

Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte

Arte > Obra > Fluxos

Local: Museu Nacional de Belas Artes,
Rio de Janeiro,
Museu Imperial, Petrópolis, RJ
Data: 19 a 23 de outubro de 2010

Organização:
Roberto Conduru
Vera Beatriz Siqueira

texto extraído de

**Arte e imagem:
contextos,
migrações,
contaminações**

A fotografia e a construção de uma nova visualidade nas revistas Madrugada e Máscara

Charles Monteiro
PUCRS

Resumo

A proposta do trabalho é discutir o estatuto da fotografia em relação a outros tipos de imagens nas revistas ilustradas Madrugada e Máscara publicadas em Porto Alegre nos anos 1920. Problematizam-se também os diferentes usos das fotografias nessas revistas ilustradas no sentido de compreender a construção de uma nova imagem de indivíduo no espaço público na sociedade urbana brasileira. Nelas a fotografia ganha um lugar de destaque ao lado da ilustração e da publicidade, fazendo parte de uma nova cultura visual em expansão e uma nova pedagogia do olhar.

Palavras chave

Fotografia; Revistas Ilustradas; Visualidade Urbana

Resumé

Notre but est de discuter le statut de la photographie par rapport à d'autres types de images dans les magazines illustrés Mascara et Madrugada publié dans la ville de Porto Alegre dans les années 1920. Problématise également le usages sociaux des photos afin de comprendre la construction d'une nouvelle image de l'individu dans la société urbaine moderne au Brésil. Ces magazines mettent en relief les photos aux côtés de l'illustration et de la publicité dans le cadre d'une nouvelle culture visuelle en expansion et d'une nouvelle pédagogie du voir.

Mots-clés

Photographie; magazines illustrés; visualité urbaine

Meneses¹ propõe que o estudo desse campo se realize a partir da reflexão sobre três domínios complementares: o visual, o visível e a visão. O domínio do *visual* compreenderia os sistemas de comunicação visual e os ambientes visuais, bem como “os suportes institucionais dos sistemas visuais, as condições técnicas, sociais e culturais de produção, circulação, consumo e ação dos recursos e produtos visuais”, para poder circunscrever “a *iconosfera*, isto é, o conjunto de imagens-guia de um grupo social ou de uma sociedade num dado momento e com o qual ela interage”². Para Meneses, o domínio do *visível* e o do invisível situa-se na esfera do poder e do controle social, do ver e ser visto, do dar-se a ver ou não dar-se a ver, da visibilidade e da invisibilidade³. Já a *visão* “compreende os instrumentos e técnicas de observação, o observador e seus papéis, os modelos e modalidades do olhar” de uma época⁴.

As revistas ilustradas são fontes privilegiadas para pensar o diálogo entre a tradição e a modernidade no processo de elaboração de uma nova cultura visual nos anos 1920 no Brasil em processo de modificação e expansão. No contexto das páginas das revistas ilustradas a fotografia ganha um novo espaço de circulação, amplia a gama de seus usos sociais e assume um novo estatuto em relação às outras imagens: reprodução de pinturas, ilustrações, publicidade e cinema. Os novos processos de reprodução fotomecânicos permitiram publicar imagens fotográficas com melhor qualidade e menor custo na imprensa. Como observa Ana Luiza Martins⁵, entre 1900 e 1930, há um verdadeiro boom com a criação de muitas revistas ilustradas acompanhado a expansão do público de leitores.

As revistas responderam também a demanda de representação visual de novas formas urbanas modernas de sociabilidade dos grupos sociais privilegiados na cidade⁶. A ampliação da esfera pública, a reordenação social que acompanha a proclamação da República e sua consolidação no imaginário social ganhou publicidade nas páginas desses periódicos.

Na Europa e no Brasil, entre 1890 e 1920, a fotografia começa a ser utilizada como um diferencial comercial na disputa entre publicações concorrentes⁷. Embora ocorra uma ampliação do espaço físico da fotografia na imprensa, seu lugar hierárquico entre as imagens é secundário. O regime de visualidade ainda é dominado institucionalmente pela pintura e pela gravura. Segundo Maria Lucia B. Kern, essa pintura preservava em geral o sistema de representação naturalista

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

2 Idem, p. 36.

3 Idem, *Ibidem*.

4 Idem, p. 38.

5 MARTINS, Ana Luiza. *Revistas em revista: imprensa e práticas culturais em tempos de República, São Paulo (1890-1922)*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

6 OLIVEIRA, Cláudia de; VELLOSO, Monica Pimenta; LINS, Vera (orgs.). *O Moderno em revistas. Representações do Rio de Janeiro de 1890 a 1930*. Rio de Janeiro: Garamond; FAPERJ, 2010.

7 GRETTON, Tom. Le statut subalterne de la photographie. Étude de la présentation des images dans les hebdomadaires illustrés (Londres, Paris, 1885-1910). In: *Études Photographique*, n. 20, juin 2007, p. 34-49.

baseado no desenho revestido de cores sóbrias em pinceladas quase invisíveis⁸. Susana Gastal aponta para o predomínio na pintura do retrato, da paisagem e a gradual inserção de temas urbanos a partir dos anos 1920 nas obras de Pedro Weingärtener, Francis Pelicheck, Libindo Ferras, José Lutzenberg e Luiz Maristany de Trias⁹. A fotografia modificou a forma como os pintores representavam a cidade e seus arredores a partir do emprego de um novo enquadramento fotográfico.

A fotografia surge como um estatuto inferior devido sua reprodutibilidade e seu estatuto majoritariamente informativo e documental ao lado das imagens artísticas e criativas de ilustração ou reproduções de pinturas.

No entanto, foi a partir dos anos 1910 e 20 na Alemanha que as vanguardas artísticas criaram revistas e as transformaram em espaço de experimentação e divulgação de novas linguagens. Deve-se destacar a importância de artistas gráficos na forma de integrar a fotografia na linguagem visual das publicações através de montagens, da sobreposição de imagens e desenhos/vinhetas, da elaboração de bordas e margens, bem como de complicadas molduras de influência *Art nouveau* e *Art Déco*¹⁰. A dissertação e a tese de Paula Ramos sobre a Revista do Globo e a Editora do Globo discutem a formação de um novo campo de trabalho para os ilustradores no Rio Grande do Sul¹¹.

A institucionalização do campo visual se dá a partir da pintura com a criação da Escola de Belas Artes em 1908 e a abertura do Curso de Pintura em 1910. Em segundo lugar, aparecem os ateliês fotográficos que também empregam pintores e produziam os retratos dos políticos e das famílias das elites. Em 1922, o Governo do Estado do Rio Grande do Sul publicou um álbum fotográfico comemorativo com vistas urbanas comemorativo ao centenário da Independência¹². A produção dos ateliês fotográficos e dos álbuns aparece nas páginas das revistas, especialmente as fotografias de Virgílio Galegari em Mascara. Em terceiro lugar, nesse momento estão se abrindo as primeiras salas fixas de cinema em Porto Alegre. Em quarto lugar, então, apareceriam os livros e revistas ilustradas com a valorização da ilustração e do design gráfico (letras, vinhetas, capas, molduras de imagens etc.).

No campo do visível, observam-se as pesquisas e as discussões do saber médico visando ordenação dos corpos e no urbanismo visando à ordenação dos espaços da cidade. A etiqueta social propõe uma nova pedagogia social (disci-

8 KERN, Maria Lúcia Bastos. A emergência da Arte Modernista no Rio Grande do Sul. In: GOMES, Paulo (org.). *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica*. Porto Alegre: Latu Sensu, 2007, p. 56.

9 GASTAL, Susana. Arte no século XIX.. In: GOMES, Paulo (org.). *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica*. Porto Alegre: Latu Sensu, 2007, p. 40-49.

10 CARDOSO, Rafael. *Uma introdução a história do design*. 3. Ed. São Paulo: Edgard Blucher, 2008.

11 RAMOS, Paula V. *A experiência da Modernidade na secção de desenho da Editora Globo – Revista do Globo (1929-1939)*. 2002. 273 p. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2002; RAMOS, Paula V. *Artistas Ilustradores – A Editora Globo e a constituição de uma visualidade moderna pela ilustração*. Porto Alegre, 2007. 446p. Tese (Doutorado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais.

12 Estado do Rio Grande do Sul. *Obras Públicas*. Primeiro Centenário da Independência. Porto Alegre: Imprensa Oficial, 1922.

plinado as formas de sociabilidade) ao lado de uma nova pedagogia do olhar ligada a nova cultura técnica - bonde e luz elétrica, automóvel, cinematógrafo, fonógrafo, câmera fotográfica etc. - uma nova percepção do espaço urbano e das interações sociais (disputas, tensões, conflitos entre grupos). Um olhar burguês e republicano esta relacionado ao lugar do *status* socioprofissional e novos espaços de atuação dos homens e mulheres na cultura urbana, constituindo uma nova hierarquização social.

Em Porto Alegre, em 1918, a revista *Máscara* foi criada por um grupo de jovens intelectuais. O Diretor-gerente era Wedemar Ferreira e os redatores De Souza Júnior, Dyonélio Machado, J. L. Santana, Sócrates Diniz e Cyrino Prunes. Em seu expediente T. Caminha & Cia aparecem como os proprietários do “Magazine Mascara”, que tinha representantes em Porto Alegre e no interior. A revista tinha formato 27 x 18,5 cm e cerca de 100 páginas em jornal e miolo em papel *couché*. A publicação era quinzenal e sua assinatura anual custava 20\$000 réis na capital.

A maioria das capas apresenta um retrato em fundo neutro com o nome da revista abaixo em letras desenhadas a mão. Algumas capas especiais apresentam molduras floreadas assinadas e até fotografias de baixo-relevos criados pelo escultor Fernando Corona, como a capa da edição de 15 de novembro de 1919 em homenagem às comemorações da Proclamação da República.

O logotipo da revista foi mudando ao longo do tempo. Em 1918, nos primeiros números, observa-se uma máscara de teatro com olhos fechados com o nome da revista desenhada acima pairando como se fosse um sol a iluminar a cidade de Porto Alegre, sinos tocando num campanário e uma moldura de rosas e folhagens ao redor (assinatura de Gabrielli). Ao final do mesmo ano, no número 22, a vinheta apresenta o retrato desenhado do busto de uma mulher mascarada e com uma espécie de halo ao redor da cabeça soprando o logotipo Mascara em letras desenhadas ao estilo *art nouveau* (assinada por Itag). Finalmente, em 1924, a vinheta apresenta um carro passando ao fundo, um grupo de jovens mulheres no footing sendo fotografadas por um homem e o título da revista sobreposto ligando as moças ao fotógrafo. Observam-se diferentes significados sociais entrelaçados: o de oráculo da cidade, o de teatro social das vaidades e o de registro fiel da vida moderna urbana.

Nas páginas da revista observam-se verdadeiros álbuns de família das elites com retratos de belas jovens em idade de casar-se, mas também fotografias de clubes, cafés e lojas da capital e do interior, além de feiras agropecuárias. O expediente apresentava o preço das reportagens a magnésio: 200\$000 a fotografia e 360\$000 a página. A presença de retratos com molduras assinadas por artistas (pintores ou ilustradores), coloridas e com *fou* que aproximam a fotografia da revista *Máscara* das características da fotografia pictorialista¹³. A presença de fotografias de paisagens de Olavo Dutra com cenas de amanheceres, nuvens, sobras

13 MELLO, Maria Teresa Villela Bandeira de. *Arte e Fotografia: o movimento pictorialista no Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte, 1998; COSTA, Helouise. “Pictorialismo e imprensa: o caso da revista O Cruzeiro (1928-1932)”. In: FABRIS, Annateresa (org). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Edusp, 1991, pp. 261-292.

e reflexos de luz, também apontam para a influência da fotografia fotoclubista e pictorialista¹⁴.

A revista faz a celebração dos administradores municipais ao estampar na capa ou em reportagens de página inteira o Intendente Otávio Rocha e seu vice Alberto Bins. *Máscara* também apresenta e divulga os planos de reformas urbanas da administração municipal através de plantas e croquis, elencando os efeitos positivos de tais iniciativas, engajando-se nas reformas e posicionando-se ao lado do Intendente no processo de higienização e modernização do espaço urbano¹⁵. Observa-se a utilização das imagens fotográficas muito próximas dos padrões de visualidade dos álbuns fotográficos de Porto Alegre de 1912¹⁶ e dos álbuns comparativos de São Paulo¹⁷ na seção “A cidade ontem e hoje” da revista *Máscara*, que comparava espaços do final do século XIX com as novas feições desses espaços nos anos 1920. A edição comemorativa da revista de 1922 assemelha-se ao álbum editado pelo poder público em 1922 e os álbuns comerciais dos anos 1931 e 1935¹⁸. Ou seja, representam o centro da cidade, suas principais ruas comerciais, praças e prédios públicos como o todo da cidade. A cidade urbanizada e que se pretendia moderna, expurgada do trabalho, dos conflitos e problemas sociais. A seção “Porto Alegre de ontem e de hoje” construía a imagem de uma cidade republicana moderna e higienizada com suas praças e áreas verdes frente a precariedade da cidade do Império e sua herança do período colonial.

As imagens fotográficas se concentravam em algumas seções, como “Vida Social” e “Vanity Fair”, que possuíam uma ou duas páginas com retratos pousados de senhoritas da alta sociedade de Porto Alegre, Pelotas, Rio Grande, Bagé e Livramento, apontando para um provável público leitor da revista no interior e também para estratégias de casamento entre famílias tradicionais do interior e da capital. Estes retratos possuíam um efeito de *fou* e recebiam uma moldura desenhada que os fazia assemelhar-se a retratos pintados, mas também a álbuns de família pelo arranjo das fotos nas páginas. O que pode ser interpretado como uma tentativa de valorizar uma imagem obtida por um processo mecânico através da ação da mão do artista. Nessas fotografias de mulheres, os cabelos, os vestidos e os adereços (colares, chapéus, fitas, etc.) recebem especial atenção.

O retrato individual ou de grupo em recepções, casamentos ou clubes publicados na revista faz parte de uma negociação entre o desejo de distinção e diferenciação do indivíduo moderno e sua conformação a um padrão social e técnico de representação¹⁹. Os retratos jogam com uma complexa combinação entre

14 MAGALHÃES, Ângela; PEREGRINO, Nadja Fonseca. *Fotografia no Brasil: um olhar das origens ao contemporâneo*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

15 MONTEIRO, Charles. *Porto Alegre: urbanização e modernidade*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1995.

16 ETCHEVERRY, Carolina Martins. *Visões de Porto Alegre nas fotografias dos irmãos Ferrari (c.1888) e de Virgílio Calegari (c.1912)*. Porto Alegre, 2007. 160f. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais.

17 LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. *Fotografia e cidade. Da razão urbana à lógica de consumo. Álbuns de São Paulo (1887-1954)*. Campinas, SP: Mercado das Letras; São Paulo: FAPESP, 1997.

18 POSSAMAI, Zita R. O circuito social da fotografia em Porto Alegre (1922 e 1935). In: *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, 2006, v. 14, n. 1, p. 263-289..

19 FABRIS, Annateresa. *Identidades virtuais*. Uma leitura do retrato fotográfico. Belo Horizonte: UFMG,

encenação do/da modelo (pose, olhar, vestimenta, adereços), recursos da técnica fotográfica (enquadramento, figura-fundo, iluminação, retoques, colorização) e formas de edição na página (molduras, legendas com nomes, cargos, cidade de residência e qualificativos: bela, distinta, destacado membro da nossa elite etc.).

Na edição de 6 de fevereiro de 1925, Ano VIII n. 4 retrato fotográfico também serve para a identificação em inusitado processo de reconhecimento de paternidade, onde os elementos fisionômicos (olhos, testa, queixo, orelhas) da foto de uma jovem são comparados aos detalhes fisionômicos das fotos de dois senhores. Ou seja, a foto aparece como registro fiel, documento e prova científica do processo de identificação de paternidade.

A revista *Madrugada* nasceu na mesa de um café, também da reunião de jovens escritores e artistas que buscavam um meio de divulgar suas idéias e de expressar novos ideais estéticos relacionados às primeiras expressões artísticas do modernismo no Rio Grande do Sul. Para Cida Golin²⁰, não se tratava de uma vanguarda radical, pelo contrário, esses jovens procuravam negociar com as elites locais um espaço de reconhecimento artístico e literário no contexto do limitado sistema de artes existente. *Madrugada* se apresentava como “Revista Semanal de Literatura, Arte e Mundanismo”, que pretendia misturar informação cosmopolita e cultura regional. Revista mensal editada no formato 29,5 x 21,5 e cerca de 30 a 40 páginas. Segundo Alice Truzs²¹, *Madrugada* seguiu o modelo de suas congêneres nacionais reproduzindo certos padrões, como a capa e miolo em papel superior e de maior gramatura, nas páginas internas o uso de papel inferior; publicidade ilustrada em ambas as faces da contracapa (em cores), nas páginas iniciais e finais da revista, separadas de outros conteúdos; a maioria das fotografias aparece em conjunto em poucas páginas encartadas no meio da revista e impressas em papel superior.

As capas de *Madrugada* alternam o trabalho de ilustração de Sótero Cosme com elementos de estilização de inspiração *Art Déco*, com grafismos, cores puras ou preto e branco, com a reprodução de retratos de senhoras da alta sociedade do pintor João Fahrion em meios tons e efeitos de textura.

As imagens fotográficas se concentravam nas seções “A alma encantadora das ruas”, “As lindas criaturas”, “Atualidades” e “Desportos”, que eram comentadas nos textos das seções “Festas”, “Sociedade”, “Feira das Vaidades”, “Passeando” e “Crônica Semanal”. Estes retratos possuíam um efeito de *flou* e recebiam uma moldura desenhada que os fazia assemelhar-se a retratos pintados, mas também a álbuns de família pelo arranjo das fotos nas páginas.

Na seção “Atualidades”, figura fotos de noivos em estúdio, fotos de grupos de festas de casamento, fotos de reuniões políticas e de grupos reunidos em clubes ou sociedades esportivas. Essas fotografias posadas eram fruto de um trabalho de organização do grupo em fileiras de mulheres sentadas, em poltronas e cadeiras, e homens ao redor em pé. As posturas são rígidas e solenes, mulheres

2004.

20 GOLIN, Cida. Em Porto Alegre, a *Madrugada* literária dos modernistas. In: RAMOS, Paula Viviane (org.). *A madrugada da modernidade* (1926). Porto Alegre: UniRitter, 2006, p. 32-43.

21 TRUZS, Alice. Publicidade e imprensa. In: RAMOS, Paula Viviane (org.). *A madrugada da modernidade* (1926). Porto Alegre: UniRitter, 2006.

com as mãos sobre as pernas cruzadas e os homens com as mãos para trás ou ao lado do corpo. Algumas mulheres e homens encaram a objetiva, outros olham sobre a câmera ou para um canto da sala. O destaque do corpo das mulheres em sua silueta, nos contornos do corpo e na apresentação de uma sexualidade contida, que às vezes é realçada com adereços como flores, jóias e outros adornos²². Há os homens aparecem em poses mais frontais, com ênfase ao terço superior do corpo (cabelo e bigode) com destaque para roupa ou elementos que destaquem sua posição social ou atividade profissional²³.

Nesse sentido, pode-se observar a lugar da fotografia na hierarquia das imagens, ele deve ser tratada e circunscrita pelo traço do artista gráfico para ser valorizada, individualizada e integrada no discurso imagético da revista. Ganhando nesse processo maior valor. Observa-se também como Sotero Cósme destaca determinados elementos das fotografias e os retrabalha através de um traço limpo e sintético, dando um toque manual e artístico às imagens técnicas. Esta hierarquia é observada em outras revistas ilustradas até bem tarde, pois a capa é reservada para uma charge em *Careta* ou para um retrato feminino pintado em *Madrugada*, ou ainda para uma fotografia retocada e colorizada na em *Mascara*.

Em síntese, pode-se afirmar que o estatuto das imagens fotográficas das revistas *Mascara* e *Madrugada* estava subordinado aos cânones da pintura e do desenho gráfico, cumprindo um papel informativo e documental, bem como de construção da distinção e de prestígio das elites locais. As imagens foram fornecidas em grande parte pelos principais estúdios da cidade, com destaque para o de Virgílio Calegari (especialmente em *Mascara*). Legitimaram o projeto de reformas da administração municipal que promoveu a segregação e a especialização social do espaço urbano. Essas revistas difundiram uma nova pedagogia social disciplinando os usos e formas de representação do corpo e também uma nova pedagogia do olhar. O que olhar e o que era lícito mostrar na esfera pública dentro dos cânones de respeitabilidade social burguesa e republicana. A esfera do visual era dominada pelas imagens da burguesia em retratos individuais ou coletivos posados em recepções, clubes e associações. Na esfera do visível observou-se a predominância de ruas e clubes do centro da cidade, excluindo-se a periferia e as partes ainda rurais da cidade. Trata-se da construção de uma visão burguesa que valorizou o indivíduo e a elaboração de sua imagem de prestígio e de distinção de classe no espaço urbano utilizando desses novos veículos de comunicação.

22 SANTOS, Alexandre Ricardo. dos. *A fotografia e as representações do corpo contido (Porto Alegre 1890-1920)*. Porto Alegre, 1997. 2 vol. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. CARVALHO, Vânia Carneiro de. *Gênero e artefato*. O sistema doméstico na perspectiva da cultura material. São Paulo: EDUSP, 2008.

23 Idem, *ibidem*.