

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

MESTRADO EM HISTÓRIA

UNICAMP  
BIBLIOTECA CENTRAL  
SEÇÃO CIRCULANTE

REVELAÇÕES DO IMAGINÁRIO URBANO: *ICONOGRAFIA  
CAMPINEIRA NO FINAL DO SÉCULO  
XIX*

Sônia Aparecida Fardin

*Sônia Aparecida Fardin*  
*Tanyr Borges*  
*Abelto*

CAMPINAS  
Junho/2001



015663

**SÔNIA APARECIDA FARDIN**

**REVELAÇÕES DO IMAGINÁRIO URBANO: ICONOGRAFIA  
CAMPINEIRA DO FINAL D SÉCULO XIX**

**Dissertação de Mestrado apresentada  
ao Departamento de História do  
Instituto de Filosofia e Ciências  
Humanas da Universidade Estadual  
de Campinas sob a orientação do  
Profa. Dra. Maria Stella Martins  
Bresciani**

**Este exemplar corresponde à  
redação final da dissertação  
defendida e aprovada pela  
Comissão Julgadora em  
12 / 06 / 2001**

**BANCA**



**Profa. Dra. Maria Stella Martins Bresciani (orientadora)**

**Profa. Dra. Iara Lis Franco Schiavinatto Souza**

**Profa. Dra. Vera Hercília Faria Pacheco Borges**

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP

F 222 r Fardin, Sônia Aparecida  
Revelações do imaginário urbano: iconografia campineira no  
final do século XIX / Sônia Aparecida Fardin. - - Campinas, SP :  
[s.n.], 2001.

Orientador: Maria Stella Martins Bresciani.  
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas,  
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Fotografia. 2. Fotógrafos. 3. Campinas (SP) – História –  
Séc. XIX. I. Bresciani, Maria Stella Martins. II. Universidade  
Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.  
III. Título.

**Dedico à**

**Beto  
Gabriel  
Ruth e  
Vergílio**

## RESUMO

A partir de um conjunto de imagens e desenhos produzidos pela Fábrica de Fumos Liberdade, em Campinas, em 1899, analiso o imaginário urbano sobre esta cidade no final do século XIX.

O conjunto dessas imagens evidencia uma finalidade pré-determinada, um discurso visual sobre a cidade de Campinas no período, mas também está subjacente à produção desse discurso visual toda uma cadeia de produção e consumo de imagens em Campinas nas últimas décadas do século XIX.

A pesquisa procurou também buscar as informações invisíveis, aquelas não disponibilizadas de forma imediata ao olhar, ou seja; a partir de um conjunto de objetos marcados pela relação visibilidade/representação, resgatar o mais detalhadamente possível a trajetória dos estabelecimentos fotográficos que atuaram na cidade nas últimas décadas do século XIX e pesquisar as relações comerciais e simbólicas entre a atividade fotográfica e a sociedade campineira.

## ABSTRACT

Departing from a group of images and drawings produced by the Liberdade tobacco factory (Fábrica de Fumo Liberdade), placed in the city of Campinas in 1899, I examine the city urban imaginary at the end of the XIX century.

Those groups of images make clear a pre determine intention, a visual discourse about Campinas at this period, but also implied throughout this visual discourse, a complete sequence of production and consumption of Campinas images in the last ten years of the XIX century.

The investigation also tried to search the invisible information, those not available at NA immediate glance, that seems to appear from a group of objects already marked by a visibility/representation relation, ransom as accurate as possible the course of the photographs establishment that were acting at the city in the last XIX century decades and also investigate the commercial and symbolical relations between the photograph activity and the Campinas city society.

## HOMENAGEM

Dizer que este trabalho não teria realizado-se sem o apoio e acolhida que recebeu do Professor José Roberto do Amaral Lapa, além de parecer lugar comum, é muito pouco para homenageá-lo e expressar a importância que os três anos em que convivi mais próxima a ele significaram para meu aprimoramento profissional e principalmente para meu crescimento pessoal.

É difícil traduzir em poucas palavras o que representou para mim o respeito, a acolhida e o voto de confiança que recebi do professor Lapa desde que apresentei meu projeto à banca de seleção e durante todos os momentos em que tive que enfrentar questionamentos e tomar decisões.

Mais que orientador, ele era um parceiro na pesquisa, vibrava com cada descoberta, indicava caminhos e fontes sempre com um indescritível brilho no olhar.

Muitas vezes presenciei filas de jovens pesquisadores à sua espera, e ele atendia a todos. Ao mesmo tempo crítico e generoso, buscava aprender sobre tudo o que lhe chegasse aos olhos e dialogava com todos os interlocutores com igual respeito e interesse.

Neste período de convívio, muitas foram as lições que dele recebi, mas seguramente o que mais me marcou foi sua postura de quem está em permanente aprendizado, o tempo todo atento a tudo e a todos. Na última vez que conversamos, logo após o exame de qualificação e poucos dias antes de seu falecimento, lembro-me de sua última instrução: “Seja clara e seja firme”. Tentei não decepcioná-lo professor...

## AGRADECIMENTOS

É com uma enorme alegria que agradeço a todos os que colaboraram com esta minha empreitada, em especial quero registrar meu muito obrigada para:

- Senhora Elida Amaral Lapa e família, por disponibilizar os originais dos desenhos;
- Professora Maria Stella Martins Bresciani, pelo voto de confiança e inestimável apoio na fase final deste trabalho;
- Professor Etienne Samain, pelas contribuições e participação na banca de qualificação;
- Professoras Iara Lis de Souza e Vavy Pacheco, pela participação na banca de defesa;
- Sr. Fausto Nickelsen e família, pelas informações;
- Os amigos e companheiros de trabalho Antonio Carlos Galdino, Deisy Serra Ribeiro, Mirna Vasconcelos e Adriana Barão, pela leitura e discussão do trabalho;
- Amiga Maria Luiza de Moura, pela generosidade e acolhida;
- Os funcionários do Museu da Imagem e do Som de Campinas, pelo companheirismo e dedicação;
- Direção e funcionários do Centro de Memória da Unicamp, Arquivo Edgard Leuenroth e Centro de Ciências Letras e Artes, pelo zelo e disponibilização de seus acervos;
- Beto, pelo amor, paciência e carinho;
- Gabriel, pela companhia e ternura;
- Meus pais e irmãos pelo incentivo de sempre.

**De quem é o olhar  
que espreita por meus olhos  
quando penso que vejo,  
quem continua vendo  
enquanto estou pensando?**

***Fernando Pessoa***

**Esta paisagem? Não existe. Existe espaço  
vacante, a semear  
de paisagem retrospectiva.  
A presença da serra, das  
imbaúbas, das fontes, que  
presença?  
Tudo é mais tarde.  
Vinte anos depois, como nos dramas.**

**Por enquanto o ver não vê; o ver  
recolhe  
Fibrilhas de caminho, de  
horizonte,  
e nem percebe que as recolhe  
para um dia tecer tapeçarias  
que são fotografias  
de impercebida terra visitada  
(...)  
Paisagem, país  
feito de pensamento da  
paisagem,  
na criativa distância  
espacitempo,  
à margem de gravuras,  
documentos,  
quando as coisas existem com  
violência  
mais do que existimos: nos  
povoam  
e nos olham, nos fixam.  
Contemplados,  
submissos, delas somos pasto,  
somos a paisagem da paisagem.**

***Carlos Drummond de Andrade***

## ÍNDICE

INTRODUÇÃO: UM PRIMEIRO OLHAR.....	01
CAPÍTULO 1 – FOTOGRAFIA:OBJETO/REPRESENTAÇÃO.....	13
CAPÍTULO 2 – A CIDADE E OS FOTÓGRAFOS.....	23
CAPÍTULO 3 – A “IMAGEM” DA FOTOGRAFIA NA IMPRENSA LOCAL.....	51
CAPÍTULO 4 – IMAGENS NA PUBLICIDADE E NA IMPRENSA LOCAL.....	63
CAPÍTULO 5 – A CIDADE IMAGINADA .....	91
5.1 - O “ALBUM DA NOSSA CASA” E AS CARTEIRINHAS DO CIGARRO CAMPINEIRO.....	91
5.2 - ANÁLISE DAS IMAGENS: OS DESCRITORES.....	100
5.3 - ANALISE DAS IMAGENS: QUADRO SÍNTESE DE INFORMAÇÕES TÉCNICAS E FICHAS DE DESCRITORES.....	113
5.4 - ANÁLISE DAS IMAGENS EM GRUPOS DE IDENTIDADE TEMÁTICA E FORMAL	
5.5 - OS RECORTES DA CIDADE IMAGINADA.....	275
CONCLUSÕES.....	285
BIBLIOGRAFIA.....	291
ANEXO: FOTOGRAFOS ATUANTES EM CAMPINAS ENTRE 1862 E 1900.....	295

## INTRODUÇÃO: UM PRIMEIRO OLHAR



Campinas, última década do século XIX, Rua Dr. Quirino, esquina com a Rua Bernardino de Campos, próximo à praça Bento Quirino; um dia de sol, possivelmente logo após o meio dia.

Um rosto anônimo invade o espaço do enquadramento delimitado para receber o registro fotográfico. Seu olhar sem nome, talvez involuntariamente, coloca-se ao alcance da máquina e presencia o ato de produção de uma imagem da cidade.

Um outro anônimo, um outro olhar sem nome atrás da máquina, manipula um equipamento que acredita ser capaz de “capturar e eternizar o real”.

Dois olhares. Dois personagens anônimos, cada um em seu papel, atuando no cenário urbano de final de século.

Estes dois olhares anônimos, registrados no mesmo ato fotográfico, um pela presença inusitada, outro pela ausência denunciada, levaram meu olhar a penetrar nas imagens que registram a elaboração visã uma determinada da Campinas do final do século XIX e motivaram a elaboração do projeto de pesquisa “*Revelações do Imaginário Urbano: iconografia campineira no final do século XIX*”.

Meu objetivo inicial foi empreender uma pesquisa sobre as imagens de Campinas das últimas décadas do século XIX, estabelecendo uma relação de diálogo com as imagens e, a partir delas, verificar a problematização por elas enunciada, tendo como ponto de partida o entendimento das fotografias como “imagem-objeto”; ou seja, embora carregado de força indiciária, o registro fotográfico é sempre uma elaboração.

Descrever a trajetória, o percurso realizado, desde a motivação inicial até a definição do projeto de pesquisa que originou esta dissertação, não se faz necessário apenas por uma exigência de estruturação do texto. É uma necessidade impressa pelo próprio arcabouço teórico que utilizo no trabalho que desenvolvo, entendendo a fotografia como documento iconográfico e também como um artefato, um objeto construído no terreno das relações simbólicas e comerciais.

É preciso também frisar que o meu contato com as fotografias - objetos/artefatos - inicialmente deu-se dentro de uma relação profissional, onde não sou uma consultante ou pesquisadora alheia ao processo que as transportam para uma função diferente das quais foram originalmente produzidas. Meu olhar está matizado pela atribuição de organizar e disponibilizar informações sobre estes objetos para o público. Um olhar que se pretende, ao mesmo tempo, consciente e crítico de seu *locus*.

Esta pesquisa originou-se de inquietações acumuladas por meu olhar durante o trabalho de organização do acervo fotográfico do Museu da Imagem e do Som de Campinas, mais especialmente entre 1995 e 1998, nos três primeiros anos em que me foi designada a função de dirigir o museu e dar andamento à catalogação do acervo.

Os objetos/fotografias com os quais me deparei estão há décadas incorporados a uma instituição que lhes impõe uma ordem de relações diferentes daquelas que originalmente foram designados a cumprir.

Vale dizer que o acervo do Museu da Imagem e do Som de Campinas é uma instituição pública municipal, criada em 1975<sup>1</sup> com o objetivo de preservar acervos áudio-visuais. Na última década, o museu passou por várias iniciativas de processos de organização, com metodologias e pressupostos diversos<sup>2</sup>; porém, as constantes mudanças de prédio por que passou o museu, quatro durante um período de cinco anos, desfizeram estruturas de arranjo e organização já adiantadas, destruiu registros de documentação arquivística, além dos irrecuperáveis danos de conservação provocados.

Com o objetivo de identificar intervenções anteriores e elaborar um projeto de reorganização do acervo, em 1995, o museu contou com a assessoria prestada pelas historiadoras Maria Dutra de Lima, Maria Lúcia Peccioli Galli e Patrícia Cano Saad. Após um criterioso estudo do conjunto total de imagens, foi possível elaborar um manual de procedimentos para nortear a continuidade do trabalho e um diagnóstico que definiu a organização de três coleções com imagens que datam de 1870 até 1970:

**Coleção Museu da Imagem e do Som:** recebeu esta denominação por ser composta de doações diversas de imagens realizadas por profissionais a serviço da Prefeitura Municipal de Campinas, não sendo possível, até aquele momento, detectar uma organização interna que estabelecesse ligação entre os diversos grupos de imagens. Possuindo 3.670 imagens, ficou definida como uma coleção aberta, na qual serão incorporadas aquisições ou doações que não se configurem como uma coleção. Com um grande número de imagens produzidas por órgãos públicos municipais, seu quadro de arranjo contempla diversos aspectos da vida urbana campineira, destacando-se as atividades culturais,

---

<sup>1</sup> O Museu da Imagem e do Som de Campinas foi idealizado por Henrique de Oliveira Junior, fotógrafo, cineasta e cineclubista, e criado pela lei municipal n. 4576/75 com o objetivo de reunir e preservar acervos áudio-visuais de Campinas e região. Sua primeira sede foi no Centro de Convivência Cultural de Campinas, onde existiu de 1976 a 1991. Em 1991, foi transferido para a rua Regente Feijó, n. 824. Em 1993, sofreu mais duas mudanças, primeiro para a rua César Bienrehab n 201, depois para um casarão no Lago do Café. Em 1996, foi designado para ser sua nova sede o Palácio do Azulejos.

<sup>2</sup> Foram identificadas iniciativas de organização elaboradas por Dayz Peixoto, Renata Vuolo Urbac, Vera Rigo e Suzana Ribeiro.

comerciais e as obras públicas, além de um grande número de imagens de ruas e logradouros públicos.

**Coleção Biblioteca Municipal Manuel Zink**<sup>3</sup> Coleção fechada composta de 686 imagens reunidas e preservadas pela Biblioteca Municipal Manoel Zink, incorporada ao acervo do MIS em 1993, através de um acordo entre as coordenações do museu e da biblioteca. Sua organização interna é temática, com especial destaque para o registro de eventos, instituições públicas, logradouros e personalidades.

A partir deste diagnóstico, teve início um programa de reestruturação do acervo buscando recuperar, na medida do possível, a ordenação interna originalmente estabelecida pelas instituições ou indivíduos responsáveis pela constituição de cada uma das coleções e reunir o máximo de informações sobre o processo de produção das imagens e de constituição das coleções. Seguimos o roteiro proposto por Joana W. Smit,

*“Se a descrição responde às perguntas QUEM (seres vivos), ONDE (ambiente), QUANDO (tempo), ONDE (espaço), O QUE (ação) e COMO (técnica), podemos supor que nenhum detalhe realmente importante tenha sido esquecido.”*<sup>4</sup>

Este trabalho priorizou a coleção MIS e a coleção Biblioteca, e vem desenvolvendo duas atividades básicas: entrevistas com pessoas que participaram de alguma forma no processo de formação das coleções e um levantamento dos fotógrafos e empresas fotográficas registrados nestas coleções.<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> Biblioteca Municipal Ernesto Manuel Zink foi criada em 1946, com o nome de Biblioteca Municipal Infantil e Circulante. Na década de 1970 recebeu o nome de Ernesto Manuel Zink em homenagem ao professor de Biblioteconomia, pioneiro na cidade. Atualmente está sob a responsabilidade da Secretaria Municipal de Educação.

<sup>4</sup> Smit, Johana W. 'A Análise da Imagem' in Revista de Fotografia e Cultura, São Paulo, 1985, p 109.

<sup>5</sup> Com o avanço deste trabalho de pesquisa e organização, em 1997, um estudo mais aprofundado da coleção MIS demonstrou a necessidade de separar de seu quadro alguns conjuntos de negativos que demonstraram ter um corpo próprio, configurando a existência de uma coleção. O primeiro destes conjuntos a ser diagnosticado e estudado foi o produzido pelo fotógrafo Henrique de Oliveira Jr nas décadas de 50 e 60, enquanto funcionário do Departamento de Ensino e Difusão Cultural. Através de um estudo desenvolvido pela pesquisadora Luciane Moreira de Oliveira sobre a produção do Sr. Henrique, realizaram-se algumas entrevistas com o fotógrafo sobre o processo de produção daquelas imagens. Este procedimento constatou a existência de uma coleção, denominada de “ Henrique de Oliveira “. Atualmente, em fase de organização, já possui cerca de 1.000 imagens registradas. Sua principal característica é o registro da atuação

Para conhecer o acervo, entender melhor as intervenções já realizadas e prosseguir com o trabalho de organização minha primeira tarefa foi coordenar a realização de um inventário detalhado de cada conjunto já identificado como coleção.

O inventário é o primeiro procedimento arquivístico de uma coleção, seja ela de que natureza for; seu objetivo é quantificar e identificar as características físicas dos objetos que a compõem e subsidiar ações de preservação e guarda.<sup>6</sup>

Esta tarefa levou-me a examinar cada imagem como artefato, como cultura material, sem, no entanto, esquecer suas especificidades enquanto objeto/representação.

As imagens estavam arquivadas em pastas organizadas respeitando uma classificação por um critério temático; haviam poucos registros sobre datação e nenhuma informação referente à identificação da técnica empregada em sua produção.

Com o desenvolvimento do trabalho de sistematização de uma política de preservação e guarda, conduzi um levantamento para identificar e analisar as fotografias que deveriam ter prioridade no trabalho de higienização e acondicionamento adequado.

Este levantamento identificou prioritariamente as imagens com originais em papel albuminado. Papel Albuminado foi amplamente utilizado na segunda metade do século XIX para obtenção de cópias fotográficas (positivos); em sua composição empregava a clara de ovo, a qual se adicionava cloreto de sódio, como nos papéis salgados para recobrir a superfície do papel no lado em que se formaria a imagem. Depois de imerso numa solução contendo nitrato de prata, o papel albuminado podia ser guardado, já sensibilizado, por várias semanas, o que facilitava sua comercialização, bem como sua utilização pelo fotógrafo. Introduzida por Louis Desiré Blanquart-Évrard (1802-1872), em 1850, a fotografia sobre papel albuminado tinha a vantagem de requerer um tempo de exposição menor e de apresentar maior regularidade, gradação de tons e riqueza de detalhes que os demais processos fotográficos sobre papel produzidos até então.

---

do poder municipal na área de educação e cultura e as transformações urbanas ocorrida em Campinas. A experiência deste caso em particular foi extremamente importante para consolidar a diretriz de todo o trabalho de organização do acervo fotográfico do museu. Existe ainda uma grande quantidade de imagens, estimada em 10.000, em sua maioria negativos flexíveis, que estão em fase inicial de identificação.

<sup>6</sup> Trabalharam como estagiárias nesta fase do projeto Luciana Menezes e Lívia Percionoto.

De um universo de seis mil imagens da cidade de Campinas, produzidos entre o final do século XIX e os anos setenta do século XX, foram separadas como prioritária um lote de quarenta imagens. Dentre estas, despertou minha atenção quinze imagens de cenas urbanas que, num processo de catalogação bastante primário, receberam a identificação de datação como sendo originais produzidos no século XIX. Destas, treze estavam inventariadas na coleção MIS e duas na Coleção Biblioteca Manoel Zink.

Apesar do pequeno volume, e de estarem reunidas por critérios técnicos pautados unicamente pela necessidade de diagnosticar prioridades de investimentos em preservação dos objetos/fotografias, sem nenhuma intencionalidade temática prévia, estas quinze imagens causaram um grande impacto.

Ao primeiro olhar, essas imagens, entre as quais está a imagem da Rua Dr. Quirino já apresentada, formavam um conjunto de informações visuais com características físicas e estéticas muito semelhantes, como: formato, material utilizado e perspectiva estética. Estas semelhanças suscitaram indagações sobre uma possível origem comum, devido, também, ao fato de apresentarem no verso marcas de cola e resíduo de papel de mesma textura e coloração, o que indicava que poderiam ter estado coladas num mesmo álbum.

Os primeiros questionamentos surgiram da observação das imagens enquanto artefatos guardados por várias décadas, de forma a-sistemática e com precários registros sobre quem as produziu, para quem foram produzidas e mesmo quem as preservou. Mas, sobretudo, despertou minha atenção o vazio de informações que as rodeavam, em contraposição à eloquência de seu *studium*. *Studium* tal como colocado por Barthes, “*um afeto (...) a aplicação a uma coisa (...), uma espécie de investimento geral*” .

*“ Reconhecer o studium é fatalmente encontrar as intenções do fotógrafo, entrar em harmonia com elas, aprová-las, desaprová-las, mas sempre compreendê-las, discuti-las em mim mesmo pois a cultura (com que tem a ver o studium) é um contrato feito entre os criadores e os consumidores.”<sup>7</sup>*

---

<sup>7</sup> Barthes, Roland. *A Câmara Clara*, Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1984, p.47.

Percebi estar diante de um conjunto de informações visuais que poderiam ter sido produzidas com a função de dar visualidade, com o propósito de registrar, comunicar e monumentalizar aspectos do mundo visível; no entanto, percebi também que toda uma enorme gama de informações não visíveis estava também ali representada.<sup>8</sup>

Mais do que submeter perguntas a este conjunto de imagens, eram elas que geravam questionamentos. Foram as imagens/artefatos que, pela eloquência de informações contidas individualmente em cada uma e de forma ainda mais gritante quando reunidas em um conjunto, definido pela técnica que as originou, propiciaram questionar a possibilidade de uma origem comum, e realçavam mais ainda a total ausência de registros sobre os sujeitos protagonistas das relações de produção, circulação e consumo nelas materializadas.

A primeira formulação de meu projeto de pesquisa sobre a iconografia e o imaginário urbano de final de século XIX em Campinas propôs como objetivo estudar a atuação dos fotógrafos na cidade no final do século XIX e a cadeia de produção e consumo de imagens fotográficas no período.

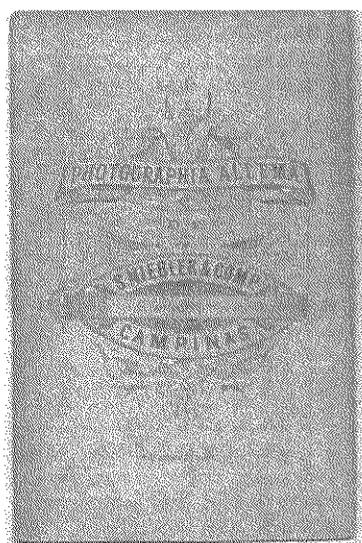
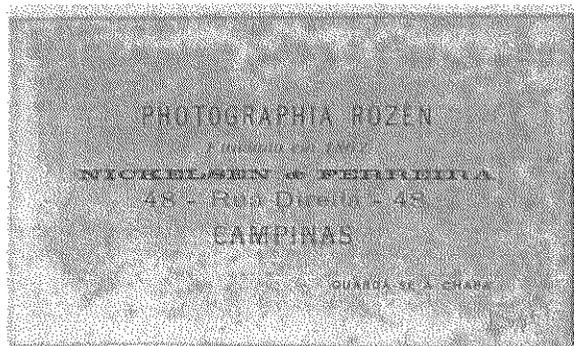
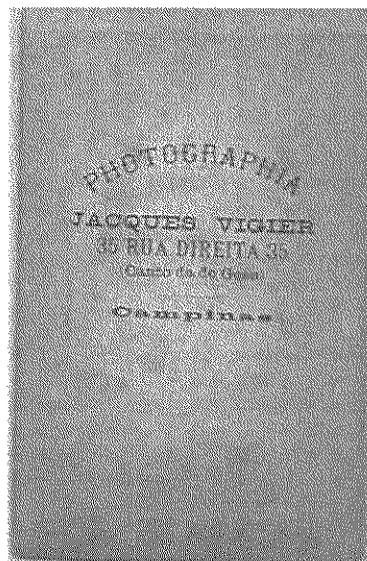
Como ponto de partida, utilizei os almanaques para um levantamento dos fotógrafos que atuaram na cidade nas três últimas décadas do século XIX. Com a leitura dos almanaques de 1871 a 1900 confirmei a presença organizada e atuante de fotógrafos oferecendo seus serviços aos campineiros desde 1862.

Analisando também o quadro geral das coleções, presentes nos acervos do Museu da Imagem e do Som de Campinas, do Centro de Ciências Letras e Artes e do Centro de Memória – Unicamp constatei a ausência de reconhecimento de autoria da maioria das imagens dos espaços públicos produzidas no período, ao contrário do que ocorre nas

---

<sup>8</sup> A partir dos anos 40 e com maior destaque nos anos 70, as imagens fotográficas de Campinas, das últimas décadas do século XIX, existentes em acervos institucionalizados têm sido utilizadas como “ilustração” de textos jornalísticos, em exposições, publicações diversas e em estudos sobre Campinas. Em muitas destas publicações, as fotografias estão inseridas como “testemunho” ou “prova” de como era “realmente” a cidade naquele período, ou seja, são utilizadas como um duplo do real, como um espelho fiel da realidade. Nessas publicações, a maioria das imagens está impressa sem nenhuma menção ao seu autor ou autores, sem nem mesmo mencionar uma autoria desconhecida. Não são consideradas suas especificidades enquanto resultado de uma produção fotográfica, de uma elaboração produzida parcialmente pelo olhar humano e pelo artifício de um equipamento técnico. Destacamos as publicações *Retratos da Velha Campina*, de José Castro Mendes em 1948, e *Retalhos da Velha Campinas* de Geraldo Cesso Jr. em 1961.

fotografias de retratos, cuja maioria contém a identificação do fotógrafo ou estúdio fotográfico que a produziu. Em 1998, o MIS recebeu a doação de uma coleção de 158 “cartões de visita” produzidos em Campinas entre 1870 e 1900, em todos os retratos está impressa a logomarca do fotógrafo<sup>1</sup>.



<sup>1</sup> Cartão de Visita ou *La Carte du visite* foi um tipo de retrato bastante popular nas últimas décadas do século XIX. No tamanho médio de 6 x 9 cm, estes retratos eram muito utilizados para presentear amigos e familiares.

Também verifiquei serem escassas as informações sobre os fotógrafos que atuaram na cidade nesse período, publicadas em livros, periódicos e outros instrumentos de pesquisa <sup>10</sup>.

Conduzi inicialmente meu projeto com o intuito de pesquisar a atividade e o trabalho dos fotógrafos em Campinas no final do século XIX, com o objetivo de resgatar o cenário de produção das imagens de Campinas no final do século XIX e, se possível, identificar seus autores e seu contexto de produção.

No decorrer da pesquisa, recebi do Professor José Roberto do Amaral Lapa, orientador da pesquisa em sua fase inicial, a sugestão de examinar reproduções de 20 desenhos, que ele havia recebido do colecionador José Falchi Trinca. Os desenhos são reproduções digitalizadas de originais que foram produzidos pela Fábrica de Fumos Liberdade<sup>11</sup>, para servirem de brindes que acompanhavam os maços de cigarro. A data estimada de confecção dos desenhos, até aquele momento, era a primeira década do século XX, em Campinas.

Ao examiná-los, verifiquei que as quinze fotografias mencionadas anteriormente serviram como matriz para realização de quinze dos vinte desenhos. Quinze fotografias e desenhos representam os mesmos edifícios e espaços públicos, com a mesma perspectiva, ângulo e enquadramento. Fui então em busca das outras imagens fotográficas e localizei também na coleção MIS, duas imagens não originais, mas reproduções fotográficas, realizadas entre 1970 e 1980, de imagens que também correspondem a dois dos desenhos; os originais a partir dos quais essas reproduções foram feitas não foram localizados. Localizei também no acervo do CCLA, na coleção Maria Luiza Pinto de Moura<sup>12</sup>, reproduções de outros 05 desenhos. Totalizando 25 desenhos, dos quais haviam 17 fotografias correspondentes.

As quinze fotografias originais, as duas reproduções e os 25 desenhos comprovaram-se ser resíduos visuais de um projeto de divulgação

---

<sup>10</sup> Nem mesmo as publicações baseadas em imagens como as de José de Castro Mendes e Geraldo Cesso Jr. manifestaram a preocupação com a autoria das fotografias

<sup>11</sup> A Fábrica de Fumos Liberdade pertencia a Tito Martins Ferreira e ficava instalada na rua 13 de Maio n. 120, no centro de Campinas. No capítulo 5 será melhor apresentada.

<sup>12</sup> Maria Luiza Pinto de Moura é bibliotecária e pesquisadora do Centro de Ciências Letras e Artes.

institucional no qual a cidade foi o tema e não havia nenhum registro de autoria, nem das fotografias, nem dos desenhos.

O conjunto dessas imagens evidencia uma finalidade pré-determinada; percebi estar diante de um discurso visual sobre a cidade de Campinas, na virada do século XIX, mas também diante da possibilidade de investigar, subjacente à produção desse discurso visual, a cadeia de produção e consumo de imagens em Campinas nas últimas décadas do século XIX.

A partir destes artefatos produzidos e preservados por sua vocação para registrar, divulgar e perpetuar aspectos do mundo visível, minha pesquisa procurou buscar as informações invisíveis, aquelas não disponibilizadas de forma imediata ao olhar. Ou seja, a partir de um conjunto de objetos marcados pela relação visibilidade/representação, busquei investigar as relações invisíveis, de natureza social, cultural e simbólica.

A apresentação deste trabalho está organizada da seguinte forma:

No capítulo 1 apresento o referencial teórico que utilizo para discutir a fotografia como documento e como objeto/artefato.

Nos Capítulos 2, 3 e 4 delinco as relações comerciais e simbólicas nos usos de imagens fotográficas em Campinas nas últimas décadas do século XIX, optando por:

- Resgatar o mais detalhadamente possível a trajetória dos estabelecimentos fotográficos que atuaram na cidade nas últimas décadas do século XIX;

- Pesquisar as relações comerciais e simbólicas entre a atividade fotográfica e a sociedade campineira; utilizando como fonte preferencial os anúncios publicados na imprensa local;

- Traçar um perfil da visão difundida sobre a atividade dos fotógrafos, o consumo e apreensão de imagens fotográficas através das notícias divulgadas pela imprensa local e a publicação das primeiras imagens no almanaque *A Cidade de Campinas em 1900*.

No Capítulo 5 analiso o conjunto de imagens utilizadas pela Fábrica de Fumos Liberdade, buscando decodificar sua face visível. Para tanto, optei por:

- Realizar um breve histórico sobre os temas/assuntos eleitos para integrarem o projeto de divulgação da Fábrica de Fumos Liberdade.

- Realizar um estudo dos descritores icônicos e descritores formais presentes nas imagens fotográficas e nos respectivos desenhos;

- Analisar as opções de permanências e alterações na transposição das imagens fotográficas para os desenhos produzidos a partir delas.

Na intenção de focar o imaginário urbano da cidade de Campinas no final do século XIX, traduzido em imagens, a estratégia foi buscar informações, resíduos de presenças e memórias nas imagens produzidas, nos anúncios de quem as produziu e/ou publicou e na memória de quem as consumiu. Reunir informações visuais e escritas, fragmentos e indícios presentes nas imagens e nas falas sobre imagens foi o caminho escolhido para o desenvolvimento dessa pesquisa.

As fontes iconográficas priorizadas foram os quinze originais fotográficos em albumina, as duas reproduções fotográficas, os vinte desenhos originais e as cinco reproduções dos desenhos produzidos pela Fábrica de Fumos Liberdade. Além de notícias e anúncios publicados em periódicos locais (as citações deste material seguiram a mesma grafia do período) e os almanaques de 1871 a 1900 com especial destaque para a edição de *A Cidade de Campinas em 1900*, organizada por Leopoldo Amaral.

Para finalizar esta introdução, gostaria de fazer uso das palavras do professor Etienne Samain;

*“ Não existe, penso, projeto de pesquisa que não seja, de uma maneira ou de outra, reflexo de situações e de condicionamentos existenciais que o pesquisador viveu e continua vivendo. Vivências que, na maioria dos casos, interpelaram-no em momentos dados, em níveis determinados de sua existência sem que lhe fosse possível – geralmente – entendê-las mais adequadamente. Vivências todavia que, ao mesmo tempo, se acumularam e se sobrepuseram nele como camadas sedimentares, constituindo lentamente um terreno mais fértil. Mesmo que não entenda sempre as leis, as propriedades e todos os mecanismos, ele sabe que o terreno se tornou, na sua riqueza múltipla, mais firme sob seus pés. Mais humilde e menos falador, ele procura então não mais*

*questionar as coisas deste mundo a partir de suas idéias e sim  
deixar as coisas do mundo trabalharem sobre suas idéias.”<sup>13</sup>*

---

<sup>13</sup> Samain, Etienne. *'No fundo dos olhos: os futuros visuais da antropologia'*, in *Cadernos de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro, 1998, p.141.

## CAPÍTULO 1 – FOTOGRAFIA: OBJETO/REPRESENTAÇÃO

Ao discutir o objeto material como documento, Ulpiano Bezerra de Menezes questiona posturas reducionistas que desvinculam o documento do seu caráter de objeto, pois os objetos são resíduos físicos de relações sociais.

*“ Nas coleções, justamente, tem-se o esvaziamento total das funções originais das coisas (...) O museu é o lugar privilegiado em que esse esvaziamento se institucionaliza, em que se promove essa espécie de exílio do objeto do seu campo próprio, em que se dá, vamos dizer, essa alienação das coisas. É preciso ter em mente que transformar um objeto em documento é quase sempre uma violência feita à sua natureza original de objeto. Porque quase sempre? A primeira porque essa violência é quase sempre necessária. Isto é, as coisas, os objetos, os fenômenos, os fatos, os homens, etc., todos estes componentes da vida social, são e devem ser sempre um objeto de confronto, de questionamento, de leituras. Transformar, então, um objeto em documento é fazer uma leitura que é apenas diferente da leitura que já faziam aqueles que fabricaram e usaram, em outros contextos, essas mesmas coisas. O desvio existe a partir do momento em que minha leitura é redutora, isto é, anula e neutraliza as outras leituras todas, inclusive as leituras do contexto original de produção e consumo desses objetos”<sup>1</sup>.*

O objeto/documento é mais que um suporte físico de informações, é um depósito de informações de tipo relacional, por isso sua expressividade está na carga de relações entre indivíduos, entre sujeitos historicamente determinados. O objeto é residual, posto que não pode expressar a totalidade das relações que potencialmente carrega. Daí o fascínio que os objetos antigos provocam, mas também, e principalmente, a tensão entre o visível e o invisível que suscitam. O objeto, visível por definição, instiga ao invisível.

---

<sup>1</sup> Menezes, Ulpiano Bezerra de. ‘O Objeto material como documento’. Texto didático apresentado no curso “Patrimônio cultural: políticas e perspectivas”, organizado pela IAB/CONDEPHAAT em 1980.

*“É neste nível visual de transferência do invisível para o visível que se encontra uma das principais funções desempenhadas pelo artefato, pelo objeto, pelo documento. Esse invisível, pela sua extensão, é considerado não só superior ao meu visível, mas por ser superior, pode transformar-se em matriz, fonte, núcleo gerador do visível”.<sup>2</sup>*

A fotografia é um objeto/documento histórico caracterizado pela dualidade: por um lado, é tomada como uma representação objetiva e fiel do real e, por outro, de maneira mais crítica, ela é analisada como uma construção, uma interpretação previamente concebida da realidade.

Esta dualidade, não ambigüidade, é a marca diferenciadora da imagem fotográfica de outros tipos de documentos históricos.

Susan Sontag comenta que o ato de fotografar tem sido interpretado de duas maneiras diferentes: como forma de conhecimento lúcida e precisa, de inteligência consciente, e como modo de encontro pré-intelectual e intuitivo.

*“A primeira maneira concebe a atividade fotográfica como uma forma de conhecimento sem conhecimento: uma forma de sobrepor-se ao mundo em lugar de atacá-lo frontalmente”. (...) uma é vista como uma manifestação aguda do ‘eu’ individualizado, o desamparado eu individual perdido num mundo esmagador – que domina a realidade através de uma rápida antologização visual da mesma. Ou a fotografia é vista como um meio de encontrarmos um lugar no mundo (que é sentido sempre como esmagador, estranho) na medida em que sejamos capazes de nos relacionar como ele com desprendimento – deixando de lado as reivindicações intrometidas e insolentes do eu. Mas entre a defesa da fotografia como forma superior da expressão individual ou como forma superior de colocar o eu a serviço da realidade não há tanta diferença como se poderia imaginar. Ambas pressupõem ser a fotografia capaz de fornecer um sistema único de descobertas: de mostrar-nos a realidade de uma forma como não havíamos visto antes.”<sup>3</sup>*

---

<sup>2</sup> Idem.

<sup>3</sup> Sontag, Susan. *Ensaio sobre fotografia*, Rio de Janeiro, Arbor, 1981, p. 112.

Na tentativa de sair do nível de entendimento do “objeto fotografia” como um espelho estático da realidade de um dado momento, voltado a iluminar as inquietações de pesquisadores de hoje, nossa opção metodológica é baseada no que Phillippe Dubois denominou de “originalidade da imagem fotográfica”.

Dubois apresenta o que, ao nosso ver, deve ser a principal orientação do “olhar” do historiador ao analisar ou mesmo em apenas utilizar a fotografia como complemento de seu texto e, principalmente, ao fazer dela uma fonte primária de pesquisa:

*“Com Peirce, percebemos que não é possível definir o signo fotográfico fora de suas ‘circunstâncias’: não é possível pensar a fotografia fora de sua inscrição referencial e de sua eficácia pragmática. Trata-se aí de uma proposição totalmente fundamental.”*<sup>4</sup>

Mas Dubois avança e acrescenta

*“ Se quisermos compreender o que constitui a originalidade da imagem fotográfica, devemos obrigatoriamente ver o processo bem mais do que o produto e isso num sentido extensivo: devemos encarregar-nos não apenas, no nível mais elementar, das modalidades técnicas de constituição da imagem (impressão luminosa), mas igualmente, por uma extensão progressiva, do conjunto dos dados que definem, em todos os níveis, a relação desta com sua situação referencial, tanto no momento da produção (relação com o referente e com o sujeito-operador: o gesto do olhar sobre o objeto: momento da “tomada”) quanto no da recepção (relação com o sujeito-espectador: gesto do olhar sobre o signo): momento da retomada – da surpresa ou do equívoco). Para cada imagem, portanto, entra em jogo todo o campo da referência. Nesse sentido, a fotografia é a necessidade absoluta do ponto de vista pragmático”.*<sup>5</sup>

Para Dubois, esta necessidade absoluta de uma dimensão pragmática é preliminar à constituição de qualquer semântica e distingue radicalmente a fotografia de todos os outros meios de representação.

---

<sup>4</sup> Dubois, Phillippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*, Campinas, Papirus, 1994, p. 65.

<sup>5</sup> idem, p. 66.

O autor salienta três aspectos importantes para marcar claramente os limites da noção de índice fotográfico:

1 – Não confundir afirmação de existência com explicação de sentido:

*“A força referencial não se confunde com qualquer poder de verdade. A contingência ontológica não aumenta com uma hermenêutica”.*<sup>6</sup>

2 – O risco da “gênese automática”:

O princípio da gênese automática fundamenta o estatuto da fotografia como impressão, e o “real” viria por conta própria assinalar-se na placa sensível, mas,

*“E é somente então, durante esse relâmpago instantâneo, que a foto pode ser chamada de “mensagem sem código”(R. Barthes), por que é aí, e somente aí, entre a luz que emana do objeto e a impressão que deixa na película, que o homem não intervém e não pode intervir sob pena de modificar o caráter fundamental da fotografia. Mas afora isso, afora o próprio ato da exposição, a foto é imediatamente (re)tomada, (re) inscrita nos códigos”*<sup>7</sup>.

3 – A necessidade de distância, presente no próprio centro do dispositivo:

A conexão física da imagem com seu referente não deve ser confundida com uma fusão com o real.

*“No espaço: ao mesmo tempo que é, por sua Gênese, um signo unido às coisas, a imagem fotográfica tampouco deixa de estar, como signo, separada espacialmente do que representa. E essa separação, esse distanciamento, é totalmente constitutivo (...) Obrigatoriamente, qualquer chapa só mostra em seu lugar uma ausência existencial. O que se olha na película jamais está ali. (...) Toda foto implica, portanto que haja, bem distintos um dos outros, o aqui do signo e o ali do referente. É até possível considerar que tudo*

---

<sup>6</sup> idem, pp. 83-85.

<sup>7</sup> idem, pp. 85-86.

*o que faz a eficácia da fotografia está no movimento que vai desse aqui até aquele ali...*<sup>8</sup>

No tempo, o processo é distinto. A fotografia remete a uma realidade que não é apenas exterior, mas, sobretudo, anterior.

*“Qualquer foto só nos mostra por princípio o passado, seja este mais próximo ou distante. E sempre atrasada, adiada, em que qualquer simultaneidade entre o objeto e sua imagem não é possível...”*<sup>9</sup>

A fotografia, como todo documento histórico, é matizada pelas peculiaridades técnicas, estéticas e sociais que determinam sua existência.

A dualidade ontológica da fotografia, como documento/representação e/ou registro/criação, não a coloca sob uma condição diferenciada das demais categorias de documentos, enquanto documentos históricos.

Para a fotografia também cabe a afirmação de Jacques Le Goff, no que se refere ao caráter do documento como “objeto construído”:

*“O documento não é inócuo. É antes de mais nada o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziu, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio. O documento é uma coisa que fica, que dura, é o testemunho, o ensinamento (para evocar a etimologia) que ele traz devem ser em primeiro lugar analisados desmistificando-lhe o seu significado aparente. O documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro - voluntária ou involuntariamente - determinada imagem de si próprias.”*<sup>10</sup>

A discussão da fotografia como um documento-monumento, com especial vocação para “impor uma determinada imagem de si”, remete ao

---

<sup>8</sup> idem, p. 88.

<sup>9</sup> idem, p. 89.

<sup>10</sup> Le Goff, Jacques. *História e Memória*, Campinas, Editora da Unicamp, 1996, pp. 547-548.

que a historiadora Ana Maria Mauad de Souza Essus<sup>11</sup> denominou como a “competência do autor” e a “competência do leitor”.

Para que seja feita uma melhor análise do que a fotografia significa como suporte que registra, divulga e “imobiliza” uma determinada mensagem iconográfica previamente concebida, tanto pelos seus autores quanto pelos seus futuros leitores, Mauad classifica, como ponto de partida, o entendimento de duas competências, dois saberes:

- Competência do autor - o domínio da técnica e da estética.
- Competência do leitor - o conhecimento mínimo da existência da fotografia enquanto suporte material de uma imagem, enquanto domínio de uma série de códigos para assimilar a mensagem recebida.

Mauad, afirma:

*“Na verdade, é a competência de quem olha que fornece significados à imagem, essa compreensão se dá a partir de regras culturais, que fornecem a garantia de que a leitura da imagem não se limite a um sujeito individual, mas que acima de tudo seja coletiva”.*<sup>12</sup>

A autora salienta a existência de dois níveis de compreensão necessários para formular um “saber” que capacite o leitor como destinatário da mensagem fotográfica:

- Um nível interno à superfície do texto visual, originado nas estruturas espaciais de caráter não verbal.
- Um nível externo à superfície do texto visual, organizado a partir de aproximações e inferências com outros textos da mesma época, inclusive de natureza não verbal.

Ou seja, é a capacidade individual e coletiva de apreender o discurso fotográfico isoladamente e de produzir as relações possíveis e cabíveis com os outros discursos aos quais o destinatário da mensagem está historicamente vinculado.

Em última instância, toda fotografia é fruto de um saber e um desejo que é, ao mesmo tempo, individual e coletivo. É individual pelas escolhas feitas por cada um de seus artífices: os fotógrafos e os fotografados. É

---

<sup>11</sup> Essus, Ana Maria Mauad de Souza. ‘*Através da imagem: fotografia e história - Interfaces*’, in *Tempo - Revista do Departamento de História da Universidade Federal Fluminense*, Rio de Janeiro, 1996, pp. 87-88.

<sup>12</sup> idem, p. 88.

coletivo porque é influenciado pela necessidade de se fazer entender e de atender as expectativas daqueles que serão os receptores da mensagem visual construída.

Portanto, mesmo que isolada num álbum anônimo de um desconhecido do século XIX, uma imagem fotográfica carrega consigo toda uma carga de informações do que era a representação do “eu” no mundo em que o nosso desconhecido fotografado se inseria.

Miriam Moreira Leite define fotografia como a redução de um arranjo cultural e ideológico do espaço geográfico num determinado instante. Esta definição possibilita entender melhor o documento fotográfico como uma representação das relações do eu com o mundo, do mundo privado com o espaço público.

Moreira Leite afirma:

*“(...) a noção de espaço é a que domina as imagens fotográficas explícitas. Não apenas as duas dimensões em que a imagem representa as três dimensões do que comunica. Mas toda captação da mensagem manifesta se dá através de arranjos espaciais”.*<sup>13</sup>

Toda fotografia possui sempre um recorte espacial e um recorte temático, que podemos definir como:

- Recorte externo: o momento da definição do tema que, dentro de uma gama diversa de possibilidades é eleito para receber o registro fotográfico.

- Recorte interno: definido o tema, é o momento da escolha dos elementos que constituirão a imagem.

Estes recortes denunciam também as opções de exclusão, do que não foi eleito como marco a ser registrado pela fotografia, e também de ocultamento, aquilo que foi registrado de forma a ocultar sua real aparência.

Sobre essa capacidade da imagem fotográfica de mostrar e ocultar, Annateresa Fabris comenta:

*“Seguindo o exemplo de Disdéri, os ateliês fotográficos passam a adotar aparatos teatrais: telões pintados com decorações exóticas e barroquizantes, colunas, mesas, cadeiras, poltronas, tripés, tapetes, peles, flores,*

---

<sup>13</sup> Leite, Miriam Moreira. *Retratos de Família: Leitura da fotografia histórica*, São Paulo, Editora Edusp, 1993, p. 19.

*panejamentos, para criar imagens de opulência e de dignidade. O truque, porém, não consegue disfarçar as diferenças sociais. O pobre travestido de rico não se caracteriza apenas por uma pose demasiado rígida. Trai seu acanhamento na timidez com que se localiza num ambiente estranho e nas roupas que não lhe servem...”<sup>14</sup>.*

A fotografia, seja ela de indivíduos, isoladamente ou em grupos, de monumentos, espaços públicos ou edificações, revela-nos representações em que os padrões sociais buscam ser rigidamente seguidos, mesmo que artificialmente, como narra o exemplo de Fabris ao descrever as fotos dos menos favorecidos “fantasiados” de membros da elite burguesa.

É exatamente por serem representações daquilo que era difundido como o socialmente desejável, e co-produzidas pela competência dos autores e dos leitores, que estas imagens revelam-se uma importante fonte de informações para o estudo do imaginário urbano no final século XIX.

Para revelar a cadeia de relações simbólicas presentes no documento fotográfico Boris Kossoy<sup>15</sup> propõe a seguinte metodologia:

A análise iconográfica auxilia a realização de uma “arqueologia” do documento. Duas linhas de análise multidisciplinares são sugeridas por Kossoy para a decodificação de informações explícitas/implícitas no documento fotográfico e no suporte que o contém:

1. A reconstituição do processo que originou o artefato fotografia: pretende-se, assim, determinar os elementos que concorreram para sua materialização documental (seus elementos constitutivos: assunto, fotógrafo, tecnologia) em dado lugar e época (suas coordenadas de situação: espaço, tempo);
2. A recuperação do inventário de informações codificadas na imagem: trata-se de obter uma minuciosa identificação dos detalhes icônicos que compõem seu conteúdo.

*“Busca-se, através da análise iconográfica, decodificar a realidade exterior do assunto registrado na representação fotográfica, sua face visível, sua segunda realidade”.*<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> Fabris, Annateresa. op. cit., p. 21.

<sup>15</sup> Kossoy, Boris. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*, São Paulo, Ateliê Editorial, 1999, pp. 58-59.

<sup>16</sup> Idem, p. 59.

A interpretação iconológica tem seu ponto de partida no fato de que toda fotografia é uma *representação a partir do real*, ou seja, o que está registrado é um aspecto selecionado do real organizado por critérios culturais, técnicos e estéticos. O autor salienta:

*“Nesta altura não podemos mais estabelecer essa ou aquela”regra” interpretativa posto que, embora o documento siga sendo a nossa referência, nos situamos além dele, nos círculos das idéias, na esfera das mentalidades.”<sup>17</sup>*

Kossoy aponta dois caminhos:

1. Resgatar, na medida do possível, a história própria do assunto, seja no momento em que foi registrado, seja independentemente da mesma representação.
2. Buscar a desmontagem das condições de produção: o processo de criação que resultou na representação em estudo.

*“Busca-se, pela interpretação iconológica, decifrar a realidade interior da representação, sua face oculta, seu significado, sua primeira realidade, além da verdade iconográfica”.*<sup>18</sup>

No que se refere a análises que ultrapassam visões reducionistas que se utilizam da fotografia como documentação periférica de caráter meramente ilustrativo, merece destaque o estudo desenvolvido pelas historiadoras do Museu Paulista, Solange Lima Ferraz e Vânia Carneiro de Carvalho. No livro *Fotografia e Cidade*<sup>19</sup>, as autoras apresentam uma análise dos álbuns fotográficos da cidade de São Paulo de 1887-1919 e de 1951-1954, buscando romper com;

*“A noção de imagem como equivalente a uma realidade sensível, passível de ser apreendida pelos sentidos, reduz o material iconográfico a uma documentação periférica, de segunda classe, de natureza passiva, já que entendida como imagem especular daquilo que estava constituída à sua*

---

<sup>17</sup> Ibidem.

<sup>18</sup> Idem, p. 60.

<sup>19</sup> Lima, Solange Ferraz de e Carvalho, Vânia Carneiro de. *Fotografia e Cidade: da razão urbana à lógica do consumo álbuns da cidade de São Paulo, 1887-1954*, São Paulo, Mercado de Letras, 1997, p. 50.

*revelia. Por muito tempo, este foi o tratamento dispensado à fotografia. Seu papel restringia-se, no máximo, a corroborar informações verbais, ilustrando textos de história ou arquitetura. (...)*<sup>20</sup>

Utilizando a documentação fotográfica não apenas para ilustrar ou esclarecer o que outras fontes poderiam dar a conhecer, este trabalho produziu uma análise que não desvincula dos temas eleitos para o registro fotográfico o tratamento plástico a eles dispensado, como declaram as pesquisadoras:

*“De acordo com este objetivo foi adotado um conjunto de descritores distribuídos em duas categorias. Os descritores icônicos, que registram os elementos figurativos e espaciais e os descritores formais, que identificam o tratamento plástico dispensado aos motivos selecionados do contexto urbano.”*<sup>21</sup>

Para o desenvolvimento do estudo proposto em minha pesquisa tomei como referência este trabalho e, conforme apresento no capítulo 5 (tópico 5.2), segui o mesmo procedimento, obviamente fazendo a leitura e análise das questões suscitadas pelas imagens que trabalhei.

Minha análise parte do conceito que define as imagens fotográficas como objetos/documentos que, além de constituírem-se como um suporte físico de informações, são intrinsecamente depositários de informações entre sujeitos historicamente determinados.

---

<sup>20</sup> Idem, p. 14.

<sup>21</sup> Idem, p. 32.

## CAPÍTULO 2 – A CIDADE E OS FOTÓGRAFOS

O século XIX presenciou um rápido desenvolvimento da técnica de fixação de imagens em um suporte, porém, a história da relação do homem com consumo de imagem é evidentemente anterior ao surgimento da fotografia. Annateresa Fabris<sup>1</sup> classifica como três os momentos determinantes da história da relação entre a sociedade e a imagem, anteriores ao advento da fotografia: Idade da madeira - técnica xilogravura, século XIII; Idade do metal - técnica água-forte, século XV e Idade da pedra - técnica litografia, século XIX.

Mas foi no século XIX, com a fotografia, que a relação da sociedade com a imagem passou por grandes transformações. Segundo Fabris, a fotografia viveu neste período três etapas nucleares, caracterizadas pela busca de vencer os desafios técnicos da captação e fixação de imagem.

Entre 1839 aos anos 50, o interesse pela fotografia restringiu-se a um pequeno número de amadores, que tinham poder aquisitivo para pagar pelos serviços de artistas fotógrafos como Nadar, Carjat, Le Gray, entre outros.

O momento seguinte corresponde à invenção feita por André Adolphe Eugène Disdéri, em 1854, do *carte-de-visite*, o cartão de visitas fotográfico. Essa nova técnica foi patenteada por Disdéri, com dimensões reduzidas (fotos de 6 x 9,5 cm colocadas sobre cartão de 6,5 x 10,5 cm aproximadamente), com o emprego de um único negativo, subdividido ao ser exposto em uma câmera com quatro objetivas, era possível obter quatro imagens distintas, processadas mais tarde de uma só vez. Foi muito difundido até o final do século XIX. Sua maior característica foi colocar ao alcance de muitos o que até então só era possível para poucos, mas, principalmente, por conferir à fotografia uma verdadeira dimensão industrial, tanto pelo barateamento dos custos, como pela vulgarização dos ícones fotográficos em vários sentidos.

Por volta de 1880, com a ocorrência da massificação, a fotografia tornou-se um fenômeno predominantemente comercial, sem deixar de lado sua pretensão a ser considerada arte. Para diferenciar-se da fotografia corriqueira, a fotografia artística não hesitou em renegar as especificidades do meio e fazer uso de toda uma série de técnicas, como a

---

<sup>1</sup> Fabris, Annateresa (org.). *Fotografia, Usos e Funções no Século XIX*, São Paulo, Editora Universidade de São Paulo, 1991, p. 12.

goma bicromatada<sup>2</sup> e o bromóleo<sup>3</sup>; que garantem resultados semelhantes ao pastel e a água-forte. É verdade que, especialmente no século XIX, bem antes do uso disseminado da fotografia pelo fotojornalismo, somente os momentos socialmente aceitos como “dignos” eram representados pela fotografia com o objetivo de circular pelos salões, vitrines dos estúdios fotográficos e álbuns de família.<sup>4</sup>

Para introduzir nossa discussão sobre as imagens que traduziram o imaginário urbano da sociedade campineira no final do século XIX, julgamos necessário tentar responder a uma das perguntas do roteiro elaborada por Joana Smit: QUEM? Ou dito de outra maneira, de quem era o olhar atrás da máquina naquela esquina da Rua Dr. Quirino? Ou ainda, de maneira mais abrangente, quem eram os sujeitos que produziam imagens como essas?

Os anúncios publicados pelos fotógrafos ajudaram-nos a historiar a chegada e a instalação dos primeiros estabelecimentos fotográficos e as relações da atividade fotográfica com a cidade, nas últimas décadas do século XIX.

Nossa história inicia-se com Henrique Rosén, o primeiro fotógrafo a fixar residência em Campinas, em 1862, e segue até a publicação de “*A Cidade de Campinas em 1900*”, que marcou o início da inserção de imagens fotográficas nos almanaques.

O período que estudamos corresponde á fase de rápida difusão do consumo da fotografia, e sua maior característica foi colocar ao alcance de muitos o que até então só era possível para poucos, conferindo á fotografia uma verdadeira dimensão industrial, tanto pelo barateamento

---

<sup>2</sup> Processo utilizado no final do século XIX. As primeiras cópias foram apresentadas, entre outros, por Robert Demachy, um dos fundadores do Photo Club de Paris, em 1894. Consiste em papel coberto por camada de goma arábica, misturada ao dicromato de potássio, que forma a goma bicromada, contendo pigmentos de qualquer cor em suspensão. Após a exposição em contato com o negativo, a emulsão é lavada com água, removendo-se as áreas não expostas, pois a exposição à luz torna a goma bicromada indissolúvel. Esse processo permite amplo controle na formação da imagem e possibilita o uso da cor.

<sup>3</sup> Nome dado ao processo de preparação de provas fotográficas que consiste em branquear as zonas sombrias de uma prova em papel de brometo e pintá-las depois com um pigmento oleoso. Foi apresentado em 1907 e tornou-se popular entre os fotógrafos pictorialistas.

<sup>4</sup> Não nos esqueçamos aqui da numerosa produção de fotografias eróticas, já bastante difundidas, mas que não tinha como objetivo circular publicamente, não se destinava a representar o “estar em público”, se insere em uma outra discussão dos usos da fotografia no século XIX.

dos custos, como pela vulgarização dos ícones fotográficos em vários sentidos na sociedade do progresso, do maquinismo que vence a natureza, inaugurando uma nova sensibilidade pautada pela técnica. Maria Stella Bresciani analisa esta nova sensibilidade:

*“ À máquina o século XIX conferiu todo o poder transformador e produtor da abundância e apostou nela, como possibilidade, não muito remota, de superação do reino da necessidade (superação de um mundo sempre às voltas com a escassez de recursos para manter o crescimento ilimitado do gênero humano), mas também a ela foi conferido o poder transformador da estrutura social (the fabric of society), o que colocava em algo exterior ao próprio homem a potência movimentadora do novo sistema social (social system).”*<sup>5</sup>

Em Campinas, o período estudado corresponde ao que Amaral Lapa<sup>6</sup> classifica como o que sofreu a transição da Campinas colonial para senhorial (1850) e de senhorial para burguesa (1870). Amaral Lapa analisa os códigos de posturas editados pela Câmara Municipal em 1858, 1864, 1866 e 1880, como instrumentos reguladores da vida urbana, dos espaços públicos de Campinas e dos comportamentos e costumes dos seus moradores. Os Códigos de Posturas tinham a função de regular o viver urbano e promover o embelezamento da cidade.

O direcionamento de “photographos” às cidades do interior, nesse período, em especial estrangeiros em busca de novos mercados para sua arte e seu comércio, não foi exclusividade de Campinas. Seu registro simultâneo no Vale do Paraíba é analisado por Carlos Eugênio Marcos Moura.

*“O ofício de fotógrafo atraía toda a sorte de indivíduos privados de bases seguras de existência, saídos da massa indefinida de fracassado e incapazes, por falta de cultura, de alcançar carreiras mais elevadas. Não há informações seguras que permitam generalizar esta observação no caso*

---

<sup>5</sup> Bresciani, Maria Stella Martins. ‘*Metrópoles: As faces do Monstro Urbano (as cidades no século XIX)*’, in *Cultura e Cidades*, in *Revista Brasileira de História* 8 e 9, São Paulo, Editora Marco Zero, 1985, p.57 (grifos da autora).

<sup>6</sup> Lapa, José Roberto do Amaral. *A Cidade, Os Cantos e Os Antros.: Campinas 1850-1900*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1996, p.42.

*do Brasil. Ao contrário, o livro de Ferrez e Naef dedicaram aos nossos fotógrafos pioneiros é um desmentido formal, atestando a alta qualidade dos profissionais que aqui trabalharam, no século XIX. A presença predominante de fotógrafos estrangeiros, sobretudo na província de São Paulo, pode ser um indicador de forte concorrência profissional em seus países de origem e um atraente campo de trabalho em novas terras (...) Acrescente que alguns pintores passaram a completar seus gastos transpondo para as telas os originais fotográficos”.<sup>7</sup>*

Mas que imagem de Campinas chegou até homens como Rosén, antes que estes chegassem à cidade? Que informações sobre a cidade circulavam pelo império, atraindo a atenção de profissionais e aventureiros em busca de oportunidades?

Olhar e registrar cidades que passavam por grandes transformações na última metade do século XIX não foi atividade única dos fotógrafos; antes deles, os viajantes ocuparam-se de observar, descrever e divulgar aspectos da sociedade brasileira.

No início da expansão da presença de fotógrafos pelo interior do Brasil, Augusto-Emílio Zaluar, um viajante, olhou, registrou em palavras e publicou em livro suas impressões sobre várias cidades da região mais progressista daquele momento.

Com o título de *Peregrinação pela Província de São Paulo (1860-1861)*<sup>8</sup>, o livro de Augusto-Emílio Zaluar é um conjunto de 25 relatos sobre vilas, cidades e povoações do Rio de Janeiro e da Província de São Paulo. Entre essas cidades estava Campinas, descrita em texto de 11 páginas. Este livro é um dos relatos publicados que alcançou maior publicidade dois anos antes de instalar-se em Campinas o primeiro fotógrafo profissional.

A análise das condições em que este relato foi produzido é bastante esclarecedora para o entendimento das relações entre a sociedade local e os produtores-veiculadores de informações no período que antecede a chegada e instalação do primeiro estabelecimento fotográfico na cidade.

O texto de Zaluar teve como objetivo explícito a publicação jornalística. Colocamos essa origem do texto como condicionante do

---

<sup>7</sup> Moura, Carlos Eugênio Marcos (org.). *Retratos quase inocentes*, São Paulo, Nobel, 1983, p 28.

<sup>8</sup> Zaluar, Augusto-Emílio. *Peregrinação pela Província de São Paulo (1860-1861)*, Rio de Janeiro, Pariz, 1860.

olhar que Zaluar se permitiu registrar. Ele não produziu registros iconográficos, seu olhar foi traduzido em um texto redigido com objetivo de ser publicado no jornal “*O Paraiba*”.

O livro *Gráfica, Arte e Indústria no Brasil*<sup>9</sup> registra a agilidade com que a indústria gráfica brasileira modernizou-se, principalmente no período de 1830 a 1850. Esta modernização buscou atender aos impulsos políticos e empresariais da imprensa, especialmente da situada no Rio de Janeiro e Minas Gerais, motivada pelas agitações sociais do princípio do Império. O desenvolvimento da técnica tipográfica, agregado ao desejo da sociedade imperial de ter acesso à informação e cultura, contribuiu para o crescimento da atividade jornalística e editorial.

É nesse contexto que o jovem Augusto-Emílio Zaluar iniciou sua vida profissional no Brasil e, entre 1857 e 1860, editou em Petrópolis, o jornal “*O Paraiba*”, “*jornal consagrado aos interesses comerciais, industriais e agrícolas*”.

Sobre a cidade de Campinas, enquanto espaço público urbano, a descrição de Zaluar não ocupou mais que um parágrafo. O núcleo urbano não foi apresentado com uma identidade definida, ou mesmo separada dos outros espaços descritos, como por exemplo, as fazendas e as estradas.

A cidade foi descrita como um conjunto em que não existia uma ruptura ou mesmo uma distinção clara entre urbano e rural. Matas, fazendas, engenhos, estradas, teatro, igreja, escolas, cadeia, ruas, praças; tudo fazia parte de um mesmo corpo social e espacial. Embora tenha descrito os melhoramentos urbanos como emblemas de progresso, destacando-se a pavimentação das ruas, o embelezamento das praças e as grandes edificações como o teatro e a matriz nova, foi a “Natureza” que dedicou uma descrição mais detalhada.

Zaluar visitou Campinas no momento em que esta vivia seu primeiro grande momento de produção cafeeira e começava a esboçar iniciativas de investimentos em melhoramentos urbanos e facilidades tecnológicas

Em sua declaração de intenção, que abre o livro, Zaluar sintetizou os contornos da cidade que visualizou, ou seja, em sua visão, a natureza oferecia os recursos, o homem empregava seu espírito empreendedor e gerava o progresso, conforme sua afirmação:

---

<sup>9</sup> Gordinho, Margarida Cintra et al. *Gráfica, arte e Indústria no Brasil: 180 anos de história*, São Paulo, Bandeirante editora, 1991, p. 33.

*“O progresso geral acelera-se aqui com rapidez notável. (...) será este resultado devido simplesmente às circunstâncias peculiares do seu solo, à uberdade dos terrenos, ao emprego de mais apropriados sistemas agrícolas, ou o é também, e muito particularmente, ao espírito esclarecido, às iniciativas prontas, ao impulso generoso e livre de seus habitantes?”*<sup>10</sup>

Toda a primeira parte foi dedicada a historiar a ocupação da região, e Zalluar resumiu em três linhas sua versão do processo histórico campineiro até aquele momento: *“O certo, porém, é que dos ranchos aglomerados nasceu em breve um arraial, e do arraial criou-se uma vila, e da vila fundou-se uma cidade, que é uma das primeiras da província de S. Paulo...”*<sup>11</sup>.

Nesta parte do texto, o ritmo acelerado da narrativa reforça a idéia de progresso, quase como uma vocação; progresso este que não resultava apenas na acumulação material, mas *“(...) pelo contrário, ele se torna bem patente na elevação das idéias e na aspiração para o seu aperfeiçoamento moral e social”*<sup>12</sup>. O progresso estava na conjunção de riqueza material com aspectos culturais e políticos do povo; e “o povo”, para ele, era formado pelos descendentes das *“grandes famílias, em cujas mãos estão hoje as mais importantes fortunas e talvez os destinos deste rico município”*.<sup>13</sup>

Assim, o “povo” campineiro estava fadado ao progresso; suas dificuldades em usufruir *“todos os regalos que a civilização das grandes cidades proporciona”* eram compensadas com experiência, esforço e tradição *“Quereis convencer-vos do que digo? Vede a independência das idéias políticas dos Campineiros; observai o empenho com que formam suas associações literárias...”*<sup>14</sup>.

O encadeamento do raciocínio de Zalluar leva a uma constatação: as esperanças de um risonho porvir dependiam de um auxílio *“que, se lhes for negado, fará estacionar o seu desenvolvimento e até comprometer o seu futuro. Sabeis qual é este auxílio? É a estrada de ferro (...) é sem dúvida a única e real garantia do futuro” dos campineiros.*<sup>15</sup>

---

<sup>10</sup> Zalluar, Augusto Emílio. Op., cit., p. 134.

<sup>11</sup> Idem, p. 133.

<sup>12</sup> idem, p. 134.

<sup>13</sup> Ibidem.

<sup>14</sup> idem, p. 135.

<sup>15</sup> Ibidem.

Outro aspecto do texto que está diretamente vinculado à idéia de progresso é a referência constante a dados quantitativos. Os números não foram apresentados num mesmo bloco de informações, porém, foram citados de forma a reforçar positivamente o desempenho da sociedade local e, segundo o autor, foram extraídos de documentos autênticos.<sup>16</sup>

O progresso também se manifestava na iniciativa dos cidadãos que representavam a municipalidade em calçar as ruas, embelezar as praças e construir um novo mercado.

A única observação negativa feita pelo autor foi a falta de um edifício apropriado para a administração municipal, pois, a casa da Câmara e a cadeia funcionavam numa mesma edificação, sem as condições convenientes para este fim.

Três grandes símbolos de progresso cultural foram objetos de encantamento para o viajante: a matriz nova, com trabalho de entalhe de Vitoriano dos Anjos; o teatro, “*melhor do que o da capital, faz honra ao bom gosto e riqueza da população*”, lamentou apenas não existir uma companhia dramática permanente e a preocupação com a educação dos jovens, que além de freqüentarem as casas de ensino, recebiam instrução particular de mestres, organizavam associações científicas e literárias e se encaminhavam a São Paulo para cursar a Faculdade de Direito.

Qualificamos este momento econômico campineiro, baseado no trabalho da historiadora Mirza Pellicciota, como o período da transição para as transformações nas relações de produção e da emergência do complexo capitalista, que teve Campinas como a capital agrícola da Província.<sup>17</sup>

Neste contexto, a declarada identificação de Zaluar com a elite local, podemos mesmo dizer que a subordinação de sua fala à divulgação dos

---

<sup>16</sup> A receita, de 12.200.000\$, excedia em mais que o dobro as despesas, que somavam 3.000.000\$. A população era composta de 10.000 livres e 14.000 escravos; o município abrangia 7 léguas de largura por 8 de extensão. Existiam 180 fazendas de café com produção de 700.000 arrobas anuais, 20 fazendas de cana com produção de 60.000 arrobas anuais. O comércio era ativo contando com 20 armazéns, 60 lojas de ferragens e fazendas, 110 tavernas, três fábricas de licores, duas de cerveja, uma de chapéu e uma de charutos, três hotéis, duas casas de bilhares, 4 padarias, 3 retratistas em daguerreotipo e 1 a óleo, 3 relojoeiros, 3 ourives, 3 pintores hábeis, 1 tipografia, 04 igrejas, 02 escolas públicas primárias e 01 secundária, 05 particulares de instrução primária e 02 de secundária, somavam estas escolas 240 alunos do sexo masculino e 120 do sexo feminino.

<sup>17</sup> Pellicciota, Mirza. ‘*Subsídios para o estudo da evolução urbana de Campinas*’, in Revista do ICH, n. 01, Campinas, 1997, pp. 96-124.

projetos da elite agrícola capitalista não era uma ocorrência isolada. Emília Viotti da Costa analisou a cooptação das elites urbanas, que caracterizou todo o segundo Império:

*“As novas classes médias urbanas que se constituíram no decorrer do segundo reinado nos principais núcleos urbanos seriam atreladas às oligarquias de cuja patronagem dependiam – o que impôs limites a sua crítica”<sup>18</sup>*

Seu olhar e seu relato foram condicionados por uma intencionalidade prévia, motivada tanto pelos interesses do viajante, quanto pelos dos que se ofereceram ao seu olhar.

Esse condicionamento produziu “filtros” que transformaram os registros de Zaluar em uma fonte privilegiada para análise da permissão concedida à narração do olhar. Esta permissão nunca foi solicitada, nem tampouco sua concessão foi explícita. Surgiu de forma pactual e co-dirigida, entre a elite e o portador de um saber emergente, a saber: a divulgação impressa.

Mas o mais importante é que seu relato revela-se documento da relação pactual que existiu entre o viajante-jornalista e a mentalidade da Campinas da segunda metade do século XIX.

A narrativa de Zaluar ajuda-nos a compreender a imagem da cidade de Campinas que circulava na corte, no período em que se instala na cidade um outro tipo de “produtor de olhar” : o fotógrafo<sup>19</sup>.

Em 1862, instala-se em Campinas Henrique Rosén, provavelmente o primeiro fotógrafo a fixar residência na cidade. Campinas se viu às voltas com a fotografia, que, por sua vez, também iniciava um novo momento de sua relação com a sociedade, marcada pela velocidade com que ocupou espaço nas esferas comercial e simbólica das camadas burguesas urbanas.

O encantamento do primeiro contato com a produção de uma imagem, deixou marcas nas lembranças de quem viveu na cidade nas décadas de 50 e 60 do século dezenove.

O maestro Carlos Gomes, no final do século XIX, escrevendo ao seu compadre Zé Egydio, narrou suas lembranças de infância na cidade e registrou com entusiasmo e saudosismo a primeira vez que presenciou a fixação de uma imagem em uma chapa de metal:

---

<sup>18</sup>Costa, Maria Emília Viotti da. *Da Monarquia à República: momentos decisivos*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1985, p.10.

<sup>19</sup> Uma breve biografia dos fotógrafos que serão mencionados neste capítulo esta inserida na secção de anexos.

*“Vejo o primeiro retrato que Zé Emygdio tirou pelo Daguerreotypo, de flauta na mão, e ainda estou de bocca aberta até hoje admirando aquella maravilha da sciência humana!”<sup>20</sup>.*

O Visconde de Taunay viveu alguns meses em Campinas, em 1869, quando fazia parte do grupo de soldados que aguardava instruções para seguir para a guerra do Paraguai e, assim, apresentou em suas memórias escritas na década de 1890, o fotógrafo Henrique Rosén:

*“... nesse tempo, tinha eu muita vaidade do meu físico, dos meus cabelos encaracolados, do meu porte, muita satisfação, enfim, do meu todo e para tanto, concorriam muitos os elogios que recebia a queima roupa. Um fotógrafo de Campinas, o sueco Henrique Rosen, homem todo fogo e explosão sob seus gelos setentrionais, tinha por mim verdadeiro entusiasmo:- “Tal qual Carlos XII. Exclamava a cada momento. Êste Taunay há de fazer grandes cousas!”. E admirava tudo, os meus brindes, o meu piano, os triunfos de salão, o modo de olhar, de andar. Curiosa figura a deste filho do norte! Saíra da pátria por diabruras da mocidade, mas, estabelecido em Campinas, trabalhara com perseverança, merecendo durante longos anos a estima e a confiança de todos.”<sup>21</sup>*

No início da expansão da atividade fotográfica no Brasil a cidade já consumia o que a arte e a tecnologia de registro da imagem possuíam de mais avançado. Em 1862, Henrique Rosén, chegou à cidade divulgada por Zalar e instalou a PHOTOGRAPHIA CAMPINENSE:

*“...completamente baldo de recursos. Desconhecia a língua portuguesa, sendo auxiliado no começo de sua carreira pelos srs. Otto Langgaard e dr. Kupfer. Principiou a trabalhar possuindo apenas uma machina photographica. Lutou com toda a sorte de obstáculos. O atrazo daqueles templos, as dificuldades de comunicação, e ainda os pequenos recursos*

---

<sup>20</sup> *Diário de Campinas*, 01/01/1899. Trecho de carta de Carlos Gomes à José Egydio J. C. Campos, citado por Alberto Sarmento na coluna *Homens e Aspectos*.

<sup>21</sup> Taunay, Visconde de. *Memórias de Visconde de Taunay*, São Paulo, Instituto Progresso Editorial, 1948, pp. 160-161.

*da arte photographica, esmagavam-lhe, por assim dizer, as nobres aspirações de artista novel e entusiasta. Sendo por demais escasso o serviço na cidade, tornou-se por algum tempo photographo ambulante. Achava-se estabelecido nesta cidade havia cinco annos, quando contraiu núpcias com d. Luiza Rosén, sendo desde então coadjuvado pela dedicada esposa nos trabalhos de sua profissão.”<sup>22</sup>*

Os “ três retratistas em daguerreótipo e um a óleo”, elencados por Zaluar e lembrados pelo maestro, começavam a ser substituídos por homens de máquinas em punho, literalmente “homens todo fogo e explosão”. A presença de um estabelecimento fotográfico, fixado na cidade, propiciou aos campineiros um convívio mais próximo e cotidiano com uma das mais recentes e difundidas técnicas de fixação de imagem. Homens mais hábeis, técnicas e equipamentos mais rápidos somavam-se às sutilezas utilizadas pelos profissionais da “produção natural” de retratos. Taunay relata como Rosén era especialista em seu ofício, nesta fase que marcou a expansão do retrato fotográfico no Brasil:

*“Pôr esse tempo tiramos a fotografia da nossa comissão, grupo que tenho agora mesmo diante dos olhos, pela fixidez da cor, honra os trabalhos de Henrique Rosen. Tantos anos passaram. Em tórno de uma mesa em que estão estendidos mapas, nós todos como que ocupados no estudo das regiões que a expedição devia percorrer. Miranda Rios, ao centro com as dividas de tenente coronel, bem à mostra – na frente, à esquerda, Lago, à direita o calvo Chichorro, também concentrado no seu papel, Fragoso, ao lado dêste, pelo contrário, a fitar o ar, como que meditando graves problemas de transcendente matemática, por trás, de pé, eu, um tanto penso sobre a mesa, Barbosa, meio apagado e Catão, completamente alheio a tudo, o que deu causa a inúmeras caçoadas.”<sup>23</sup>*

Cândido Domingues Grangeiro descreve como uma verdadeira “febre” a expansão da atividade fotográfica pelo interior do Brasil e, para dominar a arte desse ofício, era preciso saber envolver os clientes:

---

<sup>22</sup> Feitosa, Miguel Alves . *A volta da exposição. Notas e impressões*, Campinas, Tipographia a vapor do Correio de Campinas, 1886.

<sup>23</sup> Taunay, Visconde de, op. cit., pp. 160-161.

*“O grande segredo para construir essa naturalidade era distrair o cliente, fazendo-o esquecer que estava na oficina para se retratar e animando-o a fazer as expressões mais leves possíveis. Valia, para isso, uma conversa com o objetivo de despertar, no cliente, o sentimento que desejava ver reproduzido na imagem: eram os sentimentos interiores que deveriam reger a pose.”<sup>24</sup>*

Henrique Rosén parece ter compensado com habilidade comercial e simpatia suas dificuldades com o idioma, e enfrentou as deficiências da cidade, que ainda não possuía ferrovia, correio diário, mas que já antevia as riquezas que a cafeeicultura providenciaria e ansiava por novidades. Também demonstrou saber perceber e atender aos desejos de representação dos membros da elite local.

Como um dos mais novos bens de consumo oferecido às pessoas desejosas de símbolos de modernidade, a atividade fotográfica atraiu para Campinas profissionais que passaram a oferecer as benesses da fotografia a um número maior de pessoas, e não apenas aos que possuíam condições financeiras e preparo para dirigir-se a São Paulo, Rio de Janeiro ou a Europa.

Gisele Freund contextualiza a difusão da fotografia dentro do seguinte quadro:

*“Nuevas empresas nacían en todas partes; crecían la riqueza y el lujo de la burguesía” (...). Essas capas burguesas proporcionaram al retrato fotográfico una nueva clientela. Tras alcanzar la seguridad material, pretendían afirmarse mediante signos externos. La tarea principal de la fotografía consistía en satisfacer eses afán de representación.<sup>25</sup>*

A imagem fotográfica assume a função de instrumento de representações visuais do modo como deveria ser a atuação em público, ou dizendo de outra forma, a construção da imagem fotográfica estava impregnada de códigos sociais definidores do que era socialmente aceito.

---

<sup>24</sup> Grangeiro, Cândido Domingues. ‘As Artes de um Negócio: no mundo da Técnica Fotográfica’, in Revista Brasileira de História, Vol. 18 n. 35, São Paulo, 1999, (acesso on line).

<sup>25</sup> Freund, Gisele. *La fotografía como documento social*. México, Editorial Fustavo Gili, 1974, p.55.

Nesse período, Campinas apresentava um quadro de crescimento de indústrias e casas comerciais.<sup>26</sup>

EMPRESA	INÍCIO
Lidgerwood Manufacturing & Company	1864
Imperial Olaria, ferraria, fundição de ferro de Bronze	1867
Fábrica de Chapéus Hempel	1872
Fábrica de carros e Trollys	1874
Fábrica de tecidos Carioba	1875
Companhia Mac Hardy	1875
Arens Irmãos, fundição, serraria e ferraria	1877
Casa Bloch Alfaiataria	1878
Sapataria I. Hertz e R. Barrère	1879
Fábrica de Chapéus de João Ziegleder	1879
Cervejaria Garibaldi	1879
Cervejaria Guarani	1880
Casa Blanchard, caldeiraria, fundição de ferro e Bronze	1880
Alfaiataria de José Maria	1881
Companhia Cortinadora Campineira	1882
Fábrica de massas	1881
Fábrica Industrial de O. Pacheco e Silva	1883
Fábrica de refinação de açúcar	1883
Cervejaria Luraschi	1883
Fábrica Simões	1884
Fundição Maragliano de ferro, Bronze e Sinos,	1886
Pastifício Selmi	1887
Casa do Livro Azul - loja	1876
Au Monde Elegante - loja	1876
A Notre Dame de Paris - loja	1881

<sup>26</sup> Quadro montado a partir de informações obtidas em: Leopoldo Amaral, *A Cidade de Campinas em 1900*, Tipografia a Vapor, Campinas, 1900 e Ema E.R. Camillo, *Guia Histórico da indústria nascente em Campinas (1850-1887)* – Campinas, Sp :Mercado de letras; Centro de memória – Unicamp, 1998.

A proliferação de estúdios fotográficos veio responder à necessidade da burguesia urbana em possuir, de maneira rápida e sem grande custo, uma versão pronta e inalterável do que era o seu estar em público corretamente, para ser distribuída aos seus pares.<sup>27</sup>

O que Gisele Freund chamou de “afã de representação”, tarefa principal dos fotógrafos, foi atingido pela supervalorização de “signos externos”. A representação fotográfica era feita de acordo com padrões que seguiam tanto o ponto de vista coletivo, do grupo e da classe a que se pertencia, quanto às características individuais de cada fotografado.

Sobre esta questão Grangeiro afirma:

*“Nem em um simples retrato - a reprodução do próprio rosto - a fotografia conseguiu escapar aos domínios do impalpável, da recriação da própria realidade testemunhada. O que nos faz pensar o quanto é falsa a concepção da fotografia como reprodução da realidade, como é também pura balela a idéia de uma realidade incontinente: esta é recriada como nos retratos, conforme as condições materiais e imateriais que se possui ou se escolhe. Em outras palavras, realidade e retrato são concretizados conforme os sonhos, desejos e posses materiais das pessoas”.*<sup>28</sup>

Assim, o retrato e o cartão de visita com a imagem do indivíduo selava a sua relação com o espaço público, de forma previamente concebida, evitando os riscos de cair na tentação da espontaneidade e da revelação de sentimentos em público. Era essa, ao menos, sua intenção prévia.

Como objeto de consumo, a fotografia tornou-se um dos mais novos e fascinantes símbolos de ascensão social. Com ela, estabeleceu-se na cidade um novo fazer, um novo saber, praticado pelos “photographos e retratistas”.

O objetivo desta pesquisa não é analisar os retratos individuais ou em grupo, mas sim utilizar os “cartões de visita” produzidos em Campinas no final do século XIX como ponto de apoio para a análise da atividade

---

<sup>27</sup> Sobre retratos ver: Gilberto Ferrez, *Fotografia no Brasil: 1840-1900*. Rio de Janeiro, Funarte / Pró Memória, 1985. Miriam L. Moreira Leite. *Retratos de família: leitura da fotografia histórica*, São Paulo, Edusp e Carlos Eugênio Marcondes de Moura (org.). *Retratos quase inocentes*, São Paulo, Nobel, 1983.

<sup>28</sup> Grangeiro, op. cit (acesso on line).

fotográfica comercial, praticada pelos estabelecimentos fotográficos instalados na cidade.

Como já afirmei na Introdução, uma das evidências apresentadas pela análise inicial das imagens foi a diferença quanto à identificação de autoria. A totalidade dos retratos está com a marca do estúdio ou nome do fotógrafo, o que não acontece nas fotografias de eventos e espaços públicos. No entanto, Rosén foi uma exceção. De todos os fotógrafos que atuaram em Campinas no século XIX, ele é o único que deixou fotografias de edifícios e fábricas com a assinatura de seu estabelecimento.

Rosén chegou a Campinas no início da fase industrial da fotografia e manteve, até 1883, quase com exclusividade o mercado local de imagem. Com suas viagens à corte e à Europa e seus contatos com artistas, procurava atualizar seu estabelecimento e manter satisfeita sua clientela. Além de retratos, também produziu imagens que serviram de base para a confecção de litogravuras e folhetos de divulgação<sup>29</sup>.

A Photographia Campinense progrediu e firmou-se na região. Em 1875, um anúncio apresentou sua casa filial localizada em São João do Rio Claro e convidou os clientes a conhecerem o seu “salão de vidro”:

*“Em conseqüência de novos melhoramentos introduzidos no salão de vidro deste bem montado estabelecimento photographico, o mais antigo da província, tira-se de hoje em diante retratos perfeitos das 7 horas da manhã até as 5 da tarde, e com qualquer tempo... Trabalha-se todos os dias e por todos os systemas conhecidos (...) convida o respeitável publico em geral para examinar sua extensa e variada galeria”*.<sup>30</sup>

Nos anúncios em que oferecia seus serviços, o “retratista” procurava firmar-se como o “único” a ter condições de atender todas as necessidades dos clientes:

*“Garante-se a duração do trabalho, e não se exige que o freguez acceite um retrato que não tenha igual perfeição aos melhores da côrte e da Europa... continuar a merecer a*

---

<sup>29</sup> Esta afirmação será melhor apresentada no capítulo seguinte.

<sup>30</sup> *A Mocidade*, 07/02/1875.

*afluência e valiosa protecção dos seus numerosos amigos e “freguezes...”*<sup>31</sup>

Podemos atribuir a Rosén um grande entrosamento com a cidade, no período em que o próprio traçado urbano era ainda identificado pelo círculo de relações pessoais, e as ruas recebiam denominações segundo características e gostos de seus moradores.<sup>32</sup>

A presença da assinatura de Rosén, nas imagens com fins comerciais pode ser interpretada como mostra de sua consciência do caráter empresarial burguês de seu ofício. Mas, ele não era o único, a cidade crescia e outros chegavam e anunciavam-se.

O Almanak de Campinas de 1871 traz o anúncio da Nova Photographia e a edição de 1872, o anúncio de Pedro Ricardino. Ambos anúncios foram publicados por Pedro Ricardino, que era conhecido na cidade como marceneiro<sup>33</sup>. Ricardino não voltou a anunciar e parece não ter obtido êxito em sua tentativa de se estabelecer como fotógrafo.

Outro que chegou à cidade nesse período é Sophian Niebler, que se anunciou como proprietário da *Photographia Alemã*<sup>34</sup>. Niebler não publicou muitos anúncios e, possivelmente, não obteve grande sucesso no mercado fotográfico nas décadas de 70 e 80, porém, ao contrário de Ricardino, manteve-se no mercado atuando também como pintor, retratista a óleo e professor de pintura e desenho. Somente no final dos 90 ele atingiu um relativo progresso e adquiriu o estabelecimento que pertencia a Jacques Vigier.

Ricardino e Niebler certamente não foram os únicos. Outros aqui estiveram. Uns como ambulantes, outros com permanência temporária na cidade, compunham um grupo misto de estrangeiros e nativos, com maior ou menor habilidade em artes visuais, mas todos em busca da clientela próspera da cidade que crescia.

Rosén manteve-se como o maior empresário da fotografia em Campinas até meados da década de 80. Com a expansão dos seus negócios, trouxe para trabalhar consigo Jacques Vigier.

Natural da província do Rheno, na Prússia, Jacques Vigier veio para o Brasil em 1861, com 22 anos e, inicialmente, atuou no Maranhão. Foi

---

<sup>31</sup> *Almanak de Campinas para 1871*, Organizado e publicado por José Maria Lisboa, Typographia da Gazeta de Campinas, pp.119-120.

<sup>32</sup> Lapa, Amaral, op. cit., p. 20.

<sup>33</sup> Arquivo do Segundo Cartório de Ofícios, CMU. Informações obtidas nos processos n. 1.793 do ano de 1872 e n 1820 de 1873, relativos à cobrança de serviços de marceneiro.

<sup>34</sup> *Gazeta de Campinas*, 16 e 30 /03/1880.

premiado na primeira exposição provincial de São Luiz do Maranhão, com uma medalha de prata, primeiro prêmio conferido aos produtos fotográficos.<sup>35</sup>

Atuou também na corte e, em 1879, veio para Campinas, entrando como sócio no estabelecimento de Henrique Rosén, mas seus planos eram maiores.

Vigier manteve-se à frente da Photographia Campinense durante a viagem de Rosén a Europa em 1880. Nos anúncios do estabelecimento, em maio daquele ano, Vigier apresenta-se como gerente e garante “*Não se entrega retratos que não for do gosto do freguez*”<sup>36</sup>

Após a volta do titular, Vigier retira-se do estabelecimento e abre seu próprio negócio. Instala-se, então, grande competição entre ambos. Esta competição pode ser visualizada nas páginas do Diário de Campinas de outubro e novembro de 1880. Especialmente a edição do dia trinta de novembro traz, lado a lado, os anúncios:

*“PHOTOGRAPHIA DE JACQUES VIGIER... um estabelecimento digno de atenção (Campinas) cidade que marcha na senda do progresso há muito que se resentia a falta de um estabelecimento de ordem como este”*.<sup>37</sup>

Vigier afirma contar com o “*inteligente e já conhecido artista Sonphian Niebler*”, além do “*hábil pintor L. Ferdinand Piereck*”.

Por sua vez, Rosén apresenta seu novo sócio, oriundo de um dos “*melhores estabelecimentos photographicos da Allemanha*”, Sr. Bernardo Münchs, e anuncia que vai renovar suas galerias.

*“HENRIQUE ROSÉN, dono da Photographia Campineira, de volta da sua viagem a Europa... achando-se, por conseguinte de ora em diante a testa dos seus negócios”. ...Convida o público a mandar tirar, o quanto antes...Seus retratos, fazendo as encomendas só a vista do trabalho exposto, caso que no mesmo agrade.”*<sup>38</sup>

Rosén parece querer renovar sua galeria de trabalhos expostos e, assim, apagar as marcas deixadas por Vigier.

---

<sup>35</sup> Feitosa, Miguel Alves, op. cit., p. 45

<sup>36</sup> Diário de Campinas, 13/05 e 04/06/1880.

<sup>37</sup> Diário de Campinas, 30/11/1880.

<sup>38</sup> Diário de Campinas, 30/11/1880.

Na mesma edição e na mesma página, Henrique Rosén & C. publica um anúncio direcionado AOS SRS. PHOTOGRAPHOS:

*“Os abaixo assignados participam aos srs. Collegas do interior da provincia, que acabam de chegar da Europa trazendo sortimento de tudo que pertence a arte... que vão montar uma excellente **Camera Solar**, de grande valor e de **maior tamanho que existe**, e que recebem encommendas para reproduções de retratos, que serão excutados com **rapidez e perfeição** por qualquer systema e até o tamanho natural; em photographia retocada ou colorida, a óleo ou aquarella; Com 25% de abatimento nos preços da casa para os colegas...”<sup>39</sup>*

A Câmera Solar era um sistema de lentes e luz solar utilizado para copiar e ampliar imagens. Na década de 1860, a partir de um negativo de pequeno formato, obtinha-se um positivo de formato ampliado. Este serviço era anunciado como retrato “Extra-plaque”, isto é, maior que a placa de negativo original. A grande maioria das cópias fotográficas, no século XIX, tinha o mesmo tamanho dos negativos, sendo obtidas por contato.

Outros fotógrafos estavam chegando e Rosén enxergou neles também uma clientela mais exigente, especializada e ansiosa por absorver rapidamente as novidades da técnica fotográfica.

É desse período também, o registro de algumas iniciativas de profissionais de São Paulo para fornecer literatura e manuais próprios para fotógrafos.

Granjeiro, ao analisar os manuais em uso no século XIX, informa sobre o domínio das normas técnicas:

*“... com certeza, eram aprimoradas pelos fotógrafos à medida em que se exercia o ofício; porém eles poderiam recorrer, caso quisessem, a uma vasta literatura sobre como montar uma oficina fotográfica e como operar em seu interior. Militão Augusto de Azevedo, um dos mais importantes fotógrafos paulistanos do século XIX, é um exemplo de profissional que fez uso dessa literatura. Entre os seus livros, encontrava-se uma edição de *La Photographie en Amérique*, de Alphonse J. Lièbert, obra que provavelmente*

---

<sup>39</sup> *Diário de Campinas*, 30/11/1880 (grifos do autor).

*atribuía grande importância, já que fez a tradução de uma parte considerável do livro para o português”.*<sup>40</sup>

Militão nasceu no Rio de Janeiro, por volta de 1840. Em 1862, veio para a cidade de São Paulo como ator de uma companhia teatral e também iniciou sua atividade como fotógrafo. São de sua autoria os registros fotográficos da cidade de São Paulo em 1862, os mais antigos que se tem conhecimento.

Em 1887, já ao abandonar a profissão de fotógrafo, registrou os mesmos pontos da cidade, formando com as imagens anteriores o *Álbum Comparativo da Cidade de S. Paulo*<sup>41</sup>, obra que o tornou posteriormente conhecido.

Entre 1862 e 1886, Militão produziu quase 12.000 retratos fotográficos; número extraordinário se contarmos que a população paulista girou em torno de 30.000 habitantes.

A atuação de homens como Militão Augusto de Azevedo, em São Paulo, e seus pares na corte, certamente influenciaram o trabalho de Rosén. Rosén e Militão, cada um a seu modo, iniciaram suas carreiras de fotógrafo em 1862 e finalizaram em meados de 80.

Nessa época, a cidade que acolheu Rosén e que marcou as agradáveis noites de Taunay já dava mostras de transformação em cidade burguesa, com inúmeras e importantes iniciativas promovidas pelo acúmulo de capital proveniente da cafeicultura (1850/1870): a indústria a vapor (1867) o correio diário conduzido em carros entre a província e capital (1867) e o transporte ferroviário (1872). Tudo isso também despertou interesses e atraiu muitos outros forasteiros, entre eles alguns fotógrafos, retratistas e pintores.

Os relatos que fez Miguel Alves Feitosa<sup>42</sup> a respeito das empresas que participaram da *Primeira Exposição Regional do Município de Campinas – Província de São Paulo*, organizada por Torgolo O’connor Paes de Camargo – inaugurada em 25 de dezembro de 1885 - dão mostras da intensa atividade industrial e comercial que a cidade vivia.

---

<sup>40</sup> Grangeiro informa que esta literatura era basicamente em língua francesa e inglesa. Sobre estes manuais ver: Ricardo Mendes, *Descobrendo a Fotografia nos Manuais: América (1840-1880)* in Annateresa Fabris, (org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo, Editora da USP, 1991, pp. 83-130.

<sup>41</sup> Para maiores informações sobre o assunto consultar: Cândido Domingues Grangeiro, *As Artes de um Negócio: A Febre Photographica*, dissertação de Mestrato, Campinas, IFCH-UNICAMP, 1994.

<sup>42</sup> Feitosa, Miguel Alves, op. cit., p. 45.

Dois estabelecimentos fotográficos tiveram seus trabalhos expostos: Photographia Campinense, com:

*“Soberba galeria, se acham expostos diversos trabalhos desta officina, como: Dois grupos amplificados pela machina solar. Dois retratos amplificados pela mesma machina. Um bellissimo retrato colorido a pastel. Diversos grupos directos, grandes, tirados a machina de Hermagis. Bustos diversos. E varias paizagens”.*<sup>43</sup>

E a Photographia Vigier com:

*“Augmentos de retratos velhos ( cartões de visita até o tamanho natural). Retratos de creanças. Vistas de fazendas e diversos edificios”.*<sup>44</sup>

A descrição que Feitosa fez das alterações no comando desses estabelecimentos revela um aumento do número de profissionais atuantes na cidade e o conseqüente acirramento comercial. Também revela uma cidade marcada por uma grande concorrência e busca de novidades, principalmente inovações técnicas para atender ao mercado que crescia.

A fotografia foi uma das áreas do mercado que também se ocupou em progredir. Ao voltar de viagem da Europa, em 1880, com muitas novidades, Rosén fez uma efêmera sociedade com o alemão B. Munchs, que durou apenas alguns meses. Em maio de 1883, entrou como novo sócio Jullius Nickelsen.

Em 1884, Henrique Rosén a Suécia, onde foi feito cônsul geral do Brasil em Estocolmo, vindo a falecer em 5 de janeiro de 1892.

Antes de partir, Rosén passou o estabelecimento para Nickelsen. Este, por sua vez, convidou Bernardino Ferreira para dirigir com ele a Photographia Campinense.

Novos personagens, novos tempos. Em Campinas, a disputa passou a ser entre o suíço Jullius Nickelsen (o fotógrafo que sucedeu Rosén e teve a mais longa atuação na cidade<sup>45</sup>) e o prussiano Jacques Vigier.

Jullius Nickelsen era natural de Hamburgo, onde durante cinco anos trabalhou numa das primeiras oficinas fotográficas daquela cidade. Veio

---

<sup>43</sup> Idem.

<sup>44</sup> Ibidem.

<sup>45</sup> Nickelsen casou-se com Luise Dorothea Hempel Nickelsen, viveu em Campinas até 1919, quando aposentou-se e transferiu-se para São Paulo, onde faleceu em 1929. Dados fornecidos pelo Sr. Fausto Nickelsen Pelegrini, neto de Nickelsen.

em 1878 para o Rio de Janeiro, para trabalhar na Casa Henshel & Benque, onde atuou até vir para Campinas e associar-se a Rosén.

Bernardino Ferreira, natural do Porto, veio para o Rio de Janeiro em 1862, atuando no comércio até 1866. Entrou como aprendiz na oficina de Christiano Júnior, indo em 1870 trabalhar no estabelecimento Henschel & Benque. Conheceu Nickelsen na corte e veio a convite deste para Campinas em 1884, a fim de formar sociedade.

As trajetórias de Vigier, Nickelsen e Ferreira ilustram o espírito competitivo do período, a expansão do consumo de fotografia atraía jovens estrangeiros em busca de mercados menos saturados que os da Europa.

Iniciando como aprendiz ou ajudante, em estabelecimentos já renomados, eles partiam depois para cidades prósperas, visando saltar para a condição de proprietários.

Alguns até se atreviam a passar, no interior, por representantes dos estabelecimentos famosos da côrte.

O anúncio da PHOTOGRAPHIA IMPERIAL HENSCHEL & COMP. procurou alertar seus clientes:

*“Ao público... participamos que não temos empregados-viajantes, nem tão pouco casas filiadas, nem as usam a mesma firma. Responsabilizamo-nos somente pelo trabalhos feitos em nosso estabelecimento a RUA DIREITA N. 2”.*<sup>46</sup>

Durante a década de 80, a atividade fotográfica intensificou seu caráter comercial, embora não tenha deixado de lado sua pretensão de ser considerada arte. Nas últimas décadas do século XIX, ao contrário das primeiras fotografias que se concentravam no rosto, os fotografados passam a ser registrados de corpo inteiro e cercados com artifícios teatrais que definem seu status. Annateresa Fabris afirma que:

*“... O “agradável”, ameaçado pela exatidão da fotografia, torna-se o grande trunfo do fotógrafo industrial, que pode fornecer à clientela sua imagem “num espelho complacente”.*<sup>47</sup>

E a cidade? O que queria a cidade nesse momento, o que seria para ela “sua imagem num espelho complacente?”.

---

<sup>46</sup> *Almanach Administrativo, Commercial e Industrial da Província de São Paulo para o anno de 1886*, organizado por Jorge Seckler, p. 28.

<sup>47</sup> Fabris, Annateresa, op. cit., p.21.

O espírito de iniciativa em Campinas é título de um artigo publicado no *Almanaque Literário de São Paulo para no ano de 1879*. Este espírito de iniciativa tentava deixar para trás situações constrangedoras como a descrita pela Gazeta de Campinas, em 17 de janeiro de 1875:

*“A Câmara Municipal precisa de alargar seus aposentos; falta uma sala para sessões do jury; repartições para o fôro; mais espaço para o correio, que tudo deve estar no centro da população. Mude-se, pois para longe a causa de tantos apertos, e não se verão mais os delegados do povo obrigados a abandonar o paço de suas sessões para irem procurar na obsequiosidade d’um amigo, lugar onde discutirem ou administrarem os negócios do Município, como se tem dado ultimamente”*.<sup>48</sup>

Para ficar mais bela e fazer jus a fama de Berço da República, a cidade burguesa redige em 1880 um novo código de posturas com o significativo título de “Edificações e Aformoseamento”.

Um dos melhores exemplos das transformações por que passava a cidade é sem dúvida, o Teatro São Carlos<sup>49</sup>. O Teatro foi erguido em 1850, por iniciativa da “Associação Campineira do Teatro São Carlos”, formada em 1846, por um grupo de artistas amadores.

Rafael Duarte, em “*Campinas de outrora*”, descreveu com detalhes e orgulho a noite de inauguração:

*“O teatro apresentava um aspecto phantastico, deslumbrante de luz, adornado de lindos festões, de flôres, atapetado de folhagem, todo embandeirado: dava gosto admiral-o, enfim”*.<sup>50</sup>

O teatro foi um espaço de uso múltiplo. Presenciou espetáculos líricos, concertos, operetas, bailes familiares, manifestações políticas e culturais.

Em 16 de janeiro de 1875, foi apresentado o espetáculo lírico, a ópera “Ermani” de Verdi, pela Companhia J. Ferry.<sup>51</sup>

Em 29 de julho de 1875 inaugurava-se a iluminação a gás em várias ruas da cidade, o Teatro São Carlos festejou o evento abrindo suas portas

<sup>48</sup> *Gazeta de Campinas*, 17/01/1875.

<sup>49</sup> O Teatro São Carlos foi demolido em 1922 para ser erguido no mesmo local o Teatro Municipal, inaugurado em 1930 e também demolido em 1965.

<sup>50</sup> Duarte, Rafael. *Campinas de outrora*, Campinas, 1905, p. 94.

<sup>51</sup> Mendes, José de Castro. *Efemérides Campineiras*, São Paulo, Departamento de Cultura, 1951, p. 50.

com alguns melhoramentos; pintura geral e novo pano de boca, pintado com uma cena do “Guarani” pelo artista Vilaronga.

No dia 22 de setembro de 1880, com a presença de Antônio Carlos Gomes, apresentou-se a peça de Carlos Ferreira “A Calúnia”. No intervalo do terceiro ato, o maestro entregou cartas de liberdade a dois escravos do comendador Lidgerwood, importante industrial de Campinas.<sup>52</sup>

Mas o que em 1850 “apresentava um aspecto phantastico, deslumbrante de luz”, em 1880 a imprensa reclamava:

*“... o S. Carlos que já é pequeno para a população e está sem decorações. Campinas que sempre dá exemplos de progresso à capital, não deve vacilar quando se trata de uma necessidade. Precisamos de um teatro que esteja em relação ao nosso progresso”.*<sup>53</sup>

O arquiteto Francisco Ramos de Azevedo, autor de vários projetos na cidade, apresentou, no dia 4 de setembro de 1884, proposta de um novo teatro para Campinas, com a lotação de mil lugares e mais adequado ao novo perfil da cidade. Mas a Câmara Municipal negou licença para se levantar o novo edifício no mesmo local do São Carlos.<sup>54</sup>

No dia 4 de julho de 1886 Campinas orgulhou-se com a presença da notável atriz Sara Bernhard, interpretando “Dama das Camélias” de A. Dumas.<sup>55</sup> Boatos correram que a atriz, logo após a apresentação, teria comentado que o São Carlos mais parecia uma “estrebaria”.

Esse comentário, verdadeiro ou não, só aumentou os rumores de que Campinas mereceria um teatro mais luxuoso. Na verdade, esse desejo de suntuosidade revelava-se nas constantes reformas que o Teatro São Carlos sofreu. A primeira realizada em 1867 e a segunda em 1886/1887. Nesta última, o Teatro sofreu uma radical reforma, sendo considerada uma reconstrução pelos seus promotores.

Também, nesse período, muitas instituições foram criadas e instaladas em edifícios modernos e imponentes, além de urbanização de praças e largos:

---

<sup>52</sup> Idem, pp. 66-67.

<sup>53</sup> *Diário de Campinas*, 19/08/1880.

<sup>54</sup> Mendes, José de Castro, op. cit., p. 73.

<sup>55</sup> Idem, p. 76.

- Culto à Ciência, inaugurado em 1874.
- Escritório da Mogiana, inaugurado em 1875, com a presença do Imperador.
- Estação Cia Paulista inaugurada em 1872.
- Circulo Italiano Unitti, criado em 1881 e inaugurou sua sede em 1886.
- Liceu de Artes e Ofícios, inaugurado em 1897.
- Matriz Nova, inaugurada em 1883, após longo período de construção.
- Largo Carlos Gomes, inauguração do chafariz em 1882 e plantio das palmeiras em 1883.
- Cadeia Nova, inaugurada em 1896, construída com um projeto de Ramos de Azevedo.
- Escola Modelo, inaugurada em 1896.

Mas, à Campinas de grandes edificações e ruas iluminadas, com indústrias e ferrovias, com intensa programação teatral e marcante atuação na vida política da província, não chegaram apenas as idéias abolicionistas e republicanas. Também chegou uma população urbana de excluídos, composta de brancos pobres e negros libertos, formando um cenário que causou preocupações à elite.

No final da década de 80 e início da seguinte, a cidade foi marcada por problemas de saúde pública que culminaram na ocorrência de vários surtos epidêmicos e no declínio do crescimento urbano.

Muitos estabelecimentos fecharam, muitos moradores deixaram a cidade, entre eles Jacques Vigier e sua esposa Luíza Vigier. Após realizar uma grande reforma em seu estúdio, localizado na rua Direita n. 35, Vigier optou por voltar a Europa e vendeu o negócio para Sophian Niebler<sup>56</sup> que, finalmente, conseguiu ter seu próprio estabelecimento.

Ao mesmo tempo, a Photographia Campinense, o antigo estabelecimento de Rosén passa a ser conhecida como Nickelsen & Ferreira e mais tarde como Casa Nickelsen. Também a rua onde ela se localizava, a Direita, passou a se denominar Barão de Jaguará. Nickelsen e Vigier realmente investiram na cidade; na segunda metade da década de 80 ambos ampliaram seus estúdios. Nickelsen, principalmente, publicou grandes anúncios nos jornais locais e, em 1889, começou a expandir sua

---

<sup>56</sup> Arquivo do Primeiro Cartório de ofícios, CMU. Informações obtidas nos processos ns.5426 e 5475 do ano de 1887.

atuação pelo Estado de São Paulo. Seus negócios estavam progredindo e, a partir daquele ano ele acrescentou à marca de seu estabelecimento, nos retratos que produzia, a seguinte inscrição: “*premiado na Exposição de Paris de 1889*”.

Ele realmente enviou alguns trabalhos para a Exposição Universal de Paris; retratos de homens, retratos de senhoras e fotografias ampliadas, no entanto, não há registro de nenhuma premiação para ele<sup>57</sup>.

Mas 89 não ficou marcado apenas pelo suposto prêmio recebido por Nickelsen. Em 1889, uma epidemia de febre amarela atingiu grande parte da população. Esta epidemia deu-se justamente quando Campinas desenvolvia, amparada pelo Governo da Província, uma campanha de prevenção, higiene e saúde, principalmente contra a varíola.

O surto epidêmico atingiu proporções alarmantes e a cidade instalou uma Comissão Sanitária. Em abril, a Câmara Municipal abriu concorrência para o serviço de limpeza pública; em dezembro, a Companhia Campineira de Águas e Esgotos publicou o edital de concorrência para o assentamento de canos e demais obras referentes à distribuição de águas na cidade. Mas a década de 90 foi severamente marcada pelas epidemias de febre amarela que se intensificaram nos anos de 1890, 1892, 1896 e 1897.

A cidade adoeceu e interrompeu seu processo de modernização, levando, temporariamente à desorganização da vida da urbana e o êxodo populacional.

A primeira metade da década de 90 registrou iniciativas de combate à insalubridade. Até 1895, foram realizados aproximadamente 49.700 m<sup>2</sup> de calçamento e 11.500 m de guias. A cada surto, buscava reerguer-se e todo um conjunto de políticas de saneamento começou a ser implementado com altos custos.

Os anúncios de estúdios fotográficos locais se escasseiam. Na década de 90 a concorrência entre os estabelecimentos fotográficos foi menos intensa. Os almanaques de 1892 e 1900 trazem somente dois nomes, Jullius Nickelsen e Sophian Niebler. As casas fotográficas da capital passaram a oferecer seus serviços aos campineiros através do Diário de Campinas:

. “ *PHOTOGRAPHIAS, vimos hontém varias photographia tiradas durante as festas realizadas na S. Beneficência*

---

<sup>57</sup> Turazzi, Maria Inez. *Poses e trejeitos: a fotografia e as exposições universais na era dos espetáculos. (1839 - 1889)* Rio de Janeiro, Funarte/Rocco, 1995, p. 25.

*Portuguesa a 29 do passado, cujo trabalho feito pelo photographo Bernardo Mandelbaun do estabelecimento "Amandier" de S. Paulo. Essas photographias serão em breve postas a venda."*<sup>58</sup>

*"RETRATOS (...) em qualquer tamanho pelos processos modernos, em bromur e platinotypia, fazem-se por qualquer photographia por mais apagada que seja. Vejam a exposição nas casas Iracema e Augusto L. Cerri e na Livro Azul, onde por obséquio aceitam encomendas ou escrevam directamente para a photographia Renouveau, 24 rua Direito São Paulo."*<sup>59</sup>

Jullius Nickelsen vendeu seu estabelecimento e passou o ponto para Augusto L. Cerri. Assim, a antiga Casa Nickelsen mudou de nome, de dono e de perfil comercial. O Diário de Campinas publicou em 07 de maio de 1899:

*"Casa Iracema*

*É o novo título da antiga Casa Nickelsen, hoje de propriedade do Sr. Augusto L. Cerri, que na secção competente faz diversos anúncios das especializações que se compõem o escolhido sortimento de sua casa."*<sup>60</sup>

E em 20 de setembro de 1899:

*"Inauguração da Casa Iracema, em novo prédio, rua Barão de Jaguara 41."*<sup>61</sup>

A Casa Iracema não era mais um estabelecimento fotográfico. Vendia utilidades domésticas, papelaria, artigos para presente, além de folhinhas e calendários.

Sua venda não foi um bom negócio para Nickelsen. Em 17 de dezembro de 1899, Leovigildo Cerri publicou no Diário de Campinas a declaração de que estava entregando, seria melhor dizer, devolvendo para Nickelsen a Casa Iracema, como liquidação de negócio. Teve início entre

---

<sup>58</sup> Diário de Campinas, 14/08/1899.

<sup>59</sup> Diário de Campinas, 14 e 17/08/1899.

<sup>60</sup> Diário de Campinas, 07/05/1899.

<sup>61</sup> Diário de Campinas, 20/09/1899.

ambos uma pendência jurídica sobre o valor exato a ser pago a Nickelsen. Cerri abandona Campinas e somente no início do novo século, em 1904, Nickelsen conseguiu cobrar judicialmente seu prejuízo.

No início da primeira década do século XX, a situação financeira do comércio local não era auspiciosa. Os fotógrafos Sophian Niebler e Jullius Nickelsen também não estavam em situação financeira favorável; ambos enfrentavam processos por dever aluguéis e impostos <sup>62</sup>.

Através dos anúncios dos fotógrafos que atuaram em Campinas, nas últimas décadas do século XIX, podemos analisar as relações comerciais e simbólicas entre a atividade fotográfica e a sociedade local.

Como Zaluar, os fotógrafos eram estrangeiros em busca de uma oportunidade de ascensão econômica e social e encontraram mercado de trabalho atendendo a necessidade de representação de uma elite.

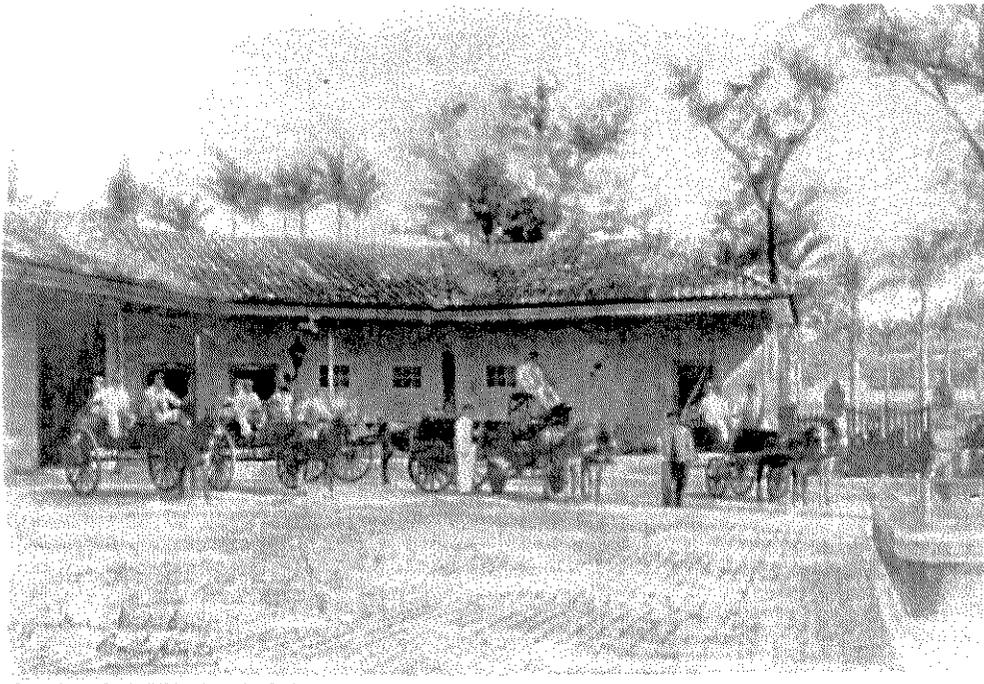
A instalação do primeiro estabelecimento fotográfico em Campinas deu-se no momento em que a atividade deixava de ser produção artesanal para inserir-se na dinâmica industrial. Até o final do século XIX a atividade dos fotógrafos que atuaram em Campinas pode ser definida como uma resposta comercial à demanda local desta indústria. Não existe registro localizado de nenhuma iniciativa de documentação fotográfica que estivesse em desacordo com padrões e valores socialmente aceitos e difundidos pela elite local.

A cidade viveu momentos de tensão e agonia, dos quais o único registro iconográfico é justamente a imagem do tratamento, da solução dada a epidemia: uma foto do desinfetório municipal montado no prédio do Mercado Grande.

---

<sup>62</sup> Shophian Niebler foi citado como réu no processo 2151, 1892, foram cobrados 1.291\$666 por aluguéis atrasados de 01/12/1891 a 10/08/1892 - Cartório do Segundo Ofício, caixa 166. No processo 1877, 1904, a Câmara Municipal cobrou 92\$400 referente a imposto de indústrias e profissões atrasados - Cartório do Terceiro Ofício, caixa 112. No processo 1954, foram cobrados impostos atrasados de 94\$000 da casa da rua do Goes 24 - Cartório do Terceiro Ofício, caixa 180. No processo 5311, foi executada a cobrança de aluguel atrasado devido a D. Rosseta Bollinger e herdeiros de Jacob Bollinger - Cartório do Terceiro Ofício, caixa 113. Em 24/03/1906 Niebler entregou as chaves da casa e declarou que deixou muitas benfeitorias no prédio. No processo 5863, em 15/11/1901, Jullius Nickelsen foi citado como réu - Quarto Ofício, caixa 242. Cecília de Almeida e outros moveram ação de despejo pelo atraso de aluguéis do sobrado da rua Barão de Jaguará, 74. Quarto Ofício, caixa 267. No processo 6288, de 1906, a Câmara cobrou impostos atrasados de 1900 a 1905, referentes ao prédio da rua Conceição, valor 75\$600.

A foto mostra cinco carroças com quatorze funcionários uniformizados. As carroças serviam de transporte para os desinfetores no trabalho de desinfecção da cidade. Esta foto com identificação de datação em 1886 e 1906, está publicada em livros e jornais que tratam do tema “febre amarela em Campinas”, o original da imagem pertence a coleção MIS, mas existem reproduções na Coleção Maria Luiza Pinto de Moura na coleção Geraldo Sesso Jr - CMU – Unicamp. O original tem a assinatura de Jullius Nickelsen no canto inferior esquerdo, no entanto, seu nome nunca foi registrado em nenhuma das publicações realizadas da imagem, mesmo as mais recentes, como o livro “*A Cidade, Os Cantos e os Antros*”, de 1995.



Esse comportamento não era exclusivo dos fotógrafos; todos queriam afastar os fantasmas da epidemia e, certamente, temiam que a cidade ficasse marcada pela má fama.

O Jornal “*Cidade de Campinas*”, de 06 de fevereiro de 1900, em seu editorial intitulado “*A febre amarela e a Gazeta do Povo*” deixa registrado o desconforto da imprensa local na divulgação dos fatos relativos as recentes epidemias. O artigo registra a divergência entre a “*Gazeta de Campinas*” e o jornal “*Cidade de Campinas*” sobre a divulgação de dois supostos casos de febre amarela; o jornalista conclui que os dois casos foram de “*mau de sião*” e ainda afirma;

*“E a prova de que andamos bem é que ahi esta a população convencida do excelente estado sanitário e tão cheia de esperanças que de nada valem os reclamos dos informes oficiais”.*<sup>63</sup>

É importante destacar que, neste estágio de sua evolução técnica e de multiplicação de seus usos e funções, a fotografia ainda não era utilizada em grande escala pela imprensa. A produção fotográfica com fins documentais também era muito reduzida.

Os fotógrafos eram, em sua grande maioria, profissionais dedicados a atender e agradar seus clientes. Como profissionais de estúdios fotográficos eles travaram com a cidade relações comerciais, porém marcadas pela diferenciada relação simbólica que a fotografia possui.

Enquanto especialistas da produção de um novo objeto de consumo, buscaram atender às expectativas da sociedade local. Colocaram o seu saber a serviço de um jogo de representação e não ultrapassaram os limites de suas funções.

---

<sup>63</sup> *Cidade de Campinas*, 06/02/1900.

### CAPÍTULO 3 – A “IMAGEM” DA FOTOGRAFIA NA IMPRENSA LOCAL

A imagem fotográfica foi utilizada pela imprensa na Europa desde a década de 1880, mas no Brasil somente na virada para o século XX este uso intensificou-se, no entanto, notícias sobre a atividade fotográfica ocuparam espaço significativo no noticiário diário do final do século XIX.

Essas notícias, direta ou indiretamente, explicitam a relação dos jornalistas e dos leitores; melhor dizendo, dos formadores de opinião e da população com a dinâmica da produção e do consumo de imagens.

São significativas as notícias sobre exposições de retratos e vistas da cidade, entretanto, ganha projeção a divulgação de curiosidades técnicas no campo da ampliação e fixação de imagens fotográficas.

Ainda sem dominar totalmente os recursos técnicos que possibilitassem a utilização da imagem fotográfica como informação impressa, a imprensa noticiava as formas de utilização a que a fotografia se prestava e as impressões que causavam em seus consumidores.

As notícias publicadas na imprensa da época e os registros deixados por memorialistas e intelectuais contemporâneos reúnem informações que possibilitam traçar um perfil das formas como a atividade fotográfica era compreendida e difundida.

Os usos e funções atribuídos à imagem fotográfica, noticiados pelos jornais, revelavam sua utilização como registro de eventos e curiosidades, como instrumento de investigações científicas, como trabalho artístico, e também como um espetáculo específico de caráter próprio.

O Diário de Campinas de 10 de setembro de 1885<sup>1</sup> divulga a exibição pública, na galeria do estúdio Nickelsen & Ferreira, de uma fotografia feita por Jullius Nickelsen, que registra a disputa de uma corrida entre um negro e um cavalo, realizada no Hipódromo Municipal.

Vencida pelo negro, a inusitada disputa teve sua carga de espetáculo duplicada pela utilização da fotografia que, na vitrine do fotógrafo, ganha o caráter de um novo espetáculo destinado a atrair a atenção para a técnica e a habilidade utilizada no registro de um evento.

Mais que documento de um evento bizarro, a imagem fotográfica ao ser exibida transformava-se em atração principal de um outro espetáculo, oferecido ao público na vitrine do estúdio fotográfico.

---

<sup>1</sup> Citado por José Roberto do Amaral, *A Cidade: Os Cantos e Os Antros: Campinas 1850-1900*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1996, p. 61 .

Menos como diversão e mais como curiosidade, a exibição da imagem fotográfica era exposta como prova de eventos e novidades que, distantes no tempo e no espaço, colocava ao acesso da população.

Como espetáculo, a fotografia não se comparou às outras invenções mais afeitas a este fim, caso da exibição do cinematógrafo no Teatro São Carlos pela Companhia de Novidades Cunha Sales, no dia 12 de março de 1898,<sup>2</sup> ou ainda a exibição, no dia 05 de maio de 1899<sup>3</sup>, da lanterna mágica no Rink e, novamente, o cinematógrafo com o título de *New-York em Campinas*<sup>4</sup>, no Largo do Rosário, em dezembro de 1899.

O que a fotografia trouxe de novo foi acessibilidade e facilidade de circulação. Atributos estes que propiciaram sua utilização tanto na produção de retratos que se tornaram acessíveis à grande parcela da população, quanto no registro de eventos e produção de provas com *status* de verdade científica.

Com o título de “*Nova Invenção*”, o Diário de Campinas de 19 de novembro de 1899 anunciou “*uma inovação no ensino da arte*” divulgada por um fotógrafo da capital. Tratava-se de “*um processo inteiramente novo*”, pelo qual o referido artista afirma ter conseguido “*reproduzir em lenço de seda e com máxima perfeição todo e qualquer retrato*”.

A utilização de imagens em campanhas institucionais e promocionais já era praticada no final do século XIX, em especial com retratos de personalidades colocados à venda ou distribuídos como brindes.

O jornalista Leopoldo Amaral<sup>5</sup>, um dos mais conhecidos cronistas do período, registrou em suas memórias a reprodução de retratos de personalidades ilustres publicados pelo jornal *Diário de Campinas*, em 1899, na coluna *Homens e Aspectos*.

*Homens e Aspectos* foi uma iniciativa do jornal de publicar retratos acompanhados de um texto sobre personagens históricos da cidade e do país. A renda das edições especiais era divulgada como destinada a angariar recursos para a construção do Asilo de Mendicidade.

Toda uma campanha foi divulgada tendo como atrativo a publicação e a venda de retratos. Numa ação conjugada, o jornal publicava as litrogravuras e os exemplares fotográficos dos retratos impressos eram colocados à venda na Casa Livro Azul.

---

<sup>2</sup> José de Castro Mendes, *Efemérides Campineiras*, Campinas, 1963, p. 85.

<sup>3</sup> *Diário de Campinas*, 5/05/1899.

<sup>4</sup> *Diário de Campinas*, 22/12/1899.

<sup>5</sup> Amaral, Leopoldo. *Campinas: Recordações*, Campinas, 1925, p. 398.

O anúncio de 11 de maio de 1899 oferece:

*“Os retratos da nossa saudosa conterrânea e consagrada cantora D. Maria Monteiro, cujo produto reverterá em benefício do Asylo de Mendicidade. Os retratos são próprios para quadro a. Preço 2\$000”.*<sup>6</sup>

O jornal publicou sete edições especiais: 01/Janeiro - Antonio Carlos Gomes; 15/Janeiro - Antonio Ferreira Cessarino; 05/Fevereiro - Dr. João Gabriel; 19/Fevereiro - Manoel José Gomes; 26/fevereiro - José Maurício Junior; 05/ - Março Pompeo de Camargo e 02/ Abril - Maria Monteiro.

Os retratos litrografados têm assinatura do autor e o nome do “*hábil artista Tb Wendgn*” foi divulgado pelo jornal em notícias elogiosas sobre seu trabalho. O autor, ou os autores, dos retratos fotográficos que serviram de base para o trabalho do litógrafo não foram mencionados.

Retratos de personalidades de destaque do meio intelectual da cidade também foram vendidos, entre eles, os retratos dos professores do Gymnasio podiam ser encontrados na redação do jornal:

*“tirados naquele estabelecimento e gentilmente oferecidos pelo Dr. Pinto de Moura, com o fim de serem postas a vendas, revertendo o seu produto em favor da projetada e humanitária instituição Asylo de Mendicidade”.*<sup>7</sup>

A utilização das terminologias “fotografia”, “ilustração”, “vistas” e “cromo” revelam certa familiaridade com o uso e consumo de imagens confeccionadas com técnicas e sob suportes diferentes. São freqüentes os agradecimentos pelo recebimento dos belíssimos cromos, de folhinhas ricamente ilustradas e das fotografias recebidas pela redação do *Diário de Campinas*.

A *Revista Contemporânea*<sup>8</sup> lançada em 1899 sob a direção de Ribas D`avila é um exemplo dessa utilização, na página 92 do número IV traz uma reprodução fotográfica do retrato do Dr. Basílio Machado, o que demonstra a preocupação do editor em estar afinado com a modernidade e seguir as inovações na atividade gráfica e jornalística, pois não era usual

---

<sup>6</sup> *Diário de Campinas*, 11/05/1899.

<sup>7</sup> *Diário de Campinas*, 09/02/1900

<sup>8</sup> O retrato possui a assinatura de Luiz de Souza, o mesmo zincografurista que produziu as chapas para a impressão das imagens fotográficas de *A Cidade de Campinas em 1900*.

a reprodução de fotografias em periódicos fora do circuito dos grandes centros urbanos como São Paulo e Rio de Janeiro.

Mas os limites entre o uso de terminologias específicas para a fotografia, pintura e desenho não se apresentavam muito claros. A imagem fotográfica, com apenas algumas décadas de inserção na esfera do consumo de imagens, apesar de já gozar de um *status* próprio para sua cadeia de produção e consumo, ainda recebia denominações pouco precisas, que se mesclavam ao já tradicional jargão utilizado para a pintura e a litogravura<sup>9</sup>.

Isto se refletiu também no tratamento que os fotógrafos receberam da imprensa. É perceptível certa distinção feita entre pintores, litógrafos e fotógrafos: pintores e litógrafos eram artistas hábeis e inteligentes, fotógrafos eram profissionais competentes. Uma diferenciação entre o mundo da sensibilidade e o do saber, entre arte e técnica.

Notícias e comentários da imprensa evidenciam essa distinção:

*“Vimos hontém um bom trabalho artístico do intelligente pintor Sr. Agnello Correa. Querremos falar do retrato a óleo, em tamanho natural, da exma. Sra. Etelvina Ribeiro, gentilíssima esposa do Sr. Adalberto Ribeiro... É um excellente trabalho que atesta a incontestável aptidão do seu autor para a apreciavel arte que cultiva. Junto à tela a que nos referimos e que se acha em exposição na “Casa Iracema”, do Sr. Augusto Cerri, vimos também uma photographia, da casa Nickelsen, fiel reprodução dos traços physiomicos da exma. Senhora retratada na tela. Não só pelo confronto dos dois trabalhos como pelo conhecimento pessoal que temos da exma. Sra de que se trata, evidencia-se a imensa semelhança que desde logo se impõe ao observador. Em relação ao mérito da tela, debaixo do ponto de vista artístico, profanos como somos na matéria, bem pouco valiosa é, sem dúvida nossa avaliação a respeito. Isso, porém, não nos inibe, embora como amadores, de apreciar o bello em suas múltiplas manifestações. E, nestas condições, é de justiça, constatar que o trabalho do Sr. Agnello impressionou-nos agradavelmente pela nitidez com que foi*

---

<sup>9</sup> Sobre o assunto ver Carlos Eugenio Marcondes de Moura (org), *Retratos quase inocentes*, São Paulo, Nobel, 1983, p. 56.

*acabado, sobretudo pela suavidade do colorido. Parabéns ao inteligente artista.”<sup>10</sup>*

Agnello Correa, que teve seus quadros divulgados e elogiados diversas vezes, também recebeu destaque na imprensa por seus freqüentes trabalhos expostos nos estúdios fotográficos e nas casas comerciais.

O *Diário de Campinas* de 22 de novembro de 1899 divulga:

*“Acha-se em exposição na casa dos Srs. Ambrust & Filhos, um esplendido retrato a óleo do pranteado paulista Cesário Motta, trabalho do distinto e conceituado pintor Sr. Agnelo Correa... dos artistas caprichosos e completo. Nossos Parabéns”.*<sup>11</sup>

Na mesma página, o jornal chama a atenção do leitor para a passagem pela cidade de um outro trabalho:

*“Na confeitaria Minerva esta funcionando a photographia instantânea do Sr. Ignácio Feinkind que em 3 minutos e pelo módico preço de 1\$500 tira uma bela photographia”.*<sup>12</sup>

As vitrines, não apenas das casas fotográficas, mas também de outros estabelecimentos comerciais, transformaram-se em espaços de exibição e divulgação do ofício, tanto dos fotógrafos como dos pintores, mas também em espaços designadores de *status* para os que tinham seus rostos expostos à admiração pública.

Porém, o noticiário jornalístico ressaltava mais a vocação do equipamento fotográfico como instrumento de investigação e documentação, diferenciando a fotografia das outras formas de registro da imagem pelo seu caráter de instrumento objetivo e fiel à realidade.

A fotografia servia para espiar o mundo e investigar “cientificamente” dimensões inatingíveis ao olho humano.

Duas “novidades” com aplicações científicas são divulgadas nas edições *Diário de Campinas* de 23 de março e 17 de maio de 1900:

*“Progresso da Photographia”.*

*“Em Roma realisaram-se, com verdadeiro êxito, as experiências de um systema para obter photographias a grandes distâncias. O inventor desse notável descobrimento é*

---

<sup>10</sup> *Diário de Campinas*, 12/08/1899.

<sup>11</sup> *Diário de Campinas*, 12/11/1899.

<sup>12</sup> *Idem.*

*um official do exército italiano. Nas primeiras experiências obtiveram-se photographias de objetos collocados a 18 kilometros de distância. O inventor afirma que o seu systema tem verdadeira importância militar e numerosos e úteis applicações scientificas.*"<sup>13</sup>

*"Habitantes da Lua".*

*"Segundo a opinião de alguns astrônomos o nosso satélite é povoado. As experiências do Sr. Blendman há que se juntar as de Berrabard Purcel. Este, aperfeiçoando os trabalhos daquele, construiu um microscópio solar de quadrapla potência das conhecidas até hoje. Submetido a este microscópio monstro, a photographia detalhada do disco lunar, obtido por meio de incandescência da objetiva do grande refractor de um poderoso telescópio, o óculo do disco referido alcançou um diâmetro de 7 metros. (...) O resultado desta experiência foi assombroso; a existência de seres viventes a lua esta perfeitamente comprovada. Os habitantes do satélite são de structura muito diferente da nossa. Calcula-se que as dimensões daquelles são muito maiores que as nossas, sendo de proporções irregulares..."*<sup>14</sup>

Foi também sob este enfoque, mais do que como manifestação artística, que a atividade fotográfica recebeu a atenção de um outro tipo de formador de opinião: o professor. No dia 30 de janeiro de 1899, o professor Pinto de Moura, lente de Química e História Natural do Gymnasio, convidou seus alunos do quarto ano:

*"a irem até à sua chácara a fim de assistirem a experiências de photographia"*<sup>15</sup>

Ao término das experiências, foi oferecido um *lunch* e o professor Pinto tirou "*diversos grupos photographicos desses seus alumnos*".

Nos anúncios publicados pelos maiores concorrentes na cidade: a Photographia Alemã, a Photographia Campineira, a Photographia

<sup>13</sup> *Diário de Campinas*, 23/03 /1900.

<sup>14</sup> *Dário de Campinas*, 17/03 /1900.

<sup>15</sup> *Diário de Campinas*, 31/01/ 1899.

Nickelsen e a Photographia Vigier, estão presentes a oferta conjunta de serviços fotográficos e o trabalho de “*hábeis artistas*” a óleo e a crayon. No entanto, apesar da autoria assumida pelos profissionais da arte fotográfica ao colorarem seus nomes e logomarcas no suporte dos retratos, em casos raríssimos esta autoria era mencionada quando da eventual utilização pela imprensa. Como mencionamos na introdução deste trabalho, uma das primeiras questões levantadas ao examinar as imagens fotográficas identificadas como originais do século XIX foi a presença da logomarca dos estúdios na quase totalidade dos retratos. As fotografias instantâneas de cena urbana, do mesmo período que possuem autoria atribuída, somente foram posteriormente identificadas por especialista em catalogação ou por seus colecionadores.

A fotografia era descrita ora como documentação de eventos, ora como instrumentos de pesquisa, ora como espetáculo. Para a fotografia, o belo, o artístico eram atribuídos explicitamente somente ao retrato. O retrato é um dos gêneros de representação mais antigos, e o retrato fotográfico era a interface da fotografia mais próxima com a pintura.

Um certo hibridismo entre a produção fotográfica de retratos e a pintura não era caso raro, nem tampouco novo. Desde o início da proliferação de fotógrafos pelo país, a atuação conjunta entre pintores e fotógrafos era ocorrência freqüente<sup>16</sup>.

Produto do ato fotográfico realizado dentro dos limites do estúdio, em condições passíveis de controle da cena representada, o retrato fotográfico é reconhecido como trabalho artístico e, portanto, digno de receber autoria.

Uma crônica do jornalista Henrique de Barcelos publicada na revista do Centro de Ciências Letras e Artes de 1903 explicita intranqüilidade, incômodo e medo com a mudança na forma de representação que a fotografia provocou. Um medo perante a sensação de vulnerabilidade e perda de controle sobre a representação do “eu” e do “outro”.

O título declara o desencanto com da imagem fotográfica instantânea. Nada mais estava em paz, nada mais estava sob o estado de segurança e controle que todas as forças e saberes técnicos e estéticos propiciavam, até então, para manter a ilusão da ordem e do progresso.

Decidi reproduzi-lo, quase integralmente, pois a forma como foi construído sela a argumentação deste capítulo.

---

<sup>16</sup> Sobre a relação entre pintura e fotografia ver: Gisele Freund, “*Fotografia e Sociedade*”, Lisboa, Vega, 1995.

“ O DESENCANTO PELA PHOTOGRAPHIA INSTANTANEA”

*“Ha bastante annos já que de uma redacção liamos em voz alta, a alguns amigos, um trecho das Scenas da vida italiana, de Méry. Tratava-se de uma descripção de Veneza ao pôr do sol. Do eirado de um hotel, uma menina em adeantado período de tuberculose, reclinada a cabeça no hombro de sua mãe, com os grandes olhos dilatados de tysica e o rosto essa como espiritualização que o traiçoeiro morbo derama nas physionomias a extinguir-se, abandonava-se a longa scisma, a hora em que o sol envolvia em reflexos ardentes os palácios históricos, reflectidos e duplicados nas ondas soluçantes e glaucas das lagunas. Seus olhos como que seguiam os caprichos da arte bysantina, ou se perdiam no labirinto da ornamentação levantina ou mourisca: enfim, como que se deliciavam nos contrastes dos escuros ridotti e na agitação das praças inundadas de luz.*

*- Como é bello! exclamava a pobre menina, estendendo a mão emmagrecida, apontando com o dedo quasi descarnado para todo esse quadro real e todavia fantástico, como uma saudosa despedida já de além-túmulo as belezas da terra.*

*Fosse feito do quadro, fosse o estylo luxuriante de Méry, o mais jovem dos meus ouvintes não poude conter as expansões do seu entusiasmo.*

*E como lhe luzisse no intimo, em período embryonario, outra doença tão fatal como a tuberculose e que se chama a paixão das letras, declarou que descansaria enquanto não obtivesse um retrato do grande Méry, tão fino artista, tão emocionante autor, cujo estylo além de exuberante mantinha-se invariavelmente na linha de uma elegância rara !*

*Prometemos satisfazer este desejo vehemente. Possuíamos o retrato de Méry bem perto de seu maravilhoso livro.*

*Ao vêr o retrato, o nosso jovem ouvinte tornou-se frio, deteve-se a observal-o e interrogou ainda duvidoso: - este é que é Méry?*

*Por única resposta indicamos a assignatura sotoposta ao retrato. Não era Méry em carne e osso. Mas era a véra effigie de Méry. Percebemos o estado de espírito do nosso ouvinte.*

*Acudira-lhe a phrase de Buffon - o estylo é o homem. Mas a sua exegese, devido acaso ao verdor dos annos, não adquirira a sufficiente penetração para resolver o que o estylo, reflector psicológico, é o homem intelectual e não o homem physico. O Méry que elles sonhava era tão diverso! Imaginou que aquelle quadro tão bello, aquelle estylo tão delicado, só poderiam ter como progenitor um elegante rapaz.*

*Elle sabia que Buffon usava punhos de renda; que Byron só escrevia depois de ter calçado luvas; que Baudelaire só poetava depois de ter comido tangerinas com ether; que Ricardo Wagner escrevia musica vestido de setim; mas ignorava que Buffon tinha desfallecimentos mortaes; que o autor da Parizina era coxo e violento; que Baudelaire escreveu As flores do mal nas tascas da miséria; que o autor do Lohengrin era o mais invejoso dos homens. E o Méry, qu elle ali via, era um patriarcha bíblico, longas faces emolduradas de vasta barba branca, nariz pequeno, sobranceiras espessas! Pareceu-me que desde aquella hora o prodigioso romântico descera muito na cotação ideal do meu amiguinho. Que diabo! Era uma desillusão final que daquella imagem da senectude tivessem surgido cousas mais próprias de um almiscarado janota do tempo de Luiz Pillipe.*

*Isto nos trouxe a mente um caso do tempo de Luiz XIV e uma impressão pessoal de infância. Dous desencantos também.(...)Vamos a impressão da infância. Ilusão pela gravura! Em 1867 folheávamos a Ilustração Francesa com a attenção de creança para as gravuras que representavam as batalhas da guerra d'Italia, desde Montebello até Solferino e San Marino. Em o tempo auro da xilogravura. Os jornais illustrados divulgavam homens e cousas a sabor dos governos e da opinião publica. Não nos esquecemos da pagina em que se via o estado maior de Napoleão III. Desce o Imperador, os marechaes do império, Mac-Mahon, Canrobert, Baragney*

*d'Hilliers, Randon, Niel e outros, todos tinham uma apparencia temerária. Os cavalos que montavam eram bellos como marechaes, formas perfectas, olhos de fogo de quem conta com a victoria! Sobre aquella página perpassava uma aragem pólvora, de carnificina, de sonoros clarins triumphaes. Nenhum d'aquelles homens tinha um defeito; nenhum deixava de ter o joelho a mesma altura; eram admiráveis. Eram magníficos ... por que assim quizera o desenhista, assim os passa a madeira o gravador. Assim o exigia o mundo official!*

*A pintura fartou-se de mentir. (...) mentiu a typographia, mentiu a gravura em madeira. A arte tem sido posta ao serviço da falsidade, parecendo ter por escopo a illusão(...) Só a photographia instantânea nos podia dar, propagada pela photogravura, a realidade das cousas, e com a realidade o desencanto, e até a extinção de muitas idéias que, ai do pobre espirito humano! conchegamos ao peito como rosas d'illusões desfeitas aquelle gélido sopro.*

*Foram-se os Deuses! diz-se ha muitos annos. Foram-se os ideais! podemos nos dizer agora que tudo nos desencanta, o nephelibatismo no verso, as geladas conclusões dos philosophos analyistas, as macaquices da art nouveau! Intenta-se uma reacção contra o que é velho, e a decadência nos demonstra que debaixo do sol o que é novo é inferior ao perdido! É a evolução! dizem. Sim, evolução para peor.(...) Como se tudo isso não bastasse a deixar-nos gelados, repletos de desilusões, vem a photographia instantânea colher em flagrante o homem moderno e patenteal-o, não como a arte convencional figurativa, mas como ele realmente é. E nada pode haver mas fastidioso, mas desengraçado, mas trivial e menos atrahente do que as scenas contemporâneas propagadas pelo maravilhoso processo da photogravura. Mas aquillo é a realidade! Os personagens, despojados do convencionalismo, são tão comuns como os transeuntes que nas ruas não suscitam a attenção de ninguém.(...) Machina photographica, nas ruas, nas praças, colhendo o homem como elle é, figura-se-nos um salteador, uma espécie daquella pieuvre que do rochedo da Mancha colheu Giliatt*

*em seus tentáculos. Estando parado, o homem mais bem vestido apanhado pelo invento physica, é geralmente desengraçado. O vestuário fica desajeitado, o chapéu parece enterrado até as orelhas, a calça tem joelheiras e cae mal sobre a bota moderna que é chata.*

*Oh! meus leitores jovens! Os céus são sempre os mesmo enganosos céus! As rosas florescem sempre cheias de aromas que enebriam, a natureza toda se renova como exemplo de trabalho eterno! Mas o eterno feminino perdeu já agora a linha tentadora perante a machina photographica, essa traidora, que nos apresenta aos olhos uma senhora, não na pose dos ateliers, mas como ella é na vida real. Havia nesta cidade um photographo, o primeiro que aqui se estabeleceu ainda no bom tempo em que o ambro-typo era ultima palavra em photographia, o qual depois de nos tirar o retrato, mostrava-o exclamando invariavelmente:*

*- É o seu retrato vivo! E a gente olhava, desconsoladamente via que era o seu retrato morto. (...) É rara, raríssima, a figura elegante apanhada pela machina photographica em taes condições. Sem a pose, que é a arte dos photograhos, os rostos parecem mais baixos, as feições geralmente fatigadas (...) Realidade! Tu es aquillo que ali está. E como a Verdade tu não es bella, tu amargas como fel!"<sup>17</sup>*

Ao construir alegorias, mesclando imagens criadas pela literatura, pintura, arte e técnica, com alegorias entre vida e morte, velho e novo, natureza e ciência, realidade e ilusão, o jornalista lamenta a perda da segurança usufruída pelas antigas formas convencionadas de representar o ser e estar no mundo. Mas não é somente este o seu desconforto. O que o apavora não é somente o desencanto com o ato fotográfico instantâneo que solapa a representação aprisionada nos estúdios, liberando o registro do incontrolável caos urbano. Expressa desilusão perante o descontrole de uma elite que vislumbrou uma sociedade pautada por um elenco de

---

17 Barcelos, Henrique de. 'O desencanto pela photographia instantânea', in Revista do Centro de Ciências Letras e Artes, Campinas, 1903, pp. 178-187.

aparatos e saberes tecnológicos<sup>18</sup> produtores e reguladores da ordem e do progresso, e que se vê traída por uma das suas mais propagadas maravilhas: a máquina.

A máquina fotográfica, tão efusivamente aplaudida pela sua objetividade, sua capacidade de penetrar até em dimensões e espaços inatingíveis ao olho humano, agora transforma-se na personificação do monstro ameaçador que, ao congelar fragmentos de uma realidade idealizada, acaba por produzir o registro indesejado de parcelas deste suposto real, cuja plasticidade esfacela-se diante da máquina.

No texto de Barcelos, essa traição é um ato de selvageria, pois como um polvo monstruoso captura e esmaga desavisadamente.

Mostrar o homem “*como ele realmente é*” não estava nos anseios de uma sociedade que primava pela normatização dos espaços públicos e pela regulamentação dos comportamentos sociais. A rua, as praças, enfim, a cidade tornou-se um território livre, subvertendo toda a teatralidade planejada e passível de controle que a segurança dos estúdios, ilusoriamente, oferecia aos fotografados. O pulsar do mundo exterior ao estúdio, espaço sacralizado da produção de fotografias artísticas, irrompe câmera adentro e apavora pois, torna-se passível de materializar-se e eternizar-se em imagens sem controle.

O desconforto do jornalista, homem de imprensa, com acesso a publicações e edições ilustradas, explicita o que Walter Benjamin descreve como diferença entre a natureza que fala à câmara e a que fala ao olhar; especialmente porque a natureza que fala a câmara substitui um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, por um espaço que ele percorre inconscientemente;

*“Percebemos, em geral, o movimento de um homem que caminha, ainda que em grandes traços, mas nada percebemos de sua atitude na exata fração de segundos em que ele dá um passo. A fotografia nos mostra essa atitude, através dos seus recursos auxiliares: Câmara lenta, ampliação. Só a fotografia revela esse inconsciente ótico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional.”*<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> Béguin, François. ‘As Maquinarias inglesas do conforto’, in Espaço e Debates n. 34, São Paulo, 1991.

<sup>19</sup> Benjamin, Walter. ‘Pequena História da Fotografia’, in. Obras Escolhidas, São Paulo, Brasiliense, 1987, p. 94.

## CAPÍTULO 4 – IMAGENS NA PUBLICIDADE E NA IMPRENSA LOCAL

O século XIX é marcado por um desejo de visualidade. Oferecer, receber, exhibir, guardar, enfim, consumir e apreciar imagens já era prática habitual antes mesmo da proliferação de estúdios fotográficos. Desde 1832, quando Hércules Florence montou sua tipografia na então Vila de São Carlos, a cidade convivia com tipógrafos e ilustradores; os chamados “abridores de chapas”.

No século XIX, grande parcela da população era analfabeta e a imagem impressa veio atender a uma demanda por informação. Nesse processo, a fotografia vem suprir a necessidade cada vez maior de produção de informação visual, pautada por novos requisitos: exatidão, rapidez de execução, baixo custo e reprodutibilidade.<sup>1</sup>

A vulgarização e difusão da imagem em larga escala é uma das manifestações do pensamento liberal então dominante, mas responde também às exigências econômicas, representando a passagem de um mercado restrito a um mercado em expansão.<sup>2</sup>

No final do século XIX, Campinas possuía uma intensa atividade gráfica promovida pela imprensa local, com jornais diários, revistas e os almanaques<sup>3</sup>.

A oferta de mão de obra especializada e de diversos tipos de produtos com imagens encontra-se registrada nos jornais diários.

Em anúncio publicado em “*A Mocidade*”, de 30 de agosto de 1874, Antônio Pires de Campos apresenta-se à cidade e declara estar fixando residência. Seu anúncio divulga trabalhos variados: a óleo, aquarela, lavis, à pena, tiralinha, álbuns ilustrados com flores para colocar fotografias, quadros ilustrados para hotéis, dísticos sobre chapas de flandres a qualquer letra; para médicos, casas comerciais ou para outros artistas volantes.

O *Almanack de Campinas para 1876*, incluindo a biografia do poeta Francisco Quirino dos Santos, “ornado com o retrato do mesmo”, é anunciado para breve no jornal *A Atualidade*, de 09 de julho de 1875, e a *Gazeta de Campinas* de 24 de março de 1880 anuncia:

---

<sup>1</sup> Fabríz, Annateresa, op. cit., p. 15.

<sup>2</sup> Idem, p. 16.

<sup>3</sup> Mariano, Julio. *História da Imprensa em Campinas*, Campinas, SMC, 1972.

*“Mappa de Campinas, uma nova edição ricamente lythographada com a vista principal dos edificios da cidade acaba de apparecer com uma magnífica encadernação”<sup>4</sup>*

Também é interessante o comentário feito no *Histórico da epidemia em Campinas em 1889-1890*, sobre a preferência por imagens na hora de agradecer e homenagear beneméritos da febre amarela:

*“Foi um Deus nos Acuda! O povo estava sequioso por pagar suas dívidas de gratidão. (...) Os retratos a óleo tiveram uma extração enorme...”<sup>5</sup>*

D. Pedro II e a Imperatriz, em visita à cidade em 1866, receberam uma fotografia da fábrica do Sr. Fernando Arens, em agradecimento à visita que os imperadores fizeram aos seus estabelecimentos<sup>6</sup>.

Pintores e desenhistas, profissionais e amadores produziam retratos e paisagens da cidade. Os fotógrafos também se inseriram neste mercado, oferecendo seus serviços a fazendeiros, comerciantes e industriais que desejassem oferecer fotografias de seus estabelecimentos a clientes e autoridades.

Com finalidade publicitária explícita, localizamos três trabalhos: dois de Henrique Rosén e um de Jacques Vigier:

1 - A imagem utilizada para o folheto de divulgação do início das atividades do Colégio Culto à Ciência<sup>7</sup>, inaugurado em 12 de janeiro de 1874. Note-se a assinatura da Phot. Rosén no canto inferior direito da imagem e a assinatura da Liht. Jules Martin no canto oposto. Nesse período, a fotografia já era utilizada como base para a produção de litogravuras, mas não era habitual dar crédito ao produtor da imagem fotográfica.

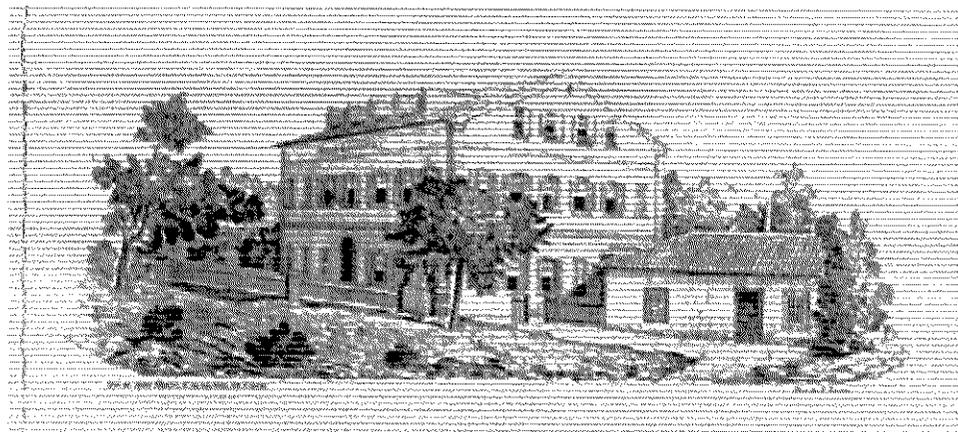
---

<sup>4</sup> Nenhum exemplar destas duas publicações foi localizado.

<sup>5</sup> Carneiro, Alfredo, *Histórico da Epidemia em Campinas em 1889-1890*, Campinas, p. 91.

<sup>6</sup> *Diário de Pernambuco*, 12 /11/1886.

<sup>7</sup> Acervo Maria Luíza Pinto de Moura.



COLLEGIO CULTO Á SCIENCIA

ESTABLECIDO

DESDE 9 DEZ DE JANEIRO DE 1873



*Lago de Anjo Mourao. A dois tomos W. 1873. S. Paulo*



*Plano de H. Rose.*

2 - Folheto da Olaria Sampaio Peixoto, com o título Vires Indústria Firmat, contém 8 fotos em papel albuminado, P & B, tamanho 8 x 6 cm a 12 x 20 cm<sup>8</sup>. Também traz as seguintes informações: Olaria da Ferraria e oficina Mechanica a vapor e água, propriedade de A. C. Sampaio Peixoto, inaugurada em 02 de dezembro de 1867 - PHOTOGRAPHIA DE H. ROSEN.

As fotos estão numeradas com legendas na seguinte ordem:

Foto 1 – tornos, plaina, maquina de furar, de cortar, de atarraxar e de broquear.

Foto 2 – Parte da olaria por onde se conduz os tijolos para os fornos.

Foto 3 – Plano inclinado onde trabalha um vagão a vapor que conduz ao barro para maquina.

Foto 4 – Casas para secar tijolos, canal d água, e bomba de pressão para molhar o barro.

Foto 5 – Casa com 4 forjas movidas a vapor e água.

Foto 6 - Vista igual a primeira tomada do lado oposto, deixando ver o vapor.

Foto 7 – Vista geral da Olaria e ferraria onde se vê a casa em que está a ro da hidráulica

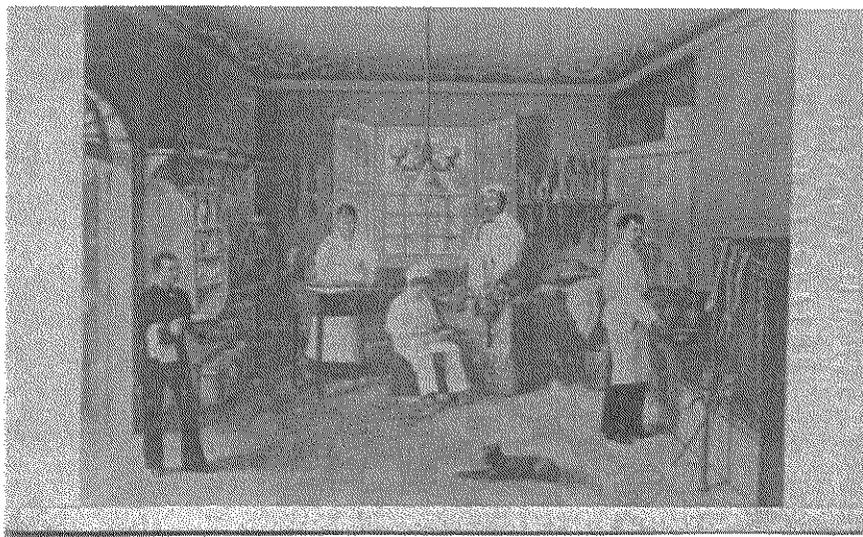
Foto 8 – Maquina de furar, bancada para ajustar e uma forja.

---

<sup>8</sup> Acervo da Coleção D. Tereza Christina Maria - Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.



3 - Cartão do Hotel Raphael produzido à partir de uma imagem fotográfica, com tamanho de 6 x 9 cm. Este trabalho traz em alto relevo a marca de Jacques Vigier.<sup>9</sup>



**GRAND HOTEL RAPHAEL**  
Salas mobiliadas para familias  
e accommodaçõ p.<sup>as</sup> passageiros  
RUA FORMOSA, 48. & RUA DO GÓES, 25.  
e Rua do Commercio, 78.  
Campinas.

---

<sup>9</sup> Acervo Pessoal.

Aqueles que procuravam Campinas para negócios, lazer ou política precisavam de acomodações e o Hotel Raphael utilizou-se de um recurso visual para informar seus clientes das comodidades e o aconchego que o hotel proporcionava.

Jacques Vigier, no que dizia respeito ao seu ofício, esteve atento a demanda. Parece ter realmente aprendido com Rosén a buscar novos negócios e utilizar a imagem para anúncios comerciais.

Estas imagens documentam a atuação dos fotógrafos locais buscando atender a demanda de instrumentos de veiculação de imagens das instituições e empreendimentos comerciais da cidade. A função comercial da fotografia indica também a existência na cidade de recursos técnicos capazes de assegurar a realização de registros fotográficos variados, cujas imagens são representações reveladoras dos valores e idéias presentes na sociedade, e o imaginário sobre os produtos e serviços oferecidos.

A mecanização da reprodução fotográfica marcou as inovações na imprensa no final do século XIX. Na Europa, a utilização da placa seca de gelatina (1871) e a melhoria das objetivas permitiu usar placas previamente preparadas e registrar todos os tipos de eventos.

No Brasil, nos dois últimos anos do século XIX, mesmo não sendo ainda usual a reprodução de fotografias em periódicos fora das grandes capitais, a elite campineira preocupou-se em seguir as inovações da atividade gráfica e jornalística. É significativa a quantidade de imagens que a cidade produziu e consumiu.

Destacaram-se a *Revista Contemporânea*, lançada em 1899, as publicações de retratos de personalidades no *Diário de Campinas*, em 1899 na coluna *Homens e Aspectos*, cuja litogravuras e os exemplares fotográficos dos retratos impressos também eram colocados à venda na *Casa Livro Azul*, o conjunto de desenhos divulgado pela Fábrica de Fumos Liberdade em fevereiro de 1899 e as imagens publicadas no almanaque *A Cidade de Campinas em 1900* organizado por Leopoldo Amaral<sup>10</sup> publicado em dezembro de 1899.

---

<sup>10</sup> Os “Almanachs ou Almacks” começaram a ser publicados em Campinas em 1871. Não tiveram uma periodicidade fixa, mas, devido ao seu conteúdo, forneceram informações práticas e referências históricas e culturais da cidade, bastante aceitas e utilizadas pela população.

Entre 1871 e 1900 foram publicados:

*Almanaks de Campinas para 1871*. Organizado e publicado por José Maria Lisboa;

*Almanaks de Campinas para 1872*. Organizado e publicado por José Maria Lisboa;

*Almanaks de Campinas para 1873*. Organizado e publicado por José Maria Lisboa;

O Almanaque publicado em 1872 já trazia uma litrogravura da inauguração da estrada de ferro, mas impressão de fotográfica somente aconteceu em “*A Cidade de Campinas em 1900*”. A importância da edição deste o Almanach está em duas características que a diferencia totalmente das anteriores:

- A atividade fotográfica manifesta-se não mais somente pela presença de anúncios de serviços fotográficos, mas de forma mais concreta pela utilização da imagem fotográfica como informação impressa, além de um mapa com a área central da cidade em destaque.
- O título da publicação *A CIDADE DE CAMPINAS EM 1900* é totalmente diferenciado das publicações anteriores e demonstra uma intenção: divulgar uma determinada imagem da cidade.

Um artigo de João Alberto Salles intitulado *O Grupo dos Cinco*<sup>11</sup>, publicado na página 43, define as intenções de Leopoldo Amaral, organizador da publicação. O articulista afirma:

*“Parece-me, porém, que, ao publicares este livro, o teu desejo não poderá ser outro,... sinão desenhar em seus diferentes aspectos e de um modo tão completo quanto... possível a vida intensa e fecunda de Campinas.”*

Ao estudar os almanaques campineiros do século XIX, Maria Carolina Bovério Galzerani afirma:

*“Neste momento o ‘almanak’ evidencia-se como mercadoria, com potencialidade de produzir outras mercadorias. O*

*Almanach popular de Campinas para o anno de 1879.* Organizado e publicado por Carlos Ferreira e Hypolito da Silva;

*Amananch do Correio de Campinas para 1886.* Organizado e Publicado por Henrique Barcelos;

*Almanach de Campinas, Litterário e Estatístico para 1892.* Organizado por Francisco Cardona;

*A Cidade de Campinas em 1900.* Organizado por Leopoldo Amaral (reeditado em 1901).

<sup>11</sup> Salles, João Alberto. ‘*O Grupo dos Cinco*’ in *A Cidade de Campinas em 1900*. João Alberto Salles nasceu em Campinas em 24/10/1857 e faleceu em Monte Alto (SP) em 12/03/1904. Cf. Amaral, Antônio Barreto do *Dicionário de História de São Paulo*, São Paulo, 1984.

*arquiteto Luiz Cláudio Bitencourt – em sua tese de Mestrado, intitulada “ Desenho urbano de Campinas – Implantação e Evolução” – conclui que a própria cidade, via “almanak”, transforma-se numa mercadoria.”*<sup>12</sup>

A presença da fotografia neste Almanaque, como elemento de informação jornalística e divulgação de produtos é um indício importante da sua presença efetiva na vida da cidade e de sua incorporação aos hábitos de consumo.

A utilização da fotografia como informação impressa é um ponto determinante para o entendimento do processo de inserção da fotografia na vida da cidade, e no caso do Almanach de 1900, a impressão gráfica de fotografias foi realizada em uma publicação que, em seu título explicita uma intenção: mostrar a cidade ou a imagem de cidade, produzida e difundida pela elite local.

As imagens estão relacionadas a textos jornalísticos sobre personalidades de destaque na sociedade campineira, espaços urbanos, instituições públicas e privadas e anúncios publicitários.<sup>13</sup>

Esta publicação remete-nos a discussão sobre a “competência do autor” e a “competência do leitor”. A cidade possuía tanto a competência dos produtores quanto a dos consumidores. Especificamente sobre os autores, ou seja, os fotógrafos, apesar da constatação de existência na cidade de competência técnica e estética, não localizamos nenhuma informação precisa sobre a autoria das imagens. Não era usual, no período estudado, como já afirmamos, a atribuição de autoria ao trabalho fotográfico, em especial em publicações de caráter comercial.

Porém, ainda no terreno da investigação, cabe aqui uma ampliação da análise da existência de competência técnica, não apenas para a captação

---

<sup>12</sup> Galzerani, Maria Carolina Bovério. “*O almanaque, A locomotiva da cidade moderna: Campinas, décadas de 1870 e 1880*”, Tese de doutoramento apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Unicamp, 1998, p. 80. Galzerani discute os almanaques campineiros dos anos 70 e 80 do século XIX como locomotivas da modernidade, reconstituindo trajetórias de seus principais organizadores (jornalistas, articulistas e editores).

<sup>13</sup> Os anúncios do Colégio Rosa, do Banco Mercantil e da Fábrica de Fumos Lima, ainda numa fase inicial de utilização do recurso fotográfico, apresentam como tema das fotos as fachadas dos respectivos estabelecimentos. Nos almanaques campineiros dos anos seguintes, 1908, 1912 e 1914, a utilização de imagens fotográficas é crescente, até chegar em 1914 à apresentação de modelos posados e visivelmente manipulados para servirem aos propósitos publicitários.

da imagem fotográfica, mas também para duas novas etapas do processo de impressão gráfica da imagem: competência para a edição, ou seja, a escolha do material a ser publicado, e para a transposição da imagem fotográfica para os processo de impressão gráfica.

Neste último caso, são as próprias imagens publicadas que nos trazem informações; em quase todas está estampada a marca Luiz de Souza.

Nesse período, os gravadores de litografia e xilogravura<sup>14</sup> tinham o hábito de assinar seus trabalhos; muitos desses trabalhos eram produzidos a partir de uma imagem fotográfica. Ao iniciarem a utilização da técnica de zincografia<sup>15</sup>, tudo indica que passaram também a assinar as imagens como um trabalho de “sua autoria”.

Em anúncio publicado no mesmo almanaque, o Atelier de Gravura Luiz de Souza informa estar situado à rua Piratininga n. 64, em São Paulo, e fornecer photogravuras, photo-zincogravuras e clichês em zinco.



Maria Monteiro – Cantora. Retrato contendo a marca Luiz de Souza, publicado na página 177.

<sup>14</sup> Gordinho, Margarida Cintra. Op. cit., p. 50.

<sup>15</sup> Processo de impressão de imagem através de gravação em chapa de zinco.



ATELIER DE GRAVURA

*Luiz de Souza*

PHOTOGRAVURA  
PHOTO-ZINCOGRAPHIA  
CLICHÉS  
EM ZINCO

N.º 21  
RUA  
PIRATININGA S. PAULO

The central illustration depicts a figure, possibly a personification of art or industry, seated and surrounded by various tools and objects related to engraving and printing. The figure is rendered in a detailed, etched style.

Isto pode indicar que a cidade não possuía um estabelecimento que fornecesse esse tipo de serviço, o que não caracteriza propriamente uma deficiência ou atraso na cadeia de produção e consumo de imagens, pois os recursos para imprimir fotografias em periódicos ainda eram pouco difundidos<sup>16</sup> e os principais fornecedores de produtos e serviços sediavam-se nas grandes capitais.

A utilização de técnicas modernas demonstra não apenas a competência do editor, como também a intenção do projeto editorial de Leopoldo Amaral em estar afinado com as inovações tecnológicas de seu tempo.

Tratando-se de uma publicação comercial, a “competência” de seus leitores certamente foi um fator decisivo para o processo de produção e edição das imagens. É possível supor uma preocupação com o conteúdo das informações, visando atender às expectativas dos leitores, destinatários das mensagens.<sup>17</sup>

As imagens estão impressas obedecendo a uma padronização não apenas no tamanho, mas principalmente em sua composição espacial, estão quantificadas em :

- 14 personalidades (retratos);
- 12 edifícios (fachadas) ;
- 08 interiores/processo de trabalho gráfico;
- 03 interiores/processo de trabalho fabril;
- 02 produtos/máquinas agrícolas;
- 01 praça ;
- 01 monumento;
- 03 terreiros de café /casa de máquinas/ processo de trabalho agrícola;
- 01 sede de fazenda;
- 01 casa popular - núcleo colonial;
- 01 rio;
- 01 grupo de personalidades/comitiva presidencial.

Podem ser divididas em quatro blocos temáticos, que não correspondem a ordem das páginas em que foram impressas, nem a uma divisão interna do almanaque, esta apresentação é uma leitura, uma re-

---

<sup>16</sup> Gordinho, Margarida Cintra et al. , op. cit., p. 35.

<sup>17</sup> Não faz parte dos objetivos desta pesquisa discutir o projeto editorial de Leopoldo Amaral nem mesmo se a iconografia utilizada corresponde à intenção atribuída pelo jornalista João Alberto Salles, entendo que esta seleção de imagens faz parte de um outro artefato, o almanaque, que por si só merece um investimento de pesquisa e análise que contemple a relação entre o discurso imagético e o discurso textual.

construção produzida pelo meu olhar. Os blocos são: personalidades, cenas rurais, produtos e cenas urbanas.

As personalidades retratadas são engenheiros, advogados, jornalistas, artistas e religiosos. Nenhuma delas foi apresentada como um grande cafeicultor ou mesmo como um produtor agrícola. Elas foram evidenciadas como membros destacados da elite política e intelectual, oriundas de camadas urbanas vinculadas, no momento da publicação, ou num passado recente, a atividades profissionais emergentes na sociedade brasileira da Primeira República. As fotografias dessas personalidades foram impressas em tamanho padronizado de 4 x 5 cm, com exceção da foto do então Presidente da República Dr. Campos Salles, que mede 8 x 10 cm e seguem o padrão clássico dos retratos do século XIX, ou seja, imagem de meio corpo (do tórax para cima), postura ereta, fisionomia séria com o olhar direcionado a uma das laterais. Somente uma delas possui como adereço uma pequena coluna para encosto; estes acessórios (escadas, colunas e paisagens) eram muito comuns nos retratos no final do século dezenove.<sup>18</sup>

A atividade agrícola está representada em dois blocos de imagens: Núcleo Colonial Campos Salles e Fazenda Santa Genebra.

As imagens da fazenda registram as etapas de trabalho e os trabalhadores em ação. As cenas são visivelmente posadas, denunciando uma organização prévia nas posturas, nas roupas e nos instrumentos de trabalho.

A composição interna de cada imagem não privilegia um único elemento, mas organiza o espaço fotográfico de forma a produzir uma narrativa que apresente o trabalhador imigrante, a propriedade agrícola e os instrumentos de trabalho.

O conjunto das imagens está roteirizado de modo a apresentar as etapas de secagem e beneficiamento do café

As imagens de produtos correspondem a duas máquinas destinadas à modernização do trabalho agrícola, são as únicas que trazem em sua composição um único e claro elemento: o produto. Destinam-se claramente a divulgar o produto, explicitam abertamente o caráter comercial de sua composição. São duplamente portadoras de uma mensagem de modernidade: na forma e no conteúdo.

---

<sup>18</sup> É importante registrar que diversos outros nomes são citados com destaque no Almanaque porém, nosso propósito aqui não é o conjunto das personalidades citadas nos textos.

Dentro dos objetivos deste capítulo merecem atenção as imagens de cenas urbanas. Elas fazem referência direta a um espaço físico, um “lugar”, não existe a intenção explícita de registrar indivíduos. O homem entra apenas como um componente da paisagem urbana, estão impressas em tamanho padrão de 10 x 7,5 cm, com exceção de duas fotos da Casa do Livro Azul, de tamanho 10,5 x 14,5.

As instituições religiosas, educacionais e comerciais são apresentadas, em sua maioria, pela imagem da fachada do edifício que as abriga.

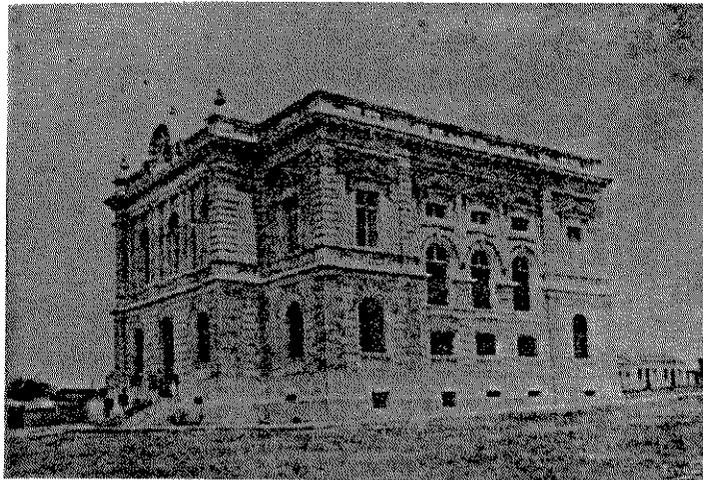
As fotografias dos edifícios estão produzidas em uma perspectiva que possibilita visualizar toda a edificação, sendo a maioria com diagonal e central, seguindo a ordenação espacial determinada pela arquitetura. A organização espacial do discurso visual explicita uma relação direta entre a monumentalidade arquitetônica e a tradição e eficiência institucional.

Sua composição interna impõe o discurso da modernidade, o qual é expresso na grandiosidade arquitetônica, no embelezamento, na ordem, no saneamento e na urbanidade burguesa.

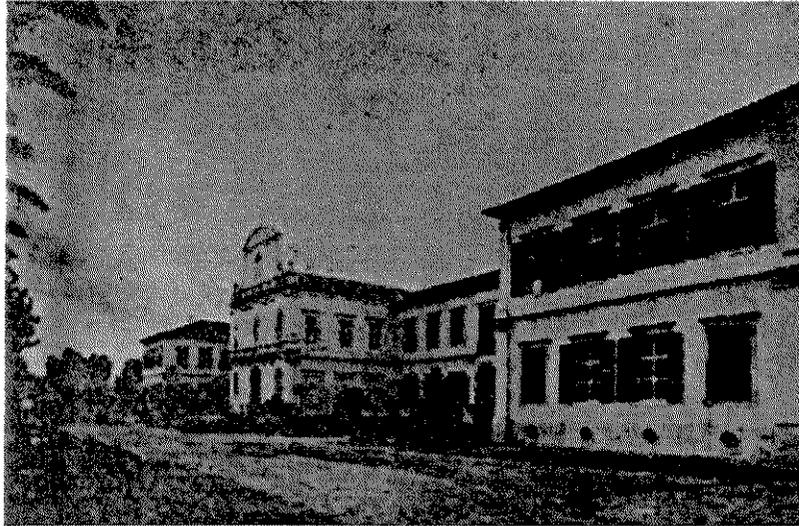
Esta publicação foi lançada em dezembro de 1899, dez meses depois do lançamento dos desenhos pela Fábrica de Fumos Liberdade que ocorreu em fevereiro de 1899 e em comum com o conjunto produzido pela fábrica traz as fotos da Santa Casa de Misericórdia, Cadeia Nova, Matriz Nova, Gymnásio, Grupo Escolar (Escolas Modelo) e Praça Visconde de Indaiatuba que obedecem ao mesmo padrão estético.



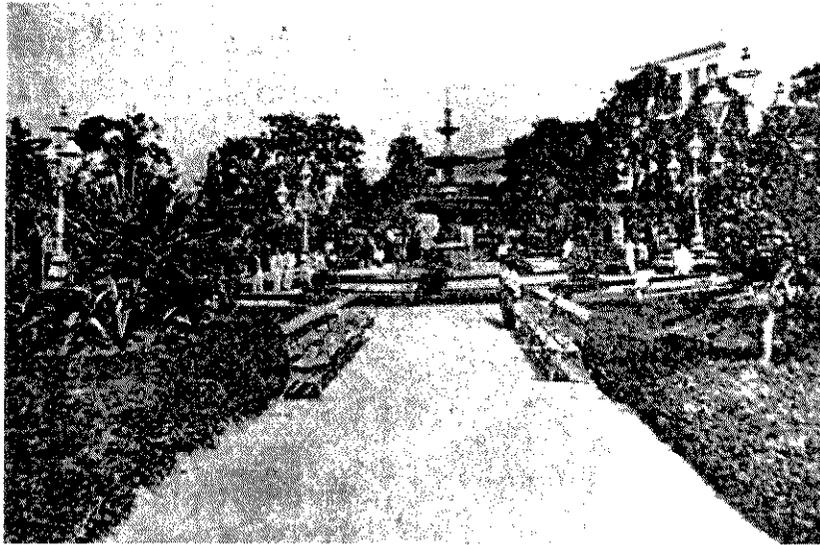
Matriz Nova



Cadeia



Misericórdia



Praça Visconde de Indaiatuba



Companhia Paulista de Vias Férreas e Fluviais



Gymnásio



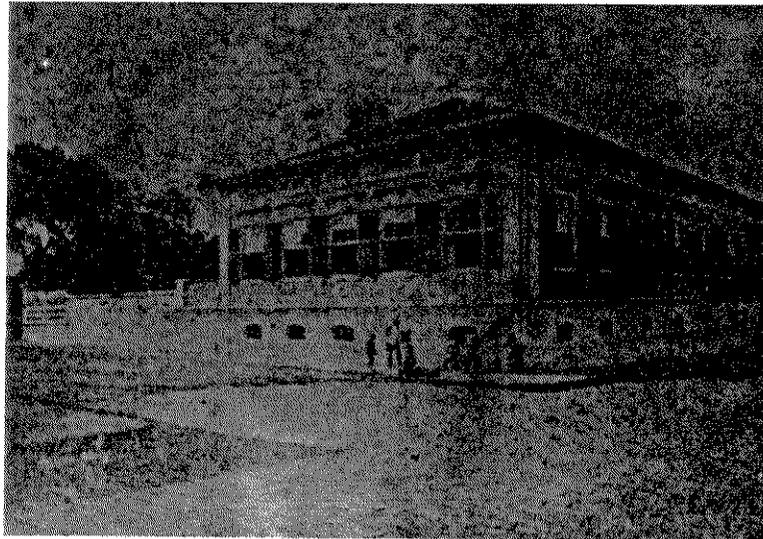
Grupo Escolar

Merecem destaque, também, as imagens que possuem uma declarada intenção comercial.

As imagens dos anúncios da Notre Dame de Paris, Colégio Rosa, Banco Mercantil e Industria Fabril utilizaram-se exclusivamente da imagem da arquitetura para divulgar sua mensagem publicitária.



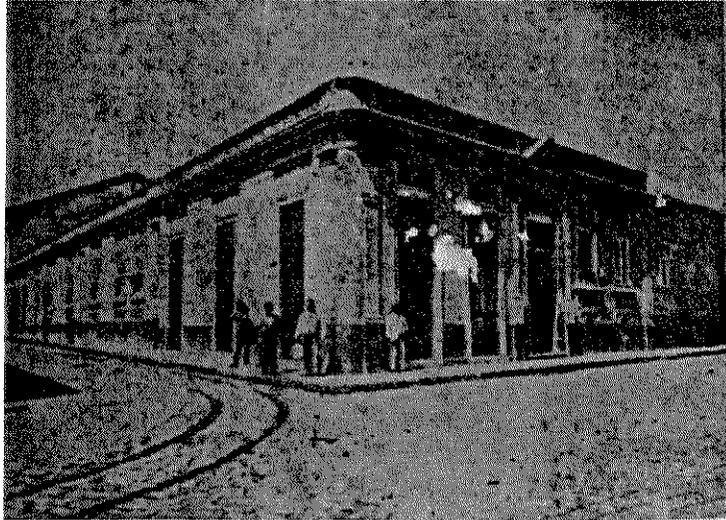
A Notre Dame de Paris



Colégio Rosa



Empresa Fabril



Banco Mercantil

As imagens da Casa do Livro Azul e da Fábrica de Fumos Liberdade além das fotos das respectivas fachadas trazem também fotos do interior das instalações, detalhando o processo de trabalho que é valorizado na divulgação institucional da empresa e dos serviços e produtos oferecidos. As imagens apresentam este detalhamento através da composição de três elementos: edifícios, máquinas e homens: porém, são privilegiados no enquadramento as instalações físicas e as máquinas.



Casa Livro Azul  
Vista geral das oficinas em descanso tomada da entrada

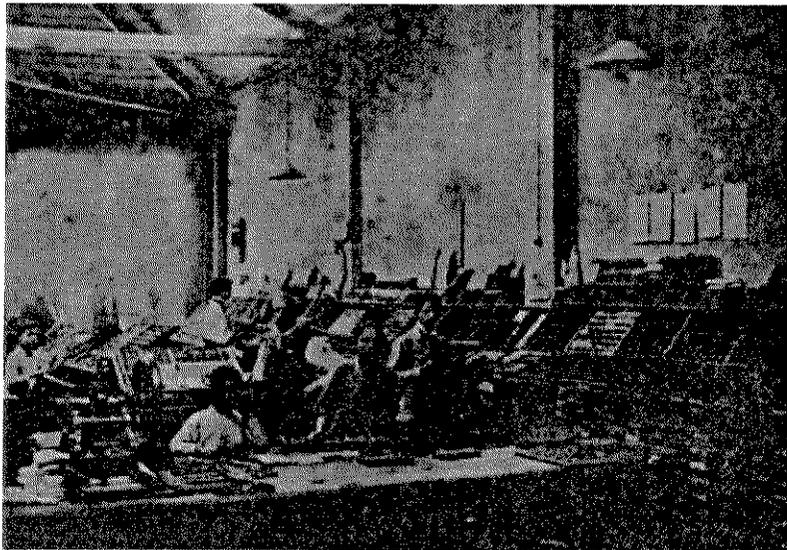


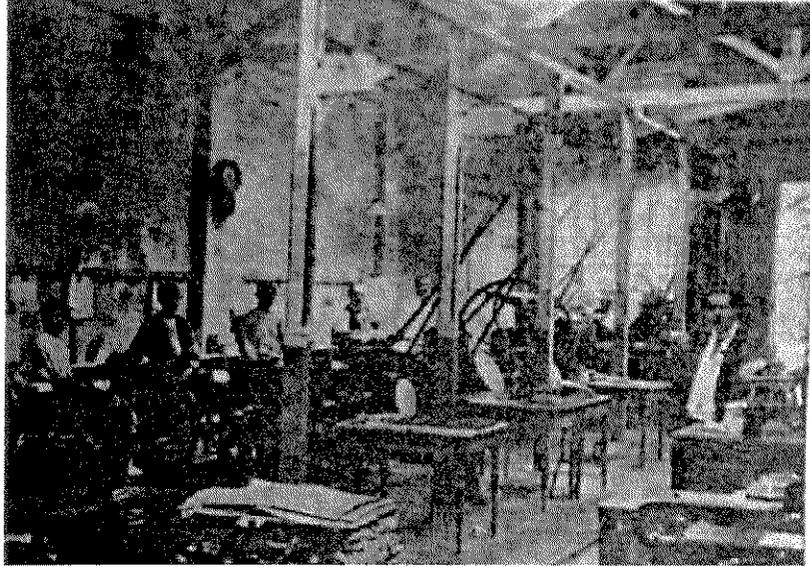
Casa Livro Azul - Frente do Estabelecimento e  
Interior da Loja



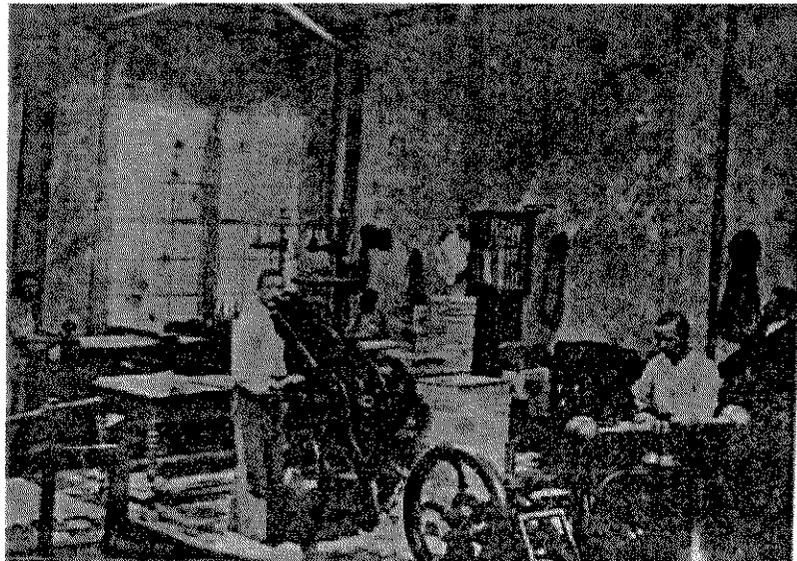


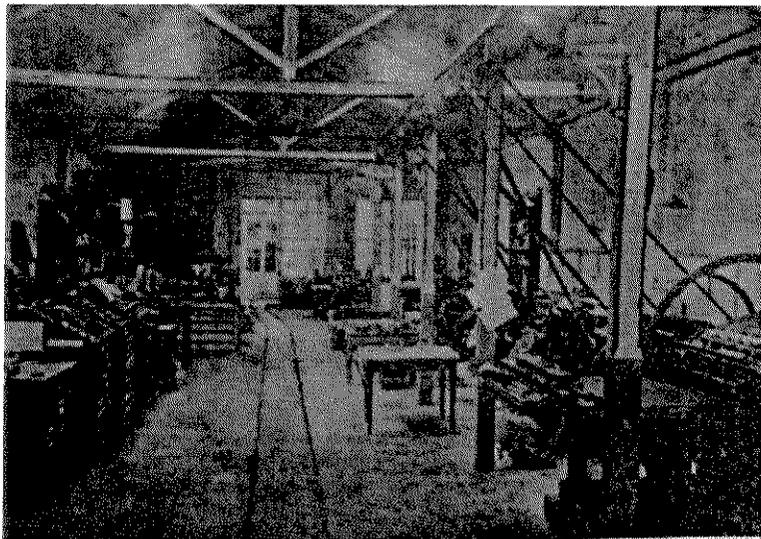
Casa Livro Azul  
Salão de pianos e Secção de composição



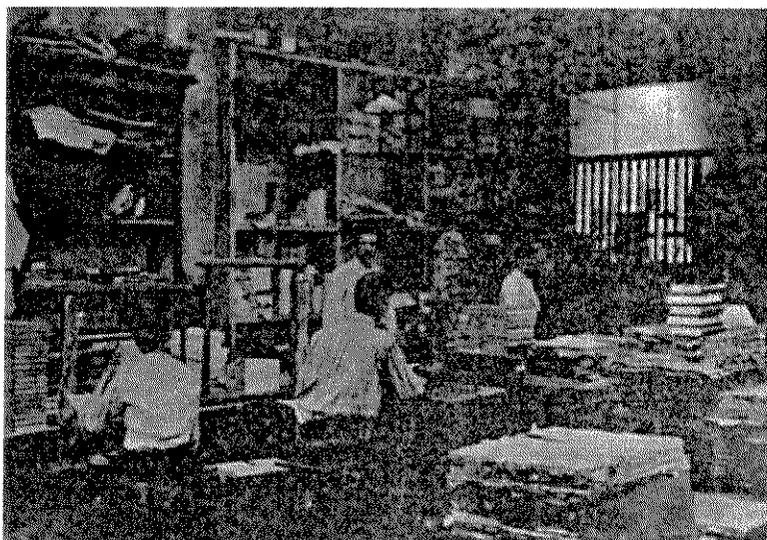


Casa Livro Azul - impressão





Casa Livro Azul  
Secção de pautação e aparação de papel

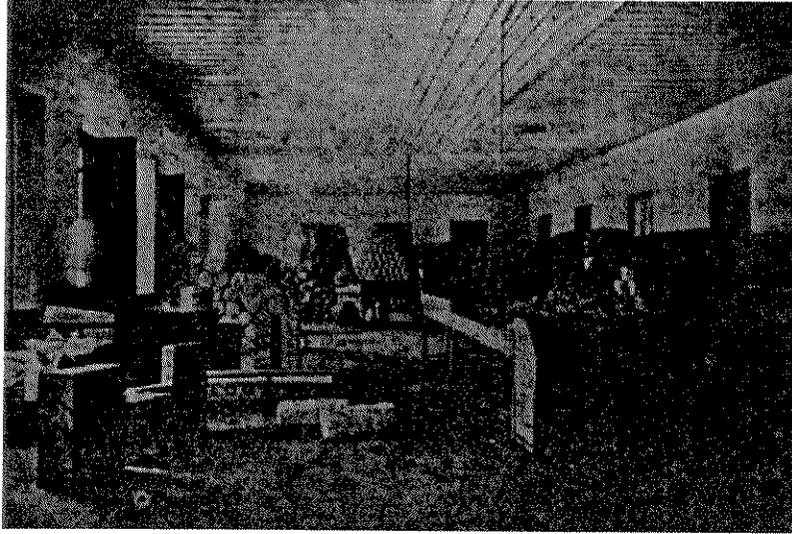




Fábrica de Fumos Liberdade  
Frente do estabelecimento



Interior da Loja



Deposito dos preparados da  
Fábrica de Fumos Liberdade



Máquinas

No período que antecedeu uso mais intenso de imagens fotográficas nos jornais, que somente começaram a ser publicadas nos primeiros anos do século XX, a fotografia foi utilizada para servir de base para a produção de desenhos e litogravuras. Michel Frizot comenta a história da utilização da fotografia pela mídia;

*“ In the second half of the nineteenth century progress in lithography, and then zincography did not affect magazine publishing to any great extent. (...) photographs were first used as models for artists and engravers to work from. ”<sup>19</sup>*

Mas logo no início de sua introdução na imprensa diária, a fotografia teve um papel determinante, Gisele Freud afirma;

*“Ela muda a visão das massas. Até então o homem vulgar apenas podia visualizar fenômenos que se passavam perto dele, na rua, na sua aldeia. Com a fotografia abre-se uma janela para o mundo. ”<sup>20</sup>*

As fotografias utilizadas pela Fábrica de Fumos Liberdade para a produção dos desenhos estavam inseridas em um momento limiar entre os dois usos citados.

---

<sup>19</sup> Frizot, Michel. *A new history of Photography*, Paris, Konemann, 1994, p. 361.

<sup>20</sup> Freud, Gisele, op. cit., p. 81.

## CAPÍTULO 5 – A CIDADE IMAGINADA

### 5.1- O “ALBUM DA NOSSA CASA” E AS CARTEIRINHAS DO CIGARRO CAMPINEIRO

Abrindo a edição inaugural da coluna *Homens e Aspectos*, o jornalista Alberto Sarmiento traçou um roteiro afetivo de uma cidade imaginada e ao elencar as edificações emblemáticas do poder local, promove a “representação do invisível pelo visível”:

*“Esse trabalho – modestíssimo, aliás- que trazemos à luz da publicidade é uma espécie de álbum da nossa casa, álbum que abriremos sempre com carinho....como verdadeira relíquia do passado, como ligação affectuosa da família Campineira entre a geração do presente e a geração do futuro.(...) Vede ali leitores, Campinas elevando, na altivez magestosa de um grande templo, o seu espírito DAQUELE que é o objeto da sua crença e de sua fé, volvei os olhos para o extremo opposto e vereis, sobre a collina, as paredes brancas do grande edificio onde o enfermo desprovido de meios, examine de forças, encontra o conforto e a caridade! (...) Na outra colina que fica a direita da Santa casa de Misericordia, no bairro do Guanabara, eleva-se uma bella architettura de estylo moderno, o grande edificio do Lyceu de Artes e Officios, onde o filho do pobre e os orphãos encontram o agasalho, a instrução e a escola do trabalho, verdadeiros tonicos contra o abatimento, contra essas **doenças moraes** adquiridas pelo contagio do vicio que tanto abatem o homem desde a infancia até a edade em que cada um tem de entrar nas luctas da vida. Além, para o extremo oposito do local a que nos referimos, está o antigo **Culto á Sciencia**, hoje Gymnasio, o **Culto á Sciencia**, o primeiro e o mais importante estabelecimento de ensino que teve a Provincia de S. Paulo no tempo do império, estabelecimento esse de gloriosas tradicções para a nossa mocidade e para a iniciativa particular do povo campineiro! Circulando a cidade elevam-se os hospitais de variolosos, de morpheticos, os edificios da Socieade Portugueza de beneficencia, o Circo (sic) Italiano e a igreja de S. Benedicto, ambos com suas*

*escolas e fechando o circo traçado temos o jardim publico da Praça Imprensa Fluminense. No centro, no coração da cidade, vemos o antigo teatro S. Carlos, **reliquia dos nossos antepassados** em cujo proscenio os amadores de então faziam as delicias daquelles que viviam a vida patriarcal dos bellos tempos que se foram! Formam ainda o centro de todo esse cortejo de instituições as Escolas Ferreira Penteadó, Corrêa de Mello e Loja independência, escolas allemãs, ou particulares, etc.”<sup>1</sup>*

O jornalista escrever como um visionário que apresenta a cidade como o lugar do perigo do “abatimento e vícios morais” mas proclama a cura na existência de um “cortejo de instituições no coração da cidade”. Este cortejo assemelha-se a um organismo tentacular articulado.

A ênfase do texto nas edificações remete à visualidade primeira das instituições, mas não é somente isso; essas são todas instituições que regulamentam um lugar social definido para “o enfermo desprovido de meios, o filho do pobre” onde “os orphãos encontram o agasalho e a instrução”; e um lugar social diferenciado para a elite “os estabelecimentos de gloriosas tradições para a nossa mocidade e para a iniciativa particular do povo campineiro”

Maria Stella Martins Bresciani analisa a cidade do século XIX como um monstro urbano de muitas faces, onde as metáforas mecânicas e orgânicas se imbricam;

*“ Nas percepções da cidade do século XIX, a alegoria do monstro conjuga à imagem do mecanismo a imagem orgânica de uma criatura monstruosa. A cidade, negação da natureza, artificial, agressiva a tudo o que fosse natural, figura a dimensão mais ampla do maquinismo. A representação do processo de produção materializado na fábrica – o moinho satânico devorador de homens – desdobra-se até atingir a dimensão imaginária da cidade(...) É difícil delinear uma nítida divisão entre representações mecânicas e orgânicas de maneira a estabelecer duas linhagens de sensibilidade. Até onde se pode afirmar, por exemplo, a independência da concepção mecânica da dupla circulação sanguínea do corpo*

<sup>1</sup> Sarmiento, Alberto. ‘Homens e Aspectos’, Diário de Campinas, 01/01/1899 (grifos do autor).

*que a contém? (...) O caráter defensivo da cidade desloca-se dos muros para a vigilância policial constante e substitui o estrangeiro por um inimigo potencial presente no dia-a-dia da cidade.”<sup>2</sup>*

Na última década do século XIX, Campinas possuía uma população urbana de cerca de 22 mil habitantes e uma população rural em torno de 45 mil<sup>3</sup>. Embora o crescimento da população e a vida na cidade tenham se alterado com os surtos epidêmicos, a partir de 1897 foi rápida a recomposição da cidade.

Foram marcantes as iniciativas para promover saneamento, embelezamento, condutas e posturas para regulamentar a higiene pública e para varrer para o passado a sombra das epidemias. Também se destacam as iniciativas para divulgar a imagem da cidade saneada, próspera e progressista.

Em dois artigos publicados nas primeiras páginas do almanaque *A Cidade de Campinas em 1900*, um deles intitulado *Campinas atual*, de Henrique de Barcelos,<sup>4</sup> o articulista ressalta as qualidades do clima, a organização da espacialidade urbana, o asseio de ruas, praças e residências, o ajardinamento de praças e jardins públicos, os melhoramentos urbanos como a iluminação, o transporte férreo e as linhas de bondes. Outro de João Alberto Salles, com o título *O grupo dos Cinco*, o autor festeja um outro tipo de febre que, segundo ele, marcou a vida da cidade nas últimas décadas do século:

*“Nestes últimos trinta annos, sobretudo, a partir de 1868, foram immensos os prodígios operados pelo espírito de associação. Pode-se dizer que é d’alli principalmente que desta essa febre intensa de progresso, material e intelectual. Que se manifestou no seio de sua privilegiada população, que não mais parecia extinguir-se, que se fez echocar por toda a parte a sua fama e que fez de Campinas, no conceito unânime dos paulistas, a opulenta e prestigiosa Princesa do D’Oeste.”<sup>5</sup>*

<sup>2</sup> Bresciani, Maria Stella Martins, op. cit. , pp. 55-56.

<sup>3</sup> Semeghini, Ulysses C. *Do café à Indústria: Uma cidade e seu tempo*, Campinas, Unicamp, 1991.

<sup>4</sup> Barcelos, Henrique de. ‘*Campinas Atual*’, in *A Cidade de Campinas em 1900*, p. 38.

<sup>5</sup> Salles, João Alberto de. ‘*O grupos dos Cinco*’, in *A Cidade de Campinas em 1900*, p. 43 (grifos meus).

O que subjaz a poética e a emocionalidade destes textos e em especial no texto de Sarmiento é a busca por projetar no presente e para futuro uma trajetória de progresso onde o elo entre passado e presente se materializa numa espacialidade urbana construída como um cortejo de instituições. O jornalista traduz a idealização totalizadora de uma elite que busca na concretude dos monumentos arquitetônicos mesclar a tradição de um passado glorioso e pujante com uma ordem moderna, fundada na organicidade social traduzida pela regulamentação dos lugares sociais dos indivíduos. Mas, a primazia do discurso está no presente e na potencialidade da idéia de progresso, que no século XIX, como discute Iara Lis;

*“...pouco a pouco, atenta-se para o presente, estabelecendo-o na primazia do pensar e da ação humana. Manifesta-se uma vontade de saber a sua formação e entende-se que conhecer tal trajetória, expressa no discurso, coincide com a verdade do objeto perquirido neste presente. Nessa formação, passado presente, futuro partilham de uma mesma matéria temporal. Destarte, durante o século XIX, crescentemente, desgasta-se o elo com o passado elegendo a contemporaneidade em si enquanto problematização. Essa premência de recortar, abarcar a atualidade finca uma natureza da Modernidade: a dissolução, depois, a abolição dos liames com o passado.”<sup>6</sup>*

Neste contexto, não foi por acaso que, pouco menos de dois meses após a publicação do texto em que Sarmiento definiu seu imaginário “álbum de nossa casa”, uma fábrica utilizou os recursos da visualidade para promover o lançamento de um de seus produtos e seguiu praticamente à risca a lista de instituições elencadas no texto de Sarmiento. O lançamento do mais novo produto da Fábrica de Fumos Liberdade os Cigarros Campineiros, anunciado pela imprensa em 22 de fevereiro de 1899, seguiu uma estratégia de divulgação arrojada;

*“FÁBRICA DE FUMOS LIBERDADE*

*O sr. dr. Tito Martins Ferreira, proprietário desta já acreditada fábrica, nos ofereceu 14 fotografias*

---

<sup>6</sup> Souza, Iara Lis Franco Shiavinatto Carvalho, “Das Tramas do Ver: Belmiro de Almeida”, Dissertação de mestrado apresentada ao curso de pós graduação em multimeios-Unicamp, 1990, p.17.

*representando vistas de edifícios e ruas de Campinas, tiradas em pequenos cartões e que pertencem à primeira série da coleção das carteirinhas dos cigarros intitulados Campineiros, manipulados naquele estabelecimento. As vistas representam os seguintes edifícios e ruas desta cidade: Theatro S. Carlos, Grupo Escolar, Matriz Nova, Misericórdia, Lyceu de Artes e Offícios, Gymnasio, Estação de Ferro, Circolo Italiani, Rescriptorio da C. Moguyana, hippodromo Campineiro, ruas 13 de Maio e Dr. Quirino (trechos), largos Carlos Gomes e Imprensa Fluminense (Jardim). Gratos pela lembrança.”<sup>7</sup>*

O imaginário álbum de edificações/instituições descrito por Alberto Sarmiento foi quase integralmente transposto para a linguagem visual para promover a Fábrica de Fumos Liberdade. Mas a situação financeira da fábrica não era animadora. Tito Martins Ferreira, proprietário, passava por grandes dificuldades para saldar seus compromissos financeiros e a intensificação de promoções e publicidade buscava alavancar as vendas.

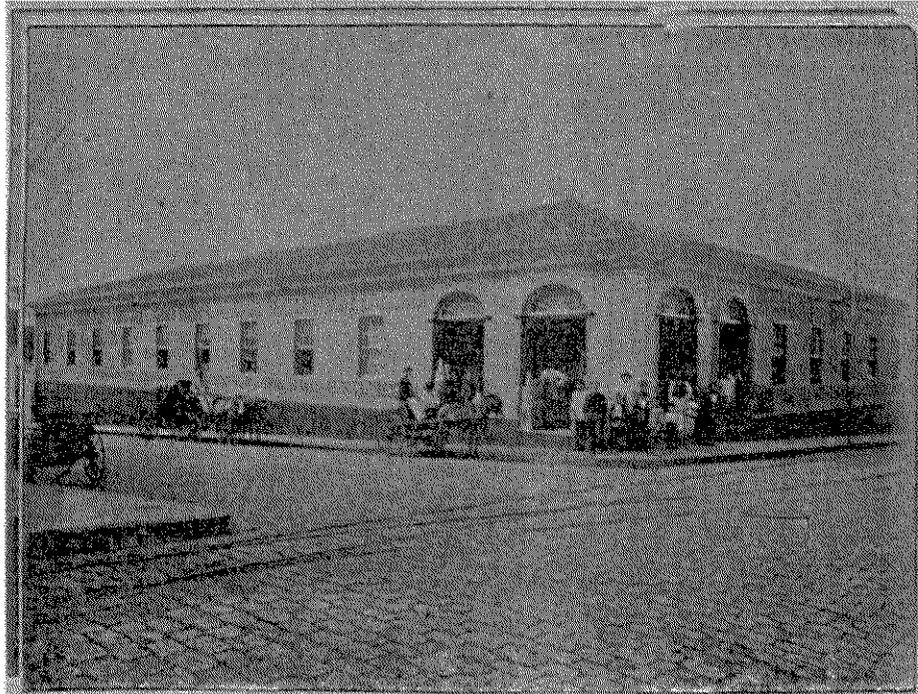
Seguramente ele não era o único empresário, comerciante ou fazendeiro nesta situação, mas, indiscutivelmente, merecem destaque especial as iniciativas que ele empreendeu para enfrentar a crise e divulgar seus produtos que, no entanto, não o salvaram da falência. O Segundo Cartório de Ofícios registrou, em 24 de junho de 1900, o pedido de falência da Fábrica de Fumos Liberdade e o proprietário, declara que: “é devido a grande crise porque, de bom tempo, passa o comércio”<sup>8</sup>.

Meses antes da falência, o almanaque “*A Cidade de Campinas em 1900*” publicou anúncio de página inteira da “*A maior e mais importante fábrica de Campinas*”.

---

<sup>7</sup> *Diário de Campinas*, 22/02/1899.

<sup>8</sup> CMU – Arquivo TJC, Segundo Ofício, caixa 71, processo 5317. Em 25/06/1900 Guilherme F. Moeles foi indicado para assumir os negócios. A fábrica não fechou, conforme acordo com credores, e em 03/02/1901 Tito Martins Ferreira foi declarado reabilitado.



FRENTE DO ESTABELECIMENTO

## FABRICA DE FUMOS "LIBERDADE"

A maior e mais importante fabrica de

~> CAMPINAS ~<

RUA 13 DE MAIO, N. 120

TELEPHONE. 101 \* Endereço telegraphico "LIBERDADE" \* CAIXA DO CORREIO, 42

~> PROPRIEDADE DE ~<

# ~> Tito Martins Ferreira ~<

*Grande deposito de fumo em rolo, papéis para cigarros,  
charutos, pitelras, bolsas de borracha, cachimbos, cigarros em  
carteirinhas de todas as marcas.*

PREÇOS SEM COMPETIDORES

~>> CAMPINAS ~<<

Além do anúncio, mais três páginas de “matéria jornalística”, escritas pelo jornalista Leopoldo Amaral, em julho de 1899, descrevem a visita que fez às instalações do estabelecimento.

Segundo Amaral, a fábrica era um dos estabelecimentos comerciais que mais honravam a iniciativa particular e sinalizavam o futuro que estava reservado à indústria nacional, e Tito Martins, um exemplo a ser seguido e imitado pelo seu verdadeiro temperamento industrial.

A fábrica localizava-se num saguão de 120 metros, na rua 13 de maio, número 120, esquina com a rua 11 de agosto. Além da loja e de um depósito, na parte de baixo do estabelecimento estava instalado seu maquinário, que era movido a vapor de 8 cavalos, pelo sistema Lidgerwood e movimentava uma engenhosa máquina RobtLeeg de desfiar e picar fumos, com capacidade para preparar 2.000 kilos diários.

No mesmo galpão, encontravam-se instalados um evaporador e um ventilador que secava o fumo, além de um tanque cimentado para o banho-maria que alguns fumos sofriam antes do seu preparo.

Os principais produtos fabricados eram os cigarros Campineiros, Caipira, Rio Novo, Goyano, Especial, Operários e, o mais novo lançamento, o Sport Campineiro. Além de cigarros, fabricava também charutos, como as marcas Italiano e Guarany, produzidas com fumos especiais vindos do Rio Grande e da Bahia.

No biênio 1899/1900, Tito optou por mesclar uma produção diversificada, visando atender a todas as camadas sociais, com uma estratégia promocional arrojada para o período, e para divulgar e promover seus produtos, lançou mão dos recursos mais inovadores que dispunha.

A Fábrica de Fumos Liberdade intensificou a inserção de anúncios nos jornais diários, divulgando a diversidade de suas marcas, distribuindo prêmios e brindes.

Em janeiro de 1900, lançou os cigarros *Premiados*:

*“Em um dos maços desses cigarros será encontrado um cheque ao portador, representando a bonita somma de 1:000\$000...”*<sup>9</sup>

A diversidade de produtos está estampada no anúncio de página inteira publicado em 25 de maio de 1899, no jornal “A Gazeta de Campinas”.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> *Diário de Campinas*, 17/02/1899.

Além de charutos finos, papéis especiais, também merecem destaque os cigarros caipiras e os cigarros operários que eram:

*“fabricados de fumos escolhidos expressamente para poder o operário ter um fumo barato, bom e delicioso.”*

Mas os cigarros Campineiros eram o destaque do anúncio:

*“...acondicionados em belas e artísticas carteirinhas. Estes cigarros tem tido um verdadeiro sucesso. (...) Estão empregando homens, mulheres e crianças na manufatura e não se pode atender aos pedidos”.*

Tito Martins Ferreira possuía também uma fábrica de telhas de vidro e era membro da diretoria do Hipódromo Campineiro. Era um empresário que investia em divulgação de suas empresas e demonstrou estar atento as expectativas de seus consumidores.

A utilização do conjunto de imagens da cidade transpostas para desenhos que serviu de atração para os Cigarros Campineiros foi uma ação planejada e vinculada com as “imagens” da cidade difundidas pela imprensa.

As fotografias que serviram de base para a produção dos desenhos das carteirinhas não foram publicadas nem copiadas para distribuição. Provavelmente, os originais existentes no acervo fotográfico do Museu da Imagem e do Som de Campinas são exemplares únicos que somente vieram a ser copiados e parcialmente publicados muitos anos mais tarde.

Por sua vez, os desenhos, ou melhor dizendo, as carteirinhas, foram produzidas com a finalidade de divulgar a Fábrica de Fumos Liberdade e sedimentar a imagem da empresa na cidade. Portanto, foram produzidas pelo encontro de vários olhares e traduzem a relação entre a representação visual e o imaginário sobre a cidade.

Os recursos de reprodutibilidade técnica possibilitaram a miniaturização de monumentos e espaços públicos. A fotografia entrou neste projeto não por acaso. Como afirma Walter Benjamin:

*“Cada um de nós pode observar que uma imagem, uma escultura e principalmente um edifício são mais facilmente visíveis na fotografia que na realidade... somos forçados a*

---

<sup>10</sup> *Gazeta de Campinas, 25/05/1899.*

*reconhecer que a concepção das grandes obras se modificou simultaneamente com o aperfeiçoamento das técnicas de reprodução. Não podemos agora vê-las como criações individuais; elas se transformam em criações coletivas tão possantes que precisamos diminuí-las para que nos apoderemos delas. Em última instância, os métodos de reprodução mecânica constituem uma técnica de miniaturização e ajudam o homem a assegurar sobre as obras um grau de domínio sem o qual elas não mais poderiam ser utilizadas.”<sup>11</sup>*

A opção em transformar as imagens fotográficas em desenhos, no contexto da utilização feita pela Fábrica de Fumos Liberdade, parece inequívoca: obedeceu a um determinante de ordem técnica e econômica. No final do século XIX, para ser utilizado em escala industrial o desenho respondia com mais vantagens a necessidade básica de um empreendimento capitalista, ou seja, baixo custo e agilidade de produção.

Mas este não foi o único determinante, existe uma outra questão: a escolha da linguagem a ser utilizada não passou pela opção entre a fotografia e o desenho, ou dito de outras formas; não houve um momento de escolha entre uma ou outra opção. Ao contrário, o objetivo foi desde o início claramente a produção de desenhos, e a fotografia “*o lápis da natureza*” entrou nesta história somente como elemento facilitador do trabalho do desenhista.

O desenho já fazia parte dos hábitos de consumo visual como linguagem, mas , também, como prática estimulada por instituições de ensino clássico e de ensino profissionalizante. Iara Lis Franco Shiavinatto Souza, ao estudar a obra de Belmiro de Almeida, discute a atenção dedicada ao ensino do desenho, que é evocado por ser uma forma sintetizada e de compreensão acessível engendrando uma pedagogia da imagem:

*“ O desenho escapa do domínio exclusivo das belas artes, costurando-se, lentamente, à ciência, sendo introduzido numa pedagogia dedicada a uma população cuja compreensão é facilitada na medida em que recorre a uma outra linguagem: a figura, que através de seu potencial de alusão, remete a*

---

<sup>11</sup> Benjamin, Walter, op. cit., p. 104.

*uma idéia não explicitada, atada e delimitada na ordem intelectual, no entanto, comunicada.”<sup>12</sup>*

(...)

*“ Através do Desenho aprende-se uma nova maneira de captação da imagem pela alusão, sugestão dos traços, ao abreviar formas, pela sua rapidez na confecção e no entendimento, pois toma o visto como um real em si. Um experiência e prática de leitura veloz emerge em lugares díspares da sociedade, pontuando- a. Durante o século XIX, nota-se uma intensificação das formas visuais se espraiando pelo social e inscrevendo-se no real”<sup>13</sup>.*

Mas não percamos o foco. O ponto de partida deste trabalho foi um conjunto de imagens fotográficas, e neste contexto uma outra lógica inverteu a hierarquia de valores presente no momento em que elas serviram apenas como instrumento facilitador da produção dos desenhos.

O valor indiciário da fotografia fez com essas imagens atravessassem um século e ganhassem *status* de objeto museológico. O que era apenas conhecido como um conjunto de “imagens do século XIX” sofreu um processo de re-significação pela identificação de sua gênese e possibilita hoje, além da análise da construção de uma cidade imaginada no final do século XIX, a percepção de uma cidade que foi guardada enquanto objeto de memória.

## 5.2 - ANÁLISE DAS IMAGENS: OS DESCRITORES

O objetivo deste tópico é apresentar o procedimento de análise ao qual as imagens foram submetidas, não tem a pretensão de desenvolver ou defender uma metodologia de análise icnográfica.

A metodologia empregada<sup>14</sup> foi a realização de uma pesquisa sobre o histórico dos temas registrados<sup>15</sup> e a identificação dos conjuntos de

---

<sup>12</sup> Souza, Iara Lis Franco Shiavinatto, op. cit., p. 38, (grifos da autora).

<sup>13</sup> Idem, p. 39.

<sup>14</sup> Como já mencionado no capítulo 01 utilizei como referência o trabalho das historiadoras Solange Ferraz de Lima e Vânia Carneiro de Carvalho *Fotografia e Cidade: da razão urbana à lógica do consumo álbuns da cidade de São Paulo, 1887-1954*, São Paulo, Mercado de Letras, 1997.

descritores distribuídos em duas categorias: os descritores icônicos, que registram os elementos figurativos e espaciais, e os descritores formais que identificam o tratamento plástico dispensado aos motivos selecionados do contexto urbano.

### 5.2.1 - DESCRITORES ICÔNICOS

Descritores icônicos são elementos figurativos e espaciais presentes na composição da mensagem visual.

Para a elaboração dos descritores icônicos organizei uma lista de todos os elementos figurativos e espaciais que identifiquei e classifiquei em duas categorias, que são:

Categoria I - Descritores icônicos indicadores da temática da mensagem visual, são designadores de:

- Tipologia do tema
- Localização
- Abrangência espacial

Categoria II - Descritores icônicos presentes na composição da mensagem visual, que são indicadores de:

- Tipologia urbana;
- Infra-estrutura;
- Edificações;
- Figura Humana;
- Movimento;
- Atividade urbana;
- Natureza.

Esta classificação não tem pretensão de propor uma metodologia de catalogação de imagens, faço esta apresentação visando apenas uma maior transparência do processo de análise que empreendi assim como a abordagem adotada.

As duas categorias de descritores acima citadas foram detalhadas da seguinte forma:

---

<sup>15</sup> O histórico produzido sobre cada tema não ultrapassou o limite temporal da realização das fotos e dos desenhos, ou seja, até 1900.

CATEGORIA I – DESCRITORES ICÔNICOS INDICADORES DA TEMÁTICA DA IMAGEM DESIGNADORES DE:

1 - TIPOLOGIA DO TEMA

- Urbano/ área/ confluência de espaços
- Urbano/espaço público/rua
- Urbano/espaço público/prça
- Urbano/espaço público/largo
- Urbano/espaço público/jardim
- Urbano/edificação/externa
- Urbano/edificação/interior
- Urbano/edificação/complexo (edificações com funções conjugadas)

2 – LOCALIZAÇÃO

- Campinas/bairro
- Campinas/centro

3 - ABRANGÊNCIA ESPACIAL

- vista parcial: aplica-se aos casos em que o registro fotográfico restringe-se a partes da malha urbana sem que ocorra, contudo, a descontextualização do motivo – uma rua ou uma esquina, ou ainda a confluência de vias, como no caso de largos e praças.
- vista pontual: clareza do tema único, controla a presença expressiva de imagens que isolam o motivo de seu contexto.

CATEGORIA II – DESCRITORES ICÔNICOS PRESENTES NA COMPOSIÇÃO DO TEMA INDICADORES DE:

1 - TIPOLOGIAS URBANAS

1.1 - VIAS DE CIRCULAÇÃO

- Rua
- Rua/esquina

## 1.2 - ÁREAS DE PERMANENCIA

- Largo
- Praça
- Parque
- Pátio

## 2- INFRA-ESTRUTURA

### 2.1 - MELHORAMENTOS URBANOS

- Calçada
- Calçamento
- Iluminação pública

### 2.2 - VIAS DE COMUNICAÇÃO E TRANSPORTES

- Estação ferroviária
- Linha férrea
- Trilhos

### 2.3 – PAISAGISMO/ARBORIZAÇÃO

- Arborização planejada de médio porte
- Arborização planejada de grande porte
- Jardim público
- Jardim privado
- Vasos
- Lago
- Chafariz

## 3 – EDIFICAÇÕES

### 3.1 - ESTRUTURAS/ FUNÇÕES ARQUITETONICAS

- Edificação de grande porte
- Edificação de médio porte
- Edificação de pequeno porte

### 3.2 – FUNÇÕES ARQUITETÔNICAS

- Arquibancada
- Baia
- Cadeia
- Chaminé
- Escola
- Estação Férrea
- Fábrica
- Hipódromo
- Raia
- Hospital
- Igreja
- Loja
- Mercado público
- Orfanato
- Teatro

### 3.3 - NÚMERO

- Um
- Dois
- Conjunto (mais que três)

### 3.4 - APRESENTAÇÃO

- Fachada
- Telhado
- Lateral
- Fachada e lateral
- Fachada, lateral e telhado
- Fachada parcial
- Interior
- Obra/em construção

### 3.5 - ORNAMENTAÇÃO

- Altar
- Bandeira
- Busto
- Estatua
- Gradil

- Letreiros
- Mastros
- Portal
- Portão
- Sino
- Relógio
- Toldo
- Torre
- Letreiro

#### 4 - FIGURA HUMANA

##### 4.1 - GÊNERO/ETÁRIO

- Homem
- Criança
- Jovem

##### 4-2 - NÚMERO

- Um
- Dois
- Três
- Grupo (quando houver mais que três e até 20 indivíduos)
- Aglomerado (quando houver mais de 20 e até 50 indivíduos)

##### 4.3 – VESTUÁRIO

- Chapéu
- Bengala
- Batina
- Farda

##### 4.4 – DETALHE/POSTURA CORPORAL

- Rosto
- Sentado no chão
- Sentado em banco
- Na janela
- Olhar na direção do fotógrafo

##### 4.5 - PERSONAGENS/ATIVIDADE PROFISSIONAL

- Carroceiro
- Padre
- Policial
- Pedreiro

## 5 - ELEMENTOS MÓVEIS

### 5.1 - HUMANOS

- Transeunte (figura humana em trânsito por espaços públicos)

### 5.2 - FUNCIONAIS

- Animal/montaria
- Transporte animal
- Trilhos
- Trem

## 6 - ATIVIDADE

### 6.1- FUNÇÃO/INSTITUIÇÃO

- Educativa
- Assistencial
- Científica
- Religiosa
- Recreativa
- Cultural
- Policial

### 6.2 – ATIVIDADE ECONÔMICA

- Comercial
- Industrial
- Serviços de transporte/ ferroviário
- Serviços de transporte/animal

## 7 – NATUREZA

### 7.1 VEGETAÇÃO ALEATÓRIA

- Vegetação rasteira
- Vegetação de médio porte
- Vegetação de grande porte

## 7.2 LUZ/SOMBRA

- Sombra

## 7.3 -TEMPORALIDADE

- Diurna
- Indefinida

### 5.2.2 - DESCRITORES FORMAIS

Descritores formais indicam o tratamento plástico dispensado aos motivos fotografados, associados aos descritores icônicos eles informam sobre as intenções da construção da mensagem visual.

Os descritores formais utilizados tiveram como ponto de partida a mesma grade desenvolvida pelas pesquisadoras Solange Ferraz de Lima e Vânia Cardoso de Carvalho, para analisar os álbuns fotográficos da cidade de São Paulo. Como declaram as autoras:

*“As cinco categorias a que se chegou reúnem descritores cujas origens e definições foram recuperadas de trabalhos que abordam aspectos ligados à teoria da imagem e à aplicação de métodos de análise das artes plásticas ocidentais (Arnheim 1962; Villafañe 1985; Dondis 1991). Muito embora com preocupações e níveis de aprofundamento distintos, esses trabalhos procuraram definir termos que tratassem de forma abrangente a estrutura e a dinâmica da imagem visual.”*<sup>16</sup>

Os descritores registrados nas imagens analisadas foram:

#### 1 - ENQUADRAMENTO

---

<sup>16</sup> Lima, Solange Ferraz De, et el, op. cit., p. 50.

Define a estratégia de abordagem aplicada à totalidade da paisagem retratada, é identificado pelos atributos relativos ao *ponto de vista*, *rotação de eixo*, *câmera alta e baixa* e *o close*.

- *Ponto de vista*; (do fotógrafo) consiste na posição de tomada da cena, podendo ser : *central*, *diagonal*, *ascensional* ou *descensional*. O ponto de vista vincula-se ao arranjo formal e a efeitos de dinamismo ou estabilidade, assim como a abrangência espacial do registro.
- *Câmera alta*: preserva a imagem de distorções produzidas no registro de edificações a partir do posicionamento da câmera em ângulo reto com o chão e em planos elevado, como sacadas de prédio ou torres.
- *Close*: opção de enquadramento que visa manter todos os planos da imagem próximos ao primeiro.

## 2 - ARRANJO

Indica a forma como os elementos figurativos estão organizados na imagem, podendo ser *rítmico*, *caótico* e *discreto*.

- *Rítmico*: Identificado pelo atributo *cadência* e se define pela repetição regular de um mesmo elemento na imagem.
- *Caótico*: identificado pelo atributo *profusão* e se define pela apresentação intensa e descontrolada de um mesmo elemento.
- *Discreto*: Identifica-se pelo atributo *sobreposição*, se define pela articulação de diferentes elementos figurativos, de modo que os dispostos em primeiro plano encubram parcialmente os dos demais planos. Produz forte efeito de dramatização. Constrói uma perspectiva não linear e por vezes oblitera as dimensões reais dos elementos representados, por não expressar a distância que os separa.

## 3 - ARTICULAÇÃO DOS PLANOS

Define a forma como os planos estão articulados na composição da imagem:

A *direção* é responsável pela produção de tensão visual, que pode variar de uma extrema estabilidade a uma total desestruturação. Define a representação no plano bidimensional de vetores de direção, entendida

como um efeito visual de dinamismo implícito, e refere-se ao grau de estabilidade do plano visual, a partir do eixo perpendicular da imagem, que é considerado básico e estável. As direções podem ser identificadas por vetores explicitados por algum ou alguns elementos figurativos, por exemplo; fachadas de edificações, alinhamentos de traçados urbanos ou de posicionamento de figuras humanas. Podem também ser induzidas por um campo de força estabelecido entre, no mínimo, dois elementos figurativos colocados em relação um ao outro. São elas:

- *direção centrípeta,*
- *direção curva,*
- *direção diagonal,*
- *direção horizontal e*
- *direção vertical.*

A partir da identificação da direção e a articulação dos planos pode-se identificar duas orientações de leitura, que são:

- *Contigüidade espacial:* manifesta-se como uma linha visual que atravessa todos os planos da imagem, agindo como meio de unificação do espaço e valorizando o tipo de espacialidade apresentada.
- *Similitude de formas:* Consiste na associação que se estabelece entre os elementos figurativos distribuídos nos planos fotográficos por guardarem entre si semelhanças formais.

#### 4 - EFEITOS

São os recursos aplicados aos elementos figurativos com o objetivo de alterar ou ressaltar partes de sua configuração original, podem ser:

- Efeitos de presença ou ausência de movimento, são:

- *Atividade:* indica ação programada e se aplica aos meios de transporte e pessoas em movimento.
- *Pose:* presença de elementos móveis (figura humana) mas em situação de estática.
- *Repouso:* indica situações opostas a de atividade, ausência de elementos móveis.

- Efeitos de discernimento e hierarquização de elementos figurativos na imagem, que ao simplificarem a comunicação contribuem para

intensificar significados e podem ser utilizados com efeitos de dramatização, são:

- Efeitos de dramatização e hierarquização de elementos figurativos:
  - *Close*: aproxima todo o conjunto da imagem ao primeiro plano.
  - *Contraste de escala*: ressalta as diferenças reais de escala dos elementos icônicos, cria tensões na estruturação da imagem, agindo também como recurso valorativo.
  - *Contraste de tom*: inerente ao registro fotográfico, no entanto pode contribuir para acentuar explicitamente a hierarquização, definindo áreas luminosas e áreas com variações de cinza e negro.
  - *Exagero*: amplificação das dimensões proporcionais de elementos figurativos quando dispostos exageradamente em primeiríssimo plano, gera efeitos de hierarquização, competição e comparação entre os elementos.
  - *Inversão de escala*: é um tipo de contraste, com funções semelhantes, porém com uma ênfase dramática maior e também maior capacidade de gerar tensões visuais.
  
- Efeitos de processo de contextualização espacial:
  - *Fragmentação*: descreve processos de perda da integridade visual dos objetos fotografados, pode ser:
    - *sutil*: quando os elementos próximos as bordas do quadro não aparecem por inteiro, este efeito pode também sugerir um diálogo da cena representada com o extra-quadro.
    - *radical*: quando a imagem transformou em tema central aspectos pontuais do elemento figurativo, como por exemplo detalhes de uma edificação, em detrimento de um registro de abrangência panorâmica ou
    - *fragmentação/com contextualização espacial*: são os casos em que mesmo com o registro parcial do cenário ou ação retratada, existe a presença de elementos que permitem identificar o contexto de inserção da cena ou ação registrada.

- *Singularidade*: não esta necessariamente vinculada à fragmentação, mas é definida como a eleição inequívoca de um único elemento figurativo como principal.
- *Frontalidade*: sempre associado à singularidade, é obtido graças a compressão de volumes entre dois planos e aplica-se predominante nos registros de edificações em tomadas que valorizam a fachada através do ponto de vista central.

## 5 – ESTRUTURA

Nossos hábitos perceptivos nos levam a procurar na imagem eixos que organizam os elementos visuais.

*“O processo de estabilização na interpretação visual impõe um eixo vertical ou “eixo de sentido” com um referencial secundário horizontal, dividindo o quadro enquanto zonas que são hierarquizadas no processo de varredura padrão – vertical-horizontal, esquerda-direita (Dondis 1991: 39). O olhar busca o centro da imagem. Assim qualquer elemento ali posicionado é automaticamente enfatizado, gerando um grau de estabilidade visual. As “estruturas induzidas” do plano visual são o centro, que “age como foco invisível de poder” e, as axiais diagonais e perpendiculares. Se o motivo está localizado nas “linhas estruturais”, ele se torna elemento de estabilidade da imagem (Arnheim 1962: 9)”.<sup>17</sup>*

A reunião dos atributos responsáveis pelo modo de articulação dos elementos morfológicos da imagem em relação aos seus eixos perpendiculares e diagonais, é definida pelas categorias centralidade, bicentralidade, linha do horizonte e formato.

- *Centralidade*: marcada pelo posicionamento de elementos no centro da imagem.
- *Bicentralidade*: marcada pelo posicionamento de elementos fora o eixo central.
- *Linha horizontal*: é um elemento de estabilização, principalmente, quando posicionada no terço horizontal

---

<sup>17</sup> Lima, Solange Ferraz de. Op. Cit. , p. 56.

superior da imagem, mesmo quando sua posição é ligeiramente alterada, ela fornece referências axiais mínimas.

- *Formato*: No caso, das imagens analisadas neste trabalho, os formatos são *Retângulo vertical* e *Retângulo Horizontal*

A partir da identificação dos atributos acima, a síntese visual e o tipo de articulação que se define pelas noções de equilíbrio e dinamismo visual que essas categorias promovem podem ser apresentadas em dois modos de estrutura:

- *Nivelamento*: caracteriza-se pela unidade transparente dos planos visuais, pela tendência à simetria, pela repetição e pela eliminação da obliquidade, sintetizando fenômenos visuais que dotam a imagem de alta estabilidade visual.
- *Aguçamento*: identifica situações em que a composição não se ajusta às expectativas impostas pela “varredura-padrão”. Os elementos figurativos dispostos nos quadrantes, fora dos eixos, geram uma tensão visual, na medida em que o olho é desviado de seu movimento habitual para focar em um elemento que impede o processo de estabilização ou equilíbrio axial.
- *Aguçamento com nivelamento ou nivelamento com aguçamento*: são utilizados para identificar a ambigüidade sutil que se cria conjugando-se composições diagonais com centro definido.

Com estas duas grades de descritores foram elaboradas três fichas para analisar cada imagem. Uma ficha para registrar os descritores icônicos indicadores da temática e apresentar um breve histórico do tema; outra para os descritores icônicos presentes na composição do tema e outra para analisar o tratamento formal dispensado a cada tema. Também foi possível observar as permanências e alterações de descritores na transposição das imagens fotográficas para os desenho.

### 5.3 – ANÁLISE DAS IMAGENS: QUADRO SÍNTESE DE INFORMAÇÕES TÉCNICAS E FICHAS DE DESCRITORES

As imagens e as respectivas fichas estão apresentadas seguindo a numeração designada no quadro abaixo.

N.	TÍTULO	FOTO	DESENHO
1	- Rua Dr. Quirino	Original 17 x 21 cm	Cópia 6 x 9 cm
2	- Rua Andrade Neves	Original 13 x 19,5 cm	Original 5 x 8 cm
3	- Rua Treze de Maio	Original 21 x 15,5	Original 5 x 8 cm
4	-Rua Barão de Jaguará	Não localizada	Original 5 x 8 cm
5	- Largo Carlos Gomes	Reprodução 16 x 22	Cópia 6 x 9 cm
6	- Praça V. Indaiatuba	Não localizada	Cópia 6 x 9 cm
7	- Jardim Público	Não localizada	Original 5 x 8 cm
8	- Parte da Cidade	Reprodução 16 x 22	Cópia 6 x 9 cm
9	- Escola Correa Mello	Original 16 x 21 cm	Original 5 x 8 cm
10	- Escola Modelo	Original 16 x 23 cm	Original 5 x 8 cm
11	- Gynnasio	Original 17 x 23 cm	Original 5 x 8 cm
12	- Liceu de Artes Ofícios	Original 17 x 22cm	Original 5 x 8 cm
13	- Cadeia	Original 15 x 17 cm	Original 5 x 8 cm
14	- Circulo Italiano Unitti	Original 15,5 x 22	Original 5 x 8 cm
15	- Misericórdia	Original 17,5 x 24	Original 5 x 8 cm
16	- Beneficência	Não localizada	Original 5 x 8 cm
17	- Escritório Mogiana	Original 15 x 20 cm	Original 5 x 8 cm
18	- Estação Guanabara	Original 17 x 22 cm	Cópia 6 x 9 cm
19	- Estação	Não localizada	Cópia 6 x 9 cm
20-	- Matriz	Não localizada	Original 5 x 8 cm
21	- Interior	Não localizada	Original 5 x 8 cm
22	- Hipódromo	Original 16 x 22 cm	Original 5 x 8 cm
23	- Teatro	Original 16 x 22 cm	Original 5 x 8 cm
24	- Mercado	Original 16 x 22 cm	Original 5 x 8 cm
25	- Instituto Agrônômico	Não localizada	Original 5 x 8 cm

Para propiciar melhor leitura das imagens, principalmente dos desenhos, as fotografias e os respectivos desenhos foram reproduzidos na página inicial da análise em tamanho próximo ao original, na página seguinte o desenho foi reproduzido ampliado.





N. 01	<b>TÍTULO:</b> RUA DR. QUIRINO <b>TIPOLOGIA DO TEMA:</b> urbano/espço público/rua <b>ABRANGENCIA ESPACIAL:</b> vista pontual <b>LOCALIZAÇÃO:</b> centro
-------	--

## HISTÓRICO DO TEMA

### RUA DR. QUIRINO

Uma das mais extensas da cidade, iniciava na Rua Nova, duas quadras acima da Rua Aquidaban e estendia-se até a Estrada de Ferro Companhia Mogiana, próximo ao Boulevard de Itapura. Seu primeiro nome foi Rua do Meio, pois ficava entre a Rua de Cima (Barão de Jaguará) e a Rua de Baixo (Lusitana), que eram as designações do núcleo urbano primário de Campinas, em meados do século XIX.

Em 06 de setembro de 1848, recebeu da Câmara Municipal o nome de rua do Comércio, em homenagem aos comerciantes que ali atuavam: banco, hotéis, confeitarias, lojas de tecidos, móveis, louças, relojarias, calçados, alfaiatarias, secos e molhados, madeira e vinho. Nela também residiam cafeicultores e capitalistas. Em 1846, um de seus sobrados hospedou o imperador D. Pedro II quando em visita à cidade.

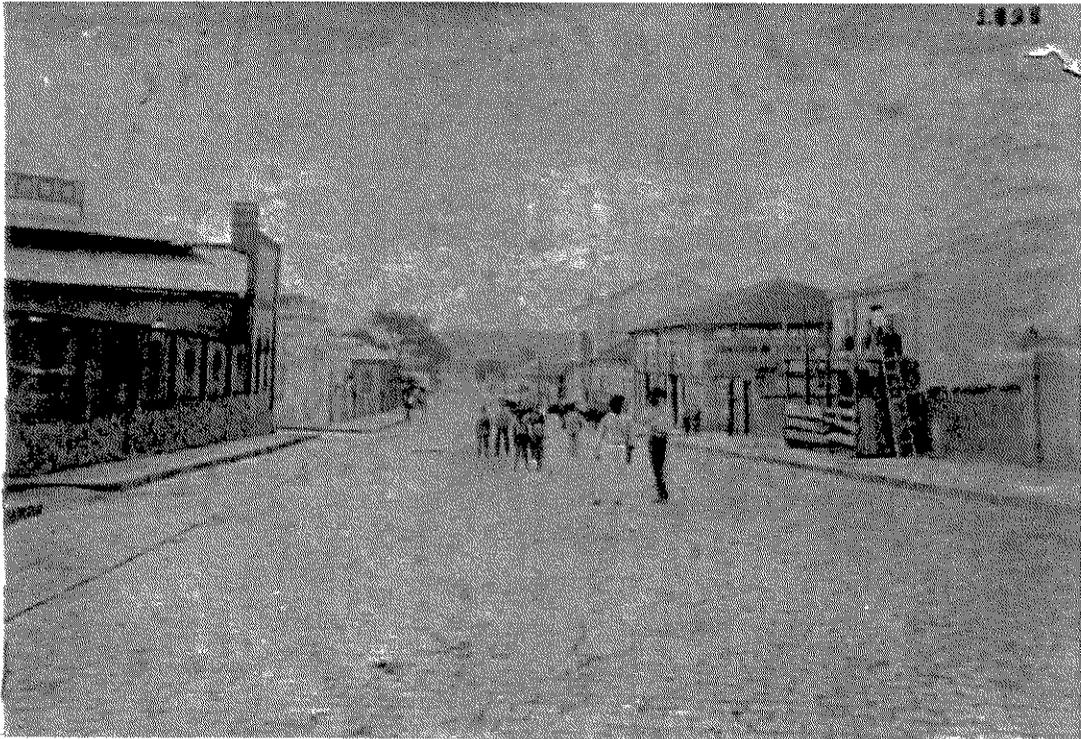
Em 2º de maio de 1886 a câmara mudou seu nome para homenagear Francisco Quirino dos Santos, poeta, jornalista, bacharel em direito e republicano histórico, falecido em 06 de março daquele ano.

A imagem registra a esquina com a rua Bernardino de Campos, próximo à praça Bento Quirino, perto do *Largo da Cadea*, um quadrilátero que havia no final da quadra entre a Rua Benjamin Constant e a rua Bernardino de Campos, uma espécie de prolongamento da Praça Bento Quirino. Recebeu essa denominação pois, antes da inauguração da Cadeia Nova, ficava próximo ao prédio que servia de cadera. Região de intenso comércio onde localizavam-se: Casa Inglesa, especializada em secos e molhados, de propriedade de Manoel Trancoso, no n. 63; Cardoso & Comp Casa de Ferragens, de Abilio de Gouveia Pinto, no n. 67; Loja e Oficina de Cutelaria Fina e Armamentos, de Paschoal Alberti, no n. 62; Alfaiataria do Comércio, no n. 60 e a Sapataria do Comércio, de José Nucci, no n. 59.

<b>Descritores Icônicos</b>		
<b>Descritores</b>	<b>Na foto</b>	<b>No desenho</b>
<b>Tipologia urbana</b> - vias de comunicação - áreas de permanência	Rua Largo	idem idem
<b>Infra-estrutura</b> - melhoramentos urbanos - comunicação e transporte - paisagismo/arborização	Calçada, calçamento, iluminação	idem
<b>Edificações</b> - Estrutura - Funções arquitetônicas - Número - Apresentação - Ornamentação	Pequeno e médio porte Loja, residência Conjunto Fachada e lateral Mastros, letreiros, toldos	idem idem idem idem idem *
<b>Figura Humana</b> - Gênero/etário - número - Vestuário - postura corporal /detalhe - personagem/trabalhador	Homem, jovem Grupo Chapéu Rosto Carroceiro	Homem** idem   idem
<b>Indicadores de Movimento</b> - Humanos - Funcionais	Transeuntes Transporte animal	idem idem
<b>Atividade urbana</b> - Função/Instituição - Atividade econômica	Comercial e Serviços de Transporte	idem
<b>Natureza</b> - Vegetação aleatória - Luz/sombra - Temporalidade	Sombra Diurna	idem Idem

<b>Descritores formais</b>		
<b>Descritores</b>	<b>Na foto</b>	<b>No desenho</b>
<b>Enquadramento</b>	Central	idem
<b>Arranjo</b>	Rítmico/cadência	Rítmico***
<b>Direção/Articulação dos planos</b>	Centrípeta Contigüidade espacial	idem idem
<b>Efeitos</b>	Contraste de tons Fragmentação sutil Atividade/Pose	idem idem idem
<b>Estrutura</b>	Aguçamento /bicentralidade	Nivelamento****

<b>Comentários</b>
<p>* Letreiros: Casa Inglesa, Cardodso &amp; Com., Gomes Pinto &amp; Cardoso– Casa de Ferragens.</p> <p>** O jovem que aparece no quadrante inferior esquerdo da imagem foi retirado.</p> <p>*** O arranjo rítmico foi acentuado, valorizando as linhas das edificações.</p> <p>**** O aguçamento foi nivalado.</p> <p>Na foto o rosto/meio corpo na extremidade esquerda remete ao extra campo. É a única figura humana que tem traços fisionômicos visíveis. Este elemento na exterminadade do quadrante inferior esquerdo provoca um aguçamento que é intensificado com o contraste de tons e de escala. Seu olhar esta direcionado ao ponto de vista do fotógrafo</p> <p>No desenho este aguçamento foi eliminado, a distorção do registro das bordas foi corrigida e a imagem ganhou estabilidade.</p> <p>Com o aguçamento eliminado a direção centrípeta da articulação dos planos direciona o olhar para o centro da imagem valorizando a contigüidade espacial construída pelo enquadramento central. Assim os descritores icônicos de melhoramentos urbanos e edificações, movimento e atividade comercial foram realçados.</p> <p>Mesmo com a grande diferença de proporções da imagem fotográfica para o desenho os letreiros foram reproduzidos fielmente.</p>





N. 02	<b>TÍTULO:</b> RUA ANDRADE NEVES <b>TIPOLOGIA DO TEMA:</b> urbano/espço público/rua <b>ABRANGENCIA ESPACIAL:</b> vista pontual <b>LOCALIZAÇÃO:</b> centro
-------	--

## HISTÓRICO DO TEMA

### RUA ANDRADE NEVES

Rua bastante antiga que se estendia da frente da Estação Ferroviária até a rua Saldanha Marinho, próxima ao Boulevard de Itapura. Seu primeiro nome foi Rua do Campo, por ser um campo aberto onde ocorriam corridas em parelhas.

Seu nome homenageia José Joaquim de Andrade Neves, que também recebeu o título de Barão do Triunfo devido à sua participação em numerosas e vitoriosas batalhas na Guerra do Paraguai. Faleceu em Assunção em 06 de janeiro de 1869.

A foto registra a primeira quadra da rua, em sua parte mais urbanizada, nas imediações dos portões da Lidgerwood e Comp. de propriedade do norte-americano Guilherme Van Wleck Lidgerwood. Estabelecida em Campinas desde 1864, a fábrica produzia máquinas para lavoura e indústria, materiais para estrada de ferro como motores hidráulicos e a óleo, carros de luxo, trollys e carroças.

<b>Descritores Icônicos</b>		
<b>Descritores</b>	<b>Na foto</b>	<b>No desenho</b>
<b>Tipologia urbana</b> - vias de comunicação - áreas de permanência	Rua	idem
<b>Infra-estrutura</b> - melhoramentos urbanos - comunicação e transporte - paisagismo/arborização	Calçada, calçamento, iluminação	idem
<b>Edificações</b> - Estrutura - Funções arquitetônicas - Número - Apresentação - Ornamentação	Pequeno e médio porte Fábrica, loja, residência Conjunto Fachada e lateral/ em obras Letreiros	idem idem idem idem * idem ****
<b>Figura Humana</b> - Gênero/etário - número - Vestuário - postura corporal /detalhe - personagem/trabalhador	Homem, criança Grupo Olhar na direção do fotógrafo Carroceiro/ pedreiro	idem idem idem idem
<b>Indicadores de Movimento</b> - Humanos - Funcionais	Transeuntes Transporte animal, trilho	idem idem**
<b>Atividade urbana</b> - Função/Instituição - Atividade econômica	Comercial, Indústria e Serviços de Transporte	idem
<b>Natureza</b> - Vegetação aleatória - Luz/sombra - Temporalidade	Médio porte Diurna	idem idem

<b>Descritores formais</b>		
<b>Descritores</b>	<b>Na foto</b>	<b>No desenho</b>
<b>Enquadramento</b>	Central	idem
<b>Arranjo</b>	Rítmico	Rítmico***
<b>Direção/Articulação dos planos</b>	Centrípeta Contigüidade espacial	idem idem
<b>Efeitos</b>	Fragmentação sutil Contraste de tons Pose	idem idem idem
<b>Estrutura</b>	Nivelamento/Linha horizontal	idem

### **Comentários**

- \* a fachada em obras foi alterada;
- \*\* o transporte animal foi retirado;
- \*\*\* o arranjo rítmico foi realçado.
- \*\*\*\* letreiros: parcial da Fábrica Lidegerwood e Armazém Oliveira

A presença do grupo de figuras humanas em primeiro plano no centro da imagem fotográfica atrai o olhar e diminui o efeito de centralidade e contigüidade espacial.

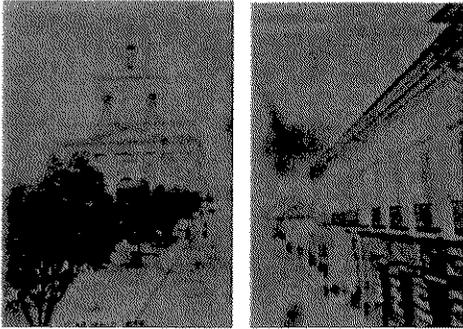
No desenho ocorre o inverso, os transeuntes foram reproduzidos em menor número e a contigüidade espacial da cena é reforçada. A articulação dos planos de forma centrípeta reforçou este efeito.

Os descritores icônicos de comércio, serviços de transporte e indústria foram mantidos e os letreiros reproduzidos de forma idêntica a imagem fotográfica.

A fachada em obras foi eliminada, em seu lugar uma fachada totalmente acabada foi desenhada, com isto nada compete com o direcionamento do olhar para o sentido do prolongamento da rua reforçando a contigüidade espacial.

No desenho foi realçada a cadência das formas das edificações, toda a carga de contraste de tons foi colocada na metade inferior da imagem e produziu um nivelamento.





N. 03	<b>TÍTULO:</b> RUA TREZE DE MAIO <b>TIPOLOGIA DO TEMA:</b> urbano/espço público/rua <b>ABRANGENCIA ESPACIAL:</b> vista pontual <b>LOCALIZAÇÃO:</b> centro
-------	--

### HISTORICO DO TEMA

#### RUA TREZE DE MAIO

Rua central de importante comércio, liga à rua Francisco Glicério a rua Andrade Neves, mais precisamente na altura da Estação Ferroviária.

Seu antigo nome, desde 1848, era Rua São José. Logo após a notícia da libertação dos escravos, em 28 de maio de 1888, a Câmara Municipal mudou o nome para homenagear a data da abolição.

Em 1900, o estabelecimento fotográfico de Sainatti & Filho ficava no n. 108 desta rua.

A imagem fotográfica destaca a Matriz Nova e a Praça José Bonifácio.

<b>Descritores Icônicos</b>		
<b>Descritores</b>	<b>Na foto</b>	<b>No desenho</b>
<b>Tipologia urbana</b> - vias de comunicação - áreas de permanência	Rua Praça	idem idem
<b>Infra-estrutura</b> - melhoramentos urbanos - comunicação e transporte - paisagismo/arborização	Calçada, calçamento, iluminação Trilhos Arborização de médio porte	idem idem idem*
<b>Edificações</b> - Estrutura - Funções arquitetônicas - Número - Apresentação - Ornamentação	Médio e grande porte Igreja, loja Conjunto Fachada, lateral e telhados Torre, sino, relógio, letreiros	idem idem idem idem idem
<b>Figura Humana</b> - Gênero/etário - número - Vestuário - postura corporal /detalhe - personagem/trabalhador	Não identificado Grupo	idem idem
<b>Indicadores de Movimento</b> - Humanos - Funcionais	Transeuntes Trilhos de bonde	idem* idem***
<b>Atividade urbana</b> - Função/Instituição - Atividade econômica	Religiosa Comercial, Serviços de Transporte	idem idem
<b>Natureza</b> - Vegetação aleatória - Luz/sombra - Temporalidade	Sombra Diurna	idem idem

Descritores formais		
Descritores	Na foto	No desenho
Enquadramento	Central	idem
Arranjo	Rítmico	Idem
Direção/Articulação dos planos	Centrípeta Contigüidade espacial	idem idem
Efeitos	Contraste de escala Fragmentação sutil Atividade	idem idem idem
Estrutura	Aguçamento	idem

Comentários
<p>* A arborização foi reproduzida com formato uniformizado;</p> <p>** Os transeuntes foram reproduzidos em grande número;</p> <p>*** os trilhos foram reforçados.</p> <p>Esta imagem é dotada de grande dinamismo.</p> <p>Os descritores icônicos de edificação, transporte e comércio e movimento foram valorizados na composição. Os letreiros das casas comerciais foram reproduzidos quase que na totalidade.</p> <p>Mas o que marca esta imagem é a bicentralidade; dois encadeamentos de cadência opostos que potencializam a contigüidade espacial . Se separarmos a imagem em dois retângulos teremos uma assimetria entre o lado direito e lado esquerdo, da seguinte forma:</p> <p>No lado esquerdo os planos estão organizados em direção vertical ascendente e marcados pela cadência das árvores e da geometria da igreja. O enquadramento é diagonal mas com uma estrutura de centralidade. A edificação/Igreja ocupa o centro desta metade da imagem, ela foi registrada com efeitos de singularidade e contraste de escala.</p> <p>No lado direito o enquadramento é também diagonal mas o arranjo rítmico é marcado pela similitude de formas da edificação que causou um forte aguçamento pela fragmentação da borda direita, o que remete ao extra-quadro (detalhe na página 128).</p> <p>A junção destas “duas imagens” produziu um grande dinamismo valorizando a especialidade urbana retratada. O desenho preservou integralmente esta composição.</p>







N. 04

**TÍTULO:** RUA BARÃO DE JAGUARA  
**TIPOLOGIA DO TEMA:** urbano/espço público/rua  
**ABRANGENCIA ESPACIAL:** vista parcial  
**LOCALIZAÇÃO:** centro

## HISTÓRICO DO TEMA

### RUA BARÃO DE JAGUARA

A foto registra a esquina da rua com a Praça Visconde de Indaiatuba, região de intenso comércio.

Denominada inicialmente de Rua de Cima, em 06 de setembro de 1848 a Câmara Municipal denominou-a oficialmente como Rua Direita. Na década de 1880, eram muitas as reclamações na estação das chuvas, pois seus moradores ficavam sujeitos a inundações.

*“... No tempo das águas - a estação actual - os moradores estão sujeitos à febre na proximidade dos pantanos que ali se formam, especialmente no quarteirão compreendido entre as ruas da Cadeia e a do General Osório.” (Jornal Diário de Campinas, 28/01/1880)*

A decisão de mudar o nome para o título nobiliárquico do Dr. Antonio Pinheiro de Ulhoa Cintra, ocorreu em 1 de julho de 1889. O homenageado Barão de Jaguará, era médico e foi presidente nomeado da Província de São Paulo e, quando do primeiro surto de febre amarela, autorizou um empréstimo de dois mil contos de réis à Câmara Municipal para a conclusão das obras dos serviços de água e esgoto da cidade.

Nas últimas décadas do século XIX, a Rua Barão de Jaguará tornou-se a preferida para passear e encontrar uma boa conversa. Possuía muitas casas de comércio com destaque para a Au Mond Elegant, Casa do Livro Azul, a Farmácia de Otto Langaard, A Bota Elegante, o jornal Correio de Campinas, foi palco do apogeu e declínio dos fotógrafos Henrique Rosen, Julius Nickelsen & Ferreira, Jacques Vigier e Sophian Niebler.

<b>Descritores Icônicos</b>		
<b>Descritores</b>	<b>Na foto</b>	<b>No desenho</b>
<b>Tipologia urbana</b> - vias de comunicação - áreas de permanência		Rua/esquina
<b>Infra-estrutura</b> - melhoramentos urbanos - comunicação e transporte - paisagismo/arborização		Calçada, calçamento, iluminação Trilhos
<b>Edificações</b> - Estrutura - Funções arquitetônicas - Número - Apresentação - Ornamentação		Pequeno e médio porte Loja, residências Conjunto Fachada e lateral Mastro, toldo, gradil, letreiros *
<b>Figura Humana</b> - Gênero/etário - número - Vestuário - postura corporal /detalhe - personagem/trabalhador		**
<b>Indicadores de Movimento</b> - Humanos - Funcionais		Transeuntes Trilhos
<b>Atividade urbana</b> - Função/Instituição - Atividade econômica		Comercial
<b>Natureza</b> - Vegetação aleatória - Luz/sombra - Temporalidade		Sombra Diurna

<b>Descritores formais</b>		
<b>Descritores</b>	<b>Na foto</b>	<b>No desenho</b>
<b>Enquadramento</b>		Central
<b>Arranjo</b>		Rítmico/cadência
<b>Direção/Articulação dos planos</b>		Centrípeta Contigüidade espacial
<b>Efeitos</b>		Contraste de tons Fragmentação sutil
<b>Estrutura</b>		Aguçamento com nivelamento

<b>Comentários</b>
<p>* Os letreiros da Confeitaria Minerva, Calçados Andrades, Charutaria, Agencia do Banco foram reproduzidos fielmente;</p> <p>** A qualidade da reprodução não possibilita analisar melhor este item.</p> <p>O enquadramento central somado ao efeito de fragmentação sutil potencializou a contigüidade espacial dos planos.</p> <p>Ao mesmo tempo em que o olhar é direcionado para o centro da imagem, as bordas fragmentadas e recortadas remetem ao extra-quadro.</p> <p>Os descritores icônicos de atividade comercial e serviços de transporte (trilhos de bonde) foram enfatizados.</p>







N. 05	<b>TÍTULO:</b> LARGO CARLOS GOMES <b>TIPOLOGIA DO TEMA:</b> urbano/espço público/largo <b>ABRANGENCIA ESPACIAL:</b> vista pontual <b>LOCALIZAÇÃO:</b> centro
-------	---

## HISTÓRICO DO TEMA

### LARGO CARLOS GOMES

Região alagadiça, conhecida como Praça do Passeio, depois também como Largo do Lixo, pois até a década de 1870 era incentivado o depósito de lixo e detritos para promover o aterramento.

Em 23 de julho de 1877, recebeu o nome de Corrêa de Mello, em homenagem ao cientista recém falecido. Mas a comissão que cuidada das homenagens à Joaquim Correa de Mello decidiu construir uma escola que receberia seu nome e, três anos depois, em 27 de setembro de 1880, o jardim recebeu a denominação de Praça Carlos Gomes em homenagem ao maestro campineiro que havia residido com seus pais nas imediações, mais exatamente na esquina da Rua Sete de Setembro (Irmã Serafina) com a rua das Casinhas (General Osório).

Na década de 1880, recebeu algumas benfeitorias: o chafariz em 1882 e a plantação das palmeiras imperiais em 1883.

<b>Descritores Icônicos</b>		
<b>Descritores</b>	<b>Na foto</b>	<b>No desenho</b>
<b>Tipologia urbana</b> - vias de comunicação - áreas de permanência	Rua/esquina Largo	idem idem
<b>Infra-estrutura</b> - melhoramentos urbanos - comunicação e transporte - paisagismo/arborização	Calçada, calçamento, iluminação  Arborização de grande porte, paisagismo, bica	idem  idem*
<b>Edificações</b> - Estrutura - Funções arquitetônicas - Número - Apresentação - Ornamentação	Pequeno porte Não identificada Conjunto Fachada e lateral	idem idem idem idem
<b>Figura Humana</b> - Gênero/etário - número - Vestuário - postura corporal /detalhe - personagem/trabalhador	Homem, criança Grupo  Olhar na direção do fotógrafo Carroceiro	Idem** idem  idem
<b>Indicadores de Movimento</b> - Humanos - Funcionais	Transeuntes Transporte animal	idem idem
<b>Atividade urbana</b> - Função/Instituição - Atividade econômica		
<b>Natureza</b> - Vegetação aleatória - Luz/sombra - Temporalidade	Sombra Diurna	idem idem

Descritores formais		
Descritores	Na foto	No desenho
Enquadramento	Diagonal	idem
Arranjo	Rítmico/cadência	idem
Direção/Articulação dos planos	Diagonal Contigüidade espacial	idem ***
Efeitos	Contraste de tons Singularidade Atividade/Pose	idem idem idem****
Estrutura	Nivelamento	idem

Comentários
<p>* as palmeiras foram reproduzidas no desenho de forma mais uniformizada que na imagem fotográfica;</p> <p>** as figuras humanas, em menor número, produziram efeito de valorização da escala das palmeiras;</p> <p>*** A direção diagonal foi acentuada no desenho;</p> <p>**** O efeito de atividade foi transformado em pose, os transeuntes presentes na foto foram registrados no desenho em situação de pose.</p> <p>No desenho o formato e o tamanho das palmeiras foram uniformizados acentuando o arranjo em cadência, o calçamento da rua foi evidenciado.</p> <p>As figuras humanas mantidas no desenho serviram como elemento de contraste e reforço da verticalidade e grandiosidade das palmeiras.</p> <p>Com a eliminação das figuras humanas e da carroça no quadrante inferior direito, a direção diagonal e a contigüidade espacial foram acentuadas.</p>



JARDIM-PRAÇA VISCONDE INDAYATUB-



N. 06	<b>TÍTULO:</b> PRAÇA VISCONDE DE INDAIATUBA <b>TIPOLOGIA DO TEMA:</b> urbano/espço público/praa <b>ABRANGENCIA ESPACIAL:</b> vista pontual <b>LOCALIZAÇÃO:</b> centro
-------	--

## HISTÓRICO DO TEMA

### PRAÇA VISCONDE DE INDAIATUBA

Era conhecida como “Pátio do Rosário” devido à Igreja do Rosário, ali existente desde 1817. Sempre foi local de festividades, como as cavalhadas e solenidades públicas, como as festas em homenagem ao Imperador em suas visitas a Campinas em 1848, 1875 e 1878. Joaquim Bonifácio do Amaral, o Visconde de Indaiatuba, construiu nas proximidades um imponente sobrado, onde hospedou o Imperador nas visitas de 1875 e 1878.

A denominação de “Visconde de Indaiatuba” ocorreu em 31 de janeiro de 1887 em homenagem a um dos fundadores do Colégio Culto à Ciência (1874) e um dos introdutores do braço livre na lavoura do Município (1852). Era ponto de trilburis e lugar de grande circulação. Em 15 de Novembro de 1895, foi reurbanizado e transformado em jardim, com bancos, um chafariz e iluminação por candelabros. Em 1900, a imprensa queixava-se dos,

*“Garotos”*

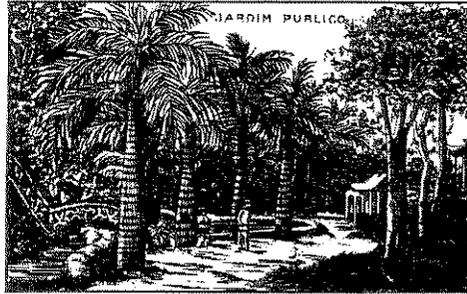
*“Tornam-se já insuportáveis os bandos de garotos que impunemente infestam a nossa cidade. Um dos pontos prediletos para reunião dessa prejudicial garotagem, é o largo do Rosário, cujo jardim tantos contos de réis custou a municipalidade, e que agora está sendo considerado danificado. Além dos prejuízos materiais causados por esses desocupados, acrescesse que os mesmos, sem o mais leve respeito aos transeuntes proferem palavras insultuosas à moral. Contamos que a autoridade competente, como era de costume, fará policiar o largo do rosário, pondo assim termo aos respectivos abusos de que vimos tratar.”*

(Diário de Campinas, 11/11/900).

<b>Descritores Icônicos</b>		
<b>Descritores</b>	<b>Na foto</b>	<b>No desenho</b>
<b>Tipologia urbana</b> - vias de comunicação - áreas de permanência		Praça
<b>Infra-estrutura</b> - melhoramentos urbanos - comunicação e transporte - paisagismo/arborização		Calçada, iluminação  Arborização de médio porte, chafariz, espelho d'água, banco
<b>Edificações</b> - Estrutura - Funções arquitetônicas - Número - Apresentação - Ornamentação		Pequeno porte Não identificada Um Fachada parcial
<b>Figura Humana</b> - Gênero/etário - número - Vestuário - postura corporal /detalhe - personagem/trabalhador		Não identificado* Um
<b>Indicadores de Movimento</b> - Humanos - Funcionais		Transeunte
<b>Atividade urbana</b> - Função/Instituição - Atividade econômica		
<b>Natureza</b> - Vegetação aleatória - Luz/sombra - Temporalidade		Diurna

<b>Descritores formais</b>		
<b>Descritores</b>	<b>Na foto</b>	<b>No desenho</b>
<b>Enquadramento</b>		Central
<b>Arranjo</b>		Caótico/profusão
<b>Direção/Articulação dos planos</b>		Centrípeta Similitude formal
<b>Efeitos</b>		Contraste de tons Fragmentação radial Singularidade Pose
<b>Estrutura</b>		Nivelamento/ Linha Horizontal

<b>Comentários</b>
<p>* pouco visível.</p> <p>A fragmentação radical ressaltou o paisagismo e chafariz, mas não descontextualizou o tema.</p>





N. 07	<b>TÍTULO:</b> JARDIM PÚBLICO <b>TIPOLOGIA DO TEMA:</b> urbano/espço público/jardim <b>ABRANGENCIA ESPACIAL:</b> vista pontual <b>LOCALIZAÇÃO:</b> centro
-------	--

## HISTÓRICO DO TEMA

### JARDIM PÚBLICO

Passeio Público ou Jardim Público inaugurado em 18 de fevereiro de 1883; apesar do nome não era um espaço público, mas pertencia à iniciativa particular.

Sua intensa vegetação era composta de plantas das matas brasileiras, com destaque para o pau-brasil.

Possuía um quiosque que servia de botequim e um correto de ferro confeccionado na Fábrica Lidgerwood.

Em 19 de agosto de 1889, recebeu a denominação de Praça Imprensa Fluminense em homenagem ao apoio e solidariedade recebidos dos jornais do Rio de Janeiro, que promoveram uma campanha para arrecadar auxílio financeiro para Campinas, por ocasião do primeiro surto de febre amarela.

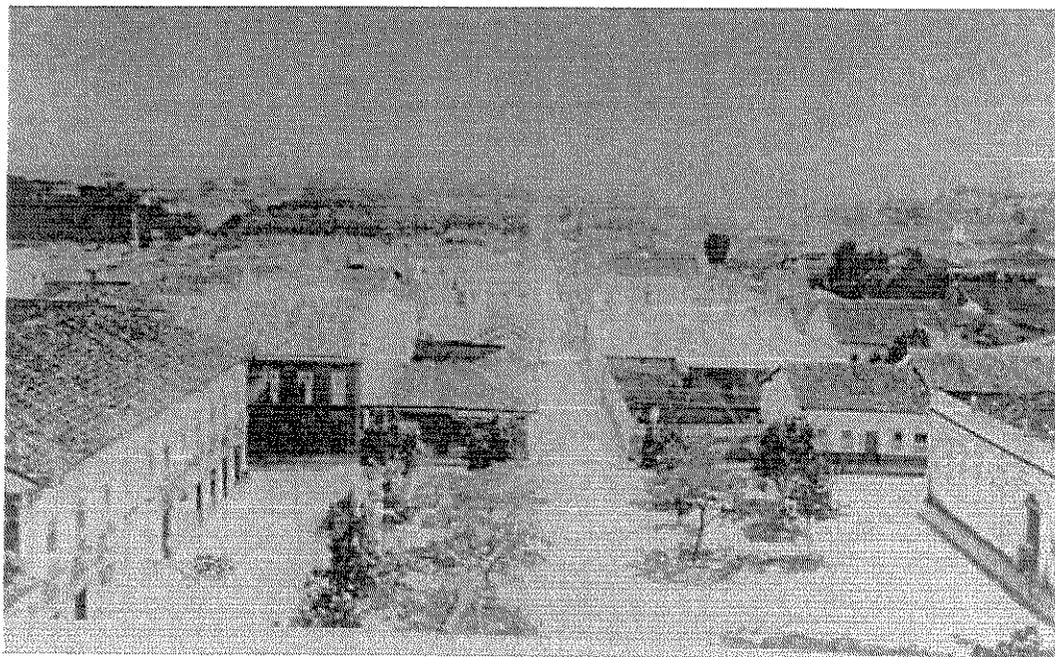
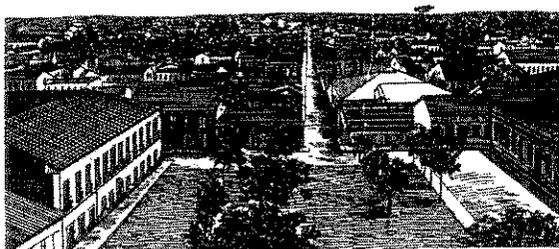
Era um espaço agradável de diversão e lazer, com uma gruta e uma cascata, e ali eram freqüentes as apresentações das bandas locais.

<b>Descritores Icônicos</b>		
<b>Descritores</b>	<b>Na foto</b>	<b>No desenho</b>
<b>Tipologia urbana</b> - vias de comunicação - áreas de permanência		
<b>Infra-estrutura</b> - melhoramentos urbanos - comunicação e transporte - paisagismo/arborização		Jardim público, arborização de grande porte, lago, ponte*
<b>Edificações</b> - Estrutura - Funções arquitetônicas - Número - Apresentação - Ornamentação		Pequeno porte Não identificada Um Fachada parcial
<b>Figura Humana</b> - Gênero/etário - número - Vestuário - postura corporal /detalhe - personagem/trabalhador		Homem** Um
<b>Indicadores de Movimento</b> - Humanos - Funcionais		Transeunte
<b>Atividade urbana</b> - Função/Instituição - Atividade econômica		
<b>Natureza</b> - Vegetação aleatória - Luz/sombra - Temporalidade		Diurna

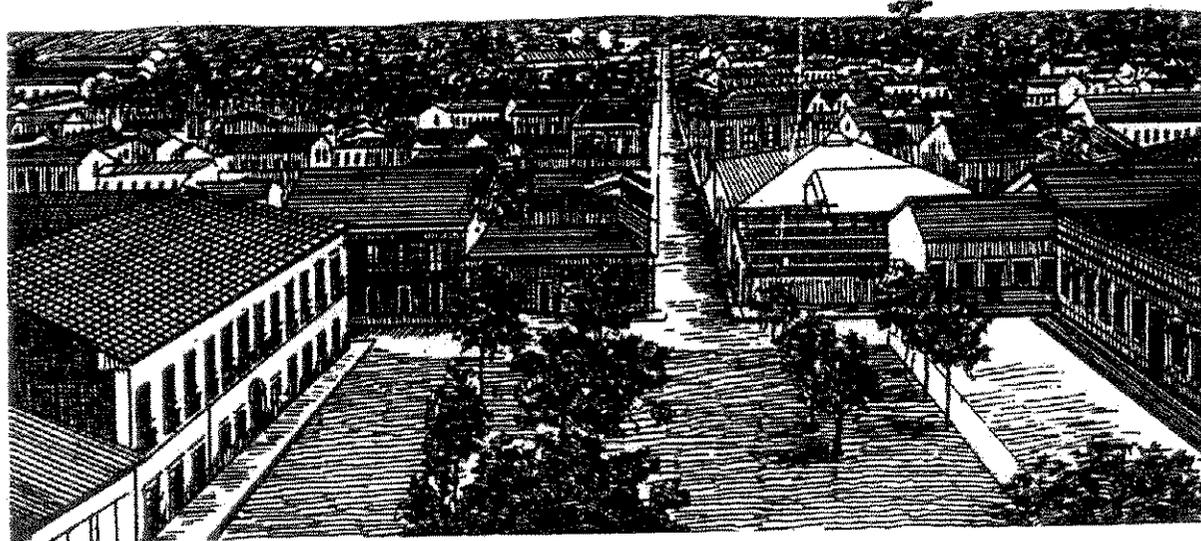
<b>Descritores formais</b>		
<b>Descritores</b>	<b>Na foto</b>	<b>No desenho</b>
<b>Enquadramento</b>		Diagonal
<b>Arranjo</b>		Rítmico/cadência
<b>Direção/Articulação dos planos</b>		Diagonal Contigüidade espacial
<b>Efeitos</b>		Contraste de tons Pose Fragmentação radical Singularidade
<b>Estrutura</b>		Nivelamento/centralidade

<b>Comentários</b>
<p>* o paisagismo foi valorizado no enquadramento;  ** a figura estilizada e pouco visível.</p> <p>A exuberância da arborização planejada foi colocada em evidência. Os efeitos de singularidade e fragmentação radical marcam a escolha do registro de uma parcela do tema, mas não houve descontextualização do motivo.</p>

PARTE DA CIDADE VISTA DA MATRIZ NOVA



PARTE DA CIDADE VISTA DA MATRIZ NOVA



N. 08	<b>TÍTULO:</b> PARTE DA CIDADE VISTA DA MATRIZ NOVA <b>TIPOLOGIA DO TEMA:</b> urbano/área/confluência <b>ABRANGENCIA ESPACIAL:</b> vista parcial <b>LOCALIZAÇÃO:</b> centro
-------	--

## HISTÓRICO DO TEMA

### PARTE DA CIDADE VISTA DA MATRIZ NOVA

Estão em destaque:

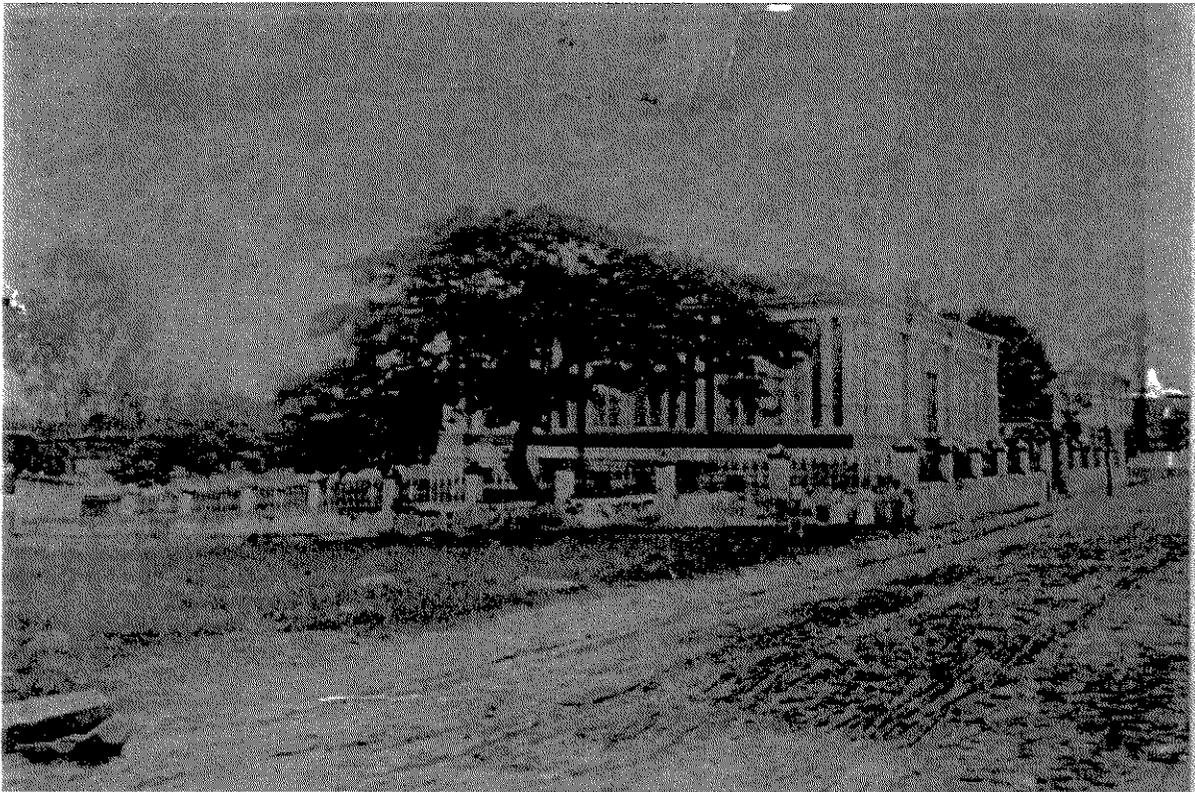
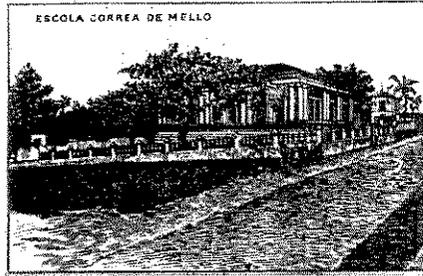
- **PRAÇA JOSÉ BONIFÁCIO:** O primeiro espaço público que recebeu o nome de José Bonifácio foi o antigo Largo do Rosário, em 02 de novembro de 1886. Porém, em 31 de janeiro de 1887, apenas 59 dias mais tarde, o nome do “Patriarca da Independência” foi designado para o pátio da Matriz Nova, como era conhecido inicialmente o largo enfrente a igreja. Esta mudança foi promovida para que a Câmara pudesse também homenagear o Visconde de Indaiatuba, nomeando com seu título o largo em que este morava.

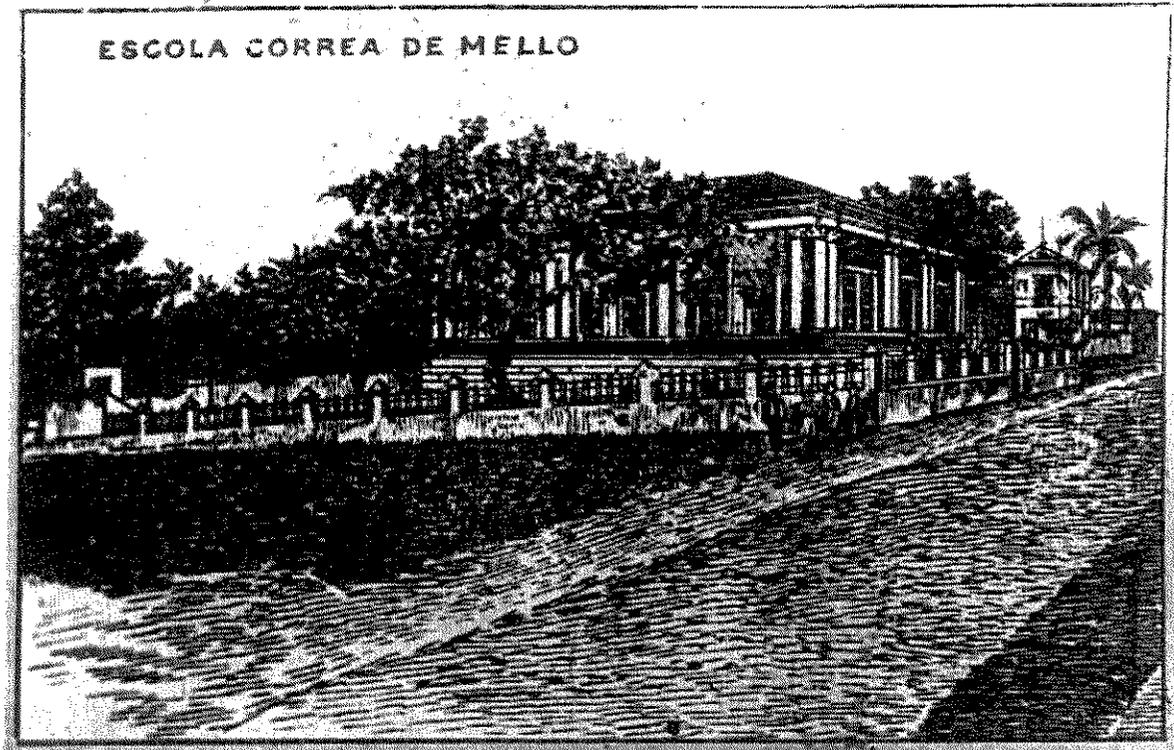
- **RUA CONCEIÇÃO:** era denominada inicialmente como Rua Formosa, este nome provinha do fato da rua gozar de fama de ser realmente uma área vistosa. Entre os anos de 1842 e 1845 foram abertos os quarteirões que a prolongaram até as proximidades da rua Sete de Setembro (atual Rua Irmã Serafina). Posteriormente recebeu o nome de Rua Boaventura do Amaral. Em 30 de novembro em 1883, as vésperas da comemoração de inauguração da Catedral de Nossa Senhora da Conceição, um grupo de 58 cidadãos proprietários e residentes nesta rua, encaminharam um requerimento à Câmara Municipal solicitando a mudança do nome para Conceição, justificando o pedido pelo fato da rua iniciar-se em frente a igreja.

<b>Descritores Icônicos</b>		
<b>Descritores</b>	<b>Na foto</b>	<b>No desenho</b>
<b>Tipologia urbana</b> - vias de comunicação - áreas de permanência	Rua/esquina Praça	idem idem
<b>Infra-estrutura</b> - melhoramentos urbanos - comunicação e transporte - paisagismo/arborização	Calçada, calçamento, iluminação Arborização de médio porte	idem idem
<b>Edificações</b> - Estrutura - Funções arquitetônicas - Número - Apresentação - Ornamentação	Pequeno, médio e grande porte Diversas Conjunto Fachada, lateral e telhados	idem idem idem idem
<b>Figura Humana</b> - Gênero/etário - número - Vestuário - postura corporal /detalhe - personagem/trabalhador		
<b>Indicadores de Movimento</b> - Humanos - Funcionais		
<b>Atividade urbana</b> - Função/Instituição - Atividade econômica	Diversas	idem
<b>Natureza</b> - Vegetação aleatória - Luz/sombra - Temporalidade	Luz/Sombra Diurna	idem idem

<b>Descritores formais</b>		
<b>Descritores</b>	<b>Na foto</b>	<b>No desenho</b>
<b>Enquadramento</b>	Central/descensional	idem
<b>Arranjo</b>	Rítmico/cadência	idem
<b>Direção Articulação dos planos</b>	Horizontal Contigüidade espacial	idem idem
<b>Efeitos</b>	Contraste de escala e de tons Fragmentação sutil Repouso	idem idem idem
<b>Estrutura</b>	Nivelamento/Linha horizontal	idem

<b>Comentários</b>
<p>Imagem feita da torre da Matriz Nova, destaca em primeiro plano a Praça José Bonifácio e a rua Conceição, mais ao longe a região para onde a cidade crescia em direção a rua Coronel Quirino.</p> <p>O título PARTE DA CIDADE VISTA DA MATRIZ NOVA, demonstra a necessidade de informar o público a contextualização espacial da tomada, possivelmente por tratar-se de uma imagem incomum mas, também, para valorizar os recursos técnicos empregados em sua realização.</p> <p>A relação entre luz e sombra é bastante presente na fotografia e foi reproduzida no desenho. Pela posição das áreas de sombra a imagem foi produzida possivelmente no meio do dia, o que produziu forte contraste de tons gerando efeito de iluminação da cena. No desenho este efeito é também reproduzido e ainda mais acentuado.</p>





N. 09	<b>TÍTULO:</b> ESCOLA CORREA DE MELO <b>TIPOLOGIA DO TEMA:</b> urbano/edificação/externa <b>ABRANGENCIA ESPACIAL:</b> vista pontual <b>LOCALIZAÇÃO:</b> centro
-------	---

## HISTÓRICO DO TEMA

### ESCOLA CORREA DE MELO

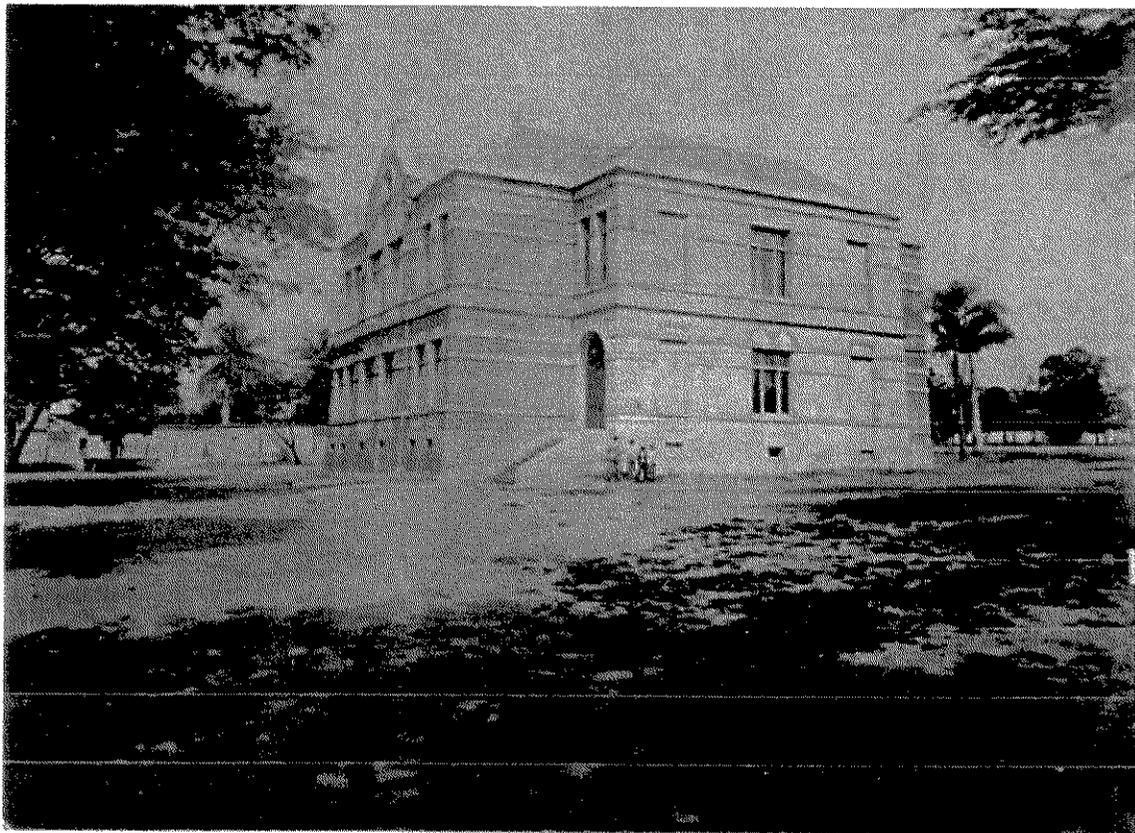
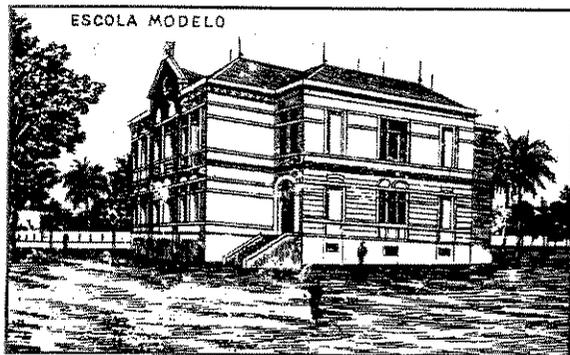
Joaquim Corrêa de Mello foi farmacêutico e pesquisador das plantas brasileiras. Viveu muitos anos em Campinas e faleceu na cidade em 1877. Após sua morte, para homenageá-lo, foi organizada uma sociedade, por iniciativa do Club da Lavoura; após várias discussões os membros da sociedade decidiram erguer um monumento, mais tarde, no entanto, decidiram que a melhor homenagem seria a construção de uma escola primaria mista, destinada aos pobres, e não um monumento.

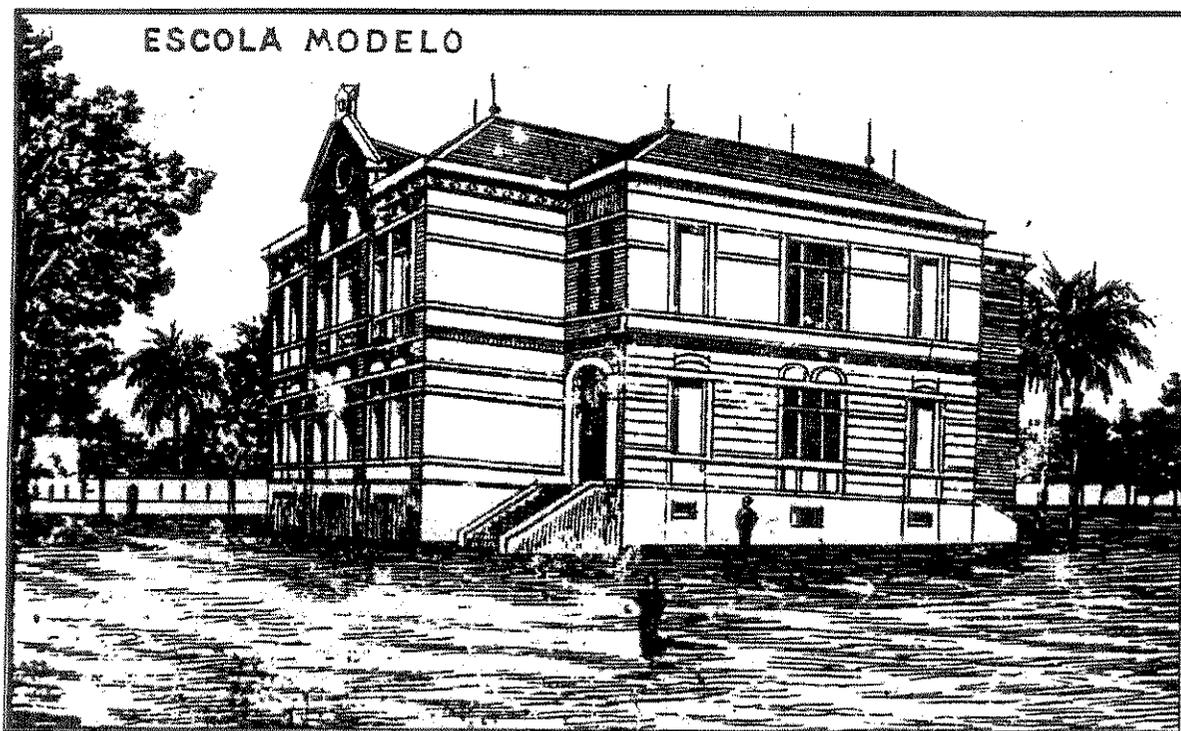
Em 7 de abril de 1879 foi lançada a pedra fundamental e em 18 de Abril de 1881 a escola foi inaugurada no Largo Jorumbeval, região de muitos brejos. Em 1888 a sociedade que a originou se dissolveu e a administração da escola foi transferida para a Câmara Municipal que, em 1899, transferiu para o Estado.

<b>Descritores Icônicos</b>		
<b>Descritores</b>	<b>Na foto</b>	<b>No desenho</b>
<b>Tipologia urbana</b> - vias de comunicação - áreas de permanência	Rua	idem
<b>Infra-estrutura</b> - melhoramentos urbanos - comunicação e transporte - paisagismo/arborização	Calçada, calçamento, iluminação	idem*
<b>Edificações</b> - Estrutura - Funções arquitetônicas - Número - Apresentação - Ornamentação	Médio porte Escola Um Fachada e lateral Muro, gradil	idem idem idem idem idem
<b>Figura Humana</b> - Gênero/etário - número - Vestuário - postura corporal /detalhe - personagem/trabalhador	Criança Grupo	Idem** idem
<b>Indicadores de Movimento</b> - Humanos - Funcionais		
<b>Atividade urbana</b> - Função/Instituição - Atividade econômica	Educativa	idem
<b>Natureza</b> - Vegetação aleatória - Luz/sombra - Temporalidade	Rasteira e de grande porte*** Sombra Diurna	idem idem idem

<b>Descritores formais</b>		
<b>Descritores</b>	<b>Na foto</b>	<b>No desenho</b>
<b>Enquadramento</b>	Diagonal	idem
<b>Arranjo</b>	Rítmico/cadência	idem
<b>Direção/Articulação dos planos</b>	Horizontal Contigüidade espacial Similitude formal	idem idem
<b>Efeitos</b>	Singularidade Repouso	idem idem
<b>Estrutura</b>	Nivelamento/Linha Horizontal	idem

<b>Comentários</b>
<p>* calçamento foi enfatizado;  ** pouco visível;  *** a arborização foi reproduzida com detalhes.</p> <p>No desenho o calçamento e a vegetação foram reproduzidos em detalhes. O atributo principal desta imagem é a contigüidade espacial.</p>





N. 10	<b>TÍTULO:</b> ESCOLA MODELO <b>TIPOLOGIA DO TEMA:</b> urbano/edificação/externa <b>ABRANGENCIA ESPACIAL:</b> vista pontual <b>LOCALIZAÇÃO:</b> centro
-------	---

## HISTÓRICO DO TEMA

### ESCOLA MODELO

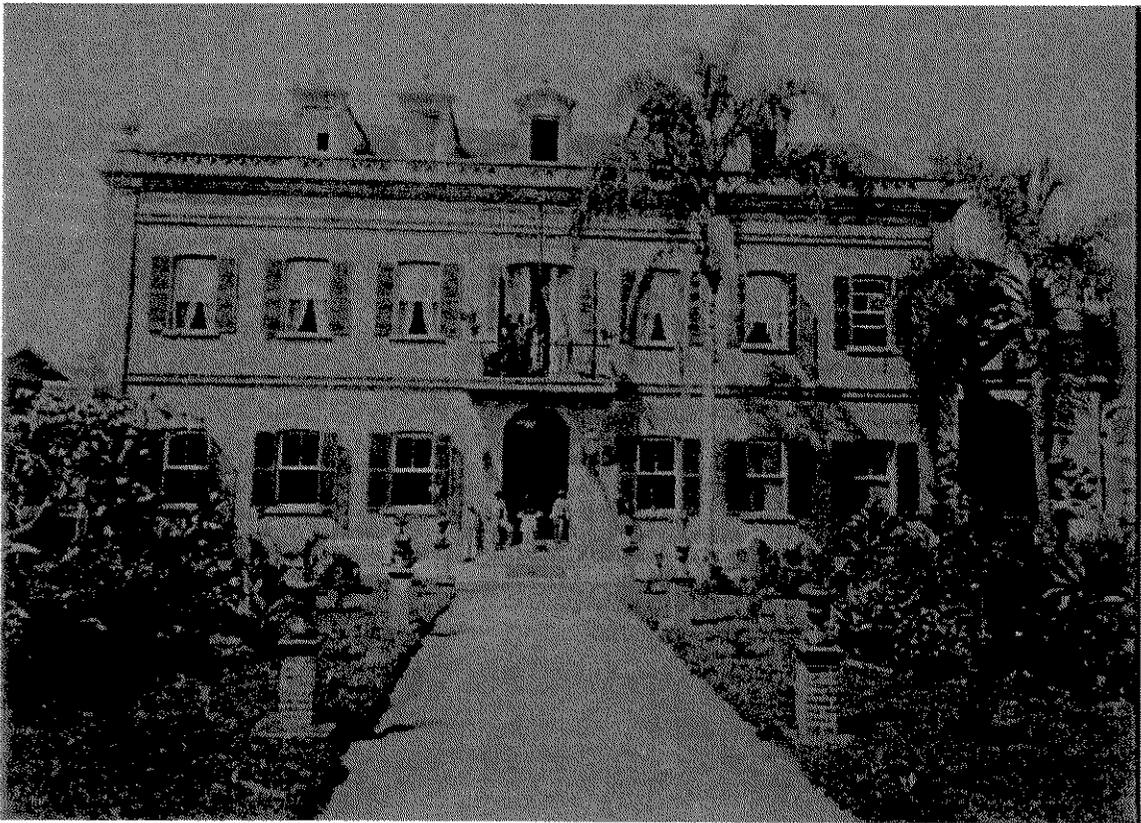
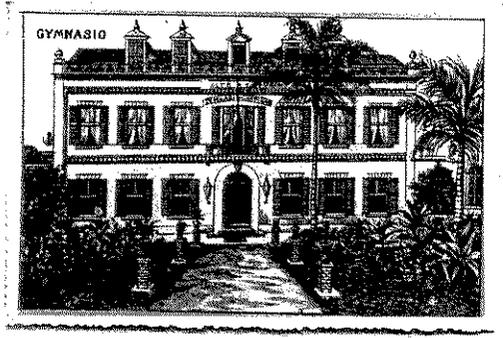
Grupo Escolar era a denominação de uma nova modalidade de escola primária, criada pelo Governo do Estado de São Paulo em 1893, considerada símbolo de modernidade e inovação educacional por sua organização administrativa e pedagógica.

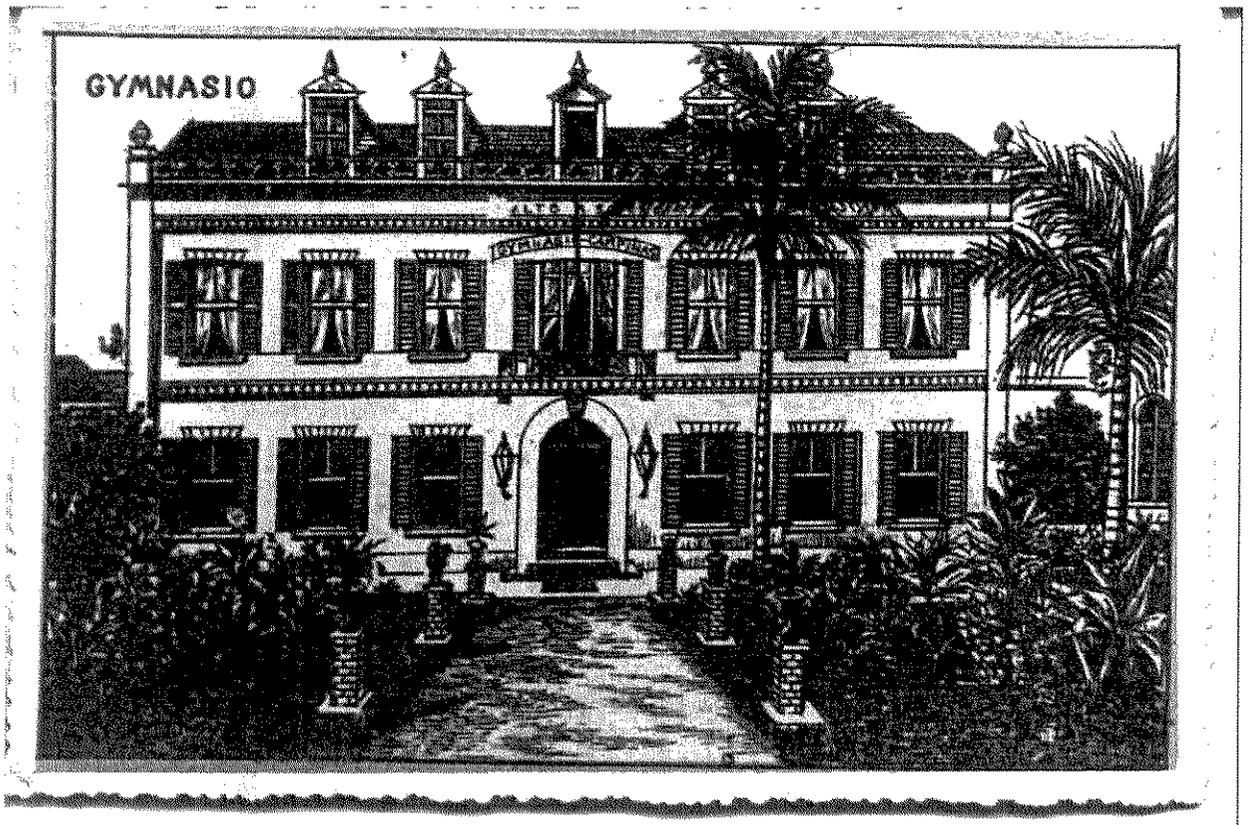
O prédio era um fator importantíssimo dentro dessa nova prática pedagógica de racionalização, uniformidade e padronização. O prédio da Escola Modelo de Campinas foi planejado e construído por Ramos de Azevedo. A pedra inaugural foi lançada em 28 de maio de 1895 e a inauguração em 7 de fevereiro de 1897.

<b>Descritores Icônicos</b>		
<b>Descritores</b>	<b>Na foto</b>	<b>No desenho</b>
<b>Tipologia urbana</b> - vias de comunicação - áreas de permanência	Pátio	idem
<b>Infra-estrutura</b> - melhoramentos urbanos - comunicação e transporte - paisagismo/arborização		
<b>Edificações</b> - Estrutura - Funções arquitetônicas - Número - Apresentação - Ornamentação	Médio porte Escola Um Fachada e lateral	idem idem idem idem
<b>Figura Humana</b> - Gênero/etário - número - Vestuário - postura corporal /detalhe - personagem/trabalhador	Criança Grupo Olhar na direção do fotógrafo	idem Dois* idem
<b>Indicadores de Movimento</b> - Humanos - Funcionais		Transeuntes*
<b>Atividade urbana</b> - Função/Instituição - Atividade econômica	Educativa	idem
<b>Natureza</b> - Vegetação aleatória - Luz/sombra - Temporalidade	Médio e grande porte Sombra Diurna	idem idem idem

<b>Descritores formais</b>		
<b>Descritores</b>	<b>Na foto</b>	<b>No desenho</b>
<b>Enquadramento</b>	Central	idem
<b>Arranjo</b>	Discreto/sobreposição	Rítmico/cadência**
<b>Direção/Articulação dos planos</b>	Vertical Semelhança de formas	idem idem
<b>Efeitos</b>	Singularidade Pose	idem Atividade***
<b>Estrutura</b>	Aguçamento com nivelamento	Nivelamento/centralidade ****

<b>Comentários</b>
<p>* o pequeno grupo de crianças foi substituído no desenho por duas crianças em posições diferentes, produzindo efeito de movimento.</p> <p>** O arranjo foi alterado e valorizou as linhas do edifício;</p> <p>*** o efeito de pose foi substituído pelo efeito de atividade com a mudança de postura das crianças;</p> <p>**** ocorreu uma mudança de estrutura de aguçamento com nivelamento para nivelamento marcado pela centralidade do tema na composição do desenho.</p> <p>Na fotografia uma sombra ocupa quase toda a metade inferior e copas de árvore nas extremidades produzem um aguçamento da estrutura da imagem remetendo ao extra-quadro.</p> <p>No desenho a sombra foi eliminada e presença das copas das árvores diminuída.</p> <p>Esta alteração promoveu o nivelando da estrutura da imagem e, juntamente com o efeito de singularidade destacou o motivo principal, ou seja, o edifício, no centro do campo visual. Assim a cadência das linhas da edificação foi valorizada.</p>





N. 11	<b>TÍTULO:</b> GYNMÁSIO <b>TIPOLOGIA DO TEMA:</b> urbano/edificação/externa <b>ABRANGENCIA ESPACIAL:</b> vista pontual <b>LOCALIZAÇÃO:</b> centro
-------	--

## HISTÓRICO DO TEMA

### GYNMÁSIO

Por iniciativa de Antonio Pompeo de Camargo, foi fundada a Sociedade Culto à Ciência, para criação de um colégio destinado a atender aos “rapazes da cidade”.

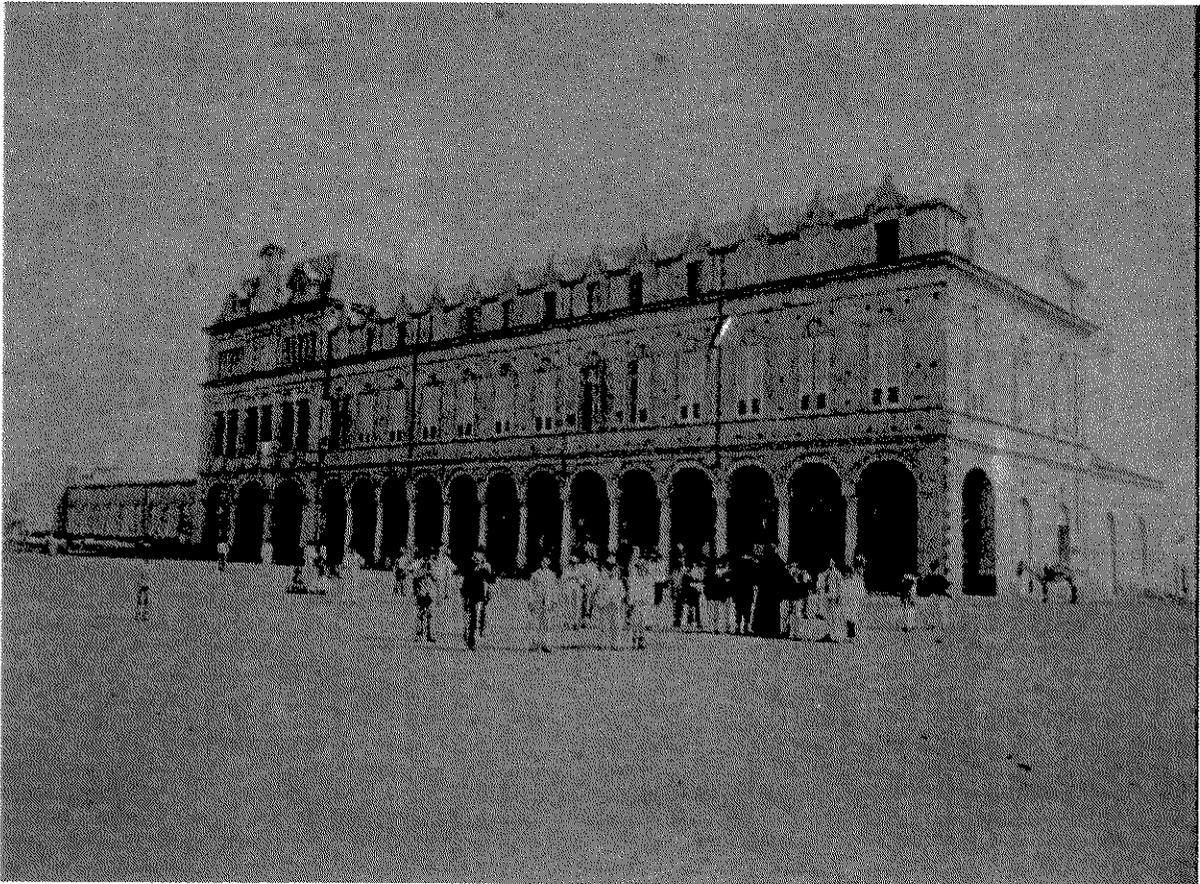
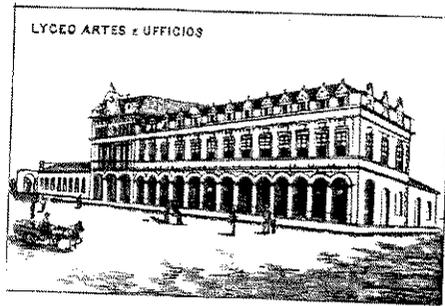
O Gymnasio foi criado como instituição de ensino de primeiro e segundo grau; em 13 de Abril de 1873 foi lançada a pedra fundamental do edifício. A obra foi entregue aos cuidados do empreito Guilherme Krug e o edifício foi inaugurado em 12 de Janeiro de 1874.

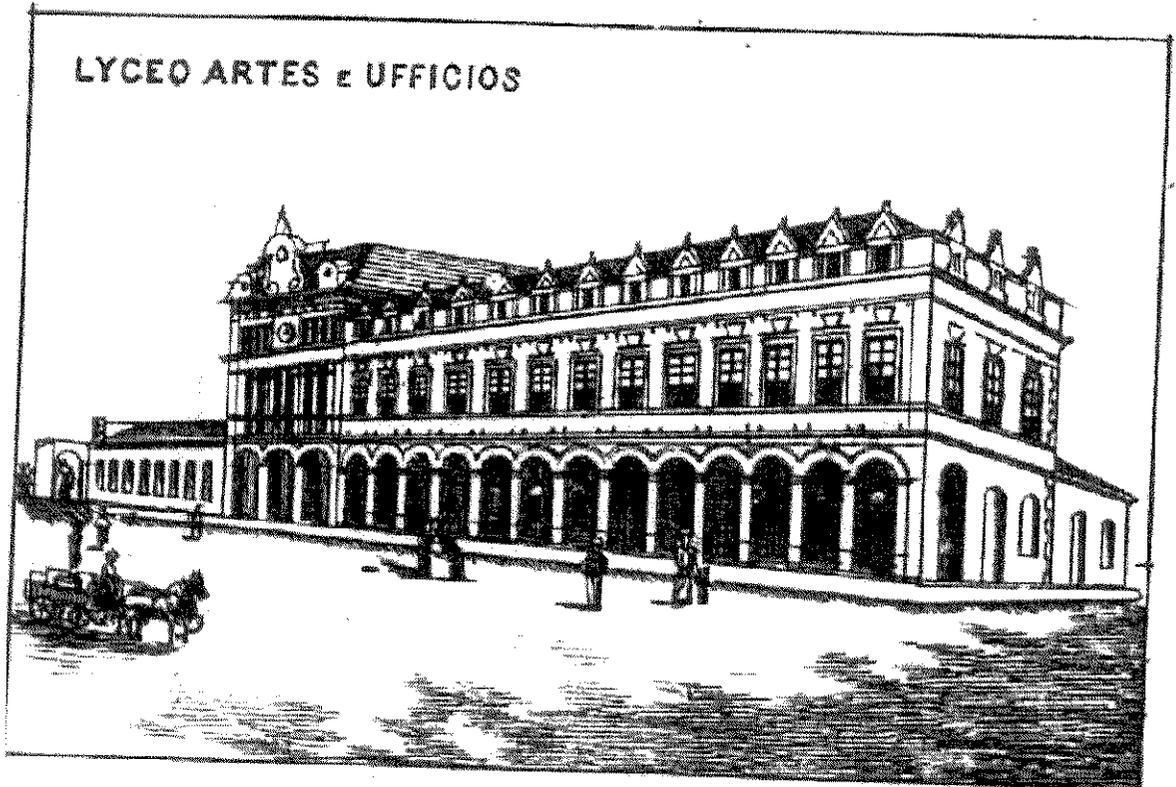
Em 1892 a Sociedade dissolveu-se e o colégio foi fechado. Em 1894, de acordo com os estatutos, o patrimônio foi transferido para a Câmara Municipal. Em 1895, o prédio e o patrimônio foram assumidos pelo Governo do Estado que instalou um ginásio para o ensino secundário, científico e literário, inaugurado em 01 de Julho de 1897.

<b>Descritores Icônicos</b>		
<b>Descritores</b>	<b>Na foto</b>	<b>No desenho</b>
<b>Tipologia urbana</b> - vias de comunicação - áreas de permanência		
<b>Infra-estrutura</b> - melhoramentos urbanos - comunicação e transporte - paisagismo/arborização	Arborização de pequeno e médio porte, jardim privado, vasos	idem*
<b>Edificações</b> - Estrutura - Funções arquitetônicas - Número - Apresentação - Ornamentação	Grande porte Escola Um Fachada Coluna, mastro, gradil, letreiro	idem idem idem idem idem
<b>Figura Humana</b> - Gênero/etário - número - Vestuário - postura corporal /detalhe - personagem/trabalhador	Homem, criança Grupo Olhar na direção do fotógrafo	** idem
<b>Indicadores de Movimento</b> - Humanos - Funcionais		
<b>Atividade urbana</b> - Função/Instituição - Atividade econômica	Educativa	idem
<b>Natureza</b> - Vegetação aleatória - Luz/sombra - Temporalidade	Sombra Diurna	idem idem

<b>Descritores formais</b>		
<b>Descritores</b>	<b>Na foto</b>	<b>No desenho</b>
<b>Enquadramento</b>	Central	idem
<b>Arranjo</b>	Rítmico/cadência	idem
<b>Direção/Articulação dos planos</b>	Vertical Similitude formal	idem idem
<b>Efeitos</b>	Singularidade Frontalidade Pose	idem idem Repouso
<b>Estrutura</b>	Nivelamento/centralidade	idem

<b>Comentários</b>
<p>* o jardim foi reproduzido com detalhes;  **as figuras humanas foram retiradas.</p> <p>O enquadramento central somado ao efeito de frontalidade produziu uma simetria quase absoluta entre o lado direito e o esquerdo da imagem. Esta simetria só foi ligeiramente rompida pela presença das palmeiras no lado direito.</p> <p>No desenho as figuras humanas foram totalmente eliminadas, evidenciando a opção pela monumentalidade do edifício.</p> <p>Os descritores icônicos de arborização e paisagismo foram reproduzidos fielmente.</p>





N. 12

**TÍTULO:** LYCEU DE ARTES E OFFICIOS  
**TIPOLOGIA DO TEMA:** urbano/edificação/ externa  
**ABRANGENCIA ESPACIAL:** vista pontual  
**LOCALIZAÇÃO:** centro

### HISTÓRICO DO TEMA

#### LYCEU DE ARTES E OFFICIOS

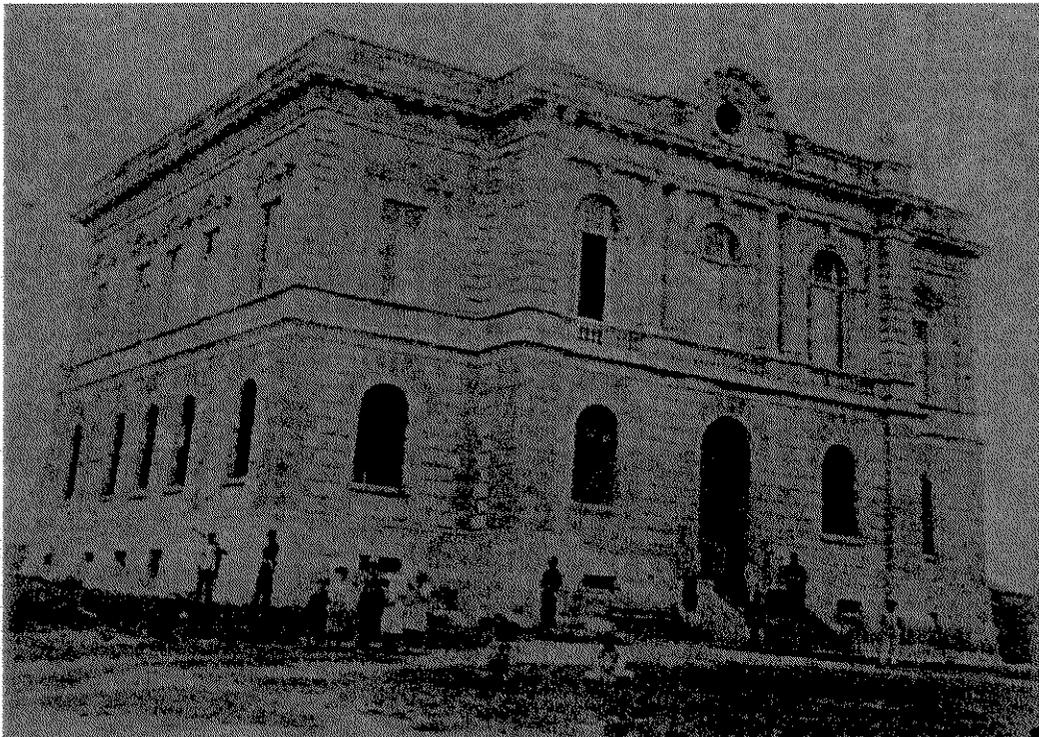
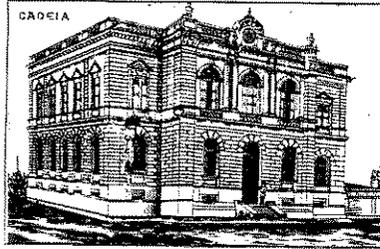
Instituição criada para abrigar e educar órfãos; foi inicialmente planejada pela Sra. Maria Umbelina Alves Couto, logo após o primeiro surto de febre amarela em 1889, mas sua instalação foi efetivada pelo padre João Baptista Correa Nery.

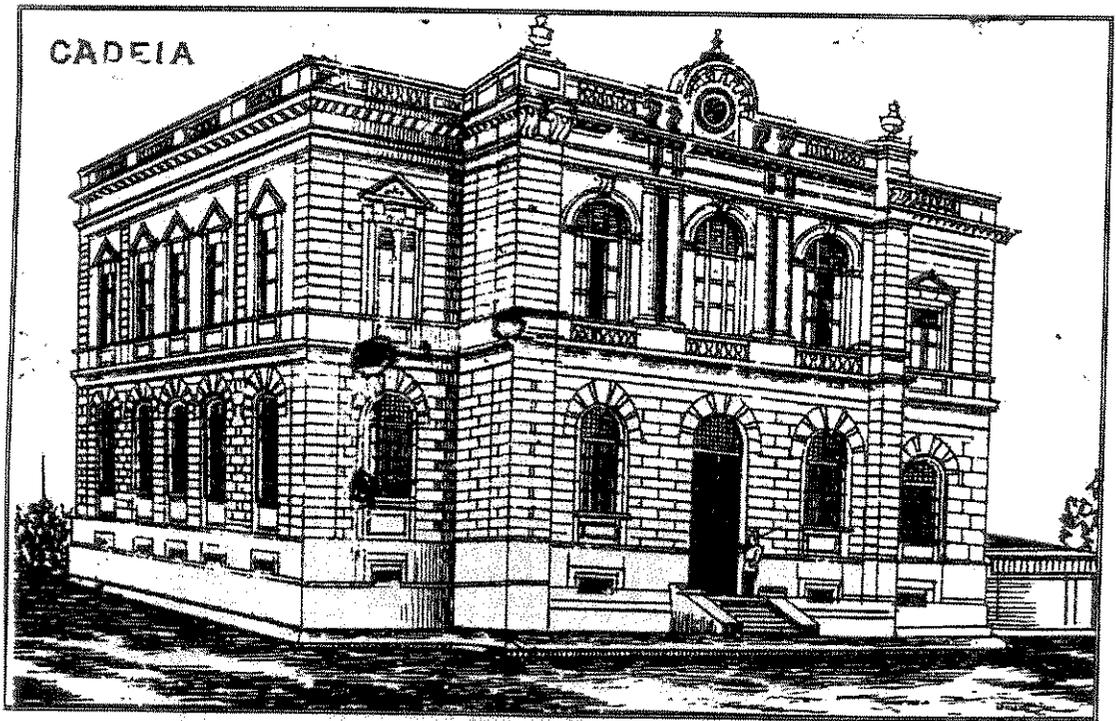
O terreno e a área anexa foram doados pelo Barão Geraldo de Rezende e Francisco Bueno de Miranda. A pedra fundamental do edificio foi lançada em 09 de outubro de 1892 e a primeira parte do prédio inaugurada em 25 de julho de 1897. A obra foi realizada pelo engenheiro salesiano Domingos Delpiano.

<b>Descritores Icônicos</b>		
<b>Descritores</b>	<b>Na foto</b>	<b>No desenho</b>
<b>Tipologia urbana</b> - vias de comunicação - áreas de permanência	Pátio	idem
<b>Infra-estrutura</b> - melhoramentos urbanos - comunicação e transporte - paisagismo/arborização		
<b>Edificações</b> - Estrutura - Funções arquitetônicas - Número - Apresentação - Ornamentação	Grande porte Escola/Asilo Um Fachada e lateral Coluna, estatuária	idem idem idem idem idem
<b>Figura Humana</b> - Gênero/etário - número - Vestuário - postura corporal /detalhe - personagem/trabalhador	Homem, criança Aglomerado Batina Crianças em movimento, Olhar na direção do fotógrafo Padre	idem Grupo*
<b>Indicadores de Movimento</b> - Humanos - Funcionais	Transeunte	idem** transporte animal
<b>Atividade urbana</b> - Função/Instituição - Atividade econômica	Educativa e Assistencial	idem
<b>Natureza</b> - Vegetação aleatória - Luz/sombra - Temporalidade	Sombra Diurna	idem idem

<b>Descritores formais</b>		
<b>Descritores</b>	<b>Na foto</b>	<b>No desenho</b>
<b>Enquadramento</b>	Diagonal	idem
<b>Arranjo</b>	Rítmico	idem
<b>Direção/Articulação dos planos</b>	Diagonal Similitude de formas Contigüidade espacial	idem idem idem
<b>Efeitos</b>	Singularidade Frontalidade Atividade	idem idem idem****
<b>Estrutura</b>	Nivelamento/Linha Horizontal	idem

<b>Comentários</b>
<p>* O aglomerado de crianças, certamente os órfãos assistidos pela instituição, foi substituído por um pequeno grupo de figuras humanas sem identificação precisa;</p> <p>** Os descritores icônicos de movimento também foram alterados, sendo no desenho enfatizado o transporte animal em movimento;</p> <p>*** O efeito de atividade está presente tanto na foto quanto no desenho, porém a partir de descritores icônicos diferentes. Na foto são figuras humanas em movimento, no desenho é uma carroça que causa este efeito.</p> <p>Com a eliminação do aglomerado de crianças o arranjo rítmico das colunas da edificação foi valorizado.</p> <p>A inserção da carroça em movimento trouxe um maior dinamismo à cena e a contigüidade espacial foi valorizada.</p>





N. 13	<b>TÍTULO:</b> CADEIA <b>TIPOLOGIA DO TEMA:</b> urbano/edificação/externa <b>ABRANGENCIA ESPACIAL:</b> vista pontual <b>LOCALIZAÇÃO:</b> centro
-------	--

## HISTÓRICO DO TEMA

### CADEIA

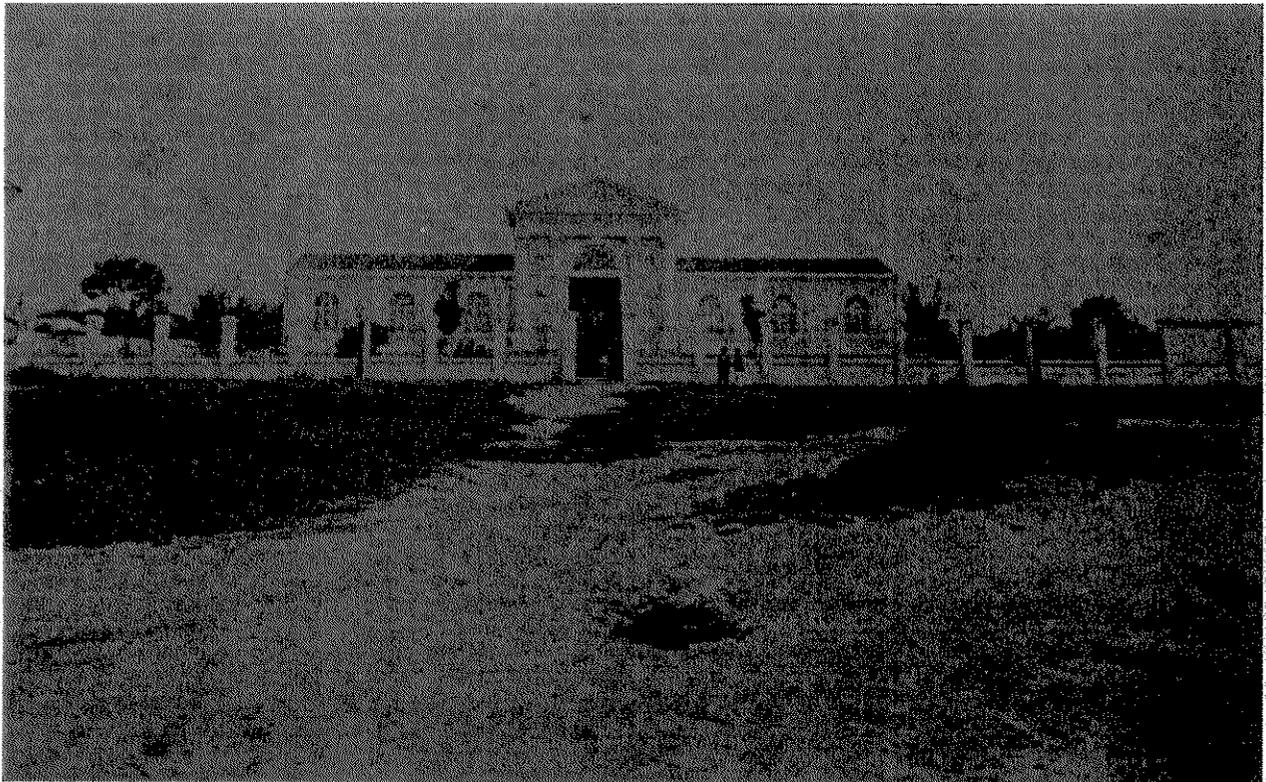
Edifício localizado na Rua Andrade Neves, inaugurado em 1896, foi planejado por Ramos de Azevedo e construído pelo engenheiro Antonio Raffin, para ser a nova cadeia da cidade.

Eram freqüentes as reclamações das condições de higiene e segurança da antiga cadeia. Em 1860, Augusto Emilio Zaluar já registrava a inadequação das instalações da antiga cadeia . A beleza da “Cadeia Nova” foi muito elogiada pela imprensa da época.

<b>Descritores Icônicos</b>		
<b>Descritores</b>	<b>Na foto</b>	<b>No desenho</b>
<b>Tipologia urbana</b> - vias de comunicação - áreas de permanência		
<b>Infra-estrutura</b> - melhoramentos urbanos - comunicação e transporte - paisagismo/arborização		
<b>Edificações</b> - Estrutura - Funções arquitetônicas - Número - Apresentação - Ornamentação	Médio porte Cadeia Um Fachada e lateral	idem idem idem idem
<b>Figura Humana</b> - Gênero/etário - número - Vestuário - postura corporal /detalhe - personagem/trabalhador	Homem, criança Grupo Farda Olhar na direção do fotógrafo, usando arma Policial	Homem* Um idem usando arma** idem
<b>Indicadores de Movimento</b> - Humanos - Funcionais		
<b>Atividade urbana</b> - Função/Instituição - Atividade econômica	Policial	idem
<b>Natureza</b> - Vegetação aleatória - Luz/sombra - Temporalidade	Rasteira Sombra Diurna	idem idem idem

<b>Descritores formais</b>		
<b>Descritores</b>	<b>Na foto</b>	<b>No desenho</b>
<b>Enquadramento</b>	Close/Diagonal	idem
<b>Arranjo</b>	Rítmico/cadência	idem
<b>Direção/Articulação dos planos</b>	Vertical Semelhança de formas	idem idem
<b>Efeitos</b>	Close Singularidade Pose	idem idem ** idem***
<b>Estrutura</b>	Nivelamento/centralidade	idem

<b>Comentários</b>
<p>* os descritores icônicos de figura humana foram reduzidos a apenas um.</p> <p>** o efeito de singularidade é acentuado no desenho.</p> <p>*** a pose do policial usando arma foi mantida e evidenciada no desenho.</p> <p>O efeito de singularidade absoluta evidencia a opção pela monumentalidade do edifício.</p> <p>No desenho os descritores icônicos de figura humana foram reduzidos a apenas uma figura em situação de pose e marcadamente identificada pela postura, indumentária e uso de arma como sendo um policial.</p> <p>No desenho a distorção da imagem fotográfica foi corrigida e foram realçados os detalhes da arquitetura.</p>





N. 14

**TÍTULO:** CIRCULO ITALIANO UNIUTTI  
**TIPOLOGIA DO TEMA:** urbano/edificação/externa  
**ABRANGENCIA ESPACIAL:** vista pontual  
**LOCALIZAÇÃO:** centro

## HISTÓRICO DO TEMA

### CIRCULO ITALIANO UNIUTTI

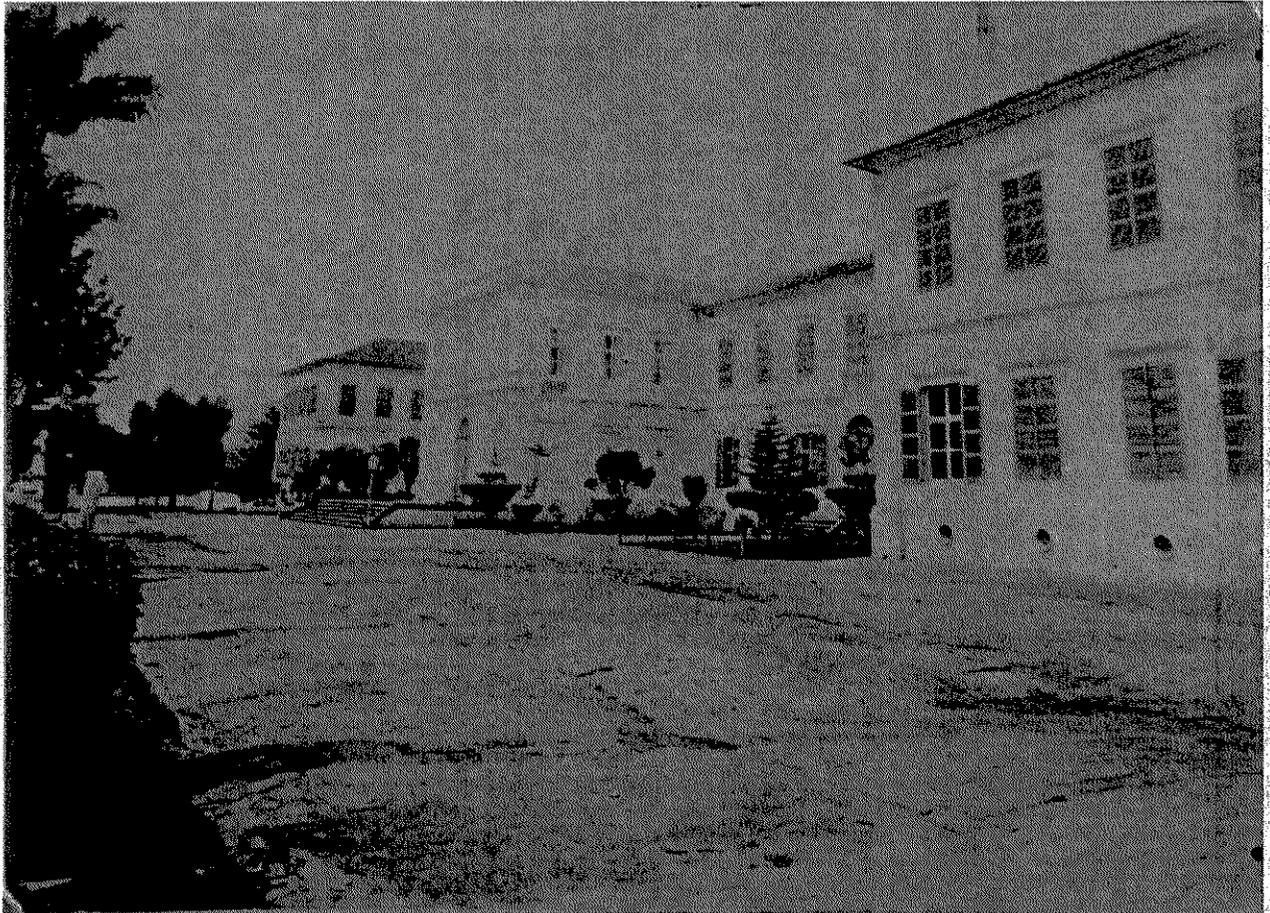
Em 16 de Julho de 1881, foi realizada uma assembléia no Teatro São Carlos para eleger a diretoria da Associação Circolo Italini Uniti, uma entidade composta por imigrantes italianos radicados na cidade, com o intuito de criar e manter um hospital. A pedra fundamental do edificio foi colocada em terreno cedido pela Câmara Municipal em 1884.

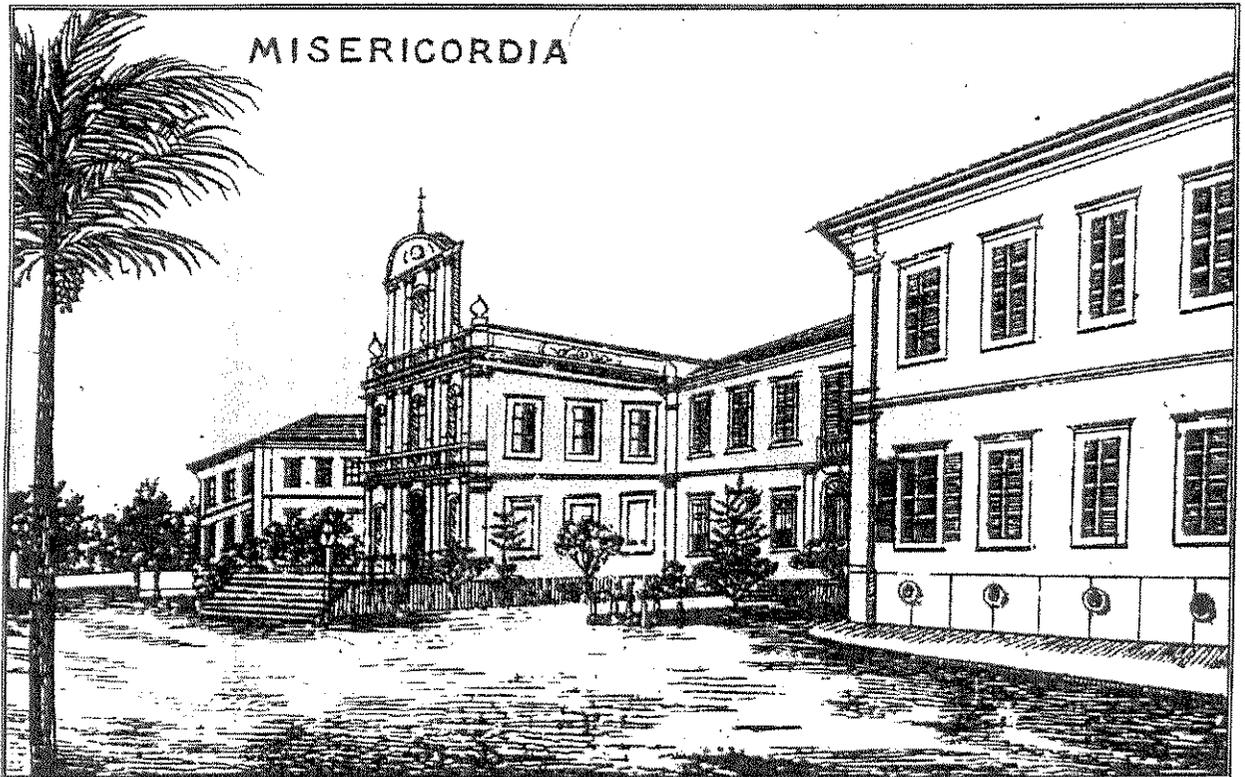
O edificio, inaugurado em 1886, foi planejado e acompanhado pelo arquiteto Ramos de Azevedo. Três anos após a inauguração, durante o primeiro grande surto de febre amarela na cidade, o Circulo atendeu não somente aos associados, mas também aos doentes pobres, aos quais a municipalidade prestava assistência.

<b>Descritores Icônicos</b>		
<b>Descritores</b>	<b>Na foto</b>	<b>No desenho</b>
<b>Tipologia urbana</b> - vias de comunicação - áreas de permanência		
<b>Infra-estrutura</b> - melhoramentos urbanos - comunicação e transporte - paisagismo/arborização	Iluminação Arborização de médio porte	idem idem
<b>Edificações</b> - Estrutura - Funções arquitetônicas - Número - Apresentação - Ornamentação	Médio porte Hospital Um Fachada Coluna, muro, gradil	idem idem idem idem idem (mastros)*
<b>Figura Humana</b> - Gênero/etário - número - Vestuário - postura corporal /detalhe - personagem/trabalhador	Homem Grupo Olhar na direção do fotógrafo **	
<b>Indicadores de Movimento</b> - Humanos - Funcionais	Transeunte	
<b>Atividade urbana</b> - Função/Instituição - Atividade econômica	Assistência e Saúde	idem
<b>Natureza</b> - Vegetação aleatória - Luz/sombra - Temporalidade	Rasteira Diurna	idem idem

<b>Descritores formais</b>		
<b>Descritores</b>	<b>Na foto</b>	<b>No desenho</b>
<b>Enquadramento</b>	Central	idem
<b>Arranjo</b>	Rítmico/cadência	idem
<b>Direção/Articulação dos planos</b>	Horizontal Similitude formal	idem idem
<b>Efeitos</b>	Singularidade Frontalidade Pose	idem idem Repouso
<b>Estrutura</b>	Nivelamento/Linha Horizontal	idem

<b>Comentários</b>
<p>* o mastro presente no desenho não é visível na imagem fotográfica;  ** as figuras humanas foram eliminadas no desenho.</p> <p>Esta é a imagem de maior estabilidade visual. Os efeitos de frontalidade e singularidade associados ao ponto de vista central, ao arranjo em cadência e à direção horizontal dos planos em similitude formal, produziram uma simetria perfeita entre os dois lados da imagem.</p> <p>Os únicos descritores icônicos eliminados no desenho foram as figuras humanas que, por sua vez, também não possuíam destaque na imagem fotográfica.</p>





N. 15	<b>TÍTULO:</b> SANTA CASA DE MISERICÓRDIA <b>TIPOLOGIA DO TEMA:</b> urbano/edificação/externa <b>ABRANGENCIA ESPACIAL:</b> vista pontual <b>LOCALIZAÇÃO:</b> centro
-------	--

### HISTÓRICO DO TEMA

#### SANTA CASA DE MISERICÓRDIA

Hospital e instituição de auxílio aos pobres, fundada por iniciativa do padre Joaquim José Vieira.

A pedra inaugural do edifício foi lançada em terreno doado por D. Maria Felicíssima, em 19 de novembro de 1871.

O prédio do hospital foi inaugurado em 15 de agosto de 1876 e o do Asilo de Órfãos , destinado a meninas sem recursos, foi concluído em 1890.

<b>Descritores Icônicos</b>		
<b>Descritores</b>	<b>Na foto</b>	<b>No desenho</b>
<b>Tipologia urbana</b> - vias de comunicação - áreas de permanência		
<b>Infra-estrutura</b> - melhoramentos urbanos - comunicação e transporte - paisagismo/arborização	Calçada, iluminação  Arborização de médio porte, jardim privado	idem  idem*
<b>Edificações</b> - Estrutura - Funções arquitetônicas - Número - Apresentação - Ornamentação	Grande porte Hospital, Asilo, Igreja Um Fachada Estátua, torre	idem idem idem idem torre**
<b>Figura Humana</b> - Gênero/etário - número - Vestuário - postura corporal /detalhe - personagem/trabalhador		
<b>Indicadores de Movimento</b> - Humanos - Funcionais		
<b>Atividade urbana</b> - Função/Instituição - Atividade econômica	Assistência, Saúde e Religiosa	idem
<b>Natureza</b> - Vegetação aleatória - Luz/sombra - Temporalidade	Sombra*** Diurna	idem

Descritores formais		
Descritores	Na foto	No desenho
Enquadramento	Diagonal	idem
Arranjo	Rítmico/cadência	idem
Direção/Articulação dos planos	Diagonal Similitude formal Contigüidade espacial	idem idem idem
Efeitos	Singularidade Fragmentação sutil Repouso	idem idem idem
Estrutura	Nivelamento c/ aguçamento	idem

Comentários
<p>* A arborização foi alterada no desenho com a inserção de apenas uma palmeira;</p> <p>** A estátua não foi reproduzida no desenho;</p> <p>*** A sombra, de uma palmeira registrada na imagem fotográfica, foi transformada em uma palmeira presente no desenho.</p> <p>Na fotografia o enquadramento diagonal e ligeiramente ascensional distorceu as linhas do edifício.</p> <p>No desenho esta pequena distorção foi corrigida. Mas as principais alterações foram:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• A sombra da palmeia na imagem fotográfica foi transformada em uma palmeira presente na extremidade esquerda do desenho, com isto a composição da imagem foi equilibrada, neutralizando o aguçamento provocado pela parte do edifício, à direita, que salta para o extra-quadro.</li> <li>• Uma janela a mais foi desenhada no corpo do edifício que ocupa a extremidade direita da imagem em primeiro plano.</li> </ul> <p>A presença do solo/chão que ocupada toda a parte inferior da imagem fotográfica foi minimizada no desenho, o que colaborou para realçar as linhas do edifício.</p>





N. 16	<b>TÍTULO:</b> BENEFICÊNCIA PORTUGUESA <b>TIPOLOGIA DO TEMA:</b> urbano/edificação/externa <b>ABRANGENCIA ESPACIAL:</b> vista pontual <b>LOCALIZAÇÃO:</b> centro
-------	---

### HISTÓRICO DO TEMA

#### BENEFICÊNCIA PORTUGUESA

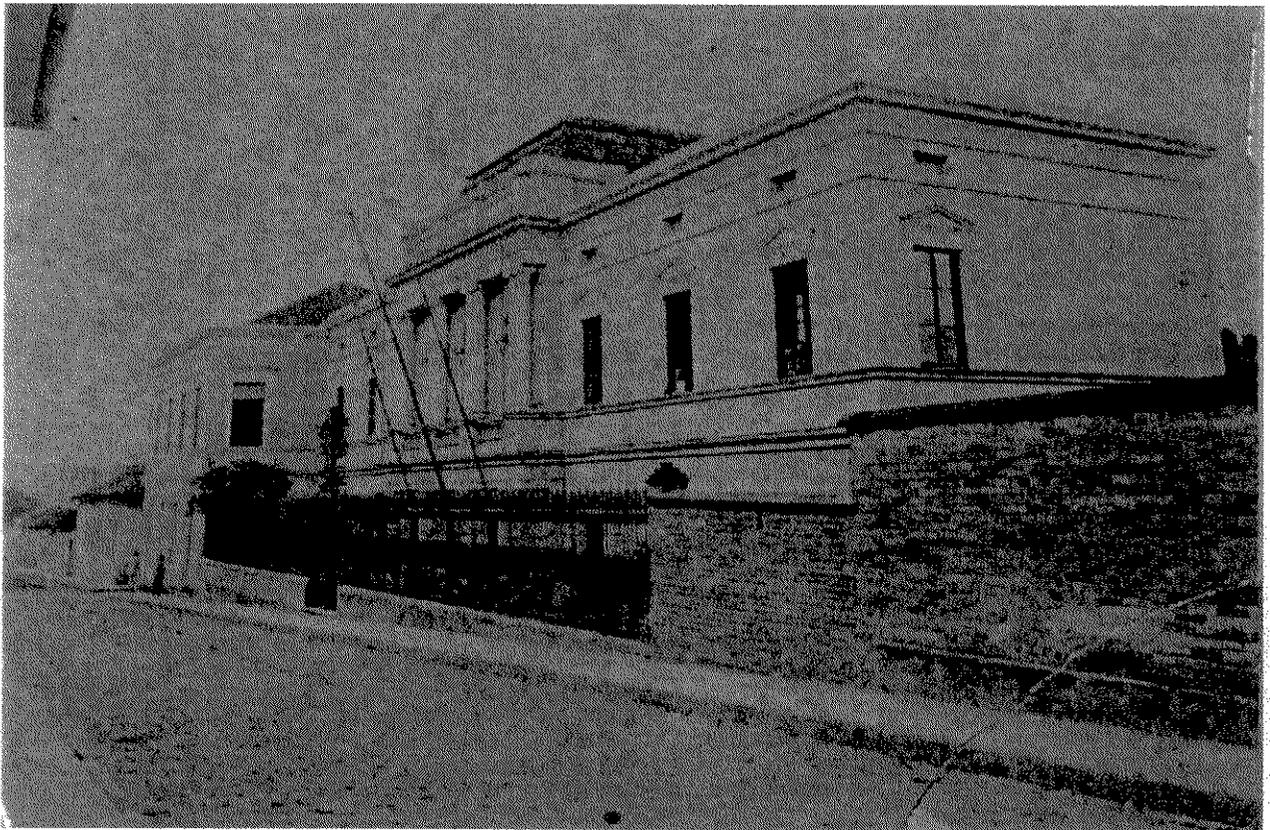
Sociedade Portuguesa de Beneficência, fundada em 20 de Julho de 1873, por iniciativa do agente consular de Portugal, Francisco Gonçalves Ferreira Novo.

Em 29 de Julho de 1879, a sociedade inaugurou seu hospital, localizado em frente à Praça Luis de Camões.

<b>Descritores Icônicos</b>		
<b>Descritores</b>	<b>Na foto</b>	<b>No desenho</b>
<b>Tipologia urbana</b> - vias de comunicação - áreas de permanência		
<b>Infra-estrutura</b> - melhoramentos urbanos - comunicação e transporte - paisagismo/arborização		Calçada, calçamento Arborização de grande porte
<b>Edificações</b> - Estrutura - Funções arquitetônicas - Número - Apresentação - Ornamentação		Grande porte Hospital Um Fachada parcial Portal, gradil, estatua, relógio, torre
<b>Figura Humana</b> - Gênero/etário - número - Vestuário - postura corporal /detalhe - personagem/trabalhador		Homem* Um
<b>Indicadores de Movimento</b> - Humanos - Funcionais		Transeuntes
<b>Atividade urbana</b> - Função/Instituição - Atividade econômica		Saúde
<b>Natureza</b> - Vegetação aleatória - Luz/sombra - Temporalidade		Diurna

<b>Descritores formais</b>		
<b>Descritores</b>	<b>Na foto</b>	<b>No desenho</b>
<b>Enquadramento</b>		Central
<b>Arranjo</b>		Discreto / sobreposição Rítmico/cadência
<b>Direção/Articulação dos planos</b>		Vertical Similitude de formas
<b>Efeitos</b>		Singularidade Frontalidade Fragmentação radical Pose
<b>Estrutura</b>		Nivelamento/Linha Horizontal

<b>Comentários</b>
<p>* a qualidade da reprodução dificulta a visualização.</p> <p>A fragmentação radical não provocou a descontextualização espacial.</p> <p>O arranjo discreto, marcado pela sobreposição dos muros e das palmeiras sobre o edifício ao fundo, juntamente com o efeito de frontalidade produziu uma imagem que não informa as dimensões reais dos elementos representados. Os maiores destaques da imagem são as palmeiras que produzem um ritmo que acompanha o alinhamento da grade, das colunas e da torre, gerando um arranjo misto de sobreposição e cadência.</p>





N.17	<p><b>TÍTULO:</b> ESCRITÓRIO DA COMPANHIA MOGIANA DE ESTRADAS DE FERRO</p> <p><b>TIPOLOGIA DO TEMA:</b> urbano/edificação/externa</p> <p><b>ABRANGENCIA ESPACIAL:</b> vista pontual</p> <p><b>LOCALIZAÇÃO:</b> centro</p>
------	---

## HISTÓRICO DO TEMA

### ESCRITÓRIO DA COMPANHIA MOGIANA DE ESTRADAS DE FERRO

Edifício localizado na Rua Visconde do Rio Branco, esquina com a Rua Campos Salles.

Em 1872, foi lançada a pedra fundamental e, em 1875, o edifício foi inaugurado com a presença do casal imperial.

<b>Descritores Icônicos</b>		
<b>Descritores</b>	<b>Na foto</b>	<b>No desenho</b>
<b>Tipologia urbana</b> - vias de comunicação - áreas de permanência	Rua	idem
<b>Infra-estrutura</b> - melhoramentos urbanos - comunicação e transporte - paisagismo/arborização	Calçada, calçamento, iluminação Arborização de pequeno porte	idem idem
<b>Edificações</b> - Estrutura - Funções arquitetônicas - Número - Apresentação - Ornamentação	Grande porte Escritório Um Fachada e lateral Portão, gradil, coluna, mastro	idem idem idem idem idem
<b>Figura Humana</b> - Gênero/etário - número - Vestuário - postura corporal /detalhe - personagem/trabalhador	Homem Grupo Na janela, olhar na direção do fotógrafo*	idem idem
<b>Indicadores de Movimento</b> - Humanos - Funcionais	Transeunte*	
<b>Atividade urbana</b> - Função/Instituição - Atividade econômica	Serviços de Transporte	idem
<b>Natureza</b> - Vegetação aleatória - Luz/sombra - Temporalidade	Diurna	idem

<b>Descritores formais</b>		
<b>Descritores</b>	<b>Na foto</b>	<b>No desenho</b>
<b>Enquadramento</b>	Diagonal	idem
<b>Arranjo</b>	Rítmico/cadência	idem
<b>Direção/Articulação dos planos</b>	Diagonal Contigüidade espacial	idem idem
<b>Efeitos</b>	Singularidade Pose	idem Repouso
<b>Estrutura</b>	Nivelamento	idem

<b>Comentários</b>
<p>* as figuras humanas foram retiradas.</p> <p>O efeito de singularidade somado à articulação dos planos em diagonal dinamizou a contigüidade espacial.</p> <p>A articulação da imagem da direita para a esquerda realçou os descritores icônicos de melhoramentos urbanos e edificação. No entanto, a estrutura foi nivelada devido a presença do motivo principal, ou seja, a edificação, estar em grande parte no centro da imagem.</p> <p>O desenho preservou integralmente a dinâmica da foto.</p>





N. 18	<b>TÍTULO:</b> ESTAÇÃO GUANABARA <b>TIPOLOGIA DO TEMA:</b> urbano/edificação/complexo <b>ABRANGENCIA ESPACIAL:</b> vista pontual <b>LOCALIZAÇÃO:</b> centro
-------	--

### HISTÓRICO DO TEMA

#### ESTAÇÃO GUANABARA

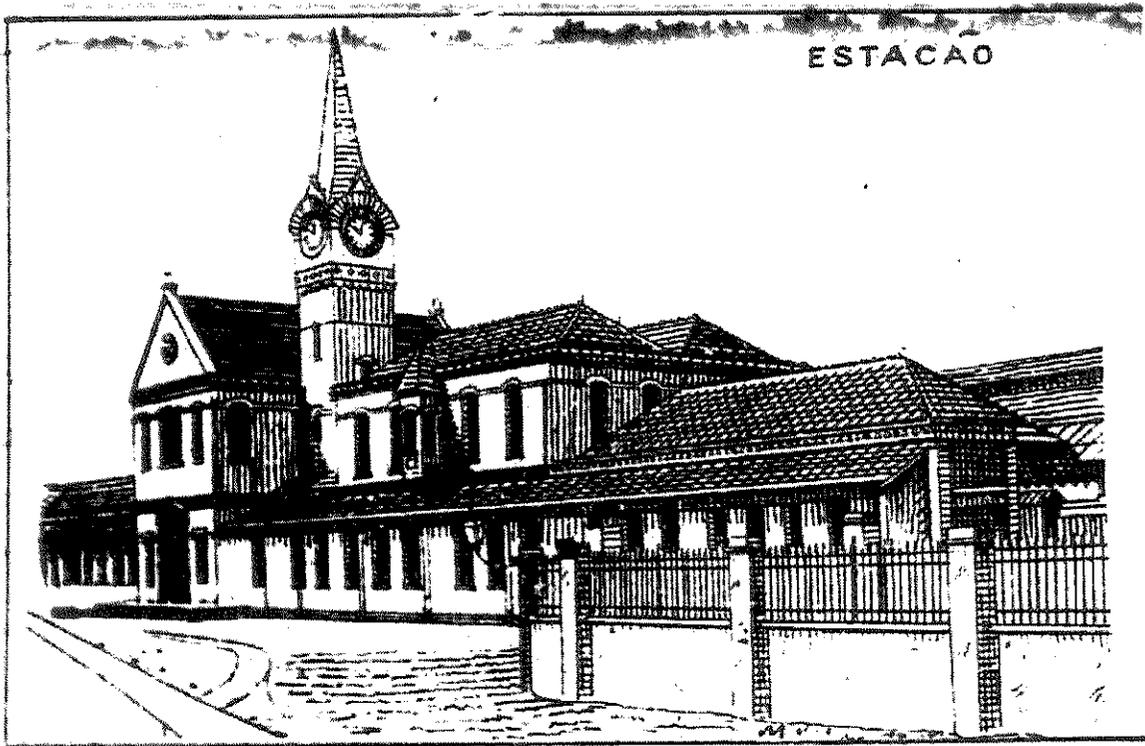
Estação do Ramal Férreo da Cia Mogiana, inaugurada em 1873 no Bairro da Guanabara, localizado fora da área central, no limite que a linha férrea estabelecia ao traçado urbano.

<b>Descritores Icônicos</b>		
<b>Descritores</b>	<b>Na foto</b>	<b>No desenho</b>
<b>Tipologia urbana</b> - vias de comunicação - áreas de permanência		
<b>Infra-estrutura</b> - melhoramentos urbanos - comunicação e transporte - paisagismo/arborização	Linha férrea Vasos	Iluminação* idem **
<b>Edificações</b> - Estrutura - Funções arquitetônicas - Número - Apresentação - Ornamentação	Pequeno e médio porte Estação Ferroviária Conjunto Fachada e lateral	idem idem idem idem
<b>Figura Humana</b> - Gênero/etário - número - Vestuário - postura corporal /detalhe - personagem/trabalhador	Homem Grupo Homem com bandeja na cabeça, Olhar na direção do fotógrafo	** ** **
<b>Indicadores de Movimento</b> - Humanos - Funcionais	Transeuntes Trilhos, trem	** idem
<b>Atividade urbana</b> - Função/Instituição - Atividade econômica	Serviços de Transporte	idem
<b>Natureza</b> - Vegetação aleatória - Luz/sombra - Temporalidade	Sombra Diurna	idem idem

<b>Descritores formais</b>		
<b>Descritores</b>	<b>Na foto</b>	<b>No desenho</b>
<b>Enquadramento</b>	Diagonal	idem
<b>Arranjo</b>	Rítmico/cadência	idem
<b>Direção/Articulação dos planos</b>	Diagonal Contigüidade espacial Similitude de formas	idem idem idem
<b>Efeitos</b>	Exagero Atividade	idem idem
<b>Estrutura</b>	Aguçamento/bicentralidade	idem

<b>Comentários</b>
<p>* no desenho foram reforçados os postes de iluminação;</p> <p>** a cópia do desenho esta em péssimas condições impossibilitando uma visualização melhor destes itens.</p> <p>Com o enquadramento diagonal o olhar é conduzido ao quadrante superior esquerdo reforçando os descritores icônicos de movimento, vias de comunicação/transporte e atividade econômica.</p> <p>Na fotografia os trilhos em primeiro plano ocupam grande parte da metade inferior da imagem.</p> <p>A estrutura da imagem fotográfica foi mantida no desenho, mas foi acrescido um espaço maior acima das edificações de maneira a permitir também o registro das torres de iluminação.</p> <p>A imagem foi construída com grande dinamismo promovido por uma bicentralidade da seguinte forma:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• a edificação à direita está totalmente na diagonal, com uma articulação de planos também diagonal;</li> <li>• a edificação à esquerda está centralizada e ao seu lado seguem em perspectiva os trilhos da malha férrea que se encontram no infinito.</li> </ul> <p>Este aguçamento valorizou a contigüidade espacial e a presença dos trilhos da malha férrea.</p>





N. 19	<b>TÍTULO:</b> ESTAÇÃO <b>TIPOLOGIA DO TEMA:</b> urbano/edificação/externa <b>ABRANGENCIA ESPACIAL:</b> vista pontual <b>LOCALIZAÇÃO:</b> centro
-------	---

## HISTÓRICO DO TEMA

### ESTAÇÃO DA COMPANHIA PAULISTA DE ESTRADAS DE FERRO

A Companhia Paulista de Estradas de Ferro foi fundada em 1868 e em 1872 inaugurou o ramal de Jundiaí a Campinas.

A estação, localizada na praça Marechal Floriano Peixoto, foi inaugurada em 11 de Agosto de 1872.

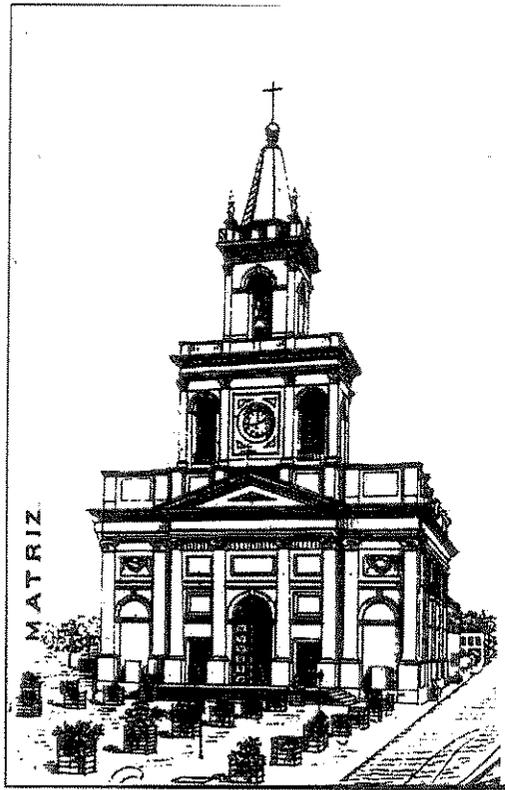
Em 1884, a Estação foi reformada, uma torre foi construída na parte central do edifício, com dois corpos laterais anexos de dois pavimentos e o prolongamento desses corpos com um pavimento.

<b>Descritores Icônicos</b>		
<b>Descritores</b>	<b>Na foto</b>	<b>No desenho</b>
<b>Tipologia urbana</b> - vias de comunicação - áreas de permanência		Rua
<b>Infra-estrutura</b> - melhoramentos urbanos - comunicação e transporte - paisagismo/arborização		Calçada, calçamento Trilhos
<b>Edificações</b> - Estrutura - Funções arquitetônicas - Número - Apresentação - Ornamentação		Grande porte Estação Férrea Um Fachada e lateral Torre, relógio
<b>Figura Humana</b> - Gênero/etário - número - Vestuário - postura corporal /detalhe - personagem/trabalhador		
<b>Indicadores de Movimento</b> - Humanos - Funcionais		Trilhos
<b>Atividade urbana</b> - Função/Instituição - Atividade econômica		Serviços de Transporte Ferroviário
<b>Natureza</b> - Vegetação aleatória - Luz/sombra - Temporalidade		Diurna

<b>Descritores formais</b>		
<b>Descritores</b>	<b>Na foto</b>	<b>No desenho</b>
<b>Enquadramento</b>		Diagonal
<b>Arranjo</b>		Rítmico
<b>Direção/Articulação dos planos</b>		Diagonal Contigüidade espacial
<b>Efeitos</b>		Singularidade Fragmentação sutil Repouso
<b>Estrutura</b>		Nivelamento

<b>Comentários</b>
<p>O enquadramento em diagonal valorizou as linhas do edifício e a presença dos trilhos de bonde na rua. Este enquadramento é bastante diferenciado de outras imagens desta edificação feitas em período próximo .</p>





N. 20	<b>TÍTULO:</b> MATRIZ NOVA <b>TIPOLOGIA DO TEMA:</b> urbano/edificação/externa <b>ABRANGENCIA ESPACIAL:</b> vista pontual <b>LOCALIZAÇÃO:</b> centro
-------	---

## HISTÓRICO DO TEMA

### MATRIZ NOVA

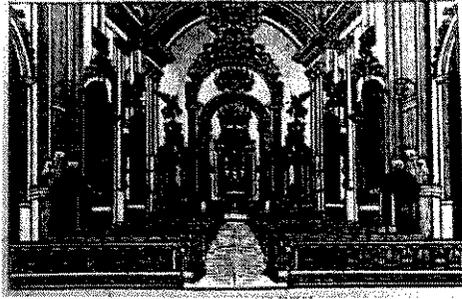
A primeira iniciativa para erguer um templo foi em 1807, os 76 anos seguintes foram de interrupções e problemas financeiros. A elite campineira mobilizou-se muitas vezes para providenciar os recursos para dar prosseguimento as obras. A Matriz Nova foi construída em várias etapas; a fachada e a etapa final foi inaugurada em 08 de dezembro de 1883.

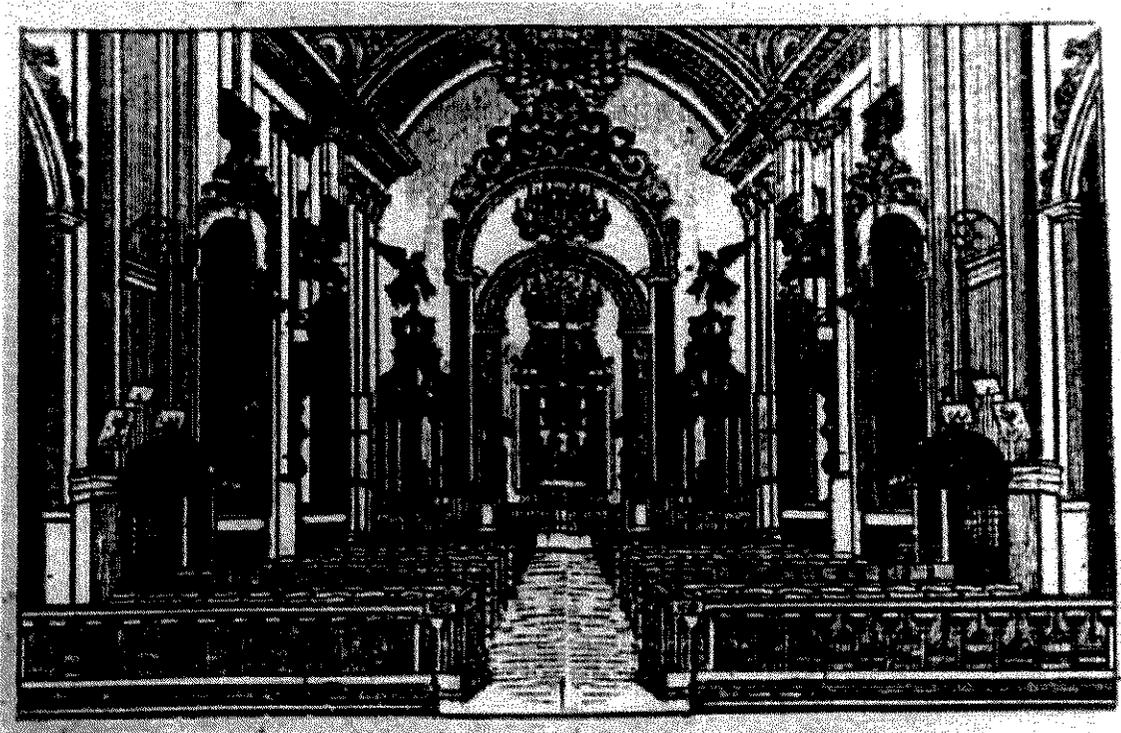
A fachada foi iniciada pelo engenheiro italiano Christovão Bonini e finalizada sob o comando de Ramos de Azevedo.

<b>Descritores Icônicos</b>		
<b>Descritores</b>	<b>Na foto</b>	<b>No desenho</b>
<b>Tipologia urbana</b> - vias de comunicação - áreas de permanência		Rua Praça
<b>Infra-estrutura</b> - melhoramentos urbanos - comunicação e transporte - paisagismo/arborização		Calçada, calçamento  Arborização de pequeno porte *
<b>Edificações</b> - Estrutura - Funções arquitetônicas - Número - Apresentação - Ornamentação		Grande porte Igreja Um Fachada e lateral Torre, relógio, sino, cruz
<b>Figura Humana</b> - Gênero/etário - número - Vestuário - postura corporal /detalhe - personagem/trabalhador		
<b>Indicadores de Movimento</b> - Humanos - Funcionais		Trilhos
<b>Atividade urbana</b> - Função/Instituição - Atividade econômica		Religiosa
<b>Natureza</b> - Vegetação aleatória - Luz/sombra - Temporalidade		Sombra Diurna

<b>Descritores formais</b>		
<b>Descritores</b>	<b>Na foto</b>	<b>No desenho</b>
<b>Enquadramento</b>		Diagonal/ascensional
<b>Arranjo</b>		Rítmico/cadência
<b>Direção/Articulação dos planos</b>		Vertical Similitude de formas
<b>Efeitos</b>		Singularidade Frontalidade Repouso
<b>Estrutura</b>		Nivelamento/Linha Vertical

<b>Comentários</b>
<p>* o tamanho das árvores não é igual ao que aparece na imagem da rua Treze de Maio.</p> <p>Comparando esta imagem com a da rua Treze de Maio observamos que as árvores estão representadas em tamanho menor, possivelmente para não esconder a edificação.</p> <p>Os efeitos de singularidade e frontalidade evidenciam a opção pela monumentalidade da edificação. O enquadramento central, ligeiramente diagonal valorizou também a praça e a Rua 13 de Maio.</p>





N. 21	<b>TÍTULO:</b> [MATRIZ NOVA – INTERIOR] <b>TIPOLOGIA DO TEMA:</b> urbano/edificação/interior <b>ABRANGENCIA ESPACIAL:</b> vista pontual <b>LOCALIZAÇÃO:</b> centro
-------	---

### HISTÓRICO DO TEMA

#### MATRIZ NOVA – INTERIOR

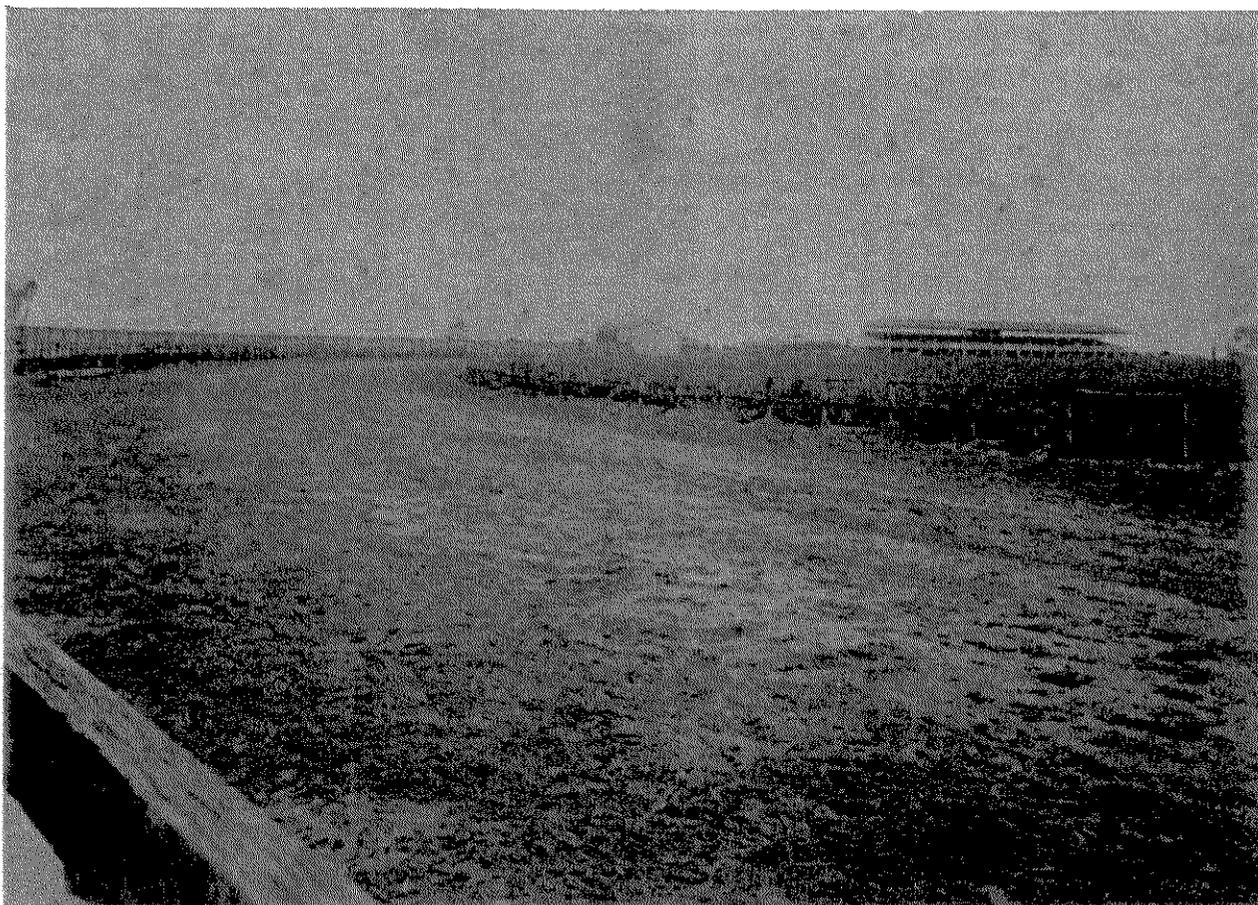
O interior da Matriz Nova é todo de cedro entalhado, obra do artista baiano Victoriano dos Anjos, que viveu em Campinas entre 1853 e 1871.

Este trabalho foi objeto de atenção em outros momentos. Augusto Emilio Zalluar, viajante que passou por Campina em 1860, em seu relato escrito elogiou o trabalho de Victoriano dos Anjos. Este cenário também recebeu a atenção do fotógrafo Jacque Vigier que, em 1885, produziu uma imagem do mesmo ângulo.

<b>Descritores Icônicos</b>		
<b>Descritores</b>	<b>Na foto</b>	<b>No desenho</b>
<b>Tipologia urbana</b> - vias de comunicação - áreas de permanência		
<b>Infra-estrutura</b> - melhoramentos urbanos - comunicação e transporte - paisagismo/arborização		
<b>Edificações</b> - Estrutura - Funções arquitetônicas - Número - Apresentação - Ornamentação		Grande porte Igreja/altar Um Interior** Colunas, imaginária, bancos
<b>Figura Humana</b> - Gênero/etário - número - Vestuário - postura corporal /detalhe - personagem/trabalhador		
<b>Indicadores de Movimento</b> - Humanos - Funcionais		
<b>Atividade urbana</b> - Função/Instituição - Atividade econômica		Religiosa
<b>Natureza</b> - Vegetação aleatória - Luz/sombra - Temporalidade		Indefinida

Descritores formais		
Descritores	Na foto	No desenho
Enquadramento		Central
Arranjo		Rítmico/cadência
Direção/Articulação dos planos		Centrípeta Similitude de formas
Efeitos		Singularidade Fragmentação radical Repouso Close
Estrutura		Nivelamento/centralidade

Comentários
<p>* é a única imagem sem título; ** é única imagem de interior.</p> <p>Esta imagem é a mais autônoma do conjunto, é a única que não tem um título impresso.</p> <p>Os efeitos de singularidade e fragmentação radical descontextualizaram a cena no plano visual. Porém, é possível supor que a presença deste cenário no imaginário da cidade dispensasse maiores apresentações.</p> <p>Ao ser impressa em uma embalagem do cigarro <i>Campineiro</i> sua própria visualidade já carregava as informações suficientes para a apreensão do público a que se destinava.</p>



HYPODROMO CAMPINEIRO



N. 22

**TÍTULO:** HIPODROMO CAMPINEIRO  
**TIPOLOGIA DO TEMA:** urbano/edificação/complexo  
**ABRANGENCIA ESPACIAL:** vista pontual  
**LOCALIZAÇÃO:** centro

## HISTÓRICO DO TEMA

### HIPODROMO CAMPINEIRO

A descrição que Leopoldo Amaral faz em *Campinas Recordações*<sup>1</sup> (1925) das corridas de cavalos que tinham lugar na rua Andrade Neves é reveladora de como eram as parelhas nas décadas que sucederam inauguração do hipódromo:

*“O aspecto durante as corridas, quase sempre as tardes, era de festivo arraial. O povo corria pressuroso às festas. Depois que anoitecia, não eram raras as rixas e desordens nos botequins, onde os bailes alegres provocavam exhibições, uso e abuso de cacetes, com grande contrariedade da policia que se via em sérias dificuldades para manter a ordem.”*

Amaral transcreve na íntegra uma carta publicada pelo jornal Gazeta de Campinas, em 20 de agosto de 1871, em que o Dr. Joaquim de Paula Souza chama a atenção “para um melhoramento com que deviam dotar a sua bela cidade”:

*“ Há bastante inclinação e bastante riqueza em Campinas para sustentar um Prado. (...) No nosso modo de correr de hoje, com assentadas quem vem a governar a carreira é o corredor, o caboclo ou o negro que insufla em tudo idéias atrasadas e avelhacadas. Muitas vezes o cavalo vencedor não é o mais ligeiro; um bem vulgar ganha bastante carreiras, havendo comprado corredores contrários e fazendo-se outras trapaçarias. Hoje aposta-se, não na bondade dos cavalos, mas na velhacaria dos corredores. O nome de parceheiro – é muitas vezes, sinônimo de tratante. Havendo um Prado fechado, com entrada paga, fará com que se metam no divertimento muitos homens bons, que só procuram o prazer e se afastem os tratantes que só procuram um meio de ganhar dinheiro deslealmente.”<sup>2</sup>*

A carta, também atenta para a rentabilidade do investimento a curto prazo. Em 1877, alguns produtores agrícolas formaram a Associação Hipódromo Campineiro, conseguindo também um terreno junto à Câmara Municipal para instalar o hipódromo. A inauguração ocorreu em 29 de Setembro de 1878. Tito Martins Ferreira, proprietário da Fábrica de Fumos Liberdade, era um dos diretores em 1899/1900.

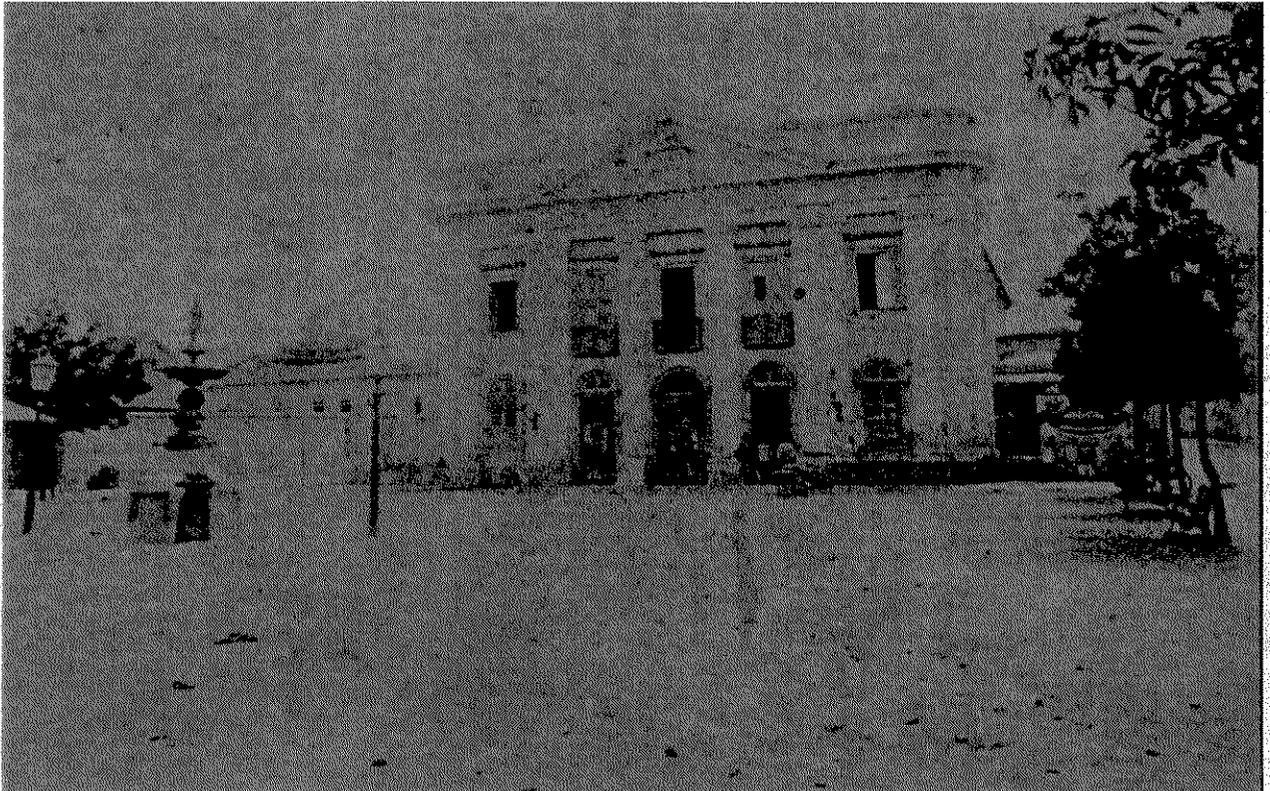
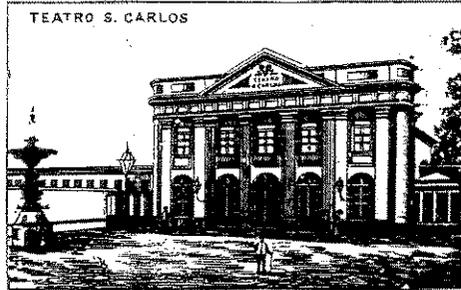
<sup>1</sup> Amaral. Op. Cit, p. 356.

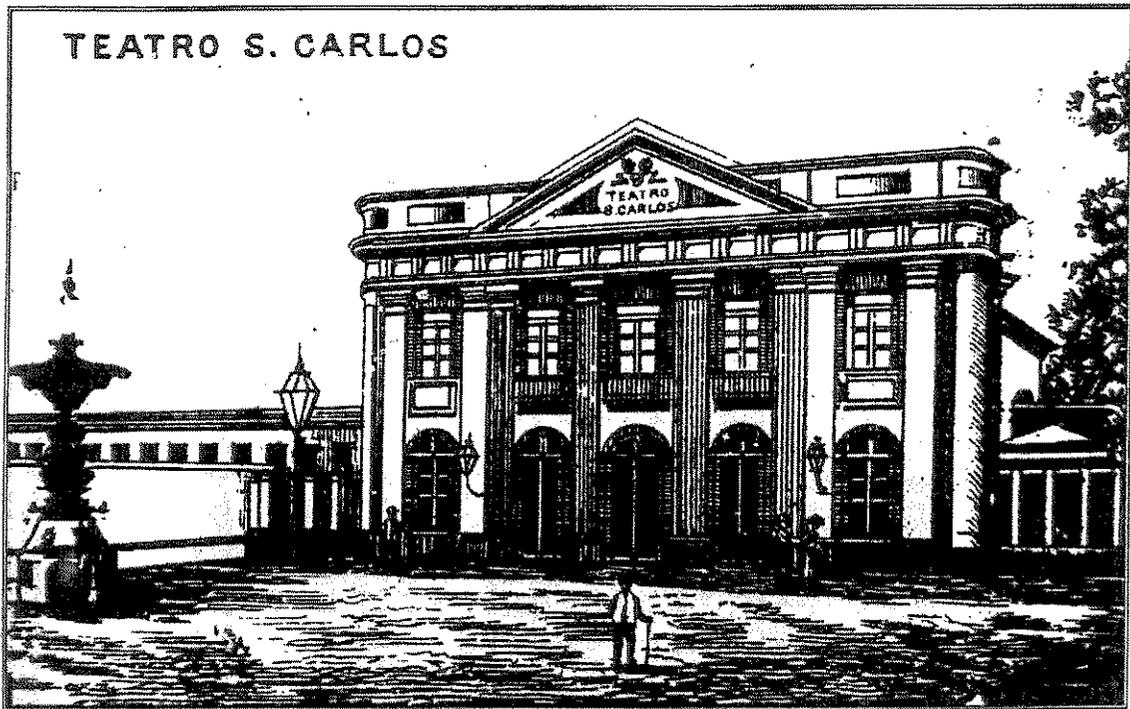
<sup>2</sup> Idem (*grifos meus*).

<b>Descritores Icônicos</b>		
<b>Descritores</b>	<b>Na foto</b>	<b>No desenho</b>
<b>Tipologia urbana</b> - vias de comunicação - áreas de permanência		
<b>Infra-estrutura</b> - melhoramentos urbanos - comunicação e transporte - paisagismo/arborização		
<b>Edificações</b> - Estrutura - Funções arquitetônicas - Número - Apresentação - Ornamentação	Médio porte Raia/ arquibancada/ baia Conjunto Fachada e lateral Mastro, gradil	idem idem idem idem * idem, bandeira *
<b>Figura Humana</b> - Gênero/etário - número - Vestuário - postura corporal /detalhe - personagem/trabalhador		Homem Dois** Uniforme Competição Jôquei/cavaleiro
<b>Indicadores de Movimento</b> - Humanos - Funcionais		Montaria/animal
<b>Atividade urbana</b> - Função/Instituição - Atividade econômica	Recreativa/esportiva	idem
<b>Natureza</b> - Vegetação aleatória - Luz/sombra - Temporalidade	Rasteira  Diurna	idem  idem

Descritores formais		
Descritores	Na foto	No desenho
Enquadramento	Diagonal	idem
Arranjo	Rítmico/cadência	Discreto/sobreposição ***
Direção/Articulação dos planos	Obliqua Contigüidade espacial Similitude formal	idem idem idem
Efeitos	Singularidade Fragmentação radical Repouso	idem idem Atividade***
Estrutura	Nivelamento/Linha horizontal	Aguçamento****

Comentários
<p>* as bandeiras estão visíveis apenas no desenho.</p> <p>** foram acrescentadas no desenho as figuras de dois cavaleiros em competição;</p> <p>*** com as figuras em sobreposição o arranjo foi alterado e atenuou a cadência do piso e das grades da raia que esta em primeiro plano na imagem fotográfica;</p> <p>*** no desenho o efeito de repouso foi totalmente eliminado com o acréscimo de figuras em movimento;</p> <p>**** O nivelamento da imagem fotográfica foi transformado em aguçamento no desenho.</p> <p>O enquadramento diagonal com a pista/raia em primeiro plano ocupando toda a parte inferior da imagem fotográfica articulou os planos em contigüidade espacial.</p> <p>A inserção das figuras em movimento no quadrante inferior direito, em primeiro plano, alterou a estrutura, o que além de produzir efeitos de atividade e dinamismo, potencializou ainda mais a contigüidade espacial pela forma como os cavaleiros se projetam em direção ao extra-quadro .</p>





N. 23	<b>TÍTULO:</b> TEATRO SÃO CARLOS <b>TIPOLOGIA DO TEMA:</b> urbano/edificação/externa <b>ABRANGENCIA ESPACIAL:</b> vista pontual <b>LOCALIZAÇÃO:</b> centro
-------	---

## HISTÓRICO DO TEMA

### TEATRO SÃO CARLOS

Em 1846 foi criada a Associação Campineira do Theatro São Carlos, com o fim de construir uma casa de espetáculos na cidade. Em Agosto de 1850 o prédio foi inaugurado. Localizava-se atrás da Matriz Nova

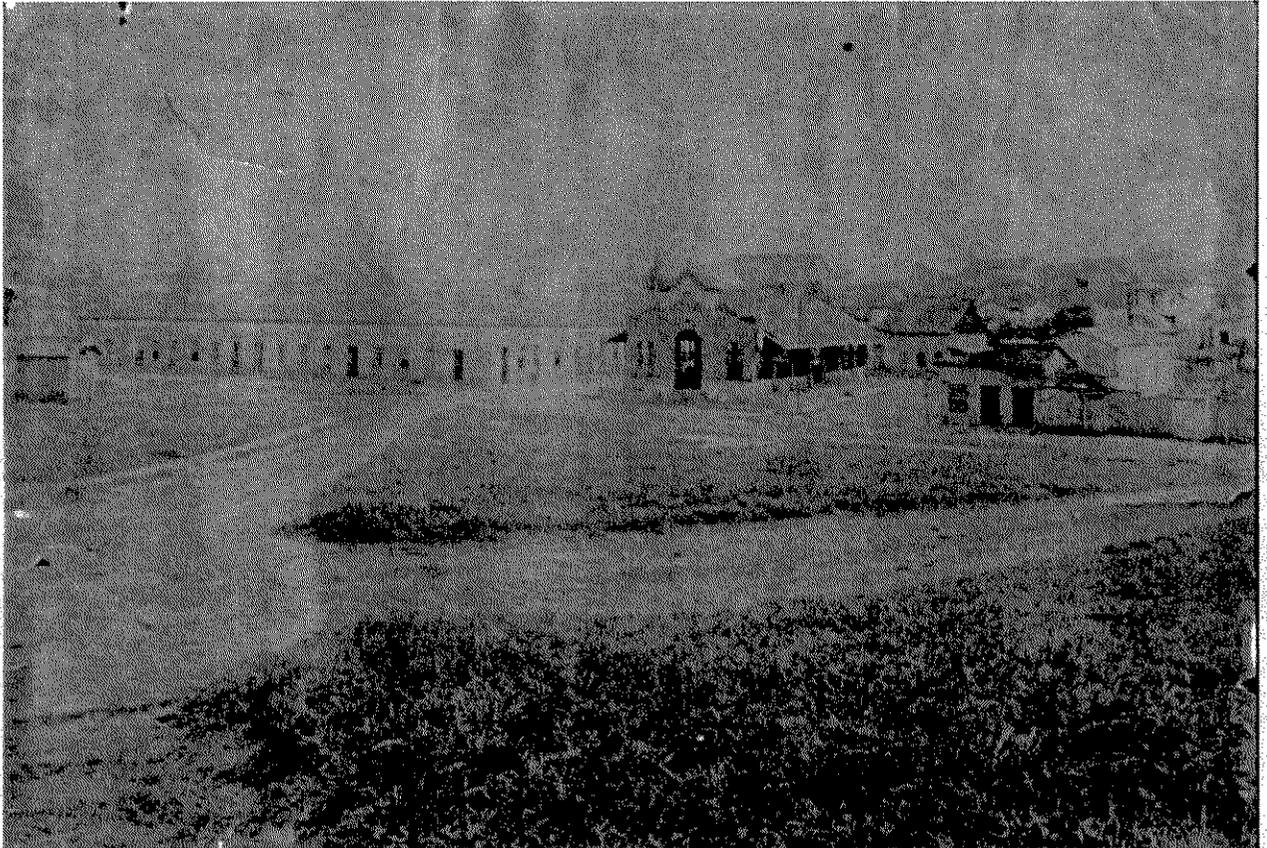
O São Carlos passou a ser palco dos grandes acontecimentos sociais, políticos e artísticos da cidade.

O prédio passou por duas grandes reformas: na primeira, em 1867, o arquiteto Manoel Gonçalves da Silva Catarino projetou uma nova fachada, totalmente modificada e assobradada com três portas e duas bilheterias laterais, sobrepostas por janelas e sacadas. Foram também substituídos os bancos de madeira da platéia por cadeiras de palha. Em 1886, uma outra grande reforma foi realizada, considerada uma reconstrução do antigo teatro

<b>Descritores Icônicos</b>		
<b>Descritores</b>	<b>Na foto</b>	<b>No desenho</b>
<b>Tipologia urbana</b> - vias de comunicação - áreas de permanência	Largo	idem
<b>Infra-estrutura</b> - melhoramentos urbanos - comunicação e transporte - paisagismo/arborização	Calçada, calçamento, iluminação  Arborização de pequeno porte, chafariz	idem  idem*
<b>Edificações</b> - Estrutura - Funções arquitetônicas - Número - Apresentação - Ornamentação	Médio porte Teatro Um Fachada Letreiros	idem idem idem idem idem
<b>Figura Humana</b> - Gênero/etário - número - Vestuário - postura corporal /detalhe - personagem/trabalhador	Homem Grupo	idem Um Bengala
<b>Indicadores de Movimento</b> - Humanos - Funcionais		Transeunte **
<b>Atividade urbana</b> - Função/Instituição - Atividade econômica	Cultural	idem
<b>Natureza</b> - Vegetação aleatória - Luz/sombra - Temporalidade	Sombra Diurna	idem idem

<b>Descritores formais</b>		
<b>Descritores</b>	<b>Na foto</b>	<b>No desenho</b>
<b>Enquadramento</b>	Central	idem
<b>Arranjo</b>	Rítmico/cadência	idem
<b>Direção/Articulação dos planos</b>	Vertical Similitude de formas	idem
<b>Efeitos</b>	Singularidade Frontalidade Pose	idem idem idem Atividade**
<b>Estrutura</b>	Nivelamento/centralidade	idem

<b>Comentários</b>
<p>* no desenho as copas das árvores foram reproduzidas apenas parcialmente e insinuam a existência do extra-quadro; o chafariz foi desenhado em proporções maiores, seu tamanho foi igualado ao do poste de iluminação pública;</p> <p>** um transeunte com uma bengala foi inserido no desenho e acrescentou o efeito de atividade.</p> <p>No enquadramento sofreu uma ligeira alteração possibilitando uma definição melhor da presença do chafariz e da iluminação pública.</p> <p>Os descritores icônicos de figura humana foram completamente alterados, os homens parados na porta do teatro foram eliminados e um transeunte estilizado no centro do largo.</p>





N. 24

**TÍTULO:** MERCADO DAS HORTALIÇAS  
**TIPOLOGIA DO TEMA:** urbano/edificação/externa  
**ABRANGENCIA ESPACIAL:** vista parcial  
**LOCALIZAÇÃO:** centro

## HISTÓRICO DO TEMA

### MERCADO DAS HORTALIÇAS

Em seu livro *A Cidade, Os Cantos e Os Antros*<sup>1</sup> Amaral Lapa informa que o mercado existiu até 1885 no Largo do Capim e em 1886, foi transferido para um prédio apropriado à sua finalidade. Lapa destaca também as iniciativas tomadas pela câmara Municipal para ordenar e regulamentar o comércio e abastecimento de produtos perecíveis.

O Mercado, prédio no centro da foto, situava-se no Largo da Liberdade ou praça da Liberdade (atual praça das Andorinhas), seu prédio foi inaugurado em 02 de agosto de 1886 e o mercado começou a funcionar em 24 de dezembro de 1886.

Em suas dependências eram comercializados os chamados gêneros de quitanda hortaliças e legumes em geral, além de palmito, leite, frutas, doces, café em pó e líquido, peixe, etc., posteriormente foram incluídos produtos industrializados como louças e miudezas. Também vendia-se animais vivos como pássaros e carne de animais como porcos, cabritos e carneiros.

<sup>1</sup> Op. Cit., p 278.

<b>Descritores Icônicos</b>		
<b>Descritores</b>	<b>Na foto</b>	<b>No desenho</b>
<b>Tipologia urbana</b> - vias de comunicação - áreas de permanência	Rua/esquina	idem
<b>Infra-estrutura</b> - melhoramentos urbanos - comunicação e transporte - paisagismo/arborização	Calçada, calçamento, iluminação	idem
<b>Edificações</b> - Estrutura - Funções arquitetônicas - Número - Apresentação - Ornamentação	Pequeno porte Mercado, residência Conjunto Fachada, lateral e telhado	idem idem idem idem Torre *
<b>Figura Humana</b> - Gênero/etário - número - Vestuário - postura corporal /detalhe - personagem/trabalhador		
<b>Indicadores de Movimento</b> - Humanos - Funcionais		
<b>Atividade urbana</b> - Função/Instituição - Atividade econômica	Comercial	idem
<b>Natureza</b> - Vegetação aleatória - Luz/sombra - Temporalidade	Rasteira e pequeno porte Sombra Diurna	Idem** idem idem

<b>Descritores formais</b>		
<b>Descritores</b>	<b>Na foto</b>	<b>No desenho</b>
<b>Enquadramento</b>	Diagonal	idem
<b>Arranjo</b>	Caótico/profusão	idem
<b>Direção/Articulação dos planos</b>	Diagonal Contigüidade espacial	idem
<b>Efeitos</b>	Contraste de tons e escala Repouso	idem idem
<b>Estrutura</b>	Aguçamento/bicentralidade	idem

<b>Comentários</b>
<p>* no desenho foi realçada a presença, ao longe, as torre da Matriz Nova e de uma chaminé.</p> <p>** foi inserida parte de uma copa de arvore no quadrante superior esquerdo.</p> <p>O calçamento foi destacado na composição da foto, ocupando toda a parte inferior da imagem, o desenho reproduziu integralmente esta opção de enquadramento.</p> <p>No desenho a inserção da vegetação, a esquerda, produziu um sutil efeito de contraste de escala e um maior nivelamento da imagem.</p> <p>Apesar o título MERCADO a abrangência espacial em vista parcial não evidenciou a valorização da edificação.</p> <p>Todo o entorno foi enquadrado, desde o calçamento em primeiro plano até uma chaminé e a torre da igreja mais ao fundo foram reproduzidos em detalhes no desenho.O esmaecimento da imagem fotográfica dificulta a visualização destes itens.</p>





N. 25	<b>TÍTULO:</b> INSTITUTO AGRONOMICO <b>TIPOLOGIA DO TEMA:</b> urbano/edificação/externa <b>ABRANGENCIA ESPACIAL:</b> vista pontual <b>LOCALIZAÇÃO:</b> bairro
-------	--

## HISTORICO DO TEMA

### INSTITUTO AGRONOMICO

A Estação Agronômica de Campinas foi criada em 1887 pelo governo do Império para realizar pesquisas agrícolas e localizava-se no Boulevard de Itapura (atual Avenida Barão de Itapura)

Em 1897 passou a denominar-se Instituto Agrônômico do Estado de São Paulo.

Leopoldo Amaral classificou-o em *A Cidade de Campinas em 1900* como “o único em seu gênero existente no Brasil”.

<b>Descritores Icônicos</b>		
<b>Descritores</b>	<b>Na foto</b>	<b>No desenho</b>
<b>Tipologia urbana</b> - vias de comunicação - áreas de permanência		
<b>Infra-estrutura</b> - melhoramentos urbanos - comunicação e transporte - paisagismo/arborização		Calçada, calçamento  Arborização de médio porte, jardim privado
<b>Edificações</b> - Estrutura - Funções arquitetônicas - Número - Apresentação - Ornamentação		Grande porte Instituição pública Um Fachada parcial Portal, mastro, escadaria
<b>Figura Humana</b> - Gênero/etário - número - Vestuário - postura corporal /detalhe - personagem/trabalhador		Homem* Um
<b>Indicadores de Movimento</b> - Humanos - Funcionais		Transeunte
<b>Atividade urbana</b> - Função/Instituição - Atividade econômica		Científica
<b>Natureza</b> - Vegetação aleatória - Luz/sombra - Temporalidade		Diurna

<b>Descritores formais</b>		
<b>Descritores</b>	<b>Na foto</b>	<b>No desenho</b>
<b>Enquadramento</b>		Central
<b>Arranjo</b>		Discreto/sobreposição
<b>Direção/Articulação dos planos</b>		Horizontal Similitude formal
<b>Efeitos</b>		Singularidade Frontalidade Fragmentação sutil Pose *
<b>Estrutura</b>		Nivelamento

<b>Comentários</b>
<p>* pouco visível.</p> <p>Os efeitos de fragmentação sutil e frontalidade valorizaram a fachada da edificação e a presença do jardim.</p>

## 5.4 - ANÁLISE DAS IMAGENS EM GRUPOS DE IDENTIDADE TEMÁTICA E FORMAL

A partir da análise de cada imagem foi possível organizar seis grupos de imagens definidos pelos atributos: tipologia do tema, abrangência espacial e ponto de vista. Estes grupos possibilitam visualizar a utilização de opções formais na construção de um discurso visual presente nas fotografias e que foi mantido nos desenhos.

### GRUPO 1

Vista pontual  
Espaço público  
rua

### GRUPO 2

Vista pontual  
Espaço público  
largo/praiça/jardim

### GRUPO 3

Vista parcial -  
Área/confluência  
Edificação/externa

### GRUPO 4

Vista Pontual  
Edificação/complexo

### GRUPO 5

Vista Pontual  
Edificação  
Enquadramento Diagonal

### GRUPO 6

Edificação  
Vista Pontual  
Enquadramento Central

GRUPO 1 - Vista pontual  
Espaço público/rua

N.	Tipologia do Tema	Vista	Enquadramento	Arranjo	Efeitos
1	Espaço público/rua	Pontual	Central	Rítmico	Fragmentação sutil Pose
2	Espaço público/rua	Pontual	Central	Rítmico	Fragmentação sutil Pose
3	Espaço público/rua	Pontual	Central	Rítmico	Contraste de escala Atividade
4	Espaço público/rua	Pontual	Central	Rítmico	Fragmentação sutil Contraste de tons

As opções formais valorizaram a tipologia do tema e destacaram os descritores icônicos de vias de comunicação, melhoramentos urbanos, edificações e atividade econômica.



GRUPO 2 - Vista pontual  
 Espaço público - largo/prça/jardim

N.	Tipologia do Tema	Vista	Enquadramento	Arranjo	Efeitos
5	Espaço público/largo	Pontual	Diagonal	Rítmico	Singularidade Pose
6	Espaço público/prça	Pontual	Central	Caótico	Singularidade Fragmentação radical Pose
7	Espaço público/jardim	Pontual	Diagonal	Rítmico	Singularidade Fragmentação radical Pose

As opções formais aliadas, principalmente, ao efeito de singularidade destacaram os descritores icônicos de melhoramentos urbanos e paisagismo.

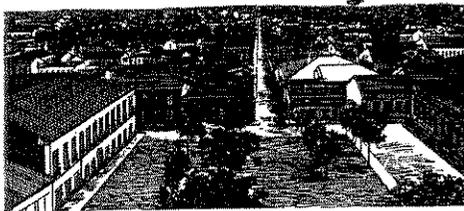


GRUPO 3 - Vista parcial  
 Área/confluência - Edificação/externa

N.	Tipologia do Tema	Vista	Enquadramento	Arranjo	Efeitos
8	Área/confluência	Parcial	Central	Rítmico	Contraste de escala Repouso
24	Edificação/externa	Parcial	Diagonal	Caótico	Contraste de escala Repouso

A vista parcial somada ao efeito de contraste de escala valorizou a espacialidade urbana e os descritores icônicos de melhoramentos urbanos e edificações. O calçamento e as vias de comunicação foram colocados em primeiro plano nas fotos e reproduzidos integralmente nos desenhos. A imagem sob o título MERCADO, apesar de referir-se a uma edificação, sua construção valoriza mais a área envoltória e suas confluências.

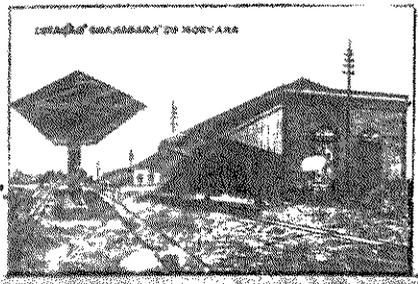
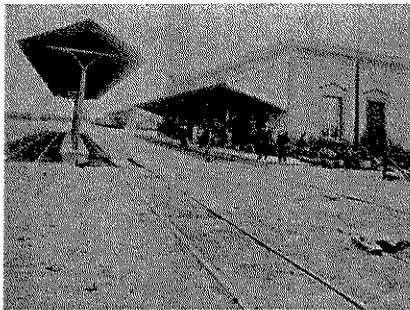
PARTE DA CIDADE VISTA DA MATRIZ NOVA



GRUPO 4 - Vista Pontual  
Edificação/complexo

N.	Tipologia do Tema	Vista	Enquadramento	Arranjo	Efeitos
18	Edificação/complexo	Pontual	Diagonal	Rítmico	Exagero Atividade
22	Edificação/complexo	Pontual	Diagonal	De Rítmico passa a Discreto	Atividade Fragmentação radical

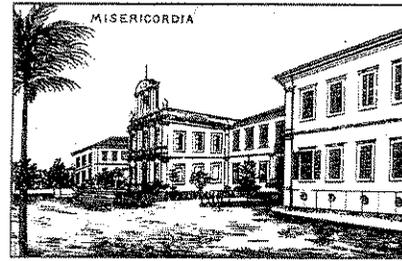
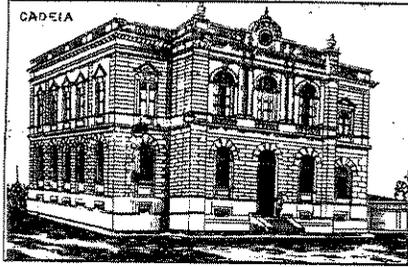
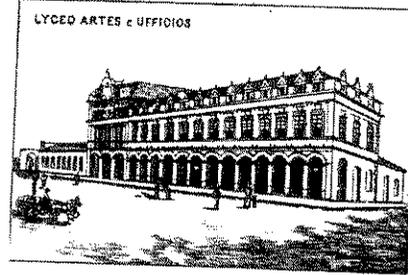
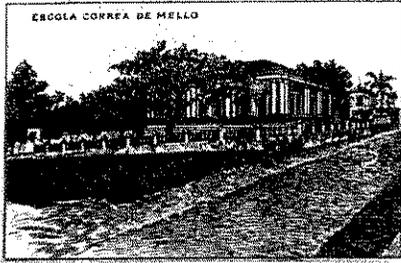
As opções formais, em especial o enquadramento diagonal valorizaram a tipologia do tema e a espacialidade foi ampliada pelo efeito de atividade, porém, em cada caso este efeito foi promovido por motivos distintos. A imagem fotografia da estação foi reproduzida fielmente no desenho, os indicadores icônicos de movimento (trilhos) foram reproduzidos com o mesmo efeito de exagero. Na imagem fotográfica do hipódromo o repouso absoluto foi alterado com a inserção das figuras humanas e dos animais em competição, neste caso o arranjo foi alterado para produzir o efeito de atividade desejado.



GRUPO 5 - Vista Pontual  
 Edificação  
 Enquadramento Diagonal

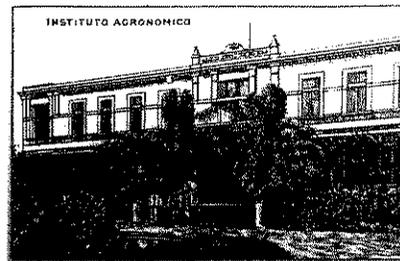
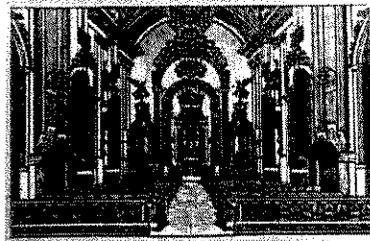
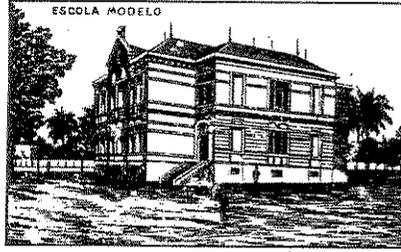
N.	Tipologia do Tema	Vista	Enquadramento	Arranjo	Efeitos
9	Edificação/externa	Pontual	Diagonal	Rítmico	Singularidade Pose
12	Edificação/externa	Pontual	Diagonal	Rítmico	Singularidade Atividade
13	Edificação/externa	Pontual	Close/ Diagonal	Rítmico	Singularidade/ Close Pose
15	Edificação/externa	Pontual	Diagonal	Rítmico	Singularidade Fragmentação sutil Repouso
17	Edificação/externa	Pontual	Diagonal	Rítmico	Singularidade
19	Edificação/externa	Pontual	Diagonal	Rítmico	Singularidade Fragmentação sutil Repouso
20	Edificação/externa	Pontual	Diagonal/ ascensional	Rítmico	Singularidade Frontalidade Repouso

As opções formais, em especial o enquadramento diagonal, somadas principalmente ao efeito de singularidade valorizaram a tipologia do tema e os descritores icônicos de melhoramentos urbanos.



GRUPO 6 - Vista Pontual  
 Edificação  
 Enquadramento Central

N.	Tipologia do Tema	VISTA	Enquadramento	Arranjo	Efeitos
10	Edificação/externa	Pontual	Central	Discreto Rítmico	Singularidade
11	Edificação/externa	Pontual	Central	Rítmico	Singularidade Frontalidade
14	Edificação/externa	Pontual	Central	Rítmico	Singularidade Frontalidade
16	Edificação/externa	Pontual	Central	Discreto/ Rítmico	Singularidade Frontalidade Fragmentação radical
21	Edificação/interna	Pontual	Central	Rítmico	Singularidade Fragmentação radical Repouso Close
23	Edificação/externa	Pontual	Central	Rítmico	Singularidade Frontalidade
25	Edificação/externa	Pontual	Central	Discreto	Singularidade Fragmentação sutil
<p>As opções formais, em especial o enquadramento central, somadas aos efeitos de frontalidade e singularidade, valorizaram a tipologia do tema e os descritores icônicos de ornamentação das edificações.</p>					



## 5.5 – OS RECORTES DA CIDADE IMAGINADA

Toda imagem é sempre um duplo recorte: um recorte externo marcado pela eleição de um tema dentre uma gama diversa de possibilidades; e um recorte interno, marcado pela escolha dos elementos que constituirão a composição da imagem do tema eleito. O grande tema deste conjunto de imagem é a cidade, não a cidade/município, mas a cidade enquanto núcleo urbano. A análise do recorte externo e do recorte interno que este tema recebeu revelam o imaginário urbano que o discurso visual pretendeu divulgar.

### 5.5.1 - RECORTE EXTERNO

Dentro do traçado urbano foram fotografados: os espaços públicos com grande presença de indicadores de infra-estrutura, melhoramentos urbanos e arborização planejada; e as edificações emblemáticas do poder local, em sua maioria ícones de instituições criadas pela elite. Assim, selecionando e editando a cidade imaginada como próspera, limpa e moderna.

O histórico dos temas passa, de um lado, por instituições criadas por associativismo, doações, benemerência e patronato; e, de outro, pela iniciativa do poder local em regulamentar a distribuição e consumo de gêneros, as vias de circulação e as áreas de permanência da malha urbana.

As iniciativas de colônias de imigrantes, ordens religiosas e instituições beneméritas foram frutos da preocupação da elite em criar e consolidar instituições que cuidassem do aprimoramento intelectual da juventude abastada (Gymnásio, Teatro São Carlos), da educação para o trabalho dos filhos dos pobres (Liceu de Artes e Ofícios, Santa Casa de Misericórdia, Escola Modelo e Escola Correia de Mello), da oferta de assistência médica (Circulo Italiano Unitti e Beneficência) e empreendimentos capitalistas em infra-estrutura de comunicação, transportes e lazer (Estação, Estação Guanabara e Hipódromo). Todas essas iniciativas culminaram na construção de edificações de grande e médio porte, algumas com grande refinamento arquitetônico.

Sobre o significado da arquitetura na mentalidade do século XIX, Bresciani analisa:

*“Hobsbawn, ao fazer uma avaliação do mundo capitalista do século XIX, afirmou ter sido a arquitetura burguesa “uma linguagem de símbolos sociais”, a expressão da sua autoconfiança, manifesta em edificações cuja dimensão extraordinária nada tinha a ver com a finalidade a que se destinava”.<sup>1</sup>*

As opções de enquadramento, os efeitos de singularidade e frontalidade foram utilizados de forma inequívoca para monumentalizar as edificações. Edificações estas que já eram por si mesmas monumentos erguidos mais em função da valorização de seus idealizadores do que em resposta às exigências ou necessidades práticas de sua destinação.

O mapa publicado em *A Cidade de Campinas em 1900*, confeccionado pelo engenheiro da Câmara Municipal de Campinas Dr. Emilio Daufresne, traz uma lista de “*Indicações*” e espaços públicos/praças que são identificados por números no traçado da malha urbana. Com objetivo de visualizar o recorte externo do conjunto de opções e possibilidades de registro, sinalizei neste mapa com círculos vermelhos, os pontos que foram registrados pelo projeto de divulgação da Fábrica de Fumos Liberdade. Também sinalizei com grifos na lista de “*Indicações*” os espaços e edificações fotografados.

Esta comparação e sobreposição de informações ajudam a visualizar o traçado urbano eleito para ser recortado, ou seja, o recorte externo dos temas.

No mapa, a linha férrea demarca os limites entre a área urbana central e as regiões periféricas onde foram instalados o Lazareto dos Morféticos, o Lazareto dos Varilosos, o Matadouro, o Curtume e a Imigração.

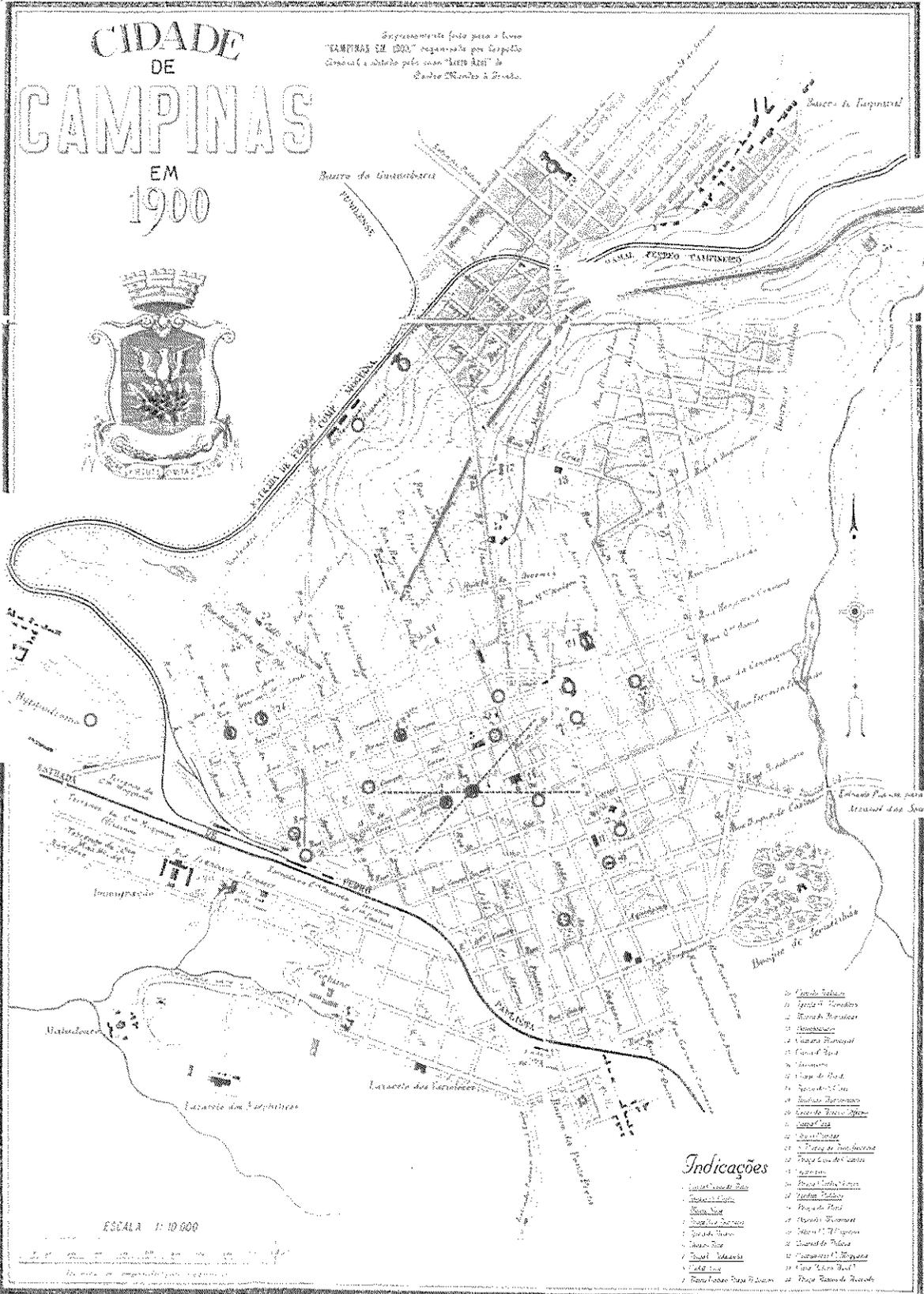
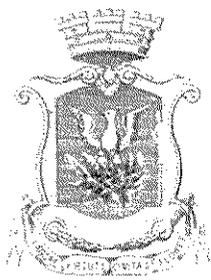
Fora dos limites da área urbana central, delimitada pela linha férrea, foram fotografados apenas o Liceu de Artes e Ofícios e o Hipódromo Campineiro, duas iniciativas da elite local: o primeiro para abrigar e educar órfãos da febre amarela, o outro para normatizar e controlar uma prática cultural e desportiva ligada à população negra e trabalhadores urbanos, que foi transformada em investimento comercial.

---

1 Bresciani, Maria Stella. op. cit., p. 43

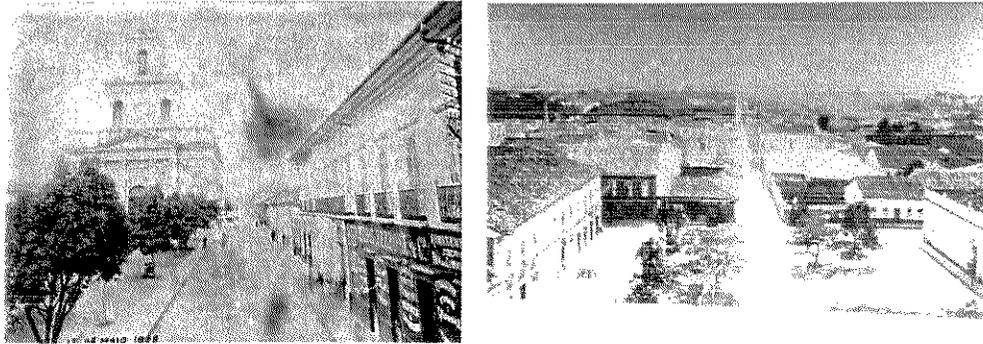
# CIDADE DE CAMPINAS EM 1900

Ingressivamente feita para a Lei "CAMPINAS EM 1900" organizada por Leopoldo Cinquini e editada pelo Sr. "BOFFA" de Santos em Santos e Grãcia.



- Indicações**
- 1. Igreja de São João
  - 2. Igreja de São Francisco
  - 3. Igreja de São Antônio
  - 4. Igreja de São Pedro
  - 5. Igreja de São Paulo
  - 6. Igreja de São José
  - 7. Igreja de São Carlos
  - 8. Igreja de São Vicente
  - 9. Igreja de São Sebastião
  - 10. Igreja de São Marcos
  - 11. Igreja de São Mateus
  - 12. Igreja de São Tiago
  - 13. Igreja de São Filipe
  - 14. Igreja de São Jerônimo
  - 15. Igreja de São Basílio
  - 16. Igreja de São Valério
  - 17. Igreja de São Eustáquio
  - 18. Igreja de São Adão
  - 19. Igreja de São Simeão
  - 20. Igreja de São Ivo
  - 21. Igreja de São Vicente
  - 22. Igreja de São João
  - 23. Igreja de São Francisco
  - 24. Igreja de São Antônio
  - 25. Igreja de São Pedro
  - 26. Igreja de São Paulo
  - 27. Igreja de São José
  - 28. Igreja de São Carlos
  - 29. Igreja de São Vicente
  - 30. Igreja de São Sebastião
  - 31. Igreja de São Marcos
  - 32. Igreja de São Mateus
  - 33. Igreja de São Tiago
  - 34. Igreja de São Filipe
  - 35. Igreja de São Jerônimo
  - 36. Igreja de São Basílio
  - 37. Igreja de São Valério
  - 38. Igreja de São Eustáquio
  - 39. Igreja de São Adão
  - 40. Igreja de São Simeão
  - 41. Igreja de São Ivo
  - 42. Igreja de São Vicente
  - 43. Igreja de São João
  - 44. Igreja de São Francisco
  - 45. Igreja de São Antônio
  - 46. Igreja de São Pedro
  - 47. Igreja de São Paulo
  - 48. Igreja de São José
  - 49. Igreja de São Carlos
  - 50. Igreja de São Vicente
  - 51. Igreja de São Sebastião
  - 52. Igreja de São Marcos
  - 53. Igreja de São Mateus
  - 54. Igreja de São Tiago
  - 55. Igreja de São Filipe
  - 56. Igreja de São Jerônimo
  - 57. Igreja de São Basílio
  - 58. Igreja de São Valério
  - 59. Igreja de São Eustáquio
  - 60. Igreja de São Adão
  - 61. Igreja de São Simeão
  - 62. Igreja de São Ivo
  - 63. Igreja de São Vicente
  - 64. Igreja de São João
  - 65. Igreja de São Francisco
  - 66. Igreja de São Antônio
  - 67. Igreja de São Pedro
  - 68. Igreja de São Paulo
  - 69. Igreja de São José
  - 70. Igreja de São Carlos
  - 71. Igreja de São Vicente
  - 72. Igreja de São Sebastião
  - 73. Igreja de São Marcos
  - 74. Igreja de São Mateus
  - 75. Igreja de São Tiago
  - 76. Igreja de São Filipe
  - 77. Igreja de São Jerônimo
  - 78. Igreja de São Basílio
  - 79. Igreja de São Valério
  - 80. Igreja de São Eustáquio
  - 81. Igreja de São Adão
  - 82. Igreja de São Simeão
  - 83. Igreja de São Ivo
  - 84. Igreja de São Vicente
  - 85. Igreja de São João
  - 86. Igreja de São Francisco
  - 87. Igreja de São Antônio
  - 88. Igreja de São Pedro
  - 89. Igreja de São Paulo
  - 90. Igreja de São José
  - 91. Igreja de São Carlos
  - 92. Igreja de São Vicente
  - 93. Igreja de São Sebastião
  - 94. Igreja de São Marcos
  - 95. Igreja de São Mateus
  - 96. Igreja de São Tiago
  - 97. Igreja de São Filipe
  - 98. Igreja de São Jerônimo
  - 99. Igreja de São Basílio
  - 100. Igreja de São Valério

Dentre as edificações, a Matriz Nova foi a mais evidenciada, seu principal ícone, sua torre, está registrado em quatro tomadas: de forma explícita nas imagens da Rua Treze de Maio, Matriz Nova e na vista parcial do Mercado, e de forma implícita mas não menos marcante, na tomada da Parte da Cidade Vista da Matriz Nova.



As linhas tracejadas, formando um x no centro do mapa, destacam a localização de duas imagens feitas em ângulos complementares: Rua Treze de Maio e Parte da Cidade Vista da Matriz Nova.

A primeira possivelmente foi feita com a câmera localizada em uma das janelas do sobrado situado na rua Francisco Glicério, defronte à praça José Bonifácio; a outra, como o título anuncia, foi feita com o equipamento posicionado na torre da Matriz Nova.

As duas imagens são como dois pontos ligados por uma linha reta que vai do centro de uma ao centro da outra. Na imagem da Rua Treze de Maio o centro situa-se exatamente na Estação da Cia Paulista, um dos símbolos de progresso e modernidade da época, na outra o centro é a Rua Conceição que segue até a região alta do Jardim Público e do bairro Cambuí, direção para onde a cidade se expandia.

O traçado urbano contemplado é o que percorre desde o limite da linha férrea até as regiões altas e arborizadas onde casas elegantes eram construídas. Cabe a pergunta: por que o fotógrafo também não fez na torre da igreja uma imagem em direção oposta? Vale a especulação: para além da ferrovia ficavam os limites periféricos de vilas populares, leprosários e lazaretos.

A composição destas imagens privilegia os descritores icônicos de infra-estrutura, melhoramentos urbanos, edificações, atividade comercial

e serviços de transporte. Produzidas com grande dinamismo, de certa forma, condensam a gramática visual que norteia o conjunto dos registros: contigüidade espacial valorizando a espacialidade urbana e similitude de formas combinada com o efeito de singularidade aplicado aos motivos arquitetônicos e a fragmentação sutil que amplia o olhar para o extra-quadro.

A edificação da Matriz Nova pode ser definida como uma espécie de pólo gerador dessa composição visual. Na imagem da Rua Treze de Maio, o edifício produz um efeito de grande dinamismo, sua forma triangular conduz o olhar na direção do centro do quadrante superior esquerdo e contrapõe-se ao conjunto de sobrados à direita, provocando um efeito de extensão do campo visual.

Por sua vez, na outra imagem, como está enunciado no próprio título, é a partir da vista que a estrutura da edificação/igreja proporciona que a cidade se revela ampla e moderna mas também arborizada e iluminada.

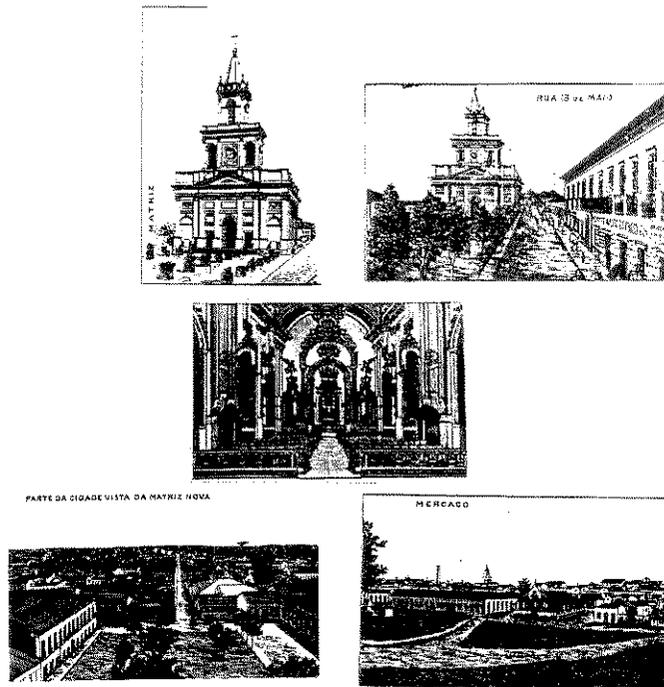
Como sugerido por Alberto Sarmemto:

*“Vede ali leitores, Campinas elevando, na altivez magestosa de um grande templo, o seu espírito DAQUELE que é o objeto da sua crença e de sua fé, volvei os olhos para o extremo opposto e vereis ....”<sup>2</sup>*

A Matriz Nova é sugerida como o centro gestor da composição de um olhar que percorre a cidade. Um olhar que pode ser imaginado como partindo de seu próprio interior, local que abriga um dos motivos de devoção e fé, mas também de orgulho pelo belo e pelo aprimoramento artístico.

---

<sup>2</sup> *Diário de Campinas*, 01/01/1899.



Desde dimensões amplas de vias de circulação e espaços públicos à monumentos arquitetônicos e obras de arte reservadas em espaços fechados do sagrado, foram transformados pelos recursos da reprodutibilidade técnica em objetos passíveis de, literalmente, ter-se à mão.

A técnica fotográfica serviu à técnica gráfica dentro de uma lógica do mercado que recortou, re-desenhou e resumiu a cidade em versão miniaturizada para servir de atrativo à comercialização de um objeto de consumo, o cigarro, que por sua própria finalidade tem efêmera existência.

Nesta versão patrocinada pela fábrica de cigarros, a técnica produziu uma “edição de bolso” da cidade idealizada por Sarmiento como “*um álbum da nossa casa*”, um roteiro afetivo na busca do fortalecimento de da auto-estima coletiva de uma cidade em luta para apagar vestígios visíveis e invisíveis das epidemias .

### 5.5.1 - RECORTE INTERNO

O recorte interno privilegiou tipologias urbanas que revelam apenas a face da cidade com infra-estrutura moderna e atividade comercial.

O discurso visual selecionou ícones de modernidade, progresso e saneamento urbano como: trilhos, arborização planejada, paisagismos, letreiros de lojas, calçamento e até a incidência da luz solar foram evidenciados no enquadramento das fotos e reproduzidos nos desenhos.

A abrangência espacial, em sua maioria tomada em vista pontual, restringiu o recorte interno ao máximo. Assim, valorizou os temas eleitos e também propiciou maior controle sobre os elementos figurativos presentes na tomada. As duas únicas tomadas com abrangência espacial parcial não fugiram a este propósito.

Os descritores de figuras humanas foram os menos privilegiados na composição das fotos e também os mais estereotipados nos desenhos. Mesmo considerando a determinante técnica que dificulta a representação humana na escala adotada no desenho, é preciso destacar que isto não impediu que detalhes arquitetônicos de pequeno porte e letreiros de lojas comerciais fossem reproduzidos em minúcias.

Não fez parte deste discurso visual registrar indivíduos, nem na fase de registro fotográfico nem na transposição para o desenho. As figuras humanas presentes nos desenhos desempenham papel de reforço e complemento à temática eleita, somente foram preservadas ou inseridas na medida que desempenhavam ou representavam funções de movimento (transeuntes, jôquei) e atividade urbana (carroceiro, policial).



As inserções mais evidentes, os dois jóqueis inseridos no desenho do Hipódromo, são ao mesmo tempo a afirmação e negação das figuras humanas. Sem eles a cena ficou descontextualizada, esvaziada. Esta inserção no desenho confirma o tratamento funcional dado aos indivíduos representados.

## CONCLUSÕES



Na imagem da Rua Dr. Quirino a figura humana à esquerda não estava nos propósitos da cena, sua eliminação re-conduziu o discurso visual à lógica pretendida.

Lembremos o apelo do jornal publicado em 11 de novembro de 1900.

*“Garotos”*

*“Tornam-se já insuportáveis os bandos de garotos que impunemente infestam a nossa cidade.”<sup>3</sup>*

O *punctum* desta imagem é um rosto anônimo que invadiu o enquadramento delimitado para receber o registro fotográfico e que, ao mesmo tempo, presenciou a produção de uma imagem da cidade, ato este também envolto em anonimato.

Mas o *punctum* não é só o rosto, é o olhar que testemunha o outro olhar atrás da máquina, denunciando a presença de outro anônimo.

A partir deste *punctum*, uma das minhas motivações foi a busca da autoria, a identidade deste “outro” atrás da máquina. Mas este foi somente o primeiro impulso que este *punctum* provocou, a partir da imediata captura que fez de minha atenção conduziu-me também à observação das outras imagens e à identificação de um *studium* comum entre elas e, como afirma Barthes “*Reconhecer o studium é fatalmente encontrar as intenções do fotógrafo*”. Este *studium* revelou não o nome, mas as *intenções* do olhar atrás da máquina. Revelou o “*contrato feito entre os criadores e os consumidores*”.

<sup>3</sup> *Diário de Campinas*, 11/11/1900.

Neste sentido podemos pontuar esse *studium* dentro da lógica que marcou a atuação dos fotógrafos presentes em Campinas nas últimas décadas do século XIX: como detentores de um saber que, conforme anunciavam, primava por “cumprir a risca o contrato feito com seus consumidores”.

No caso deste conjunto de fotografias, podemos supor que qualquer um dos fotógrafos em atividade no período estava sujeito a atender às expectativas que a finalidade a elas estabelecida imprimia.

O que Dubois chama de “um antes e um depois” do “instante de impressão” marcam estas fotografias em diversos sentidos. Antes de serem feitas as tomadas fotográficas, suas opções técnicas e estéticas foram estudadas para atender à lógica pré-estabelecida para desenho. Depois de servirem ao propósito inicial, os originais fotográficos sobreviveram um século percorrendo os labirintos da lógica caótica que conduz os desejos e as decisões que levam objetos a serem guardados em instituições públicas de preservação.

Os processos de doações e incorporações ao acervo da Biblioteca Municipal Manoel Zinck e do Museu da Imagem e do Som não registram informações precisas sobre seus doadores, mas certo é que estas fotografias estão há décadas investidas do *status* de objeto de acervo museológico devido à grande difusão que a partir da década de 1970 se fez da necessidade de resgate de iconografias que registrassem “o passado”.

Este movimento foi marcado pelo valor indiciário atribuído à imagem técnica e contribuiu para sedimentar a idéia da imagem fotográfica como espelho fiel da realidade e sua corrente utilização como ilustração de textos, muitas vezes feita sem crítica e sem mesmo mencionar o dado básico de sua constituição, ou seja, enquanto artefato, portanto, exigindo a menção de uma autoria, mesmo que desconhecida.

A fotografia como índice designa com força o objeto real, único e singular, ao qual sua gênese está vinculada fisicamente, atestando a existência desse objeto num momento e lugar determinados. Porém, é neste ponto que a lógica atual reverte a carga valorativa que as fotografias em questão receberam no momento de sua realização.

O princípio que fundamenta o estatuto da fotografia como impressão em que o “real” viria por conta própria assinalar-se na placa sensível necessita ser delimitado e colocado em um nível adequado, a saber: um simples momento no conjunto do processo fotográfico, que é totalmente dependente de escolhas e decisões humanas, tanto individuais quanto

sociais, existindo sempre um antes e um depois marcados por toda sorte de opções técnicas, estéticas e culturais feitas pelo fotógrafo e por aqueles que definirão os usos e funções da fotografia.

A conexão física da imagem com seu referente não deve ser confundida com uma fusão com o real. Se existe na fotografia uma necessidade ontológica de contigüidade referencial, por outro lado, existe a necessidade, também ontológica, de um recuo, de uma separação, de corte. Essa distância interna, inerente ao próprio dispositivo fotográfico, funciona tanto no espaço quanto no tempo.

O “instante” entre este antes e depois, ou seja, a ambigüidade entre realidade e representação, inerente ao registro fotográfico, faz com que estas imagens possibilitem hoje perceber as fissuras de um real imaginado, produzido e editado. Em outros termos, elas registram a latência entre imaginação e realidade, entre o uso que delas se fez para captar a monumentalidade visual das instituições/edificações e assim facilitar a transposição para o desenho, e a negação da visibilidade dos elementos indesejáveis e incontrolavelmente captados na fração de segundo em que *“... a luz que emana do objeto e a impressão que deixa na película, que o homem não intervém e não pode intervir sob pena de modificar o caráter fundamental da fotografia...”*<sup>4</sup>

Foi nesse instante em que o homem não intervém que essas fotografias registraram o que as faz hoje documentos históricos sobre o imaginário urbano da cidade de Campinas no final do século XIX. Neste instante em que todo registro é um imponderável, personagens urbanos, indivíduos que não foram convidados a tomar parte no cenário mas que, despreocupadamente, colocaram-se diante da máquina e dentro da cena. O fotógrafo parece não ter se preocupado com esta invasão, posto que deveria saber que o filtro do desenho elegeria os elementos que seriam reproduzidos na versão final.

Esses personagens urbanos entraram nesta história como platéia de um espetáculo montado em que um recorte muito bem delimitado do espaço urbano estava sendo transformado em um cenário em miniatura de uma cidade imaginada como moderna, limpa, arborizada e iluminada. Uma cidade editada para sedimentar uma visão de presente e construir uma visão de futuro.

Por não fazerem parte do espetáculo oficial, suas poses não foram dirigidas e eles olham em direção ao fotógrafo. Podemos imaginar a cena: um Niebler, Sainatti, Nickelsen ou ainda outro, carrega e monta seu

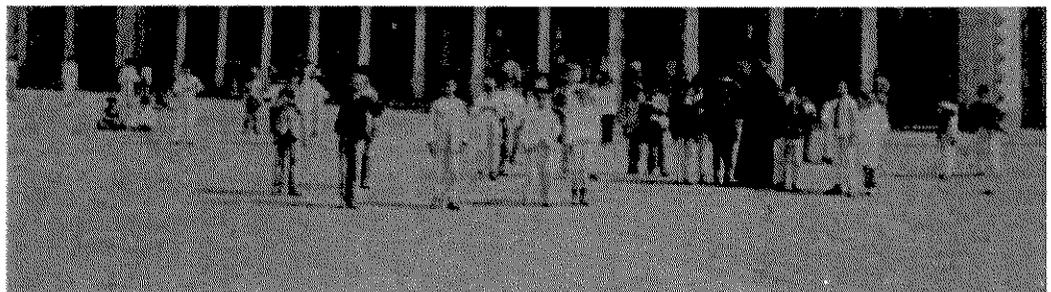
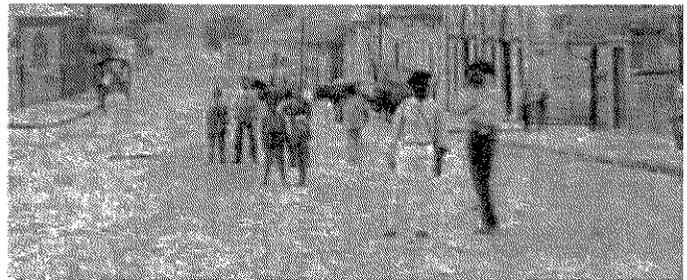
---

<sup>4</sup> Dubois, Philippe, op. cit, pp. 85-86.

equipamento, estuda a paisagem e escolhe o enquadramento. Outros se aproximavam para ver o fotógrafo em ação e dirigem seu olhar para a máquina e sem sabe-lo, olhando para a câmera eles transgrediram a ordem imposta àquele registro e comprovaram o pavor de Henrique de Barcelos pela fotografia instantânea.

Pois como afirma Walter Benjamin :

*“renunciar ao homem é para o fotógrafo a mais irrealizável de todas as exigências.”*<sup>5</sup>



---

<sup>5</sup> Benjamin, Walter. Op. Cit., p. 102.



## BIBLIOGRAFIA

Amaral, Leopoldo (org.) *A Cidade de Campinas em 1900*, Campinas, Casa do Livro Azul, 1899.

Barthes, Roland. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1984.

Beguín, François. *As maquinarias inglesas do conforto*. In Espaço & Debates, Revista de Estudos regionais e Urbanos, São Paulo, 1991.

Benjamin, Walter. *Pequena história da fotografia* (1931). *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo, Brasiliense, 1985.

Bitencourt, Luiz Cláudio. *Desenho urbano de Campinas – Implantação e Evolução*. Dissertação de mestrado FFLCH, USP, 1990.

Blake, Sacramento. *Dicionário Biográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro, 1883, volume I.

Bresciani, Maria Stella. *Imagens da Cidade: Séculos XIX e XX*. São Paulo, Marco Zero-Fapesp, 1994.

\_\_\_\_\_. *Metrópoles: As faces do monstro urbano (as cidades no século XIX)*. Revista Brasileira de História., São Paulo, v. 5, n. 8/9, 1985.

Carvalho, Vânia Carneiro de LIMA, Solange Ferraz de. *Fotografia e Cidade: da razão urbana à lógica do consumo. Álbuns de São Paulo, 1887-1954*. Campinas, PAPESP/Mercado de Letras, 1997.

Cesso Jr., Geraldo. *Retalhos da Velha Campinas*. Campinas, 1961.

Costa, Maria Emília Viotti da. *Da Monarquia à República: momentos decisivos*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1985.

Duarte, Raphael. *Campinas de Outrora*. Campinas, Typografica a vapor, 1905.

Dubois, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas, Papirus, 1994.

Essus, Ana Maria Mauad de Sousa. *Resgate de Memórias*. In *Resgate: uma Janela para o Oitocentos*. Rio de Janeiro, Topbooks, 1995.

\_\_\_\_\_. *Emblemas do tempo: Imagens sobre a passagem do século XIX para o XX na imprensa carioca*. In *História, Ciência, Saúde: Manguinhos, V. 1*. Rio de Janeiro, Fundação Oswaldo Cruz, 1997.

\_\_\_\_\_. *Através da imagen: fotografia e história interfaces*. In *Tempo*, Vol. 1, n. 2. Rio de Janeiro, Revista do Departamento de História da Universidade Federal Fluminense, 1996.

Fabris, Annateresa ( org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo, Edusp, 1991.

Feitosa, Miguel Alves .*A volta da exposição. Notas e impressões*. Campinas, TYP a vapor do Correio de Campinas, 1886.

Ferreira, Orlando da Costa. *Imagem e Letra*. São Paulo, Edusp, 1994.

Ferrez, Gilberto, *Fotografia no Brasil: 1840-1900*. Rio de Janeiro, Funarte/ Pró Memória, 1985.

Frizot, Michel. "A new history of Photography", Paris, Konemann, 1994.

Galzerani, Maria Carolina Bovério, *O Almanaque, a locomotiva da cidade moderna: Campinas, décadas de 1870 e 1880*. Tese de Doutorado, IFCH – Unicamp, 1998.

Gordinho, Margarida Cintra et al. *Gráfica, arte e Indústria no Brasil: 180 anos de história*. São Paulo, Bandeirante editora, 1991.

Kossoy, Boris. *A fotografia como fonte histórica: introdução à pesquisa e interpretação de imagens do passado*. São Paulo, Museu da Indústria, Comércio e Tecnologia, 1980.

\_\_\_\_\_ *Fotografia e História*. São Paulo, Ática, 1989.

\_\_\_\_\_ *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*, São Paulo, Ateliê Editorial, 1999.

Le Goff, Jacques. *História e memória*. Campinas, Editora da UNICAMP, 1996.

Leite, Míriam Lefchitz Moreira. *Livros de viagem (1803-1900)*. Rio De Janeiro, Editora UFRJ, 1997.

\_\_\_\_\_ *Retratos de família: leitura da fotografia histórica*. São Paulo, Edusp, 1993.

Machado, Arlindo. *A ilusão espetacular à fotografia*. São Paulo/Rio de Janeiro, Brasiliense/ Instituto Nacional da Fotografia, 1984.

Mendes, José de Castro. *Retalhos da velha Campinas*. Campinas, 1948.

Moura, Carlos Eugênio Marcondes de ( org. ). *Retratos quase inocentes*. São Paulo, Nobel 1983.

Panofsky, Erwin. *O Significado nas Artes Visuais*. São Paulo. Perspectiva. 1979.

Pellicciotta, Mirza. *Subsídios para o estudo da evolução urbana de Campinas*. in Revista do ICH, n. 01, Campinas, 1997.

Pupo, Celso Maria de Mello. *Campinas, seu berço e juventude*. Campinas, Academia Campinense de Letras, 1969.

Samain, Etienne (org.). *O Fotográfico*. São Paulo, Editora UCITEC-CNPQ, 1998.

\_\_\_\_\_ *No fundo dos olhos: os futuros visuais da antropologia*. In Cadernos de Antropologia e Imagem, Rio de Janeiro, 1998.

Semeghini, Ulysses C. *Do café à Industria: Uma cidade e seu tempo*. Campinas, Unicamp, 1991.

Sennet, Richard. *O Declínio do homem público: As Tirantias da intimidade*. São Paulo, Cia das Letras, 1998.

Smit, Johana W. *A Análise da Imagem*. In Revista de Fotografia e Cultura, São Paulo, 1985.

Sontag, Susan. *Ensaio sobre a fotografia*. Rio de Janeiro, Arbor, 1981.

Souza, Iara Lis Franco Schiavinalto Carvalho, “*Belmiro de Almeida: Das Tramas do Ver*”, Dissertação de mestrado apresentada ao Instituto de Artes-Unicamp, 1994.

Taunay, Visconde de. *Memórias de Visconde de Taunay*. São Paulo, Instituto Progresso Editorial, 1948.

Turazzi, Maria Inez. *Poses e trejeitos: a fotografia e as exposições universais na era dos espetáculos.( 1839 - 1889 )*. Rio de Janeiro, Funarte/Rocco, 1995.

Zaluar, Augusto Emílio. *Peregrinação pela Província de São Paulo:1860-1861*, São Paulo, 1861.

## FOTOGRAFOS ATUANTES EM CAMPINAS ENTRE 1862 E 1900

**Henrique Rosen** - Alemão, chegou a Campinas em 1862, no início da fase industrial da fotografia. Fundou a Photographia Campinense, situada na rua Direita n. 28. Atuou na cidade quase que com exclusividade no mercado local até 1883.

**Pedro Ricardino** - Brasileiro, era conhecido na cidade como marceneiro. Teve efêmera atividade fotográfica entre 1871 e 1872, foi proprietário da Nova Photographia, situada na Rua de Baixo n. 65.

**Julius Nickelsen** – Sueco, natural de Hamburgo, onde durante cinco anos trabalhou numa das primeiras oficinas fotográficas daquela cidade. Veio em 1878 para o Rio de Janeiro, para trabalhar na Casa Henschel & Benque, onde atuou até vir para Campinas e associar-se a Rosén. Chegou a cidade como sócio de Rosén, de quem mais tarde comprou a Photographia Campinense, que denominou-se Nickelsen e Ferreira e depois Nickelsen & C., a rua Barão de Jaguará n. 48. Nickelsen casou-se com Luise Dorothea Hempel Nickelsen, viveu em Campinas até 1919, quando aposentou-se e transferiu-se para São Paulo onde faleceu em 1929.

**Bernardino Ferreira** – Português, natural do Porto, veio para o Rio de Janeiro em 1862, atuando no comércio até 1866. Entrou como aprendiz na oficina de Christiano Júnior, em 1870 foi trabalhar no estabelecimento Henschel & Benque. Conheceu Nickelsen na corte e veio a convite deste para Campinas em 1884, a fim de formar sociedade.

**Jacques Vigier** – Prussiano, natural da província do Reno, veio para o Brasil em 1861, com 22 anos e inicialmente atuou no Maranhão. Foi premiado na primeira exposição provincial de S. Luiz do Maranhão com uma medalha de prata, primeiro prêmio conferido aos produtos fotográficos. Atuou também na corte, em 1879 veio para Campinas, entrando como sócio no estabelecimento de Henrique Rosén. Manteve-se à frente da Photographia Campinense durante a viagem de Rosén a Europa em 1880. Após a volta do titular, retirou-se do estabelecimento e abriu seu próprio negócio, a Photographia Vigier, na rua Direita n. 35. Instalou-se então grande competição entre ele e Rosén. Em 1888 voltou para Europa e deixou seu estabelecimento para Sophian Niebler.

**Sophian Niebler** - Alemão, chegou em Campinas provavelmente no final da década de 1870. Em 1880 anunciou-se como proprietário da PHOTOGRAPHIA ALEMÃ, na rua Goes 24. Niebler não obteve grande sucesso no mercado fotográfico na década de 80, porém, ao contrário de Ricardino, manteve-se no mercado atuando também como pintor, retratista a óleo e professor de pintura e desenho. Somente no final dos 80 ele atingiu um relativo progresso quando comprou o estabelecimento de Jacques Vigier, na Rua Barão de Jagura n. 35.

**Sainatti & Filho** - Estabelecimento fotográfico, em 1900 estava instalado na Rua 13 de Maio 108.