunicação da língua permitisse. Ou seja, se nada fosse escrito, ou mesmo, se nada fosse dito sobre o visual, provavelmente, muito pouco seria refletido a seu respeito. Neste caso, o papel que as legendas assumiram foi, antes de tudo, genérico. A incapacidade que algumas palavras tinham de suportar todos os meandros hermenêuticos de uma imagem a forçaram a incorporar padrões comunicacionais gerais, costumeiramente indicativos de lugar, evento e personagens.

Na revista *Careta*, ordenaram-se diagramados códigos visuais e, dentro destes, textuais. As fotografias serviram como uma porta de entrada do leitor ao consumo da revista ilustrada, uma vez que se caracterizavam como atrativos diferenciados ao olhar que percorria os espaços de cada página. Por sua vez, as legendas se metaforizam como uma espécie de maçanetas, constituindo-se em partes menores de grande importância pedagógica para o acesso do leitor à imagem, efetivando-se através do exercício da visão. Mas se uma análise das legendas possibilita a aproximação da intenção editorial da revista para um dado conjunto de fotografias, uma análise do seu editorial possibilita o conhecimento do posicionamento ideológico do periódico. Este além de se constituir num empreendimento rentável, também se caracteriza como um veículo para a expressão dos sentimentos de um determinado segmento social.

Mas antes, vejamos outros elementos constitutivos de um prévio levantamento empírico realizado entre as edições dos anos de 1919 a 1922. A miscelânea, na qual se caracteriza a revista *Careta*, constitui-se numa gama ampla de propagandas que são parte da base sólida que sustentava a economia da empresa jornalística. Apesar do destaque

⁷³ METZ, Christian. *Além da Analogia, a Imagem*. In: **A Análise das Imagens**: seleção de ensaios da revista *Communications*. Petrópolis: Vozes, 1974. Pp. 7-18.

que as fotografias possuíam dentro da revista, os reclames são predominantemente caracterizados pelos desenhos. Raras eram as publicidades elaboradas com base nas imagens fotográficas. Uma das exceções referiu-se à chamada de uma grande loja de artigos localizada junto ao Largo de São Francisco, denominada *A Brasileira*. Nas edições de 18 e 25 de janeiro de 1919, destacaram-se duas fotografias de setores internos da loja. Em seus cabeçalhos constavam os seguintes dizeres:

A photographia vos dá uma *idéa*? Vinde ver a *realidade*. (...) A photographia vos dá uma pálida idéa. Não vos contenteis com isso e visitae a Brasileira. Largo de S. Francisco.⁷⁴

Fica claro que a intenção da publicidade era induzir o consumidor a ir até a loja de artigos, localizada próxima à Avenida Central. O que perturba, porém, é a associação que se faz entre a fotografia e a realidade. Não se sabe precisamente, até o momento, se a produção das publicidades vinculadas à revista *Careta* possuía a autoria dos funcionários do periódico ou se eram elaboradas por terceiros. Segundo Paul Ricoeur⁷⁵, no decorrer do seu processo histórico cientificista, a noção de verdade pode surgir como algo que se vincula a uma espécie de processo de verificação. Neste caso, a idéia de realidade se aproxima daquilo que pode ser verificado pessoalmente e não através de fotografias. Concebeu-se, assim, a fotografia como um ato de criação da realidade ou como a apreensão de um traço do real? Foi possível generalizar o fragmento e tornar a exceção uma regra? Certamente, posicionamentos unilaterais seriam um tanto precipitados.

Chama atenção a grande quantidade de anúncios a respeito de elixires, xaropes, sabonetes anti-sépticos, pomadas, comprimidos, emulsões, tônicos, entre outros itens vinculados aos avanços da medicina da época. Os resultados, como sempre, são os mais promissores possíveis. A sedução dos produtos farmacêuticos divide um considerável espaço com as grandes casas de tecidos e os produtos cosméticos. O complexo processo

⁷⁴ Revista *Careta*. Edições 552 e 553. Rio de Janeiro: Kosmos, 18/01/1919 e 25/01/1919.

⁷⁵ RICOEUR, Paul. **História e Verdade**. Rio de Janeiro: Forense, 1968.

de construção da modernidade carioca, perenizado através dos vestígios deixados pela publicidade de imprensa, constituiu-se numa inserção compulsória dos costumes da cidade num grande processo de avanço capitalista. Pressupõe-se uma economia emergente que se dispunha a movimentar pequenas quantidades de capital, engendrando pequenas profissões nas cidades e reproduzindo indivíduos capazes de alimentar a este mesmo sistema.

Antes de tudo, visava-se o bem estar individual. Nicolau Sevcenko⁷⁶ destaca os esforços da sociedade dos anos 1920 em busca de beleza, juventude e saúde. Dentre eles, destacavam-se os métodos de bem cuidar do corpo, assim como a inserção de costumes higiênicos regulares, consultas a médicos e dentistas, caminhadas pelo sol, prática de esportes, banhos diários e a utilização de vestimentas mais leves, muitas vezes acompanhando as formas do corpo. A obsessão pelo controle do tempo e pelo uso da velocidade manifestou-se nas publicidades de relógios de pulso e de automóveis. Este último, um dos maiores ícones da modernidade. Todas estas mercadorias aproximam-se do perfil imaginário que se desejava para os consumidores da revista *Careta*. Pode-se dizer que determinada publicidade vinculou-se a um periódico à medida que esta relacionou o produto comercializado ao poder de compra de possíveis leitores.

Contudo, um dos traços mais marcantes da revista *Careta* foram as representações críticas de bom humor. Com as charges e as caricaturas, o periódico marcou seu passo na história da imprensa no país, sendo estes objetos aqueles de maiores estudos nas academias interessadas em abordar a revista. Através da comicidade, buscou-se retratar aspectos da política e dos costumes sociais. As capas de *Careta* se constituíam no espaço por excelência deste gênero pictórico. Da primeira à última edição, num período que

⁷⁶ SEVCENKO, Nicolau. *A Capital Irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio*. In: NOVAIS, Fernando (coord.) e SEVCENKO, Nicolau (org.). **História da Vida Privada no Brasil**. Vol. 3 - República: da *belle époque* à era do rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. Pp. 515-619.

abrange mais de 50 anos de circulação, este tipo de imagem sempre configurou no espaço diagramatical das capas da revista.

Pensar o conteúdo da imagem fotográfica também exige que sejam pensados seus modos de produção. Através de sua datação, tem-se como base a periodicidade semanal da revista, tendo sempre aos sábados um novo exemplar disponível nas bancas. A base do trabalho, então, é intrínseca, embasada na revista, não sendo possível, até o momento, partir de um estudo que se desenvolva através das análises do material fotográfico bruto. Neste caso, devem ser consideradas as datas de produção próximas as datas de publicação dos exemplares da revista. Em outras palavras, o que fica valendo é a impressão e não a revelação das fotografias. No caso de sua autoria, não se tem com precisão a relação de fotógrafos que trabalhavam para a revista *Careta* entre os anos de 1919 a 1922. O pouco que se sabe, conforme mencionado no capítulo anterior, diz respeito à contratação de serviços de ateliês, que se localizavam nas proximidades da redação. Mesmo na revista, eram poucas as referências aos fotógrafos. Numa destas, rara, extraída de um dos editoriais, encontramos a seguinte citação:

É regra geral em toda a imprensa atacar a ficção, a mentira, a falsidade, tudo enfim, tudo o que não for verdade, e o que della não tenha na fórmula ao menos, um traço nitido, authentic, pelo qual se possa reconhecê-la. E nós também, sorrindo, embora, seguimos o exemplo dos demais colegas e andamos de lente em punho, noite e dia, pelos salões, nas casas de chá, na via pública, a procurá-la para supreendermos os nossos leitores com uma descrição completa do que ella seja...⁷⁷

Lembra-se daquele anúncio que se utilizou da fotografia para fazer publicidade de uma loja de artigos localizada no Largo de São Francisco? O convite incitava que o real não se tratava da fotografia. Logo, como objeto da verdade, o consumidor deveria presenciar o real para viver a verdade. Escapa neste editorial que a verdade estaria implícita na fotografia. Ao que parece uma forma dúbia de a revista *Careta* pensar a

⁷⁷ CARETA. *Looping the Loop*. Edição 662. Rio de Janeiro: Kosmos, 26/02/1921.

fotografia, desde que não se possuía a informação se a publicidade era elaborada pelo próprio periódico ou se eram contratados serviços terceirizados. Através da fotografia, seja em ambientes públicos ou em ambientes privados, buscava-se, segundo seu artigo editorial, a descrição completa da realidade.

Nas páginas da revista *Careta*, a fotografia pôde ser considerada como um elemento modificador do real (conotação), mas também não deixou de possuir um caráter indiciário de algo que realmente *esteve lá* (análogo). Utilizando-se dos termos propostos por Roland Barthes⁷⁸, trata-se, grosso modo, da natureza paradoxal da fotografia. O fragmento fotográfico, no momento em que selecionou determinadas imagens em função de outras, generalizou o singular e fez com que ele fosse percebido como a realidade do passado. Neste sentido, ela transformou o real. Por outro lado, a máquina fotográfica não deixou de captar as imagens de uma sociedade que se fazia representar e que se imaginava ser como tal. As câmeras registram indícios de grupos que ritualizavam diante das lentes e incorporaram determinados padrões de comportamento.

Nas palavras de Susan Sontag⁷⁹, o ato de fotografar se equipara à ação de disparar contra pessoas, de tomá-las simbolicamente e vê-las de tal maneira a ponto de elas mesmas não poderem ver a si próprias. Armados com lentes em punho, segundo seu próprio editorial, os fotógrafos de *Careta* adentraram em espaços urbanos específicos e registraram o maior número possível de imagens, de acordo com a proposta da revista. De maneira geral, pode-se afirmar que estas fotografias implicaram o uso de códigos semânticos de organização de imagens, iniciando-se pelo ótico, sofrendo tratamento determinado e, por fim, ordenando-se dentro das páginas da revista. Grosso modo, o produto final resultaria no confronto ordinário emissor (fonte emissora e canal de transmissão) e receptor (público-alvo).

⁷⁸ BARTHES, op. cit., 1972.

⁷⁹ SONTAG, op. cit..

Portanto, consiste uma proposta audaciosa realizar uma reflexão que parte de uma interpretação do campo semântico para o pragmático. A partir dos vestígios fotográficos, procura-se decodificar códigos de relacionamento e comportamento urbanos de parte da elite carioca, pelo menos aquela retratada na revista. No âmbito das interações, encontram-se ambos os produtores, estando de um lado o fotógrafo e de outro os fotografados, caracterizando-se numa espécie de ato de sociabilidade. Os espaços de vivência transpõem-se para os espaços diagramados das páginas do periódico, perpassando-se uma noção de vida organizada, como se exposta fosse eternamente numa vitrine, perenizada pelo objeto de registro que se constituíam as máquinas fotográficas. As possibilidades de apreensão de um real aumentam com a sensação de verdade das fotografias, representando pequenos fragmentos que, em determinado processo de interpretação histórica, assumiram as características de um todo.

2.1. De locais convencionais às conveniências da conformação semântica

De acordo com a proposta de Gillian Rose⁸⁰, é possível propor algumas questões básicas para melhor trabalharmos com as fotografias. Indagando-se, por exemplo, sobre o que apresenta o conteúdo das fotografias. À primeira vista, o que se tende a identificar numa imagem fotográfica de revista ilustrada são as coordenadas fornecidas pelas legendas, ou seja, onde ocorreu, o que ocorreu e quem estava lá. Algumas destas características apresentaram-se de forma razoavelmente organizadas através da aplicação de uma análise de conteúdo, o que se aproxima da metodologia apresentada por Laurence Bardin⁸¹, obviamente adaptada para os estudos com objetos visuais. Exigiria, portanto, uma espécie de fichamento de praticamente todas as fotografias da revista *Careta* selecionadas em unidades temáticas pré-definidas pelo pesquisador.

⁸⁰ ROSE, op. cit..

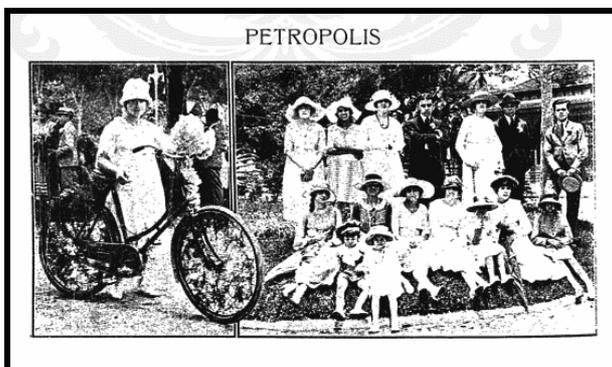
⁸¹ BARDIN, Laurence. **Análise de Conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 1977.

A classificação de imagens em unidades temáticas gerais apresenta problemas significativos para a sua interpretação. Uma análise quantitativa fornece a ilusão do conhecimento total do conteúdo fotográfico, espelha contradições e cria fronteiras onde possivelmente não possam existir. Se a metodologia quantitativa apresenta em si contradições na aplicação em fontes textuais, imagina-se a repercussão que proporcionaria no campo das fontes visuais. Trata-se, antes de tudo, de uma postura teórica e de uma opção de método de trabalho. É possível distinguir algumas unidades gerais implícitas nas fotografias da revista *Careta*, transmutando locais convencionais de interação social para adequações convenientes à organização semântica. Percebeu-se uma determinada predominância de alguns padrões com relação a outros, mesclando-se aspectos editoriais com uma cultura fotográfica específica.

Com extrema facilidade, as fotografias de *Careta* trouxeram imagens tanto de ambientes abertos quanto de ambientes fechados, de calçadas urbanas às praias, do carnaval às cerimônias fúnebres. As imagens compuseram uma miscelânea de temas surpreendentes, mas sempre obedeceram a determinados padrões fotográficos, repetindo-se aleatoriamente. Nas páginas da revista, de acordo com seus códigos de organização, dispuseram-se numa seqüência aparentemente ordenada. Os espaços que predominam nas fotografias foram aqueles que estavam situados nos arredores urbanos da cidade do Rio de Janeiro, traçando uma nítida distinção entre áreas urbanas e áreas periféricas. Por vezes, também foram vinculadas, às páginas do periódico, imagens de outras cidades, estados e até mesmo de outros países, provavelmente de autoria de fotógrafos situados fora da capital federal.

No caso das fotografias referentes às outras cidades, pode-se afirmar que Petrópolis figurava como uma cidade privilegiada. Nos ares da serra representava-se a ostentação do poder social de grupos oriundos desde os tempos da família imperial. Para Petrópolis

dirigiam-se as famílias da classe alta carioca, principalmente, durante as festividades do carnaval. Na representação carnavalesca e popular da cidade do Rio de Janeiro, percebe-se a noção de caos e da mistura coletiva. As imagens de ordem, por sua vez, deveriam se projetar para fora da cidade, com exceção dos clubes, nos quais se reproduzia o carnaval de pierrôs e colombinas, de acordo com o modo tradicional europeu. Nos clubes, as elites e as camadas médias protegiam-se do conglomerado popular, uma vez que era nesta época que a população das periferias transferia-se em grande quantidade para as ruas da capital da República, a fim de festejar o carnaval.



Revista *Caretá*, 08/02/1919.



Revista *Caretá*, 19/02/1921.

As fotografias acima foram ambas vinculadas à revista durante o mês de fevereiro, auge do carnaval carioca, em anos diferentes. A primeira foi tirada em Petrópolis e, a segunda, na Avenida Rio Branco, conforme denotam os seus cabeçalhos. As individualidades se destacam quando o número de indivíduos dentro de um enquadramento fotográfico é menor. Num aglutinado de pessoas, o incontável número de rostos, imagem característica das massas, segundo Elias Canetti⁸², eclipsa o potencial individualista e transmite ao expectador uma noção de multidão. Percebe-se uma certa aversão das elites em ter sua imagem diluída na representação da multidão. Uma vez que a revista *Caretá*, nesta época, direcionava-se principalmente para as elites, não se

⁸² CANETTI, Elias. **Massa e Poder**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

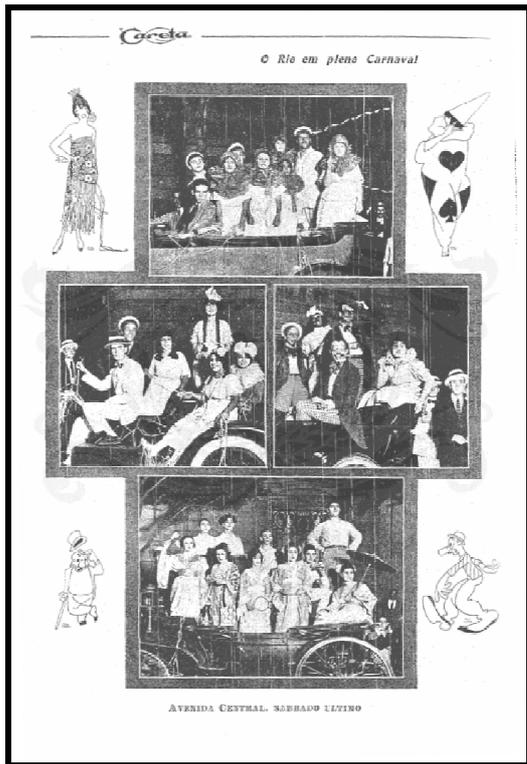
percebia em quantidade significativa as fotografias sobre o carnaval de rua. Predominam as imagens dos bailes de salão, os quais são amplamente documentados pelos fotógrafos do periódico. Enquanto os editoriais e as charges exaltavam ou satirizavam o carnaval carioca, as imagens fotográficas revelavam indícios de algumas preferências das elites da época. Estas se desejavam muito mais próximas das festividades européias do que das formas populares tipicamente brasileiras como, por exemplo, as fantasias de índio e de cobra-viva.

Em fevereiro de 1921, a *Careta* informava que o “zé pereira roncou pelos zabumbas da rua”, mostrando sua “antiga força para fazer barulho”. Não só se fica sabendo de sua persistência como se percebe, numa revista própria da elite, uma mudança de tom em relação a essa manifestação, talvez devida aos ares do modernismo que se anunciava com uma nova proposta de integração das práticas populares à modernidade.⁸³

O posicionamento da revista quanto à cultura popular é um tanto ambíguo. Para Rachel Soihet, neste período começou-se a perceber uma mudança de comportamento do periódico frente às manifestações populares do carnaval. Mas esta transformação no campo fotográfico é praticamente imperceptível. Raras foram as fotografias das manifestações populares, sendo predominante a temática das imagens das elites. Para Aracy Amaral⁸⁴, diferentemente do movimento intelectualizado modernista, a modernidade urbana também pode ser construída através do seu *avesso*, ou seja, através do lado encortado das cidades ou das grandes manifestações de aglomerados de pessoas em diferentes ocasiões. Se por um lado imbui-se a elite de um caráter disciplinador da sociedade, por outro teve de enfrentar a resistência das manifestações populares. E o que aparentemente é um motivo de indução à unidade, torna-se cada vez mais um elemento desagregador.

⁸³ SOIHET, op. cit., 1998. P. 71.

⁸⁴ AMARAL, Aracy. *A Imagem da Cidade Moderna: o cenário e seu avesso*. In: FABRIS, Annateresa (org.). **Modernidade e Modernismo no Brasil**. Campinas: Mercado das Letras, 1994. Pp. 89-95.



Revista *Caretta*, 07/02/1920.

Quando o carnaval da elite carioca partia para a Avenida Central, o fazia caracterizando-se através do que se costumava denominar como *corso*. Em cima de automóveis, um dos principais signos emblemáticos da modernidade, desfrutava-se das ruas em espaço e visão privilegiadas. Serviam como a principal atração para os transeuntes que os assistiam das calçadas. Representavam-se como grupos organizados em oposição às manifestações de cunho popular.

Em muitos momentos do seu discurso, a revista *Caretta* assumiu a vontade popular. Contraditoriamente, caracterizou-se como uma publicação voltada para as elites. Representante de segmentos sociais privilegiados, a empresa jornalística soube jogar bem com suas opiniões, conforme pôde ser verificado entre os anos de 1919 a 1922. Impôs seu pensamento principalmente através do texto e das caricaturas, fazendo o mesmo com as imagens fotográficas. Enquanto os primeiros foram espaços privilegiados da crítica, os segundos diagramavam-se em favor da pose pensada, da melhor forma de ser representado através da revelação da imagem fotográfica. Nesta equivalência de posturas, a *Caretta* atravessou meio século da história brasileira, resistindo frente a diferentes situações político-econômicas e mantendo, aparentemente, a mesma linha editorial.

Uma preocupação constante do periódico, conforme se pôde perceber, foi a de documentar eventos sociais que envolviam uma significativa quantidade de pessoas. A natureza dos eventos era das mais diversas: reuniões dançantes, piqueniques, jantares

beneficentes, formaturas, inauguração de estabelecimentos comerciais ou prédios públicos, recepção a convidados estrangeiros, entre outros. A pretensão perceptível, contudo, sempre foi a de registrar aqueles acontecimentos relacionados às camadas mais abastadas, destacadas individualmente através do nome ou relacionadas à determinada instituição da sociedade. Foi neste sentido que a conotação proporcionada pelas legendas ganhou um papel fundamental na identificação do evento, do grupo e do local registrado pela máquina fotográfica.



Revista *Caretta*, 04/09/1920.



Revista *Caretta*, 12/11/1921.

Eminentemente católica, a revista *Caretta* também se preocupou com a publicação de eventos de cunho religioso. Nas fotografias acima, extraídas das edições 637 e 699, a primeira caracteriza um evento de natureza política – a comitiva de recepção ao embaixador – e, a segunda, a visita de arquitetos, visando à restauração de instituição religiosa. Destacou-se, nesta última, a imagem da santa projetada sobre a cabeça de todos, provavelmente, muito bem elaborada na construção do segundo plano imaginado pelo fotógrafo. O descritor formal das imagens parte quase sempre de um ponto de vista que está à frente dos fotografados e numa mesma superfície plana. Ou seja, fotógrafos e fotografados encontram-se de frente uns para os outros e compartilham de um mesmo espaço; já que as imagens dos grupos, em sua grande maioria, não partem de um ponto descendencial ou ascensional, de acordo com a adaptação feita do vocabulário controlado

do campo das artes visuais por Solange Ferraz de Lima e Vânia Carneiro de Carvalho⁸⁵. Na interação das relações sociais, fotógrafos e fotografados compartilham de um mesmo momento de sociabilidade.

As crianças também assumiram um papel privilegiado no espaço fotográfico da diagramação da revista *Careta*. Apesar de ainda associadas a uma noção adversa à concepção de infância cultivada na contemporaneidade, de acordo com os preceitos desenvolvidos por Mary Del Priore⁸⁶, suas imagens receberam um tratamento especial. Poderiam ser enquadradas perfeitamente numa das unidades temáticas de significativa presença na revista. Geralmente, conceberam-se espaços próprios para fotografias que reuniam pequenos da mesma faixa etária, caracterizando-se como uma imagem cujos motivos principais se tornavam as próprias crianças. A fotografia abaixo, à esquerda, extraída da edição 692 da revista, pode ser caracterizada como uma das imagens comuns ao padrão de registro visual do periódico, cujo aglomerado de crianças remetem o leitor às legendas, identificando o local do acontecimento (*Club dos Diarios*) e o tipo de evento (*matinée infantil*).



Revista *Careta*, 24/09/1921.



Revista *Careta*, 24/09/1921.

⁸⁵ LIMA, Solange Ferraz de e CARVALHO, Vânia Carneiro de. **Fotografia e Cidade: da razão urbana à lógica de consumo – Álbuns de São Paulo (1887-1954)**. Campinas/São Paulo: Mercado das Letras/FAPESP, 1997.

⁸⁶ PRIORE, Mary Del (org.). **História da Criança no Brasil**. São Paulo: Contexto, 1999.

Assim como os adultos em suas reuniões sociais, as crianças se apresentam organizadas frontalmente, em três níveis de planos e com os seus olhares direcionados ao fotógrafo. Neste caso, a fotografia refletiu uma espécie de controle também dos corpos infantis, assim como um tipo específico de hierarquização e ordenamento social. Na fotografia publicitária, destacou-se a individualidade da criança, descontextualizada e numa pose significativamente diferenciada das fotografias comuns. Partindo do modelo convencional da primeira fotografia, é possível afirmar que as elites procuraram moldar em suas crianças alguns dos costumes adotados pelos adultos, de acordo com a cultura fotográfica e social da época. Na criança projetava-se a manutenção dos costumes do presente e afirmava-se também a distinção social.

A publicidade de *Careta* apontou para o interesse de mercado com relação às crianças. Em virtude da inserção gradativa de produtos voltados exclusivamente para uso infantil, passaram a serem vinculados anúncios com imagens de crianças, visando despertar o interesse de consumo do público adulto. No caso do reclame destacado na página anterior, à direita, uma exceção entre as publicidades que não se utilizam da fotografia, adverte-se para o uso da *Emulsão de Scott* (imagem institucional de um produto fabricado no Brasil até os dias de hoje) em detrimento da utilização de bebidas alcoólicas visando curar alguma enfermidade infantil. A criança insere-se socialmente na ordem capitalista na medida em que passa a ser também alimentadora deste sistema, recebendo produtos fabricados e indicados para o uso, não exclusivo, neste caso, de uma determinada faixa etária.

Fotografias de praias também podem ser consideradas como uma das unidades temáticas encontradas nas páginas da revista *Careta*. Esta sociedade que começa a descobrir as novas vestimentas de banho e as praias do litoral vai implementando e publicando, gradativamente, seu costume em desfrutar dos grandes banhos públicos.

Oscilava-se entre os novos hábitos de higiene da época e a busca por espaços propícios à interação social, conforme sugere Ana Maria Mauad⁸⁷. Na edição 606, o editorial da revista comentou, em costumeiro tom irônico, as intenções da prefeitura da cidade em construir um balneário ao lado do Passeio Público, exatamente no centro da cidade. Visava-se, entre outras intenções, ampliar os espaços de sociabilidade na cidade, agraciando determinados grupos sociais e afirmando aquele que se constituiria num dos mais recentes hábitos modernos da urbe.

(...) Nosso primeiro “Estabelecimento Balneário”. (...) Demais, o Estabelecimento, como um cinema *chic* ou confeitaria destinada ao chá da moda, vai ser construído bem no centro da cidade, ao lado do Monroe, a dois passos da Avenida, alli mesmo ao pé do Passeio Publico. (...) A Prefeitura, levando em conta a necessidade que tem a gente do centro urbano de tomar banho (...) acabará se propondo transformar a própria Avenida Central num grande tanque, onde essa fina gente a qualquer hora poderá se refrescar. A Prefeitura, não podendo negar a concessão em vista do caso precedente, cederá, justificando-se assim a moda actual de vestir, pois não ha nada mais parecido com roupa de banho do que a *toilette* de passeio da maioria de nossa elegantes...⁸⁸



Revista Careta, 14/01/1920.

Nas praias também se representavam modelos comportamentais convencionados aos padrões instituídos a partir dos registros fotográficos. Ocorria nas páginas da revista

⁸⁷ MAUAD, op. cit..

⁸⁸ CARETA. *Looping the Loop*. Edição 606. Rio de Janeiro: Kosmos, 31/01/1920.

Careta uma representação dúbia das elites que oscilava entre a crítica e a exaltação às inadequações das roupas e do destaque do corpo feminino. Concomitante ao comportamento de veneração à sensualidade da mulher, limites eram impostos refletindo uma espécie de controle moldado a partir de uma ordem social moral. Daniel Pécaut⁸⁹ menciona a existência na época de uma denominada Liga da Moralidade, a qual perseguia escritores e intelectuais em geral, considerados como agentes transgressores dos bons costumes e subversores dos ideais da pátria. Ao publicar fotografias de mulheres e homens em trajes de banho, entende-se que a revista equilibrava o poder visual através da exposição de uma crítica textual, balanceando as informações que seriam passadas a seu público leitor e, ao mesmo tempo, aumentando o segmento preferencial de consumidores.

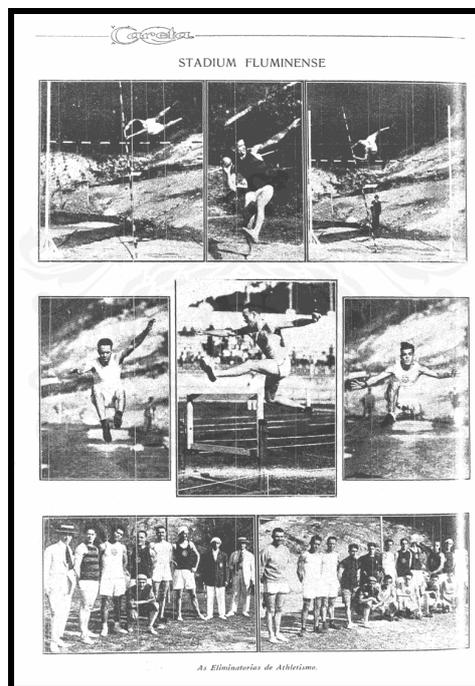
A valorização do corpo também se refletiu no incentivo à prática de esportes que as administrações políticas implementavam através da criação de espaços para a devida prática nos ambientes urbanos. Por isso, os esportes começavam a ganhar um espaço também significativo na diagramação que se constituía nas páginas que compunham a revista *Careta* como um todo. A cobertura fotográfica de jogos de *football* e de outros esportes como a natação, o remo, o hipismo e o atletismo faziam parte de um conjunto de incentivos que visavam tornar a vida social estável na cidade. Para Nicolau Sevcenko⁹⁰, utilizando-se do exemplo da capital paulista, o fato de refletir o gosto das pessoas pelo esporte visava adaptá-las a um mundo que se tornava cada mais veloz e que exigia pessoas psicologicamente adaptadas e fisicamente condicionadas às exigências de um

⁸⁹ PÉCAUT, Daniel. **Os Intelectuais e a Política no Brasil**: entre o povo e a nação. São Paulo: Ática, 1990.

⁹⁰ SEVCENKO, Nicolau. *Transformações da Linguagem e Advento da Cultura Modernista no Brasil*. In: **Estudos Históricos**. Volume 6, número 11. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1993. Pp. 78-88 e SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu Extático na Metrópole**: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

novo modo de produção. Por outro lado, os esportes passaram a representar também um modo de distinção social àqueles que o assistiam.

A prática de esportes profissionais desenvolvia-se, fundamentalmente, dentro de clubes, o que, de certa forma, creditava um grau maior de formalidade ao exercício. A fotografia extraída da edição 682, da revista *Careta*, divulga algumas imagens das eliminatórias do atletismo que ocorreram no *Stadium Fluminense*. Em destaque, fotografias das práticas do salto à distância, do salto em altura com vara, do lançamento de peso e da corrida livre com obstáculos.

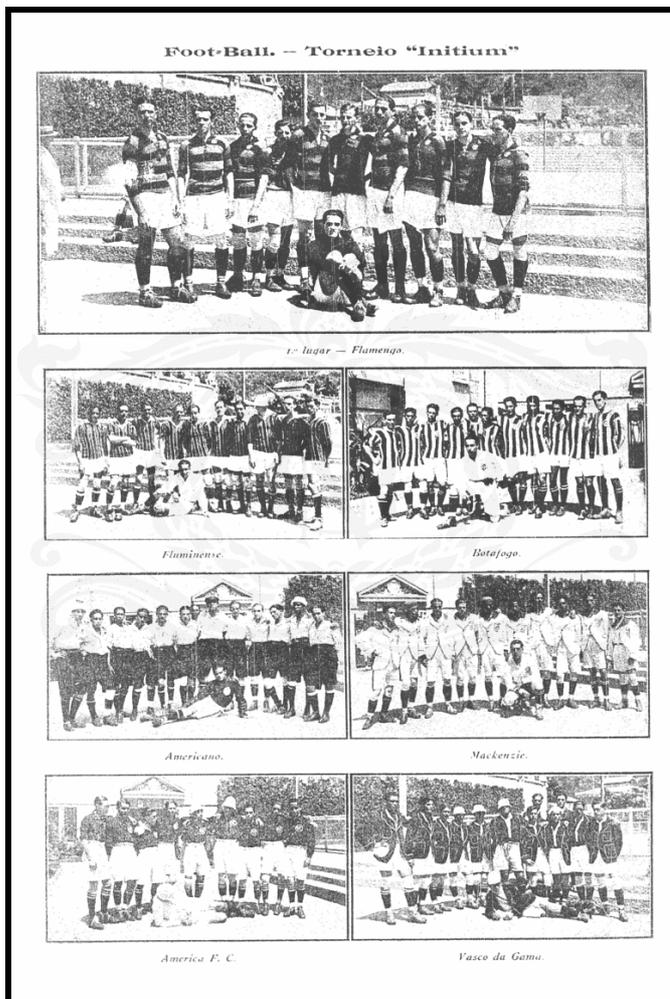


Revista *Careta*, 16/07/1921.

O *football* na cidade do Rio de Janeiro, assim como no resto do Brasil, ainda possuía fortes resquícios da influência inglesa. Como exemplo de linguagem, as partidas de futebol ainda se denominavam como *matches*. Alguns dos grandes clubes do país e do Rio de Janeiro tiveram sua fundação no início do século XX. Documentavam-se, através do registro fotográfico, partidas em andamento ou as então tradicionais fotografias posadas, nas quais os times apresentavam seu elenco titular. Na convocação de jogadores para a composição da seleção brasileira de futebol, predominavam primordialmente atletas que jogavam em instituições cariocas ou paulistas.

Não houve nas edições da revista *Careta* dos anos 1919 a 1922 exemplos significativos de crônicas esportivas. Os textos aproximam-se com mais intensidade da imagem através da conotação das legendas ou dos cabeçalhos. Quase sempre com as mesmas identificações: local do evento, tipo de evento, possíveis resultados ou

colocações. Assim como ocorre com a maioria das fotografias que compõem o periódico, as imagens das fotografias esportivas também apresentam uma determinada ordenação dos atletas, os quais, geralmente, aparecem enfileirados, de frente para o fotógrafo e compartilhando do mesmo plano.



Revista *Caretá*, 1º de abril de 1922.

No quadro ao lado, uma página extraída da edição 719, da revista *Caretá*. Consta o registro fotográfico dos clubes que participaram do Torneio *Initium*. Constam *Flamengo*, que conquistou o primeiro lugar, depois, *Fluminense*, *Botafogo*, *Americano*, *Mackenzie*, *América* e *Vasco da Gama*. Na página seguinte, ainda havia fotografias dos clubes *Andarahy*, *Sam Cristovam*, *Mangueira*, *Villa Izabel*, *Bangú*, *Palmeira* e *Carioca*.

As representações fotográficas da revista *Caretá* também incluem imagens de instituições políticas e militares. Conforme mencionado anteriormente sobre a intensidade das charges críticas em relação à situação político-social do Brasil, considerando-se a sustentação própria do Rio de Janeiro como exemplo modelar ao resto do país, as fotografias de políticos também ocupam um lugar privilegiado decorrente da

decodificação semântica de tratamento das imagens. Segundo Fausto Saretta⁹¹, houve na década de 1920 uma profunda incompatibilidade entre os sistemas político e econômico brasileiros, prováveis resquícios de um sistema que começaria a apresentar suas principais debilidades e desembocaria nas transformações que decorreram a partir da década de 1930.

Sabendo nosso Paiz rico e habitado apenas por meia duzia de milhões de homens, muito embora na realidade sejamos uma dezena de milhões, nunca faltará governo estranho que queira nos humilhar, apossar-se do que nos pertence, perturbando constantemente a nossa vida de Nação.⁹²



Revista *Careta*, 26/04/1919.



Revista *Careta*, 22/04/1922.

As fotografias dos agentes políticos públicos, especialmente aquelas em que houve referência ao presidente da República Epitácio Pessoa, sempre foram representadas de maneira controversa às idéias insufladas a partir dos outros modos de expressão

⁹¹ SARETTA, Fausto. *A Política Econômica na Década de 1920*. In: DE LORENZO, Helena Carvalho e COSTA, Wilma Peres da (orgs.). *A Década de 1920 e as Origens do Brasil Moderno*. São Paulo: UNESP, 1997. Pp. 217-233.

⁹² CARETA. *Looping the Loop*. Edição 620. Op. cit., 05/05/1920.

comunicacional. Nas capas da *Careta*, pode-se encontrar aquelas de temáticas primordialmente políticas. Numa análise superficial das capas que circularam entre os anos de 1919 a 1922, perpassou-se uma forte impressão de engajamento político e crítica social. Nas duas capas selecionadas na página anterior, críticas diretas ao governo do presidente Epitácio Pessoa. A primeira, de 26 de abril de 1919, fez alusão direta às especulações de fraudes eleitorais entre a disputa pelo executivo entre Epitácio Pessoa e Rui Barbosa. Com o uso de um coador, o diabo altera os votos, implicando na alteração dos resultados das eleições em favorecimento de um candidato.

Nos editoriais de *Careta* sempre ficou explícita a posição política da revista com relação à candidatura de Rui Barbosa. Na edição de 19 de julho de 1919, menciona o editorial: “nós, nesta revista, sempre sustentamos que o sr. Ruy Barbosa deveria ser o Presidente por ser o candidato da maioria da nação brasileira”⁹³. A segunda charge representou o final do governo de Epitácio Pessoa – administrado em grande parte num permanente estado de sítio – no qual o presidente se opõe a qualquer um dos boatos sobre seu afastamento do cargo. Destaque para a alegoria do parlamento, representado por um cão com o rabo entre as pernas, escondido embaixo da cadeira do presidente.

A crítica expressa através das charges e até mesmo da produção textual da revista, situada no devido espaço de exposição da opinião editorial, não contempla a idéia de que na fotografia possam se encontrar os mesmos traços distintivos. Segundo Sylvain Maresca⁹⁴, apesar da fotografia constituir-se numa imagem muda, ela não é submissa. Ou seja, não se pode simplesmente fazer com que ela passe qualquer tipo de mensagem. A fotografia sempre diz alguma coisa, mas não diz qualquer coisa, por mais que se procure manipulá-la. Volta-se ao paradoxo da imagem fotográfica, no qual se refere ao fato de que num mesmo tempo a fotografia é a representação de algo que realmente existiu e a

⁹³ CARETA. *Looping the Loop*. Edição 566. Op. cit., 19/07/1919.

⁹⁴ MARESCA, op. cit..

representação de algo que foi intencionalmente criado. Todavia, nem sempre esta produziu os efeitos esperados, podendo sua interpretação, por vezes, fugir das intenções do fotógrafo e do editor.

Saber controlar minimamente essa gramática é condição *sine qua non* para produzir fotos eficientes, isto é, saber dar destaque aos itens que vão constituir a mensagem fotográfica que se pretende transmitir. (...) Tentar fazer fotografias “falarem” implica em se valer dessa característica centrípeta da sintaxe fotográfica; implica em saber ordenar os signos da cultura em foco sobre o espaço do fotograma, preferencialmente amarrando os signos ao contexto em que se encontram.⁹⁵

Esta afirmação de Nuno Godolphin entrecruza-se com o caráter contraditório da revista *Careta* com relação às representações de Epitácio Pessoa. As fotografias do presidente não conseguem se equivaler ao caráter cômico e crítico imposto pelas charges e pela produção textual. O registro fotográfico não conseguiu apreender os valores pelos quais eram representados severamente através de outros métodos comunicacionais. Ao invés do ridículo, traço comum ao cômico⁹⁶, as imagens fotográficas, que têm como tema o presidente da República, celebram um outro tipo de imagem, muito mais afirmadora de poder e estabilidade do que de incapacidade e incerteza do indivíduo. São fotografias pomposas, de um homem público, sempre bem vestido e frente a signos emblemáticos de prestígio e de avanço administrativo.

A fotografia, segundo Antônio Ribeiro de Oliveira Júnior⁹⁷, é construída a partir de códigos que são socialmente consagrados ou aprovados. A postura dos fotografados frente à câmera, os tipos de enquadramentos e as escolhas dos objetos que constituem o segundo plano da imagem podem ser exemplos disso. O fato de ser uma fotografia do presidente implica numa alteração de sentido com relação a uma caricatura do mesmo

⁹⁵ GODOLPHIN, Nuno. A Fotografia como Recurso Narrativo: problemas sobre a apropriação da imagem enquanto mensagem antropológica. In: **Horizontes Antropológicos**. Ano 1, nº 2. Porto Alegre: UFRGS, 1995. P. 136.

⁹⁶ PROPP, Vladimir. **Comicidade e Riso**. São Paulo: Ática, 1992.

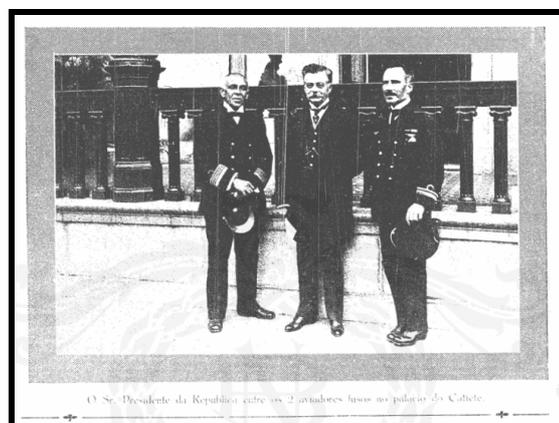
⁹⁷ OLIVEIRA JÚNIOR, Antônio Ribeiro de. *História, Fotografia e Semiótica numa Perspectiva Grande Angular*. In: **O Indivíduo e as Mídias: ensaios sobre comunicação, política, arte e sociedade no mundo contemporâneo**. Rio de Janeiro: Diadorim, 1996. Pp. 208-287.

personagem. Mas e quanto à sociedade de uma maneira geral? Houve os mesmos traços distintivos em ambas as representações? O objetivo principal deste trabalho, contudo, não consiste em realizar um estudo comparativo entre as imagens caricaturais e as fotográficas da revista *Careta*, o que demandaria um tempo de pesquisa maior e um referencial teórico mais aprofundado. Desta forma, são analisados apenas alguns dos conjuntos de fotografias considerados como mais significativos, visando determinada reflexão sobre a sociedade e suas representações de comportamento e sociabilidade.

Diferentemente da sociedade, o político geralmente foi caracterizado como o elemento que está em destaque nas imagens, uma vez que ele quase sempre foi o centro da imagem, ou seja, demais pessoas e eventos giravam em torno de sua pessoa. As fotografias abaixo, extraídas das edições 708 e 731, refletem este tipo de realidade. Na primeira, à esquerda, o corpo militar reverenciou o presidente na inauguração da placa comemorativa do Centenário do Dia do “Fico”, em frente ao prédio dos *Telegraphos*. Na segunda, à direita, o governante recepcionou os dois aviadores portugueses que realizaram uma das pioneiras travessias aéreas sobre o Atlântico. Numa representação política, portanto, os códigos da cultura fotográfica apresentaram-se, de certo modo, diferenciados com relação às fotografias que destacam outros segmentos da sociedade.



Revista *Careta*, 14/01/1922.



Revista *Careta*, 24/06/1922.

Mas e quanto às representações fotográficas do corpo bélico do Estado? Num verdadeiro sentimento de missão a cumprir e na perseverança de um futuro promissor no devir, a revista *Careta* tratou com significativa importância indivíduos que integravam os quadros militares brasileiros. A preocupação não poderia ser menor, já que teria sido através de um representante militar que a República, como sistema de governo, havia sido instaurada no país. Num período mais próximo, os acontecimentos decorrentes da Primeira Grande Guerra Mundial despertaram o interesse de proteção das nações mundiais, de um modo geral. Nesta época, surgiram no país significativos movimentos tenentistas. Por fim, mas não somente, promulgava-se um sentimento nacionalista nos cidadãos que compunham a sociedade em seu todo, partindo desde cartilhas na educação infantil até meios sofisticados de comunicação e lazer, tal qual se constituíam as revistas ilustradas. Dos militares deveria prover a defesa nacional, garantindo a soberania do país com relação às constantes ameaças externas. Neste sentido, surgem fotografias que trabalham com noções de organização e poder.



Revista *Careta*, 07/02/1920.



Revista *Careta*, 14/01/1922.

Na juventude dos membros que compunham parte da sociedade carioca depositava-se a esperança de um futuro promissor também através do serviço militar. As duas fotografias acima foram extraídas das edições 607 e 708, da revista *Careta*, e demonstram, em momentos distintos, todavia num mesmo lugar (*Escola Polytechnica*),

dois grupos de reservistas do exército que juraram fidelidade à nação junto à bandeira nacional. As academias militares também se caracterizavam como espaços de ascensão e formação de membros da elite carioca. Ao excluído, assimilava-se uma oportunidade de ingressar como peças de uma engrenagem que compunha o mecanismo social. Estes espaços caracterizavam-se como locais para a construção de prestígio, distinção e promoção social.

Assim como os jovens militares também as crianças ganham espaço na revista como mini-defensores do Brasil, concebidos através das imagens que representam grupos escoteiros ligados a diversas instituições do Rio de Janeiro. Através das representações engendradas fotograficamente das forças militares, assegurava-se simbolicamente que na capital da República o processo de modernização da cidade se desenvolvia sem maiores problemas. Ficavam assegurados os interesses e projetos das elites e das demais classes emergentes concernentes aos meandros que compõem o complexo processo de urbanização das cidades e modificações no comportamento de suas sociedades.

E ao passo que a civilização avança conduzindo-nos como manequins ambulantes através de cidades iluminadas á luz electrica, a pessoa honesta mais deslocada se vai sentindo entre seus contemporaneos, percebe com terror que se não adaptar-se a elles ficará irremediavelmente isolada no mundo. (...) Para o futuro, quando o mundo chegar ao maximo do modernismo, qualquer homem honesto de hoje poderá repetir o hynno da ultima geração boehmia, poderá ir fazer-lhe companhia no desterro repetindo: *comme um fantôme solitaire, inaperçu j'aurai passé*.⁹⁸

Entre os símbolos que compõe a imagem da cidade moderna no Rio de Janeiro estão as mulheres e os arquétipos da última moda, importada de Paris ou Hollywood, os quais ganham espaços no *footing* carioca, para desfrute de homens e inveja daquelas que foram menos ousadas. Isabel Lustosa, Raquel Soihet e Cláudia Maria de Oliveira⁹⁹

⁹⁸ CARETA. *Looping the Loop*. Edição 628. Op. cit., 03/07/1920.

⁹⁹ LUSTOSA, Isabel. **O Brasil pelo Método Confuso**: humor e boemia em Mendes Fradique. Rio de Janeiro: Bertrand, 1993. SOIHET, op. cit., 1998. OLIVEIRA, Cláudia Maria Silva de. **A Arqueologia da Modernidade**: fotografia, cidade e indivíduo em *Fon-Fon, Selecta e Para Todos...* (1907-1930). Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.

comentam sobre a mudança da mentalidade da mulher brasileira frente aos frenéticos e sedutores estereótipos emprestados mundialmente pelas culturas francesa e norte-americana. Esta última, contudo, durante o período estudado, de 1919 a 1922, em crescente processo de aceitação cultural. E foram nas ruas e nos salões, ambientes privilegiados para o desenvolvimento das sociabilidades e das interações sociais, que estes perfis do vestuário e do corpo feminino encontraram o palco para se mostrarem, tanto na experiência do momento vivido quanto na autopromoção de sua própria imagem.



Revista *Careta*, 13/09/1919.



Revista *Careta*, 26/03/1921.

Nas fotografias da revista *Careta*, imprimiram-se determinados padrões que foram desejados e imaginados como ideais para uma sociedade moderna e de consumo, engajada nas causas nacionais e alinhada à última moda e costumes provenientes da cultura estrangeira. A natureza das imagens fotográficas, especialmente aquelas relacionadas às fotografias de imprensa que assumiram neste periódico e nesta época especificidades singulares, deve ser analisada com determinada cautela e reflexão,

conforme sugere Cláudio Pereira Elmir¹⁰⁰, ao referir-se à pesquisa jornalística em geral. Uma vez que o próprio ato fotográfico constituiu-se como uma espécie de representação conotada do real, com caráter ambíguo, deduziu-se ser muito mais subjetivo o processo que envolveu a organização da revista ilustrada. Envolveu determinados códigos semânticos que possibilitaram sua interpretação, mas não revelaram de forma satisfatória a pragmática do registro. O esforço consiste, portanto, em buscar algumas respostas a partir de uma reflexão propiciada acerca dos diversos padrões fotográficos apresentados, visando, a partir deles, compreender um pouco mais de sua estrutura social.

2.2. Tipologias fotográficas para a constituição de padrões sociais

Foi certo que através das fotografias buscava-se uma espécie de perfeição estética que se aproximava da arte pictórica de raízes europeias, desenvolvida intensamente há séculos anteriores. De acordo com Sandra Jatahy Pesavento¹⁰¹, é comum a todas as sociedades a elaboração de um sistema de idéias e imagens que dê conta das representações coletivas como um todo, visando, entre diversos fatores, estabelecer formas satisfatórias de coesão social. Percebe-se como imaginário social as expressões mentais, visuais e discursivas engendradas por determinadas sociedades, a partir de uma realidade que foi vivenciada ou é desejada. Nas imagens fotográficas, por exemplo, entre os seus mais diversificados usos e funções, imprimiram-se algumas referências que permeavam esta busca estética de um modelo de projeção de imagem ideal.

A fotografia exerceu também um papel significativo para as mudanças que ocorreram na pintura e imagens em geral, tendo em vista que ela evidenciou novas percepções do real, gerando, com isso, diferentes enquadramentos e organizações espaciais. Por sua vez, ela se utilizou das convenções pictóricas

¹⁰⁰ ELMIR, Cláudio Pereira. *As Armadilhas do Jornal: algumas considerações metodológicas de seu uso para a pesquisa histórica*. In: **Cadernos de Estudos do PPGH em História**. Volume 13. Porto Alegre: UFRGS, 1995. Pp. 19-29.

¹⁰¹ PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Trabalhadores e Máquinas: representações do Progresso (Brasil: 1880-1920)*. In: **Anos 90**. Número 2. Porto Alegre: UFRGS, maio de 1994. Pp. 165-182.

para a construção de suas imagens, assim como ambas se apoiaram nas artes cênicas em distintos momentos.¹⁰²

Conforme a citação acima, de Maria Lúcia Bastos Kern, muitas foram as vezes em que os fotógrafos, com a livre convivência dos fotografados, procuraram reproduzir padrões oriundos das convenções universais pictóricas. Se nas fotografias seriadas tornou-se perceptível uma espécie de padrão estético, até que ponto este comportamento do fotógrafo não se incorporou aos costumes daquele indivíduo que se deixou fotografar? O que diferenciou o comportamento de quem está diante de uma máquina fotográfica, diante de outras pessoas em ambientes públicos ou diante de ninguém e sem intenção nenhuma de registro visual? Uma vez que a fotografia perenizou o instante, o presente, certamente o momento fotográfico deve ser aquele em que a representação do cotidiano recebeu aspectos até mesmo não condizentes com a forma de se vivenciar este dia-a-dia.

No editorial de 27 de dezembro de 1919, o último daquele ano, a revista *Careta* posicionou-se sobre algo parecido com a presente problemática. Uma peculiaridade que refletiu na forma do pensamento de uma empresa jornalística que, assim como toda a população, acompanhou com expectativa a virada de mais uma década na história da humanidade. Em linhas gerais, o periódico desenvolveu a idéia de que os componentes de uma dada sociedade, especialmente a carioca, foram dotados de duas faces sociais. Uma delas exibiu-se principalmente em ambientes públicos, enquanto a outra em ambientes privados, nos quais tem a certeza de que não estaria sendo observado por ninguém. A citação é um pouco longa, mas de significativo valor.

Cada individuo que fórma numa collectividade tem no minimo duas caras para as representações da sua unica e mesma pessoa nos actos communs da vida. (...) Assim como o protocollo exige determinado vestuario para cada cerimonia, também exige a cara correspondente. Temos por conseguinte, para cada individuo, duas caras: a cara official e a cara intima. O garoto, o mais pandego delles, vestindo um terno novo, perde a individualidade, confunde-se com o mais ajuizado igualmente vestido. (...) E o sr. Presidente da Republica?

¹⁰² KERN, Maria Lúcia Bastos. *Tradição e Modernidade: a imagem e a questão da representação*. In: **Estudos Ibero-Americanos**. Vol. XXXI, número 2. Porto Alegre: PUCRS, dezembro/2005. Pp. 7-20.

(...) Obrigado a andar por toda a parte com a sua cara official, nunca se sente bem, sua physionomia parece cançada, tem saudades da cara intima, na qual quasi um minuto não lhe é dado descansar durante o dia. O homem de casaca, bohemio ou *dandy*, tem uma só cara, a cara modelar correspondente á roupa, mas de pyjame, cada qual tem a sua cara, a respectiva cara intima, que elles raramente mostram a pessoas extranhas, porque em verdade é atravez della unicamente que a humanidade se comunica com o mundo, com a cara anonyma, a cara que ninguém vê...¹⁰³

Segundo a concepção do editorial, nas ruas e nos demais ambientes públicos do Rio de Janeiro, os indivíduos da sociedade fizeram-se representar por personagens os quais na intimidade não o são. O rosto que ninguém viu, foi o rosto que estava dentro das casas, no espaço privado. Neste sentido, representaram-se nas fotografias os estereótipos de indivíduos preparados esteticamente a aparecerem em público. A transferência da auto-imagem de um espaço para outro sugere certa preparação por parte do indivíduo, caracterizando uma noção de ritual. O protocolo no qual se referiu o editorial da revista se confunde com os padrões de comportamento e interações sociais. Estes, por sua vez, imbricam-se com as convenções fotográficas, enraizadas na cultura urbana. Vale a pena pensar que o ato de vestir-se com diferentes faces caracteriza-se como uma preocupação de um indivíduo para com o outro, engendrando formas de inserção destes em determinados grupos e a distinção ou semelhança de uns para com outros.

A partir de uma seriação das fotografias da revista *Careta*, mesmo que aleatória, pôde-se perceber, de forma razoável, certa padronização na forma de se realizar o registro visual. É possível afirmar que houve dois momentos muito distintos de registro, sendo o primeiro, o próprio ato fotográfico e, o segundo, a editoração; incluindo-se a escolha das fotografias, seu processamento de impressão e sua circulação, desencadeando no círculo de seu consumo e na trajetória histórica da imagem em si como um artefato físico. De forma gradativa e lenta foram sendo implementadas experimentações técnicas que resultaram em alterações gráficas nas revistas ilustradas brasileiras, conforme

¹⁰³ CARETA. *Looping the Loop*. Edição 601. Rio de Janeiro: Kosmos, 27/12/1919.

desenvolve Joaquim Marçal Ferreira de Andrade¹⁰⁴ em seu estudo sobre a imprensa carioca no século XIX. Na citação abaixo, Nelson Schapochnik, menciona algumas das novidades apresentadas pela indústria de artefatos visuais, os quais foram incorporados rapidamente pela imprensa periódica.

Novas possibilidades se descortinaram, na primeira década do século XX, com a introdução da máquina portátil. A disponibilidade deste artefato não deixou incólumes os jornais e periódicos, que passaram a incorporar fotografias nas suas páginas (...). O deslumbramento e impacto da cultura visual derivada da fotografia deixaram cicatrizes na cultura impressa, não apenas propiciando o acolhimento da técnica, mas também incidindo na maneira de alguns escritores conceberem o seu texto.¹⁰⁵

Assim como no campo das artes gráficas, as técnicas fotográficas também sofreram mudanças significativas ao pensar sua produção e o seu uso social. Neste sentido, a introdução das máquinas portáteis no mercado proporcionou uma mudança significativa nas formas de captação de imagens pela câmera fotográfica. Através das inovações propiciadas pelo processo de industrialização urbana, houve mudanças significativas na qualidade das imagens, nas suas formas de circulação e no próprio papel social que assumia o fotógrafo. Conforme destacam Helouise Costa e Renato Rodrigues¹⁰⁶, o que antes dependia de conhecimentos específicos sobre física e química, passou a ser incorporado ao cotidiano como parcelas da experiência vivida. Com a simplificação dos métodos de registro fotográfico, levados a grandes conseqüências através da ação de empresas como a *Kodak*, os fotógrafos procuraram se resguardar, filiando-se aos fotoclubes que começaram a surgir no Brasil a partir do ano de 1923. A cidade do Rio de Janeiro, como não podia ser diferente, foi a primeira a acolher este tipo de instituição.

¹⁰⁴ ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira Andrade de. **História da Fotorreportagem no Brasil: a fotografia na imprensa do Rio de Janeiro de 1839 a 1900**. 3ª edição. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

¹⁰⁵ SCHAPOCHNIK, Nelson. *Cartões-Postais, Álbuns de Família e Ícones da Intimidade*. In: NOVAIS, Fernando (coord.) e SEVCENKO, Nicolau (org.). **História da Vida Privada no Brasil**. Volume 3 - República: da *belle époque* à era do rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. Pp. 423-512.

¹⁰⁶ COSTA, Helouise e RODRIGUES, Renato. **A Fotografia Moderna no Brasil**. Rio de Janeiro: UFRJ/IPHAN/FUNARTE, 1995.

Um novo padrão de visualidade dividiu espaço nos centros urbanos com um novo padrão de comportamento social, uma vez que as modificações oriundas do complexo processo de modernidade efetivam-se no cotidiano das cidades e de seus componentes. A vida, que deveria ser social em todos os sentidos, passou a adquirir uma interpretação especial com a difusão das fotografias na imprensa ilustrada; vida social passou a ser aquela em que os indivíduos relacionam-se e expõem-se visualmente uns aos outros. E neste processo, pela circulação de imagens através da imprensa ampliou-se a idéia de relacionamentos e estendeu-se a noção de visualidade. É neste sentido que, na busca de uma representação ideal de si, os indivíduos oscilavam entre as chamadas duas faces, mencionada no editorial da revista: uma pública – caracterizada a rigor – e a outra privada – vestida de pijamas.



Revista *Careta*, 14/08/1920.



Revista *Careta*, 03/06/1922.

Houve locais, da urbe, que foram privilegiados para a ocasião do registro fotográfico. Alguns foram mais freqüentes de que outros, mas de acordo com Mônica Pimenta Velloso e Ângela de Castro Gomes¹⁰⁷, os cafés, as revistas e os salões caracterizam uma espécie de microcosmo da denominada vida social. Nas fotografias acima, extraídas das edições 634 e 728, da revista *Careta*, os espaços reservados aos

¹⁰⁷ VELLOSO, op. cit.. GOMES, Ângela de Castro. **Essa Gente do Rio... Modernismo e Nacionalismo.** Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1999.

salões dos *clubs* constituíam-se num destes locais privilegiados destinado às interações sociais. Reuniões dançantes, formaturas, comemorações políticas ou comerciais, bailes de carnaval, almoços ou jantares beneficentes, homenagens, entre outros, foram eventos que incitaram a aglomeração de pessoas de uma determinada classe social. E para documentar estas reuniões, os fotógrafos da *Careta* (ou aqueles supostamente contratados por ela) empunhavam suas câmeras fotográficas, registrando-as visualmente.

A escola moderníssima do cinema depois de ensinar o mundo elegante a se mostrar em publico mais ou menos nu, está conseguindo os seus discipulos no reducto modesto da ralé, sêde natural do larapio, do politico e do valentão. (...) O mundo elegante é em geral egoista. Influenciado pelo cinema, elle não se limita a transformar o salão em *cabaret*, mas julga-se com o direito de attentar contra o pudor, a moral publica e a mulher alheia... E faz tudo isso sem mascara, com a cara limpa, á prova de magnésio.¹⁰⁸

O editorial da revista *Careta*, de 28 de agosto de 1920, pode ser representativo do conjunto de influências extraculturais pelo qual passava o Rio de Janeiro da época. Se nos *clubs* alguns indivíduos da elite carioca buscavam formas de representação que pudessem atribuir-lhes distinção social, como deveria acontecer em lugares de suposto convívio público, como nas ruas e nas praias? As fotografias não fornecem ao seu expectador informações suficientes sobre distinção social para pessoas em trajes de banho. O mais próximo que se pode chegar seria através da utilização da conotação das legendas, relacionada com as informações da historiografia que mapeiou os locais preferenciais de convívio da elite carioca na cidade. Todavia, não existem muitas informações sobre a proibição do acesso de indivíduos de determinados segmentos sociais em algumas praias do Rio de Janeiro. Caracterizam-se estas como algumas das dificuldades de se analisar a unidade temática concernente às fotografias tiradas de grupos sociais em praias.

¹⁰⁸ Neste caso, o magnésio relaciona-se com algumas das técnicas que se valem do emprego de produtos químicos na construção das lentes fotográficas. Sua função, entre outras mais específicas, caracteriza-se pela diminuição da reflexividade do vidro ótico da câmera fotográfica. CARETA. *Looping the Loop*. Edição 636. Rio de Janeiro: Kosmos, 28/08/1920.



Revista *Caretta*, 19/03/1921.

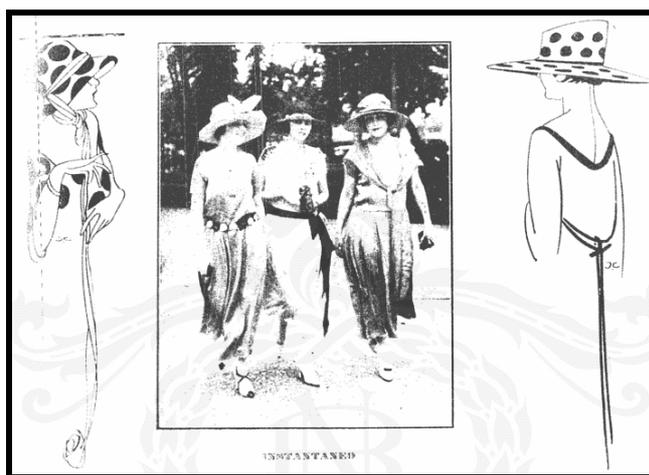
Na imagem acima, extraída da edição 665 da revista *Caretta*, percebe-se uma determinada harmonia entre a representação do desenho e a imagem fotográfica. Ambos caracterizam-se pela pose e pela constituição de um grupo. Neste caso, pode-se afirmar que existe uma comunicação entre os diferentes elementos visuais e que ambos se complementam. A legenda, por sua vez, identificou o lugar, no caso, Copacabana, caracterizando o deslocamento das elites também para a zona sul da cidade, a partir das recém inauguradas estradas que facilitavam o acesso àquela região da cidade. Nas ruas a teatralização urbana carioca permitiu distinguir alguns segmentos sociais, a partir do uso de determinadas roupas e das posturas comportamentais frente à máquina fotográfica.

Ademais destas informações, uma vez que a *Caretta* afirmou-se como um periódico das elites, supunha-se que os fotografados possuíam uma relação de consumo indireta com a revista. Ou seja, o interesse de ser fotografado seria o de justamente poder ser apreciado nas páginas impressas deste meio específico de comunicação visual. Estas relações que se estabeleceram entre o agente, que implica na fotografia, e o sujeito, que

sofre a ação do registro, merecem uma reflexão mais adensada. Caracterizam-se também como ações que permearam os meandros da vida social, impondo adequações das conveniências dos códigos culturais de uma dada experiência real às conformações da dialética provenientes da diagramação semântica.



Revista *Careta*, 27/03/1920.



Revista *Careta*, 18/03/1922.

Nas imagens acima, extraídas das edições 614 e 717, as roupas e os adereços das mulheres podem caracterizar elementos de distinção social e alinhamento às tendências culturais provenientes do estrangeiro. O desenho cria na imagem fotográfica um efeito de ênfase, relacionando a representação pictórica com a representação fotográfica. A opção pela fotografia em grupo denota uma das características dos padrões fotográficos adotados pela revista. É possível perguntar-se se o que está na revista influenciou a sociedade ou se a sociedade foi o ponto crucial para o conteúdo que deve ser impresso na revista? As fotografias acima teriam sido um reflexo do que acontecia nas ruas do Rio de Janeiro ou o ponto de partida norteador para o que deveria acontecer?

No caso das revistas ilustradas, a concorrência de influências se dividia, alegoricamente, com a literatura francesa e o cinema norte-americano. Neste jogo de trocas, compreender o processo de captação de imagens fotográficas da revista a partir de

uma sintética reflexão teórica e, de certo modo, ensaística, faz-se como uma das possíveis vias para aprofundamento do conhecimento de parcela destes grupos mais abastados da sociedade carioca que desfrutavam do registro e publicidade de suas imagens com um significativo êxito de circulação social.

As ideias novas estão virando-lhes as cabecinhas temíveis. Ellas deram para transformar qualquer recanto de esquina onde haja um pedaço de vidro em *boudoir* e até chegam a se despir para sahir na rua como se fossem se metter no leito ou no banheiro. Dizem que de todas ellas a mais prepotente é a imprensa. (...) Devemos portanto modernisal-a dando-lhe para escola um *boudoir* de mulher elegante, bem *chic*, do seculo emfim, mas cerceando-lhe a liberdade, para que ella, julgando se igual as outras, não se deixe influenciar por ellas a ponto de transferir a sua residencia para o mirante nocturno de uma rotula.¹⁰⁹

Criando para si uma alegoria feminina, o editorial da revista *Careta* mencionou sobre a necessidade da imprensa modernizar-se juntamente com a sociedade. Confrontou a natureza do privado e do público, destacando a prática de vestir-se ou despir-se socialmente. Os periódicos, segundo puderam ser interpretados, deveriam acompanhar as tendências das transformações pelas quais passava a cidade do Rio de Janeiro na época, mas o deveriam fazer com determinada cautela e controle. O modelo a ser seguido deveria ser o padrão *chic* e elegante, *smart*, condizente ao comportamento adotado pelas elites, o qual deveria servir como exemplo para as demais. Pode-se afirmar, então, que foi através das fotografias que se deu a escolha da revista por um determinado padrão social, produzindo um conteúdo atrativo para os grupos que tinham condições de consumir determinado produto.

Nas imagens fotográficas que a revista publicou sobre a vida social carioca, elementos textuais e pictóricos complementam suas informações. Nem sempre estes elementos de comunicação estão dispostos numa relação direta uns com os outros, mas, indiretamente, puderam representar comportamentos antagônicos da revista para com

¹⁰⁹ CARETA. *Looping the Loop*. Edição 63. Rio de Janeiro: Kosmos, 28/08/1920.

opiniões das mais diversas naturezas. Entende-se que, como empresa mercantil, o periódico soube balancear o seu conteúdo, visando abarcar um público consumidor maior e perfis ainda mais abrangentes. Estratégias muito bem arquitetadas pelos diretores responsáveis e pelo corpo de funcionários (efetivos ou contratados) que garantiram ao periódico uma longevidade invejada entre as demais revistas do gênero que surgiram nesta época.

A revista *Careta*, considerada como artefato físico, com historicidade e um canal pelo qual ocorreu a intermediação entre fonte emissora e receptor, teve um papel fundamental para a representação da sociedade carioca da época, seja elaborando novos estereótipos ou reafirmando antigos. Transpôs algumas das relações de interação, ocorridas em espaços de vivência comum, para espaços diagramados editorialmente. Neste sentido, o controle da imagem não se tornou exclusiva do fotógrafo, apesar dele ser o agente que foi a campo, que estabeleceu os elos de relação e quem fez e escolheu o tipo de registro fotográfico que deveria ocorrer. A trama decorreu, portanto, de uma complexa rede de relações sociais, envolvendo a sociedade como um todo, mas em graus diferentes de contato e intensidade. Constituíram estas redes imaginárias um precioso espaço para a reflexão das sociabilidades urbanas, visando, através do artefato fotografia, chegar-se a determinados traços concernentes a alguns dos códigos de cultura do passado, perceptíveis nas páginas de uma revista ilustrada.

CAPÍTULO 3

CULTURA FOTOGRÁFICA E FORMAS DE SOCIABILIDADE: percepções visuais e práticas de interação nas representações coletivas

Para cada novo regime de visualidade, uma nova cultura visual. São muitas as dificuldades que envolvem a apreensão da esfera visual de uma época. O que se tem são alguns vestígios, imagens indiciárias para desenvolver e pensar sobre a construção de um determinado padrão de visualidade. Porém, corre-se sempre o risco de destacar demasiadamente um elemento e obscurecer outros de não menor relevância. Neste caso, abordar somente os meios de comunicação social como componentes desta esfera visual no Rio de Janeiro da década de 1920 caracteriza-se como um esforço em compreender somente um, apenas um pequeno fragmento entre as muitas possibilidades existentes. Para dar conta desse sistema amplo, Ulpiano Bezerra de Meneses¹¹⁰ sugere como ponto de partida que sejam consideradas três grandes classes gerais, visando organizar pedagogicamente a compreensão do ambiente inerente às questões da visualidade. Terminologicamente próximos, mas conceitualmente distintos, são eles o *visual*, o *visível* e a *visão*.

Para se compreender as questões referentes à esfera do visual, deve-se levar em conta o reconhecimento do conjunto de imagens-guia de um grupo social ou mesmo de uma sociedade inteira. É o que poderia denominar iconosfera social. Consideram-se suas interações num determinado contexto, servindo como referências recorrentes e

¹¹⁰ MENESES, op. cit. 2005.

identitárias e constituindo parte de um todo de uma significativa rede de imagens. Sobre o visível, atribuem-se questões relativas ao poder e controle das imagens. Diz respeito à seleção das coisas que são escolhidas como factíveis ou não de serem vistas. Por detrás do visível encontra-se o invisível, abrangendo um conjunto de significados que somente poderiam ser interpretados em suas entrelinhas ou num contexto além do alcance ordinário das imagens. Por fim, mas não somente, estaria a visão. Esta se caracteriza pelos observadores e seus respectivos papéis, desencadeando em modelos e modalidades proporcionadas pelo ato de olhar. Nesta última classe destacam-se as questões referentes à subjetividade dos indivíduos, à interpretação que cada um destes pode ser capaz de fazer, de acordo com o que Francis Henrik Aubert¹¹¹ denominou, esporadicamente, como visões de mundo.

Muito se pode falar das teorias da percepção, mas muito pouco se pode concluir de concreto sobre elas. A base do pensamento que constitui a fenomenologia da percepção, embasada nas raízes *pontyanas*¹¹², fundamentou os pressupostos das teorias sobre o que apreende o olhar, reunindo informações sobre a captação de objetos ou acontecimentos com base na formação intelectual de conceitos. Traçando uma pequena trajetória de sua historicidade, Lúcia Santaella¹¹³ aponta quatro grandes correntes de pensamento relacionados às pesquisas sobre a percepção, a saber, àquelas ligadas principalmente às escolas construtivista, à gestaltista, à gibsoniana e à gerativa. Não cabe apresentar cada uma delas neste momento, mas talvez destacar alguns dados coletados durante a construção da presente pesquisa. Mesmo estas quatro grandes escolas tiveram subescolas, como a teoria alemã gestaltista, que posteriormente viria a se afirmar através de alguns dos seus principais representantes, nos Estados Unidos, conforme afirma Arno

¹¹¹ AUBERT, Francis Henrik. **As (In)Fidelidades da Tradução**: servidões e autonomia do tradutor. Campinas: UNICAMP, 1993.

¹¹² MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1971.

¹¹³ SANTAELLA, Lúcia. **A Percepção**: uma teoria semiótica. São Paulo: Experimento, 1993.

Engelmann¹¹⁴. Na tese de que na visão há uma espécie de inteligência, Rudolf Arnheim¹¹⁵ defende que entre a visão e a percepção há uma espécie de harmonia, uma vez que seria através da experiência visual que ocorreria a contemplação do mundo, desencadeando, assim, um processo de entendimento engendrado por uma ação em tempo concomitante, entre a percepção visual e a atividade mental.

Em outra perspectiva ensaística, como destaca as características referentes aos códigos semânticos da organização da fotografia de imprensa, Lorenzo Vilches¹¹⁶ também enfatiza a importância das competências do expectador para com o ato de interpretação das imagens, as quais compõem parcela de um determinado ambiente visual. Enumeram-se seis tipos de competências relevantes para se pensar reflexivamente as questões sobre a percepção efetivada através da visão. Estas competências seriam, em linhas gerais, iconográficas, narrativas, estéticas, enciclopédicas, lingüístico-comunicativas e modais. A competência iconográfica de um indivíduo relaciona-se à sua experiência dentro de uma iconosfera social, a qual o qualifica quanto à identificação de formas, pessoas, objetos e uma gama de outras possibilidades que ele possa relacionar através de uma vivência direta ou indireta.

A competência narrativa diz respeito ao processo de descrição que o expectador é capaz de criar a partir de determinadas imagens, ou seja, elaborar uma espécie de sintaxe para elas. Diz respeito à capacidade de interpretação do expectador diante de uma situação visual. A competência estética relaciona-se mais diretamente às questões do âmbito filosófico e artístico da sociedade, e estão consideravelmente mais próximas das significações de natureza simbólica. Em linhas gerais, a competência enciclopédica relaciona-se à capacidade intelectual de cada indivíduo; a lingüístico-comunicativa

¹¹⁴ ENGELMANN, Arno. *A Psicologia da Gestalt e a Ciência Empírica Contemporânea*. In: **Psicologia: teoria e pesquisa**. Volume 18, número 1. Brasília: UNB, janeiro-abril, 2002. Pp. 1-16.

¹¹⁵ ARNHEIM, Rudolf. *El Pensamiento Visual*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1986.

¹¹⁶ VILCHES, op. cit..

refere-se diretamente ao processo intersemiótico, com permissão do termo, de tradução do visual ao verbal, seja este representado pela fala ou pela escrita; e a competência modal liga-se às noções de tempo e espaço que são concebidas por cada indivíduo.

Caracterizou-se, portanto, questões sobre o *visual*, o *visível* e a *visão*. Destacaram-se algumas noções engendradas a partir de uma das escolas da psicologia social, ligada à teoria da percepção, a qual diz respeito à capacidade humana de atribuir determinada inteligência ao ato de olhar. Enfatizou-se, ainda, algumas questões sobre as competências dos indivíduos que se valem da visão, resultado de pesquisas desenvolvidas no campo da comunicação social. Algo já se sabe, portanto, sobre algumas das questões referentes à cultura visual, alguns aspectos que compõem as suas dimensões e algumas das possibilidades de classificação das competências visuais de seus agentes. Todavia, muito pouco se sabe sobre o perfil destes agentes propriamente ditos. A revista *Careta*, inserida como um dos artefatos constituintes numa ampla cultura visual, conforme se desenvolveu no Rio de Janeiro da década de 1920, indicava apenas alguns vestígios sobre o provável perfil de seu leitor, identificados somente através da análise das entrelinhas do seu conteúdo, seja ele textual, fotográfico ou pictórico.

As dimensões da circulação da revista – o volume de suas edições – também são desconhecidas, pelo menos por esta pesquisa. Obviamente, entre 1919 e 1922, circulava com maior intensidade dentro da cidade do Rio de Janeiro, apesar de anunciar no cabeçalho de seus editoriais o preço de venda para outros estados. Sem dúvida, o maior atrativo da revista eram seus artefatos visuais. Pode-se dizer que a *Careta* seduzia seu leitor através da visão, inicialmente pelas charges das capas, acompanhada da logomarca que identificava o periódico. Posteriormente, nas páginas internas, pelas fotografias, destacadas pela qualidade de sua revelação e pelo brilho da impressão em papel *couché*. Cores, nesta época, somente nas charges, e mesmo assim em algumas delas. Encontra-se

a justificativa para um duro páreo entre realismo fotográfico e expressão cômica em cor. Pode-se dizer que o visível, catalisado pela editoração do periódico e, conseqüentemente, caracterizado por códigos semânticos de tratamento do conteúdo das imagens, constituía-se num dos principais atrativos de *Careta*, uma vez que ao ingressar o olhar dentro da página, o primeiro objeto que chama a atenção do leitor são as imagens.

O que dividiu, de certa forma, o olhar do leitor entre uma ação receptiva ou ativa, conforme denomina Alfredo Bosi¹¹⁷, caracterizou-se pelo tempo que cada expectador se deteve numa determinada imagem fotográfica. Neste caso, as imagens impressas na revista *Careta* foram organizadas em série, refletindo aquilo que seria um dos primeiros passos para uma espécie de comunicação de massa. Impressas, as fotografias poderiam ser reproduzidas quantas vezes fosse desejável, numa qualidade muito parecida, senão muito próxima, dos originais revelados. Nelas, encontravam-se com maior freqüência as fotos da sociedade, na qual esta própria se encontrava como num espelho anacrônico, assumindo seu papel de consumidor neste gradativo empreendimento capitalista que se instaurava no país.

A imagem fotográfica torna-se o objeto sobre o qual projetamos, ou se projeta, uma troca possível entre o que olha, o que é olhado e aquele ou aquilo que se esconde atrás da objetiva. (...) O retrato fotográfico formula, põe em cena, a percepção de si, inventa a imagem, a imagem social, mas também a imagem individual. O indivíduo que posa, propõe. Ele se dá ao fotógrafo, o qual libertará seu corpo, sua imagem, sua memória.¹¹⁸

As imagens fotográficas contidas na revista *Careta* poderiam ser, de certa forma, banalizadas pela quantidade exposta e pela ordem serial disposta. Neste sentido, o olhar de seu expectador, naturalmente seletivo, apropriou-se fundamentalmente dos primeiros planos da imagem fotográfica e incorporou, com certa peculiaridade, os padrões vinculados às formas diagramáticas e aos conteúdos em geral, absorvendo o que se

¹¹⁷ BOSI, op.cit..

¹¹⁸ GRUSPAN, Elise. **O Sujeito em Perigo**: identidade fotográfica e alteridade no Brasil do século XIX até 1940. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Massangana, 1992.

poderia denominar como preceitos morais normatizados. Nesta intermediação possível entre quem olhava e o que é olhado, conforme a citação de Elise Gruspan, na página anterior, escondem-se os olhos de quem registra, indivíduo fundamental neste processo de socialização. Sintetiza uma espécie de pacto que envolveu a cedência da imagem do corpo individual, inserido numa parcela constituinte da sociedade como um todo, organizada hierarquicamente.

Como cenário das fotografias da *Careta*, ao invés dos estúdios fotográficos, como largamente utilizados no século XIX, serviram como palco as ruas, as praias, as praças, os salões de clubes e outros espaços semelhantes, averiguando a dinamicidade atribuída à fotografia principalmente após os implementos desenvolvidos para o uso das chamadas máquinas portáteis. Apesar da escolha, muitas vezes pelas imagens em movimento, as fotografias posadas ainda se constituíam como as preferidas desta modalidade do ver, que se imbuía na cultura visual carioca da década de 1920. As imagens fotográficas em movimento remontavam a gradual inserção do cinema, primordialmente norte-americano, na capital da República. Caracterizava-se num dentre os mais brilhantes ícones da modernidade, o qual não se encontrava ao alcance de todos.

(...) Não ha hoje em dia cinema no Rio que não se povôe de melancholicos suspiros assoprados em todos os cantos pelos applicados discipulos desse modernissima escola de civilização...¹¹⁹

O editorial da edição 595, da revista *Careta*, referiu-se ao cinema, em tom irônico, como uma das *escolas de civilização* da sociedade da época, enfatizando o significativo frenesi que este causava entre as elites. Da percepção da imagem ao comportamento, o cinema, assim como as revistas ilustradas, representava quase sempre o apelo às últimas tendências da moda, às novidades que exigiam uma espécie de manutenção constante da imagem do corpo, satisfazendo às exigências do mercado de consumo. A modernidade

¹¹⁹ CARETA. *Looping the Loop*. Edição 595. Op. cit., 15/11/1919.

carioca, representada pela moda, caracterizou a permanência do transitório e, ao mesmo tempo, a dúvida sobre as conseqüências de um devir sempre aspirante por desabrochar. A tendência de comportamentos e vestuários, segundo Walter Benjamin¹²⁰, sempre se apresentou como passageira, vinculada aos desejos menores do cotidiano, mas sempre inspirada nas qualidades de uma beleza tradicional e, relativamente, imutável.

Fascinado diante da miríade de estímulos, diante do espetáculo volátil das luzes das imagens, dos cenários e das coisas, nas grandes cidades, o olhar moderno aprendeu a desejar, o corpo enfeitado das mercadorias que, sacralizadas pela publicidade, ficam expostas à cobiça por trás dos vidros reluzentes das vitrines. (...) A moda explodiu, em meados do século XX, junto com a explosão consumista da cultura de massas, tão transitória quanto são passageiras as imagens nos jornais, nas capas de revistas, nas telas do cinema (...).¹²¹

Não exatamente uma cultura de massas na década de 1920, mas, digamos, um embrião desta que se utilizava das grandes cidades como laboratórios experimentais daquilo que iria se afirmar posteriormente, juntamente com a modernização dos meios de transporte e a distribuição de mercadorias no Brasil. Através destes meios de comunicação, como o cinema e as revistas ilustradas, que as elites cariocas se informavam sobre as últimas tendências na moda. Alimentavam as alfaiatarias, juntamente com outros estabelecimentos comerciais da cidade do Rio de Janeiro, utilizavam os salões e as ruas do centro como passarelas para exposição de seus modelos, simbolizados em *status* de poder e ascensão social. Da imagem para as ruas e das ruas novamente para as imagens, caracterizava-se assim, grosso modo, um círculo vicioso que compunha parte desta ampla cultura visual da época.

O editorial de 8 de novembro de 1919 da revista *Careta* chegou a mencionar o termo *ditadura da moda*. Perpassou a sensação de dependência daquilo que estaria vinculado à publicidade, transparecendo uma relação efetivada pelas imagens

¹²⁰ BENJAMIN, Walter. *A Modernidade*. In: **A Modernidade e os Modernos**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975. Pp. 7-31.

¹²¹ SANTAELLA, Lúcia. **Corpo e Comunicação: sintoma de cultura**. São Paulo: Paulus, 2004. P. 116.

fotográficas e pela pedagogia eficaz do cinema. A moda foi assunto no periódico no momento em que passou a ser percebida como tema de captação de imagens, ou mesmo de discussões apresentadas através dos textos. Todavia, estava quase sempre relacionada à vestimenta feminina e, praticamente, desvinculada do masculino.

Continuam os debates em torno da moda e raro é, nestes quentes dias, quando se sahe á rua, não se encontrar o gracioso perfil de uma dama pulchra levando-a sobre o corpo em triumpho como uma sacerdotisa a luz que não pôde deixar se extinguir na pyra do templo do idolo a que se dedicou. (...) É linda a creatura?... Bella, muito bella é!... E o corpo, que tal é essa plástica?... Uma obra rara, porque expõe uma harmonia perfeita de linhas... (...) Se não fosse a moda, porém, ser-nos-hia dado gozar com a vista essa magnifica obra de arte?... De certo que não!... (...) A moda portanto, comquanto egoista as vezes, tranformou-se numa grande editora de cousas raras representadas no corpo humano... (...) Então a moda deixa de ser immortal, porque a belleza, sendo immutavel, não tem época fixa, é eterna, emquanto que a moral varia com o tempo e os povos...¹²²

O olhar direcionado da revista aproximou o substantivo feminino *moda* à própria feminilidade do corpo da mulher. Ao mesmo tempo em que destacou a exuberância e a beleza das formas, também apontou volatilidade e fragilidade em sua hipotética essência. Ao contrário da década de 1910, segundo aponta Isabel Lustosa¹²³, o trabalho passou a ser consideravelmente valorizado na década de 1920. A ociosidade passou a ser mal vista e a tradicional imagem do *dandy*, passeando de carro pelos bairros nobres da cidade, resguardou somente a incorporação do vestuário *sportsman*. Utilizavam-se roupas mais leves para que possa haver uma maior flexibilidade do corpo. Gilles Lipovetsky¹²⁴ enfatiza que, nesta época, houve uma espécie de harmonia entre a confecção industrial e a implementação dos meios de comunicação social. As dinâmicas dos estilos de vida e dos valores sociais modernos passaram a sobrepor, essencialmente nos centros urbanos, os tipos tradicionais oriundos do interior. O Rio de Janeiro ganhava, assim, uma autonomia

¹²² CARETA. *Looping the Loop*. Edição 611. Op. cit., 6/3/1920.

¹²³ LUSTOSA, op. cit..

¹²⁴ LIPOVETSKY, Gilles. **O Império do Efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

contraditória, o que Sandra Jatahy Pesavento¹²⁵ chamou como espelho distorcido da nação. Uma vez que se impunha culturalmente para as demais cidades brasileiras, submetia-se ao estilo importado proveniente do estrangeiro.



Revista *Careta*, 27/03/1920.



Revista *Careta*, 29/10/1921.

Uma vez incorporada a mensagem que vinha das imagens, fazia-se necessário adequar o corpo ao próprio registro, neste caso específico, fotográfico. A imagem percebida pela visão deveria converter-se na forma de comportamento dos indivíduos para que estes, através da fotogenia, servissem de modelo para a reprodução de uma determinada moda. Supunha-se a ocorrência de um hibridismo de convenções fotográficas com a complexidade cultural do cotidiano. Nas fotografias acima, extraídas das edições 614 e 697, respectivamente, encontra-se o confronto entre imobilidade e movimento do corpo. Está a transparência de uma pluralidade de códigos culturais, mas também a singularidade das interações sociais, nas quais se pressupõe uma determinada cumplicidade entre os indivíduos fotografados e o fotógrafo. Percebe-se, através da imagem, que houve uma preparação do corpo antes do ato, o que é demonstrado tanto de forma implícita quanto explícita.

¹²⁵ PESAVENTO, op. cit., 1999.

O conteúdo das fotografias da revista *Careta* refletia pressupostos de um pensamento que se concebia à época como representativo da modernidade carioca. A cidade do Rio de Janeiro, então capital da República, serviu como abrigo para que esta concepção se desenvolvesse gradativamente. Por sua vez, a revista serviu como um dos muitos instrumentos de captação e propagação de uma determinada cultura fotográfica, especificamente durante o período abordado, de 1919 a 1922. A esfera do ver, neste presente estudo, delimitou-se, portanto, às fotografias cujos temas foram principalmente componentes destas, assim chamadas, elites cariocas, que se dispunham à evidência fotográfica nas páginas de um periódico ilustrado. A pragmática que envolveu a construção da fotografia em si, a qual marcou sua trajetória desde seu registro nas ruas até a diagramação editorial da imprensa, caracterizou-se como algo mais que complexo.

Nem sempre a imagem mostrou aquilo que realmente aparentou mostrar. Assim como nem sempre a sociedade, que foi ali mostrada, caracterizou-se como aquilo que era mostrado. De forma específica, Guy Debord¹²⁶ lembra sobre a sociedade do espetáculo, na qual o mundo das aparências poderia ser um daqueles que predominam entre os ambientes sociais modernos. A utopia da cidade republicana, segundo Flora Süssekind¹²⁷, também se transpunha para a utopia de uma imago que deveria ser espelhada pelo restante do país. Todavia, esta matriz apresentava em sua hipotética essência características específicas. Uma reflexão imposta através do olhar leva à apreensão de determinados códigos culturais destas elites e camadas médias urbanas, assim como destaca uma noção diferenciada de interação entre os mesmos.

Dentre as várias temáticas fotográficas destacadas no capítulo anterior, vale a pena debruçar-se um pouco mais detalhadamente sobre dois tipos específicos de unidades: as

¹²⁶ DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**: comentários sobre a sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

¹²⁷ SÜSSEKIND, Flora. **As Revistas de Ano e a Invenção do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.

imagens fotográficas conotadas pelo termo *instantâneo* e as fotografias de grupos, registradas em salões de clubes cariocas. Estas se destacam entre outros temas que também poderiam ser abordados nesta pesquisa, como as imagens do carnaval carioca, as representações de sociabilidade nas praias, a inserção das crianças no conteúdo fotográfico, a questão dos esportes e o disciplinamento do corpo pela atividade física, as imagens do corpo político e militar, entre outros. Neste sentido, a revista *Careta* apresenta-se como uma fonte potencial para exploração de questões referente à cultura de imprensa e ao estudo de códigos culturais da sociedade implícitos nas suas diversas vertentes fotográficas.

As fotografias *instantâneas* e as imagens de grupos em salões cariocas confrontam aspectos referentes à forma e à escolha temática realizada pelos fotógrafos, que estavam a serviço de *Careta*. Enquanto a primeira escolheu a rua como cenário de suas fotografias, a segunda privilegiou o ambiente fechado. O enfoque da primeira privilegiou um número menor de pessoas no enquadramento fotográfico, enquanto a segunda, por vezes, até exagerou na quantidade. Pode-se afirmar que aqui há uma espécie de confronto entre o público e o privado, ou seja, os lugares de circulação da rua e aqueles que possuem acesso restrito, no qual o indivíduo necessitava de determinado poder sócio-econômico para adentrar-se nele.

Entre o conjunto analisado das fotografias da revista *Careta*, abarcando as edições que compreendem os anos de 1919 a 1922, este tipo de padrão fotográfico destaca-se significativamente entre os demais, julgando-se conveniente abordá-los a partir de algumas reflexões calcadas tanto no seu conteúdo quanto na base teórica escolhida para servir de apoio a estas análises. Neste sentido, num primeiro momento, serão propostas algumas reflexões predispostas a partir do detrimento do olhar para as fotografias conotadas como *instantâneos* e, num segundo momento, àquelas referentes às

representações coletivas, cujas imagens foram registradas em salões de clubes sociais cariocas.

3.1. Apreensão das imagens construída de grupos nas fotografias *instantâneas*

A comunicação propiciada pelas revistas ilustradas demonstrava uma realidade à parte, um fragmento do todo social, caracterizando a metonímia da sociedade carioca. Sua potencialidade sobrepôs-se às demais situações existentes, erigindo-se como um dos instrumentos principais de circulação de imagens, textos e idéias representativas de uma simbologia moderna. Em geral, os processos de comunicação, segundo Adriano Duarte Rodrigues¹²⁸, são ritos que atravessam uma experiência da sociedade, seja ela individual ou coletiva. Estes processos estariam ainda relacionados à visibilidade e à teatralidade da vida pública, além de estarem imbricados num jogo de reconhecimento mútuo. No conjunto de fotografias da revista *Careta*, encontrava-se uma modalidade de imagem denominada como *instantâneas*. A proposta inicial consistia em capturar imagens fotográficas do cotidiano, flagrantes de pessoas em movimento principalmente nas ruas. Relacionado à fotografia, o termo *instantâneo* significa a existência de um período de exposição muito curto. Ou seja, seria possível apreender imagens de pessoas em movimento, sem a necessidade de imobilizá-las por um tempo determinado. Estaria intimamente ligada ao desenvolvimento tecnológico da fotografia, que se apresentava como um dos novos aspectos para época, tornando-se este tipo de imagem fotográfica um atrativo em especial. É possível perceber a ocorrência freqüente desta modalidade de imagem nas edições da revista *Careta* que estiveram em circulação entre os anos de 1919 a 1922.

¹²⁸ RODRIGUES, Adriano Duarte. *A Emergência da Questão Comunicacional na Modernidade*. In: **Estratégias da Comunicação**: questão comunicacional e formas de sociabilidade. Lisboa: Presença, 1990. Pp. 21-62.

Dividia o espaço principalmente com outros elementos constitutivos das páginas de *Careta*, principalmente crônicas e desenhos femininos. Não por menos, a mulher foi privilegiada na escolha deste tipo de enfoque fotográfico. Elas estão presentes em praticamente todas estas fotografias. Quando houve presença masculina, esta ficou representada como imagem coadjuvante, geralmente transposta entre os elementos que se confundem com o cenário do segundo plano, captado pela câmera fotográfica. Rachel Soihet¹²⁹ aponta que a imprensa carioca, na República Velha, por inúmeras vezes, procurou desvalorizar o papel social da mulher, mesmo consciente de que esta, gradativamente, desenraizava-se da tradição de costumes patriarcais que antecederam o século XX. Neste sentido, o protagonismo das mulheres nas fotografias da revista *Careta* também deve ser concebido com determinada cautela.

As fotografias denominadas como *instantâneas* revelaram a mulher enquanto imagem aproximada dos costumes da moda e do cotidiano, distanciando-se de representações políticas ou intelectuais. Seus corpos, sempre representados em movimento, agiram de forma praticamente sincrônica e foram pressupostos para a divulgação de hábitos considerados como elegantes, segundo as convenções da época. Em estudo sobre fotografias e retratos, Peter Burke¹³⁰ alerta os historiadores para com os detalhes simbólicos contidos numa imagem, ou seja, posturas, gestos, acessórios e objetos os quais devem, geralmente, seguir um determinado padrão social. O padrão social da época, por sua vez, estava muito próximo daquilo que se podia encontrar nas últimas tendências da moda européia e norte-americana. As representações ocorriam principalmente através das formas variantes do vestuário feminino.

O Feminismo que parecia não passar entre nós de um simples modelo novo na arte feminina do bem vestir, acaba de alcançar um triumpho, um

¹²⁹ SOIHET, Rachel. **Condição Feminina e Formas de Violência**: mulheres pobres e ordem urbana (1890-1920). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

¹³⁰ BURKE, Peter. **Testemunha Ocular**: imagem e história. Bauru: EDUSC, 2004.

impressionante triumpho, produzindo aquella Dama *chic*, tão mysteriosa e fina como um authentico rato de hotel nas estações elegantes d'alem-mar (...).¹³¹

Apesar da presença feminina ter sido uma constante neste tipo de fotografia da revista *Careta*, percebe-se que em seus editoriais, como na citação acima, extraída da edição 647, o ponto de vista crítico predominante parte sempre de uma opinião caracteristicamente masculina. Reforça-se, neste sentido, a idéia de que Jorge Schmidt, o dono da revista, escrevia a maioria – senão todos – dos editoriais de *Careta*. Na revista, mulher e política foram temas muito difíceis de imbricarem. Quando presente, a figura feminina aparecia sob a forma de alegoria, representada por substantivos como política, fome, miséria, etc. De acordo com o que se pôde perceber a partir da análise destas imagens fotográficas, o estereótipo da mulher da alta sociedade foi uma das temáticas pela qual a revista interessou-se significativamente.

Das muitas modas importadas de Paris, a do *cabaret* foi aquela a qual a revista preferiu não lembrar, uma vez que foi considerado como uma espécie de *cancro social*, como bem lembra Margareth Rago¹³². Estes temas somente não eram evitados pela emergente literatura *kitsch*, igualmente importada do país franco, na qual o submundo urbano tornar-se-ia o objeto predileto de consumo da elite leitora. No Rio de Janeiro, o escritor Benjamim Costallat¹³³ ganhou significativo destaque com o seu polêmico romance *Mademoiselle Cinema*¹³⁴, bem ao estilo. Neste sentido, um outro ponto de divergência ocorre entre uma chamada criação literária da época e as representações fotográfica, destoantes entre si.

¹³¹ CARETA. *Looping the Loop*. Edição 647. Op. cit., 13/11/1920.

¹³² RAGO, Margareth. *Prazer e Perdição: a representação da cidade nos anos vinte*. In: **Revista Brasileira de História**. Volume 7, número 13. São Paulo: ANPUH/Marco Zero, setembro/1986-fevereiro/1987. Pp. 77-102.

¹³³ Uma referência acadêmica ao escritor pode ser encontrada em MACHADO JÚNIOR, Cláudio de Sá. **O Rio de Janeiro Moderno em Crônicas**: Benjamim Costallat e as representações da sociedade carioca em *Mysterios do Rio* (1924-1926). Monografia de Conclusão do Curso de Especialização em História do Brasil. Porto Alegre: FAPA, 2005.

¹³⁴ COSTALLAT, Benjamim. **Mademoiselle Cinema**: novela de costumes do momento que passa... Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 1999.



Revista *Careta*, 05/03/1921.



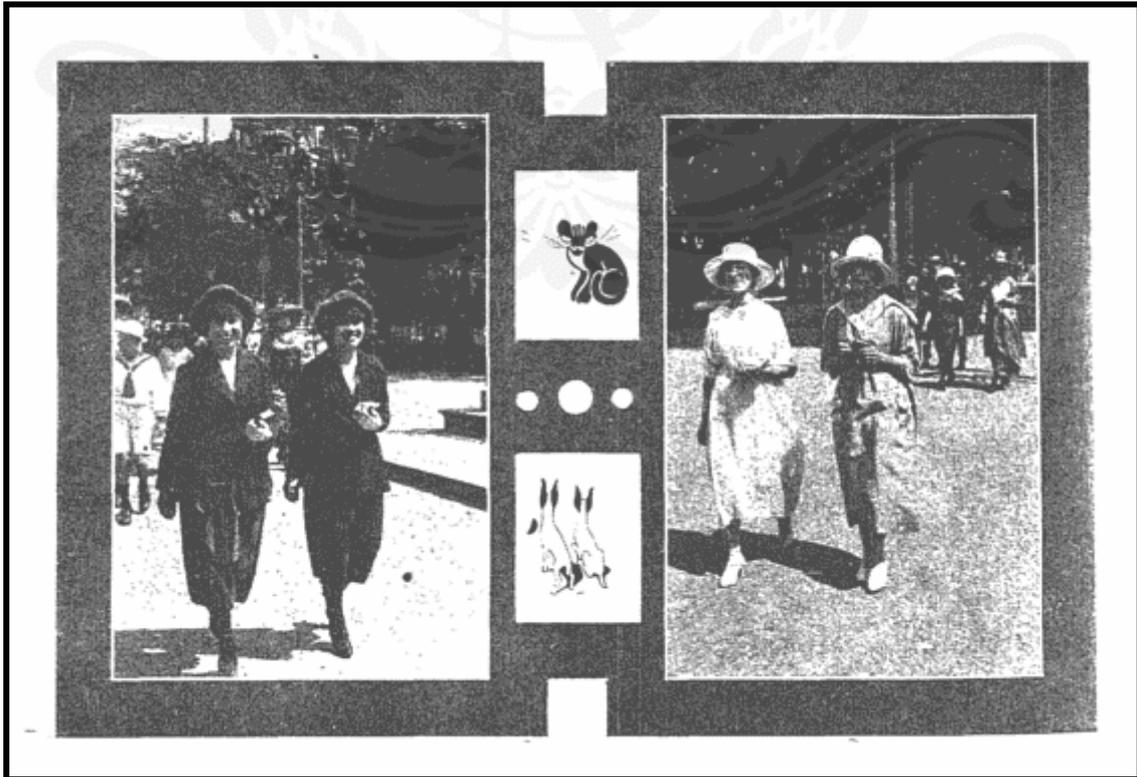
Revista *Careta*, 15/04/1922.

As fotografias acima, extraídas das edições 663 e 721, respectivamente, caracterizaram o padrão fotográfico, em termos gerais, das fotografias conotadas pelo termo *instantâneo*. Ambas foram imagens da rua, aparentemente registradas em praças. A imprecisão da informação é proporcionada pela ausência de legendas ou cabeçalhos explicativos. Outra peculiaridade é que estas fotografias sempre eram tiradas durante o dia, conforme se pode perceber pela luminosidade sob os indivíduos ou mesmo pela sombra deles gerada. Dependendo da fotografia, este dado pôde atribuir certo caráter amadorístico às imagens. A primeira imagem, da esquerda, tem maior centralidade nas duas mulheres que caminham em direção da máquina fotográfica, caracterizando uma imagem cujos componentes encontravam-se em movimento. O olhar e o sorriso de uma delas revelavam a cumplicidade existente entre indivíduos fotografados e fotógrafos.

Outro dado significativo caracteriza-se pela sincronia dos passos das mulheres. Ambas com o pé esquerdo à frente, revelando uma espontaneidade, de certo modo, programada. Deduz-se, assim, uma preparação antes da captura do momento *instantâneo*,

cujo termo, aplicado neste sentido, confunde-se com a noção de *espontâneo*. Qual tipo de atividade estaria motivando estas mulheres a produzirem-se em vestimentas e circularem nas ruas? Um passeio para realizar compras? Uma ida a uma sessão de cinema? O retorno a casa após a presença na missa dominical? Simplesmente um *footing* de lazer, desfrutando dos espaços de sociabilidade da cidade? Poderiam estar motivadas justamente pela presença do próprio *flash* fotográfico? Algumas destas questões pairam sobre a análise das fotografias, uma vez que a legenda, seu mecanismo de compreensão pedagógica, não incitava qual eram suas atividades. Por sua vez, o cenário que constituiu o segundo plano harmonizou natureza e vida urbana, atribuindo determinado equilíbrio à fotografia. Pode-se afirmar que estes tipos de imagens, de certa forma, caracterizaram-se como variantes do retrato fotográfico de estúdio, mas com singularidades específicas empregadas à tecnologia da época.

A segunda imagem fotográfica apresentou-se menos bem distribuída quanto à primeira. A organização do espaço não foi plenamente harmônica, estando os três fotografados de frente para o sol, o que lhes atrapalhava nitidamente o olhar. Poderia o casal estar centralizado, mas não o está devido ao terceiro indivíduo no primeiro plano, outra mulher, cuja face obscurece face à sombra refletida em seu rosto através da aba de seu chapéu, um dos adereços distintivos de classe. Curiosamente, o elemento masculino foi o único que não direcionou seu olhar para a câmera, revelando quais deveriam ser os principais indivíduos retratados. Novamente, os passos das mulheres são sincronizados, com exceção do homem, contrário àquelas que o cercam. Intencionalmente ou não, através de um simples detalhe do comportamento, é possível estabelecer uma diferenciação simbólica entre homens e mulheres, justapostos hierarquicamente em posições sociais ainda bem distanciadas, apesar de à época já se falarem nos avanços feministas junto ao mercado de trabalho.



Revista *Careta*, 30/08/1919.

Nas fotografias acima, extraídas da edição 584, temos mais dois exemplos deste tipo de imagem conotada pelo termo *instantâneo*. Justapostas, transparecem a impressão de que o destino de seus transeuntes irão convergir num mesmo ponto, como duas retas que se encontram, separadas por um ângulo de 90 graus. Resultado este dos códigos semânticos de organização do conteúdo fotográfico, condizente ao processo de editoração das fotografias. Ruídos visuais, representados por um gato e dois cães, localizados entre as fotografias, complementam o aspecto estético das imagens. Como suporte de retratos, a moldura enfatizou uma importância diferencial das fotografias dentro das páginas da revista. Comum em ambas as fotografias, novamente, foi o olhar dos indivíduos para a câmera fotográfica.

A cumplicidade entre indivíduos fotografados e fotógrafos evidencia-se à medida que há a percepção da existência de uma espécie de contrato social entre ambas as partes: a primeira que permite dar-se a ver e a segunda que efetiva em si o registro visual. Uma

descontração aparente, no caso da fotografia à esquerda, reforça estes indícios culturais, caracterizando tanto uma interação entre as mulheres fotografadas quanto delas para com o fotógrafo, cujo corpo omitiu-se na imagem. Neste caso, pode-se afirmar que uma certa ênfase também foi dada para o rosto dos indivíduos fotografados, uma vez que, mesmo focados de corpo inteiro, foi possível perceber as expressões de seus rostos, cada qual caracterizado como um universo de interpretações. Apesar de omissos seus nomes e suas peculiaridades privadas, as fotografias de mulheres em duplas ou trios, característica dos *instantâneos*, tornou-se privilegiada à medida que se afastou dos padrões das imagens apreendidas de grandes grupos, contendo vinte, trinta ou mais componentes no enquadramento fotográfico.

Deve atentar-se para o comportamento, e com exatidão, pois é através do fluxo do comportamento - ou, mais precisamente, da ação social - que as formas culturais encontram articulação. Elas encontram-na também, certamente, em várias espécies de artefatos e vários estados de consciência. (...) Os sistemas culturais têm que ter um grau mínimo de coerência, do contrário não os chamaríamos de sistemas, e através da observação, vemos que normalmente eles têm muito mais do que isso. (...) A análise cultural é (ou deveria ser) uma adivinhação dos significados, uma avaliação das conjeturas, um traçar de conclusões explanatórias a partir das melhores conjeturas e não a descoberta do continente de significados e o mapeamento da sua paisagem incorpórea.¹³⁵

Nos termos de Clifford Geertz, busca-se compreender significações culturais através do ato reflexivo da observação. A busca de traços não identifica uma tipologia de sociabilidade universal, mas aponta interpretações que foram possíveis a partir de um determinado momento e partindo de um dado ponto de vista, municiado por um limitado referencial teórico. Na circunscrição do *visível*, é possível identificar nas fotografias *instantâneas* da revista *Careta* códigos comuns de observação, como a significativa quantidade da presença dos indivíduos, se são homens, mulheres ou crianças e que tipo de vestimentas utilizavam, por exemplo. Já no que se refere à visão, a teia de relações que se imbrica num ato aparentemente simples pode caracterizar-se numa complexidade

¹³⁵ GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989. Pp. 12-14.

muito maior do que a imaginada. A interação entre o termo *instantâneo* e preparação do corpo para o ato fotográfico contradiz a natureza da espontaneidade, expondo à observação reflexiva ações significativas de interação social e propiciam uma nova forma de ver e pensar as imagens aparentemente singulares. A percepção do conteúdo que foi expresso pela fotografia pode variar em sentidos, de acordo com a competência enciclopédica de cada expectador. As influências que caracterizam a forma de perceber os elementos que compõem a esfera visual de cada sociedade também podem ser consideradas determinadas para a interpretação do conteúdo fotográfico.

*La foto de prensa y la imagen em general no pueden expresar significados fijos ni estables. Los significados de la imagen pertenecen a vastos campos semánticos que obedecen a interpretaciones culturales sujetas, además de la percepción, al contexto espacio-temporal de la cultura.*¹³⁶

Uma grande ausência nestas imagens fotográficas *instantâneas* da revista *Careta* passou a ser as legendas, omissas da identificação de lugares ou da natureza do evento que motivou os indivíduos a se deslocarem para aquele determinado lugar, em sua significativa maioria. Em algumas delas, raras, a localização espacial apontou para bairros da zona central e da zona sul da cidade. Privilegiaram-se espaços como a Avenida Rio Branco (antiga Avenida Central), o Largo do Machado, e Copacabana. Com a modernização do acesso às áreas periféricas, com relação ao centro do Rio de Janeiro, ficou muito mais fácil do carioca deslocar-se de um bairro para outro. Lembra Paulo César Garcez Marins¹³⁷ que desde o início do século a prefeitura da cidade vinha implementando avenida e túneis, tornando o acesso a bairros como Flamengo e Botafogo, muito mais rápidos e elegantes, conforme flanqueio com jardins e esculturas inspirados na cidade parisiense.

¹³⁶ VILCHES, op. cit., pp. 83-84.

¹³⁷ MARINS, Paulo César Garcez. *Habitação e Vizinhança: limite da privacidade no surgimento das metrópoles brasileiras*. In: NOVAIS, Fernando (coord.) e SEVCENKO, Nicolau (org.). **História da Vida Privada no Brasil**. Volume 3 - República: da *belle époque* à era do rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. Pp. 132-214.



Revista *Careta*, 25/12/1920.

Revista *Careta*, 08/10/1921.

Os passeios pela cidade deveriam ser bem mais agradáveis, apesar dos conflitos que posteriormente envolveriam a cidade durante a tumultuada administração do então presidente Epitácio Pessoa. Mas enquanto a rua ainda foi o palco do espetáculo urbano, conforme lembra Sandra Jatahy Pesavento¹³⁸, senhoras, como as das fotografias acima, extraídas das edições 653 e 694, continuaram a figurar seus corpos, expondo-os ao registro da fotografia de imprensa. Neste caso, outro aspecto comum foi que as imagens fotográficas dividiram espaço com o desenho, também feminino. Estes, por sua vez, assinados por J. Carlos, um dos principais caricaturistas da revista. Neste aspecto, além da conotação do termo *instantâneo*, também há interferência de outra imagem, caracterizada por outra forma de linguagem, mas constituindo determinada harmonia e, de certa forma, complementaridade à fotografia.

¹³⁸ PESAVENTO, Sandra Jatahy. **O Espetáculo da Rua**. 2ª edição. Porto Alegre: UFRGS, 1996.

O desenho também ampliava a noção que se referia aos aspectos da vestimenta e, conseqüentemente, da moda. Permeando os meandros de um leve humor, ele ressaltava também aspectos da graça feminina, imbricando-se com uma noção sobre a frivolidade dos costumes e da manutenção das aparências. Nas fotografias, estas noções também se reproduzem através das repetitivas formas de comportamentos daqueles que projetavam na imagem a fim de serem vistos. Percebeu-se uma certa similitude das vestimentas, cuja noção de duplicidade e sincronia reforçam-se na presença de duas ou três pessoas no enquadramento fotográfico. Uma quantidade reduzida de pessoas na fotografia reproduz um determinado destaque sobre a individualidade dos fotografados.

Novamente, o olhar caracterizou-se como um signo da cumplicidade entre fotógrafo e fotografados. Este foi direcionado para a câmera, com exceção de um breve desvio na fotografia localizada à direita, na qual a personagem focaliza, levemente, à frente de sua caminhada. Os passos, por sua vez, continuam em sintonia, caracterizando mais uma vez um dos detalhes freqüentes neste tipo de imagem. Neste sentido, produzir uma fotografia *instantânea*, como as vinculadas à revista *Careta*, não requer somente atenção ao tempo de exposição e à captura relacionados à tecnologia da câmera. Requer também o disciplinamento dos corpos, adequando, neste caso, o caminhar em grupo a uma sincronia que se submete à determinado padrão fotográfico. Não basta apenas bater uma fotografia com a tecnologia da instantaneidade. Torna-se preciso modificar o meio e seus componentes, adequando os indivíduos para com uma sensível cultura fotográfica.

A percepção do fotógrafo para um padrão determinado de imagem também pode ser considerado uma espécie de produto da modernidade carioca. Para Guy Bellavance¹³⁹, uma relação latente entre fotografia e cidade, e conseqüentemente sua sociedade, pode resultar neste tipo de definição. Os códigos de urbanidade confundiram-

¹³⁹ BELLAVANCE, Guy. *Mentalidade Urbana, Mentalidade Fotográfica*. In: **Cadernos de Antropologia e Imagem**. Volume 3. Rio de Janeiro: UERJ/NAI, 1997. Pp. 17-29.

se, por vezes, com os códigos de representação da cultura fotográfica. Se a vida dos indivíduos não funcionava exatamente como era retratada nas fotografias, pelo menos compunha parte dela ter que, em determinado momento de seu cotidiano, submeter-se a tal iniciativa. O registro fotográfico, aparentemente efêmero nas publicações periódicas, assumiram certo caráter perene, uma vez que as revistas possuíam uma natureza diferente dos jornais. Há quem coleccione revistas devido à qualidade de sua confecção material. Então, o que se torna perene ao passar do tempo, pode assumir, para gerações futuras, um aspecto significativo que abrange um todo.

Não seria para menos, já que as imagens vinculadas às revistas ilustradas buscavam quase sempre uma determinada estética que engendrava no imaginário das elites um modelo ideal de cidade. Cláudia Maria de Oliveira¹⁴⁰ demonstrou que este desejo em construir um modelo ideal de modernidade também esteve presente em outros periódicos da época, como a *Fon-Fon*, a *Selecta* e a *Para Todos...*, todos do Rio de Janeiro. A seleção de um determinado tipo de fotografia perpassou, a partir da serialidade, a noção do estabelecimento de uma convenção fotográfica, que se entranha tanto na técnica quanto nos costumes dos indivíduos. Em outros termos, estas elites passaram a aprender a conviver com a tecnologia fotográfica, assumindo peculiaridades distintas quando submetidas a impressões e distribuições diferenciadas da fotografia comum.

Ao contrário do mundo operário, a burguesia produz inúmeras representações de si mesma, representações literárias, cinematográficas, jornalísticas. No entanto, pretendendo conservar o domínio de sua própria representação, ela se defende cuidadosamente contra a curiosidade dos pesquisadores e de suas análises.¹⁴¹

Na citação acima, Denys Cuche menciona algumas das muitas dificuldades que o pesquisador encontra para estudar, neste caso específico, as imagens das elites. Da

¹⁴⁰ OLIVEIRA, op. cit..

¹⁴¹ CUCHE, Denys. *A Noção de Cultura nas Ciências Sociais*. 2ª edição. Bauru: EDUSC, 2002. Pp. 168-169.

mesma preocupação ocupou-se Sérgio Miceli¹⁴², quando de seu trabalho sobre os retratos pictóricos da elite brasileira. No caso das fotografias da revista *Careta*, especialmente estas conotadas pelo termo *instantâneo*, preocupa questões de comportamento social, que transcorrem desde o momento do ato fotográfico – caracterizando aspectos físicos, factíveis do visível, e aspectos simbólicos – até a reflexão de hipotéticas maneiras para seu consumo. Neste sentido, torna-se importante considerar que a fotografia, antes de chegar às páginas de uma revista ilustrada, possuía uma trajetória própria, uma historicidade enquanto artefato visual.



Revista *Careta*, 08/05/1920.

Nas imagens fotográficas da página anterior, extraídas da edição 620 da revista *Careta*, encontramos alguns dos mesmos traços recorrentes das fotografias anteriores, a saber, a sincronia entre os passos, a cumplicidade do olhar (com exceção de um breve

¹⁴² MICELI, Sérgio. **Imagens Negociadas**: retratos da elite brasileira (1920-1940). São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

desvio do olhar da fotografia central, revelando uma intenção estético-fotogênica) e um segundo plano cujo nível superior encontra-se arborizado. As sombras sempre revelam uma fotografia diurna, num período em que a claridade do sol reflete ou a partir do nascente ou pelo poente, evitando, em alguns casos, os incômodos do forte calor do meio-dia. Leva-se em conta, neste sentido, que se pretendia reproduzir a moda estrangeira no Brasil, seus reprodutores deveriam se adaptar ao clima vigente no Brasil. Do contrário, o indivíduo não poderia adequar-se às etiquetas exigidas pelas últimas tendências e propagadas através dos meios de comunicação que auxiliavam a compor a esfera visual da época.

Quanto mais se propaga a crise do atual ordenamento social, quanto mais rigidamente os seus diversos momentos se enfrentam em morta oposição, tanto mais o criativo - que por mais profunda essência é diversificada, sendo o seu pai o contraditório e sua mãe a imitação - acaba se tornando fetiche, cujos traços devem a sua vida só às alternâncias de iluminação conforme a moda. Na fotografia, ser criativo significa acabar repassando-o à moda.¹⁴³

Para Walter Benjamin, a criatividade estaria ligada intimamente à moda. Todavia, deve-se considerar que a industrialização têxtil facilitou a expansão de costumes vestuários, assim como a indústria fotográfica facilitou, de certo modo, uma estandardização de modelos fotográficos. Charles Baudelaire¹⁴⁴ já se preocupava com a influência da indústria no campo artístico da imagem, questionando suas qualidades enquanto objetos de criação. No caso da revista *Careta*, o fenômeno transcende o puro ato de revelação, perpassa o processo de impressão e resulta no produto que caracteriza a revista enquanto artefato. Pode-se considerar que seus modos de consumo assumiam aspectos diferentes com relação às fotografias comuns, assim como seus usos também seriam diferenciados. A fotografia na revista assume um aspecto de mercadoria, um

¹⁴³ BENJAMIN, op. cit., P. 239.

¹⁴⁴ BAUDELAIRE, Charles. *Le Public Moderne et le Photographie*. In: *Études Photographiques*. Numéro 6. Paris: Société Française de Photographie, mai/1999.

constituente de um produto que está à venda, pressupondo a existência de um determinado público consumidor.

Neste caso, pode-se deduzir que os principais interessados nas fotografias *instantâneas* eram as próprias mulheres fotografadas, consideradas como seu público principal. Aproximadamente, também aqueles que se interessavam em procurar pessoas familiares nas imagens, ou mesmo verificar quais tipos costumavam freqüentar os arredores da cidade. Mas no que se refere ao consumo próprio, permite-se pensar que as mulheres fotografadas tornavam-se elas mesmas seus objetos de observação. Deduz-se que os principais consumidores destas imagens sejam aqueles relacionados ao público feminino e, principalmente, aqueles que faziam parte da rede de sociabilidades daquelas que se permitiam fotografar. Assumia a fotografia um caráter duplo, no momento em que são um produto *para* a sociedade e *da* própria sociedade.



Revista *Careta*, 01/02/1919.

Nas fotografias acima, extraídas da edição 554, encontra-se um conjunto de imagens ordenadas diagramaticalmente como se contemplasse somente um ambiente, ao

invés de cinco diferentes. Atenta-se para os mesmo traços recorrentes nas imagens, com leves variações. Mesmo justapostas individualmente em fotografias separadas, o fenômeno do anonimato esconde uma determinada identidade pública daquelas que se permitem fotografar. Georg Simmel atribui este fenômeno comumente ao processo de urbanização das cidades, relacionada ao gradual crescimento demográfico e distribuição espacial dos grupos sociais. Estas características começam a constituir os componentes de um dado ambiente urbano, especificamente, neste caso, o que foi acontecendo com o Rio de Janeiro na década de 1920. E foi este ambiente urbano, registrado pelas lentes dos fotógrafos da revista *Careta*, que se caracterizou um local privilegiado para a ocorrência das relações sociais.

*La socialización ha producido, en las distintas clases de acción recíproca entre dos individuos, otras posibilidades de convivencia (en sentido espiritual); pero muchas de ellas se realizan de tal modo, que la forma especial en que, como todas, tienen lugar, justifica su acentuación para nuestros fines de conocimiento. Así, al tratar de conocer las formas de socialización, hemos de inquirir la importancia que las condiciones especiales de una socialización tienen en el sentido sociológico, para sus demás cualidades y desarrollos.*¹⁴⁵

As fotografias *instantâneas* da revista *Careta*, assim como boa parte de suas demais, possuíam um caráter de tipo socializador, visto seu poder de intervenção no comportamento dos indivíduos. Seu sentido reforçou-se à medida que foram imagens compartilhadas numa rede de sociabilidade informal, condizente ao cotidiano e à experiência proveniente da vivência deste, caracterizadas por uma identificação entre seus pares que ora permeou a individualidade, ora a coletividade social. Alain Touraine¹⁴⁶ propõe uma nova relação para as noções de individualidade e de sociedade nos períodos históricos caracterizados pelo fenômeno da modernidade. Afirmar-se-ia que ao invés da modernização eliminar qualquer tipo de unidade da vida social, aumentaria a

¹⁴⁵ SIMMEL, op. cit.. P. 646.

¹⁴⁶ TOURAINE, Alain. **O Retorno do Actor**: ensaio sobre sociologia. Lisboa: Instituto Piaget, 1984.

capacidade de seus indivíduos agirem sobre si mesmos, dando espaço para a libertação da criatividade humana.

Um novo conceito de sociedade decorre-se, portanto de um conjunto de normas, regras, privilégios e costumes que regem os ambientes individuais e coletivos. A sociedade criada nas imagens fotográficas da revista *Careta* denotava parte deste mundo social, o qual confunde cultura fotográfica com formas de sociabilização reais, sendo a primeira resultado de um artefato material e a segunda um produto simbólico, invisível, mas mediado pelas próprias interações sociais. Neste âmbito, o comportamento dos indivíduos frente à câmera fotográfica pressupõe uma ação decorrente da própria desenvoltura social, sendo neste caso específico uma cultura de elite, a qual possui as condições apropriadas para se valer dos meios de comunicação, e demais canais informativos, para propagar suas idéias, suas imagens e seus conceitos que interpelem nos acontecimentos de sua contemporaneidade.

Encontravam-se num único espaço a representação de dois ambientes distintos. Nas fotografias da revista *Careta*, assim como nesta seleção de fotografias ditas *instantâneas*, converge um mundo construído a partir de imagens fotográficas com um mundo construído a partir da percepção do expectador, constituído também por imagens, mas estas mentais. Em ambos os casos, concebem o mundo a partir de si, atribuindo-lhe significado determinado e recorte visual ou interpretativo específicos. Segue a máxima proposta por Roger Chartier¹⁴⁷, de um mundo como representação na qual convergem vários outros mundos, essencialmente aqueles criados pela sociedade. A fotografia surgiu, de certo modo, como um instrumento de poder para uso de alguns grupos com relação a outros. Nela, marcaram-se os ideais construídos de uma própria auto-imagem

¹⁴⁷ CHARTIER, Roger. *O Mundo como Representação*. In: **Estudos Avançados**. Volume 5, número 11. São Paulo: USP, jan-abril/1991. Pp. 173-191.

que geralmente resiste ao passar do tempo e ergue-se como o modelo representativo de toda uma época.

Em outros tipos de imagens fotográficas também transparecem outros tipos de representações da elite carioca. As fotografias conotadas pelo termo *instantâneo*, apesar de privilegiarem principalmente o corpo feminino, não devem ser lidas como um elemento a parte de todo o conteúdo do periódico. Apesar de distanciadas semanticamente, todas se caracterizaram como elementos constituintes da revista em sua plenitude. Foram suas partes que constituíam o todo. Assim como a mulher assumiu papéis específicos dentro da sociedade, neste caso específico a carioca, foi uma opção não dissociá-la de um estudo geral sobre os códigos culturais no Rio de Janeiro, uma vez que ela, considerando-se suas respectivas posições, também se constituía como parte das elites, assumindo papel especial na lógica de consumo e na visualidade estética da vida social. Por sua vez, dissociadas de determinado padrão fotográfico, poderiam assumir características diferenciadas, misturando-se como mais um entre as coletividades.

3.2. Hermenêutica dos grupos e códigos de comportamento urbano

Um tipo de fotografia que comumente apareceu nas edições da revista *Careta* entre os anos de 1919 e 1922 foram aquelas que se referiram ao registro visual de grupos dentro de salões de clubes cariocas. No ato de auto-representação social manifestada pela fotografia, entre outras formas, pode-se afirmar que havia uma espécie de concepção geral da vida social. Como lembra Milton Lahuerta¹⁴⁸, caracterizava-se quase como uma filosofia que oferecia aos aderentes certa dignidade, a qual, caso não assegurasse seus direitos políticos, ao menos sustentava seu *status* social. E eram nos clubes que os indivíduos que compunham as elites sentiam-se realmente como membros das elites. Ali

confraternizavam entre seus iguais, ou não, conforme as normas que poderiam reger as aparências dos atos de teatralidade que caracterizavam os meandros da vida social. Cada qual com a sua máscara, ao invés do rosto nu ou de pijamas.

Se cada indivíduo possuía um determinado papel na sociedade, nos clubes encontravam-se vários de seus protagonistas, sejam eles conhecidos por indivíduos que compunham seu âmbito social mais próximo ou aqueles desconhecidos e anônimos. Estes buscavam partilhar de uma condição privilegiada convivendo entre os seus supostos semelhantes. Partilhavam de algo em comum, que se caracterizava em freqüentar o mesmo clube. Nestas fotografias, a presença de homens ou mulheres negras em clubes sociais, pelo menos de acordo com o que se pode perceber nas fotografias, era uma raridade. Esta era uma característica das elites sociais da época, numa cidade com um contingente enorme de população de etnia negra e de imigrantes diversos.

Na fotografia da página seguinte, exceção extraída da edição 625, os indivíduos de cor negra que divergiam com relação aos demais participam da confraternização a serviço, exercendo a função de músicos. Na profissão, buscavam alternativas de inclusão social num mercado de trabalho que era excessivamente excludente. O violão, elemento discriminado e representativo da boemia e da malandragem, assumiu um significado emblemático na mão deles. A fotografia representou uma outra face que fugiu dos padrões convencionais adotados pela revista. E por esse motivo recebe o devido destaque. Com exceção dos demais componentes, distribuídos espacialmente e representados por diferentes gerações e gêneros, percebe-se um certo desemparelhamento do modelo fotográfico tradicionalmente utilizado, cuja presença dos indivíduos de cor apresenta-se como uma espécie de ruído visual.

¹⁴⁸ LAHUERTA, Milton. *Os Intelectuais e os Anos 20: moderno, modernista, modernização*. In: **A Década de 1920 e as Origens do Brasil Moderno**. LORENZO, Helena Carvalho de e COSTA, Wilma Peres da (orgs.). São Paulo: UNESP, 1997. Pp. 93-114.



Revista *Careta*, 12/06/1920.

Através da interação que os indivíduos viabilizam sua sobrevivência social, capacitando-se para compreender os símbolos e os significados que regem as regras de determinados grupos, de acordo com Luiz Eduardo Achutti¹⁴⁹. Nas representações de suas coletividades que estes grupos buscaram a noção de uma espécie de unidade interna, como se todos fossem integrantes de um mesmo prestígio social, um grupo coeso. A representação se afirmava visualmente, através do registro fotográfico de *Careta* que documentava os eventos considerados importantes de serem registrados e divulgados nas páginas da revista. Ao mesmo tempo em que a imagem fotográfica mostrava algo, também poderia esconder outras questões que não seriam aquelas explícitas e à disposição constante do olhar. Por vezes, poder-se-iam constituir encenações da vida cotidiana, como se esta se desenvolvesse dentro de um palco.

¹⁴⁹ ACHUTTI, Luiz Eduardo Robinson. *Imagem e Fotografia: aprendendo a olhar*. In: LEAL, Oridina Fachel (org.). **Corpo e Significado**: ensaios de Antropologia Social. Porto Alegre: UFRGS, 2001. Pp. 423-433.

A imagem da sociedade como um teatro não possui um significado único ao passar por tantas mãos e por tanto tempo, mas vem servindo a três propósitos morais constantes: o primeiro foi de introduzir a ilusão e a desilusão como questões fundamentais da vida social, e o segundo foi o de separar a natureza humana da ação social. (...) Em terceiro lugar, e mais importante, as imagens do *theatrum mundi* são retratados da arte que pessoas praticam na vida cotidiana. É a arte de representar, e as pessoas que a praticam estão desempenhando “papéis”.¹⁵⁰

Desempenhar papéis dentro do círculo social, conforme aponta Richard Sennett, faz parte das iniciativas de sobrevivência ou inclusão de indivíduos dentro do grupo social. Fazia parte do roteiro cultural das elites a frequência em cinemas e teatros, ambos compostos por intrigas e essencialmente atores. Neste caso, havia uma diferença significativa entre sujeito e ator, entre sofrer e atuar, cujo papel se definia à medida que o resultado das ações dos indivíduos, num determinado presente, surtiam efeitos. Na edição número 631 da revista *Careta*, o editorial *Looping the Loop* fez um breve comentário sobre a temporada cultural da cidade e sobre os costumes que envolvem os hábitos dos seus cidadãos durante este período.

Estamos em plena estação theatral e por conseguinte na epocha que o civilizado habitante do Rio prepara o espirito para as emoções fortes, venham-lhe ellas numa pagina de jornal, atravez do palco ou mesmo numa casa de chá, durante a palestra habitual da tarde.¹⁵¹

Mesmo os atos de encenação, nos quais os indivíduos desempenhavam papéis, resultavam em hábitos de sociabilidade. Ir ao teatro e compartilhar da mesma peça com alguém que está próximo consistia numa espécie de interação social. No caso das fotografias em salões de clubes, a lógica sofreria um tipo de modificação, aonde as relações ocorreriam mais no palco que na platéia. Exageros comparativos a parte, o que se pode pensar a respeito do ato fotográfico que resulta neste tipo de representação social é que, assim como nas fotografias *instantâneas*, as imagens de grupos em clubes também

¹⁵⁰ SENNETT, Richard. **O Declínio do Homem Público**: as tiranias da intimidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. P. 53.

¹⁵¹ CARETA. *Looping the Loop*. Edição 631. Op. cit., 24/07/1920.

exigiam certa organização pré-consensual entre os seus membros. Fora da fotografia, encontravam-se os atrativos da própria socialização do evento, permeados por sons, olhares, perfumes, toques e outros aspectos também representativos para o despertar dos sentidos característicos do homem no extra-quadro fotográfico.

As fotografias revelam ao expectador personagens que oscilam entre um *ser* e um *crer*, segundo Ana Luiza Carvalho da Rocha¹⁵². Ao mesmo tempo em que eram aquilo que a representação da imagem demonstrava, escondiam-se detrás de significações nas quais acreditavam vincularem-se. Associam-se a valores sociais específicos e acreditam realmente que estes fazem parte de sua natureza enquanto homens. E nesta percepção ocorria uma espécie de harmonia, a qual o grupo de certa forma compartilhava e, através de inúmeras ações, buscava alcançar. A imagem fotográfica tornou-se representativa deste tipo de hermenêutica no momento em que se tornou indício desta ostentação de *status* social. Para isso, além do ritual de predisposição ao registro, o indivíduo buscou na mobilização do corpo o melhor modelo que reflita seu ideal de imagem a ser reproduzida. Refletiram-se aspectos condizentes aos pressupostos da cultura fotográfica da época.

*La fotografía será observada por quien, de una manera muy particular (con sus propios ojos), pero de uno u otro modo cada que se ve una fotografía se produce una nueva escenificación. (...) Y es esta la definición que propongo de pose: imaginarse el posante en el futuro y para usos destinatarios específicos que aceptan su visión presente. O sea: se trata de un acto de visión postergada.*¹⁵³

Na pose, conforme destaca Armando Silva, os indivíduos buscavam a melhor representação de si. Posar significava despir-se e vestir uma espécie de máscara social, ligada a padrões comuns de comportamento. Vinculada à idéia de identificação de pessoas, algumas funções básicas das legendas e cabeçalhos nas suas interações com as

¹⁵² ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. *Antropologia Visual, um Convite à Exploração de Encruzilhadas Conceituais*. In: ECKERT, Cornélia e MONTE-MÓR, Patrícia (orgs.). **Imagem em Foco: novas perspectivas em Antropologia**. Porto Alegre: UFRGS, 1999. Pp. 55-83.

¹⁵³ SILVA, Armando. *Álbuns de Familia: la imagen de nosotros mismos*. Bogotá: Norma, 1998. Pp. 123-124.

fotografias caracterizavam-se em identificar locais, personagens e natureza dos eventos. Nas imagens fotográficas dos grupos em clubes, por exemplo, esta função assumia algumas características especiais. Do fenômeno da urbanização, agregada às estatísticas de gradativo crescimento demográfico, decorria o processo de que se desencadeava no anonimato dos indivíduos, conforme a concepção clássica *simmeniana*. Uma vez que a revista caracterizava-se como um canal de transmissão dos quais componentes das elites se valiam para se autopromoverem, o texto assumia a função de identificar tais pessoas, apontar de qual evento se trata e em qual localidade ocorreu.

O aglutinado de pessoas, por menos significativo que seja na expressão do corpo social como um todo, transferiu uma problemática ao processo editorial da revista, o qual teria que identificar componente por componente da imagem captada dentro do enquadramento do fotógrafo. Com exceção das personalidades ditas públicas, ou de forte influência social, a postura de *Careta* quanto a estes problemas foi o de omitir o nome das pessoas que ali se faziam representar. Dificultoso seria também fazê-lo, devido à quantidade de pessoas que a maioria destas imagens aglomerava num mesmo enquadramento.

Nas fotografias de clubes, as legendas e cabeçalhos denotavam, em sua grande maioria, somente a identificação do lugar e a natureza do evento. A fotografia da página seguinte, extraída da edição 557 da revista *Careta*, pode ser tomada como exemplo. Existem pouco mais que quarenta pessoas na fotografia e o texto somente identifica o local (*Club Militar*) e o evento (*chá dansante oferecido aos Aviadores Brasileiros*). Novamente, o espaço e o corpo dos componentes da imagem encontram-se sob determinada ordenação. A cadeira serve como material de apoio para que as pessoas na primeira fileira do primeiro plano sentem-se, a fim de não prejudicar a visibilidade do rosto dos demais.



Revista *Careta*, 22/02/1919.

Uma vez omissos os nomes dos indivíduos que compunham o conteúdo da fotografia, passam-se estes a serem representados pelos outros dois segmentos informados pedagogicamente pelos signos textuais. Tornam-se, portanto, o grupo de pessoas pertencentes àquele determinado lugar. Caracteriza-se numa das maneiras do indivíduo desvencilhar-se do anonimato e buscar junto à representação da instituição que frequenta a projeção da imagem de si. A instituição, única, passa a abranger a característica do grupo, composto por várias pessoas. Em um único corpo, encontram-se vários. A junção destes fatos decorre da dedução da existência de uma espécie de *corpo coletivo*, com a permissão do termo. Na instituição, os indivíduos passaram a encontrar vínculos que os possibilitavam a divulgação de sua imagem, já que não o conseguiam individualmente, uma vez que sozinhos não eram atrativos para os processos de editoração de revistas ilustradas, especificamente a *Careta*.

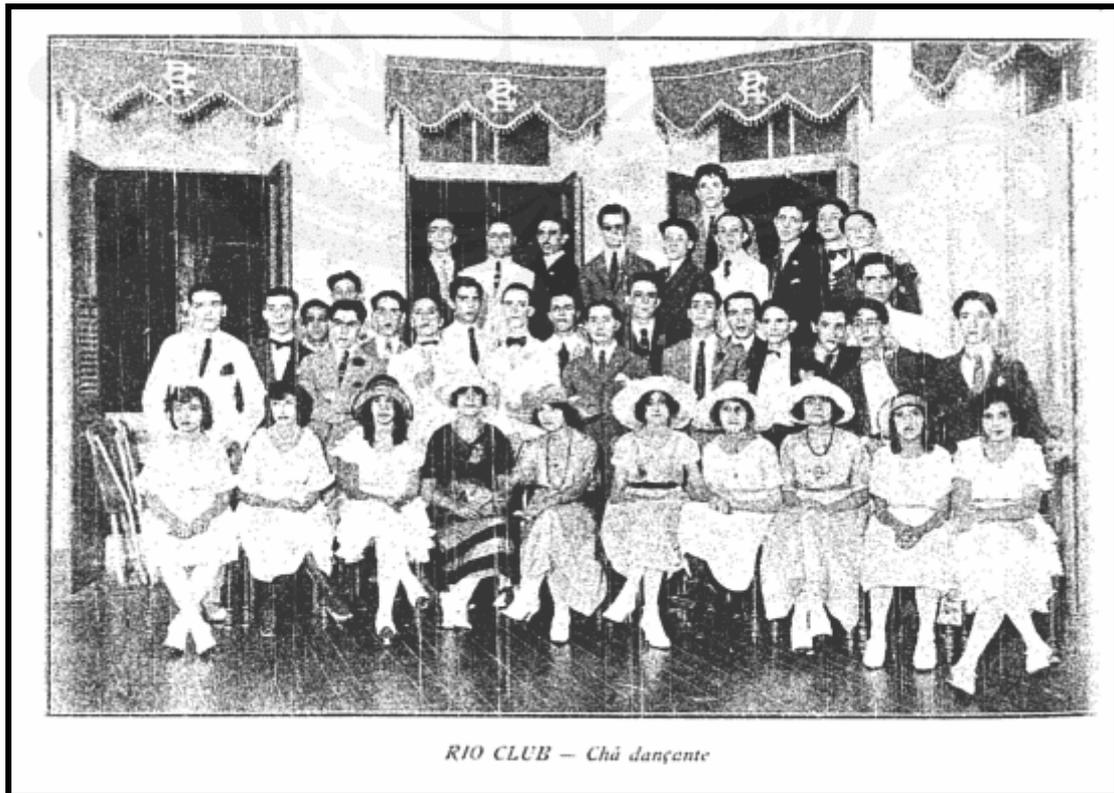
A relação mais próxima entre anonimato e fotografia individual ocorre nas imagens fotográficas conotadas pelo termo *instantâneo*. Mesmo assim, a fotografia compartilhou

o espaço com outra imagem, a qual, justaposta diagramaticalmente com as demais, perpassou a noção da existência de um só lugar. No aglomerado das representações coletivas, exigiu-se mais ainda certo grau de organização por parte de seus componentes. Num enquadramento limitado, devem aparecer muitas pessoas cujos rostos, principalmente, não devem ser omitidos. O nível de socialização aumentava conforme aumentava o número de pessoas. Todas se tornam concedentes do fotógrafo e nele confiam para a captação de suas imagens. Entre eles, deduzia-se haver tido uma relação visando acordar como se faria tal distribuição.

As coisas sociais só são compreendidas se podem ser reduzidas a atividades humanas; e as atividades humanas só se tornam compreensíveis ao revelar seus “motivos a fim de” ou “por que”. A razão mais profunda para esse fato é que, vivendo “ingenuamente” dentro do mundo social, só sou capaz de compreender os atos de outras pessoas imaginando que eu próprio desempenharia atos análogos se estivesse na mesma situação, dirigido pelo mesmos “motivos por que” ou orientado pelos mesmos “motivos a fim de” - sendo que todos esses termos devem ser entendidos no sentido restrito de analogia “típica”, igualdade “típica” (...).¹⁵⁴

Alfred Schultz sugere que sejam dadas devidas atenções a algumas formas que envolvem o complexo das interações sociais. No exemplo da citação acima, concerne ao modo sobre como transcorre a compreensão das motivações. A noção da presença do outro engendra a percepção da existência própria no homem. Nas relações sociais que estas trocas ocorrem com maior intensidade, aonde a interação de um indivíduo com outro alimenta uma noção suposta de compreensão e reconhecimento. Na construção do *corpo coletivo*, mesmo que desconhecidas sejam as informações sobre o outro que se apresenta ao lado, a imagem fotográfica do grupo reforça uma noção, grosso modo, de intimidade. O pertencimento daquelas pessoas com relação à instituição, representada por um termo específico, caracterizado pelo nome do clube, reforçava a identidade individual de cada componente da fotografia.

¹⁵⁴ SCHULTZ, op. cit.. P. 177.



Revista *Careta*, 23/04/1921.

Houve certa organização especial dos fotografados nos espaços de confraternização dos clubes. Na fotografia acima, extraída da edição 670 da revista *Careta*, representa-se a imagem dos participantes de um *chá dançante* no *Rio Club*. Os corpos acomodavam-se de maneira que as faces ficavam alinhadas e, cada uma, direcionando o olhar para a máquina fotográfica. As mulheres estavam todas sentadas e à frente dos homens. Aquelas que não possuíam chapéu foram alocadas nas laterais da imagem. Os homens, entre gravatas borboletas e longas tradicionais, apresentam-se numa segunda faixa de rostos, logo atrás. Uma terceira faixa, também composta somente de homens, alinhava-se logo acima, tendo como último componente um só homem, isolado naquela que seria a quarta faixa. Basicamente, compõem a fotografias indivíduos jovens, de acordo com o que se pode perceber após uma observação sobre suas feições. Por fim, acima de todas, sobre as janelas, um detalhe ornamentário com a logomarca da instituição.

Tal justaposição espacial sugere que a confraternização que ocorreu em si tenha sido imobilizada por alguns minutos para a ocorrência do registro fotográfico. Estabeleceu-se um acordo entre fotógrafo e fotografados para que tal procedimento ocorresse de fato. Ou partiu de uma iniciativa do fotógrafo tal organização, o que seria mais provável, ou aos poucos os próprios fotografados foram se auto-organizando a fim de chegar às alocações pela câmera registradas. A cultura fotográfica, que seguia um modelo convencional de fotografia, imbricava-se com as formas de sociabilidade que envolvia os indivíduos que participavam do ato fotográfico. Submetia-se o meio social, segundo os termos utilizados por Graham Clarke¹⁵⁵, a um ato de revelação, a partir de uma referência principal, caracterizada pelo grupo.

Cada grupo proporciona um contexto identitário para os indivíduos, condicionado a auto-apresentação de um à presença dos outros. Ao integrar um grupo, o indivíduo partilha uma noção de identidade bem mais ampla do que aquela do ser isolado, pois as relações mútuas estabelecem as normas de significação e os equilíbrios que serão transpostos para a fotografia.¹⁵⁶

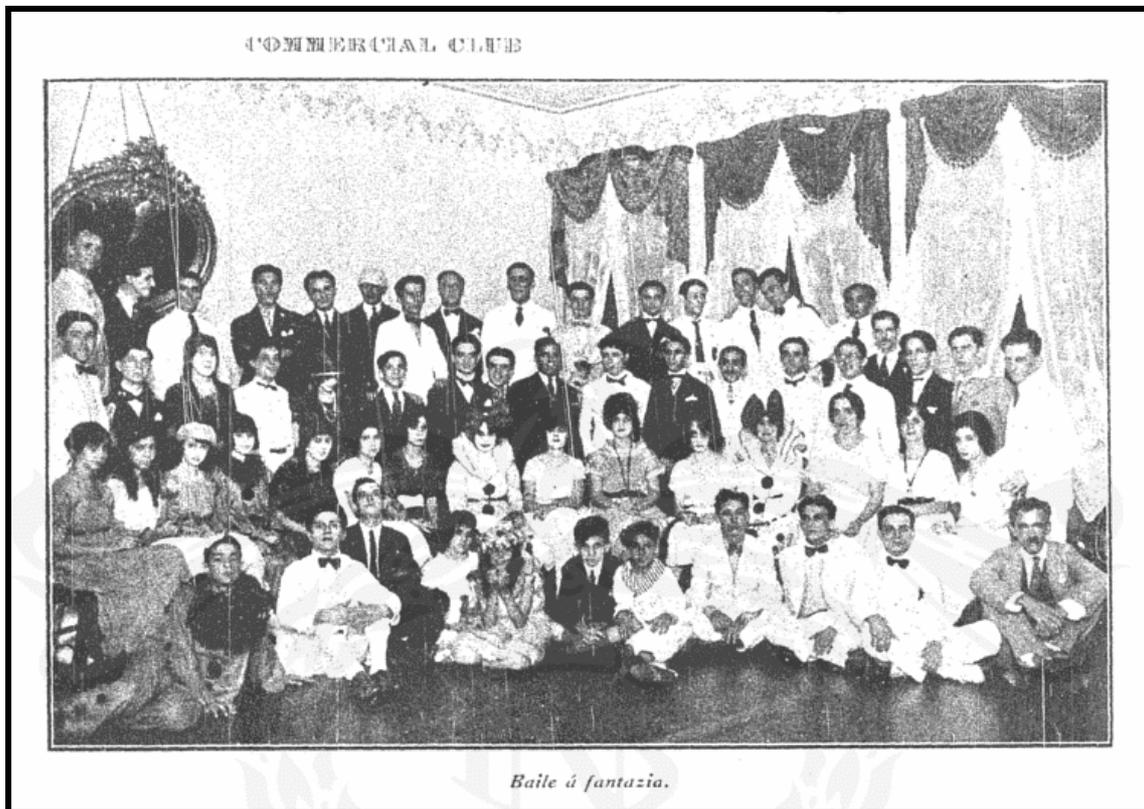
Noções de significação e equilíbrio, como expõe Annateresa Fabris, também podem ser significativas numa representação visual espacialmente ordenada. Na sociabilidade mediada pela fotografia são tecidas como que redes, caracterizando o ambiente social. Lembra Ângela de Castro Gomes¹⁵⁷ que ao termo rede atribui-se um valor em que as relações sociais entre os indivíduos de certa forma entrecruzam-se. A rede de sociabilidade, no caso destas fotografias, ocorriam dentro dos clubes. Entre eles, os já mencionados *Palmeiras Club*, *Club Militar* e *Rio Club*. Ainda aparecem, entre tantos outros, fotografias de grupos no *Club de Regatas Botafogo*, *Club Central*, *Club Naval*, *Club de Regatas Flamengo*, *Commercial Club*, *Orpheon Club*, *Club de S. Christovam*, *Heliuss Foot-Ball Club*, *Club Gymnastico Portuguez*, *Club Syrio Brasileiro* e *Fluminense*

¹⁵⁵ CLARKE, Graham. *The Photograph*. New York: Oxford University, 1997.

¹⁵⁶ FABRIS, Annateresa. *Identidades Virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: UFMG, 2004. P. 52.

¹⁵⁷ GOMES, op. cit., 1993.

Foot-Ball Club. Eis aqui apenas alguns nomes de um número muito maior, no qual um levantamento quantitativo poderia reforçar. Entre janeiro e março de 1919 a 1922, houve um aumento significativo destas imagens, em decorrência do carnaval carioca.



Revista *Careta*, 07/01/1922.

Na fotografia acima, extraída da edição 707 e referente a um *baile à fantasia* ocorrido no *Commercial Club*, também houve ocorrência de certa organização especial, sugerindo a preparação de alguns minutos para o ritual do registro fotográfico. Representavam um corpo, mas estavam subjetivamente separados. Entendiam-se como freqüentadores do clube, mas eram anônimos: seus nomes não foram perenizados tal qual ocorreu com a sua imagem. Ao mesmo tempo em que garantia a liberdade do indivíduo, a ambivalência do estatuto do anonimato atribuíra-lhe a impessoalidade, resultado do processo complexo de modernidade decorrente da urbanização das cidades, conforme

lembra Alba Zaluar¹⁵⁸. Considerando que os indivíduos assumiam determinados papéis dentro dos grupos, poder-se-ia afirmar que nas fotografias impressas nas páginas da revista *Careta* apresentaram-se representações de representações, ou seja, a fotografia constituía o traço de um real que, na verdade, não se caracteriza como o análogo.

*The photograph is not just a representation of a person, but a representation of a representation - the qualities or actions or knowledge associated with the person represented. It is a change or shift in the social relations between persons that causes action to be done to the photographic representation (...).*¹⁵⁹

Nas várias formas de representação de si e para si, os indivíduos construía as sociabilidades das elites cariocas em páginas de revista. Por vezes, a aglomeração de pessoas dentro do enquadramento fotográfico poderia conduzir o fotógrafo à condensação extrema. Tornava-se importante fazer com que todos apareçam na foto, uma vez que de modelos poderiam se tornar futuros consumidores dos exemplares de *Careta*. Se não o fizessem pelo conteúdo textual, ao menos deveriam fazê-lo pelo conteúdo visual. Neste sentido, de modelos observados passariam a observadores, enquadrariam entre as engrenagens de um emergente sistema de consumo que se afirmava no Brasil através do empreendimento de cunho capitalista.

Caracterizava-se como uma das significativas sensações da iconosfera da época consumir revistas ou mesmo jornais as quais atribuíam às suas páginas cada vez mais os elementos fotográficos dos que os textuais propriamente ditos, conforme lembra Thomas Michael Gunther¹⁶⁰. Por sua vez, percebia-se também o uso freqüente de termos oriundos da língua francesa e inglesa, os quais se mesclavam com o vocabulário da língua portuguesa. Muitas vezes, por falta de uma denominação apropriada ainda na língua

¹⁵⁸ ZALUAR, Alba. *As Imagens da e na Cidade: a superação da obscuridade*. In: **Cadernos de Antropologia e Imagem**. Volume 3. Rio de Janeiro: UERJ/NAI, 1997. Pp. 107-119.

¹⁵⁹ BANKS, Marcus. *Visual Methods in Social Research*. London/New Delhi: SAGE Publications, 2001. P.50.

¹⁶⁰ GUNTHER, Thomas Michael. *From Photographer to Publication*. In: FRIZOT, Michel (dir.). *A New History of Photography*. Köln: Könemann, 1998. P. 566.

materna, outras pela caracterização de nomes próprios. Mas na maioria das vezes, esta utilização ocorria por pura opção quanto à forma e ao estilo.



Revista *Careta*, 21/06/1919.

Na fotografia acima, extraída da edição 574 da revista *Careta*, além dos indícios já destacados anteriormente, como a ordenação dos corpos submetidos a um determinado padrão fotográfico, um outro objeto de composição do segundo plano também merece destaque, ou seja, o espelho. Através da fotografia, os indivíduos viam a si mesmos, mas por uma natureza diferenciada, tal qual a de se defrontarem na frente do espelho. Este, por seu grau de reflexão da imagem imediata, caracterizou-se como uma forma de apoio para a averiguação da pré-imagem, a qual deveria constituir o resultado final da fotografia. Cada qual, espelho e fotografia, refletiam o indivíduo em seu respectivo grau de complexidade. Uma análise dos elementos que compõem o conteúdo da imagem fotográfica caracteriza-se como uma tentativa de busca da compreensão de sistemas

culturais que configuram o espaço da fotografia, de acordo com os pressupostos apresentados por Maria Ciavatta¹⁶¹. Neste caso, indícios de cultura representam os traços do comportamento percebidos pelos indivíduos componentes do primeiro plano da imagem.

O olhar do indivíduo sobre o mundo, olhar que não envolve só a visão, mas cada partícula de sua individualidade, está profundamente colado à sua história, à sua cultura, ao seu tempo e ao seu momento específico de vida. O mundo desperta ecos em nossos corpos e suscita traçados.¹⁶²

A presença da máquina fotográfica num determinado ambiente sugere, portanto, um ritual por parte das pessoas que ali estavam presentes e que se permitiram fotografar. Através da observação de seus olhares, diretos em sua grande maioria para as lentes fotográficas, caracterizou-se como um ato de demonstração da cumplicidade existente entre grupos e fotógrafo. As fotografias nas quais figuravam o *corpo social coletivo* apresentavam-se numa materialidade única – uma representação de muitas faces na qual se combatia a impessoalidade do anonimato através da adjunção entre suas imagens e o nome da instituição, neste caso, representado pelos clubes sociais. Gisèle Freund¹⁶³ foi uma das autoras que destacou este processo da inserção da imagem fotográfica na mídia, passando da individualidade para a coletividade.

Caracterizava-se com umas das especificidades de um amplo processo de modernidade na qual se expandia na cidade do Rio de Janeiro no início da década de 1920. Num tempo concomitante em que os personagens da cena social afunilavam num denominado processo que encaminha ao destaque das individualidades, insuflada pelo fenômeno de urbanização das cidades, destacava-se o aumento da impessoalidade dos membros sociais. Do mundo da percepção e das interações entre os indivíduos, o jogo das

¹⁶¹ CIAVATTA, Maria. **O Mundo do Trabalho em Imagens**: a fotografia como fonte histórica (Rio de Janeiro, 1900-1930). Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

¹⁶² MARTINS, Mirian Celeste Ferreira. *O Sensível Olhar-Pensante: premissas para a construção de uma pedagogia do olhar*. In: **Arte UNESP**. Volume 9. São Paulo: UNESP, 1993. P. 204.

¹⁶³ FREUND, Gisèle. **La Fotografía como Documento Social**. Barcelona: Gustavo Gili, 1976.

sociabilidades se convertia na medida em que as imagens fotográficas se tornavam um produto e começavam a mediar uma nova relação comunicacional com um novo componente desta esfera midiática, na qual se constituía o consumidor. Deduz-se a existência, portanto, de dois momentos importantes em que, através da apreensão dos códigos culturais de determinados grupos, ocorriam significativas relações de sociabilidade das elites e camadas médias urbanas cariocas: primeiro, na relação direta entre fotografados e fotógrafo; e segundo, resultado do presente trabalho, os efeitos que tais imagens puderam produzir em épocas diferentes e em expectadores diversificados.

CONCLUSÃO

Nas páginas ilustradas da revista *Careta*, elaboraram-se pelas fotografias as aparências sociais através de um novo padrão de visualidade que propuseram novas formas de sociabilidade e vínculos entre as elites e as camadas médias urbanas cariocas durante a década de 1920. A revista *Careta*, a exemplo disso, soube representar alguns dos desejos destes segmentos sociais. Reproduziu um modelo ideal de sociedade em seu conjunto de fotografias, alinhando-se editorialmente aos padrões adotados pelas empresas jornalísticas estrangeiras e enfatizando o sentimento cosmopolita pelo qual imbuía-se significativa parte de seu público-alvo. A imagem destes grupos deveria ser exemplar para as demais, destacando os traços que lhes garantiriam a distinção social e a manutenção de um determinado *status quo*. Nas fotografias da revista figuravam aqueles que seriam seus principais consumidores, tornando-se eles próprios seu objeto de admiração e contemplação.

Os avanços da indústria têxtil facilitaram também uma certa padronização do vestuário. As alfaiatarias aos poucos tiveram de se adequar às novidades provenientes da inserção de diferentes tecnologias no setor. Nas fotografias reproduziu-se esta sensação de standardização na medida em que não somente as vestimentas passaram a se assemelhar umas com as outras, mas as pessoas também começaram a se portar como de forma padrão, sincronizada. Nas fotografias conotadas pelo termo *instantâneo*, por exemplo, percebeu-se uma tentativa de captação e ordenação dos movimentos do corpo,

no qual as individualidades das mulheres ressaltavam-se tanto pela singularidade individual dos rostos quanto pela semelhança que uma possuía com relação às outras. Foi possível perceber que as fotografias cujas legendas ou cabeçalhos dialogavam com a imagem, perpassando uma noção de espontaneidade, caracterizavam-se como um ato pensado, um contrato entre fotógrafo e fotografado, resultado de uma relação de sociabilidade que antecedia até mesmo o registro fotográfico.

No espaço ordenado das páginas da revista *Careta*, tornava-se possível administrar e até mesmo omitir uma provável desordem proveniente do caos urbano, consequência direta do processo de aumento descontrolado da população na cidade do Rio de Janeiro. No modelo fotográfico escolhido pelo periódico, ignorava-se um grande contingente de população pobre, composta em sua maioria por imigrantes e por pessoas de etnia negra, os quais se encontravam à margem dos novos padrões de sociabilidade da cultura urbana cosmopolita carioca. Estes marginalizados buscavam, entre outros meios, a inserção através do mercado de trabalho, da música, das festas ou da religião. A razão principal disto vincula-se ao fato de que este público-alvo não seria capaz de sustentar economicamente uma empresa jornalística, uma vez que não se caracterizavam como prováveis consumidores da revista. Numa espécie de controle da imagem fotográfica, privilegiaram-se os bairros de maior preferência para a circulação das camadas mais abastadas, ou seja, as zonas central e sul da cidade.

Principalmente no carnaval, a cidade de Petrópolis era escolhida como o refúgio das elites, de acordo as fotografias que foram vinculadas na revista. Estes grupos fugiam da balburdia proporcionada principalmente pelo amontoamento de pessoas no centro do Rio de Janeiro. Quando não se deslocavam para fora dos limites da cidade, refugiavam-se nos clubes, aonde preservavam o carnaval importado, com base nas fantasias de pierrô e colombina. Muito procurado em todas as épocas do ano, os clubes caracterizavam-se

como locais privilegiados para a constituição de teias que compunham as interações sociais. A realização de eventos, em suas várias naturezas, transformava os clubes em locais preferidos para a efetivação desta sociabilidade. Através das fotografias vinculadas à revista *Careta*, percebeu-se o salão como um dos lugares desta interação, na qual as elites e grupos médios urbanos encontravam-se, em número significativo, e confraternizavam – uns com os outros – dentro de regras claras de sociabilidade em que ritualizavam tanto a distinção do indivíduo quanto os laços de pertencimento a uma elite privilegiada.

A revista *Careta*, especialmente nestas edições que foram publicadas entre os anos de 1919 a 1922, serviu como uma espécie de laboratório de cultura destas elites e camadas médias urbanas cariocas. Entre os elementos pictóricos e textuais, considerando-se as variantes de gêneros, estas fotografias permitiam a visualidade de uma realidade social amplamente pensada e construída. Assim como nas tramas sociais, os indivíduos assumiram determinados papéis de acordo com o movimento que regeu as engrenagens da vida em sociedade. Concebendo-se a experiência do cotidiano através da alegoria de um teatro, as fotografias caracterizaram-se como o cinema em voga da época. As cenas ocorriam pela reprodução de poses estáticas e seus atores viviam o cotidiano sempre com máscaras trajadas a rigor. Na representação fotográfica, os pijamas não tinham vez.

Para portar-se em público, necessitava-se de uma determinada etiqueta, a qual, por vezes, foi denominada como protocolo. Deixar-se fotografar significava expor-se ao *voyeurismo* de alguém, transmitindo uma imagem de si que deveria passar a melhor impressão possível ao provável expectador, independentemente desta ser ou não uma postura adotada no dia-a-dia. Todavia, quanto a possíveis frustrações que resultaram do impacto da fotografia, só restam divagações. O processo de preparação do corpo para a fotografia requeria um determinado tempo e um certo disciplinamento por parte dos

componentes que deveriam compor o enquadramento fotográfico. A ordenação do corpo deveria se ampliar para a ordenação do espaço, retirando qualquer elemento que pudesse obscurecer o sentido ao qual se tentava imprimir com a fotografia.

Raras vezes, o discurso das fotografias divergiu do caráter elitista da revista *Careta*. Um certo engajamento político e uma determinada apropriação da vontade popular fazia com que o periódico assumisse uma posição dúbia quanto a sua postura social. Talvez sejam estes motivos para a explicação de sua longevidade enquanto empresa jornalística. Nas suas diferentes formas de linguagem, tais quais os textos e as caricaturas, imprimiram-se valores de interpretação diferentes, significativos dos resultados de sistemas comunicacionais dessemelhantes ou mesmo da composição de produtores e formas de produção desiguais. Na linguagem específica da fotografia, percebem-se determinados detalhes que são exclusivos da mensagem fotográfica, mas nada impede que se possa procurar no invisível explicações para aquilo que não se encontrou evidente. Busca-se tanto nas divagações concretas quanto nas simbólicas explicações para uma melhor interpretação das culturas do passado.

A máquina fotográfica, juntamente com o fotógrafo, caracterizou-se como um artefato que interveio no comportamento da sociedade. Sua presença, seja nas ruas, nos salões, nas praças ou nas praias cariocas, proporcionava uma movimentação diferenciada de corpos, assim como uma ritualização adicional para a convivência entre os indivíduos, visando à exposição de si. Através da imagem fotográfica, elites e camadas médias urbanas buscaram a auto-atribuição de uma dada identidade social, a qual estaria sendo posta em xeque com os pressupostos desenvolvidos pelos modernistas e pelas novas formas intelectualizadas de se interpretar a cultura brasileira. Considerando-se que, nesta época, o que acontecesse no país deveria ser o espelho do que acontecia na cidade do Rio de Janeiro.

Estudar a sociedade a partir dos pressupostos de uma história da cultura fotográfica exige um esforço inevitável de adesão às temáticas de caráter interdisciplinar, visando uma exploração profunda da complexidade que envolve a produção, circulação e consumo (intencionalidades presentes) das revistas e o encontro de melhores ferramentas para a constituição de uma narrativa sobre o passado. Surge como um desafio uma leitura dos não-ditos e uma valorização dos detalhes, com a finalidade de multiplicar o potencial interpretativo para uma hermenêutica coesa da sociedade. No caso de uma leitura de imagens fotográficas, a tarefa apresenta-se quase como multiplicada, dado o caráter de observação particular que acompanha todo o estatuto cultural da imagem fotográfica.

Através deste tipo de imagem vinculada à imprensa, tais quais as fotografias da revista *Careta*, obtinha-se uma difusão pedagógica de alguns dos códigos de comportamento urbano dos grupos que figuravam suas páginas. No periódico, as fotografias teciam como que redes sociais, através de uma narrativa curta, direta e passível de uma breve relação com os elementos pictóricos e textuais. Caracterizava-se o sentimento atribuído aos valores cultivados por um determinado segmento da sociedade, enquanto aos outros se atribuía a invisibilidade, caracterizando-se por uma lógica avessa à idéia tradicional de modernidade. Neste sentido, as fotografias caracterizaram-se como instrumentos de poder social que foram potencializados pela imprensa periódica. O controle da informação e de parte do ambiente visual permitiu que se seleccionasse um determinado fragmento visual do passado, impondo não somente um regime de visualidade específico para a época, mas transformando o detalhe num representativo amplo da totalidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACHUTTI, Luiz Eduardo Robinson. *Imagem e Fotografia: aprendendo a olhar*. In: LEAL, Oridina Fachel (org.). **Corpo e Significado**: ensaios de Antropologia Social. Porto Alegre: UFRGS, 2001. Pp. 423-433.
- AMARAL, Aracy. *A Imagem da Cidade Moderna: o cenário e seu avesso*. In: FABRIS, Annateresa (org.). **Modernidade e Modernismo no Brasil**. Campinas: Mercado das Letras, 1994. Pp. 89-95.
- ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de. **História da Fotorreportagem no Brasil**: a fotografia na imprensa do Rio de Janeiro de 1839 a 1900. 3ª edição. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.
- ARNHEIM, Rudolf. *El Pensamiento Visual*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1986.
- AUBERT, Francis Henrik. **As (In)Fidelidades da Tradução**: servidões e autonomia do tradutor. Campinas: UNICAMP, 1993.
- AZEVEDO, Aluísio. **O Cortiço**. São Paulo: Click Editora, 1999.
- BENJAMIN, Walter. *A Modernidade*. In: **A Modernidade e os Modernos**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975. Pp. 7-31.
- _____. *A Pequena História da Fotografia*. In: KOTHE, Flávio (org.) e FERNANDES, Florestan (coord.). **Walter Benjamin**. Coleção Grandes Cientistas Sociais. São Paulo: Ática, 1991. Pp. 219-240.
- BALBIO, Marcelo. *Careta: a cara alegre do Rio*. In: **Revista de Comunicação**. Ano 8, número 28. Rio de Janeiro: Agora Comunicação Integrada, abril de 1992. Pp. 14-17.
- BANKS, Marcus. *Visual Methods in Social Research*. London/New Delhi: SAGE Publications, 2001.
- BARDIN, Laurence. **Análise de Conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 1977.

- BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. Lisboa: Edições 70, 1980.
- _____. *A Mensagem Fotográfica*. In: **O Óbvio e o Obtuso**: ensaios críticos III. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. Pp. 11-25.
- _____. *O Efeito de Real*. In: **Literatura e Semiologia** - seleção de ensaios da revista *Communications*. Petrópolis: Vozes, 1972. Pp. 35-44.
- BAUDELAIRE, Charles. *Le Public Moderne et le Photographie*. In: **Études Photographiques**. Numero 6. Paris: Société Française de Photographie, mai/1999.
- BELLAVANCE, Guy. *Mentalidade Urbana, Mentalidade Fotográfica*. In: **Cadernos de Antropologia e Imagem**. Volume 3. Rio de Janeiro: UERJ/NAI, 1997. Pp. 17-29.
- BORGES, Márcia de Castro. *Fotografia e Cotidiano, Soluções de Vida*. In: **Cadernos da Pós-Graduação do Instituto de Artes**. Ano 2, Volume 2, número 1. Campinas: UNICAMP, 1998. Pp. 111-115.
- BOSI, Alfredo. *Fenomenologia do Olhar*. In: NOVAES, Adauto (org.). **O Olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. Pp. 65-87.
- BURKE, Peter. **Hibridismo Cultural**. São Leopoldo: UNISINOS, 2003.
- _____. **Testemunha Ocular**: imagem e história. Bauru: EDUSC, 2004.
- CANETTI, Elias. **Massa e Poder**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- CAPELATO, Maria Helena Rolim. **Imprensa e História do Brasil**. São Paulo: Contexto/EDUSP, 1988.
- CARVALHO, José Murilo de Carvalho. **A Formação das Almas**: o imaginário da República no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- CHALHOUB, Sidney. **Trabalho, Lar e Botequim**: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da *belle époque*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- CHARTIER, Roger. *O Mundo como Representação*. In: **Estudos Avançados**. Volume 5, número 11. São Paulo: USP, jan-abril/1991. Pp. 173-191.
- CIAVATTA, Maria. **O Mundo do Trabalho em Imagens**: a fotografia como fonte histórica (Rio de Janeiro, 1900-1930). Rio de Janeiro: DP&A, 2002.
- CLARKE, Graham. **The Photograph**. New York: Oxford University, 1997.
- COSTA, Helouise e RODRIGUES, Renato. **A Fotografia Moderna no Brasil**. Rio de Janeiro: UFRJ/IPHAN/FUNARTE, 1995.

- COSTALLAT, Benjamim. **Mademoiselle Cinema**: novela de costumes do momento que passa... Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 1999.
- CUCHE, Denys. **A Noção de Cultura nas Ciências Sociais**. 2ª edição. Bauru: EDUSC, 2002.
- DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**: comentários sobre a sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DUBOIS, Philippe. **O Ato Fotográfico e Outros Ensaios**. Campinas: Papirus, 1994.
- EDWARDS, Elizabeth. *Antropologia e Fotografia*. In: **Cadernos de Antropologia e Imagem**. Volume 2 - A Cidade em Imagens. Rio de Janeiro, UERJ/NAI, 1996. Pp. 11-29.
- ERMAKOFF, George. **Rio de Janeiro, 1900-1930**: uma crônica fotográfica. Rio de Janeiro: Ermakoff, 2003.
- ELIAS, Norbert. **O Processo Civilizador**: uma História dos Costumes. Volume 1. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- ELMIR, Cláudio Pereira. *As Armadilhas do Jornal: algumas considerações metodológicas de seu uso para a pesquisa histórica*. In: **Cadernos de Estudos do PPGH em História**. Volume 13. Porto Alegre: UFRGS, 1995. Pp. 19-29.
- ENGELMANN, Arno. *A Psicologia da Gestalt e a Ciência Empírica Contemporânea*. In: **Psicologia**: teoria e pesquisa. Volume 18, número 1. Brasília: UNB, janeiro-abril, 2002. Pp. 01-16.
- FABRIS, Annateresa. **Identidades Virtuais**: uma leitura do retrato fotográfico. Belo Horizonte: UFMG, 2004.
- FALCON, Francisco José Calazans. *O Rio de Janeiro como Objeto Historiográfico*. In: **Revista Brasileira de História**. Volume 15, número 30. São Paulo: ANPUH/Contexto, 1995. Pp. 63-75.
- FLUSSER, Vilém. **Hacia una Filosofía de la Fotografía**. 2ª edição. México: Sigma/Trillas, 2000.
- FONSECA, Gondin da. **Biografia do Jornalismo Carioca (1808-1908)**. Rio de Janeiro: Quaresma, 1941.
- FREUND, Gisèle. **La Fotografía como Documento Social**. Barcelona: Gustavo Gili, 1976.
- GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.
- GODOLPHIN, Nuno. *A Fotografia como Recurso Narrativo: problemas sobre a apropriação da imagem enquanto mensagem antropológica*. In: **Horizontes Antropológicos**. Ano 1, número 2. Porto Alegre: UFRGS, 1995. Pp. 125-142.

GOMES, Ângela de Castro. **Essa Gente do Rio... Modernismo e Nacionalismo**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1999.

_____. *Essa Gente do Rio... Os Intelectuais Cariocas e o Modernismo*. In: **Estudos Históricos**. Volume 6, número 11. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1993. Pp. 62-77.

GOMES, Ângela de Castro e FERREIRA, Marieta de Moraes. *Primeira República: um balanço historiográfico*. In: **Estudos Históricos**. Volume 2, número 4. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1989. Pp. 244-280.

GRUSPAN, Elise. **O Sujeito em Perigo: identidade fotográfica e alteridade no Brasil do século XIX até 1940**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Massangana, 1992.

GUNTHER, Thomas Michael. *From Photographer to Publication*. In: FRIZOT, Michel (dir.). *A New History of Photography*. Köln: Könemann, 1998. P. 566.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. 19ª edição. São Paulo: Cultrix, 2003.

KARAM, Tanius. *Fotografia Jornalística, Discurso Visual e Direitos Humanos na Imprensa da Cidade do México*. In: ALVES, Nilda e CIAVATTA, Maria (orgs.). **A Leitura de Imagens na Pesquisa Social: história, comunicação e educação**. São Paulo: Cortez, 2004. Pp. 63-89.

KERN, Maria Lúcia Bastos. *Tradição e Modernidade: a imagem e a questão da representação*. In: **Estudos Ibero-Americanos**. Vol. XXXI, número 2. Porto Alegre: PUCRS, dezembro/2005. Pp. 7-20.

KOSHIBA, Luiz e PEREIRA, Denise Manzi Frayze. **História do Brasil**. 7ª edição. São Paulo: Atual, 1996.

KOSSOY, Boris. **Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.

_____. **Fotografia e História**. 2ª edição. São Paulo: Atelier, 2001.

LAHUERTA, Milton. *Os Intelectuais e os Anos 20: moderno, modernista, modernização*. LORENZO, Helena Carvalho de e COSTA, Wilma Peres da (orgs.). In: **A Década de 1920 e as Origens do Brasil Moderno**. São Paulo: UNESP, 1997. Pp. 93-114.

LEITE, Miriam Moreira. **Retratos de Família: leitura da fotografia histórica**. São Paulo: EDUSP, 2001.

- _____. *Texto Visual e Texto Verbal*. In: FELDMAN-BIANCO, Bela e LEITE, Miriam Moreira (orgs.). **Desafios da Imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas Ciências Sociais**. Campinas: Papyrus, 1998. Pp. 37-49.
- LESSA, Carlos. **O Rio de Todos os Brasis: uma reflexão em busca de auto-estima**. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- LIMA, Solange Ferraz de e CARVALHO, Vânia Carneiro de. **Fotografia e Cidade: da razão urbana à lógica de consumo - Álbuns de São Paulo (1887-1954)**. Campinas/São Paulo: Mercado das Letras/ FAPESP, 1997.
- LIPOVETSKY, Gilles. **O Império do Efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- LOREDANO, Cássio. **O Bonde e a Linha: um perfil de J. Carlos**. São Paulo: Capivara, 2002.
- LUSTOSA, Isabel. **Brasil pelo Método Confuso: humor e boemia em Mendes Fradique**. Rio de Janeiro: Bertrand, 1993.
- MACHADO JÚNIOR, Cláudio de Sá. **O Rio de Janeiro Moderno em Crônicas: Benjamim Costallat e as representações da sociedade carioca em *Mysterios do Rio* (1924-1926)**. Monografia de Conclusão do Curso de Especialização em História do Brasil. Porto Alegre: FAPA, 2005.
- MARESCA, Sylvain. *Sobre Desafios Lançados pela Fotografia às Ciências Sociais*. In: ACHUTTI, Luiz Eduardo (org.). **Ensaio sobre o Fotográfico**. Porto Alegre: SMC, 1998. Pp. 115-118.
- MARINS, Paulo César Garcez. *Habitação e Vizinhaça: limite da privacidade no surgimento das metrópoles brasileiras*. In: NOVAIS, Fernando (coord.) e SEVCENKO, Nicolau (org.). **História da Vida Privada no Brasil**. Volume 3 - República: da *belle époque* à era do rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. Pp. 132-214.
- MARTINS, Ana Luiza. *Da Fantasia à História: folheando páginas revisteiras*. In: **História**. Volume 22, número 1. São Paulo: UNESP, 2003. Pp. 59-79.
- _____. **Revistas em Revista: imprensa e práticas culturais em tempos de República, São Paulo (1890-1922)**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2001.
- MARTINS, Mirian Celeste Ferreira. *O Sensível Olhar-Pensante: premissas para a construção de uma pedagogia do olhar*. In: **Arte UNESP**. Volume 9. São Paulo: UNESP, 1993. Pp. 199-217.

- MAUAD, Ana Maria. **Sob o Signo da Imagem:** a produção da fotografia e o controle dos códigos de representação social da classe dominante, no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XX. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: UFF, 1990.
- MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. *Fontes Visuais, Cultura Visual, História Visual: balanço provisório, propostas cautelares.* In: **Revista Brasileira de História.** Volume 23, número 45. São Paulo: ANPUH, 2003. Pp. 11-36.
- _____. *Rumo a uma "História Visual".* In: MARTINS, José de Souza, ECKERT, Cornélia e NOVAES, Sylvia Caiuby (orgs.). **O Imaginário e o Poético nas Ciências Sociais.** Bauru: EDUSC, 2005.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção.** Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1971.
- METZ, Christian. *Além da Analogia, a Imagem.* In: **A Análise das Imagens:** seleção de ensaios da revista *Communications.* Petrópolis: Vozes, 1974. Pp. 7-18.
- MICELI, Sérgio. **Imagens Negociadas:** retratos da elite brasileira (1920-1940). São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- MOTA, Carlos Guilherme. **Ideologia da Cultura Brasileira:** pontos de partida para uma revisão histórica. 9ª edição. São Paulo: Ática, 1994.
- MUNTEAL, Oswaldo e GRANDI, Larissa. **A Imprensa na História do Brasil:** fotojornalismo no século XX. Rio de Janeiro: PUC-Rio/Desiderata, 2005.
- OLIVEIRA, Cláudia Maria Silva de. **A Arqueologia da Modernidade:** fotografia, cidade e indivíduo em *Fon-Fon, Selecta e Para Todos...* (1907-1930). Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.
- OLIVEIRA JÚNIOR, Antônio Ribeiro de. *História, Fotografia e Semiótica numa Perspectiva Grande Angular.* In: **O Indivíduo e as Mídias:** ensaios sobre comunicação, política, arte e sociedade no mundo contemporâneo. Rio de Janeiro: Diadorim, 1996. Pp. 208-287.
- ORTIZ, Renato. **A Moderna Tradição Brasileira.** 2ª edição São Paulo: Brasiliense, 1989.
- PÉCAUT, Daniel. **Os Intelectuais e a Política no Brasil:** entre o povo e a nação. São Paulo: Ática, 1990.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. *Ver o Invisível: a ética das imagens.* In: NOVAES, Adauto (org.). **Ética.** São Paulo: Companhia das Letras, 1992. Pp. 301-320.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. **O Espetáculo da Rua.** 2ª edição. Porto Alegre: UFRGS, 1996.

- _____. **O Imaginário da Cidade:** visões literárias do urbano – Paris, Rio de Janeiro e Porto Alegre. Porto Alegre: UFRGS, 1999.
- _____. *Trabalhadores e Máquinas: representações do Progresso (Brasil: 1880-1920)*. In: **Anos 90**. Número 2. Porto Alegre: UFRGS, maio de 1994. Pp. 165-182.
- PRIORE, Mary Del (org.). **História da Criança no Brasil**. São Paulo: Contexto, 1999.
- PROPP, Vladimir. **Comicidade e Riso**. São Paulo: Ática, 1992.
- RAGO, Margareth. *Prazer e Perdição: a representação da cidade nos anos vinte*. In: **Revista Brasileira de História**. Volume 7, número 13. São Paulo: ANPUH/Marco Zero, setembro/1986-fevereiro/1987. Pp. 77-102.
- REGUEIRA, Lúcio Flávio. *Quem Tinha Medo da Careta?* In: **Bloch Comunicações**. Número 15. Rio de Janeiro: Bloch, 1968. Pp. 21-23.
- RICOEUR, Paul. **História e Verdade**. Rio de Janeiro: Forense, 1968.
- ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. *Antropologia Visual, um Convite à Exploração de Encruzilhadas Conceituais*. In: ECKERT, Cornélia e MONTE-MÓR, Patrícia (orgs.). **Imagem em Foco: novas perspectivas em Antropologia**. Porto Alegre: UFRGS, 1999. Pp. 55-83.
- RODRIGUES, Adriano Duarte. *A Emergência da Questão Comunicacional na Modernidade*. In: **Estratégias da Comunicação: questão comunicacional e formas de sociabilidade**. Lisboa: Presença, 1990. Pp. 21-62.
- ROSE, Gillian. *Visual Methodologies: an introduction to the interpretation of visual materials*. London: SAGE Publication, 2001.
- SALIBA, Elias Thomé. **Raízes do Riso: a representação humorística na História brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- SANTAELLA, Lúcia. **A Percepção: uma teoria semiótica**. São Paulo: Experimento, 1993.
- _____. **Corpo e Comunicação: sintoma de cultura**. São Paulo: Paulus, 2004.
- SANTOS, Alexandre Ricardo dos. **A Fotografia e as Representações do Corpo Contido: Porto Alegre (1890-1920)**. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: UFRGS, 1997.
- SARETTA, Fausto. *A Política Econômica na Década de 1920*. In: DE LORENZO, Helena Carvalho e COSTA, Wilma Peres da (orgs.). **A Década de 1920 e as Origens do Brasil Moderno**. São Paulo: UNESP, 1997. Pp. 217-233.

- SCALZO, Marília. **Jornalismo de Revista**. São Paulo: Contexto, 2003.
- SCHAPOCHNIK, Nelson. *Cartões-Postais, Álbuns de Família e Ícones da Intimidade*. In: NOVAIS, Fernando (coord.) e SEVCENKO, Nicolau (org.). **História da Vida Privada no Brasil**. Volume 3 - República: da *belle époque* à era do rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. Pp. 423-512.
- SCHULTZ, Alfred. **Fenomenologia e Relações Sociais**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- SENNETT, Richard. **O Declínio do Homem Público**: as tiranias da intimidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- SEVCENKO, Nicolau. *A Capital Irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio*. In: NOVAIS, Fernando (coord.) e SEVCENKO, Nicolau (org.). **História da Vida Privada no Brasil**. Volume 3 - República: da *belle époque* à era do rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. Pp. 515-619.
- _____. **A Revolta da Vacina**: mentes insanas em corpos rebeldes. São Paulo: Scipione, 1993.
- _____. **Literatura como Missão**: tensões sociais e criação cultural na Primeira República. 2ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____. **Orfeu Extático na Metrópole**: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- _____. *Transformações da Linguagem e Advento da Cultura Modernista no Brasil*. In: **Estudos Históricos**. Volume 6, número 11. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1993. Pp. 78-88.
- SILVA, Armando. *Álbuns de Família: la imagen de nosotros mismos*. Bogotá: Norma, 1998.
- SIMMEL, Georg. *Sociología: estudios sobre las formas de socialización*. Volumen 2. Madrid: Alianza Editorial, 1986.
- SODRÉ, Nelson Werneck. **História da Imprensa no Brasil**. 3ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1983.
- SOIHET, Rachel. **A Subversão pelo Riso**: estudos sobre o carnaval carioca da *Belle Époque* ao tempo de Vargas. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- _____. **Condição Feminina e Formas de Violência**: mulheres pobres e ordem urbana (1890-1920). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.
- SONTAG, Susan. **Ensaio sobre Fotografia**. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.

- SÜSSEKIND, Flora. **As Revistas de Ano e a Invenção do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.
- TOURAINÉ, Alain. **Crítica da Modernidade**. Petrópolis: Vozes, 1994.
- _____. **O Retorno do Actor**: ensaio sobre sociologia. Lisboa: Instituto Piaget, 1984.
- TRUSZ, Alice Dubina. **A Publicidade nas Revistas Ilustradas**: o informativo cotidiano da modernidade. Porto Alegre, anos 1920. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: UFRGS, 2002.
- VELLOSO, Mônica Pimenta. **Modernismo no Rio de Janeiro**: turunas e quixotes. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.
- VILCHES, Lorenzo. *Teoría de la Imagen Periodística*. 3ª edição. Barcelona: Paidós Comunicación, 1997.
- VIZENTINI, Paulo Fagundes. **As Guerras Mundiais (1914-1945)**: o desafio germano-japonês à ordem anglo-americana. Porto Alegre: Leitura XXI, 2003.
- WISER, William. **Os Anos Loucos**: Paris na década de 20. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.
- ZALUAR, Alba. *As Imagens da e na Cidade: a superação da obscuridade*. In: **Cadernos de Antropologia e Imagem**. Volume 3. Rio de Janeiro: UERJ/NAI, 1997. Pp. 107-119.