

Universidade Estadual de Campinas
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Pós-graduação em História

PERCURSOS DO OLHAR
NA FOTOGRAFIA PROFISSIONAL E AMADORA
CAMPINAS (1900-1915)

SUZANA BARRETTO RIBEIRO

Tese de Doutorado apresentada ao
Departamento de História do Instituto de
Filosofia e Ciências Humanas da Universidade
Estadual de Campinas, sob a orientação do
Prof. Dr. Edgar Salvadori De Decca.

Este exemplar corresponde à redação
final da Tese defendida e aprovada
pela Comissão Julgadora em
29 / 08 / 2003

BANCA

Prof. Dr. Edgar Salvadori De Decca (orientador)

Prof. Dra. Simonetta Persichetti

Prof. Dr. Dr. Milton Guran

Prof. Dr. Fernando de Tacca

Prof. Dr. Luciano Migliaccio

Agosto / 2003

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

UNIDADE	BE
Nº CHAMADA	T/UNICAMP
	R354p
V	EX
TOMBO BC/	55853
PROC.	16.724/03
C	<input type="checkbox"/>
D	<input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO	R\$ 11,00
DATA	18/11/03
Nº CPD.	BIBIB 300845

CM00188102-5

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP

Ribeiro, Suzana Barretto

⁴
R354p

Percursos do olhar na fotografia profissional e amadora: Campinas 1900-1915 / Suzana Barretto Ribeiro. - - Campinas, SP: [s.n.], 2002.

Orientador: Edgar Salvadori De Decca.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de
Filosofia e Ciências Humanas.

1. Fotografia documentária - Campinas (SP) - Sec.XX. 2.Fotografia documentária. 3. Arte e fotografia. 4. Fotografia - Brasil - História. 5. Paisagem Urbana. 6. Memória. 7. Memória - Aspectos sociais-História. I. De Decca, Edgar Salvadori. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

10330303

Aos meus Caetanos

Este texto objetiva o exame dos percursos, das aproximações, trocas e rupturas existentes na fotografia produzida em Campinas no período de 1900-1915.

O estudo concentra-se em dois eixos de análise: o primeiro visa a identificação de distintos campos de linguagens atribuída à fotografia profissional – responsável pela produção de imagens urbanas referenciais, utilizadas nos cartões-postais, nos álbuns da Secretaria de Agricultura, Comércio e Obras Públicas do Estado de São Paulo, no Almanaque *A cidade Campinas em 1900* e, de um fotógrafo amador – representada pela obra precursora de Austero Penteado; o segundo é dedicado à reconstituição dos discursos paralelos às trajetórias destas imagens.

A fotografia profissional ao adotar determinados temas, narrativas, padrões e tendências visuais para construção de uma imagem oficial da cidade, corrobora com a aspiração de cosmopolitização, pronunciada pelo poder público e parcelas da população local, em especial as envolvidas com o projeto republicano. Já o gênero narrativo da fotografia amadora, configura-se com influência dos padrões apresentados pelo movimento fotoclubista internacional e também, como uma tentativa de recuperar valores e situações ameaçadas pelos pressupostos da modernidade.

A análise comparativa das coleções em questão permite a reconstituição historicizada de imagens urbanas, de modo a melhor compreender as influências e os interesses determinantes para a construção da identidade visual da cidade.

This text intends to review the approaches, exchanges and ruptures existing in the production of professional photographers, authors of reverential urban images arising from their utilization for printing postcards, documentation of public works and illustration of the city of Campinas 1900 Almachs, and of an amateur photographer, both photographers categories having operated in Campinas during 1900-1915 period.

The study concentrates on two areas of analysis. It seeks to identify different languages, one of them typical of professional photography, which, upon using certain subjects, tales, standards and virtual tendencies for the sake of building up an official image of the city, is a consistent which the aspiration towards a cosmopolitan project, as supported by the Government and a portion of the local population, particularly those involved with the Republican project, and that the narrative kind of the amateur photography, as represented by Austero Penteadó's work, will be structured subject to the influence of the standards of the international photoclub movement and, on the order hand, as an attempt to recover values and situations threatened by the premises of modernity.

At the same time, the comparative study off collections involved allows for a historical reconstitution of urban images, so that the influences and the interests which will be a crucial for building up the city's visual identity may be better understood.

AGRADECIMENTOS

Este trabalho resulta de uma grande paixão pela fotografia, que sem dúvida devo ao meu avô, José Armando Pereira Ribeiro. Suas coleções e entusiasmo pelo “moderno” – do avião à fotografia –, influenciaram, de modo determinante, o rumo da minha vida.

Contei com o interesse e a discussão dos professores Maria Stella Bresciani, Luciano Migliaccio e, em especial, do prof. José Roberto do Amaral Lapa, meu primeiro orientador neste trabalho e a quem eu gostaria de retribuir a dedicação dando continuidade aos estudos sobre a fotografia em Campinas.

Em especial, ao Edgar De Decca que prosseguiu com a orientação, por ajudar a revelar silêncios e pela confiança no trabalho.

As instituições responsáveis pela preservação, arquivo e divulgação dos acervos fotográficos – Centro de Ciências, Letras e Artes, Centro de Memória da Unicamp, Museu da Cidade, Museu da Imagem e do Som de Campinas, Société Française de Photographie, Centro Português de Fotografia – e seus funcionários, Maria Luísa Pinto de Moura, Marli Marcondes, Maria Helena, Cássia Denise Gonçalves, Kátia Bush, Thierry Gervais, André Gunther e Maria Tereza Siza pelo acolhimento.

Ao Rubens Fernandes Jr. e Monsenhor Jamil Nassif Habib por compartilharem cole  es e conhecimentos sobre o cartão-postal.

Aos amigos Clara Suassuna Fernandes, Benito Schmidt e Mauro Polacow com os quais mantive uma prazerosa interlocu  o sobre a história e o uso das linguagens visuais; João Urban, pelo carinho, pelas li  es e pela dedica  o intensa e imensa e as “fuxiqueiras” Lili Barretto, Mis de Abreu e Iara Rolim que deixaram meu cotidiano mais colorido, delicado, pleno de amizade e generosidade.

Aos meus Caetanos pela ternura da presença.

Aos membros da banca e convidados presentes no exame de qualifica  o, Iara Lis Schiavinatto, Fernando de Tacca, Pedro K. Vasquez e Milton Guran pelo diálogo.

A Fapesp pelo apoio a pesquisa.

Introdução	
Fronteiras da representação urbana:	
articulações políticas e estéticas.....	1
A fotografia e o enquadramento da memória.....	27
A fotografia e a expansão da memória.....	30
II . Metamorfoses da cidade e a cidade como objeto da fotografia.....	43
Campinas: território da utopia.....	46
Campinas: território da destruição.....	55
Campinas: território da reconstrução.....	58
III . A imagem oficial de Campinas na fotografia profissional	65
O cartão-postal: a monumentalização do progresso.....	68
Fotografias do Almanaque <i>A Cidade de Campinas em 1900</i> : a propaganda do progresso....	101
Álbuns fotográficos da Secretaria de agricultura, Comércio e Obras Públicas: as	
Ilusões do progresso.....	112
O fotógrafo profissional.....	121
IV . A imagem marginal de Campinas na fotografia amadora de	
Austero Penteado.....	123
O fotógrafo amador.....	128
Repercussões e influências do movimento fotoclubista e dos <i>Manuais de Photographia</i>	130
O movimento pictorialista internacional e a fotografia brasileira.....	138
Elementos precursores da temática regionalista na fotografia de Austero Penteado.....	142
O pitoresco, o belo e o sublime na paisagem fotográfica.....	155
Instantâneos do cotidiano urbano.....	163
A cidade e as margens.....	165
V . Olhares negociados.....	169
Representações do racionalismo positivista.....	178
Representações do sentimento romântico.....	185

Considerações Finais: O visível e o jogo das evidências.....189

Bibliografia.....195

Fronteiras da paisagem urbana: articulações políticas e estéticas

“O meditador diz ao apresentador de imagens: O que você me esconde ao mostrar essa imagem? (...) Mais brilhante é a imagem, mais perturbadora é sua ambigüidade. Pois ela é a ambigüidade das profundezas”.

Gaston Bachelard

O instantâneo fotográfico, ao promover encontros e contrapontos entre arte e ciência, técnica e magia, possibilita a aposta no investimento da visualidade como uma das marcas da modernidade. Essa mudança radical na orientação dos modos de representação foi capaz de suscitar problemas e provocar tensões que conformam o imaginário social do século XIX e, somente no decorrer do XX, com a contribuição de outras áreas do conhecimento – como a história, a semiótica e a própria filosofia – podem ser melhor compreendidas.

Em meio à intensificação do volume de informações e às mudanças no sistema de comunicação, a fotografia é rapidamente assimilada e sua produção, tanto do ponto de vista da linguagem quanto da temática adotada, progressivamente incentivada por condicionantes decisivas, como o aprimoramento acelerado dos processos tecnológicos, a criação e a adequação de linguagens específicas para esse meio e até mesmo a retomada de conceitos estéticos já utilizados em outros momentos da história da arte.

Nesse sentido, é importante considerar que desde sua invenção, a fotografia carrega a marca da ambigüidade, o que lhe possibilita conciliar em

uma única imagem e até mesmo com bastante condescendência, atributos de sedução, de manipulação e de desmistificação.

Com a perspectiva de análise dessas características, este trabalho tem como intenção explorar a dicotomia entre as diferentes linguagens adotadas para o registro da paisagem urbana, a fim de compreender de que modo a fotografia contribui para a representação e para a própria constituição da idéia de cidade moderna. Essa reflexão permite perceber matrizes pré-conceituais a partir das quais foi construída uma densa rede, baseada num jogo de operações simbólicas e materializada em imagens. Refazer o percurso desta construção permite também, perceber como as cidades adquirem feições parecidas com os sujeitos que as constroem.

No intuito de situar de maneira prática essas reflexões sobre a construção da paisagem urbana, a cidade de Campinas é eleita em função da singularidade da produção fotográfica existente no início do século XX.

É diante desse instigante panorama proposto pelo novo meio que, em 1902, o jornalista e cronista Henrique de Barcellos, no artigo intitulado “O desencanto pela *Photographia instantânea*”, denuncia a complexidade das questões propostas pela fotografia, na medida em que sua existência possibilitou novas formas de representação:

“Só a *photographia instantanea* nos podia dar, propagada pela *photogravura*, a realidade das cousas, e com a realidade o desencanto, e até a extincção de muitas idéas que ai do pobre espirito humano! (...) Como se tudo isso não bastasse a deixar-nos gelados, repletos de desillusões, vem a *photographia instantanea* colher em flagrante o homem moderno e patentea-lo, não como a arte convencional o figurava, mas como elle realmente é. Nada póde haver mais fastidioso, mais desengraçado, mais trivial e menos atraente do que as scenas contemporaneas propagadas pelo maravilhoso processo da *photogravura*. Mas aquilo é realidade! Os personagens,

despojados do convencionalismo, são tão comuns como os transeuntes que nas ruas não suscitam a atenção de ninguém.”¹

Essa enunciação bastante elucidativa das características atribuídas às diferenciações dos meios de representação manual e automático chama-nos a atenção por dois aspectos: se, por um lado, quando se trata da pintura, prevalece a idéia de que “todos os bons e verdadeiros desenhistas elaboravam seus trabalhos a partir da imagem inscrita no próprio cérebro, e não pela observação direta da natureza”², por outro lado, essa liberdade permite o distanciamento da realidade. No entanto, a questão, quando relacionada à gênese da fotografia já não é facilmente compreendida. O sentimento de desconforto do cronista explicita aquilo que Benjamin descreve como:

“diferença entre a natureza que diz respeito à câmara e a que se refere ao olhar do fotógrafo; especialmente porque a natureza relacionada à câmara substitui um espaço trabalhado conscientemente pelo homem por um espaço que ele percorre inconscientemente”³.

De fato, essa condição ambígua se dá também em função de sua rápida assimilação e é reforçada pelo uso ilustrativo e documental que dela se fizera, pois foi repentinamente utilizada como documento gráfico próximo do desenho, da litografia e da gravura. Aliado a essa situação, a proximidade com o interesse industrial justifica o distanciamento da criação e a condição de acessório artístico, de “humilde servo das artes”, como desejava Baudelaire em seus comentários ao Salão de 1859.

¹ Henrique de Barcellos. “O desencanto pela Photographia instantanea.” In: *Almanaque A Cidade de Campinas em 1901*. p. 183-5.

Neste trabalho foi mantida a ortografia original nas citações das fontes.

² Charles Baudelaire. *Sobre a modernidade*. São Paulo: Paz e Terra. 1997.

³ Walter Benjamin. *Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas*. v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 94.

Durante o século XIX e longo período do XX, a associação com a reprodução do real pela câmera fotográfica, sem que haja a mediação do homem nesse processo⁴, é enfaticamente divulgada por fotógrafos, artistas e intelectuais. Muito dessa credibilidade na verossimilhança está relacionada ao fato da fotografia:

“já nascer vítima do paradoxo de todas as técnicas, sempre desvalorizadas diante das ‘atividades do espírito’ no conjunto das diferentes áreas do saber e das artes. Aprisionada pela reputação de arte útil em uma época dominada pela ideologia do utilitarismo, a subjetividade do fotógrafo e o estatuto artístico de suas imagens tornaram-se tão somente o objeto de uma interminável polêmica enquanto a fotografia se expandia por todos os domínios da vida social e por todos os cantos do planeta identificada como ‘instrumento auxiliar’, cuja função era servir à arte, à ciência e demais ocupações humanas”⁵.

Certamente, a dificuldade na elaboração da história da fotografia e com fotografias vigora até recentemente, em função da preocupação em interpretar aquilo que é visto como real, além do ofuscamento provocado pela supremacia do modelo da história da arte. Essa referência, até bem pouco onipresente, coloca inevitavelmente a questão da integração da fotografia com a arte e a da fotografia como documento, – a primeira debatida intensamente depois da metade do século XIX e a segunda, apenas nas últimas décadas do século XX⁶.

⁴ Willian H. Fox Talbot, em sua obra inaugural *The pencil of de nature*, primeiro livro ilustrado com fotografias, atribui todo o registro da imagem em favor da objetividade da câmera e à ação da luz, sem que haja, nesse processo, qualquer intervenção do fotógrafo na seleção do tema fotografado.

⁵ Maria Inêz Turazzi. *As artes do ofício. Fotografia e memória no século XIX*. São Paulo: Tese de Doutorado. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, USP, 1997. p. 7.

⁶ Em *Nouvelle histoire de la photographie* (Paris: Bordas, 1994), o organizador Michel Frizot analisa e reconhece as rivalidades e denúncias que ritmaram as relações entre a fotografia e o ambiente das artes (em especial, a pintura) logo após a invenção do processo fotográfico. Essas questões entram para a história da fotografia sem que sejam avaliadas, nem no tempo real, nem posteriormente. Nessa obra, inovadora do ponto de vista historiográfico, o autor propõe discussões que de fato reconhecem o problema da questão inaugural e apresentam importantes avanços.

A preocupação com essa dinâmica, que apenas recentemente avança no terreno da interpretação, constitui o ponto de partida para as questões relacionadas às imagens da paisagem urbana de Campinas que me proponho estudar.

Entretanto, é preciso considerar o motivo dessa escolha, isto é, como o conjunto das fotografias analisadas adquire um aspecto singular em relação aos acervos da maioria das cidades brasileiras, com características bastante próximas – pequenas cidades, com desenvolvimento intenso, dispersas pelo interior do país – tanto pelo número de fotógrafos atuantes, pelo aprimoramento da qualidade técnica e sofisticação estética das fotografias por eles apresentadas, quanto em função da significativa existência de produções fotográficas baseadas em repertórios diversos, fornecidas por profissionais e amadores. Essa situação distinta permite a realização de um trabalho, por um aspecto, de caráter comparativo e, por outro, a ampliação e a complementação da representação urbana, fornecida, na maioria das vezes, somente pelos registros oficiais⁷.

Desse modo, podemos reconhecer pelo menos dois tipos de representação da paisagem urbana:

“uma oficial, projetada e mantida pelas instituições e outra a qual podemos denominar de diferencial, que consiste numa marca territorial usada

⁷ As informações sobre a atuação de fotógrafos em território brasileiro são apresentadas pelos pesquisadores Boris Kossov (*Origens e expansão da fotografia no Brasil. Século XIX*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980), Carlos Eugênio Marcondes de Moura (*Retratos quase inocentes*. São Paulo: Nobel, 1983) e Pedro Vasquez (*Dom Pedro II e a fotografia no Brasil*. Rio de Janeiro: Index, 1985).

No entanto, acreditamos que essas informações constituem um levantamento preliminar dos fotógrafos atuantes no Brasil, de forma que estes dados são de fundamental importância, mas não devem ser entendidos como definitivos, mas a serem complementados a cada nova pesquisa desenvolvida sobre o tema.

e inventada, na medida em que o cidadão a nomeia ou a inscreve, o que não impede a ocorrência de combinações entre os dois pólos”⁸.

Com a exploração dessas possibilidades, ou seja, da análise da construção das imagens, daquilo que é incorporado, incluído ou excluído, do enquadramento, enfim, das inúmeras possibilidades fornecidas pelos padrões de linguagens adotados, é possível não só a reconstrução de aspectos constituintes da formação da subjetividade do autor – filiação, memória, imaginação, linguagem, pensamento e consciência – mas também a aproximação de algumas questões definidoras do olhar sobre o mundo, o que permite a recuperação de processos micro e macros sociológicos e culturais.

Apesar do grande impulso dado à indústria fotográfica ter como sede a França, a Inglaterra e a Alemanha, a disseminação e o uso constante da fotografia no final do século XIX não constituem um fenômeno específico e restrito a tais países. O Brasil é, nesse período, considerado o país com maior número de fotógrafos da América Latina, com uma vasta produção, que ainda hoje, surpreende pela capacidade de revelar obras e fotógrafos desconhecidos. Em diversas cidades, entre as quais Campinas está incluída, essa relação pode ser entendida como:

“parte de um contexto criado às margens de um processo de intercâmbio cultural, que estabeleceu um novo cenário dominado por uma elite composta por políticos locais, cientistas, e amadores em geral (...) A publicação de jornais, com transcrições de artigos publicados no exterior, a vinda de expedições científicas, a importação de livros e instrumentos científicos, a imigração de artistas, cientistas e a presença de viajantes compunham esse cenário que começava a se intensificar no Brasil no século passado”⁹.

⁸ Essa categoria para estudar as cidades, sob o enfoque das novas ciências da cultura, com base nos imaginários sociais, é desenvolvida a partir de pesquisa comparada entre catorze cidades da América Latina. In: Armando Silva. *Imaginários urbanos*. São Paulo: Perspectiva / Bogotá: Convenio Andres Bello, 2001.

⁹ Rosana Hório Monteiro. *Descobertas múltiplas: a fotografia no Brasil (1824-1833)*. Campinas: Mercado de Letras, 2001. p 87.

Nesse sentido, desde a experiência pioneira de Hércules Florence como inventor isolado da fotografia¹⁰, com sua significativa contribuição no que se refere a experimentação dos diversos modos de reprodutibilidade da imagem, passando pela existência de inúmeros fotógrafos em fins do século XIX e início do XX, com notável conhecimento e dedicação para o registro de paisagens urbanas, das margens e da exuberância dos arredores da cidade; pela experiência vanguardista dos anos 1950/60, culminando, desde o início dos anos 1980, com a configuração de espaço acadêmico dedicado à pesquisa e à experimentação vinculando o uso da imagem ao campo das artes, das ciências humanas e biológicas, Campinas configura-se como um importante espaço no cenário nacional e internacional para discussões sobre a fotografia.

Mesmo com a importância atribuída a essas características singulares da produção fotográfica de Campinas, durante diversos períodos no decorrer do século XX, é possível constatar algumas semelhanças junto a outras cidades brasileiras, em especial às capitais, nas quais o auge da estética fotográfica documental dá-se também nesse período, coincidindo com o momento em que se realizam as maiores alterações no ambiente urbano¹¹.

¹⁰ Boris Kossoy, após comprovar em Rochester, a veracidade das pesquisas de Hercules Florence que culminou com a invenção da fotografia, desenvolve a tese de que a experiência realizada no Brasil só não foi reconhecida internacionalmente em função do isolamento cultural que se vivia em Campinas. In: *Hércules Florence 1933: a descoberta isolada da fotografia no Brasil*. São Paulo: Faculdade de Comunicação Social Anhembi, 1977.

O conceito de isolamento cultural é revisitado por Rosana Hório Monteiro. *Op. cit.*, 2001. Nesse trabalho, a autora preocupa-se em contextualizar Campinas e os intercâmbios com outros centros urbanos importantes do Brasil e do exterior, mostrando a produção científica local afinada com aquilo que estava sendo produzido nos grandes centros.

¹¹ A pesquisadora Solange Ferraz de Lima, em sua dissertação de mestrado publicada como *Fotografia e cidade: da razão urbana à lógica do consumo. Álbuns de São Paulo, 1887-1954* (Campinas: Mercado de Letras, 1997), apresenta e analisa a produção do fotógrafo paulistano Militão Augusto de Azevedo e justifica o interesse no período: “No Brasil, os maiores fotógrafos documentaristas atuaram justamente na época em que nossas cidades mais se modificaram. Na virada do século, no Rio de Janeiro, Marc Ferrez e Augusto Malta nos deixaram uma iconografia extraordinária, através da qual é possível reconstituirmos nosso passado em seus aspectos materiais, sociais e iconográficos. No mesmo sentido, atuaram em São Paulo os fotógrafos Militão Augusto de

Em Campinas, no período de 1900-1915, a imagem oficial da cidade é intensamente divulgada: as três Casas Editoras locais foram responsáveis pela impressão e comercialização de quatro séries de cartões-postais; a encomenda de vistas urbanas, visando à confecção de 150 Álbuns de Propaganda de Campinas, com 50 imagens cada (projeto não concluído); pelo registro realizado pela Secretaria de Agricultura, Comércio e Obras Públicas do Estado de São Paulo, no qual Campinas é exaustivamente documentada e pela publicação de imagens urbanas em revistas e periódicos, sendo mais completa a do Almanaque *A cidade de Campinas em 1900*, reeditado em 1901, com a apresentação de diversas vistas fotográficas urbanas e rurais e retratos de personalidades locais, com autoria do fotógrafo Luís Costa. É somente no final do século XX, que se torna conhecido o importante acervo referente a produção precursora no universo da fotografia amadora¹², representada pela obra de Austero Penteado que iniciou e concluiu sua carreira também no período de 1900-1915. Esses fatores justificaram o recorte temporal adotado.

Com esses acervos mapeados e catalogados tem-se definitivamente ampliado a possibilidade de análise dos diversos usos da fotografia,

Azevedo e Guilherme Gaensly. Em seu Álbum comparativo da cidade de São Paulo 1862-1887, Militão realizou uma série de fotos dos mesmos locais que guardam entre si um espaço de tempo de vinte e cinco anos”.

Sobre o assunto, ver também: Gilberto Ferrez. *O Rio antigo do fotógrafo Marc Ferrez*. São Paulo: Ex-libris, 1984; Marc Ferrez. *Álbum iconográfico da Avenida Central*. Rio de Janeiro: Ex-Libris / Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro, 1983. Antonio Ribeiro de Oliveira Jr. *Do reflexo à mediação. Um estudo da expressão fotográfica e da obra de Augusto Malta*. Campinas: Dissertação de Mestrado, Departamento de Múltiplos Meios, Unicamp, 1994; Militão Augusto de Azevedo. *Álbum comparativo da cidade de São Paulo 1862-1887*. São Paulo: Secretaria de Cultura do Município de São Paulo, 1981 e Boris Kossoy. *Militão Augusto de Azevedo e a documentação fotográfica de São Paulo (1862-1887): recuperação da cena paulistana através da fotografia*. São Paulo: Dissertação de Mestrado. Escola de Sociologia e Política, USP, 1978.

¹² Michel Bouvard. *Photo-légends. Essai sur l'art photographique*. Lyon: 1991. No capítulo “Amateur, 1327”, o autor define o fotógrafo amador como aquela que cultiva uma arte por seu próprio prazer; aquela que pratica um esporte sem esperar uma remuneração direta, aquela que exerce uma atividade de maneira negligente ou mesmo fantasiosa. p. 17 .

possibilitando reconstruir, de modo sistemático, narrativas visuais responsáveis pela descrição da paisagem urbana e pelo modo como as imagens provenientes do discurso oficial servem de referência para a elaboração de determinado padrão visual.

A maleabilidade e a adequação das diversas utilidades da fotografia são responsáveis pela introdução de diferentes linguagens e, é importante não deixarmos de considerar que “nenhuma das inúmeras fotografias comerciais, feitas por encomenda, deve ser confundida com a que nasce da livre iniciativa de um fotógrafo”¹³.

O reconhecimento do caráter distinto entre a fotografia profissional e a amadora não se estabelece como uma categoria de análise recente, mas, ao contrário, tem início justamente no período em que entra em cena a fotografia amadora. Essa questão é bastante enfatizada no texto do catálogo da exposição *A fotografia de Arte em 1900*:

“a fotografia profissional é caracterizada por um estilo impessoal, estritamente utilitário ou ilustrativo e uma representação estéril e não engajada na realidade. Para continuar a justificar socialmente seu passatempo favorito, os amadores procuraram novos temas, de um nível mais elevado”¹⁴.

Os fotógrafos profissionais, no exercício do ofício, são responsáveis pela produção, circulação e divulgação da maioria das imagens fotográficas que constituem a identidade visual da cidade no início do século. O que busco avaliar nesta pesquisa é também o processo de como essas fotografias se configuram, no decorrer do século, como referência quase que definitiva para o conhecimento da paisagem urbana de Campinas.

¹³ Luiz Carlos Felizardo. *O relógio de ver*. Porto Alegre: Gabinete de Fotografia, 2000.

¹⁴ Jacques Deraeve e Jean-Marie Duvosquel, (Coords.). *La photographie d'art vers 1900*. Paris: Catalogue de l'exposition. Crédit Communal, 1983.

A ampla divulgação das imagens oficiais, durante todo o século XX, é responsável pelo conhecimento apenas parcial da cidade. Os critérios para manutenção em arquivos, seleção e edição das imagens veiculadas nos meios oficiais estão condicionados por determinados preceitos que nem sempre são claramente perceptíveis. É somente com a descoberta recente de novos acervos fotográficos, especialmente aqueles produzidos por fotógrafos amadores, que são permitidos a análise e o confronto de imagens destoantes de uma mesma sociedade. Nesse caso, essa nova possibilidade desperta indagações em função da amplitude de significados que a adoção de determinada linguagem visual diferenciada pode apresentar.

No registro dos espaços urbanos e do entorno rural, assim como na fotografia profissional e amadora, elaborou-se uma construção artificial, sujeita a convenções ideológicas e artísticas, traduzindo, sobretudo uma experiência que é, ao mesmo tempo, individual e social. Enquadramentos, posturas e referências são condicionadas por esse movimento recíproco entre o fotógrafo e a sociedade, de modo que a leitura dessas imagens só é possível quando se estabelece claramente as bases da construção desse relacionamento.

Elemento fundamental nesta busca é identificar aquilo que é próprio da imagem, sua trajetória específica e seu alcance enquanto expressão de interesses e de uma certa sensibilidade. É considerando estas e outras questões a elas relacionadas que trato de situar as imagens realizadas por fotógrafos atuantes, estabelecidos em Campinas no período de 1900 a 1915, que comungam a cidade (em especial) e o entorno rural (em menor grau), como objeto de representação, movidos por interesses econômicos ou estéticos.

Esses fotógrafos, tanto os profissionais quanto os amadores são também autores e isso implica algumas particularidades: a primeira é a

responsabilidade de se comprometer com uma determinada ordem do discurso e a segunda, está relacionada às instituições e ao modo tal como elas administram o conhecimento dentro de uma formação e preocupação social.

No meio fotográfico, diz-se que a fotografia aparece para o amador como um prazer e, para o profissional um meio de subsistência. Para esses amadores que não dependem do rendimento, por mais que se dediquem ao estudo da técnica e da linguagem, a prática da fotografia pode ser ocasional e não se pensa em termos de rentabilidade financeira. Os aspectos artesanais do meio, bem como o processo mecânico e manual, necessitam de um *savoir faire*, um trabalho de atenção. Mas a questão não é saber se os profissionais são mais aptos que os amadores. O que nos interessa é reconhecer essas trajetórias: o fotógrafo profissional constrói, a priori, uma obra de autor, ainda que problemática. Mas o amador também se aplica quando fotografa o belo¹⁵.

Diante destas particularidades, como bem alertou a pesquisadora M. Inêz Turazzi:

“cabe o cuidado teórico e metodológico necessário para não se apresentar recortes que possam reforçar os processos de legitimação já instituídos, e que certamente contribuiriam para apagar muitas pistas dessa história e reforçar os processos de inclusão/exclusão já instalados, ao invés de colocá-los sob análise”¹⁶.

Ao se considerar esses fatores para empreender uma história das imagens da cidade, abordando também a história da própria imagem, parece necessário problematizar a respeito da concepção estética adotada, sem

¹⁵ Michaud Emanuelle. *Les photo-clubs en France dans les années soixante. Les amateurs au seuil de la reconnaissance culturelle de la photographie*. Mémoire de Maîtrise d'Arts Plastiques. Université Paris VIII, 1997.

¹⁶ Maria Inêz Turazzi. *Op. cit.*

deixar, no entanto, de especular sobre os alcances dos usos e funções dados às fotografias e aos possíveis modos pelos quais podem se determinar mutuamente.

É com esse espírito que procuro analisar como as transformações urbanas foram registradas, obedecendo a um trânsito permanente entre duas perspectivas. De um lado, a cidade oficial a se delinear como monumento, ignorando as tensões da modernidade e as contradições do progresso; de outro, uma narrativa também idealizante e paradoxal, do fotógrafo amador com o olhar voltado para a recusa de elementos que, de alguma forma, pudessem valorizar aspectos da sociedade em intensa transformação.

Em ambos os casos, trata-se da construção de dispositivos de interpretação, de narrativas visuais focadas; são imagens que se apresentam invariavelmente de formas fragmentadas e, por isso mesmo, para serem decodificadas, devem ser apreendidas como versões de um plano maior. Essas narrativas, construídas sobre pressupostos e finalidades nem sempre claramente definidas, inscrevem os fotógrafos em redes de filiações e no jogo de diferentes formações discursivas, o que implica a tomada de posições e o comprometimento com o sentido na história.

Nessa relação, as imagens vão ao encontro do discurso das elites locais, que, no anseio de construir e viver em uma cidade moderna, atestam a vitória da “civilização” perante outras cidades do Estado de São Paulo, mesmo quando os inesperados surtos de febre amarela vêm comprometer as conquistas realizadas durante a segunda metade do século XIX. O interesse no uso da imagem torna-se ainda mais evidente à medida que os danos causados à cidade são intencionalmente ocultados e as posturas adotadas para o saneamento e a recuperação da cidade, enfaticamente exibidas.

Num amplo movimento de restauração da ordem são engendradas práticas de segregação, controle e higienismo social, sempre em nome de noções e valores ideológicos como trabalho, disciplina urbana, progresso, civilização e modernidade. Com uma cumplicidade tácita na documentação das transformações do progresso material da sociedade, é possível valorizar o ofício do fotógrafo e ainda preservar na memória daquela e de outras gerações, as principais transformações ocorridas no ambiente urbano.

A documentação e a divulgação, por meio de fotografias, das conquistas sociais, do progresso e da erradicação de qualquer resquício da febre amarela, tornam essas imagens ainda mais elaboradas e notáveis do ponto de vista da história e da construção da memória. É em torno deste tema – **a fotografia como instrumento de documentação e construção da memória e as possibilidades de desvendar os interesses distintos da linguagem da fotografia profissional e da amadora** – que esta pesquisa se concentra.

Mas, para esse enfoque, importa buscar as articulações existentes em vários níveis que determinam estratégias de exclusão e de integração, de reunião e de aceitação, num complexo e permanente jogo de forças definidoras das formas de relação da sociedade com valores regidos por uma perspectiva que convencionou e define o espaço urbano e o das margens da cidade.

Assim, a questão de como e porque se constituem os lugares ou territórios normatizados, representativos de uma imaginária “boa sociedade”, e quais as formas de relação que se estabelecem com os espaços “marginais” tornam-se relevantes. Para responder a essa questão, parte-se do pressuposto de que existe uma demanda de imagens que define e redefine não só a constituição desses espaços, seu *status* e seu lugar no cotidiano de um tempo

real, como também, num momento posterior, quando se constitui, no fluxo do tempo, o imaginário urbano.

Um dos atrativos de uma história das imagens urbanas, não preocupada exclusivamente com a lógica do consumo, nos é dado pela possibilidade que ela oferece de uma confrontação dos conteúdos da história, não no sentido contrário da “tradição imposta pela memória hegemônica”, mas numa trajetória que possibilita perceber aquilo que está oculto e que uma outra visão descortina, além de permitir também uma **reflexão apoiada não somente naquilo que está representado, mas na verificação do porquê está sendo representado daquele modo.**

Para tanto, uma questão imediatamente é colocada: como escrever uma história da imagem urbana, quando sabemos que – por uma razão exclusivamente técnica e econômica, até a comercialização em grande escala – somente os registros “oficiais” são abundantes, ao contrário daqueles pouco divulgados e extremamente escassos, produzidos pelo olhar do fotógrafo amador?

Diante dessas possibilidades, devo acrescentar que a história pode ser feita pelos indícios deixados principalmente pelos que detêm “a ordem do discurso”¹⁷. Assim, o que procuro fazer é, por um lado, uma história social dessas imagens, na qual tenham lugar tanto a ampliação do diálogo com outras fontes documentais e tendências interpretativas preocupadas com as

¹⁷ Tal como entendido por Foucault: “O discurso nada mais é do que a reverberação de uma verdade nascendo diante de seus próprios olhos; e, quando tudo pode, enfim, tomar a forma do discurso, quando tudo pode ser dito e o discurso pode ser dito a propósito de tudo, isso se dá porque todas as coisas tendo manifestado e intercambiado seu sentido, podem voltar à interioridade silenciosa da consciência em si.” In: *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1996. p. 49.

transformações urbanas, como também a reconstrução de conceitos e do contexto em que foram produzidas, conferindo-lhes novos significados.

Assim, interessa, por outro lado, compreender o papel desempenhado pelos fotógrafos profissionais na construção de uma visão capaz de exprimir os anseios e as necessidades das camadas sociais dominantes e de interpretar visualmente, à maneira delas, os acontecimentos da vida social.

No cruzamento de doutrinas, modelos, influências e empréstimos, procuro demonstrar como, no início do século XX, o desafio das relações, em especial com a França, vai muito mais além que uma influência estética no campo das imagens, pois coloca-se, nesse momento, a questão do nascimento de uma nação “moderna”. Assim, por um lado, merece atenção a repercussão do positivismo e de como parte dos intelectuais adeptos dessa corrente começam a pensar a formação de uma cultura própria e de um discurso nacional e, por outro lado, o modo como artistas de maneira geral, igualmente preocupados com essa mesma questão, contribuem com sua produção.

Com essa abordagem conceitual, procuro demonstrar também como a memória visual da cidade, construída sob a versão do progresso, baseada na concepção daqueles que a projetam e nela intervêm, é capaz de ofuscar processos, tensões e personagens, ao mesmo tempo em que promove a elaboração de registros indispensáveis para divulgar a transfiguração física da cidade.

Nessa perspectiva, a análise desses acervos fotográficos, associada a outras fontes documentais, permite a viabilização de um estudo comparativo,

a definição de padrões e tendências e a reconstituição historicizada de uma linguagem segundo a qual se pode melhor compreender essas imagens¹⁸.

Na tentativa da intelecção de possíveis referências que norteiam o fazer fotográfico e as possibilidades de interpretação decorrentes desse ato, diversos autores, sobretudo franceses, vêm revelando, desde os anos 60, uma produção dedicada à análise da imagem, elaborando a crítica à noção de progresso e ao positivismo como fundante de uma produção visual, em vigor, durante quase toda a história da existência da fotografia. É só nesse momento que a objetividade inerente à fotografia e a pretensão de se fazer uma cópia fiel da realidade começam a ser questionadas. Esses autores procuram demonstrar que a imagem fotográfica não é neutra, mas intencional e culturalmente codificada, um instrumento de transposição, de análise, de interpretação e até mesmo de transformação da realidade.

A preocupação em manifestar uma reação contra o ilusionismo do real é proposta inicialmente pela corrente estruturalista, ou, mais especificamente, por André Bazin e Roland Barthes¹⁹, que procuravam analisar a imagem como decorrente de uma formação arbitrária e ideológica.

Com esta preocupação, diversas possibilidades metodológicas são formuladas, operando com conceitos construídos, ora com uma abordagem mais próxima da análise estruturalista, ora mais próxima da semiótica.

No âmbito desta pesquisa, procuro trabalhar com autores que consideram o registro fotográfico como uma produção com determinado sentido, isto é, destinada a um uso e com uma função. Essa intenção faz com que seja necessário analisar também um outro aspecto, que é aquele dado

¹⁸ Ulpiano T. Bezerra de Menezes. "Morfologia das cidades brasileiras: introdução ao estudo histórico da iconografia urbana". In: *Revista da Universidade de São Paulo*, n. 1. São Paulo: 1989. p 154.

¹⁹ André Bazin. *Ontologie de l'image photographique* (Paris: Cerf, 1958) e Roland Barthes. *A Câmara Clara* (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984).

pelo repertório de referências sociais e individuais: influências, filiações, códigos de leitura e determinações sociais, aos quais os fotógrafos e suas fotografias estão sempre submetidos.

Uma das matrizes desse pensamento é fornecida pela obra de Philippe Dubois²⁰. Esse autor formula questões precisas para interpretação da imagem, amplia a possibilidade de investigação de novos problemas, incorpora novos métodos e instrumentos de análise. Realiza, sobretudo, o questionamento a respeito da origem da imagem, de seu destino e do lugar em que ela está inserida/depositada. Essa última preocupação, relacionada às razões do arquivo, possibilita ao pesquisador construir a resposta no tempo real, imaginário e simbólico. Para compreensão desses tempos é preciso considerar a intencionalidade do fotógrafo, as interpretações do espectador e a autonomia da imagem como produtora de sentidos. Essa concepção certamente impede de pensar a fotografia fora do âmbito do ato fotográfico.

Diante desses pressupostos, é preciso ir além e insistir na variedade de práticas e nos usos intencionais que apóiam o ato fotográfico. Nesse sentido, não se pode esquecer que as imagens têm usos e funções prévios, os quais contribuem para “pré-determinar” sua forma, tamanho e qualidade, ou seja, todo registro é precedido de uma intenção, quase sempre objetiva, à qual o historiador da fotografia deve se referir mais abertamente.

Já a obra de Rosalind Krauss – *Le photographique: pour une théorie des ecarts*²¹, é de uma natureza diferente, no sentido de que a preocupação com a imagem não prescinde de uma redução da história, mas ao contrário, pressupõe um forte conhecimento histórico.

²⁰ Philippe Dubois. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papyrus, 1994.

²¹ Rosalind Krauss. *Le photographique: pour une théorie des ecarts*. Paris: Macula, 1990.

No capítulo intitulado “Existe um objeto de pensamento que designaria a expressão ‘História da Fotografia?’”, interrogação que não cessa de ressonar nos outros capítulos, a resposta pode ser resumida da seguinte maneira: a fotografia antiga (porque com frequência é essa a abordada) não deve ser examinada à luz das categorias da estética, tais como aquelas de autor, gênero, obra etc. (próprias da história da arte), mas sim do ponto de vista arqueológico o qual, Foucault fornece a teoria e o exemplo. Nesse sentido, Krauss descreve a análise na qual a arqueologia submete o arquivo para revelar o estatuto de suas formações discursivas, isto é, para fazer aparecer as práticas discursivas em sua complexidade e densidade; para mostrar que falar/fotografar é fazer qualquer coisa que expresse aquilo que se pensa. Essa mudança seguramente redefine, por oposição a uma história construída sobre o modelo da história da pintura, a história da fotografia.

Certamente, a revelação das práticas discursivas que a produção de uma fotografia envolve é um ponto fundamental, uma vez que a imagem nos remete constantemente à questão do tempo. Não somente o tempo que é apropriado pela fotografia, nem aquele do ato por si mesmo, mas o tempo que sem cessar agrega a obra, redobra-a e transforma-a. Essa relação pressupõe a existência de uma história das fotografias que é também a história da maneira como elas se carregam progressivamente de tempo e são transformadas por ele, tornando-se simultaneamente arte e documento.

Dessa forma, a análise do processo histórico – da autoria, da concepção do registro fotográfico, sua utilização e razões de arquivo – suscita uma série de questões que nos são diretamente relevantes. E é nesse ponto, na interseção entre a memória dispersa em imagens fotográficas e a

possibilidade de um trabalho historiográfico preocupado com a reconstrução de uma memória histórica em seu próprio tempo, que pretendo insistir.

O interesse desta tese em analisar as narrativas utilizadas pela fotografia profissional e amadora no registro de Campinas vai além da tentativa de identificar a construção de uma memória visual da paisagem urbana. A preocupação que norteia o desenvolvimento desta pesquisa concentrou-se também no interesse em mapear o circuito da produção e da divulgação de fotografias documentais e artísticas, além de procurar identificar as práticas responsáveis pela formação desses “repertórios fotográficos”.

Em *A arqueologia do saber*²², Foucault define e articula conceitos fundamentais para desvendar os procedimentos que cerceiam e controlam os discursos na sociedade e conseqüentemente, as condições para a constituição de uma linguagem. Essa opção metodológica, ao ser utilizada para a análise da fotografia, deveria ser entendida como a procura em destacar, no passado, a maneira pela qual as tramas se constituem – o conjunto das práticas, das instituições e das relações que envolvem a produção da imagem. A essa tarefa, Foucault nos diz:

“E onde a história das idéias, decifrando os textos, procura revelar os movimentos secretos do pensamento (sua lenta progressão, suas lutas e recaídas, os obstáculos contornados), eu queria evidenciar em sua especificidade o nível das ‘coisas ditas’: a condição de seu surgimento, as formas de sua cumulação e de seu encadeamento, as regras de suas transformações, as discontinuidades que as escondem. O terreno das coisas ditas é o que se chama arquivo; a arqueologia destina-se a analisá-lo”²³.

Essa abordagem, formulada sob a influência do método arqueogenealógico, é definida por José Ternes como uma maneira de “interrogar o solo a partir do qual determinadas coisas podem ser ditas, certos discursos

²² Michel Foucault. *La arqueologia del saber*. México: Siglo Veintiuno, 1985.

podem aflorar e outros não... Trata-se de verificar que tipos de conceitos, de saberes perdem o sentido, e que maneiras de pensar tomam seu lugar”²⁴.

No que concerne à problematização proposta pela arqueologia (do saber) e pela genealogia (do poder), a tarefa é voltada para a análise das instâncias de controle discursivo, do conjunto das condições segundo as quais se exerce uma prática e de como estas credenciam aqueles que a ela se filiam, de acordo com as regras que são colocadas em ação. Trata-se de fazer aparecer as práticas discursivas em sua complexidade e densidade e, diante desse panorama, perceber de que forma se estabelecem os mecanismos de poder que se expandem por toda a sociedade e nela interferem materialmente.

O redirecionamento do esforço no sentido de evidenciar as contingências que propiciam o aparecimento dos discursos, as regras que determinam a adoção, manutenção ou exclusão de conceitos e, também, o levantamento das condições que produzem formas de olhar, possibilita relacionar as fotografias com as condições sociais de sua produção e recepção.

Também é preciso reconhecer o autor, neste caso, o fotógrafo, como o indivíduo responsável não somente pelo enquadramento, seleção e registro de aspectos de uma narrativa visual, mas “como princípio de agrupamento do discurso, como unidade e origem de suas significações, como foco de sua coerência”. Diante dessas questões:

“pede-se que o autor preste contas da unidade do texto posta sob seu nome; pede-se lhe que revele, ou ao menos sustente, o sentido oculto que o atravessa; pede-se lhe que o articule com sua vida pessoal e suas experiências vividas, com a história real que o viu nascer. O autor é aquele que dá à

²³ Artigo publicado no *Corriere della Sera* (1º out., 1978). *Apud* Didier Eribon. *Michel Foucault (1926-1984)*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990. p. 178-9.

²⁴ José Ternes. “Michel Foucault e o nascimento da Modernidade”. In: *Tempo social. Revista de Sociologia da USP*. V. 7, n. 1-2, . p. 47. out. 1995.

inquietante linguagem da ficção suas unidades, seus nós de coerência, sua inserção no real”²⁵.

Tendo em vista que esse trabalho se dá por operações que tomam recursos expressivos insuficientes para determinar os sentidos – a fotografia, segundo Michel Frizot, “é um documento histórico, um índice onde se imprime em filigrana e data às particularidades do instante, mas é também um recorte, um fragmento da história geral”²⁶ – as condições em que os discursos visuais são produzidos contribuem nesta determinação.

Sem dúvida, os usos da fotografia em diferentes instâncias e suas funções, com objetivos distintos, podem revelar diferentes graus de funcionamento dos mecanismos de seleção e controle. A primazia da análise da representação, alicerçada na relação entre a imagem e a realidade exterior é substituída pelo viés que considera a importância de aspectos sociais e ideológicos. Essa revisão na leitura de imagens possibilita que as orientações na produção e veiculação de determinada linguagem visual sejam detectadas.

Fundamentar a análise da fotografia no método arqueo-genealógico implica, neste caso, demonstrar como a produção de imagens, dotadas de caráter padronizado, pode expressar não só como determinados modelos são gerados, mas também, a maneira como eles estão imbricados de valores específicos. Portanto, mediante o uso desse método, do esforço para acompanhar como mecanismos, forças e estratégias operam concretamente na dinâmica social, aflora a contribuição da visualidade na produção social dos espaços, na legitimação, difusão e materialização de categorias importantes para o funcionamento da ordem social.

²⁵ Michel Foucault. 1996. *Op. cit.* p. 26-8.

²⁶ Michel Frizot. 1994. *Op. cit.* p. 11.

A definição do itinerário seguido nesta pesquisa é orientada pelo interesse na história da fotografia e, em particular pela cidade de Campinas.

Na dissertação de mestrado de minha autoria²⁷, a análise da fotografia, como uma das possibilidades de construção da identidade e da manutenção da memória dos italianos do Brás, está associada à compreensão do processo no qual são consideradas as mediações presentes no olhar dos produtores das imagens e, sobretudo, as presentes no olhar daqueles que as recebem.

Por outro lado, a experiência profissional anterior, vinculada a uma política de definição da sistematização para organização do acervo fotográfico do Museu da Imagem e do Som de Campinas, em 1989 e a pesquisa desenvolvida para a Secretaria Municipal de Cultura de Campinas, entre 1994 e 1995, nos acervos fotográficos do MIS Campinas, do Museu da Cidade, do Centro de Ciências, Letras e Artes, de Maria Luisa Pinto de Moura e do fotógrafo V8, com o objetivo de organizar um Banco de Imagens de Campinas, permite o acesso a uma documentação naquele momento ainda inexplorada, constituída por fotografias de origens diversas, manuais de fotografia, almanaques e obras de referência.

A familiaridade e o interesse pelas imagens da cidade, e em especial a curiosidade despertada pela obra de Austero Penteadó, indicam o percurso adotado para este trabalho. A opção pela análise dessas coleções de fotografias com padrões e interesses distintos se dá por duas razões: a primeira é a inegável distância que as separa, em termos de preocupações relativas a um mesmo objeto, ou seja, a paisagem urbana; a outra diz respeito ao modo como essas imagens permanecem e constituem o imaginário visual da cidade no decorrer do século XX.

²⁷ Suzana Barretto Ribeiro. *Imagens e memórias dos Italianos do Brás: 1920-1930*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

No primeiro capítulo, **História e Memória, Fotografia e Cidade**, apresento a discussão de como, desde os primeiros sinais das transformações instituintes da cidade moderna, a imagem vai progressivamente adquirindo papel de destaque, a ponto de constituir a própria referência da cidade, muitas vezes com mais eficácia que qualquer outra linguagem.

A reflexão sobre a relação entre fotógrafos e seu objeto – no caso, a cidade – contribui para o esclarecimento de uma série de elos e rupturas que unem e separam o objeto fotografado da foto realizada por um sujeito em particular.

Na historiografia, a relação entre a imagem da cidade, como produto da memória, deve ser analisada com categorias específicas, que são também abordadas.

No segundo capítulo, **Metamorfoses da cidade e a cidade como objeto da fotografia**, apresento, com base no cruzamento da documentação oficial com dados obtidos junto às fotografias, o papel desempenhado por fotógrafos em/de Campinas e que, por sua singularidade e qualidade, motivam a realização deste trabalho.

Em **A imagem oficial de Campinas na fotografia profissional**, apresento padrões e narrativas dos meios oficiais utilizados ou que posteriormente se tornam oficiais na divulgação da paisagem urbana: o cartão-postal, os Álbuns da Secretaria de Agricultura, Comércio e Obras Públicas e o Almanaque *A cidade de Campinas em 1900*.

Com reflexão apoiada na análise das práticas e das ideologias dos meios de comunicação de massa que se utilizam da fotografia como veículo para transmissão de conceitos, desenvolvo a hipótese de que o discurso de parcelas significativas da população, poder público e instituições envolvidas

com teorias científicas da época teria contribuído para direcionar o olhar desses fotógrafos.

Essa rigidez no padrão visual desses profissionais da imagem torna-se ainda mais inquietante no capítulo seguinte – **A imagem marginal de Campinas na fotografia de Austero Penteado** – quando confrontada com a imagem “marginal” da cidade presente na fotografia amadora de Austero Penteado que, em meio à dicotomia decorrente da sensação de quem vive em dois mundos distintos, apresenta uma visão urbana bastante diferenciada dos padrões da fotografia oficial.

Ao buscar compreender as influências e os modelos favoráveis a essa produção, percorro a trajetória do fotógrafo, o que conduz para a análise da atuação dos fotoclubes internacionais, dos mecanismos de divulgação do conceito de fotógrafo amador e sua repercussão no Brasil.

Paralelamente à referência desse universo fotoclubista, a obra de Austero é permeada por outras questões fundamentais para o entendimento de um período de transição na arte brasileira, e que representa para a fotografia um movimento inaugural no âmbito daquilo que se configura como opção para uma temática nacional. A intenção em “apresentar” um outro Brasil torna-se empreendimento de alguns artistas precursores da temática regionalista. Esse discurso é proclamado em várias áreas de expressão, como por exemplo, na obra do pintor Almeida Junior, na literatura de Valdomiro Silveira e Monteiro Lobato e na fotografia amadora de Lunara e de Austero Penteado

No capítulo final – **Olhares negociados** – confronto imagens de um mesmo local, tanto do ponto de vista do fotógrafo profissional, orientado pela perspectiva de um racionalismo positivista, quanto do fotógrafo amador, influenciado ainda por um ideal romântico.

A articulação dos padrões e dos discursos presentes nas narrativas diferentes ou semelhantes dessas imagens permite não só a ampliação da representação de Campinas mas principalmente, a possibilidade de reconhecer numa fotografia não exclusivamente os atributos de documento ou de obra de arte e sim o trânsito e as conexões possíveis e passíveis de serem realizadas pelo leitor da imagem.

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

HISTÓRIA E MEMÓRIA, FOTOGRAFIA E CIDADE

Freqüentemente se faz uma ligação quase imediata entre a fotografia – como reprodução do real, como vestígio do passado que nos chega ao presente – e a memória – não só como recordação, mas também como repositório desses vestígios, onde podem ser encontradas marcas deixadas pelo passado e evocadas pelo presente. No entanto, é preciso insistir na diferença da relação que pode ser estabelecida entre as representações que fazemos do mundo – uma das quais a própria escolha do que é ou não memorável – e o processo através do qual essas representações são construídas, preservadas ou esquecidas.

A observação das diferenças dessas duas concepções possibilita uma orientação no sentido de analisar o modo como o passado pode ser evocado com base no substrato de uma memória também construída. Portanto, os documentos visuais podem se constituir nos elementos primários utilizados pelo historiador: são analisados, avaliados, questionados para, num momento seguinte, adquirir uma nova ordem, ou seja, um recorte diante das inúmeras possibilidades de representação. Essa relação com a preservação e a retenção do tempo em fragmentos congelados pelo obturador estabelece vínculos com a história, na procura da reordenação dos vestígios. Sob esse aspecto, cabe ao historiador a articulação e a ordenação do passado de acordo com fundamentos claros e com expectativas e indagações do presente.

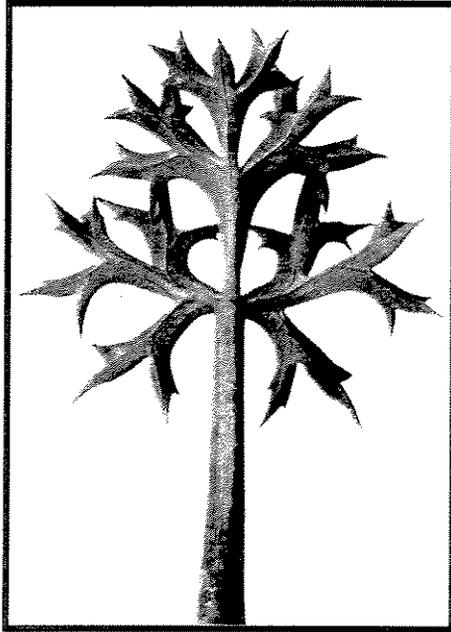
Esse jogo de operações simbólicas entre memória e história, materializado nas fotografias de cidade, tem sido, cada vez com maior frequência, objeto de especulação no universo conceitual, ao qual procuro reportar em determinadas passagens deste texto.

Visando inicialmente explorar a questão da construção e da manutenção de códigos visuais impregnados na memória, opto por introduzir esse tema citando, como exemplo, a experimentação do fotógrafo catalão, ensaísta e teórico da fotografia, Juan Fontcuberta, na qual propõe a discussão entre as categorias imagem/memória/história de maneira ao mesmo tempo crítica, provocativa e elucidativa, a partir de uma proposição inteiramente visual. Em seu projeto *Herbarium*²⁸, o fotógrafo concebeu, materializou e fotografou espécimes raros (imaginários) da fauna e da flora para, em seguida, apresentá-los publicamente. Nesse projeto, a construção e a alteração arbitrária da realidade teve como objetivo demonstrar as possibilidades de referências que uma imagem pode carregar, seu poder persuasivo e, simultaneamente, a capacidade de despojar por completo seu valor indiciário²⁹.

Essa abordagem experimental, baseada na investigação acerca dos conceitos de manipulação e sedução, foi muitas vezes, considerada pelo público não advertido como um privilégio, na medida em que se acreditou na possibilidade de verificação *in loco* da “existência” de espécimes exóticos ou pouco comuns e que numa rara oportunidade foram exibidos publicamente.

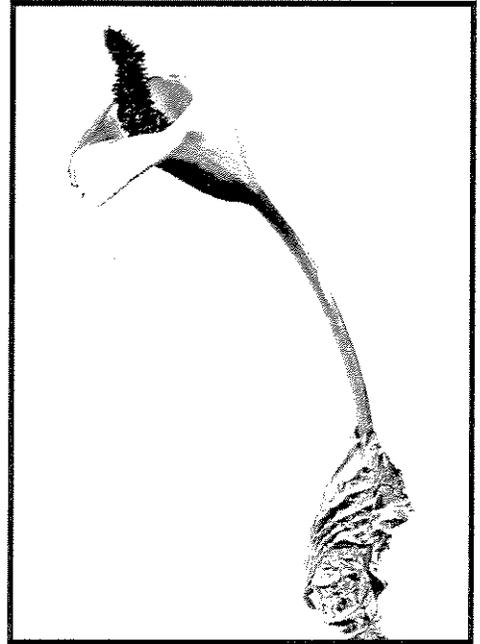
²⁸ Exposição realizada em Barcelona, na qual foram apresentados espécimes raros, construídos artesanalmente, acompanhados de fotografias produzidas pelo artista segundo os moldes dos Museus de História Natural criados no século XIX.

²⁹ Cuauhtémoc Medina. “Prototipos y últimos modelos: Blossfeldt y Fontcuberta”. In: *Luna Córnea*, n. 5, México: 1994.



Karl Blossfeldt. *Eryngium Bourgatii*. Berlin, 1915.

Exemplo de modelo de catalogação tradicional.



Joan Fontcuberta. *Cala rasca*. Barcelona, 1984

Exemplo de espécie elaborada para o projeto *Herbarium*.

A experiência chama a atenção não somente pela ingenuidade do público diante da confiabilidade e credibilidade dadas à imagem, mas também pelo modo como determinados códigos visuais e padrões estereotipados, estabelecidos e amplamente divulgados pela ciência positivista no século XIX, são, ainda hoje, facilmente assimilados.

Sabe-se que a conservação cada vez mais completa de documentos escritos, a instauração de arquivos, a produção de catálogos, de repertórios e de inventários representam, no fim do período clássico, mais que uma sensibilidade nova ao tempo, pois introduziram uma forma de linguagem e, nos vestígios deixados, uma nova ordem. E é nesse tempo classificado, nesse

devir quadriculado e especializado, que os historiadores do século XIX se empenharam em escrever uma história “verdadeira”³¹.

Discorrer a respeito dessa prática implica reelaborar conceitos sobre aquilo que Foucault descreve como “projeto de uma ciência geral da ordem”³², que tem como meta hierarquizar e aproximar para, em seguida, estabelecer relações de comparação e isolamento.

Ciente desses pressupostos, Fontcuberta procura demonstrar como a história natural não é nada mais do que uma arte classificatória, de nomeação do visível, assegurada pelo domínio da experiência fornecida pelos equipamentos óticos.

As experimentações de Fontcuberta dialogam com o debate proposto por Foucault e apontam, ainda, para a importância em elaborar a relação entre o passado e o presente da imagem, a temporalidade do sistema de representação adotado e a necessidade de reflexão sobre a problemática visual numa perspectiva histórica.

Com as indagações que a experiência do *Herbarium* suscita, procuro levantar algumas questões que possam contribuir para a compreensão da gênese da produção de memórias oficiais e de memórias dirigidas, seguindo rastros de um saber impregnado pelo culto à razão e pela convicção no caráter civilizador da ciência e da arte.

³¹ Foucault, 1992. *Op. cit.* p. 8.

³² Idem. p. 145-6.

Assim, procuro também trilhar o percurso da “filosofia das luzes” como fonte inspiradora das enciclopédias, biografias, álbuns ilustrados, enfim, dos meios responsáveis pela vulgarização da ciência e da civilização, pela educação dos sentidos e, particularmente, por uma nova pedagogia do olhar, na qual o olho educado pela ciência acede ao mundo inteligível e liberta-se da visibilidade empírica³³.

³³ Sergio Paulo Rouanet. “O olhar iluminista”. In: *O olhar*. Aauto Novaes (Org.). São Paulo: Cia. das Letras, 1988. p. 133.

O estudo da história da fotografia permite perceber o quanto essa invenção foi responsável pela mudança tanto na representação do homem e também daquilo que ele produz quanto nas formas de estruturação e armazenamento de suas memórias. Em um mundo que se tornava a “cada dia menor” e “mais rápido”, a difusão da fotografia proporcionou aos homens do século XIX um poderoso instrumento para a exploração visual do espaço e da apreensão do tempo vivido, com repercussões inevitáveis nos conceitos de temporalidade e espacialidade que comandavam sua existência.

Ao adotar uma linguagem que se faz onipresente na vida privada, na circulação de informações, nas aplicações mais diversas, a fotografia cria uma representação particular do espaço e do tempo para aquela sociedade e, por extensão, daquela sociedade para a posteridade.

“Como desdobramento desse novo código visual, a fotografia, além de revolucionar a memória individual, também transformou radicalmente a formação das memórias coletivas e, em certo sentido, suas possibilidades de utilização pela história”³⁵.

Sua progressiva utilização, desde que foi inventada, como instrumento para a representação do passado, deve ser vista, portanto, no âmbito das relações entre memória e história, uma vez que tais relações esclarecem o modo com que as imagens fotográficas, atribuindo visibilidade às memórias, contribuem para reforçar a construção de determinadas “visões da história”.

³⁵ Maria Inêz Turazzi. *Op. cit.* p. 12.

Assim, a memória pode ser entendida como criação e trabalho, como arte e ofício de construção desses vestígios, bem como uma possibilidade de permanente reconstrução no tempo. A memória, “como propriedade de conservar certas informações, reenvia-nos, em primeiro lugar, para um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações que representa como passadas”³⁶.

Em face dessa postura, a memória histórica aponta para “a necessidade de uma dedicação especial na análise das diferenças das sociedades de memória oral para as sociedades de memória escrita”³⁷. Essa preocupação, aliás bastante pertinente, é incorporada ao debate das ciências humanas e gradativamente expandida para o contexto das sociedades nas quais o processo da reprodutibilidade técnica é cada vez mais acelerado.

Ao considerarmos a memória como categoria histórica, cabe analisá-la de acordo com características próprias e com funções que se modificaram à medida que as sociedades foram incorporando novas formas (escritas, visuais, etc.) de desenvolvimento e de transmissão da memória individual e coletiva.

Para abordar a relação entre memória coletiva, história e as implicações da imagem nesse processo, é preciso recorrer a Maurice Halbwachs, que caracteriza a memória coletiva como aquilo que permanece vivo na consciência do grupo, para o indivíduo e para a comunidade, numa relação em que as imagens e lugares que impressionam a memória são fundamentais. No entanto, ao opor a “memória coletiva” à história, a história resistiria ao tempo, o que já não ocorre com a memória³⁸. Seguindo essa linha

³⁶ Jacques Le Goff. “Memória – História”. In: *Enciclopédia Einaudi*. V. 1. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa de Moeda, 1984. p. 11.

³⁷ Idem. p. 13.

³⁸ Jean Davallon. “Imagem, uma arte da memória?” In: *Papel da memória*. Campinas: Pontes, 1999.

de raciocínio, a aceleração e a fugacidade da história no decorrer do século XX impele a rupturas e ao tradicional sentimento de continuidade entre o passado e o presente, que se torna cada vez mais residual, restringindo acentuadamente as referências e os sentimentos coletivos em relação ao passado³⁹.

Com a intenção de estabelecer as relações entre “memória coletiva” e história, não no sentido de um antagonismo mas, antes, de “uma conjunção, de um entrecruzamento, de uma síntese entre memória coletiva e história”, Jean Davallon propõe a incorporação de “produções culturais” como elementos catalisadores da memória⁴⁰.

Considerando que a possibilidade de preservar o passado depende cada vez mais daquilo que está retido na memória de um grupo e, portanto, tem um caráter extremamente frágil, o papel da imagem merece especial atenção. Torna-se importante situar seu uso num universo mais amplo, pois, a percepção que temos do espaço, do tempo e das relações sociais baseia-se cada vez mais nas imagens que habitam nosso cotidiano, ou seja, vivencia-se o mundo pela visibilidade que a apreensão das máquinas do olhar permitem

Assim, além interagir com as fontes de conhecimento, constituem também um instrumento indispensável para a manutenção para afirmar o domínio e o triunfo da razão – principalmente se considerarmos o receptor da comunicação de massa como um ser “desmemoriado”, ou seja, a quantidade excessiva de informações estandardizadas que recebe implica uma saturação e, conseqüentemente, a dificuldade da crítica e da assimilação do conhecimento.

³⁹ Edgar S. De Decca. “Memória e Cidadania.” In: *Direito à memória; patrimônio histórico e cidadania*. São Paulo: SMC / Departamento do Patrimônio Histórico, 1992. p. 130-1.

⁴⁰ Idem. p. 25-7

Outra característica da memória que também deve ser considerada é apontada por Michel Vovelle. Segundo esse autor, “cada época se dá as fontes que respondem às suas necessidades”. Desse modo, a fotografia deve ser compreendida como parte do processo de fabricação de novos documentos que representam a cultura histórica do século XIX, momento em que são valorizadas as fontes que atendem ao interesse pelo factual, pelo episódico, assim como por seu encadeamento em uma sucessão temporal, linear e evolutiva⁴¹.

Le Goff, em obra fundadora na qual discute a questão do documento e suas transformações, principalmente no que se refere aos desdobramentos que seu uso possibilita, atribui ao documento fotográfico, a exemplo dos demais documentos históricos, também o caráter de monumento. Esse processo é resultante do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro, voluntária ou involuntariamente, determinada imagem de si própria⁴². A essa conceituação do problema, por sua vez, Le Goff atribui ao “diagnóstico” de Michel Foucault sobre a renovação da história em *Arqueologia do saber*.

Nesse sentido, o estudo das imagens fotográficas deve ser também o estudo das representações culturais vinculadas aos usos sociais das imagens, nos quais se inclui o processo de construção da memória com base na atividade da documentação.

Dessa forma, é sempre a determinação do tempo presente que define os acontecimentos que são documentados e legados ao futuro como imagens do passado. Mas, nas imagens fotográficas, a intencionalidade na produção de vestígios memoráveis logo se torna consciente e, inclusive, propagada como uma de suas funções mais importantes. Nessa relação com a posteridade, os

⁴¹ Michel Vovelle. *Ideologias e mentalidades*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

documentos fotográficos são transformados em “monumentos”. Daí a necessidade de “desestruturá-los”, se quisermos compreender as condições em que foram produzidos, visando à criação de uma certa memória através de códigos visuais específicos.

As fotografias são analisadas também como resultantes de um processo social de retenção e de esquecimento do que foi considerado – num determinado momento e ao longo do tempo – memorável por um grupo e pelo conjunto da sociedade, uma vez que a construção da memória envolve uma preocupação com a posteridade.

Pesquisar o que esses editores, grupos de governo e fotógrafos consideram merecedor de ser fotografado e, por esse meio, definir o que deveria permanecer na memória, é pesquisar também a maneira como o poder instituído constrói a representação de seu lugar na sociedade e seu papel na história⁴³.

Uma outra peculiaridade inerente à fotografia, que não passou despercebida aos que se deixaram seduzir pelo novo invento, é dada pela possibilidade de antecipação da memória, com a escolha das imagens do presente a serem fixadas para o futuro como “reprodução fiel” do passado⁴⁴.

Num artigo que objetiva discorrer a respeito das implicações decorrentes dos usos dos diferentes suportes para a memória, Nilson M. Louzada destaca a fotografia, em diversos aspectos, como importante fonte de pesquisa, sem deixar de considerar que, em contraposição ao alto índice de informações sobre o âmbito privado, quando se refere “à produção da memória nacional ou de quaisquer outras com algum nível de institucionalidade, são ‘eleitos’ poucos fotógrafos, segundo critérios políticos

⁴² Jacques Le Goff. “Documento / Monumento”. In: *Enciclopédia Einaudi*. V. 1. 1984. p. 103.

⁴³ Maria Inêz Turazzi. *Op. cit.* p. 14.

⁴⁴ Idem. p. 17.

(fatos e personagens rigorosamente enquadrados, selecionados e legendados) e estéticos (a codificação de enfoques e estilos tampouco é casual e muito menos sua aceitação/difusão pelo mercado)”⁴⁵.

Esses conceitos ao serem utilizados para refletir sobre a paisagem urbana – um dos mais importantes mitos legitimadores da história e do progresso da cultura ocidental –, nos mostram o quanto ela se constitui um extraordinário meio para afirmar o domínio e a supremacia do ponto de vista ocidental.⁴⁶

Se considerarmos que a escrita da história esconde e silencia narrativas dos acontecimentos passados e presentes quando está fundamentada na documentação “oficial”, a sequência dos “fatos”, dos “monumentos” e dos “vultos” sistematicamente apresentados nas fotografias parece fazer sentido. Com essa preocupação, a imagem torna-se representativa da história oficial, ou seja, a história necessária e documental, em referência à qual, o valor de outros projetos e outras presenças, quando aparecem, são medidos e julgados.

Essa reordenação é o resultado de uma operação histórica que consagra e cristaliza, em seu sentido material, simbólico e funcional, os “lugares de memória”, como apontam Pierre Nora e outros em amplo estudo sobre o tema, tendo por princípio a idéia de “pôr no mesmo plano e considerar com o mesmo olhar os símbolos e as realizações mais brilhantes da tradição nacional e os instrumentos de formação desta própria tradição”⁴⁷.

O historiador, em seu ofício, trabalha sobre os suportes da memória para transformá-la em história. A reelaboração dos diferentes suportes

⁴⁵ Nilson M. Louzada. Diferentes suportes para a memória. In: *Direito à memória; patrimônio histórico e cidadania*. São Paulo: SMC / Departamento do Patrimônio Histórico, 1992. p. 18.

⁴⁶ W. J. T. Mitchel. *Imperial Landscape*. Apud Manuel Valente Alves. *Arte da Memória*. Centro Português de Fotografia. Porto. 1998.

⁴⁷ Pierre Nora. *História: novos objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

materiais da memória em documentos históricos deve ser entendida como o resultado de uma “operação técnica” que consiste em selecionar e colecionar esses suportes.

Focalizar a emergência e a utilização dos conceitos de memória e de história em nossa sociedade, a partir dos usos sociais e das representações culturais em torno da fotografia, pode abrir um caminho interessante para o estudo dos cruzamentos e das interseções possíveis e necessárias para a construção de uma memória do desenvolvimento urbano, bem como para o entendimento das relações sempre complexas entre memória e história.

Ecléa Bosi, em sua sensível obra sobre memórias de velhos, atribui especial importância à coletividade no suporte da memória e, paralelamente a possíveis lacunas, em especial a decorrente da memória oral, também quando exerce a função de intermediário entre gerações, pois à medida que “as vozes das testemunhas se dispersam, se apagam”, cede-se espaço para a história oficial⁴⁸.

“As lembranças se apóiam nas pedras da cidade”, afirma Bosi. Nesse sentido, assim como as lembranças, as fotografias contribuem de maneira decisiva para a formação e manutenção do imaginário urbano. No entanto, é preciso considerar a possibilidade de que riscos de dispersão/exclusão também possam ocorrer com o uso da fotografia como testemunho da história, o que permitiria apenas uma leitura parcial da cidade.

Considerando que muito dessa possibilidade ocorre em função dos interesses existentes nos arquivos responsáveis pela constituição e preservação da memória visual, a análise da formação de um arquivo ou coleção pode contribuir para a compreensão das relações que se estabelecem

⁴⁸ Ecléa Bosi. *Memória e sociedade. Lembranças de velhos*. São Paulo: T.A. Queiroz, 1979.

entre a memória coletiva e os possíveis interesses de construção de uma identidade visual ilusória para a cidade.

A reflexão a respeito da ausência de fotografias de determinados “cantos e antros”⁴⁹ de Campinas no período estudado contribui, num primeiro momento, com elementos para construção de um panorama de evidências e, em seguida, para a reelaboração de discursos compromissados com formas de apagamento/exclusão. Essa questão adquire ainda maior importância se considerarmos que “os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores dos mecanismos de manipulação da memória coletiva”⁵⁰.

Assim, a consideração pelo fato de que as imagens carregam e também são carregadas, através de sua circulação social, pressupõe uma diferenciação das memórias e uma diferenciação das produções de sentido. Com essa abordagem é possível retomar a questão do processo discursivo na construção da memória fotográfica da paisagem urbana.

Ao se caracterizarem as relações entre fotografia e cidade, história e memória, tomando como referência a produção documental de Campinas no início do século XX, pode-se evidenciar alguns dos mecanismos do processo de arranjos da história pela memória, além de contribuir para a compreensão do jogo de tensões que cerca a legitimação das memórias inseridas no enfrentamento ideológico daqueles que disputam a construção de uma visão parcial e compromissada.

Nesse sentido, a cidade torna-se representação na medida em que a maioria dos espaços fotografados e divulgados publicamente segue uma orientação estética justificada pela valorização de um novo modelo arquitetônico ou mesmo, afinado com uma nova ordem urbana. Merece

⁴⁹ Expressão alusiva à obra de José Roberto do Amaral Lapa: *A cidade: os cantos e os antros. 1850 - 1900*. Campinas: Unicamp, 1997.

⁵⁰ Jacques Le Goff. 1984. *Op. cit.* p. 13.

ressalva o fato de que estes mesmos locais estavam associados a um limitado espaço urbano, definido, muitas vezes, por critérios ideológicos ao invés de limites geográficos – considerando o perímetro não caracterizado em toda sua extensão e complexidade. Com isso, a construção do imaginário de uma cidade progressista adquire lugar privilegiado. Foi nesse momento que o processo de idealização do espaço urbano, materializada na fotografia, adequou-se facilmente a uma cultura histórica condicionada pela crença na inevitabilidade do progresso.

A fotografia, produtora de sentidos e instrumento expressivo, contribui para a construção de uma imagem de si, para si e para o restante da sociedade, o que implica também sua relação com a memória e a história. Daí o desejo e a importância em aprofundar o estudo da fotografia, reconhecendo suas filiações e relações com a identidade (do que se anseia construir) com a memória visual da cidade, além de reconhecer nesse movimento a preocupação no investimento simbólico de lugar da memória e a presença de uma vontade política que trabalha sobre o imaginário social de uma época e intervém na relação da memória com a história⁵¹.

Dessa maneira, a análise das fotografias, proposta neste trabalho, discute a hipótese de que a vontade política não é autônoma, mas contaminada pelos processos históricos que determinam regras para o universo visual sobre o qual ela se aplica.

⁵¹ O conceito de lugares de memória é apresentado por Pierre Nora na obra “Les lieux de mémoire”. In: *Entre la mémoire et l’histoire. La République*. Paris: Gallimard, 1984.

A partir dessas condições, pode-se cogitar o fato de que os lugares da memória, embora vinculados à uma história oficial preocupada em organizar e disciplinar a memória coletiva, pela própria rigidez das regras, fornece pistas para a compreensão dos mecanismos constituintes do discurso visual utilizados nas diversas formas de representação urbana.

METAMORFOSES DA CIDADE E A CIDADE COMO OBJETO DA FOTOGRAFIA

*E*m Campinas, na virada do século XIX para o XX, a conjugação de condições históricas e sociais, determinam um crescimento acelerado da cidade, estabelecendo uma nova ordem social, regida por interesses provenientes da burguesia local. Essas transformações ocorrem, em parte, pela intervenção de adeptos atuantes nos movimentos maçônico e republicano que, influenciados pelos postulados de correntes científicas, buscam na proximidade com países europeus, a confiança na inevitabilidade do progresso e da civilização.

Por um lado, a adoção de uma racionalidade científica para a cidade, determinada pelos surtos de febre amarela, ocorridos entre 1889 e 1897, se faz sentir pela implantação de programas e experimentos médicos, de higienização e saneamento. Por outro lado, a consolidação da acumulação capitalista baseada na indústria cafeeira, a localização estratégica da cidade como entreposto entre o interior, a capital e o porto de Santos e a existência de um ambiente urbano engendrado pela diversificação do comércio e da prestação de serviços, solicitados por demandas populacionais em expansão, contribuem para que o modo de gerir a cidade e a população urbana assumam novas características, retomando as aspirações de cosmopolitismo já reveladas na segunda metade do século XIX e criando expectativas de otimismo em relação às últimas décadas do século passado ⁵².

⁵² No decorrer da tese explicitaremos com mais vagar a lógica das transformações urbanas em Campinas nos séculos XIX e XX. Sobre o assunto: José Roberto do Amaral Lapa. *A cidade: os cantos e os antros: Campinas 1850-1900. Op. cit.*; Ulysses C. Semeghini. *Do café à indústria: Uma cidade e seu tempo*. Campinas: Centro de Memória, 1991.

Em poucas décadas, Campinas transita entre a condição de vila isolada a importante centro de produção cafeeira no interior da Província de São Paulo. Condicionada pela concentração de riquezas associadas e condicionadas pela evolução do complexo cafeeiro, torna-se centro de novas acumulações que implicam em desdobramentos relacionados ao comércio, à indústria, às atividades financeiras e serviços especializados, além de atrair significativo contingente de imigrantes.

Em discordância com as diretrizes adotadas pela Monarquia, grupos de fazendeiros de São Paulo organizam-se no sentido de adequar o mercado financeiro aos interesses relacionados à modernização e à expansão internacional. Essas mudanças implicaram a adoção de novas leis para regulamentação do mercado financeiro, para a abertura da bolsa de valores, a criação de sociedades anônimas e uma política de criação de infra-estrutura e de estímulo à imigração estrangeira. O programa gestado pelo grupo leva à fundação do Partido Republicano.

Alguns dos articuladores do movimento republicano em Campinas e região, impregnados pelo pensamento positivista, acreditam numa cultura moldada por uma concepção evolutiva e hierarquizadora dos homens e das sociedades no tempo. Nesse sentido, a combinação de uma síntese do passado com uma profecia para o futuro gerou a idéia de progresso contínuo e irreversível. Tais premissas transformaram-se, no decorrer do século XIX, em lei geral da história, deixando suas marcas muito além da produção filosófica ou historiográfica do período.

Nessa perspectiva, a visão de progresso contínuo relacionado à produção de riqueza e bem-estar, com a acumulação de conhecimentos associando-se em seguida à própria evolução da humanidade, configura-se por isso mesmo em hipótese científica para a teoria social. As teses positivistas exercem sua influência tanto no nascimento de outras

disciplinas (sociologia, estatística, etc.)⁵³ como em sua transformação imediata em leis que deverão reger o funcionamento das cidades.

Com essas premissas, tudo aquilo que implica o gosto romântico pelo passado é negado e adquire-se, em contrapartida, uma otimista crença no futuro, herdeiro do espírito iluminista e assentado na idéia de inevitabilidade do progresso.

Mas é preciso reconhecer, no entanto, que os apelos do progresso, assim como a cultura histórica do século XIX, teve como impulso a força motriz ilusória da história positivista. Considerando que sobre ela estavam assentados os pressupostos da nova disciplina – a história – para difundir estas idéias sustenta-se o discurso de uma história exemplar, que ensina ao presente, as lições do passado ⁵⁴.

Os pressupostos positivistas, na busca de uma “nova ordem” para a sociedade, acabam transformando os suportes da memória coletiva em documentos com valor de “prova”. Com isso, a fotografia constitui-se em instrumento, em “testemunho” por excelência da “evolução do tempo”. Auguste Comte, ao tratar da “física social” em uma de suas primeiras obras – *Plan de travaux scientifiques nécessaires pour reorganizer la société* de 1822 –, já havia apontado que “o encadeamento estabelecido segundo a sucessão dos tempos, historicamente, pode ser verificado pela comparação dos lugares geograficamente”, sugerindo que estava destinada à fotografia a atribuição de atestar, no futuro, as transformações em relação ao passado ⁵⁵.

Na capital da província de São Paulo, o intendente Antônio Prado permaneceu no cargo durante mais de uma década – de 1898 a 1910 – e, nesse período, impõe uma nova fisionomia à cidade. Em função de longa estadia na França, acompanha os projetos da reforma urbana de Paris conduzidos pelo Barão de Haussmann, o que influenciou posteriormente

⁵³ Sobre a influência do movimento positivista na institucionalização do ensino: Maria Inês Turazzi. *Op. cit.* p. 72.

⁵⁴ Turazzi, 1997, p. 42.

⁵⁵ *Id. Ib.*, p. 74.

em sua condução administrativa, quando propôs mudança similar para São Paulo, rompendo com o aspecto de aldeia do período colonial⁵⁶. Em poucas décadas, São Paulo supera o limite de cidade inexpressiva para alcançar a condição de metrópole com elevada importância no cenário nacional, com alto índice de concentração de riquezas que, de origem cafeeira, desdobraram-se em atividades comerciais, financeiras, industriais e de serviços. Campinas influenciada pela proximidade, pela riqueza também propiciada pelo café e por fatores daí decorrentes, não ficou atrás.

Obviamente, com a perspectiva do progresso e da modernização em ritmo acelerado, em momentos de grandes mudanças, associadas aos pressupostos de disciplina e cidadania, a estrutura administrativa, os empreendedores privados e parte da população local, visando ao crescimento do bem-estar material, almejam e esforçam-se para se afirmarem na conquista dessas melhorias.

O recurso discursivo é amplamente articulado na ênfase dada a determinadas ações e também no uso de discursos que não representam o reflexo do real, mas práticas que instituem figuras sociais, constroem identidades discursivas e objetivam o fato histórico, dando-lhe visibilidade e imprimindo-lhe um sentido determinado⁵⁷.

A fotografia, nesse contexto, configura-se como um importante instrumento de expressão e um meio de representação, capaz de traduzir práticas articuladas: variáveis ideológicas, sociais e materiais da sociedade que se transfigura rapidamente. Em Campinas, 13 fotógrafos, com estúdios comerciais estabelecidos desde 1862, registram a paisagem urbana e os acontecimentos importantes para a cidade do ponto de vista oficial. Muitas dessas imagens por eles produzidas são incorporadas inicialmente pelos veículos de comunicação institucionalizados ou oficiais e, num momento

⁵⁶ Nicolau Sevcenko. *Pindorama revisitada. Cultura e sociedade em tempos de virada*. São Paulo: Fundação Peirópolis. 2000. p. 62-74.

⁵⁷ Margareth Rago. "As marcas da pantera: Foucault para historiadores". In: *Resgate*, Revista de Cultura do Centro de Memória. n. 5. Campinas: Unicamp, 1993. p. 28.

posterior, têm como destino os arquivos municipais ou coleções particulares de uso público, colaborando para a construção de um discurso sobre a sociedade assentado nos ideais de progresso e civilização.

Sob esse aspecto, o questionamento a respeito das formas de relação dos fotógrafos com a sociedade dominante, das preocupações em combinar simultaneamente estratégias de exclusão e de integração mediante ações que exigem complexos e permanente rearranjos do espaço urbano, ou ainda, das relações que esses fotógrafos estabelecem com os espaços cênicos e normatizados e com os territórios marginais associados aos indícios deixados pelas imagens preservadas nos arquivos fotográficos, contribui para a reelaboração de aspectos da história da construção da paisagem urbana de Campinas.

Por outro, a análise do uso e da constituição desses acervos permite apontar para uma correlação entre o que está representado, os fatores que motivam determinada representação e, principalmente entre aquilo que é excluído pelo “foco” do fotógrafo ou pelas coleções oficiais.

Para responder a essas questões norteadoras, parte-se do pressuposto de que tanto a constituição da paisagem urbana pela fotografia, quanto a sua manutenção, são constantemente permeadas por relações de interesses decorrentes do surto modernizador que transformou materialmente a cidade, bem como as novas representações e sentimentos em geral celebrativos do progresso em relação a tal processo. Nesse sentido, este capítulo tem caráter contextualizante, preocupado em recuperar as especificidades das transformações ocorridas na cidade e na sociedade que a constrói durante a década que antecedeu o século XX e a que o procedeu. É, sobretudo, um capítulo marcado pelas análises acadêmicas mais recentes que abordam esse período da história da cidade.

Considerando a relação histórica da cidade com o bandeirantismo restrita à figura de Barreto Leme, idealizado como seu fundador, os grupos dirigentes campineiros, em meados do século XIX, são levados reconhecer a sua exclusão do núcleo bandeirante, já que somente alguns poucos descendentes de bandeirantes permaneceram na cidade. Será com o empenho dos republicanos e posteriormente com a República que Campinas se afirma não mais como vila, mas como cidade em acelerado desenvolvimento econômico⁵⁸. Com isso, tradicionalmente, começa-se a frisar os elementos que são usados como símbolos da República: participação em instituições científicas preocupadas com soluções para a cidade e mesmo para o país, realizações de atividades culturais e artísticas mais refinadas, melhorias no espaço urbano enfim ações que têm como repercussão a exaltação da solidariedade entre o grupo e o estreitamento de ações corporativistas. Esse empenho permite que Campinas se torne uma cidade conhecida por seu adiantamento cultural e, ainda, pela influência política e social exercida no panorama nacional.⁵⁹ Sobre o assunto, comentou o campineiro republicano Manuel Ferraz de Campos Salles, posteriormente presidente da República:

“sem jactância podemos afirmar o que é do influxo desse sentimento que os filhos de Campinas tem feito sentir a influência de sua ação vigorosa e fecunda, não só na obra do engrandecimento do Estado paulista, como também na ampla esfera da vida social da nação brasileira.”

⁶⁰

⁵⁸ Adriana Lech Cantuária. *A escola pública e a competência escolar. O caso do Colégio Culto à Ciência de Campinas*. Dissertação de Mestrado. Campinas. Faculdade de Educação, Unicamp, 2000.

⁵⁹ Idem.

⁶⁰ Teodoro de Sousa Campos Jr. In: *Monografia Histórica de Campinas*. 1952. p. 255.

O movimento republicano, que se organiza aos poucos, a partir da atuação de núcleos mais ou menos isolados no sul do país⁶¹, encontra entre os campineiros alguns de seus principais militantes e articuladores. Considerados “republicanos históricos”, nomes como Manuel Ferraz de Campos Salles, Jorge Ludgero de Cerqueira Miranda, Alberto Salles, entre outros, vinculam estreitamente o nome da cidade ao movimento republicano nacional.

Ao romper definitivamente os laços com o Partido Liberal e com o Império, cabe aos partidários do republicanismo construir as bases para a existência do novo partido. Em 1886, quase às vésperas da proclamação da República, é fundado o Clube Republicano de Campinas – centro de extensivos debates e planejamento de estratégias, responsável pela propaganda das doutrinas democráticas –, sendo dedicada grande atenção por parte da diretoria do Clube, que por sua vez também compõe a diretoria da Sociedade Culto à Ciência, à construção da imagem do Movimento e do futuro Partido Republicano. Os demais representantes do Clube empenhavam-se em prestigiar qualquer acontecimento importante, principalmente os relacionados à sobreposição da iniciativa particular sobre a oficial e os de uso de cunho cultural, de saraus a cerimônias de formatura⁶².

Na imprensa local, também ampliava-se a atuação do grupo: por meio do jovem jornal *A Gazeta de Campinas* – sua fundação data do final de 1860 –, bastante centralizado na pessoa de Francisco Quirino dos Santos, e, posteriormente, de *A Província de São Paulo*, ambos dedicados à divulgação do ideário e à condução do debate em torno das propostas republicanas.

Esse primeiro grupo de intelectuais com condições de exercer efetiva representatividade política, muitos recém saídos da escola de Direito

⁶¹ Emília Viotti da Costa. *Da Monarquia à República: momentos decisivos*. São Paulo: Grijalbo, 1977; Boris Fausto. *História do Brasil*. São Paulo: Edusp / FDE, 2000.

⁶² Sobre a importância dos rituais na prática política ver Letícia Canêdo, 1999.

de São Paulo, encontra-se ainda em fase de preparação, atuando principalmente em nível local e veiculando suas aspirações e críticas, sobretudo nas páginas da *Gazeta de Campinas*.

Cada vez mais, a autoconfiança e o espírito de livre iniciativa desse grupo fazem com que os órgãos públicos lhe pareçam instituições ineficientes. O grupo procurava, assim, ocupar esse espaço, desempenhando funções e desenvolvendo medidas que considera um direito, ou seja, em última instância, maior influência nas decisões locais e, conseqüentemente, nos destinos do país⁶³.

Além de atrelar sua imagem ao progresso econômico e cultural da cidade, as mudanças que se seguem – construção de escolas, criação de clubes, associações literárias, complexo sistema de transportes e comunicação, etc. –, consolidam, na segunda metade do século XIX, a imagem de uma Campinas não apenas próspera, mas também desenvolvida nas esferas educacional e artística – aspecto importante na consecução dos projetos políticos de alguns desses articuladores da República⁶⁴.

Com base em tais premissas ideológicas, esse grupo exprime sua visão de mundo com uma preocupação mais voltada para o desenvolvimento da prática do que para a reflexão teórica, como aparentemente poderia se supor. Nesse caso, o conhecimento teórico deveria orientar a previsão científica dos conhecimentos com o objetivo de fornecer à prática um conjunto de regras e de normas, graças às quais a ação poderia dominar, manipular e controlar a realidade natural e social. Essa orientação, fundamentada na teoria comtiana tem como pressuposto o progresso como elemento fundamental para o desenvolvimento da ordem. Nessa medida, o sentido de progresso, tal como o utilizado pelo grupo

⁶³ Sandra Lucia Lopes de Lima. *O Oeste Paulista e a República*. São Paulo: Vértice, 1986. p. 87.

⁶⁴ Sobre a movimentação dos republicanos nessa época, ver os arquivos de *A Gazeta de Campinas*, pertencentes ao acervo do Centro de Ciências, Letras e Artes.

republicano, implica numa visão reformista da melhoria de determinadas condições para plena realização do capitalismo⁶⁵.

Seguindo a lógica do progresso e assumindo-se como partidário dos ideais republicanos, o grupo empenha-se num projeto educacional que permitiria maior visibilidade aos anseios e às suas teorias: buscavam um novo sistema de governo, reivindicava a liberdade individual para alcançar o progresso e demonstra sua força firmando o poder da iniciativa particular frente ao poder público. Comprometidos com conceito de “fazer”, idealizam e viabilizam veículos de divulgação, escolas, enfim, proposições de espaços e de ações em defesa da conquista de novos valores para uma nova sociedade. O Código de Obras e Posturas de 1880, com o sugestivo título de *Edificações e Aformoseamento* respalda tecnicamente as mudanças a serem implementadas: definição das dimensões mínimas dos logradouros; dotar a cidade de equipamentos (parques, praças, ruas, calçamento de ruas); etc.

Essa proposição de transformação da cidade é celebrada justamente como um dos marcos de uma nova espacialidade e um dos índices de descontinuidade com o passado pioneiro.

Esses homens, com maior ou menor grau de consciência política, mas imbuídos de orgulho desmedido e atitudes de caráter ufanista, estão trabalhando para criar um símbolo republicano, e uma das ações pioneiras nesse sentido, é a criação do Colégio Culto à Ciência⁶⁶, sendo que utilizam como prerrogativa para concretização do projeto de um colégio, a divulgação da implementação de um “templo do saber”, elemento por si só detentor de uma mística particular.

⁶⁵ Ademir Gebara. *Campinas 1869/1835. Republicanismo, imprensa e sociedade*. São Paulo: FFLCH, USP, 1975. p. 54.

⁶⁶ Sobre o valor simbólico das escolas do projeto republicano consultar Ada Ulhe, 1998.

De acordo com a análise proposta por Carmen Sylvia Vidigal Moraes⁶⁷, os benefícios da instrução, tal como propalados pelo grupo, iriam se inscrever em três planos articulados, com objetivos cada vez mais amplos:

“O primeiro consiste em erradicar a ignorância pela difusão da instrução em benefício do adiantamento moral e intelectual do povo. O segundo, de finalidade mais restrita e prática, busca encaminhar os cidadãos às diversas profissões. O terceiro, de cunho nitidamente político, relaciona instrução à criação da opinião pública, abrindo ao indivíduo caminho para a razão e para o conhecimento perfeito da importância de sua liberdade como cidadão.”⁶⁸

Aos poucos, a atuação desses dirigentes imprime a marca republicana em suas ações políticas, levando-se em consideração o fato de que:

“um partido só é forte quando a sua disciplina, em vez de fundar-se na coesão material dos indivíduos, baseia-se tão somente no perfeito acordo das vontades, pela adesão espontânea das consciências a um certo número de idéias ou uma certa soma de doutrinas, que se encarnam e se consubstanciam em uma bandeira de combate”⁶⁹.

Assim, ao que parece, a criação do Colégio Culto à Ciência preencheria duas funções: atender à demanda das famílias dirigentes por uma modalidade específica de formação para seus filhos e ocupar o espaço, na propaganda republicana, de iniciativa exemplar, simbólica, como se o sucesso do colégio, caracterize o prenúncio do sucesso do regime que seus fundadores pretendem ver implantado⁷⁰.

A invenção da cidade no discurso desse grupo é reiterada, em função da disponibilidade técnica, pelo uso de recursos verbais – crônicas,

⁶⁷ Autora de *O ideário republicano e a educação: o Colégio Culto à Ciência de Campinas 1869 – 1892*. Dissertação de Mestrado, USP, 1981. p. 221.

⁶⁸ Id. Ib. p. 221.

⁶⁹ *Apud* João Alberto Salles. *A pátria paulista*. Brasília: Ed. da Universidade de Brasília, 1983.

⁷⁰ *Apud* Adriana Lech. *Op. cit.* p. 36. Sobre a utilização de estratégias não-discursivas de divulgação do ideário republicano: Murilo de Carvalho. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Cia. das Letras, 1991.

discursos de memorialistas, ao invés da utilização dos recursos visuais, naquele momento ainda empregados em pequena escala pela imprensa local.

Em meio às iniciativas para caracterização das mudanças propostas, implementadas ou não, mas de fato, bastante alardeadas, o impacto do surto de febre amarela sobre a cidade é duplamente demolidor e de natureza bem mais complexa do que faz crer uma primeira análise. Inúmeras são as mortes, resultando em um grande número de órfãos e desamparados que necessitam de cuidados. Enorme é a perda econômica com o fechamento e deslocamento de casas comerciais e fábricas, além do êxodo de muitas das famílias mais abastadas para outras cidades, principalmente para São Paulo. E, igualmente, grande é seu impacto sobre o desejo dos campineiros. O sentimento bairrista, o compromisso com a cidade progressista, habilmente construído por sua elite dirigente, penetra aos poucos e toma conta do imaginário da população. Como já dito anteriormente, para os habitantes locais, a imagem Campinas é indissociável da imagem também desejada para a Província. Para isso, muito contribuem os militantes republicanos, cujo discurso frequentemente contém esse tipo de referência, como mostra esse trecho proferido por Rangel Pestana:

“O fato, memorável entre nós, da incorporação da companhia campineira com capitais próprios, sem recurso às praças estrangeiras, nem mesmo as outras do país, prova que a Província de São Paulo há de, em breve, pesar muito na balança política do império...”⁷¹.

As contribuições culturais, políticas e econômicas da cidade ao país colocariam em evidência a crença na vocação de Campinas para “cidade modelo”, reforçada pelas representações que foram em internalizadas e reproduzidas por vários segmentos de sua estrutura social.

A capital, na época, é uma cidade pouco desenvolvida, enquanto Campinas, a “capital da lavoura”, dispunha de um completo conjunto de

⁷¹ Carmem Sylvia Vidigal Moraes. *Op. cit.*, 1981.

equipamentos de infra-estrutura e de serviços urbanos, provenientes do investimento da municipalidade, do estado e de empresas privadas. Com esse conjunto de elementos, além da existência de um grande mercado de trabalho e de consumo, a cidade progredia a passos largos. Nada mais natural que pleitear seu posto. A vitória do movimento republicano, que tivera entre os campineiros alguns de seus maiores representantes, viabilizaria essa idéia. Os momentos decisivos do movimento e a própria proclamação flagraram, entretanto uma cidade destruída e paralisada.⁷²

⁷² *Apud* Adriana Lech Cantuária. *Op.cit.*, p. 41

Diferentemente daquilo que os republicanos atuantes vêm prospectando para a cidade, o decênio que se segue à proclamação da República é, para Campinas, um período de recuperação lenta e dolorosa das devastações que a cidade sofre com as epidemias de febre amarela, as duas hecatombes que abateram o município em sua prosperidade e em seu incontrastável prestígio⁷³.

Durante a última década do século XIX, a crise provocada pelos surtos epidêmicos atinge indiscriminadamente os moradores de Campinas. Como decorrência, por um lado, há o êxodo da população, decréscimo da vinda de migrantes e imigrantes, além do elevado índice de mortalidade. De outro lado, se dá a integração do saber político e médico, com profissionais da saúde, higiene e saneamento que se consorciavam numa ação de policiamento, recrutamento de recursos materiais e humanos para melhoria das condições de infra-estrutura básica. O processo de modernização da cidade, baseada na constituição de nova ambiência citadina é temporariamente interrompido.

Uma série de estratégias políticas e de ocupação do espaço urbano, relacionadas às posturas higienistas e aos ideais de progresso já preconizados pelos republicanos, são adotadas e implementadas. Desse momento em diante, as ações civilizadoras / normatizadoras dos poderes urbanos objetivam uma nova disposição da cidade, uma nova regulação dos

⁷³ Pelágio Alvares Lobo. O Centro de Ciências, Letras e Artes no quinquagésimo aniversário de sua fundação. In: *Revista do Centro de Ciências, Letras e Artes*. n. 58. Edição comemorativa. 1953.

fluxos, uma nova imposição do modelo disciplinar. Muitas obras de melhoramentos e iniciativas de embelezamento marcam a paisagem urbana.

As transformações urbanas ocorrem com apoio do Estado e da Intendência Municipal, mediante a utilização de recursos advindos, em grande parte, da arrecadação propiciada pela economia cafeeira e pela influência de políticos locais. Essa preocupação é bastante evidente na correspondência de Prudente de Moraes para o interlocutor local, Francisco Glicério:

“Infelizmente, a febre em Campinas vai desenvolvendo-se, apesar de todas as providencias: sob minha responsabilidade tinha aberto um credito de 10:000\$000rs. Pela verba de socorros públicos, cuja importância púz a disposição da Intendência: hoje, está informa que verificou-se a existência de 45 casos de febre fora do hospital, que o credito está esgotado, e reclama novo credito de 20:000\$000rs. Apesar do ministro do interior não ter até agora approved o 1º credito e de haver o Aristides Lobo, em circular, prohibido aos governadores de abrirem pela verba socorros públicos, devendo limitar-se a pedir autorização, não estou resolvido a cruzar os braços e a fornecer a Campinas tudo quanto for preciso”⁷⁴.

Posteriormente, inúmeras iniciativas de combate à insalubridade são implementadas a altos custos, 49.700 m² das áreas de circulação são calçadas, sendo parte com colocação de guias. Campos Salles, no Almanaque *A cidade de Campinas em 1900*, salienta a capacidade de superação dos problemas:

“pois foi dessa tremenda catastrophe que a energia campineira, symbolizada nos seus mais illustres filhos trouxe a esta terra o seu mais importante melhoramento, com exgottos e canalisação de agua potável sem igual neste Estado”⁷⁵.

Nesse momento, o Estado nacional oligárquico, preocupado com a possibilidade de desestabilização econômica, provocada pelas epidemias,

⁷⁴ Correspondência datada de 3 de mar. 1890. *Apud* Fernando Antonio Abrahão. *Correspondência Passiva de Francisco Glicério*. Campinas: Centro de Memória / Unicamp, 1996. p. 152.

⁷⁵ Almanaque *A Cidade de Campinas em 1900*. *Op. cit.* p. 39.

também trata de agir: organiza um conjunto de procedimentos que definiriam, no futuro, as políticas públicas na área da saúde ⁷⁶.

Diante do empenho coletivo para a solução dos problemas, o inspetor sanitário local, autoridade máxima para fazer cumprir as leis sanitárias, Dr. Souza Brito, em relatório enviado ao Dr. Emílio Ribas, descreve as medidas por ele adotadas no período de 1896 a 1899, quais sejam: maior rigor na fiscalização sanitária, mediante milhares de intimações para obras e reformas de habitações, desinfecções em locais públicos e privados; instalação do Desinfecctório Central e do Matadouro Municipal; melhorias do Hospital de Isolamento e manutenção de vacinação e revacinação. Na conclusão do relatório, Dr. Souza Brito, confirma a eficácia dos planos adotados:

“Ainda neste sacrifício Campinas deu provas de cidade civilizada. As reformas julgadas precisas pelos delegados d’higiene iam sendo feitas com docilidade e geral obediência. E é deste modo, com o emprego ordinário e systemático dos meios de hygienicos postos em prática que conseguiremos sanear completamente a cidade, á imitação do que tem feito os paizes mais adeantados” ⁷⁷.

No período em que a cidade adoeceu, poucos são os relatos preocupados em descrever a situação e, ainda menor, o número de imagens que abordam o tema.

Nos arquivos oficiais de Campinas, apenas uma única fotografia é conhecida; trata-se de um registro bastante descritivo do Desinfectorio Municipal instalado nas dependências do Mercado Grande, com destaque para as carroças utilizadas para desinfecção em primeiro plano.

Esse período sabiamente “escondido” é revelador da construção de uma memória predisposta a selecionar o que deve ser esquecido ou rememorado.

⁷⁶ Kleber Pinto Silva. *Op. cit.* p. 52.

⁷⁷ Souza Brito. In: *Almanach Histórico e Estatístico de Campinas*. 1920. p. 116.

O final da década de 1890 e início de 1900 representa para Campinas um retorno gradual às propostas apresentadas pelo grupo de republicanos. Duas questões são colocadas como problemas urgentes a serem resolvidos: a retomada do processo de modernização da cidade por um lado e, de outro, a opção por medidas emergenciais que permitam superar a crise provocada pelos surtos de febre amarela, além de recuperar a imagem da cidade sucateada pelas crises. Ambas as questões produzem uma intensa prática discursiva focalizada no tema do progresso. Vale ressaltar que tais ações remetem a uma cidade que já havia sido inventada e investida de marcos e lugares simbólicos que serão reconstruídos e recuperados.

Sem dúvida, o cruzamento do discurso do poder público sobre a retomada do progresso com o discurso presente na narrativa fotográfica comprometida com a divulgação oficial implicam uma definição de regras para apresentação didática e convincente do espaço público, em que a interiorização por parte dos cidadãos é condição necessária para construção de uma nova visão de sociedade urbana. As imagens, geradas por solicitação direta ou indireta, têm como compromisso o cumprimento da promessa de tornar Campinas uma cidade progressista.

É nesse quadro que coloco as questões sobre o discurso do progresso como uma prática social e política e com uma proposição de narrativa visual que ao mesmo tempo em que apresenta uma imagem da cidade, produz também ações responsáveis pela legitimação das modificações já instauradas.

A análise da abordagem desse discurso visual suscita questões relevantes: Quais são os procedimentos adotados na narrativa visual preocupada em apresentar o discurso do progresso? Como essas narrativas visuais operam como estratégia de legitimação de um modelo desejado de cidade?

O desafio que se coloca, nesse momento, é de orientar e sustentar com bases institucionais, políticas e culturais, o discurso da recuperação do investimento no desenvolvimento urbano, mesmo quando as contradições da cidade real evidenciam a falência do sonho utópico.

Dados oficiais mostram que, no decorrer desse processo, Campinas apresenta um significativo desenvolvimento sociocultural e atividades urbanas responsáveis pela incorporação de um grande contingente populacional, dizimado posteriormente pelas sucessivas epidemias de febre amarela no final do século XIX. Com a crise, a população local passa dos cerca de 30 mil para 5 mil habitantes e, posteriormente, com as intervenções baseadas nas posturas higienistas e com a retomada do crescimento econômico, a cidade retornará, em 1900, aos quase 20 mil habitantes ⁷⁸.

A maioria dos fazendeiros locais retoma o investimento do capital, antes mobilizado nas fazendas, em negócios urbanos – indústria, comércio, bancos, ferrovias e comércio imobiliário, entre outros –, promovendo significativa diversidade econômica e provocando uma enorme circulação social, intensificada pela solicitação veemente da presença do imigrante.

Já na primeira década do século XX, sob o impacto das novas tecnologias – introdução de novos meios de transporte, imprensa, energia elétrica, rádio, cinema, etc. – a vida dos habitantes da cidade é

⁷⁸ Kleber Silva Pinto. *Urbanização e sistema de saúde em Campinas*. Campinas: Centro de Memória da Unicamp, 1993.

significativamente transformada. O cotidiano, as convicções e os modos de percepção são modificados. As noções de espaço, tempo e lazer são inventadas, reinventadas ou até mesmo instituídas.

Uma série de discursos e práticas voltadas para a viabilização desse processo são implementadas, bem como diversas associações representativas de grupos sociais distintos. As instituições constituídas pela elite cafeeira e pela burguesia em ascensão – associações de caridade, de leitura, de recreação e clubes políticos – agregam indivíduos preocupados em reforçar sua sociabilidade, e configuram-se como importantes meios de expressão, capazes de traduzir variáveis ideológicas, sociais e materiais da sociedade que se transfigura.

A cidade é reordenada com base em postulados que visam a garantir um ambiente saudável, de maneira que a combinação destas estratégias de planejamento urbano é, em grande parte, responsável pela rápida transformação do meio urbano. No entanto, somente após a superação das epidemias de febre amarela é que a população pode, de fato, desfrutar dos novos equipamentos urbanos. Frente a essa questão e inspirado pelas mudanças, o jornalista Henrique Barcelos, emite comentários potencialmente carregados de esperança:

“Qual será o futuro reservado a esta terra, a terra classica das boas iniciativas? Especialmente para os que conhecem a cidade ha vinte e seis annos e a consideram no que é actualmente; apesar dos revezes locais e das crises economicas que tem afligido o paiz; para estes não é difficil prognosticar qual o futuro de uma cidade, cujos filhos demonstraram sempre o maior amor á sua terra, contribuindo para a prosperidade della com energia, traço caracteristico dos descendentes dos bandeirantes, a energia que tudo vence quando é nobre e justo o fim que se tem em mira”⁷⁹

Com esse mesmo entusiasmo, o autor prossegue:

⁷⁹ Henrique de Barcelos. In: *Almanach Histórico e Estatístico de Campinas*. Campinas: 1901.

“Na sede da Câmara Municipal, acham-se collocados os retratos do marechal Floriano Peixoto, Dr. Bernadino de Campos, José Paulino Nogueira, Dr. Alvares Lobo, primeiro intendente depois da proclamação da Republica, e um quadro com o Brasão de Campinas, aprovado em 20 de dezembro de 1889. E um escudo em cujo centro vê-se a Fenix resurgindo das cinzas, allusão ao renascimento desta cidade após a horrorosa epidemia daquelle anno”⁸⁰.

Simultaneamente ao processo de higienização e saneamento preconizados pelo ideário republicano, o gerenciamento da cidade, ainda em consonância com esses ideais, dispensava especial atenção ao discurso relacionado à educação e à saúde.

A função civilizatória é atribuída à instrução pública, por se acreditar em sua capacidade de transformar homens em cidadãos aptos a participarem da democracia instaurada com o novo regime. O Estado, nesse momento, assume a responsabilidade da implantação e administração direta de um sistema unificado de ensino.

No último decênio do século XIX, dois acontecimentos contribuem para o desenvolvimento de atividades intelectuais na cidade: a transferência para o domínio do Estado da antiga Estação Agrônômica e a fundação do Ginásio de Campinas, pelo Governo Estadual, na grande propriedade que havia pertencido ao tradicional Colégio Culto à Ciência. Esses dois estabelecimentos atraem para Campinas muitos intelectuais, alterando hábitos culturais e interferindo nos rumos da cidade⁸¹.

O primeiro projeto advindo do interesse desse grupo ligado ao movimento sanitaria é o da fundação do *Centro de Ciências, Letras e Artes*, que ocorre em 1901. Esse espaço foi concebido com o intuito de promover e propagar o ensino das Ciências Naturais; organizar conferências públicas instrutivas; criar uma revista para divulgação de artigos afins; uma biblioteca

⁸⁰ *Id. Ib.*

⁸¹ José Roberto do Amaral Lapa. *Revista do Centro de Ciências, Letras e Artes de Campinas*. n. 58. Especial do Cinquentenário do Centro. 1953.

e um museu de Ciências Naturais; manter relações com instituições congêneres no Brasil e no exterior; contribuir para o melhoramento das condições de desenvolvimento da agricultura no país; empenhar-se na adoção e prática de leis florestais e protetoras da fauna e flora brasileira, entre outras metas.

Com esses ideais, divulga-se a chamada “ciência moderna”, preocupada com a verificação empírica de fenômenos e de fatos que se tornam fundamento essencial da validade do saber, implicando uma atitude frente ao mundo, com grande repercussão na difusão do conhecimento. Além disso, o progresso da ciência e da técnica implica de modo decisivo a percepção do mundo físico. É na tentativa de assegurar a difusão desse conhecimento para um público mais amplo e atuante que estão baseados os fundamentos do *Centro de Ciências, Letras e Artes*. Nesse sentido, fica estabelecido, no estatuto, a preocupação de promover entre os sócios:

“o estudo e o desenvolvimento de todos os ramos da sciencia, das letras e das artes, com especialidade nas sciencias naturaes; tratar de assuntos de medicina em geral, com atenção especial para aquellas que affetam o Estado de São Paulo; vulgarizar o estudo das moléstias animais e plantas, indicando os meios de a debelar; esforçar-se pela adocção e execução de leis florestais e rurais de proteção e conservação da flora; celebrar reunioes semanais affim de manter constante a ação que constitui o programa social; trabalhar para o melhoramento da agricultura e da criação em geral no Brazil; contribuir para tomar scientificamente conhecidas as riquezas naturaes do Brazil e, em particular do Estado de São Paulo; realizar, de vez em quando saraus artísticos-literários, ou puramente artísticos, com o fim de manter o gosto pelas artes”⁸².

⁸² *Revista do Centro de Ciências, Letras e Artes*. n. 4, Anno II. Campinas: Typ. a vapor Livro Azul / Castro Mendes & Irmão, 1903. p. 3.

A atuação dos sócios, consagrados como figuras importantes no desenvolvimento de Campinas, permite reconhecer o envolvimento da iniciativa privada com a edificação propriamente da cidade, além de permitir uma maior compreensão das raízes do discurso do progresso.

No entanto, simultaneamente à remodelação da cidade, trata-se também de construir uma prática de cidadania, altamente excludente e elitista, apesar do discurso da liberdade e da livre-iniciativa. Nesse contexto, os cidadãos ilustres da cidade, conhecidos como “construtores” de sua urbanização (pertencentes a diferentes matizes políticas, mas associados a empreendimentos comuns), assumem-se como representantes da história local, dedicando e interagindo o conhecimento pessoal, principalmente dos profissionais liberais, ao lugar das relações sociais desenvolvidas na / pela cidade.

Numa sociedade em que a preocupação com o caráter científico está muito mais atrelada ao desenvolvimento intelectual, qualquer ação “técnica” e “prática” delimita-se ao local de trabalho. É no interior do *Centro de Ciências, Letras e Artes* que as idéias liberais tomam consistência quando incorporadas a novos processos de produção social⁸³. Com esse intuito, os associados concebem um espaço baseado no conhecimento empírico, como convém a uma sociedade herdeira da fé na ciência e no progresso.

Várias das idéias liberais e republicanas gestadas nesse universo são incorporadas por autoridades políticas, oligarcas e representantes da burguesia local, bem como materializadas de forma deliberada em diversas instâncias. A preocupação com uma imagem capaz de transmitir credibilidade e solidez está representada nas séries de fotografias que definem Campinas como uma

⁸³ Paulo Sérgio Barreto. *O caracol e o caramujo: artistas & cia. na cidade*. Campinas: Unicamp, 1994. p. 3.

cidade sintonizada com os avanços materiais da sociedade burguesa, valorizada em seu aspecto físico e desenhada pelo poder público que procurava, naquele momento, afirmar-se na gerência urbana e consolidar algumas formas de intervenção do Estado no espaço urbano.

Esse modelo de gerenciamento da cidade, com início no final do século XIX e estendendo-se, ainda, ao início do século seguinte, baseia-se nas premissas do urbanismo europeu, no qual o racionalismo, a ciência e a técnica eram fundamentais para “resolver problemas colocados pela relação do homem com o meio e entre si.”⁸⁴ Nesse sentido, o problema que se coloca é claro, e, com essa nova orientação, é proposta uma relação de caráter otimista para o desenvolvimento da cidade.

As transformações decorrentes desse processo de “civilização” determinam novos planejamentos espaciais, com áreas nitidamente demarcadas para as distintas funções humanas, concebidas de forma que a visualidade proposta para o traçado urbano adquira um papel preponderante, motivando e inspirando a incorporação de tais elementos na experiência da cidade. Nesse movimento, com a ampliação dos processos fotográficos e as técnicas para impressão já mais evoluídas e incorporadas aos meios de comunicação, os usos e as funções da imagem no registro da paisagem urbana procuram focar lugares e fixar símbolos da mudança. Esses marcos, no entanto, não são tomados como registros precisos. Ao contrário, no mapeamento da cidade construído pelos fotógrafos oficiais, torna-se bastante evidente a seletividade da topografia registrada num esforço para recobrir a diversidade.

⁸⁴ Françoise Choay. *O Urbanismo*. São Paulo: Perspectiva, 1997. p. 8.

A IMAGEM OFICIAL DE CAMPINAS NA FOTOGRAFIA PROFISSIONAL

Diante das possibilidades oferecidas pelos vários estabelecimentos fotográficos comerciais com sede em Campinas no período de 1900 a 1915, selecionei para análise, ao invés da produção exclusiva de um fotógrafo ou de um único arquivo, coleções significativas para divulgação da imagem oficial da cidade. Seguindo essa orientação, foram eleitas as séries de cartões-postais impressas pelas três Casas Editoras locais, a coleção dos Álbuns da Secretaria de Agricultura, Comércio e Obras Públicas do Estado de São Paulo e as fotografias publicadas no Almanaque *A cidade de Campinas em 1900*.

A escolha dessas três coleções justifica-se pela possibilidade de analisar as intenções que as instituições promotoras do registro fotográfico, tanto as públicas quanto as privadas, objetivavam ao encomendar a produção das imagens, além da preocupação em mapear o centro urbano e divulgar amplamente as mudanças ocorridas nesse espaço. Outra questão que também pareceu importante considerar é que essas mesmas imagens constituíam o imaginário da paisagem urbana de Campinas no decorrer do século XX.

Sobre esse panorama, deve-se primeiro, situar a extensão da invenção da fotografia no contexto burguês do século XIX, sua conexão imediata à lógica do pensamento positivista e sua adequação em favor da representação do progresso e da ordem. Além dessas características, deve-se levar em conta que uma eficiente forma de sinalização da sociedade que se torna moderna se dá no momento em que uma de suas principais atividades é dada pela produção e pelo consumo de imagens, ou seja, quando as imagens, que

possuem poderes extraordinários para determinar nossas exigências e nosso respeito à realidade e sendo elas mesmas substitutas cobiçadas da experiência autêntica, tornam-se indispensáveis para a economia e para a estabilidade política⁸⁵.

Nesse sentido, o uso da fotografia nessas coleções, em função da confiabilidade e da aparência de evidência que adquire qualquer cena fotografada, adequa-se com perfeição, conquistando e beneficiando-se de prestígio social e particular.

A análise dessas fotografias demanda um processo de desconstrução/reconstrução epistemológica, baseado numa lógica que apontou o discurso(s) empirista(s), como herdeiro de uma filosofia da ciência inspirada na idéia de progresso enquanto teoria da história do desenvolvimento urbano.⁸⁶ De acordo com essa concepção, a análise desse conjunto de fotografias procura estabelecer relações e revelar discursos semelhantes entre as próprias imagens e o projeto de desenvolvimento urbano inspirado na noção de progresso, no sentido de uma evolução positiva, procurando também esclarecer o trânsito entre essa perspectiva e uma outra, contrária, fornecida por um outro ângulo, onde o foco passa pela cidade como palco onde ocorrem as tensões da modernidade e as contradições do progresso.

⁸⁵ A respeito da difusão dos usos da imagem pela sociedade de massas: Susan Sontag. *Ensaio sobre fotografia*. Rio de Janeiro: Arbor, 1983; e Gisèle Freund. *Fotografia e sociedade*. Trad. José Miguel Frade. Lisboa: Vega, 1989.

⁸⁶ Essa preocupação norteou também o trabalho *Fotografia e Cidade: da razão urbana à lógica do consumo. Álbuns de São Paulo, 1887-1954*. Realizado pelas pesquisadoras Vânia Carneiro de Carvalho e Solange Ferraz de Lima. (Campinas: FAPESP / Mercado de Letras, 1997).

Considerando que o grande tema dessas coleções é a cidade, não a cidade/município, mas a cidade enquanto núcleo urbano, as imagens são analisadas isoladamente ou em grupos afins, assegurando a idéia de que em toda imagem ocorre a elaboração e a manipulação dos conceitos da câmera fotográfica, de modo a constituí-la sempre como um duplo recorte: um 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.

A opção adotada foi apresentar e analisar as três coleções isoladamente, com a preocupação em discorrer a respeito das características particulares a cada meio em sua totalidade. Entre as coleções, existem interesses que se sobrepõem e que obedecem a planos de organização semelhante, com funções ordenadas e hierarquias adequadas ao público a que se destinam e ao qual procuramos nos referir.

O cartão-postal: a monumentalização do progresso

Com a evolução dos processos técnicos de impressão, associados ao desenvolvimento de novas formas de transporte, o cartão-postal rapidamente se transforma num eficiente meio de comunicação de idéias e sentimentos. Circula a partir de 1868, inicialmente como bilhete postal destinado apenas à transmissão de breves mensagens, em espaço reduzido ou até mesmo sobre a própria imagem. Após ser reconhecido pela União Postal Internacional em 1880, a produção adquire proporções surpreendentes. É o início de uma nova fase, na qual as imagens são privilegiadas ao serem incorporadas no anverso, restringindo-se o espaço para escrituração apenas ao verso do postal. O período de 1900-1920 é considerado como “*l’age d’or de la carte postale*”⁸⁷.

Todas as condições estão reunidas para que o cartão postal atinja um sucesso durável. Como parte dos modos de comunicação escrita em transmissão postal está a meio caminho entre a carta e o telegrama, realiza uma mudança formal e simbólica entre o indivíduo nômade (em especial aqueles que emigram em busca de trabalho) os indivíduos fixos no país de origem. Nesse momento, todo francês possui um ou alguns álbuns de parentes ou amigos distantes. Cada livraria da província possuía sua série de clichês. Cada acontecimento, cada local é fotografado, reproduzido, colocado à venda e ampliado em dimensões internacionais⁸⁸.

⁸⁷ Nelson Schapochnik. “Cartões postais, álbuns de família e ícones da intimidade”. In: *História da vida privada no Brasil. República: da Belle Époque à Era do Rádio*. V. 3. São Paulo: Cia. das Letras, 1998. p. 428-30.

⁸⁸ Paul Jay (Org.). Actes du colloque. In: *La carte postale illustrée*. Ville de Chalon-Sur-Saône: Musée Nicéphore Niépce, 1977.

Com isso, a transnacionalidade torna-se uma característica comum ao desenvolvimento da produção de cartões-postais no século XIX e início do XX e já permite estabelecer a identificação de padrões temáticos e de uma linguagem visual específica.

Em 1901, o cartão-postal já é introduzido no Brasil e serviria de grande meio para divulgação da fotografia, assim como os álbuns com vistas das cidades, as revistas ilustradas e os “reclames”⁸⁹.

A rápida aceitação dessa nova forma de correspondência está em consonância com os anseios da sociedade do final do século XIX e início do XX. As inovações técnicas possibilitam ao homem produzir em série objetos que otimizem sua capacidade física e aparelhos que possam reproduzir atributos do corpo ao se livrarem, aos poucos, da necessidade da presença corporal, para que tenha a sensação de possuir, de maneira simbólica, a obra humana. A comunicação, através do postal com reprodução fotográfica, aproxima o indivíduo da obra, ao colocar a cópia em situações impossíveis para o próprio original⁹⁰.

A experiência da viagem, tal como concebida pela modernidade, tem início naquela virada de século, e seu público ainda restrito, porém crescente, é constituído pela elite decorrente da expansão capitalista. Nessa situação, em uma sociedade na qual a ostentação marca o pertencimento social de uma classe privilegiada, o consumo ostensivo dos cartões-postais consagra esse lugar, além de cumprir papel fundamental como eficiente instrumento de comunicação, tanto no âmbito interno das cidades, quanto em diversas áreas do país e do exterior.

⁸⁹ Flora Sussekind. *O Cinematógrafo das letras: literatura, técnica e modernização do Brasil*. São Paulo: Cia. das Letras, 1987. p. 33.

⁹⁰ W. Benjamin. A obra de arte na época da reprodutibilidade técnica. In: *Obras Escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 168.

Nos países europeus, os cartões-postais apresentam temáticas ricas e variadas (composições com crianças em cenários delicados, mulheres com trajes exóticos, imagens eróticas, paisagens bucólicas e urbanas, privilegiando especialmente os monumentos) e traduzem de maneira bastante fiel as características da *belle époque*. No Brasil, a seleção temática mantém-se semelhante. Apesar da existência de coleções importantes, com destaque para a presença de tipos e costumes exóticos, o destaque é dedicado à paisagem e às imagens urbanas, especialmente aquelas que excluíam qualquer representação dedicada ao período colonial. Algumas capitais, como Rio de Janeiro, São Paulo, Curitiba e Manaus, e estâncias turísticas, como Petrópolis, Santos e Poços de Caldas, são privilegiadas nesse sentido. O cartão permite uma melhor apreensão do espaço explorado, ao mesmo tempo em que ele sublinha os espaços canônicos do belo turístico, que confirma *a posteriori* o interesse em se conhecer o lugar. No entanto, quando confrontadas, a uniformidade dos padrões de linguagem adotados e a utilização de um vasto repertório visual banalizado que, conseqüentemente, facilita a memorização da paisagem suscitam especial atenção.

Numa rara conjuntura de análise crítica à postura adotada pelas Casas Editoras, Robert Girault, representante desde 1924 da *Yvon*, importante editora francesa de cartões-postais, em sua participação no colóquio sobre fotografia realizado no *Museu Nicéphore Niépce*, aborda com surpreendente clareza os motivos que levaram à rigidez dos padrões adotados para a produção fotográfica dos cartões-postais e os motivos que norteiam uma linguagem universal:

“seria tolice imaginar que uma fotografia destinada a um cartão-postal é feita de forma simples. Com efeito, sob a aparente simplicidade da reprodução fidedigna de uma paisagem, existem regras que devem ser respeitadas para garantir o equilíbrio daquilo que permanecerá dentro de um pequeno retângulo de um cartão-postal, reproduzido em milhares de exemplares. É indispensável que o céu não ocupe mais do que um terço da altura do cartão, sendo necessário um primeiro plano (galho de árvore, flores ou qualquer outro elemento) para demarcar melhor a sensação de profundidade e embelezar a imagem. Isso também é válido para os monumentos, ainda que seja bem mais difícil de fazer, já que a localização do monumento nem sempre é ideal. (...)”

Para concluir, eu gostaria de me defender como um defensor do cartão-postal entre os senhores fotógrafos profissionais, rogando-lhes que compreendam nossa posição, posto que somos imperativamente obrigados a seduzir com cada fotografia muitos milhares de pessoas. E isso, acreditem, senhores, não é nada fácil”⁹¹.

A análise dessas características é bastante reveladora do ponto de vista dos interesses contemplados pelos editores e fotógrafos, na medida em que os locais divulgados promovem não só a homogeneização de cada cidade, como também a uniformização das cidades em geral. Em *Postaes do Brazil: 1893-1930*, o pesquisador de fotografia, Pedro K. Vasquez, valoriza e recupera importantes questões para análise das cidades brasileiras, em especial para os trabalhos que utilizam a iconografia urbana como fonte de pesquisa:

“Fotografias antigas sempre mentem, cartões-postais fotográficos mais ainda, pois são feitos a partir de fotografias que, longe de exibir a realidade tal como ela é, oferecem uma visão idealizada desta, mostram um panorama ‘aperfeiçoado’, que não chega a ser falso – posto que baseado em dados concretos, visíveis, reproduzíveis –, mas não inteiramente real, pois só tem focalizado a melhor faceta. Postura por sinal perfeitamente compreensível, pois, assim como ninguém vai ao fotógrafo retratar-se quando barbado, suarento e maltrapilho, também ninguém desejaria adquirir cartões-postais excessivamente realistas, mostrando as zonas sórdidas, esburacadas e em

⁹¹ *Apud* Pedro Karp K. Vasquez. *Postaes do Brazil: 1893-1930*. São Paulo: Metalivros, 2002. p. 51.

ruínas de uma cidade, que houvesse editor suficientemente insensato ou engajado para financiá-los. A verdade é que existiram no primeiro ano republicano algumas circunstâncias que favoreceram a produção de postais ufanistas e plasticamente atraentes”⁹².

A questão da desmitificação da objetividade fotográfica já foi suficientemente abordada no capítulo inicial. Agora, trata-se de questionar, no âmbito de Campinas, o que os cartões-postais locais, associados a outras imagens oficiais da cidade, encobrem e divulgam, na medida em que, até recentemente, pelo desconhecimento de imagens que permitam a realização de contrapontos, prevalece quase que exclusivamente a versão da imagem oficial da cidade. Assim, é apresentado um breve histórico da origem dos postais de Campinas para em seguida analisá-los, levando em consideração as características da linguagem do cartão-postal, as transformações ocorridas na cidade durante a primeira república e as especificidades do período estudado.

Estima-se que os primeiros cartões-postais editados no Estado de São Paulo, pelo estabelecimento *Gráfico V. Steidel & Cia.*, sejam datados de 1898. A série, impressa pelo processo de cromolitografia, é composta por aproximadamente 15 cartões com temáticas urbanas, incluindo vistas de São Paulo, Rio de Janeiro, Campinas e outras cidades. A série, em função dos recursos técnicos disponíveis, obedece a um modelo padronizado, com locais emblemáticos da cidade, desenhados a bico de pena e envoltos em arabescos coloridos⁹³.

Em Campinas, na primeira década do século XX, surgem as primeiras séries de cartões-postais impressas pelas próprias *casas tipográficas* locais:

⁹² Idem. p. 65.

⁹³ Rubens Fernandes Jr. “Cartão-postal: Imaginário da cidade de São Paulo”. In: *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*. n. 54. São Paulo, 1996.

Casa Mascotte, Casa do Livro Azul e Casa Genoud. Com equipamentos mais sofisticados de reprodução, elas imprimem postais com fotografias a partir dos processos de fotolitogravura, cromofototipia e fototipia, com qualidade superior, aumento das tiragens e, principalmente, custos reduzidos. Em anúncio publicado no Almanaque *A cidade de Campinas em 1900*, a *Casa Mascotte* apresenta-se como estabelecimento apto a concorrer com vantagem para o progresso local e divulga a aquisição de modernos equipamentos, adequados para garantir as mais variadas formas de impressão, incluindo, nesta relação, os cartões-postais:

“A Casa Mascotte ‘amparada pelo favor publico, alli funcionou por espaço de 5 annos e no fim desse tempo, sentindo a necessidade de ampliar suas officinas, fez aquisição de mais uma pequena typographia’ (...) e estava apta a oferecer os seguintes serviços:

Typographia – montada a capricho e apta para os serviços mais notaveis no genero, confeccionando illustrações e trabalhos a cores com perfeição. Consta de duas secções: a de trabalhos artisticos, e a de jornaes e obreiros, com pessoal habilitadissimo.

Impressão – Esta secção está aparelhada para executar os mais complicados trabalhos de arte graphica

Stereotypia e Zincogravura – secção convenientemente installada e dispendo de excelentes machinismos proprios”⁹⁴.

A produção desses estabelecimentos, na primeira década do século XX, utilizando tipografias próprias ou terceirizando as impressões, compõe uma coleção de quatro séries diferentes, num total de 40 postais com fotografias de Campinas, impressos em preto e branco e a cores. Essas séries de cartões-postais, em termos qualitativos e quantitativos, em nada difere da produção impulsionada pela intensa febre internacional.

O acompanhamento da história de Campinas no início daquele século possibilita apreender como editores, proprietários e fotógrafos das *casas typographicas* locais apropriam-se do espaço urbano tendo como modelo postais europeus, especialmente os franceses, utilizando uma linguagem que participa e colabora para a construção de uma nova identidade e confirmando, dessa maneira, uma perspectiva ufanista e promotora da auto-projeção da cidade.

A análise dessa série de cartões-postais pretende demonstrar como a intensificação da produção de imagens urbanas, dotadas de um caráter padronizado, pode expressar visualmente momentos da transformação social da cidade, em que são gerados modelos em torno dos quais se aglutinam valores específicos. Sua contribuição, portanto, baseia-se na discussão sobre o papel da visualidade na produção social do espaço urbano ou na legitimação, difusão e materialização das novas categorias sociais imprescindíveis para o funcionamento da ordem social.

Para isso, procuro não apenas me referenciar à análise da ideologia do progresso e da racionalidade técnica como legitimadora da metamorfose da cidade colonial, mas também acompanhar como os mecanismos, forças e estratégias operam concretamente na dinâmica social.

⁹⁴ Leopoldo Amaral. *Almanach Histórico e Estatístico de Campinas*. Campinas: 1901. p. 216.

As transformações drásticas do modo de vida, ocorridas entre a última década do século XIX e as primeiras do século XX, trazem novos hábitos e uma nova percepção do homem. O palco dessas mudanças é a cidade, que, diante da nova ordem, tem sua fisionomia alterada. Arcos voltaicos, postes, luminárias, trilhos, fios tencionados, canos *d'agua* começam a ser incorporados à paisagem.

Em sincronia com essas mudanças, guardadas as proporções, Campinas se moderniza; sua malha urbana, antes tecido rústico de trilhos e caminhos a bordejar pastos e hortas, transmuta-se agora em ruas civilizadas, de leitos carroçáveis.

Nesse momento, o perímetro urbano não se amplia desordenadamente. O crescimento da população foi retomado, após a erradicação da febre amarela, em ritmo equilibrado, permitindo a redistribuição e a efetiva ocupação do espaço urbano de acordo com as exigências impostas pela modernidade⁹⁵.

Por um lado, no discurso da elite emergente, a condição de cidade moderna atesta a vitória da “civilização” sobre a condição de exclusivamente agrícola. Por outro, o adensamento da população, o aumento das diferenças de classe e o aceleração das fricções sociais urbanas evidenciam a face emergente desse mesmo progresso.

⁹⁵ José Roberto do Amaral Lapa. 1996. *Op. cit.* p. 37.

No mapa de Campinas de 1900, divulgado no Almanaque *Campinas em 1900*, estão destacados em laranja, vinte e um logradouros dentre os quarenta impressos nas séries de cartões-postais. Neles pode-se visualizar nitidamente as demarcações dos limites, das margens concebidas pelo reconhecimento e pela vivência urbana, apontando para o aspecto do uso social e cultural. O mesmo ocorre com alguns espaços que romperam as fronteiras do urbano para além da região central e que têm também sua localização estrategicamente orientada.

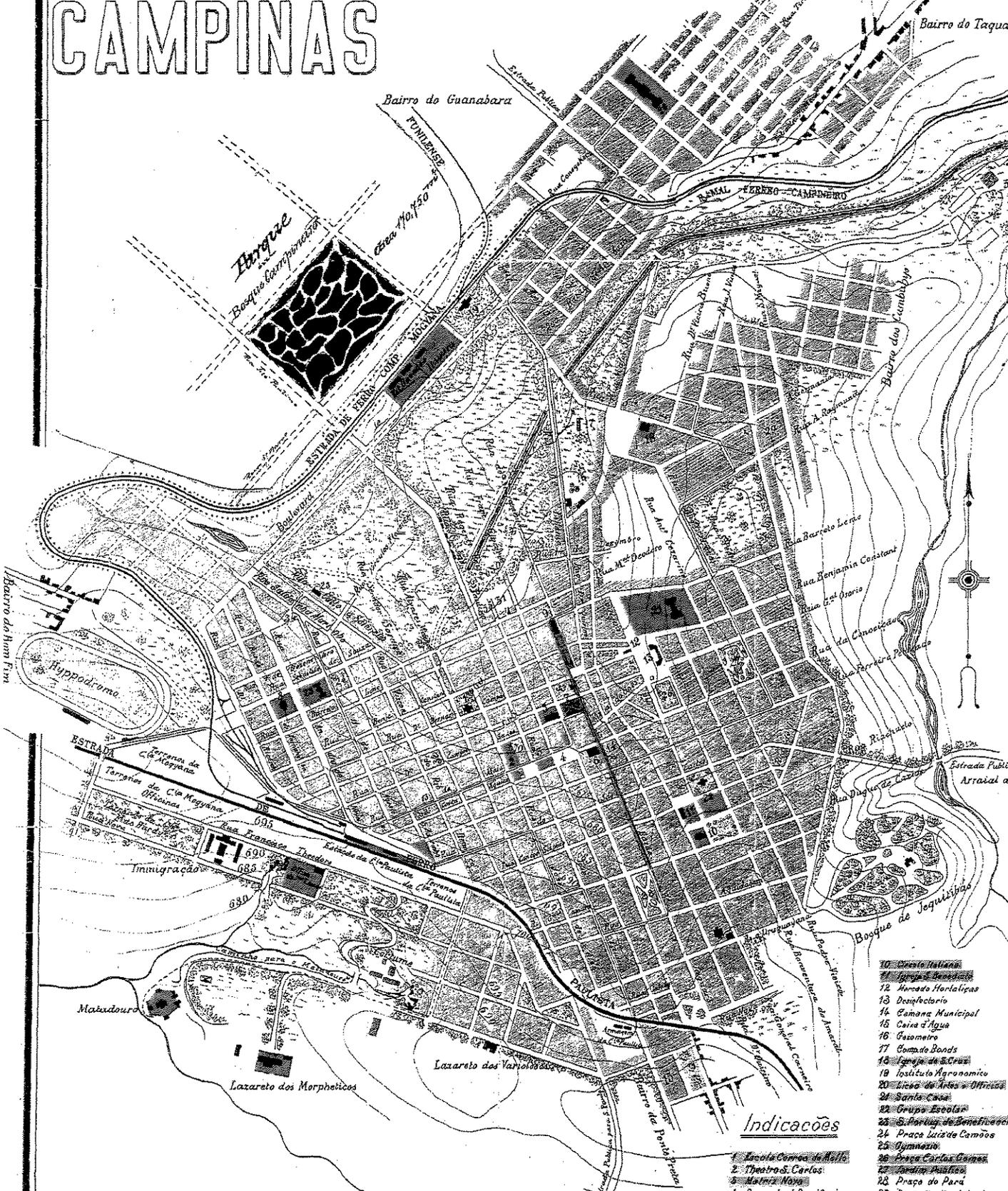
Na análise, procura-se situar cada postal no contexto urbano e apresentá-lo ao mesmo tempo como um fragmento, como um recorte de um tecido infinitamente mais amplo, abalando a certeza daquilo que continua para além dos limites fornecidos pelo enquadramento do fotógrafo.

A referência ao extraquadro, àquilo que não está presente no recorte fotográfico, poderá ocorrer mediante a articulação da representação visual com seu entorno, o que as três séries de cartões-postais raramente permitem explorar. A seleção do local e o enquadramento pressupõem recortes e ocultações que evidenciam uma construção intencionalmente arquitetada pelo enunciador, com objetivos claramente determinados *a priori*. O que foi excluído pelos limites determinados pela composição fotográfica torna o espaço da representação um ambiente aparentemente autônomo e independente das condições que o geraram⁹⁶.

⁹⁶ Arlindo Machado. *A ilusão especular: introdução à fotografia*. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 86.

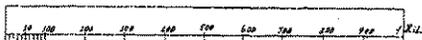
CIDADE DE CAMPINAS

Supressamente feito para o livro "CAMPINAS EM 1900," organizado por Leopoldo Amaral e editado pela casa "Livro Azul" de Castro M. Lemos & Junco.



- Indicações**
- 1 Escola Comercio de Mello
 - 2 Theatro S. Carlos
 - 3 Matriz Nova
 - 4 Praça José Baptista
 - 5 Igreja da Rosaria
 - 6 Theatro Dink
 - 7 Praça M. de Ipiranga
 - 8 Escola Nova
 - 9 Matriz Velha
 - 10 Igreja Italiana
 - 11 Grupo Beneficente
 - 12 Mercado Hortaliças
 - 13 Desfectorio
 - 14 Câmara Municipal
 - 15 Caixa d'Água
 - 16 Casameiro
 - 17 Comandante Bonds
 - 18 Igreja de S. Cruz
 - 19 Instituto Agronomico
 - 20 Liceo de Artes e Officinas
 - 21 Santa Casa
 - 22 Grupo Escolar
 - 23 S. Antonio de Beneficencia
 - 24 Praça Luiz de Camões
 - 25 Gymnasio
 - 26 Praça Carlos Gomes
 - 27 Jardim Publico
 - 28 Praça do Pará
 - 29 Deposito Municipal
 - 30 Filtros C. A. Exportos
 - 31 Quartel de Policia
 - 32 Escritorio C. Mogyana
 - 33 Casa de S. Paulo
 - 34 Praça Ramos de Azevedo

ESCALA 1:10.000



Direito de reprodução reservado

Diante do reconhecimento das limitações dadas pelo enquadramento fotográfico e pela fragmentação das coleções de postais no ato da comercialização, é necessário estabelecer um diálogo mais amplo, colocando em evidência os interesses que determinam a seleção das imagens editadas pelas séries de cartões-postais e o alcance de cada postal de maneira isolada. Mas, além do tratamento formal, é importante considerar que, na maioria das vezes, o cartão-postal, ao ser veiculado em separado, faz com que o espectador, poucas vezes, tenha acesso ao conjunto da série.

Para identificar a coleção de forma sistemática, procuro reconhecer, organizar e descrever os motivos urbanos recorrentes, seguindo uma ordem diferenciada daquela dada por cada uma das séries. Os postais são classificados por temas, de acordo com os atributos da própria imagem.

A *Casa Genoud*, ao imprimir uma série de 27 postais numerados, com a assinatura do proprietário *P. Genoud - Editor*, aglutina a maior diversidade de espaços urbanos. O fotógrafo anônimo parece, pelo estilo adotado, ser o responsável pelo registro de toda a série. A editora imprime, ainda, um postal colorizado. A *Casa Mascotte* é responsável pela produção de sete postais não numerados, com fotografia e impressão de elevada qualidade técnica e estética. Esse mesmo estabelecimento imprime cinco singelos postais, cuidadosamente retocados e colorizados a mão.

Identificação dos cartões-postais por classificação temática:

Igrejas	Cathedral	Casa Mascotte
	Matriz N. Sra. Conceição	Casa Do Livro Azul
	Matriz N. Sra. Conceição 1	Casa Genoud
	Matriz N. Sra. Conceição 2	Casa Genoud
	Matriz de Sta. Cruz	Casa Genoud
	Igreja São Benedito	Casa Genoud
		Total 6

Hospitais	Beneficencia Portuguesa	Casa Mascotte
	Beneficencia Portuguesa	Casa Genoud
	Hospital dos Lázaros	Casa Mascotte
	Circolo Italiani Uniti	Casa Genoud
		Total 4

Largos e Praças	Largo do Rosario 1	Casa Genoud
	Largo do Rosario 2	Casa Genoud
	Largo do Rosario 3	Casa Genoud
	Largo do Rosário	Casa do Livro Azul
	Largo Bento Quirino	Casa Genoud
	Largo Carlos Gomes	Casa Genoud
	Largo da Matriz Velha	Casa do Livro Azul
		Total 7

Ruas/Avenidas	Rua Barão de Jaguará 1	Casa Genoud
	Rua Barão de Jaguará 2	Casa Genoud
	Rua Barão de Jaguará 3	Casa Genoud
	Rua Barão de Jaguará 4	Casa Genoud
	Rua Barão de Jaguará	Casa do Livro Azul
	Av. da Sta. Casa de Misericórdia	Casa Genoud
	Largo da Estação e R. 13 de Maio	Casa Genoud
		Total 7

Ferrovias	Estação da Cia. Paulista 1	Casa Genoud
	Estação da Cia. Paulista 2	Casa Genoud
	Estação da Cia. Paulista	Casa Genoud
	Estação da Cia. Mogyana	Casa Genoud
	Officina Comp. Mogyana	Casa Mascotte
		Total 5

Instituições e Locais Públicos	Matadouro Municipal	Casa Genoud
	Cadea Publica e Tribunal do Jury	Casa Genoud
	Theatro São Carlos	Casa Genoud
	Estatua de Carlos Gomes	Casa do Livro Azul
		Total 4

A análise dessa coleção de cartões-postais não tem como pretensão a reconstituição de aspectos das transformações ocorridas em Campinas no início do século XX, mas perceber como o editor/fotógrafo, ao selecionar aquilo que é importante para ser enunciado, estabelece, logo de início, uma primeira organização das coisas visíveis, recortando o que deve ser valorizado, divulgado e preservado.

Os espaços selecionados e a linguagem adotada – enquadramento, ângulo de tomada – ocultam significados impossíveis de serem percebidos no âmbito do visível que merecem um esforço interpretativo, mediante o conhecimento multidisciplinar do momento histórico fragmentariamente retratado⁹⁷.

A narrativa dos cartões-postais é elaborada com base num discurso que privilegia o arranjo da composição dos elementos presentes no enquadramento, de forma que ocorra o predomínio da imagem de harmonia e de progresso urbano, seja pela distribuição equilibrada dos motivos, seja pelo tratamento formal dispensado. As imagens, assim articuladas, permitem conciliar, no âmbito do imaginário, interesses que permeiam a esfera do poder político, econômico e social.

As mudanças no ambiente urbano e o estabelecimento de novos marcos na “recriação” da cidade são desejados, percebidos e anunciados de múltiplas maneiras. A poetisa Julia Lopes de Almeida expressa esse sentimento no artigo “Velha Campinas”, publicado no Almanaque *A cidade de Campinas em 1900*:

⁹⁷ Boris Kossoy. “Fotografia e memória: reconstituição por meio da fotografia”. In: *O Fotográfico*. São Paulo: 1998.

“A Campinas de 1900 é outra cidade. Tem outros nomes as suas ruas, outra architectura as suas casas, outros costumes o seu povo; onde havia silencio e desconfiança, há rumor, expansão, alegria e movimento.

Confundem-se vozes, passam já despercebidos os typos mais curiosos. Que seja assim, que em nada se pareça a Campinas de 1900 com a de 1870”⁹⁸.

Ainda no mesmo Almanaque, Henrique de Barcellos, na crônica *Campinas atual*, ressalta o interesse em projetar no presente e para o futuro uma trajetória de progresso na qual o elo entre o passado e o presente se materializa na espacialidade urbana:

“Nestes últimos trinta annos, sobretudo, a partir de 1868, foram imensos 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 chocar por toda a parte a sua fama e que fez de Campinas, no conceito unânime dos paulistas, a opulenta e prestigiosa Princesa D’Oeste”⁹⁹.

Na imprensa e na literatura local, as palavras exprimem um frêmito novo. A retórica construída tem como alvo as transformações da paisagem e da ambiência urbana. Nesses relatos bastante elucidativos, é explícito o reconhecimento das mudanças urbanas que já vêm ocorrendo com as inúmeras iniciativas do movimento republicano e que, no entanto, não são divulgadas, uma vez que todo o foco está voltado para a solução das mazelas deixadas pelas epidemias. Porém, essas transformações que vêm conferir à cidade uma imagem de higiene, amplidão espacial e beleza urbana, causam impacto na paisagem e, só posteriormente, a partir do início do século XX,

⁹⁸ Julia Lopes de Almeida. In: Almanaque *A cidade de Campinas em 1900*. Campinas: 1901. p. 287.

⁹⁹ Henrique de Barcellos. In: Almanaque *A cidade de Campinas em 1900*. Campinas. 1901. p 43.

após a erradicação da febre amarela, é que podem ser contempladas e usufruídas pela população ¹⁰⁰.

As séries de cartões-postais, a seu modo, também expressam o desejo pela adequação à nova ordem. Num jogo de operações simbólicas, próprias ao meio, as séries situam os conteúdos e marcam limites, visando a consolidar a imagem delineada de diversas maneiras. A cidade vai adquirindo, de forma marcante e extremamente rápida, uma feição imponente e uma certa monumentalidade.

Os autores dos postais – editor e fotógrafo – selecionam pontos privilegiados para o registro fotográfico. A paisagem urbana, valorizada por ferrovias, edifícios públicos, igrejas, monumentos, praças, ruas e avenidas recém-calçadas, espaços concluídos ou reformulados nas últimas décadas do século XIX, aparece, nos cartões postais, como emblema da cidade, sempre associada à idéia de progresso e civilização.

Esse tipo de escolha reflete a posição da casa editora, estabelecendo um paralelo entre o modelo urbano formal e literariamente proposto e a representação que confere uma identidade visual para a cidade. Portanto, a publicação de uma série de fotografias numa coleção de cartões-postais representa, em última instância, o resultado da visão de mundo dos agentes produtores da informação, de modo que as imagens, longe de serem analisadas como janelas, são, ao contrário, superfícies que transcodificam processos em cenas ¹⁰¹.

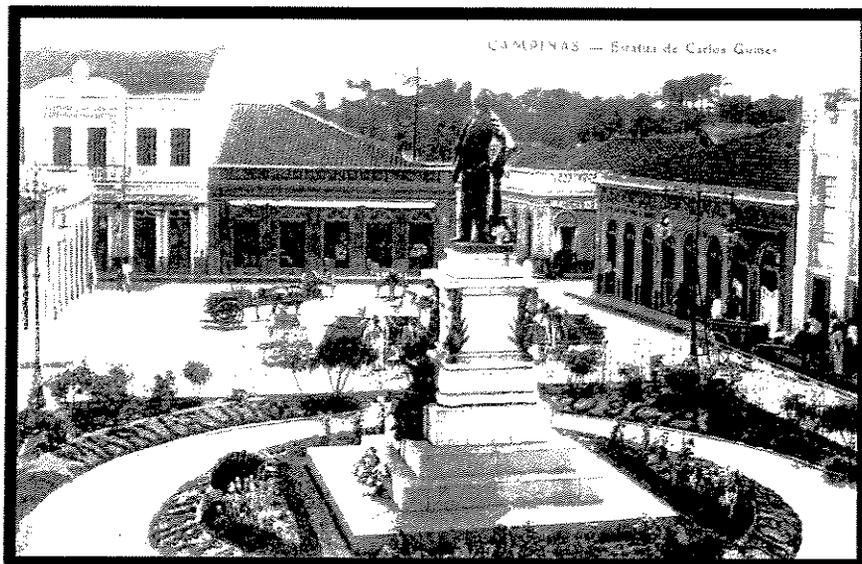
Atendendo aos interesses da casa editora, o modo como o autor de cada fotografia interfere no objeto registrado está diretamente relacionado ao

¹⁰⁰ Lapa. 1996. *Op. cit.* p. 262.

uso consciente da linguagem fotográfica. Contudo, é importante considerar que os fotógrafos, mesmo sem o “domínio intelectual” da linguagem fotográfica, não deixam de se manifestar diante daquilo que fotografam. Seus posicionamentos sócio-político-culturais estão sendo exercidos, mesmo que inconscientemente.

De modo geral, nos cartões-postais produzidos pelas três casas editoras, a escolha do recorte apresentado no quadro é intencionalmente orientado, na medida em que prevalece o enquadramento de um único edifício ou a perspectiva de um ponto privilegiado de determinado espaço, anulando, assim, a possibilidade de integração entre os edifícios e seus arredores.

Como exceção à regra, em apenas dois postais impressos pela *Casa Genoud*, o enquadramento é bastante diferenciado, apresentando o objeto principal mais amplamente, de modo que o entorno dos edifícios fotografados nos é permitido ver/conhecer. De maneira geral, o espaço ausente permite que seja estabelecida uma relação de direcionamento dos sentidos e – por que não? – do imaginário.



Diferentemente da situação apresentada nesse postal, no qual o objeto de destaque é emoldurado e contextualizado no espaço urbano, na grande maioria das fotografias utilizadas pelos postais, a teoria fornecida por Alberti¹⁰² no renascimento – antes utilizada como referência para projetos arquitetônicos e para representação pictórica, com o objetivo de registrar o real através da utilização de técnicas precisas e pormenorizadas – é, nessa situação, adotada como um padrão fotográfico, sem questionamentos acerca de suas possíveis implicações.

Mas, antes de refletir a respeito das implicações da imagem fornecida com a visão da perspectiva, alguns conceitos devem ser aqui melhor explicitados. Alberti, tendo a preocupação formal declarada, estabelece a seguinte comparação:

“Aos príncipes a sobriedade das palavras confere majestade quando manifestam suas ordens. Da mesma forma, na história, um certo justo número de corpos proporcionam não pequena dignidade”¹⁰³.

A utilização da *perspectiva artificialis* tal como nos moldes concebidos por artistas/matemáticos renascentistas funda-se na idéia da representação dos objetos dentro de um determinado espaço no tempo e, principalmente, vistos de um único ponto.

Com essa concepção espacial formulada com base na utilização da geometria euclidiana, procura-se obter uma sugestão ilusionista de profundidade e, como resultado, conferir ao objeto representado uma imagem mais próxima e fiel da realidade. De acordo com esse postulado, o pintor/fotógrafo, ao unificar todas as linhas do quadro, organiza a composição pictórica/fotográfica de modo que nenhum objeto representado

¹⁰² Leon Battista Alberti. *Da pintura*. Campinas: Editora da Unicamp, 1989.

na cena adquira autonomia: estão todos solidários por força das determinações topológicas da perspectiva. Desse modo, a linha de contorno de um objeto qualquer se prolonga de forma invisível no espaço, retorna a seguir, personificando o contorno de outro objeto, e assim prossegue, até morrer no ponto de fuga. Ademais, tudo o que está na cena se dispõe de modo a evidenciar o ponto de vista gerador do quadro e se conforma à hierarquia de proporções definidora de sua posição relativa.

Arlindo Machado, no livro *A ilusão especular: introdução à fotografia*¹⁰⁴, examina as bases ideológicas que operam no sistema figurativo. É com esse objetivo que recupera conceitos estabelecidos no decorrer do renascimento europeu para fundamentar o momento em que a ordem divina das coisas, privilegiada durante a Idade Média, é substituída por uma ordem racional e científica, e o espaço passa a ser concebido como criação da inteligência do artista-geômetra. Assim, não é por acaso que o nascimento da perspectiva central coincide com o período da história em que uma burguesia emergente toma posição frente a Deus e afirma seus direitos cidadãos contra a autoridade suprema personificada em seus adversários políticos: a nobreza absolutista e o clero.

Diante dessa lógica, o autor analisa o modo como o uso da perspectiva, já com longa tradição na cultura ocidental, reproduz o paradoxo que habita toda a ideologia dominante, o que possibilita que:

“as determinações particulares, o ponto de vista específico e a intencionalidade que dita cada estratégia se encontrem reprimidos ou ocultados por mecanismos de refração, de modo a permitir que a subjetividade de uma visão particular possa aparecer como a objetividade de um sistema de representação universal”¹⁰⁵.

¹⁰³ Alberti. *Op. cit.* p. 113.

¹⁰⁴ Arlindo Machado. 1984. *Op. cit.*

¹⁰⁵ Idem. p. 73.

Segundo Panofsky ¹⁰⁶, a perspectiva não é apenas uma técnica; ela é uma forma simbólica que identifica profundamente um conteúdo intelectual com um modo sensível de representação. A variação na ordem sensível da representação quer dizer que a perspectiva não é a transposição das condições eternas do olhar. O olhar fornecido pela perspectiva, nesse sentido, é uma construção histórica.

Conhecer o renascimento e a invenção da perspectiva nos ensina sobre esse difícil entrelaçamento de técnica e arte, pensamento e ato criador, como referência que caracteriza a atualidade. Assim, deve-se analisar a imagem como uma constelação de questões que conformam nosso imaginário social e instituem formas de ver e de olhar.

A compreensão dos fatores que concorrem para a manutenção dessa ordem visual implica, entretanto, a recuperação de aspectos da invenção da fotografia. Assim, no decorrer do século XIX, quando a pintura se vê desobrigada da obediência a essa visão monolítica e propõe uma nova experiência estética, a recém-inventada fotografia coloca a perspectiva novamente em cena, uma vez que a construção de seu aparelho base – a câmara escura – recupera todos os procedimentos de informação visual fornecidos pela perspectiva.

Essa possibilidade de estruturar *a priori* o universo mutável da natureza, a partir de um ponto de vista que é aquele de um sujeito onisciente, capaz de tudo dominar e determinar, é adotada pela fotografia sem questionamentos. A utilização desse dispositivo ótico coincide com o desenvolvimento da imprensa, com o armazenamento e a distribuição de um conhecimento cumulativo, interessado na preservação do passado e na difusão do presente,

¹⁰⁶ Erwin Panofsky. *A perspectiva como forma simbólica e outros ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

que busca, na forma fiel e rigorosa, um novo estilo cognitivo, baseado na “demonstração visual”¹⁰⁷.

Com esses princípios, a imagem produzida pela câmera pode facilmente confirmar o código da visão renascentista ao colocar um “olho abstrato no centro do sistema de representação, impedindo ao mesmo tempo a ocorrência de qualquer outro sistema e assegurando dessa forma a dominação do olho sobre qualquer outro órgão da percepção”¹⁰⁸.

Os princípios formais da fotografia que se propõe à documentação pautam-se nas referências do repertório do século XIX. Nesse momento, embora com algumas raras exceções, a grande maioria dos fotógrafos profissionais, desconhecendo as possibilidades e os limites de seu meio de expressão, ainda reproduzem tal modelo.

A limitação conceitual e técnica, impulsionada pelas estruturas autoritárias de poder que mantêm atitudes viciadas e que atribuem à fotografia uma função puramente documental, adequada a padrões rigidamente estabelecidos, implica o impedimento de novas formas de articulação simbólica e estética.

Essa extensa aplicabilidade do formalismo estético, concebido pela utilização da perspectiva central, nos faz perceber a relevância desses conceitos para a análise das fotografias veiculadas nos cartões-postais. Na tentativa de entendermos os interesses classificatórios que se estabelecem na organização das coisas visíveis – nunca inocentes ou gratuitos – iremos, em seguida, debruçar-nos na análise da intencionalidade daquele que enuncia. Concomitantemente a esse processo, procuramos fornecer elementos para visualizar não só cada imagem isolada, mas o conjunto, possibilitando outros

¹⁰⁷ Pierre Levy. *As tecnologias da inteligência: O futuro do pensamento na era da informática*. São Paulo: Editora 34. p. 112.

¹⁰⁸ Machado. 1984. *Op. cit.* p. 74.

pontos de vista. Respeitando essa primeira ordenação por assunto, procuro estabelecer pontos para reflexão a partir de problemas que cada conjunto temático suscita.

Os fotógrafos responsáveis pela autoria das três séries de cartões-postais, ao optarem por determinado enquadramento, com a utilização da perspectiva, além de monumentalizarem o objeto/espço fotografado, permitem também a exclusão das edificações típicas da arquitetura colonial. É importante considerar que, no contexto cultural dos primeiros anos do século XX, em diversas cidades brasileiras, entre as quais Campinas, expressar atitudes de negação em relação a alguns valores estéticos constituídos no período colonial representa um forte indício da preocupação de parcelas da população com a construção de uma imagem moderna do Brasil republicano.

Nesse sentido, a fisionomia da cidade deveria expressar características sociais, políticas e administrativas resultantes das articulações entre grupos e estratégias eficientes para a gestão urbana. Com tal objetivo, qualquer sinalização apontando para aquilo que não é considerado parte integrante desse processo é excluída, e aquilo que indica sinais de mudança a favor desses interesses, prontamente valorizado.

As poucas fotografias da cidade Campinas do século XIX¹⁰⁹ têm como objeto o registro de ruas, estações de trem e casarões coloniais pertencentes aos barões locais. Já as imagens apresentadas nas coleções de postais elegem temas correspondentes ao processo de transformação, baseado nos postulados urbanísticos de países europeus. As construções de taipas são praticamente excluídas da paisagem urbana, cedendo lugar às novas

¹⁰⁹ Sobre a fotografia em Campinas nesse período: Sonia Fardin. *A fotografia em Campinas no século XIX*. (Dissertação de Mestrado). Campinas: IFCH, Unicamp, 2001.

construções de alvenaria e às armações de ferro aparente; a cidade passa a ser vista por um ângulo que atende às exigências da modernidade.

Na área da saúde, por exemplo, os pressupostos da medicina “moderna” estabelecem a prática do isolamento dos doentes, em espaços apropriados, distantes do centro urbano, como forma de preservar e garantir a saúde da população não-contaminada pelos freqüentes surtos epidêmicos.

Os hospitais adquirem, sobretudo, o caráter de abrigo e estão, em sua maioria, reservados à população carente. Em Campinas, essa diretriz é prontamente adequada às mudanças propostas para a cidade, principalmente no período da febre amarela. Os espaços suscetíveis a qualquer tipo de contaminação são transferidos, e a população doente, excluída do convívio social e confinada em construções apropriadas, distantes do núcleo urbano, sendo a principal, o Hospital de Lázaros, situado na Vila Industrial.



Como medida profilática, o prédio do Matadouro Municipal é também reestruturado segundo orientação dos responsáveis pela transferência e construção do novo prédio, em especial, o mais atuante, Dr. Francisco Glicério.

A antiga sede, localizada na região central, foi transferida também para a Vila Industrial, região bastante isolada do circuito urbano em função da implantação do ramal férreo – responsável, ainda hoje, pela divisão da cidade. Ultrapassar essas margens consiste no deslocamento de funções e aponta para uma outra realidade urbana

As novas instalações são projetadas pelo engenheiro Ramos de Azevedo, com inspiração no plano utilizado para o Matadouro de Lisboa. A construção edificada obedece aos novos termos da legislação sanitária:

“construído fora do trajecto dos ventos reinantes, que sopram em direcção aos povoados e, se possível, collocado em ponto elevado na encosta de uma montanha e próximo de cursos d’água, nunca em local, para cuja direcção a cidade tendesse a crescer”¹¹⁰.

A seleção, tanto do Hospital dos Lázaros quanto do Matadouro Municipal, nos locais considerados espaços de referência para a cidade, caracterizam exemplos bastante inusitados de cartões-postais, mas que claramente têm sua inclusão baseada na importância atribuída, naquele momento, à necessidade de divulgação da adesão aos preceitos e às questões orientadas pelos sanitaristas.

¹¹⁰ Lapa. 1996. *Op. cit.* p. 211.

Na última década do século XIX, o número de edifícios públicos construídos e mantidos pelo Estado aumenta significativamente e, nesse aspecto, Campinas, conforme anteriormente mencionado, é uma das cidades privilegiadas. Todas as áreas que, direta ou indiretamente, respondem ao poder público municipal ou estadual – tais como saúde, ensino público e a administração propriamente dita – ganham novos edifícios, sendo a maioria destes objeto de registro fotográfico e tema para as séries de cartões-postais.

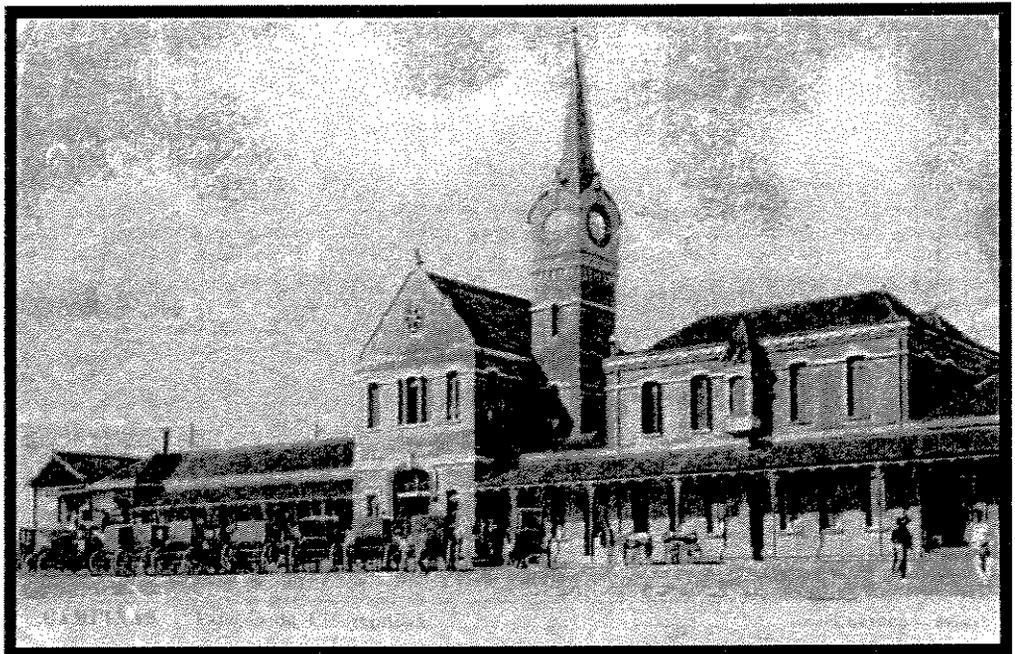
Naquele momento, as obras arquitetônicas mais representativas da cidade são aquelas projetadas segundo padrões afinados com modelos inspirados no neoclassicismo europeu, tendo o engenheiro Ramos de Azevedo, recém-formado na Bélgica, como o principal representante dessas novas propostas arquitetônicas. Com início de carreira em Campinas, suas primeiras obras são constituídas principalmente pelos edifícios públicos, como a finalização da fachada da Catedral, a Escola Ferreira Penteadado, o Matadouro e o Paço Municipal, além de diversos projetos residenciais.

As características de uso desses espaços permitem identificar o intuito civilizador apoiado na mentalidade da burguesia local. De modo geral, essas obras destacam-se da paisagem, não somente por sua implantação em relação ao ambiente urbano e inovação das técnicas de construção, mas também pelo modo como estão representadas nas edições de cartões-postais.

Para impulsionar essas mudanças, deve-se levar em conta também que a oligarquia rural, diante da nova conjuntura econômica, que torna impossível administrar somente a unidade produtiva, sendo necessário igualmente negociar a produção junto aos agentes exportadores e às casas bancárias, faz com que as sedes das fazendas deixem de constituir o espaço de moradia fixa e passem a ser freqüentada apenas nos momentos de lazer.

Com a mudança, a elite rural passa não só a residir, mas também a se beneficiar da cidade.

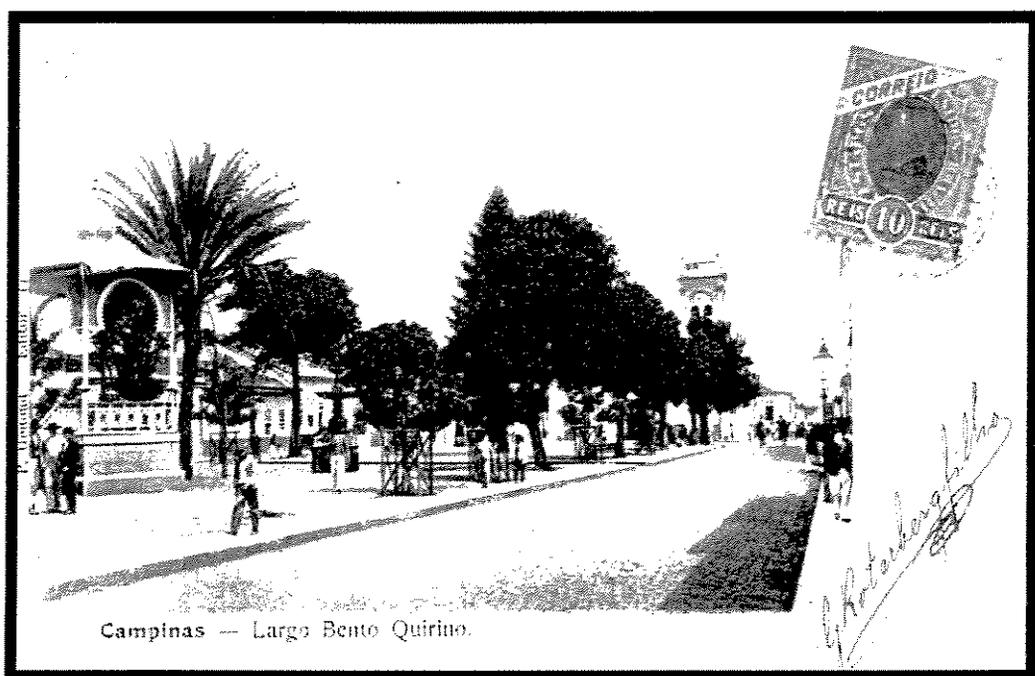
Todas as noções de espaço urbano são, nesse momento, reelaboradas. As áreas de circulação da cidade são modificadas, ampliadas e constituem outro tema recorrente nos cartões-postais. A rua Barão de Jaguará e o Largo da Estação, cumprindo a função de suporte para desenvolvimento dos novos meios de locomoção e sociabilidade, são entusiasticamente representados nas quatro séries de postais.



Por outro lado, a recriação projetada da natureza na cidade reflete-se na implantação de praças e largos no espaço urbano, numa atitude também relacionada com as posturas higienistas que prescrevem o contato com a natureza como necessário ao equilíbrio físico e mental do cidadão urbano.

Nesses espaços, proporciona-se ainda visibilidade para uma nova forma de convívio aconselhado pelo ideário republicano, cujo modelo de organização da sociedade traz embutidos aspectos utópicos e visionários.

Os seis postais que elegem como tema praças e largos da cidade evidenciam as preocupações preconizadas pela nova ordem social. Nesse aspecto, a Praça do Passeio, conhecida também como Largo do Lixo e, desde 1889, com a denominação de Praça Carlos Gomes, está primeiramente localizada numa região alagadiça, onde era incentivado o depósito de lixo e detritos para promover o aterramento do local. Com a remodelação, recebe algumas benfeitorias como o chafariz, a plantação de palmeiras imperiais e outras árvores, calçamento, iluminação e colocação de bancos, enfim, um conjunto de infra-estruturas que propiciam novas formas de sociabilidade.



Nesses postais, as praças da região central são apresentadas seguindo as mesmas características de remodelação e as mesmas intenções de uso, ou seja, o embelezamento e aformoseamento da cidade seguem projetos que prevêem a inclusão de elementos paisagísticos e que favoreçam a sociabilidade no ambiente urbano.

Em consonância com todo empenho dos republicanos para ampliação do ensino na segunda metade do século XIX, começam a surgir colégios particulares, para atender parte da população local, e públicos, mais no fim do século, para um público mais amplo. É importante lembrar que muitos filhos de famílias abastadas estudavam em internatos da capital e da região e, principalmente as meninas, eram educadas em casa por preceptores contratados para tal fim, de forma que, ao ampliar a possibilidade de oferta de estudos, a cidade amplia também o potencial na área cultural.

Os colégios fundados desde a década de 1870 e, sobretudo, os da última década do século XIX, explicitam as iniciativas locais que a elite dirigente da cidade demanda naquele momento. As escolas orientadas por idéias liberais têm como meta a instrução e profissionalização de grande parte da população¹¹¹. A iniciativa desse projeto político mais amplo, que com a Republica adquire relevância significativa, pode ser nitidamente percebido, já na década de 1860, no discurso proferido por Campos Salles na cerimônia de fundação do Colégio Culto à Ciência:

“Senhores. Em presença do fato que hoje solenizamos, quem há que não pressinta através do futuro a grande luz, a luz que ilumina toda a humanidade: o progresso? O cidadão que não se limita a esperar do Estado aquilo que não se pode fazer por si e que constitui uma indeclinável

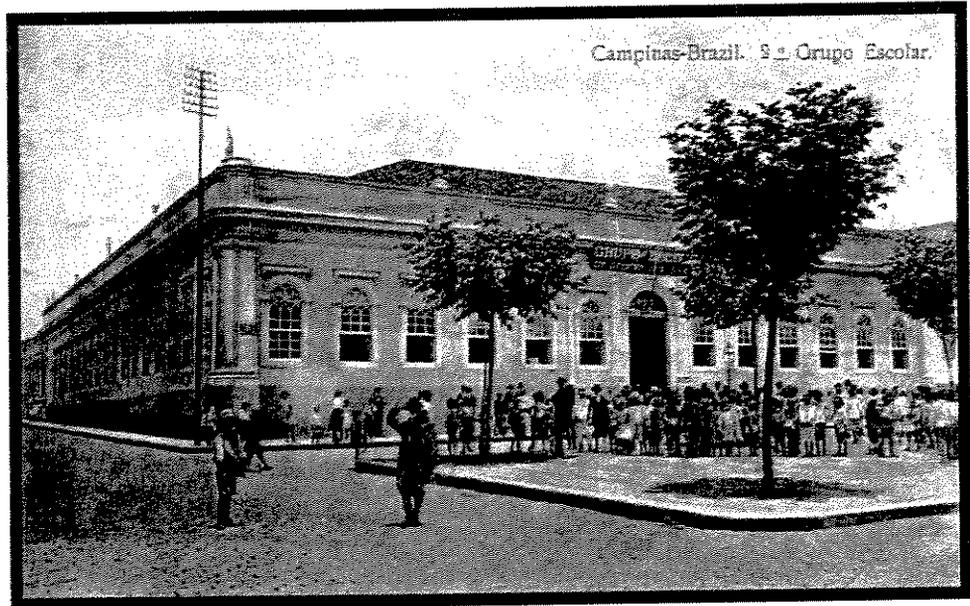
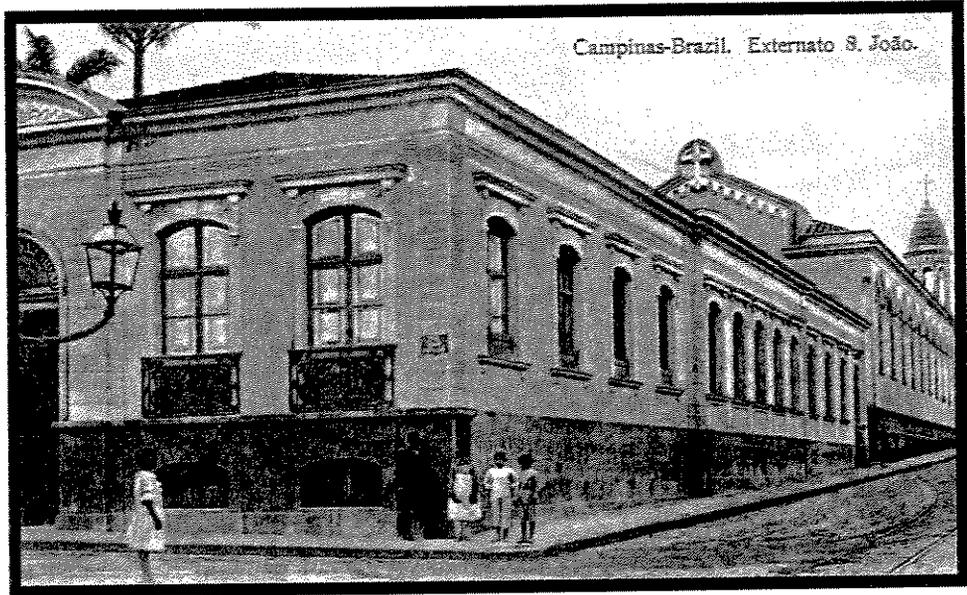
¹¹¹ Lapa. 1996. *Op. cit.* p. 177

necessidade sua. Os meios não faltam. Quando a vontade individual não basta, convoca-se o esforço comum e forma-se a associação para levantar-se a escola. Se isto não é tudo, pelo menos prenuncia a próxima solução do mais importante problema social, porque significa o despertar da consciência pública. É já muito verdade quando sentimos que temos sede de instrução. É o sintoma precursor da saúde moral dos povos. Sim, a sociedade caminha, obedece as leis do progresso e já agora vê o verdadeiro ponto de partida para os mais altos destinos no desenvolvimento da razão, na cultura do espírito, esse centro luminoso onde reside por excelência a distinção suprema que caracterizou o ser humano – a coroa da criação(...).

Extirpar a ignorância era, pois, combater de um golpe a absurda desigualdade posta pelos preconceitos no seio da sociedade, que assim se achava dividida em duas classes: uma feita para governar e outra para ser governada. Cabeça e braço, motor e máquina, eis como estava constituída a humanidade. Era como uma diferença de rapas. Mas a filosofia moderna, com a lógica inflexível dos seus princípios, triunfa pouco a pouco do preconceito. Um instinto natural desperta no povo a necessidade de reivindicar os direitos usurpados... E se é certo que hoje a necessidade de instrução popular é entre nós um ponto livre de controvérsia, e se é esta a verdade universalmente proclamada, cumpre, porque o momento urge, fazê-la baixar do realismo doutrinário para a realidade prática”.¹¹²

Campos Salles, nesse discurso, no qual representa também outros importantes republicanos locais, prenuncia o desejo de sucesso do regime que seria implantado 29 anos mais tarde. Nesse processo, a educação, juntamente com outras iniciativas relacionadas ao bem público, objetiva fazer de Campinas uma cidade-referência devido à contribuição da atuação dos republicanos históricos residentes na cidade.

¹¹² *Apud* João Alberto Salles. 1983. *Op. cit.*



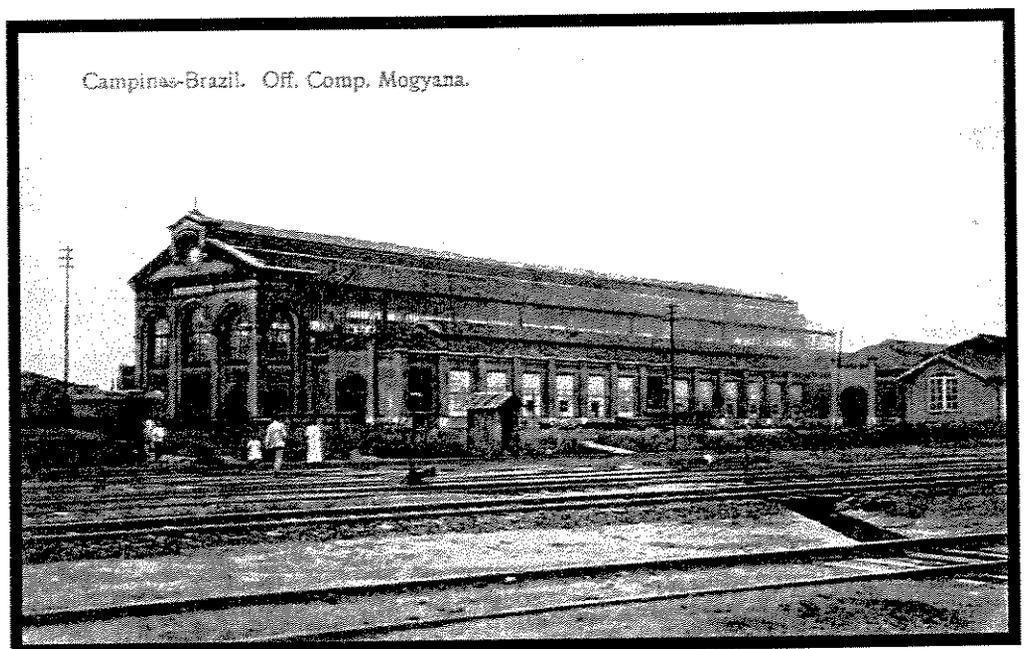
As igrejas, em geral, e a torre da Catedral, em especial, marcam o tempo e o espaço, acentuando sua presença em todos os pontos de vista da cidade. A percepção da igreja se impõe e permite organizar a experiência do lugar. Dos seis postais representando as igrejas locais, quatro têm como tema a fachada (em duas versões distintas) da Catedral, que substitui a Matriz de Sta. Cruz, tanto em importância na celebração dos cultos, quanto na demarcação da região central. A intervenção em seu entorno se dá em função das relações das novas significações que lhes são atribuídas.



Ao se tornar o maior pólo produtor de café da região, Campinas assiste a uma intensa movimentação de fazendeiros, comerciantes e políticos para garantir a expansão de linhas férreas, com traçados que, na maioria das vezes, atendem aos interesses de fazendeiros preocupados com o escoamento da produção.

A malha ferroviária – composta pela Cia. Paulista, com o objetivo de ligar Campinas à Jundiaí; pela Mogyana, que tem na cidade seu ponto de partida para o restante do interior do Estado; pela Funilense; e pela Ferro Carril Agrícola – definem o espaço de transição entre a zona urbana e a rural.

A Estação, a oficina, os trilhos e a locomotiva são emblemas do novo culto à velocidade e colaboram com a idéia de progresso. O tema reitera o fascínio exercido pela tecnologia sobre a população e, simultaneamente, consubstância a fantasia da modernidade.



A leitura dos cartões-postais, da paisagem urbana com impressões provenientes de justaposições de imagens encomendadas, com finalidade promocional e propagandística, derivada da orientação civilizatória, implica a divulgação *da ordem e do progresso* alcançados e a preocupação em ocultar aspectos significativos da realidade social que, diante dessa nova orientação, deveriam permanecer silenciados.

“No tempo das águas – a estação actual – os moradores estão sujeitos à febre na proximidade dos pantanos que alli se formam, especialmente no quarteirão compreendido entre as ruas da Cadeia e a do General Osório”¹¹³.

Na composição formal, busca-se valorizar a simetria característica dos partidos arquitetônicos adotados. Essa opção promove, por um lado, novos marcos referenciais para a cidade e, por outro, a recusa a situações que impliquem a visualização do passado.

Na condição de cartões narcisísticos da cidade, as referências simbólicas, explícitas e implícitas no uso da imagem, são decisivas e legitimadoras para a construção de uma nova identidade, sublinhada pelo interesse racional do uso da *lógica* e do *belo*¹¹⁴ na concepção do espaço urbano.

¹¹³ In: Diário de Campinas, 28 jan. 1880.

¹¹⁴ Françoise Choay. 1974. *Op. cit.* p. 9.

Fotografias do Almanaque *A cidade de Campinas em 1900*: a propaganda do progresso

Os almanaques em suas diversas modalidades, constituem uma fonte documental bastante reveladora dos sistemas ideológicos do passado, uma vez que se caracterizam como publicações defensoras e propagadoras da moral e da ética, além de proporcionar ao leitor uma literatura que apresenta aspectos do saber, da história e da ciência de forma simples e atraente. Mas é importante considerar também que:

“o almanaque é ao mesmo tempo um gênero literário e editorial utilizado para difundir textos de natureza extremamente diferentes. Daí o sucesso perpetuado de um livro que pode ser, ao mesmo, tempo útil e prazeroso, didático e de devoção, tradicional e ‘esclarecido’. Essa diversidade organiza a tipologia das obras, dos simples calendários que indicam os santos de cada dia e as fases da lua, até os almanaques poéticos ou enciclopédicos. Ela se encontra igualmente no seio de muitos almanaques capazes de responder a todas as demandas, de satisfazer a todas as necessidades”¹¹⁵.

Desde meados do século XIX os almanaques são publicados no Brasil, e estão relacionados às mais diversas preocupações: históricas, religiosas, literárias, farmacêuticas, sobre cidades, etc.; na maioria das vezes são impressos em papel de baixa qualidade, encadernados de forma simples e, por isso, com a vantagem de poderem ser adquiridos a custos baixos e acessíveis a um grande número de pessoas.

¹¹⁵ Roger Chartier. “O livro dos livros”. In: *Histórias e leituras dos almanaques do Brasil*. Apud Margareth Brandini Park, 1999.

A corrida por parte dos jornais, das revistas ilustradas, almanaques e da nascente indústria publicitária em direção à impressão da imagem, no Brasil, adquire expressão significativa no início do século XX com o aprimoramento das técnicas de impressão. A difusão da imagem em larga escala possibilita também a expressão de manifestações do pensamento dominante, atendendo às exigências econômicas na medida em que favorece a passagem de um mercado restrito para um mercado em expansão¹¹⁶.

Os almanaques direcionados à divulgação das cidades, publicam informações diversas sobre o comércio, a industrialização, os espaços públicos, enfim, um panorama da cidade a partir dos dados considerados relevantes pelo autor/editor, além dos temas comuns aos almanaques em geral. A pesquisa de Margareth Park sinaliza alguns dos temas comumente tratados:

“Na virada do século, (...) as idéias de progresso e civilização se delineavam no país. Surgiam idéias sobre medicina social, medicina sanitária, trabalhos de saneamento básico e reurbanização. Mais do que isso, a raça brasileira precisaria ser moldada para trilhar o caminho da civilização.

A saúde e a educação eram fundamentais para um conceito de processo civilizatório ancorado na Ordem/Organização/Trabalho”¹¹⁷.

Com essa meta a ser atingida, os almanaques sobre as cidades têm quase que a obrigação moral de estimular e incentivar a mudança de hábitos e costumes. Assim, tudo é organizado para corroborar com esse anseio e, considerando a diversidade das leituras, o modo utilizado para transmissão das informações variam: geralmente os textos são complementados com imagens bastante objetivas, sejam elas ilustrações, charges ou fotografias. A

¹¹⁶ Park, 1999. p. 15.

¹¹⁷ Idem. p. 77.

mesma fórmula é utilizada nos textos que variavam do espectro da anedota a fragmentos de textos históricos clássicos.

Ao se tratar de publicações com interesse comercial, a consideração pela competência dos leitores certamente é um fator decisivo no processo de produção e edição das imagens. Desde a divulgação dos produtos que anuncia até os eventos indicados, é nítida a intenção persuasiva, a utilização de um corpo retórico no qual não faltam provas. A preocupação com o uso das fotografias é de facilitar e de corroborar com as informações técnicas sobre a cidade, com os textos de cronistas e memorialistas e com os anúncios publicitários veiculados no mesmo meio.

Nesse sentido, tudo aquilo que pode contribuir para facilitar a compreensão das informações e a assimilação é incorporado. A fotografia, mais que qualquer outra forma de expressão, está adequada a esses objetivos. Nesse processo, ocorre até mesmo de modo indiscriminado a subserviência do texto à imagem que, em função do uso recorrente, passa a constituir um traço característico das publicações ilustradas brasileiras na virada do século XIX para o XX.

No caso das fotografias publicadas no Almanaque *A cidade de Campinas em 1900*, com a finalidade de contribuir na divulgação de informações gerais da cidade, os interesses em jogo e o modo de fotografar são, em muitos aspectos, semelhantes aos utilizados nas séries de cartões-postais.

Mas, nesse caso, merece destaque o fato de que, além da quantidade excessiva de imagens impressas, da adoção das convenções estéticas que determinavam a edição das fotografias e da padronização da composição, há uma preocupação com a utilização da fotografia como linguagem complementar à retórica de fácil assimilação.

Nesse almanaque, foram impressas com pouca qualidade – principalmente se comparada à do cartão-postal – 40 fotografias com caráter ilustrativo e publicitário, contemplando os seguintes temas: 15 retratos de personalidades locais; 01 fotografia de grupo; 16 fotografias de logradouros urbanos; 4 de atividades agrícolas; 01 paisagem rural; e 01 de habitação popular rural.

Os retratos correspondem a personalidades locais; são profissionais liberais, artistas e religiosos, com destaque no cenário político e intelectual, e não serão analisados neste trabalho.

Identificação das fotografias por classificação temática:

TEMA	LOCAL	PÁGINA
Escolas	Gymnasio de Campinas	278
	Grupo Escolar	288
	Collegio Rosa	S/n. de página
		Total 3

Hospitais	Sta. Casa de Misericórdia	148
		Total 1

Igrejas	Matriz Nova	215
		Total 1

Largos e Praças	Praça Visconde de Indaiatuba	237
		Total 1

Ferrovias	Estação da Cia. Paulista	241
		Total 1

Fábricas	Empreza Fabril	368
	Fabricca de Fumos Liberdade (Fachada)	S/n. de página
	Fabricca de Fumos Liberdade (Interior)	S/n. de página
		Total 3

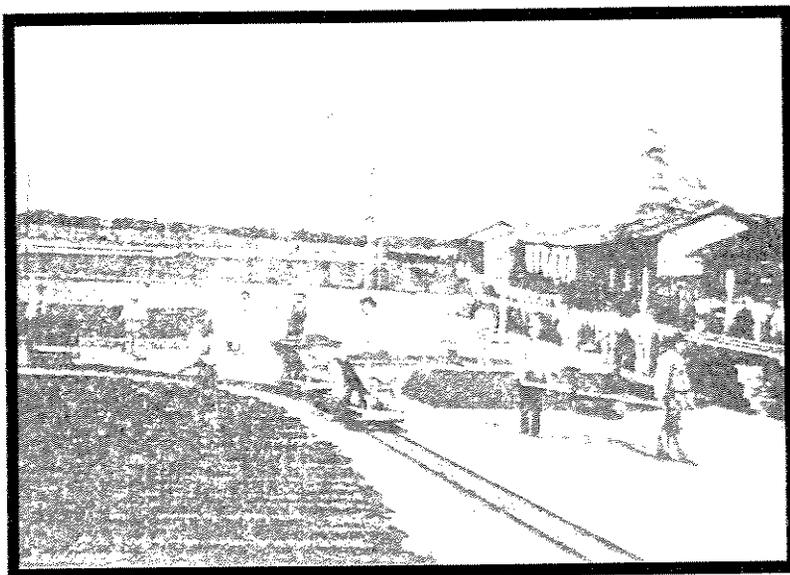
Estabelecimentos Comerciais	Casa do Livro Azul (Fachada)	S/n. de página
	Casa do Livro Azul (interiores)	06 S/n. de página
	Banco Mercantil de Santos	S/n. de página
	Notre Dame de Paris Casa de Fazendas	S/n. de página
		Total 9

Instituições e Locais Públicos	Cadea Nova	207
	Monumento aos fundadores da Cia . Mogyana	251
		Total 2

Fazendas	Núcleo Colonial Campos Salles	221, 222, 223, 225
	Fazenda Santa Genebra	301
	Fazenda Santa Genebra	304
	Fazenda Santa Genebra	305
	Fazenda Santa Genebra	306
		Total 8

As atividades agrícolas são apresentadas em dois blocos de imagens: o Núcleo Colonial Campos Salles e a Fazenda Santa Genebra. Essas imagens, apesar de não corresponderem diretamente ao espaço urbano, são importantes para compreender as mudanças no âmbito do fluxo entre o urbano e o rural e a organização que se estabelece no sentido de registrar situações de um rural “civilizado”, no que diz respeito às etapas de trabalho e dos próprios trabalhadores em ação. Nessas cenas bastante elaboradas do ponto de vista da pose, é atribuída atenção especial à divulgação da produção e da mão de obra.

A narrativa de cada imagem não privilegia um panorama geral da fazenda produtiva, mas organiza o enquadramento fotográfico de forma a reproduzir situações que apresentem o trabalhador, os aspectos da produção agrícola e os instrumentos e equipamentos de trabalho.



Fazenda Santa Genebra
Etapa de beneficiamento do café

O conjunto dessas imagens está organizado de modo a apresentar o funcionamento de uma fazenda adequada aos moldes tradicionais da produção de café e a experiência numa fazenda modelo, promovida por Campos Salles no período em que assumiu a presidência da República, no núcleo colonial homônimo. O projeto visa à substituição do trabalhador imigrante pela fixação do trabalhador junto à terra, à medida que seja convertido em proprietário da gleba por ele cultivada.

Já as fotografias destinadas a apresentar o fenômeno da industrialização dedicam-se a divulgar também aspectos que valorizam a modernização do trabalho e as condições oferecidas ao trabalhador, não com a preocupação em estabelecer diferenças entre o trabalho rural e o urbano, mas de apresentar determinados aspectos da modernização dos meios de produção como responsáveis pela melhoria das condições e valorização do trabalhador tanto urbano quanto rural.



“Empreza Fabril” – produção de máquinas
para lavoura e indústria.
Próxima à Estação Central da estrada de ferro

Os registros relacionados à paisagem urbana são de fato os que mais nos interessam para este trabalho, na medida em que podem ser avaliados juntamente com outras coleções de imagens oficiais da cidade.

No circuito delimitado como urbano, novamente são selecionados os espaços públicos que possam de algum modo evidenciar os melhoramentos urbanos, as edificações emblemáticas do poder local, – em

sua maioria ícones de instituições criadas pela elite – e a arborização planejada. Nesse exercício de linguagem seleciona-se, edita-se e divulga-se a cidade desejada: higienizada, culta, progressista e perfeitamente adaptada às novas orientações urbanísticas.

A seleção dos espaços públicos incluídos na publicação orienta-se, de um lado, pela preocupação em apresentar as instituições criadas por associativismo, doações, benemerência e patronato e, de outro, pela iniciativa do poder local em regulamentar a distribuição e o consumo de gêneros, as novas propostas de circulação e as mudanças determinadas pelos preceitos estabelecidos pelos sanitaristas.

No almanaque, o discurso do progresso também age como elemento transformador do antigo espaço urbano, ele é o eixo que conduz a narrativa visual e permite, no início do século, recuperar a imagem de Campinas adequada ao modelo de cidade progressista e conectada ao projeto de modernidade.

Nesse momento de grandes mudanças, em que se aposta na recuperação da cidade, todos os meios disponíveis têm suas potencialidades articuladas entre si e individualmente exploradas da maneira mais convincente.

A idéia de progresso presente nas fotografias nunca aparece isoladamente, mas atrelada a discursos de narrativas literárias – crônicas, relatos de memorialistas, etc. – que também se apresentam como elementos geradores de opinião.



Fachada da Catedral

Para as fotografias dos edifícios públicos, são estabelecidos padrões semelhantes, ou seja, as instituições religiosas, educacionais e comerciais são apresentadas de modo a fornecer uma narrativa visual bastante coerente com o padrão utilizado nos outros meios oficiais: as fachadas dos edifícios são apresentadas numa perspectiva que permite visualizar toda a edificação, mantendo a ordenação espacial determinada pela arquitetura, estabelecendo uma relação entre o caráter de monumentalidade e, porque não? a tradição e a eficiência institucional.

Os padrões adotados pela fotografia divulgada no *Almanaque Campinas em 1900* fundamentam-se novamente nos mesmos conceitos básicos: a exploração adequada da perspectiva e a valorização pelo enquadramento das fachadas. Ou seja, adota-se nessas fotografias uma estratégia que caminha no sentido de diluir a heterogeneidade do ambiente urbano e apresentar um cenário composto pela harmonia e ausência de conflitos, de modo que o hiato existente entre as imagens construídas e divulgadas pelos meios oficiais e a vida cotidiana é flagrante dessa não-identidade entre o discurso propagandístico e as práticas sociais.

Álbuns Fotográficos da Secretaria de Agricultura, Comércio e Obras Públicas: as ilusões do progresso

A coleção atualmente denominada *Instituto Agrônomo de Campinas* é produzida pela Secretaria de Agricultura, Comércio e Obras Públicas do Estado de São Paulo durante as primeiras décadas do século XX, com objetivo de documentar fotograficamente as iniciativas do poder público e as experiências agrícolas promovidas pelo órgão em diversas cidades do interior paulista.

Com um total de 2.870 fotografias produzidas entre 1900 e 1920, da capital e de 61 municípios do Estado de São Paulo e dos núcleos coloniais correspondentes, a coleção, composta por 25 álbuns, apresenta as imagens de acordo com uma ordem que obedece à seqüência das cidades registradas – muitas vezes presentes em mais de um álbum – e com padrões técnicos – tamanho, qualidade e tipo de papel – diferenciados, porém, com padrões visuais e narrativas bastante semelhantes.

Do ponto de vista daquilo que se pode considerar produto da cultura material, essas encomendas de caráter institucional proporcionam a formação de acervos valiosos, tanto em função da importância documental, dada pelo registro das transformações dos espaços urbanos, quanto pela qualidade técnica e estética do material produzido.

Esse tipo de documentação produzida pelo poder público não é característica exclusiva do Estado de São Paulo; são inúmeros os trabalhos nesse sentido. Possivelmente, o maior exemplo no Brasil seja o do fotógrafo Marc Ferrez, que recebeu encomendas e documentou obras públicas

(construção de ferrovias, abastecimentos d'água, edifícios, entre outras), de norte a sul do Brasil.

O resultado desses registros são apresentados como fotografias avulsas ou encadernadas em álbuns, atendendo assim à prática de trocas entre a administração dos negócios públicos, às relações diplomáticas e ao intercâmbio científico ou profissional¹¹⁸.

Em 2000, a coleção é transferida da Biblioteca do Instituto Agrônomo de Campinas para o Centro de Memória da Unicamp e, apesar de sua importância, pouco se sabe a respeito de sua constituição original e de sua trajetória. De acordo com informações da catalogadora da coleção denominada *Instituto Agrônomo de Campinas*, pode-se aferir que:

“pela qualidade das imagens, tanto do ponto de vista da expressão fotográfica, quanto de seu suporte, o serviço de registro da Secretaria de Agricultura, Comércio e Obras Públicas estava nas mãos dos principais fotógrafos profissionais do período, como Guilherme Gaensly, Luiz de Souza e G. Wessel & Sohn, entre outros. Esse fato, aliado à contribuição de inúmeros outros fotógrafos com atuação nas cidades representadas e à sistematização do serviço, originou um raro conjunto documental, constituindo uma referência para o resgate da memória do Estado de São Paulo.”¹¹⁹

Outra informação importante corresponde à exceção atribuída ao Álbum II, no qual, durante o processo de conservação das fotografias, são identificadas informações no verso, correspondentes ao local e ao autor¹²⁰. Esses dados revelam a diferença em relação ao conjunto, pois, nesse caso, as fotografias são produzidas pelas intendências municipais mediante a

¹¹⁸ Maria Inêz Turazzi. *Mar Ferrer*. São Paulo: Cosac & Naify Edições. 2000. p. 24-5

¹¹⁹ De acordo com entrevista concedida à autora, em 20/10/2002, por Marli Marcondes, pesquisadora do Centro de Memória da Unicamp.

¹²⁰ *Id. Ib.*

contratação de profissionais nos próprios municípios, segundo a orientação da Secretaria, para complementação das imagens já produzidas por fotógrafos contratados pelo estado.

Os Álbuns da Secretaria de Agricultura, Comércio e Obras Públicas são constituídos a partir da criação do Serviço de Informação e Publicidade, implantado em 1907. É da atuação desse departamento – com a atribuição de publicar trabalhos relativos a ações da secretaria e aos estudos por ela desenvolvidos, sistematizar a produção dos registros, bem como garantir sua qualidade técnica – que se origina esse importante conjunto fotográfico, significativo para a compreensão do processo de construção de uma nova ordem sócio-político-administrativa no Estado de São Paulo, na qual Campinas figura entre as cidades mais representativas.

Estes 25 álbuns contemplavam 61 cidades do estado, incluindo a capital e serviram de referência para produção de publicações deste mesmo órgão, como, por exemplo, o *Guia do Estado de São Paulo*, desenvolvido com o intuito de garantir a continuidade da imigração, da colonização e da expansão da cafeicultura¹²¹. Ao folheá-lo, fica claro também o objetivo de “construir imagens de espaços, de formas de vida e de progresso de um estado que pretendia ser *a locomotiva que puxava vagões vazios*”¹²².

A coleção, de modo geral, contempla dois interesses distintos. De um lado, as encomendas solicitadas aos fotógrafos têm como finalidade registrar as intervenções em curso, focalizando o registro de situações urbanas: vistas panorâmicas, escolas, hospitais, igrejas, institutos de pesquisa, logradouros com importância histórica ou arquitetônica, residências, monumentos, parques e jardins públicos, ruas, avenidas e, principalmente mudanças no

¹²¹ Marly Rodrigues. “Patrimônio, espelho do passado.” In. *Encontros com a história: percursos históricos e historiográficos de São Paulo*. Unesp / Fapesp, 1999.

¹²² Idem. p. 190.

traçado urbano, cemitérios, reservatórios de água, escritórios de companhias férreas, fábricas, aberturas de estrada de ferro e de rodagem. A outra área de interesse tem como objeto o registro das transformações da área rural – fazendas e núcleos coloniais – com fotografias de vistas gerais e parciais, sedes, casas de colonos, estações agronômicas, plantações de culturas diversas, experimentações genéticas e trabalhadores rurais, com destaque para a condição de trabalho e moradia dos imigrantes nas fazendas de café.

Para este trabalho, foram selecionadas para análise as 92 fotografias de Campinas, distribuídas em 11 álbuns (I, IV, V, VI, IX, XII, XII, XIII, XVII, XVIII e XXII). De maneira geral, o foco está dirigido para o registro das mudanças nas quais estejam enfatizadas as melhorias realizadas em função do bem-estar da coletividade, além de orientar a execução dos serviços e divulgar obras públicas. Não se pode deixar de mencionar, no entanto, a reiteração dos mesmos temas, padrões visuais e narrativas para o registro de outros municípios.

Considerando a constituição dessa coleção, os atributos para a interpretação das imagens, num campo em que se cruzam a materialidade dada pela fotografia e sua relação com um sistema de pensamento, são determinantes para o modo de “olhar” a cidade e para o reconhecimento do espaço urbano, numa intenção que se assemelha a das fotografias utilizadas nos cartões-postais e no Almanaque.

Essas imagens mantêm unidade e coerência ao representarem apenas parcialmente a cidade e se posicionarem distantes da preocupação em apresentar a situação urbana de modo mais abrangente. Esse posicionamento adotado pelo fotógrafo permite a exclusão e o

desconhecimento da situação em que vive a maioria da população urbana, constituída por ex-escravos e imigrantes em busca de um lugar, aos quais não é permitido usufruir as mudanças enfaticamente divulgadas. Esses padrões e narrativas visuais permitem articular saberes históricos: classificar, ordenar, seriar, comparar, reconstituir e, também, inventar uma ordem.

Identificação das fotografias por classificação temática:

TEMA	LOCAL	ÁLBUM
Escolas	Escola Prof. Bento Quirino	Álbum I
	Grupo Escolar Francisco Glycerio	Álbum I e VI (02)
	2º Grupo Escolar	Álbum I
	Colégio Coração de Jesus	Álbum I
	Escola Complementar	Álbum VI
		Total 6

Hospitais	Maternidade	Álbum I
	Beneficencia Portuguesa	Álbum I e XI (02)
	Asilo dos Inválidos	Álbum I
	Circolo Italiani Uniti	Álbum XI
		Total 5

Igrejas	Cathedral	Álbum I (02)
	Igreja do Rosário	Álbum I
	Matriz de Sta. Cruz	Álbum I
	Matriz N. S. Conceição	Álbum I
	Igreja s/identificação	Álbum XI
		Total 6

Largos e Praças	Praça Carlos Gomes	Álbum I
	Praça Imprensa Fluminense	Álbum I
	Bosque dos Jequitibás	Álbum I
	Praça Floriano Peixoto	Álbum I
	Praça Visconde de Indaiatuba	Álbum I
	Largo Sta. Cruz	Álbum I
	Largo do Rosario	Álbum XI
		Total 7

Ruas/Avenidas	Av. Andrade Neves	Álbum I
	Rua Francisco Glycerio	Álbum I
	Rua Barão de Jaguará	Álbum I
	Av. Bento Quirino	Álbum I
		Total 4

Ferrovias	Estação da Cia. Paulista	Álbuns I e XVIII (02)
	Estação da Cia. Moyana	Álbuns V (02) e XVIII (04)
		Total 8

Instituições e Locais Públicos	Mercado Municipal	Álbum I
	Cemitério do Fundão	Álbum I
	Hypodromo Campineiro	Álbum I
	Monumento a Carlos Gomes	Álbuns I e XI
	Cadea Publica	Álbum XI
	Instituto Agrônômico	Álbuns I, IV, V, VI, IX, XII, XIII, XVII e XXII (41)
		Total 47

Fazendas	Lapa	Álbum I
	Salto Grande	Álbum I
	Campos Salles	Álbum I
	Sta. Elisa	Álbuns XVII e XXII
		Total 5

Diversos	Coletoria Estadual	Álbum I
	Residência Episcopal	Álbum I
	Estrada Campinas / SP	Álbum I
	Rio Atibaia	Álbum I
	Procissão de <i>Corpus Cristi</i>	Álbum I
	Visita de Campos Sales	Álbum XII
		Total 6

As fotografias publicadas, principalmente aquelas destinadas ao registro e divulgação dos espaços públicos, contribuem para a construção de memórias da cidade. Nesse processo, são entrelaçadas as trajetórias de vida de vários indivíduos – principalmente aqueles envolvidos com a causa republicana – e a crença no bem estar coletivo, traduzida pela noção de progresso.



Estação da Cia. Paulista



Assim como nas outras coleções oficiais já apresentadas, os espaços selecionados revelam uma eficácia naquilo que diz respeito à concordância com o discurso utilizado no processo de reformulação da cidade.

O caráter documental da maioria dessas fotografias é evidente e opõe-se, de maneira bastante clara, a algumas imagens que, apesar de realizadas com olhar dedicado à documentação, não apresentam o mesmo rigor na composição elaborada pelos fotógrafos profissionais.

Essa segunda categoria é composta por imagens que não apresentam autoria definida, mas atribuída a diversos fotógrafos não contratados oficialmente, mas que tiveram suas fotografias adquiridas – entre os quais coincidentemente figura Austero Penteado – que optaram por incorporar aspectos da movimentação cotidiana no espaço registrado. Aqui é notória a diferenciação existente entre as imagens produzidas pela categoria de profissionais e pela dos amadores.

No entanto, a maioria das fotografias que compõem a coleção utilizam regras bastante definidas – como bem se pode observar nos outros meios oficiais que se utilizaram da fotografia –, e que podem ser reconhecidos de imediato pela seleção do objeto e pela eliminação dos elementos não essenciais para destacar a essência da mensagem pretendida.

Nesse sentido, o enquadramento constitui a organização, no visor da câmera, de todos os elementos geométricos que formam sua realidade, dispondo-os de tal maneira que evidenciem o aspecto da informação principal, com clareza e objetividade.¹²³

¹²³ Milton Guran. *Linguagem fotográfica e Informação*. 3ª Ed. Revisada e ampliada. Rio de Janeiro: Ed. Gama Filho. 2002. p. 25

O que constitui a atividade do fotógrafo profissional? Não se pode afirmar que corresponde somente à condição daqueles que realizam trabalhos com uma função específica.

Ao aceitar encomendas, principalmente as provenientes do poder público, os fotógrafos profissionais devem atender a determinadas exigências e têm como função identificar a verossimilhança daquilo que estão fotografando com os interesses em jogo. A imagem deve, então, constituir a prova da existência de determinada situação ou acontecimento, e é essa a postura que o fotógrafo nessa condição adota.

No entanto, apesar do compromisso, muitos desenvolvem trabalhos paralelos no qual podem expressar seus sentimentos e explorar uma linguagem pessoal, como é o caso do criativo fotógrafo do início do século XX, Valério Vieira, mais conhecido por sua produção experimental do que pelas imagens produzidas por encomenda. Outros, por sua vez, assumem sem questionamentos as encomendas que lhes são propostas. Essa convicção muitas vezes extrapola o âmbito a fotografia propriamente dita.

No caso do fotógrafo Luiz de Souza, coincidentemente autor das fotografias publicadas no Almanaque *A cidade de Campinas em 1900* e de algumas imagens presentes nos Álbuns da Secretaria de Agricultura, Comércio e Obras Públicas, a logomarca adotada contribui na identificação dessa postura.

Como forma de divulgação, todo estúdio ou fotógrafo autônomo adota a impressão de uma logomarca para o verso das fotografias – geralmente um desenho em bico de pena, com o nome do fotógrafo e o endereço do estabelecimento comercial.

O fotógrafo Luiz de Souza, incorpora no verso de suas fotografias, entre outras alegorias relacionadas à arte e à ciência, o brasão da República, onde aparece a divisa *Ordem e Progresso*. Nesse sentido, a imagem do anverso contribui para reiteração de valores republicanos e para promoção da legitimação das mudanças propostas pelo novo regime.



Detalhe do anverso

**A IMAGEM MARGINAL DE CAMPINAS NA FOTOGRAFIA AMADORA
DE AUSTERO PENTEADO**

O conjunto da obra de Austero Penteado é bastante diversificado e pode ser compreendido a partir de quatro áreas de interesse: retratos, trabalhos experimentais baseados em estudos de luz e colorização artesanal do suporte, paisagens urbanas de Campinas e temas cotidianos com ênfase na relação homem/natureza.

Diante da diversidade de temas oferecidos nesse conjunto fotográfico, selecionei para análise as fotografias de paisagens urbanas, objetivando elucidar o modo como a articulação de discursos provenientes do campo da pintura e da literatura está diretamente relacionada à adoção de temas e características estéticas incorporados pela fotografia amadora e que resultam, em última instância, num modo distinto de “olhar” a cidade. Porém, considerando essas preocupações, é fundamental recorrer ao universo fotográfico de Austero, não o restringindo somente às imagens da cidade, mas ampliando esse horizonte de forma a perceber as referências determinantes identificadas num panorama de produção mais amplo.

O acervo de Austero Penteado, datado da primeira década do século XX, após circular por diversos museus de Campinas, encontra-se atualmente centralizado em duas coleções:

- 167 cópias fotográficas, 408 cópias-contato, 49 cartões-postais, correspondências e manuscritos. Depositados no Museu da Imagem e do Som de Campinas.

- Equipamentos fotográficos - Câmera de fole com objetiva alemã, formato 18x24, fabricada em 1885, com acessórios, câmera *Gaumont & Cie.*, formato 12x8, dois fotômetros, visor *Pickard* e aparelho para retocar negativos. Depositados no Museu da Imagem e do Som de Campinas.
- 300 negativos de vidro e dois álbuns fotográficos. Adquiridos pela pesquisadora e proprietária da editora Marca D'Água, Margarida Cintra Gordinho.

Para compreender a obra de Austero, é preciso resgatar não somente sua origem, costumes e atividades, mas também conhecer os caminhos percorridos por seu acervo fotográfico, “as vicissitudes por que passou, as mãos que o dedicaram, os olhos que o viram, as emoções que despertaram, os porões e sótãos que os enterraram e as mãos que o salvaram”¹²⁴.

Austero Penteado nasce em Campinas, em 1849. É proprietário de fazendas de café em Campinas e em São Carlos, colecionador de fotografias, obras de arte e fotógrafo amador. Ao iniciar sua incursão pela fotografia aos cinquenta anos, ao contrário dos fotógrafos profissionais interessados na monumentalização da cidade, opta por registrar os espaços urbanos e o entorno da cidade com interesses temáticos, narrativas e padrões nitidamente influenciados pela pintura de Almeida Junior.

Ainda para situar Austero Penteado, merece ressalva a opinião do historiador da fotografia no Brasil, Boris Kossoy, que, ao fundamentar sua crítica aos fotógrafos amadores com produção baseada no modelo pictorialista, ressalta o caráter elitista dessa prática:

¹²⁴ Boris Kossoy. *Fotografia e história*. São Paulo: Ática, 1989. p. 98.

“É de se notar que os realizadores dessas imagens pertenciam invariavelmente às camadas mais abastadas da burguesia européia (...) Para estes amadores, a fotografia representava um agradável preenchimento de suas horas vagas e esta manifestação devia ter um cunho estritamente ‘artístico’. A temática supérflua, materializada no conteúdo de suas imagens, denota em geral uma total despreocupação em relação à realidade circundante. E esta realidade, evidentemente não se coadunava com as concepções de ‘arte fotográfica’ desses autores”¹²⁵.

Sob determinados aspectos, a descrição acima em muito se assemelha aos papéis sociais desempenhados por Austero: sua condição social possibilita encontrar na fotografia um *hobby* sofisticado e não um meio de sobrevivência, tal como ocorre com a quase totalidade dos fotógrafos residentes no Brasil naquele momento. Entretanto, essa situação econômica, provavelmente, o disponibilizou para uma rara e consistente produção e para o desenvolvimento aprofundado de temáticas variadas, densas, mas não desprovidas de preocupação social.

Em diálogo constante com a produção pictórica acadêmica, Austero Penteado, antes de excursionar pela fotografia, constitui uma valiosa pinacoteca em sua residência. Com a fotografia, adota uma estética realista/naturalista; desenvolve com preciosismo estudos de luz, que contribuem para o detalhamento de cenas e para a obtenção de justos contrastes de claro-escuro, além de produzir cópias com grande riqueza tonal. Ao abandonar a fotografia, contrata o pintor acadêmico Campos Aires para acompanhá-lo em passeios curtos e registrar, através da pintura, situações que lhe causam entusiasmo¹²⁶.

¹²⁵ Boris Kossoy. 1980. *Op. cit.* p. 82.

¹²⁶ De acordo com entrevista concedida à autora, em 12/12/1998, por Joaquim do Amaral Almeida, ex-caseiro de Austero Penteado.

A aproximação da fotografia com a pintura, sem, no entanto, desconsiderar a ocorrência da situação inversa, abre espaço para o debate modernista. Na literatura, a designação para “influência”, do latim *influere*, “fluir para dentro”, é compreendida como uma noção linear e unidirecional, na qual os autores mais antigos influenciam os mais modernos. Atualmente, refletir sobre a “influência” desses autores, tanto no território da literatura quanto no da imagem, implica a possibilidade de mostrar como a relação com o que está fora do território pode ser trabalhado na constituição de espaços de conhecimento, com uma forma e um conteúdo mais específicos.

Por um lado, é nessa perspectiva, que contempla a possibilidade de trabalhar com conceitos fornecidos por obras e teorias tidas como referências para a fotografia, próximas das artes plásticas, que procuro analisar a obra de Austero Penteado, considerando, no entanto, as particularidades que cada autor é capaz de imprimir à sua obra.

De outro lado, procuro estabelecer relações com a trajetória pessoal do fotógrafo na tentativa de caracterizar aspectos de uma memória individual capaz de delinear a idéia de indivíduo como um sujeito capaz de vivenciar experiências íntimas, profundas e únicas e, ao mesmo tempo, sincronizadas com experiências coletivas.

Na realidade, as características que sobressaem em suas fotografias são dadas pelo interesse naquilo que está na contramão da história oficial e que caminha no sentido inverso daquele proposto pelos meios responsáveis pela contratação e divulgação das imagens produzidas por fotógrafos profissionais, isto é, pelas reações contrárias ao progresso e à indústria.

Nesse processo, Austero vivencia, reflete e registra a cidade em sentido estrategicamente inverso ao da publicidade dominante no dia-a-dia citadino naquela virada de século, mantendo a vocação para reter em sua objetiva, situações da vida comum. Guardadas as dimensões, assim como Baudelaire, Austero estava exposto a uma mudança brusca, de choque diante das atitudes e das práticas cotidianas ¹²⁷.

¹²⁷ W. Benjamin. *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro. 1975. p. 26.

A fotografia profissional é caracterizada por um estilo impessoal, estritamente utilitário ou ilustrativo, e uma representação estéril e, não engajada na realidade. Os amadores, ao contrário, buscam uma estética própria e para continuar a justificar socialmente seu passatempo favorito, procuram novos temas, com um nível mais elaborado.

Para o fotógrafo amador, prevalece a possibilidade de se liberar da obrigação de representar objetivamente uma realidade material. Ele adquire o direito de interpretar e de projetar sentimentos e idéias pessoais. Por ser fiel à natureza, ele não deve mais registrar imparcialmente os fatos, mas pode sugerir sua experiência pessoal da realidade.

A paisagem e as situações cotidianas são rapidamente incorporadas ao repertório temático desses fotógrafos, aliás, um dos aspectos com maior aceitabilidade nesse seguimento. Nesse contexto social e histórico, importa compreender que os amadores provocam uma abertura considerável na fotografia como arte praticada com diletantismo. Eles têm seus pontos de vista sustentados pelas tendências estéticas gerais da sociedade do fim do século XIX.

Outras influências devem ainda ser consideradas. O sucesso obtido por paisagistas ingleses, da escola de Barbizon e impressionistas, preocupados não somente com a revolução da paisagem da natureza morta e da pintura de gênero, permitem à fotografia uma maior liberdade na expressão da

subjetividade e na utilização de técnicas não convencionais e materiais disponíveis¹²⁸.

Assentado sobre esses e outros temas, o virtuosismo necessário para emocionar o espectador da imagem exige o rigor do fazer fotográfico. As condições técnicas disponíveis no período implicam o domínio de princípios da física, tanto quanto dos segredos da química, para explorar satisfatoriamente os efeitos de luz, determinando com precisão a exposição das chapas e concedendo, posteriormente, valores cromáticos impecáveis à impressão das cópias. Nesse sentido, o ambiente fotoclubista e as publicações especializadas garantem as trocas de informações e a acuidade dos envolvidos, contribuindo de modo significativo para esse tipo de representação.

¹²⁸ Jacques Deraeve e Jean-Marie Duvosquel. (Coords.). *La photographie d'art vers 1900*. Paris: Catalogue de l'Exposition. Crédit Communal, 1983.

Repercussões e influências do movimento fotoclubista e dos *Manuais de Photographia*

A transformação radical nos meios de comunicação, caracterizada pela reprodutibilidade, tem como consequência uma significativa redução na especialização até então necessária para o fazer fotográfico. Em pouco tempo – menos de meio século –, a fotografia torna-se um meio acessível, arregimentando uma vasta camada de aficionados praticantes: a dos amadores, para os quais, a produção da imagem está associada a um instrumento de prazer, através do qual é possível registrar com facilidade cenas cotidianas, paisagens e retratos de família. No entanto, a história da fotografia contenta-se com indicações vagas sobre o encontro do surgimento com o desenvolvimento da fotografia amadora de uso doméstico. Ela considera esse vasto encontro, indiferente às questões tanto artísticas quanto técnicas, mais uma filigrana que encobre a anedótica história do meio¹²⁹.

Nesse contexto inicial de comercialização da fotografia na Europa e, posteriormente, nos Estados Unidos, um segmento de fotógrafos amadores, que posteriormente são responsáveis pela arregimentação de adeptos num circuito internacional, reage contra a vulgarização proporcionada pela proliferação de imagens: de um lado, pela produção documentária de ordem utilitária e, de outro, pela produção de natureza

¹²⁹ Cédric de Veigy. *La main d'œuvre de la photographie. Petite histoire de la saisie de la photographie des amateurs non avertis munis des appareils à main*. 1999. Mémoire (Maîtrise). Paris: Université Paris I.

lúdica. Assim, com a intenção de reivindicar um estatuto diferenciado para a fotografia e de promover seu reconhecimento enquanto obra de arte, esses fotógrafos reúnem-se em associações denominadas fotoclubes.

É sob a orientação do *Photo Club de Paris* e do grupo *Linked Ring Brotherhood*, de Londres, que se dá início à difusão das bases de um movimento pictorialista com projeção internacional. Com caráter autônomo, coerente e sem precedentes desde a invenção da fotografia, o pictorialismo tem seu auge entre 1890 e 1914, estendendo sua influência para além do circuito de fotógrafos amadores europeus e norte-americanos.

Os integrantes do movimento, com o intuito de conceber e realizar uma fotografia artística, produzem suas imagens a partir de imitações de padrões de pintura do século XIX. Ao seguir orientações fornecidas pelo romantismo, naturalismo, realismo e impressionismo, essas opções tornam-se referências recorrentes.

Para atingir esses objetivos, utilizam processos de pigmentação controlada, ou seja, a cópia, ou mesmo o negativo, é alterada, a partir da intervenção de diferentes técnicas: desde as mais simples, como o uso de lápis, borracha e pincéis para introdução ou supressão de elementos e retoques, até as mais difíceis e que, conseqüentemente, exigem técnicas mais aprimoradas, como a aplicação do bromóleo, da goma bicromatada ou, ainda, o processo de colorização a óleo¹³⁰.

Com o objetivo de implementar seu projeto, os pictorialistas se organizam-se em novas associações de amadores, disseminadas nos núcleos urbanos mais desenvolvidos, nas quais se produz uma abundante literatura

¹³⁰ Helouise Costa e Renato Rodrigues. *A fotografia moderna no Brasil*. Rio de Janeiro: UFRJ/Iphan/Funarte, 1995. p. 33.

fotográfica. Boletins das associações fotográficas, catálogos de exposições, álbuns e portfólios produzem um intenso intercâmbio de informações relacionadas a questões técnicas: possibilidades de usos de materiais fotográficos, reproduções de fotografias e artigos sobre a relação entre arte e fotografia. Nessas publicações, a intenção é claramente especificada:

“Nós queremos produzir uma revista ilustrada que apresente ao leitor tudo que se faz de novo na França e no exterior, fornecendo a descrição dos aparelhos, as fórmulas de revelação, as aplicações científicas ou artísticas (...)”¹³¹.

É importante, no entanto, considerar que, nesta mesma época, alguns fotógrafos, dispersos pelo Brasil em cidades de menor porte, têm uma significativa produção sintonizada com os grandes centros – ainda hoje pouco estudada por ser, em grande parte, desconhecida.

Mas é importante considerar também que os principais veículos das discussões fomentadas nesse circuito são constituídos pelas seguintes publicações: boletins, manuais e catálogos dos Salões.

Espécie de crônica dos acontecimentos fotográficos, os manuais e os boletins de fotografia da segunda metade do século XIX e início do XX adotam o modelo historiográfico das demais “histórias das técnicas”, enfatizando as inovações, a biografia dos personagens envolvidos, as descobertas no campo científico e os resultados alcançados. Essa história da fotografia já nasce identificada com os métodos e os princípios da historiografia positivista, sobretudo no campo da história da arte, das idéias e das técnicas, cujos objetivos são, em geral, o inventário e o arrolamento de descobertas, autorias e datas relevantes¹³².

¹³¹ In: *Photo-Gazette, Revue Internationale Illustrée de la Photographie e des Arts*. Paris, nov. 1890.

¹³² Maria Inêz Turazzi. 1997. *Op. cit.* p. 27.

Os manuais de fotografia no século XIX são, com raras exceções, de origem francesa e não se restringem aos segredos da técnica ou às fórmulas dos diferentes processos fotográficos. Têm também como meta difundir valores e consagrar padrões estéticos, assim como introduzir novidades. Paris ostenta a condição de ser o principal centro irradiador das inovações e debates que se dão de forma tão intensa no meio fotográfico¹³³.

Se, nos países europeus, os manuais de fotografia têm sua origem e consumo no interior do movimento fotoclubista, no Brasil acontece de modo inverso, ou seja, o fotoclubismo local já nasce com a referência dos manuais e boletins impressos e amplamente distribuídos pelas instituições estrangeiras.

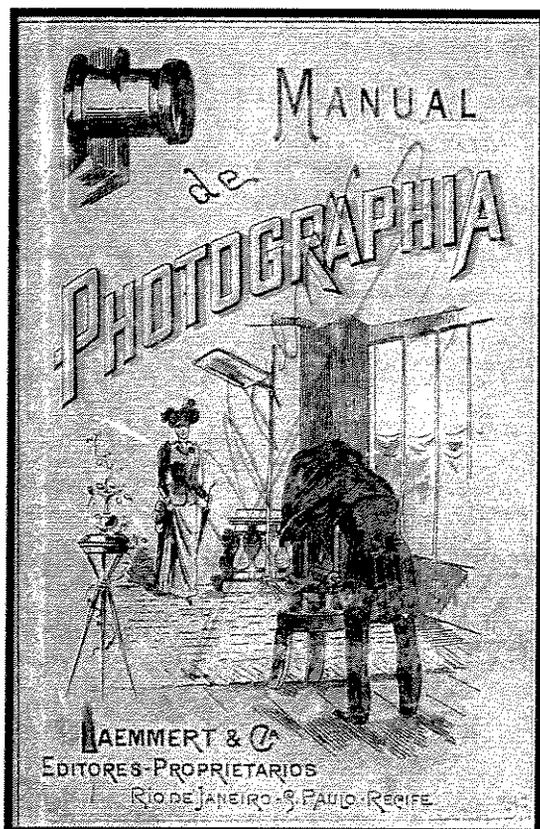
O primeiro manual de fotografia em português é publicado pela editora *Garnier*¹³⁴, em 1907, seguindo as mesmas determinações na divulgação das leis, fórmulas, receitas e instruções para o aprimoramento da técnica e da linguagem fotográfica.

Com centenas de páginas, a consulta aos manuais constitui uma prática importante entre os profissionais e amadores, com uma incontestável preferência pelo segundo grupo em função das ambições artísticas.

¹³³ Maria Inêz Turazzi. 2000. *Op. cit.* p. 19.

¹³⁴ Idem. p. 43.

Segundo as referências de pesquisadores da área, o primeiro *Manual de Photographia* impresso no Brasil é publicado pela editora *Laemmert & Cia.*, no Rio de Janeiro, no início do século XX.



Coleção do Centro de Ciências, Letras e Artes

No Brasil, as iniciativas nesse sentido são, no início daquele século, ainda bastante raras e pouco divulgadas. Além do Rio de Janeiro e Campinas, outra cidade que desenvolve uma produção com repercussão internacional é Porto Alegre, com destaque para o fotógrafo amador Lunara, que, afora o reconhecimento obtido no município, recebe premiações nacionais e internacionais.

Suas imagens, assim como as de Austero Penteado, são produzidas muitas vezes em companhia de um pintor – neste caso, o amigo Pedro Weingartner – e também do fotógrafo profissional Virgílio Calegari. Com aguçada preocupação estética, reproduz as margens do rio Guaíba, lavadeiras, ex-escravos moradores no campo da Redenção¹³⁵. Suas cenas de gênero, tão semelhantes às de Austero Penteado, já apresentam a fotografia como um meio de expressão independente da influência da fotografia comercial.

Em Campinas, ocorre, tal como Hércules Florence¹³⁶ já havia demonstrado algumas décadas antes, a formação de um ambiente preocupado com os processos e as linguagens relacionadas à produção da imagem e em sintonia com o que se produziu nos grandes centros, em especial, Paris e Londres. Essa conjunção de condições sócio-culturais propícias para a reflexão e produção da imagem é reiterada pelo caráter pioneiro da fotografia amadora de Austero Penteado. A evidência desse fato pode ser constatada em suas correspondências particulares, muitas delas com papéis timbrados da *Photographia Letterre*, onde se lê, impresso na lateral esquerda, *Sede do Club Photographico e da Revista Photographica*, datada de 1902 e sediada na Rua da Carioca, n. 32, Rio de Janeiro.

De acordo com a datação desse documento, Austero Penteado mantém, sete anos antes do que se conhece até o momento na bibliografia referente a esse assunto – sobre o circuito da produção fotográfica amadora no Brasil, um diálogo com a *Photographia Letterre*, discutindo questões referentes à técnica e à linguagem fotográfica.

¹³⁵ Eneida Serrano. *Op. cit.* p. 13.

¹³⁶ Sobre o assunto: Rosana Hório Monteiro. *Op. cit.* 2001.

DO
CLUB PHOTOGRAPHICO
 E DA
 "REVISTA PHOTOGRAPHICA"
 ————
 Rio de Janeiro



Rio de Janeiro, _____ de _____ de 1902

PHOTOGRAPHIA LETTERE

32, Rua da Carioca, 32
 ATELIERS
 1.º e 2.º andares

Ilm. Srs

Exposição permanente na loja
 do mesmo prédio
 UNICA NO BRAZIL

Grande Deposito
 DE
 MATERIAL PARA
PHOTOGRAPHIA

FORNECEDOR
 DOS
 Ministerios e das Academias
 Ensino Superior

INICIADOR DOS CONCURSOS PHOTO-
 GRAPHICOS

12 medalhas concedidas:
 4 de ouro, 4 de prata e 4 de bronze
 premio 3 de França

Diagnos de honra e merito.

DO
 DO
CLUB PHOTOGRAPHICO
 E DA
 "REVISTA PHOTOGRAPHICA"
 ————
 Rio de Janeiro



*Receberão que a primeira se apre-
 senta preto e branco, porém, substitua-
 logo a outra lâmpada comente a
 pescar o amfrotis de ácido chloro-
 drico a 5%. Deixa a ali está 10
 minutos - tira a e lava a em água
 corrente - No caso se duas horas, tira a
 deixa a secar - corte a no tamanho
 que deseja, tome a imortal-a, colle-
 que a sobre um vidro limpo; jame
 ali gomma por tras e colle a
 sobre um cartão.*

*Revelador Letral - É para revelar as chapas
 Dito a quantidade sufficiente para
 cobrir a chapa e as cabos de 3.º e 4.º minutos
 a primeira principia a apparear - Levante a
 se sobre de ali em planura para examinar
 a contra o vidro vermelho da lanterna ate
 notan todos os detalhes em preto do modelo
 (que nem a red a transparencia da chapa) Não
 se impõe com as caras, nem o branco
 (que nem a red o preto da chapa) - Não tomhe
 receis de fuchtar a - Revelador 2.º tempo -
 tira a cartão e mergulhe a em sulfocul-
 fito a 1.º (10% do que se faz que é Condore*

A qualidade primorosa das cópias fotográficas de Austero denota, indubitavelmente, a utilização de equipamento fotográfico sofisticado para a época e um elevado conhecimento técnico. Esse processo de aprendizado possivelmente ocorre por meio de informações obtidas através das correspondências com a *Photographia Letterre*, que, além de sediar o *Estúdio Letterre*, comercializa produtos fotográficos e, pelo que aponta a documentação, propicia para que também, na própria *Sede do Club Photographico*, ocorra o encontro dos primeiros fotógrafos amadores brasileiros, bem como assegura o intercâmbio com fotoclubes internacionais.

O movimento pictorialista internacional e a fotografia brasileira

No auge da produção pictorialista, a diversidade das questões e opiniões relacionadas às possibilidades da integração de fotografia com a arte são intensamente debatidas, principalmente na França. No decorrer de todo o século XX, os conceitos e a produção do movimento pictorialista continuam a suscitar polêmicas. Os seguidores da escola pictorialista, por uma prática amadora, querem romper com as receitas comerciais de uma fotografia profissional estandardizada pelos grandes ateliês.

Na perspectiva defendida por Walter Benjamin, Gisèle Freund e, em obra mais recente, Philippe Dubois, o movimento pictorialista, numa reação conservadora à industrialização e à massificação, adota para a fotografia um discurso da pintura e, nesse sentido, mantém-se desprovido de qualquer valor estético, uma vez que essa busca resulta na imitação de padrões da pintura do século XIX.

Jean-Claude Lemagny, ao contrário, vê no movimento a possibilidade de se estabelecer uma correspondência entre a fotografia e a pintura e, nessa situação de igualdade, a fotografia eleva-se ao nível da pintura e reivindica o estatuto de arte. Isso ocorre num momento em que aflora um movimento mais amplo de redefinição da pintura, caracterizado pela exatidão da ótica e pelo esforço de relacionar, em uma mesma obra, luz, volumes e linhas.

Considerando tais questões, o movimento apresenta-se como uma possibilidade de renovação, em que o artista não se preocupa com a reprodução do real, mas com a interpretação estabelecida de acordo com sua

sensibilidade individual. Essa visão que outorga um caráter pioneiro ao pictorialismo – na medida em que, já no final do século XIX, identifica a fotografia como uma construção do real – é também compartilhada por Maria Teresa Bandeira de Mello¹³⁷, autora de uma dissertação de mestrado sobre o movimento pictorialista no Brasil.

Além desses autores, Peter Galassi considera que o movimento pictorialista deve ser identificado pela preocupação com uma nova sensibilidade visual, que atribui à fotografia um sentido que ultrapassa a representação do real, e não pela apropriação de normas da pintura.

Apesar de conquistar uma identidade produzida por sua composição social homogênea pela formação de um consenso quanto aos objetivos teóricos e pela reunião de uma produção fotográfica internacional, o pictorialismo não produz imagens que possam se ligar por uma estética única e conceitualmente definida.

Ao refletir sobre as influências da estética pictorialista no Brasil, Mello¹³⁸ defende que o movimento seja compreendido no contexto específico de seu surgimento, levando em conta suas contribuições para a definição do sentido artístico da fotografia. Entretanto, nesse único e importante trabalho sobre o pictorialismo no Brasil, a autora detém-se exclusivamente na análise da produção existente no Rio de Janeiro, citando apenas rapidamente a existência do *Sploro Photo-Club*, de Porto Alegre, fundado em 1903, como instituição dedicada a uma produção fotográfica em torno do fotoclubismo, envolvendo preocupações de caráter pictorialista.

¹³⁷ Maria Teresa Bandeira de Mello. *Arte e fotografia: o movimento pictorialista no Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte, 1998.

¹³⁸ Idem. *Op. cit.*

Se, de maneira geral, os primeiros fotógrafos amadores brasileiros são influenciados pela representação estética do movimento pictorialista internacional, o resultado dessa produção também merece um estudo mais cuidadoso, uma vez que algumas diferenciações estão presentes em sua constituição. Essas adequações são caracterizadas pelo modo como valores locais são por eles incorporados, além de guardar particularidades de acordo com referências subjetivas.

Algumas composições emprestadas pelos modelos pictóricos sugerem o envolvimento dos primeiros fotógrafos amadores brasileiros, em especial Austero Penteado e Lunara, com o universo das artes plásticas.

A influência da Escola Nacional de Belas-Artes está presente através da obra do artista ituano Almeida Junior, principalmente após seu retorno dos estudos realizados na França – fase em que o pintor adota características singulares, sobretudo a incorporação de temas regionalistas do mundo rural, principalmente, o caipira e a natureza, relacionados à vida cotidiana e tomados de forma simples¹³⁹.

Com essa nova postura, dá-se início à polarização entre aqueles artistas que mantêm visões europeizantes e insistem na conservação das técnicas estrangeiras e os autôctonos, que se aplicam à procura daquilo que é essencialmente brasileiro, regional e novo, tanto no assunto como na técnica, e “fundam verdadeiramente a pintura nacional”¹⁴⁰.

¹³⁹ Luís Martins. Almeida Junior. *Revista do Arquivo Municipal*. São Paulo, Departamento de Cultura, ano VI, v. LXVI, p. 5-22. 1952.

¹⁴⁰ Fernando de Azevedo. *A cultura brasileira (Introdução ao estudo da cultura no Brasil)*. Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 1943. p. 263-4.

No caso da fotografia brasileira desse mesmo período, a tendência é dada quase que exclusivamente pela prática do retrato e pelo registro de paisagens encomendadas. No entanto, são poucas as exceções existentes, tal como se pode identificar na fotografia amadora de Austero Penteado.

Elementos precursores da temática regionalista na fotografia de Austero Penteadado

A correspondência entre a paisagem urbana e a rural não só distingue a obra de Austero de outras coleções da mesma época, como também conduz a algo que é fundamental para a compreensão de sua trajetória – o fascínio por elementos característicos da tradição rural. Assim, a sustentação de um discurso diferenciado da fotografia comercial pode ter como argumento a incorporação de valores relacionados à cultura do interior e, com este intuito, tento, em seguida, abordar a relação da fotografia de Austero com a temática regionalista.

Ao que tudo indica – em função da proximidade geográfica entre Campinas e Itu, e também pelos interesses partilhados por parte dos moradores das duas cidades, inicialmente vinculados ao cultivo e à comercialização do café e, num segundo momento, pela articulação de interesses relacionados à República –, o intercâmbio proporcionado pelas relações comerciais, políticas e de amizade durante todo o século XIX, possibilitam o estreitamento e a solidificação das relações sociais.

Essas duas prerrogativas – econômica e política – são ressonantes no cotidiano de Austero e, se juntamente com esses fatos, considerarmos seu interesse pela pintura em diferentes fases da vida, é possível levantar a hipótese de que o fotógrafo tenha alguma forma de contato e, conseqüentemente, de influência das preocupações de caráter regionalista que tanto marcam a obra de Almeida Junior, após seu retorno da Europa, na última década do século XIX.

Ao lado dessas questões, não se pode prescindir da consideração acerca do intenso apelo nacionalista estimulado pelos republicanos, que se torna ainda mais intenso após a proclamação da República.

Nesse clima propício à eclosão do regionalismo, a literatura também se ocupa de tais valores, ao apresentar o espírito humano em seus mais diversos aspectos em relação ao ambiente imediato e ao retratar o homem, a linguagem, a paisagem e as riquezas culturais de uma região em particular. Será com esta preocupação que tanto Valdomiro Silveira quanto Euclides da Cunha – criadores da literatura regional no Brasil – irão trazer a público cenas inéditas da roça, tipos, costumes, paisagens e aspectos inteiramente novos do sertão, servindo-se, para isso, de estilo próprio e inconfundível, bem como de uma arte cuja simplicidade impressiona.

Se, sob um aspecto, a fase regionalista na pintura de Almeida Junior, os contos e romances de Valdomiro Silveira e Euclides da Cunha, assim como o conjunto da obra fotográfica de Austero, atraem-nos por seu caráter documental – dado pelo momento de transição entre a tradição colonial e a implantação de um novo ambiente urbano, vinculado à modernização das cidades mais desenvolvidas a partir de iniciativas geradas pelas reformas higienistas, pelas propostas republicanas e pela riqueza proporcionada pelo café –, concorrem, ainda, para a valorização desses pintor/escritor/fotógrafo a negação das mudanças, a ênfase na incorporação de características regionais e o anseio em manifestar aspectos de uma cultura essencialmente brasileira.

Austero Penteadado demonstra um entusiasmo especial.– com afinada sensibilidade, espontaneidade e composição elaborada – em valorizar a relação campo/cidade e homem/natureza. A recuperação dessas

influências pictóricas na fotografia de Austero permite, como indica Vânia Carvalho, “detectar os germes de um nacionalismo ainda por florescer”¹⁴¹.

Essa noção é também compartilhada por Tadeu Chiarelli, ao compreender o naturalismo na arte como uma questão que pode – e deve – ser entendida como um primeiro índice de modernidade, mesmo quando se desvia, em países periféricos como o Brasil, para o nacionalismo, contaminando-se por proposições xenofóbicas¹⁴². Esse caráter pode facilmente ser identificado na análise do crítico Argeu Guimarães:

“(…) No sertão se encontra, dizem os sociólogos, o cerne da nacionalidade. Nele reside a seiva étnica mais genuína e mais vigorosa do Brasil. Almeida Junior teve o raro mérito de amar esse Brasil desconhecido e robusto, construindo todo o seu ideal plástico sobre os mesmos plintos em que se assenta a obra imorredoura de um Euclides da Cunha. As suas telas são documentos de psicologia, de etnografia, de patriotismo”¹⁴³.

A questão da nacionalidade na arte constitui um problema que se inscreve dentro de um complexo, e às vezes contraditório, espectro de modernidade que vigora no século XIX, não só no Brasil, mas em diversos países da América Latina. Esse anseio nacionalista manifesta-se, de maneira explícita, durante todo o século XIX, seja na produção literária, seja na discussão sobre arte pictórica no país, cujas ressonâncias repercutem durante o século XX.

¹⁴¹ Vânia C. Carvalho. A representação da natureza na pintura e na fotografia Brasileiras do século XIX. In: *Fotografia usos e funções no século XIX*. São Paulo, Edusp, 1991. p. 229.

¹⁴² Tadeu Chiarelli. Introdução e notas. *A arte brasileira*. São Paulo: Mercado de Letras, 1995. p. 51.

¹⁴³ Argeu Guimarães. Artigo sobre a história artística nacional. In: João Ribeiro Pinheiro. *História da pintura brasileira*. Rio de Janeiro: Casa Leuzinger, 1937. p. 34-5.

Nesse sentido, a proposta regionalista de Almeida Junior, Valdomiro Silveira e Euclides da Cunha, presente também na obra de Austero Penteado, é dada, sobretudo, pela valorização de temas nativos, como a recuperação do paulista típico e da natureza rural. Essa visão adquire progressivamente, um lugar de relevância na arte e na literatura e será de fundamental importância para a discussão sobre o nacionalismo nas obras literárias de Monteiro Lobato e Oswald de Andrade, bem como na pintura de Anita Malfatti e Tarsila do Amaral.

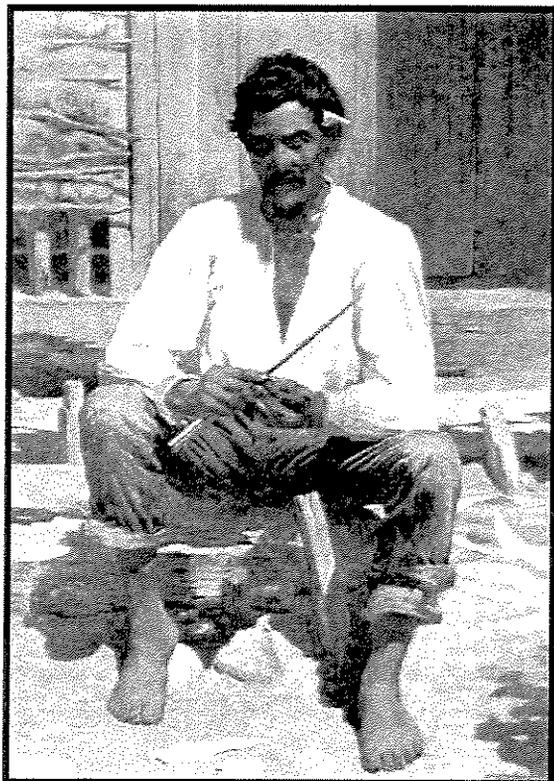
Em algumas das pinturas de Almeida Junior, está nítida a influência e as mudanças propostas pela fotografia. Ernesto de Sousa Campos, em artigo dedicado a Almeida Junior, descreve a obra *Apertando o Lombilho* (1895) e a caracteriza como “um exato instantâneo do que estamos habituados a ver ao longo das estradas”¹⁴⁴. A incorporação do instantâneo pode ser mais notadamente observada em *Amolação Interrompida* (1888), obra em que a gestualidade do protagonista é registrada de modo instantâneo, numa atitude explicitamente fotográfica, e, em outras obras, pela utilização do corte abrupto e pela ênfase no primeiro plano.

Na fotografia de Austero Penteado, no entanto, em um sentido contrário, o fotógrafo explora modos de representação semelhantes ao da pintura de Almeida Junior.

Ao se realizar uma análise comparativa da tela *Caipira picando fumo* (1892), de Almeida Junior, e da fotografia que tem como legenda *Um caçador de porcos com mais de oitenta anos. Agora só pitando*. (primeira década do século XX), merece atenção o fato de os autores compartilharem interesses comuns, ou seja, aspectos singulares da cultura do interior paulista, sem

¹⁴⁴ Ernesto de Sousa Campos. José Ferraz de Almeida Junior. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Estado de São Paulo*. São Paulo, v. L, p. 94-7. 1953.

incorporar idealizações positivistas, tão presentes naquele momento em diversas formas de expressão.



Caipira picando fumo (1892)

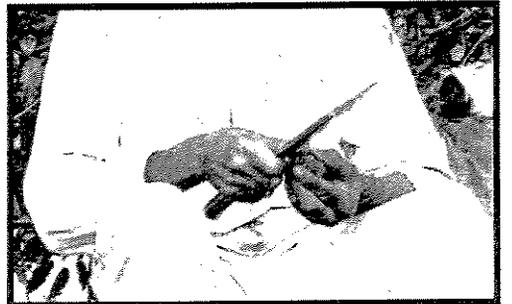
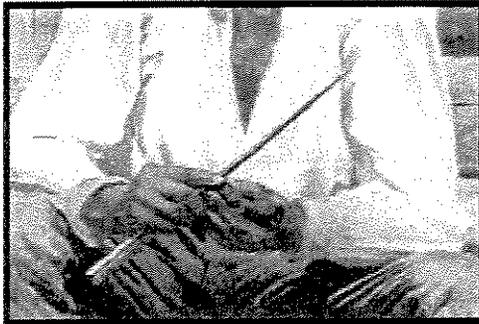
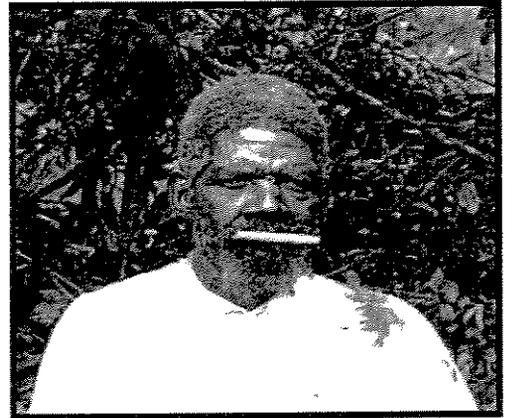
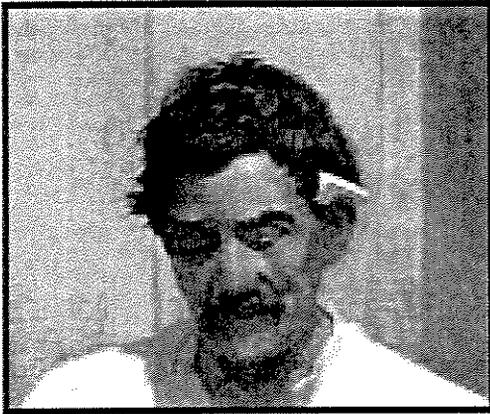
Almeida Junior



Um caçador de porcos com mais de oitenta anos. Agora só pitando

Austero Penteado

A fragmentação justaposta dessas duas representações do caipira acentua a semelhança no registro de uma atitude típica do gênero. Entretanto, merece atenção aspecto singular ao meio. Na pintura, o autor opta por colocar seu personagem em situação introspectiva, voltado para o ato de picar fumo. Já na fotografia, o caçador de porcos denuncia a presença do fotógrafo com seu olhar direto para a objetiva.



A fotografia do caçador de porcos pode ser vista como o registro daquilo que se convencionou chamar de “realidade” – natural, psíquica, histórica–, e, nesse caso, a evidência dessa realidade é dada pelo circuito freqüentado pelo autor da fotografia, ou seja, a familiaridade com que transita pelos arredores de Campinas está nitidamente presente em seu trabalho. No entanto, merece consideração a possibilidade do fotógrafo ter não só apreendido, mas também produzido, uma citação da obra de Almeida Junior. Nessa perspectiva, seu olhar, diferentemente daquele regido pelo postulado romântico, baseado na inspiração e na imaginação criativa, parece adotar as mesmas referências engendradas pela obra do pintor ituano.

A análise de algumas das fotografias de Austero Penteado mostra-nos como o fotógrafo tem como forte referência o modelo pictórico de Almeida Junior, ao utilizar os mesmos recursos de composição e os mesmos elementos temáticos.

Além do conteúdo narrativo, os autores têm em comum a aproximação com o personagem retratado: a inserção do homem em seu espaço cotidiano, a identificação dos costumes, bem como de uma forte cultura gestual, caracterizam-se como elementos reveladores, de um lado, da intimidade e do conhecimento partilhado desse universo e, de outro, prevalece também como forte característica, a resistência em incorporar aspectos e costumes mais consonantes com o modo de vida urbano, que naquele momento passa por transformações radicais advindas de influências das capitais européias e que repudiavam qualquer tipo de herança colonial e interiorana.

Essa preocupação em registrar situações voltadas para a valorização das raízes e do modo de vida interiorano parecia ter um sentido bem mais preciso. Para esses artistas, trata-se de afirmar a preocupação com valores em relação às novas tradições que se impõem tanto na pintura quanto na fotografia. Ao colocar em questão a presença ainda marcante da vida simples, sem inserir o perfil da modernidade que começa a se delinear, estabelecem diferenças significativas com a cultura de seu tempo.

Na obra de Almeida Junior, esse anseio pelo conhecimento/reconhecimento daquilo que seria valorizado anos mais tarde como manifestação de uma cultura nacional é enfatizado por Luís Martins: “Almeida Junior foi o primeiro pintor que sentiu a influência de sua terra”¹⁴⁵. E, ainda, por Aracy Amaral, que, ao analisar a luz na obra do artista, detecta “uma luz regionalista, de mau gosto, uma preocupação com o espírito local”¹⁴⁶. Essas mesmas características podem ser identificadas também nas fotografias de Austero Penteado.

A divulgação da imagem do caipira picando fumo confirma uma preocupação que traz inúmeras contribuições para o pré-modernismo brasileiro. Não é à toa que Monteiro Lobato se refere a tal imagem da seguinte maneira:

“..Des’que Almeida Junior, o artista educado lá que melhor reagiu contra a corrente, rasgou picadas novas com o seu picador de fumo, não houve espreme-bisnagas que se não julgasse obrigado a pagar esse tributo de capitação ao caipira. A modos que, lá pelo ano 3.000, a arqueologia restauradora da nossa época por meio das telas coevas chegará a uma única

¹⁴⁵ Aracy Amaral. A luz de Almeida Júnior. In: *José Ferraz de Almeida Junior (1850/1899): um artista revisitado*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1999. p. 8.

¹⁴⁶ Luís Martins. 1952. *Op. cit.*

conclusão: naquela metade de século, no Brasil, o caipira picava fumo. Só, mais nada ”¹⁴⁷.

No campo da literatura, o mesmo interesse é demonstrado pelos temas vinculados com elementos próprios de uma cultura regional e que revelam situações, paisagens e características ainda inteiramente desconhecidas. Valdomiro Silveira e Euclides da Cunha referem-se ao caipira em situações díspares, densas de dramaticidade, com total familiaridade e domínio do vocabulário, tal como se pode observar no conto “Tocaia”, de Silveira, datado de 1904.

“Espreitou o mato, em roda de uma urtiga de machado, agachou-se para mais observar o escuro de entre as raízes das árvores e o mistério das baixadas cobertas de folhagem velha, pôs ainda a cabeça no caminho, olhando para cima e para baixo, sentou-se. E o coração, como se andasse cansado de uma carreira longa e dificultosa, pegou a roncar-lhe o peito, com batidos rápidos, ao mesmo tempo que a vista se lhe baralhava e um grande fogo lhe subia ao rosto seco.

Sentou-se, deitou a espingarda a um lado, raspou o tira-cisma numa palha de milho, cortou-a, aparou-a, picou fumo, fez um cigarro e acendeu-o. Depois, encostado a um tronco de almécega, entrou a pensar na vida, iroso e aterrorizado, como aquele que já não tem nada que perder, afora o medo...”¹⁴⁸.

Com a apresentação desse conto, podemos estabelecer livremente uma relação de trânsito entre a obra pictórica, a literatura e a fotografia, traduzindo, nesse caso, a busca da expressão de uma realidade próxima e em processo de intensa transformação. Não é a toa, portanto, que esses artistas

¹⁴⁷ José Bento Monteiro Lobato. *Idéias de Jeca Tatu*. 13ª Ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1978.

¹⁴⁸ Valdomiro Silveira. *Nas serras e nas furnas: contos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

trazem para suas obras temas fundamentados nesse ambiente. Assim, o exame das relações e intenções que determinam, não só o fazer pictórico, literário e fotográfico, mas também a própria trajetória do pintor, do escritor e do fotógrafo, pode revelar concepções e formas de olhar comprometidas com princípios instituintes da arte moderna no Brasil.

Em outra obra, *Caipiras negaceando* (1888), também de Almeida Junior, e na fotografia *Caçador de macuco, vista do matto*, é curioso observar, não só a insistência na repetição do tema, mas inclusive na cumplicidade para com a representação do caçador. É como se a pintura de Almeida Junior tivesse influenciado a fotografia de Austero.



Caipiras negaceando (1888)

Almeida Junior



Caçador de macuco, vista do matto

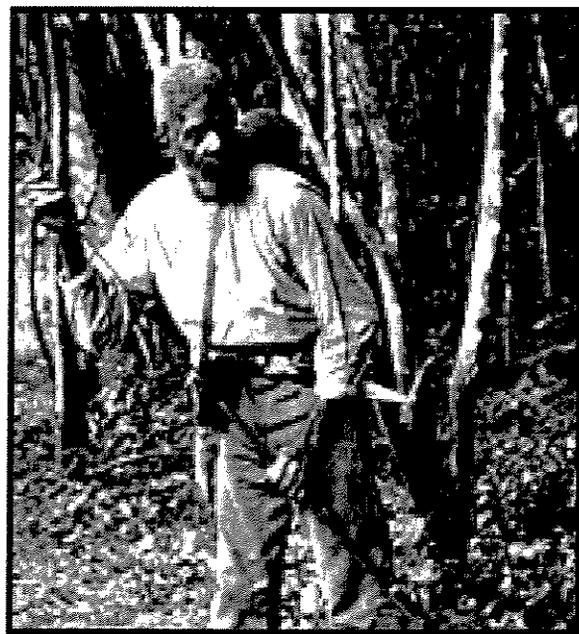
(s.data)

Austero Penteadado

Novamente, características do homem do campo ganham concretude e, simultaneamente, tornam-se mais próxima do imaginário popular, como descreve Ezequiel Freire:

“Agora, era a vegetação que brotava pungente do húmus, a peroba que se erigia e avultava no fundo do quadro, os cipós a se esnortegarem enlaçando as árvores; depois o lenho morto sobre que verdecia a bromélia; eram os líquens e os musgos de um verde tenro e úmido, toda miúda vegetação parasitária que aveluda as nossas matas.

Por último, o ar que se animava e se movia, a luz do alto céu que permeava a ramagem, iluminando a clareira, luz doce e irisada de um dia primaveril – era a vida, enfim que enchia a tela inteira transformada pela ilusão da perspectiva num recanto de mato virgem, tão fielmente representado que chega a dar-nos a impressão da realidade”¹⁴⁹.



¹⁴⁹ Ezequiel Freire. Almeida Junior – Os caipiras negaceando. In: *Livro póstumo*. São Paulo: Weiszflog Irmãos, 1910.

Nas fotografias de Austero, o modo de compor, assim como a transladação de motivos nascidos na pintura, não deixa de apontar para uma atitude pictorialista, permeada, entretanto, por aquilo que a linguagem fotográfica tem de específico e precursor de mudanças nos padrões de visualidade: o instantâneo, fortes contrastes, traços sintéticos e ênfase sobre o primeiro plano. Assim, a estética realista está presente, não só na valorização daquilo que a natureza e a cultura local poderiam oferecer, mas também na espontaneidade dos registros e na escolha de temas da vida cotidiana, tomados de forma simples.

Essa postura reflete também o grau de necessidade interior que rege a escolha do tema, do momento selecionado para o registro fotográfico e a concepção que o fotógrafo ainda mantém da vida do homem do interior do Estado de São Paulo: uma área quase intacta, sem as modificações advindas da produção cafeeira. Essa imagem, no entanto, não condizia com as informações sobre os arredores de Campinas – região com maiores índices de produção de café daquele período.

De acordo com o que podemos perceber em algumas das fotografias de Austero, chega-se à conclusão de que seu olhar caracteriza-se por uma intenção seletiva, pinçando imagens dos arredores de Campinas que lhe convinham preservar e divulgar.

O caçador, protagonista de algumas fotografias era, certamente, uma figura em extinção, já naquele momento, em função do desmatamento de grande parte das matas nativas existentes na região, desde as últimas duas décadas do século XIX, para implantação das fazendas de café.

A obra fotográfica de Austero Penteado instiga-nos, pois, a refletir sobre os laços que a atam à pintura e à literatura. O fotógrafo parece render tributos a situações cotidianas que excluem elementos indicadores de mudanças. Ao mesmo tempo, essa simetria entre os interesses representados nas obras fotográfica, pictórica e literária possibilita reconhecer os símbolos arquetípicos da vida no interior, os quais povoam o inconsciente, num momento de transição das artes no Brasil caracterizado pela busca de uma nova orientação que valorize a cultura local.

Em paralelo, as obras despertam um sentido crítico capaz de provocar reflexões que dizem respeito às possibilidades de troca entre a pintura, a literatura e a fotografia. Assim, não se trata aqui de uma contraposição entre essas formas de representação, mas de verificar possibilidades de diálogo entre elas.

O pitoresco, o belo e o sublime na paisagem fotográfica

Desde a colonização, e ainda durante um longo período da história brasileira, o conceito de paisagem é influenciado pela perspectiva européia. É justamente na virada do século XIX para o XX que esse olhar começa a apresentar a gênese de uma arte que se diferencia no sentido da busca de temática e linguagem mais ligadas à idéia do que seria genuinamente nacional.

Mesmo com o interesse pela valorização desses conceitos em meio ao contexto de transição, alguns aspectos do romantismo permanecem presentes em diversas formas de expressão, talvez pela influência de artistas que, ao incorporarem tardiamente os ideais românticos, na segunda metade do século XIX, celebram a natureza exuberante de modo bastante idealizado. Se, para a pintura, a paisagem encanta pela natureza abundante e generosa, permitindo uma significativa produção em quase todo o Brasil, obviamente também para a fotografia amadora esse tema já se caracteriza como gênero de grande interesse, desde os precursores da fotografia no país.

No circuito do fotoclubismo, esse gênero é inicialmente explorado por Lunara¹⁵⁰, no registro das imediações de Porto Alegre, e por Austero Penteado, nos arredores de Campinas. Esses autores apontaram em suas obras, uma aversão à racionalidade inerente ao mundo industrial e,

¹⁵⁰ Eneida Serrano. 2002. *Op. cit.*

apresentam, como proposta, a reafirmação de espaços e valores mais próximos ao ambiente rural e ao enfrentamento de situações atribuídas aos laços corroídos pela imposição dos novos modos do viver urbano e pela concorrência capitalista.

A observação e o registro da paisagem não são, no entanto, fruto somente do olhar contemplativo, mas resultante de uma intensa exaltação e divulgação a respeito do tema:

“A fotografia de paisagem tem um charme particular o que a torna tema e objeto de um grande número de fotógrafos amadores. A natureza está sempre pronta para posar e seus aspectos são sempre variados, imprevisos, com novidades de acordo com a estação ou mesmo em função da hora (...)”¹⁵¹.

Além desse incentivo, dos concursos sobre o tema realizados em circuitos municipais, nacionais e internacionais, circula nos manuais uma densa e extensa bibliografia enfatizando a necessidade do conhecimento das regras estabelecidas para a pintura. Apesar de extensos, alguns trechos de artigos publicados sobre o assunto merecem ser transcritos de manuais de diferentes procedências, pois revelam com objetividade a importância atribuída a essas regras:

“Ha em arte um velho dictado: é que cada scena digna de ser reproduzida pela pintura deve conter qualquer cousa de sublime, de bello ou de pittoresco e esse mesmo dictado vale para a photographia”¹⁵².

¹⁵¹ *Bulletin de l'Association Belge de Photographie*. 23e année, v. 23, n. 5, 1896. p. 358.

¹⁵² *A Arte Photographica. Revista Mensal dos Progressos da Photographia e das Artes Correlativas*. Porto. n. 11-12. 1884 - 1885.

Em *A Arte Photographica*, principal revista portuguesa, é publicado em capítulos o texto “Do effeito artistico em photographia”, no qual o autor discorre com profundidade sobre vários aspectos técnicos e estéticos relacionados ao gênero:

“É possível aos photographos uma interpretação original da natureza, em certos limites; mas limites sufficientes para imprimir o cunho do auctor sobre certas obras de modo que possam ser reconhecidos e nomeados pelos que tratam de photographia, como dos quadros são conhecidos e nomeados os seus autores pelos que possuem conhecimento profundo de quadros.

E' importante desde o principio, demonstrar que se pódem obter resultados superiores adquirindo-se conhecimentos superiores não sómente sobre o emprego dos productos e do material photographicos, mas tambem da arte; sem isso seria completamente inutil o fito d'este tratado (...)

Ver-se-ha que a melhor prova foi obtida por aquelle dos dez que estudou a arte. Pela escolha do ponto de vista, pela posição d'um personagem, pela hora do dia, ou por um excesso ou falta de desenvolvimento ou bem por processos contrarios que podem produzir effeitos atmosphericos delicados e suaves contrastes brilhantes, se é necessário, o photographo pode dar representação da paizagem d'este modo (...)

Não são sómente aquelle cujos olhos receberam esta educação que exigem uma bella composição nas obras d'arte, mas mesmo os Ignorantes ou os que não receberam essa iniciação sentem um verdadeiro prazer – de que não conhecem a causa no sentimento da disposição, da symetria, do equilibrio e da ponderação”¹⁵³.

Já o manual francês de maior circulação internacional no meio fotográfico, *Photographie. Les debuts d'un amateur*, de autoria de Charles Mendel, ao abordar o gênero limita-se à orientação relacionada às questões técnicas:

¹⁵³ *Id. Ib.*

“O paisagista deverá fazer um estudo constante da luz e da natureza. Para isso, ele deverá estudar a vista em todos os seus detalhes, analisar a paisagem, determinar os elementos e os diversos planos.

Em geral, uma paisagem é composta por uma distância, dada por um segundo plano e um primeiro plano. É necessário atribuir a cada um desses planos a importância que lhe convém. O primeiro plano deve ser interessante, bem determinado, sólido: ele deve, por sua cor e forma, fazer fluir os outros planos. O segundo plano deve ser também bem definido, mas menos acentuado; é nele que está contido o objeto principal. Atrás deste plano se deve manter uma certa indecisão, para dar ao quadro a profundidade e a perspectiva.

Na paisagem, existem duas linhas principais e de massas de sombra e de luz. As linhas devem ser interessantes por elas mesmas e se sustentarem mutuamente.

As massas de sombra e de luz devem se equilibrar e se valorizar reciprocamente. Não se pode admitir nem duas massas de sombra equivalentes, nem duas massas de luz de igual valor no mesmo quadro. O objeto principal não deve estar situado no centro da vista, mas um pouco à direita ou um pouco à esquerda.

O paisagista-fotógrafo deve, antes de enquadrar a câmera, compor seu quadro, de modo a obter o ponto de vista que deseja. Jamais deverá fazer uma paisagem sem haver definido anteriormente o plano”¹⁵⁴.

Esses conceitos transmitem com bastante clareza o rigor e a dedicação necessários para a formação do fotógrafo amador. Ou seja, para construir uma carreira, ele deve, ao captar suas imagens, além de almejar o virtuosismo técnico, seguir regras bastante definidas, e sua concepção do olhar necessariamente deve, mesmo que com algumas nuances, ser a mesma do artista.

para construir uma carreira, ele precisa, ao captar suas imagens, além de almejar o virtuosismo técnico, seguir regras bastante definidas, e sua concepção do olhar necessariamente deve, mesmo que com algumas nuances, ser a mesma do artista.



Rio Atibaia - Arraial de Sousas
Austero Pentecado

Nas suas fotografias de paisagem é existe uma predileção pelos arredores de Campinas, em especial, a região de Sousas, naquele momento bastante conhecida pelas fazendas de café. A qualidade das fotografias do gênero denota a dedicação com que segue as orientações fornecidas pelos manuais, tais como a habilidade para fotometragem que lhe permite valorizar a luz, tirando partido das sombras e acentuando as nuances da mata.

Para alguns artistas e para a maioria dessa nova categoria de fotógrafos que almejam a fotografia vinculada aos padrões pictóricos, a arte deve ser considerada como:

“O reflexo dos sentimentos profundos que ocorrem e tem sua razão de ser no grande e sublime espetáculo da natureza psíquica e moral. Uma paisagem não pode ser um documento repleto de detalhes; é necessária a compreensão do conjunto, a visão da atmosfera, a harmonia e a percepção da poesia que emana desses diversos aspectos”¹⁵⁶.

A receptividade à linguagem da natureza é dada por seus atributos que, de acordo com Kant, proporcionam alegria e emocionam. A experiência do belo natural, pela sedução que exerce sobre a imaginação, é colocada sob o signo de uma paixão dissimulada da razão, mesmo com a consciência de que, no fundo, as vozes da natureza são apenas os ecos das vozes interiores¹⁵⁷.

É fundamental perguntar em que condição subjetiva é possível o juízo do gosto; trata-se de determinar o que, no sujeito que as contempla, permite perceber a beleza das coisas. O belo, nesse sentido, tal como entendido pelos fotógrafos amadores, não é objeto somente de uma satisfação desinteressada, é a forma da finalidade de um objeto percebido com a representação de um fim. Assim, a faculdade da contemplação implica, também, um conhecimento objetivo, isto é:

“o conhecimento que, num conceito, é determinado pela união da imaginação (a faculdade sensível) e do entendimento (a faculdade dos conceitos), dentro da qual ela está submetida à jurisdição desta”¹⁵⁸.

¹⁵⁶ *Bulletin de l'Association Belge de Photographie*. 1896. *Op. cit.* p. 358.

¹⁵⁷ Michel Ribon. *A arte e a natureza*. Campinas: Papyrus, 1991. p. 28.

De acordo com essa visão, a fruição do sentimento de prazer ligado ao belo é definido no interior do sujeito, no acordo harmonioso proporcionado pela imaginação, responsável pela organização da diversidade sensível e pelo entendimento que conceitualiza o dado sensível. No entanto, esse sentimento diz respeito à relação do sujeito com o objeto, ao contrário das afirmações de Kant sobre a universalidade do juízo estético, que só opera na experiência das belezas livres, ou seja, essencialmente na natureza, numa condição que estabelece a primazia do belo natural sobre o belo artístico¹⁵⁹, a valorização do belo, deve se aproximar do jogo elaborado na produção artística.



Mata na região do Arraial de Sousas

¹⁵⁸ Idem. p. 29.

¹⁵⁹ Idem. p. 29-31.

No caso das fotografias de paisagens produzidas no circuito fotoclubista, muito em função das características da paisagem brasileira, a adesão à veia romântica do pitoresco, ao culto do belo e ao caráter monumental e impenetrável atribuído à paisagem é bastante explorada.

O sentimento de suspensão das forças vitais surpreende a imaginação, assim como o confronto entre as proporções, tal como apresentado na série de fotografias da mata virgem – “a natureza absolutamente imensa e infinitamente poderosa” –, faz com que sua grandeza violenta a imaginação, operando na exaltação do sentimento.

Em meio à intensificação da produção em série, das novas técnicas de reprodução e da nova fachada urbana, a obra de Austero é permeada por interesses distintos, quase uma obsessão pelo registro de aspectos singulares do cotidiano, tanto do urbano, quanto do rural. É como resposta enviesada ao horizonte técnico projetado no início do século XX que se pode entender, em parte, esse seu olhar inusitado para a paisagem urbana.

Com esse interesse especial por situações, espaços e personagens singulares, dedica-se a abordar o cotidiano, numa dinâmica diferenciada. Constantemente faz referência a situações do passado recente ao mesmo tempo em que também tenta acompanhar as mudanças, num momento em que tudo na cidade parece se caracterizar como novo e transitório.

Em suas fotografias, reverencia a tradição, o passado preservado em situações ainda do período colonial / escravocrata ou em cenas cotidianas, de lazer e mesmo de trabalho. Nessas condições, tenta preservar algumas personagens ameaçadas por esse novo tempo, e esse parece o meio encontrado para garantir a união de tempos desconexos.

O essencial de sua obra está na intersecção de sua biografia com o cotidiano que o rodeia – as novas formas de viver em seus aspectos mais prosaicos. Da dedicação e da contemplação nascem idéias e imagens que conduzem a novas aproximações. A cidade, aí, revela-se cotidiana.

Na simplicidade e na rusticidade dessas situações prestes a desaparecer, muitas vezes suas imagens surgem carregadas de nostalgia, mas, mesmo nessas condições, mantêm a constante preocupação entre a forma e informação.



“Armazém de seccos e molbados – Vê-se esse prédio”.

A legenda escrita pelo próprio fotógrafo no documento intitulado *Nottas sobre as Photographias*¹⁶⁰, é uma preocupação constante do autor que descreve ou tece comentários sobre o objeto fotografado.

A entrada de mascates na Vila Industrial – situada nos arredores de Campinas – nesse estudo merece atenção, mais pela localização do que pelo fato em si, pois mesmo quando registra cenas cotidianas prevalece o interesse pelos espaços distantes do centro e menos privilegiados.

¹⁶⁰ Documento da Coleção Austero Penteadó pertencente ao acervo do Museu da Imagem e do Som de Campinas.

*A paixão parece incompatível com o
tempo urbano-industrial.*

Paulo Leminski

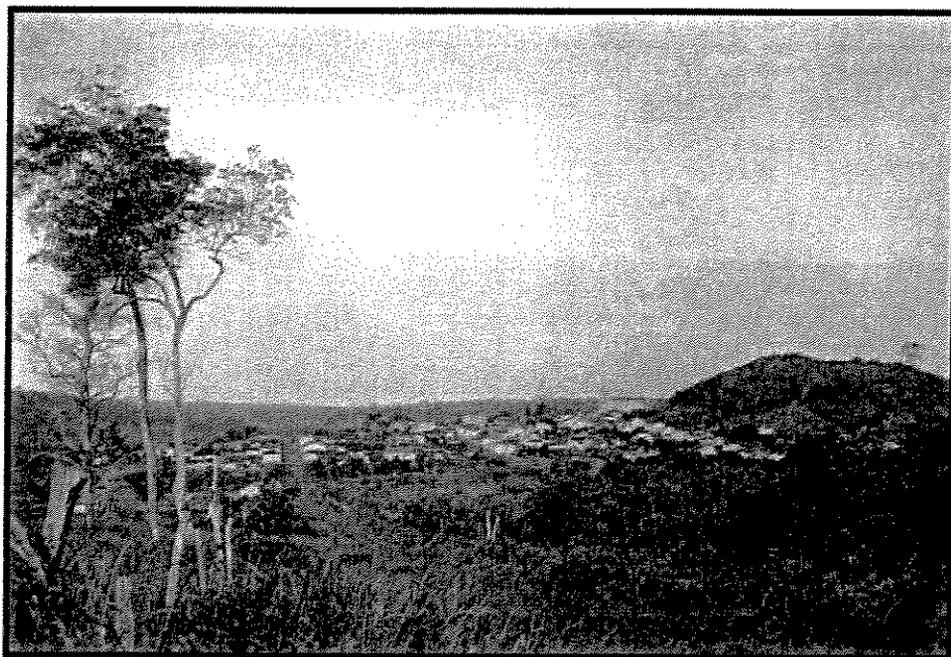
O objeto da fotografia de Austero nasce da sua relação com o ambiente, da percepção daquilo que está em torno da realidade que o circunda e que lhe permite explorar um outro nível de preocupação, diverso daquele dos fotógrafos profissionais. Em seu percurso, procura desenvolver uma prática assentada em referências estéticas e temáticas, que apenas na superfície nos parece alheia às preocupações de caráter documental.

A necessidade de demarcar e fixar limites urbanos para Campinas caracteriza uma preocupação constante na obra de Austero, talvez por ser essa, a possibilidade de reconhecê-lo na sua totalidade e de torná-lo familiar, já que o cenário urbano neste período, vai rapidamente adquirindo novas feições.

A originalidade de suas paisagens urbanas reflete a própria relação com a cidade e suas margens, dada pela valorização da interseção entre o urbano e o rural, ou ainda, a manutenção de elementos predominantemente rurais no meio urbano. Sua preocupação com a cidade não se estabelece a partir do registro de índices da modernidade, mas de aspectos urbanos que ainda guardam uma proximidade com a herança rural. Tal como Atget, ao recusar a imagem “exótica, majestosa e romântica” das cidades, Austero Penteado buscava revelar a paisagem urbana e seu entorno a partir de uma

concepção estética e preocupação social que não se dobra ao ritmo industrial¹⁶¹.

Em suas imagens nas quais apresenta a cidade como objeto, pode-se perceber a presença de um sentimento nostálgico em relação a alguns elementos do mundo pré-industrial e, ao mesmo tempo, uma procura pelo encontro da fotografia da paisagem urbana inspirada na estética do pitoresco.



Arredores de Campinas – Vila Industrial

Austero Penteado

¹⁶¹ Nos ensaios, “A pequena história da fotografia” e “A obra de arte na época da sua reprodutibilidade técnica”, Walter Benjamin, ao recuperar a noção de aura na obra de Atget, preocupa-se com a questão da autenticidade das coisas, concedida a tudo que incorpora, na sua materialidade, valores transmitidos pela tradição. In: *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. São Paulo. 1985.

Essa abordagem que incorpora o enquadramento do espaço urbano e suas margens, inusitada para os padrões estéticos da época, permite levantar algumas hipóteses, como por exemplo, a de que o interesse pela paisagem, tal como é apresentado, tenha origem numa condição de convivência ao mesmo tempo subjetiva e social, ou seja, pelo confronto entre as fronteiras do rural e a expansão do ambiente urbano, que naquele momento passava por transformações radicais. Assim é possível vislumbrar o rural rapidamente se metamorfoseando em cidade e o choque e/ou entusiasmo que essas mudanças provocam no observador atento, ou, nesse caso, no fotógrafo Austero Penteado.

Além de instaurar esse sentimento, a noção de limite pode ser útil ainda, para a compreensão de que a separação do espaço urbano oficial e daquele que está do outro lado das margens é tido como uma fronteira a ser descoberta e vivenciada apenas por quem ultrapassa suas margens. Nessa relação, Austero, ao voltar-se para as margens nos instiga a pensar, por um lado, no rigor das narrativas visuais daquilo que nos é permitido conhecer e, por outro, como no enquadramento de uma lente grande angular, permite situar os espaços excluídos tanto pela negação do rural em detrimento da valorização do urbano, quanto pelo ocultamento de situação que possam comprometer a noção de ordem e de progresso.

Para analisar as imagens onde a atenção está voltada para a temática da paisagem, urbana é importante recorrer aos trabalhos já citados no decorrer desta pesquisa, que têm como preocupação a análise das propostas sanitárias e higienistas implantadas na virada no século.

Neste sentido, merece consideração especial, o trabalho empreendido pelo historiador José Roberto do Amaral Lapa, no qual, a partir da

constatação da existência de uma contradição básica – a convivência de uma ordem colonial escravista em transição com uma ordem capitalista e burguesa –, e destas implicações no desenho urbano, o autor se propõe a examinar as mudanças que se estabelecem no meio urbano no período de 1850-1900. Nessa análise apresenta “os espaços considerados abençoados e malditos, o confronto entre a cidade visível e a invisível, os arranjos das camadas dominantes para permanecerem como tal e as resistências e estratégias dos dominados para deixarem de sê-lo”¹⁶².

Se, sob diversos aspectos, as fotografias oficiais amplamente divulgadas corroboraram com a visão de uma determinada ordem econômica e social, com as fotografias de Austero Penteado e outras, aliadas aos novos dados disponibilizados em *A Cidade: Cantos e Antros: Campinas 1850-1900* torna-se possível re/conhecer uma outra face da cidade, escondida durante quase todo o século XX e ainda pouco explorada.

¹⁶² José Roberto do Amaral Lapa. 1996. *Op. cit.*

Olhares negociados¹⁶³

*F*ocalizar a utilização dos conceitos de imagem e memória em uma sociedade que privilegia cada vez mais a comunicação por meio da linguagem visual abre caminhos para o estudo dos cruzamentos e das possíveis interseções entre as imagens e os discursos com os quais se interagem. O jogo de desconstrução e reconstrução resultante dessa confrontação permite abordar aspectos fundamentais na constituição dos padrões e das narrativas visuais: a objetividade e o reflexo revelam-se produtos inerentes a uma prática social e superam a idéia da homologia, intrínseca ao aparelho fotográfico¹⁶⁴.

A passagem do olhar para o registro fotográfico constitui uma fase complexa, na qual a percepção inicial implica o reconhecimento e o ato de concepção da imagem, que é sempre um recorte possível, resultante de uma ação intencional, elaborada e, às vezes, negociada.

Nesse sentido, a transparência imediata ou a opacidade sintomática da fotografia designam modos de ver e têm uma implicação direta com processos e parâmetros perceptivos relacionados às técnicas disciplinares. A representação visual, portanto, apresenta-se como indissociável de uma vasta

¹⁶³ Algumas das idéias desenvolvidas neste capítulo são inspiradas na obra *Imagens negociadas: retratos da elite brasileira (1920-1940)*, na qual o autor Sergio Micelli analisa a negociação do artista com seus retratados, levando em consideração questões determinadas pelo mercado e pela crítica de arte.

¹⁶⁴ Arlindo Machado. 1984. *Op. cit.* No capítulo “*Mística da homologia automática*”, o autor apresenta reflexões importantes sobre o assunto.

reestruturação do saber e das práticas sociais que modificam as faculdades cognitivas e os desejos do ser humano¹⁶⁵.

Nos capítulos anteriores vimos como essas influências são confirmadas de modo marcante pelo pensamento positivista, pela medicina social e pela incorporação dos preceitos higienistas, nos quais o discurso médico e normativo não só orientou a configuração urbana de Campinas como influenciou em sua representação e revelou que, ao contrário do repertório constitutivo da produção contemporânea – marcado pela diversidade e pluralidade –, os registros da paisagem urbana foram condicionados por regras e discursos rigidamente estabelecidos.

Neste capítulo, a análise desse discurso, ao ser transformada em operação crítica, possibilitou, no processo de interpretação das imagens, a confrontação entre ciência e arte, realidade e ilusão. Os procedimentos distintos adotados por fotógrafos profissionais e amadores garantiram à produção características bastante particulares.

Conforme se pode constatar nas coleções estudadas, o olhar não foi determinado por uma estrutura estabelecida somente por uma base econômica ou uma concepção de mundo, mas por uma série de elementos que atuaram conjuntamente num mesmo plano social. Para analisá-los, procuramos a relação de fenômenos conexos que contribuíram para a definição de práticas científicas e culturais e, ao mesmo tempo, demonstramos os principais elementos responsáveis pela estruturação dessas modalidades do olhar fotográfico.

¹⁶⁵ Jonathan Crary. *L'art de l'observateur*. Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon, 1994. p. 29.

Para seguir essa lógica, foi necessário reconhecer que todos os aparelhos do olhar se situam no ponto de interseção dos discursos filosóficos, científicos e estéticos, de uma parte, técnicos e mecânicos, e de necessidades institucionais e de forças socioeconômicas, de outra. Cada um desses aspectos compreende não somente o objeto material em questão ou uma etapa na história da tecnologia, mas também o modo como se faz a história e se constituem as relações de poder¹⁶⁶.

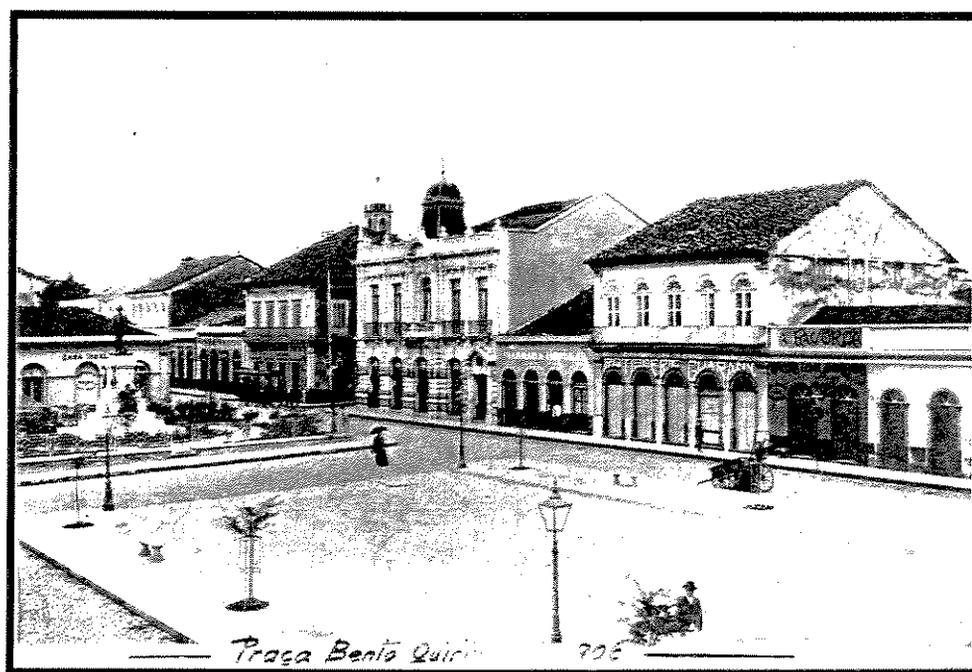
Identificar o jogo presente nessa interação nos permite perceber que a linguagem do fotógrafo, ou a seleção da imagem pelo meio responsável por sua veiculação, jamais se configurou como uma atitude passiva ou estática, mas dinâmica e com interferências diversas, dadas não somente pela ligação entre o sujeito e o objeto, mas também por uma sobreposição de valores históricos, estéticos e simbólicos. Seguir os estágios de tais trajetórias e confrontar essa produção de modo comparativo contribui para o esclarecimento dos distintos olhares em relação às imagens da cidade.

O processo de interpretação das fotografias que constituíram a memória da paisagem urbana coloca-nos uma série de interrogações sobre as quais procuraremos levantar hipóteses e avançar em alguns aspectos: Quais as possibilidades de representação da paisagem urbana? Como estabelecer uma dimensão histórica e demonstrar a relação da imagem com as práticas cotidianas? Quais implicações e elementos permitem o conhecimento futuro da história dos lugares representados?

A multiplicidade e a divergência dessas abordagens relacionadas ao ato da concepção, da produção e da edição remetem, como já foi dito, à

¹⁶⁶ Crary, 1994. p. 27-28

externalização dos processos de concepção. Reconhecer a base teórica e as regras atribuídas conceitual e tecnicamente contribui para a interpretação desses valores e adquire cada vez maior importância, na medida em que a desagregação dos espaços e conseqüentemente o desejo e a necessidade de reconstrução da identidade dos centros urbanos tornam-se cada vez mais presentes. Antes de analisar a configuração dos padrões e das narrativas visuais presentes na fotografia profissional e na fotografia amadora, elaboro algumas considerações a respeito de uma fotografia de 1906, proveniente do acervo particular de Maria Luisa Pinto de Moura, de autoria desconhecida e aparentemente desprovida de padrões e intencionalidades.



Esta instigante fotografia da região central de Campinas apresenta características próximas da fotografia instantânea e pode ser considerada exceção no conjunto das imagens existentes nos arquivos públicos referentes ao período estudado.

A singularidade em relação ao conjunto das coleções analisadas se dá não pelo fato de apresentar a imagem da praça Bento Quirino reformulada, com suas árvores recém-plantadas, como um dos espaços representativos da transformação da cidade, mas, em primeiro lugar, por flagrar o instantâneo de uma cena cotidiana, sem uma preocupação rígida em relação a padrões, enquadramentos ou pose dos personagens presentes, e, em segundo, pela liberdade de expressão que permite evocar situações relacionadas ao momento do registro e de instigar a curiosidade do espectador / pesquisador.

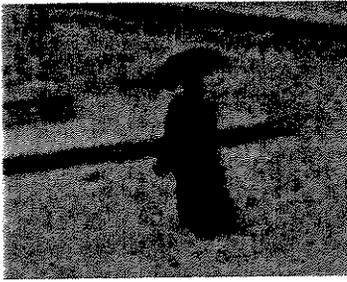
O exame dos atributos dessa imagem possibilita levantar algumas hipóteses concernentes às relações entre história e memória, fotografia e cidade. Contrariamente à rigidez dos padrões presentes nas imagens oficiais – cartões-postais, álbuns da Secretaria de Agricultura, Comércio e Obras Públicas e da série publicada no Almanaque *A cidade de Campinas em 1900* – e, também, na fotografia amadora de Austero Penteado (mesmo reconhecendo, em muitos aspectos, a presença de características inovadoras), essa imagem permite a qualquer observador contemporâneo ao momento da fotografia, ou do presente, ampliar os parâmetros para interpretação.

Ao sol de meio-dia, o vulto enigmático estaria atravessando a praça vazia em direção ao palacete da família? Qual o destino da transeunte de preto? Ou melhor, estaria mesmo de preto, não seriam simplesmente roupas escuras?

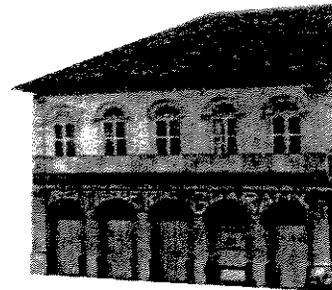
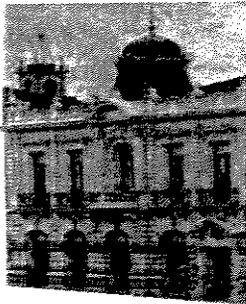
É importante lembrar que o filme disponível no mercado, o ortocromático não correspondia à autenticidade das cores; a falta de sensibilidade da película ao amarelo, vermelho e laranja fazia com que as cores se apresentassem como preto, e, pela extrema sensibilidade ao ultravioleta, violeta e azul, tais cores eram reproduzidas em branco.

Nenhuma destas questões seria, de fato, relevante para a análise aqui pretendida. Interessa-nos perceber como a ausência de padrões narrativos rígidos pode ampliar a interpretação e a disponibilidade de recortes para análise. Ou seja, a possibilidade de reconhecer num enquadramento mais amplo, os detalhes da praça, da circulação urbana, de seu entorno, das características dos prédios que a margeiam – alguns ainda remanescentes do período colonial –, enfim, toda a complexidade do conjunto de experiências de uma cena urbana cotidiana, sem que prevaleça a negociação entre o fotógrafo e as expectativas do editor da imagem e sem que determinados subterfúgios sejam utilizados para transformá-la numa cidade cenográfica, onde alguns prédios, ruas, praças ou situações sejam premeditadamente incluídos ou excluídos com a função quase que exclusiva de organizar e direcionar o olhar do espectador.

Certamente, para o observador apressado, a praça recém-construída aparece como espaço privilegiado, como elemento simbólico do ideal republicano; essa associação faz com que adquira também a condição de lugar de memória, funcionando (tanto no passado, como no presente) como legitimação de um novo modelo urbano. Porém, essa única fotografia permite, por exemplo, que o foco da análise seja ampliado e que o objeto de interesse possa estar centrado na investigação dos tipos urbanos.



Uma outra possibilidade de interpretação pode ser direcionada para o estudo do conjunto das construções e das referências arquitetônicas: as informações presentes nas fachadas, nas implantações adotadas, nas tipologias e na evolução das técnicas de construção – o aparecimento das novas construções com o uso da alvenaria, seguidas das também importantes inovações referentes ao modelo construtivo, enfim toda a utilização de um *décor*, que nesse momento transforma o interior e o exterior das construções.



Ao invés de se tomar as exceções para reconstrução das narrativas visuais, optou-se pelo caminho inverso, ou seja, procurou-se reconhecer as regras e os padrões visuais presentes nas coleções a fim de averiguar os interesses determinantes na construção da paisagem urbana.

As fotografias de paisagens urbanas do início do século XX disponibilizadas nos arquivos públicos de Campinas foram sistematizadas e apresentadas a seguir de acordo com duas categorias de análise – diferenciadas por aspectos específicos que a própria imagem indica, dadas as condições de produção: uma destinada à ampla divulgação pública e outra mais restrita ao circuito da elite cultural. Na categoria de fotografias realizadas por profissionais prevalece o teor oficial da encomenda institucional e, por conseqüência, o efeito da evidência da realidade. O fotógrafo amador, mais comprometido com questões estéticas, apresenta a paisagem urbana com suas vidências e evidências.

No primeiro caso, as fotografias, via de regra, estão comprometidas com o caráter cenográfico da cidade: são vistas em perspectiva oblíqua ou *plongée*, isto é, opta-se por enquadramentos que impossibilitam a articulação entre diversos planos urbanos. Essa ordenação procura definir um percurso e apresentar a existência de uma coerência no traçado e nos espaços urbanos. Mas, sobretudo, tal aspecto cenográfico propõe o conhecimento da cidade a partir de pontos de vista negociados, ou seja, proporciona o estabelecimento de conexões quase que exclusivamente com o projeto político objetivado.

Nessa perspectiva, as imagens propiciam uma compreensão mais nítida dos jogos de poder e dos espaços estratégicos utilizados pelo aparelho governamental e por setores dirigentes privados.

Já a segunda perspectiva – a do amador – contrariamente à primeira, obedece a uma outra lógica na representação da paisagem urbana: oferece uma multiplicidade de elementos dada por uma visão multifacetada que se estende do centro às margens da cidade. Esse olhar menos excludente – mas

também comprometido com a filiação estética – determina a constituição de uma paisagem urbana mais complexa, na qual existe a possibilidade de reconhecer diversas funções pertinentes ao espaço público, além de evocar as ações humanas que permeiam as paisagens representadas.

Seduzir é morrer como realidade e
produzir-se como ilusão.

Baudrillard

A fotografia participou ativamente do modo como foram construídas representações do ambiente urbano e, nesse processo, os registros caracterizaram-se como interpretações de mundo compartilhadas num determinado tempo e espaço.

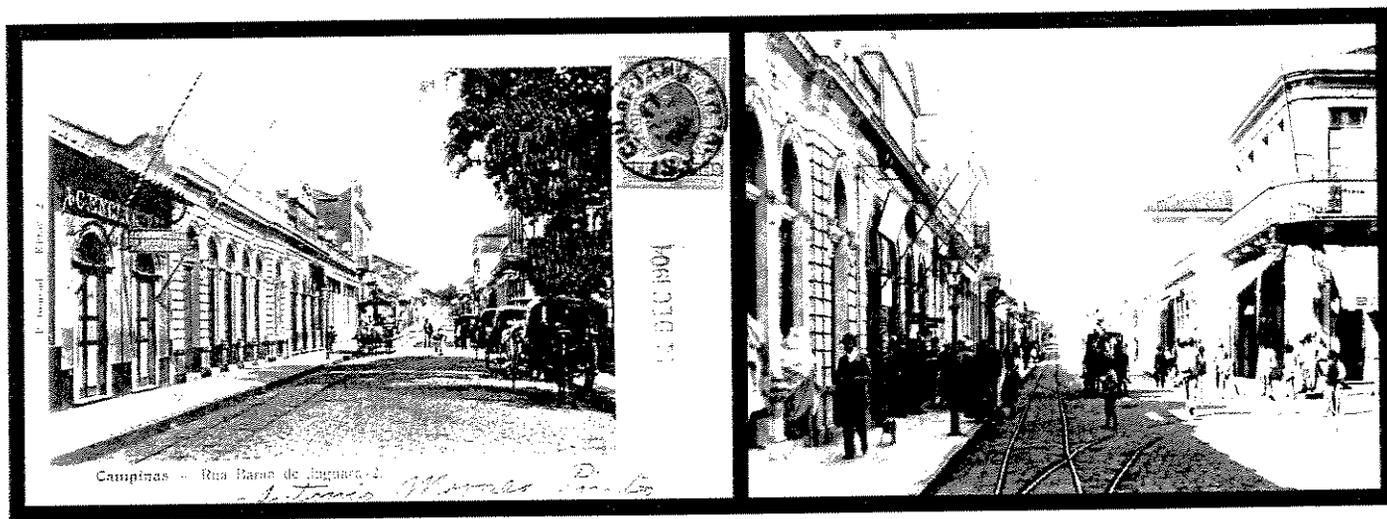
Nesse sentido, após seguir individualmente o percurso do fotógrafo profissional e do amador, procuro apresentá-los de modo comparativo e, simultaneamente, mostrar como a atividade da documentação fotográfica e a inundante visibilidade da história foram capazes de constituir memórias coerentes com os padrões e as narrativas visuais adotadas. Assim, tratando-se de imagens e de memória, não há como não considerar que a imagem urbana, tal como suas memórias, foi construída por lugares e não-lugares, por silêncios e por silenciamentos.

Ao expor simultaneamente fotografias de um mesmo local, produzidas para veiculação nos cartões-postais ou para documentação e divulgação das obras realizadas pela Secretaria de Agricultura, Comércio e Obras Públicas, podemos facilmente pontuar soluções, partidos e perceber como a obediência a determinadas regras – desde à seleção do objeto a escolha do ângulo de tomada da fotografia – contribui diretamente para a

formação de uma representação da cidade e de seus melhoramentos materiais.

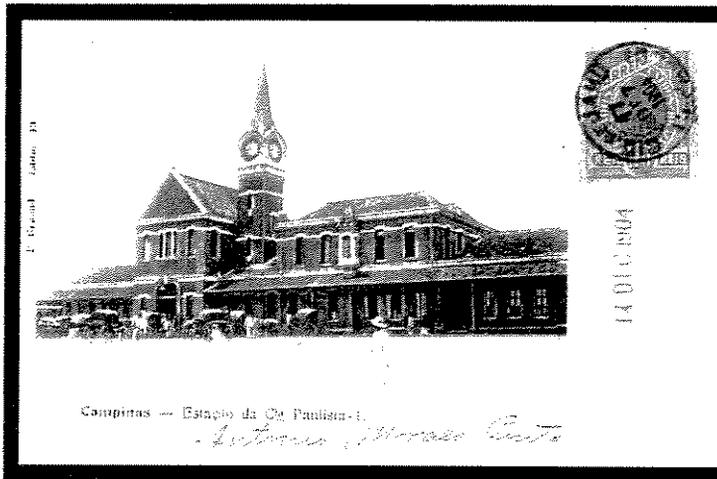
A apresentação simultânea dessas imagens é importante para compreender a construção da imagem e da memória urbana. Ou seja, como os mecanismos utilizados por determinados meios de comunicação para a divulgação excessiva de determinados espaços e a exclusão de outros são fundamentais para prefixar o uso social do espaço urbano. Assim, muitos dos aspectos urbanos não registrados pela fotografia tornam-se esquecidos pela memória coletiva.

No processo comparativo realizado nesse trabalho, além de identificar e constatar nas imagens urbanas a recorrência de padrões visuais, interessa percebê-las enquanto intenção discursiva, como desencadeadoras de um processo de produção de sentidos que vai desembocar na absoluta adequação ao discurso positivista.



R. Barão de Jaguará
Cartão-postal

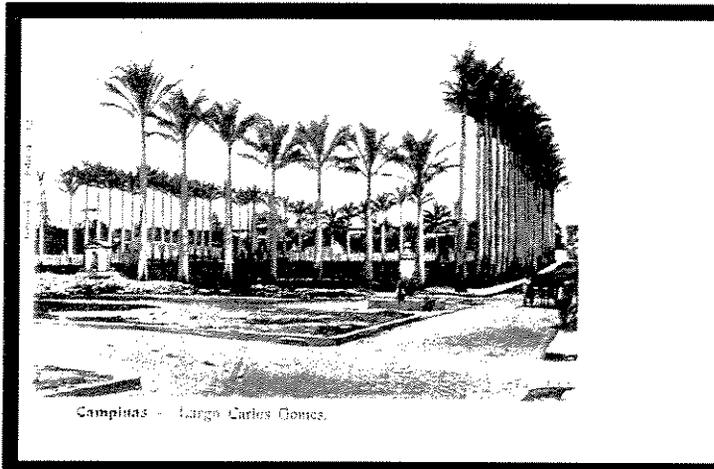
R. Barão de Jaguará
Álbum da Secretaria de Agricultura
Comércio e Obras Públicas



Estação da Cia. Paulista
Cartão-postal



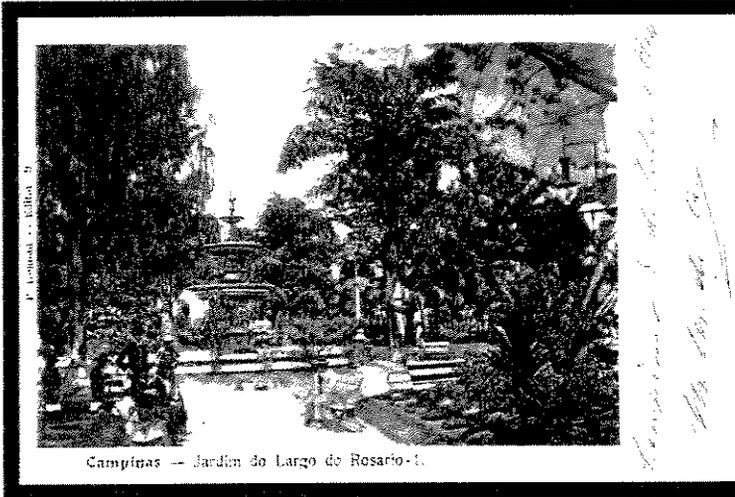
Estação da Cia. Paulista
Álbum da Secretaria de Agricultura,
Comércio e Obras Públicas



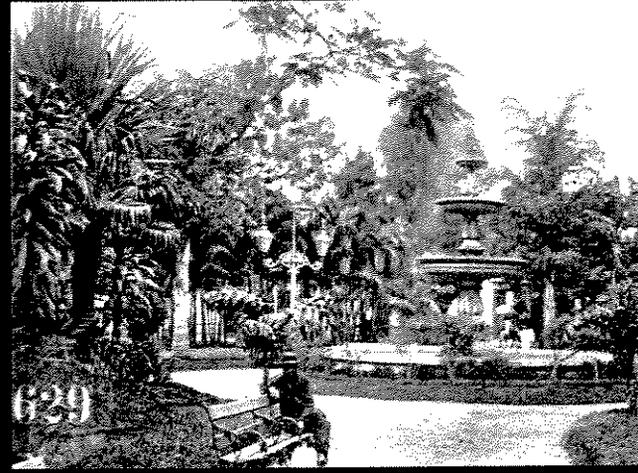
Largo Carlos Gomes
Cartão-postal



Largo Carlos Gomes
Álbum da Secretaria de Agricultura,
Comércio e Obras Públicas



Largo do Rosário
Cartão-postal



Largo do Rosário
Álbum da Secretaria Agricultura,
Comércio e Obras Públicas



Estação da Cia. Paulista
Cartão postal



Estação da Cia. Paulista
Álbum da Secretaria de Agricultura,
Comércio e Obras Públicas

As semelhanças e recorrências de padrões visuais encontrados nessas imagens explicitam a cumplicidade dos discursos e das narrativas utilizadas para viabilizar determinadas intenções sociais. As imagens produzidas por profissionais, veiculadas nos cartões-postais, no Almanaque *A cidade de Campinas em 1900* e nos Álbuns da Secretaria de Agricultura, Comércio e Obras Públicas estão intrinsecamente articuladas e fazem parte de uma engrenagem muito mais complexa, na qual a fotografia, em função de sua fácil reprodutibilidade, adquire papel preponderante. Devido à intensa circulação nos meios impressos e à conservação nos acervos públicos, essas representações acabaram por determinar a memória visual da cidade.

Essa condição contribuiu para criar, de fato, uma analogia entre fotografia e história – ambas tomadas como “visão objetiva do passado”. Como bem observou a historiadora Maria Inêz Turazzi, essa coincidência de sentidos parece ter sido, na verdade, uma confluência de perspectivas que podem e devem ser identificadas historicamente, mesmo porque, estando hoje a fotografia e a história livres desse confinamento, a utilização de documentos fotográficos muitas vezes ainda se circunscreve àquele horizonte conceitual¹⁶⁷.

Assim, merece especial atenção a condição de compromisso assumida pelo fotógrafo profissional ao participar e compartilhar das ações do grupo ao qual representa, produzindo imagens condizentes com a expectativa do grupo. Constatar esta contradição entre a cidade desejada e a divulgada constituiu um dos pontos que tivemos interesse em aprofundar: o

¹⁶⁷ Maria Inêz Turazzi *Op. cit.* p. 26.

movimento de inclusão/exclusão de determinados elementos/características urbanas.

A definição de “modernidade como uma época que olha para si mesma em relação ao passado, considerando-se o resultado de uma transição do velho para o novo”¹⁶⁸, é bastante adequada para a análise comparativa dessas coleções, que tiveram como função divulgar e legitimar as transformações urbanas.

Neste ponto, o modo como se produz essa ilusão de modernidade define a postura do fotógrafo e lhe configura uma posição privilegiada, na medida em que impõe uma visão que busca compartilhar com o restante da sociedade.

O consumo dessas imagens pressupõe produção de sentidos; a narrativa visual que sustenta o sistema de representação, capaz de inspirar atitudes concretas, orientando ações inscritas nas regras de conduta, cria ilusões, na medida em que se apresenta como portadora da verdade – ao trabalhar com as aparências transforma mentira em verdade, persuade, seduz e penetra nos espíritos, fazendo aderir à convicção introjetada.

Os meios que utilizam a reprodução fotográfica – o almanaque, o postal e as fotografias produzidas para os álbuns – e a impressão via métodos fotoquímicos, ao difundirem valores próprios da nova lógica urbana, atuaram também como produtores de ilusão, através de imagens que legitimam a cidade. Efeito de sedução; impõe-se uma estética, um gosto, um padrão de vida.

Diante do caráter até mesmo publicitário de tais imagens, a cidade é divulgada como produto, numa condição que a torna objeto sobre o qual

¹⁶⁸ Jürgen Habermas. “Modernidad: un proyecto incompleto”. In: N. Casullo. *El debate en la modernidad, pos- Modernidad*. 1981. p. 131.

repousa toda a produção de sentidos. A ilusão, num primeiro momento é seguida pela persuasão e pela sedução.

Conforme apresentado, as fotografias reúnem conhecimentos dispersos sobre a cidade, divulgando principalmente para aqueles que possam usufruir das propagandas as recentes mudanças urbanas e as facilidades que a cidade anunciava. Num momento em que a racionalização da ordem social é o projeto político; o discurso positivista marca a sociedade, com ênfase no preceito de ordem como base e progresso como objetivo. As imagens são recortadas, apresentadas numa narrativa e, alinhavadas com textos, pontuam ideais do discurso positivista.

O progresso, aliado à ordem, compõe um sistema de significação que organiza a sociedade pós-república e mascara as verdadeiras relações sociais e de produção, sustenta a norma e um determinado tipo de neutralidade, ou mesmo teorias que ocultam o significado preestabelecido que se agarra à ideologia de classe. É um sistema que se estrutura sobre um sistema de idéias que mantém a ordem estabelecida.

Os recursos retóricos, em sua dimensão visual, levam em conta os processos de identificação, enquanto expressão de um elo emocional que se estabelece com o outro, elo de afeto que transforma o sujeito, segundo o modelo do outro. Seja por empatia, simpatia ou projeção, imita-se; consciente ou inconscientemente assimilam-se ou interiorizam-se modelos.

Com esse objetivo, a retórica do silogismo aproximativo obedece a uma lógica expressamente rebaixada, adaptada ao nível público, ao senso comum, bem adequado ao caráter dos veículos de informação da cultura de massa. Preserva-se assim o sistema de representação: nada pode escapar ao controle ou abalar a estrutura do sistema; é preciso fechar o círculo, dissimular, reconhecer e se inscrever sob o signo da ordem e do progresso.

Os acontecimentos mais ricos nos chegam bem antes que a alma os perceba. E, quando começamos abrir os olhos para o visível, já há muito tempo aderimos ao invisível.

D'Annunzio

Ao contrapor imagens que tenham como finalidade o registro do mesmo objeto, procuro confrontar as linguagens utilizadas e seu alcance enquanto possibilidade de expressão de sentimentos ou desejos. A possibilidade de checar as diferenças presentes nos registros esclarece a série de rupturas que separam o espaço/objeto fotografado e ampliam a possibilidade de compreensão do espaço.

Padrões visuais e narrativas entendidos como recursos conscientes podem apresentar apenas um aspecto, sugerir outros ou provocar a sensações. Novamente vêm à tona as questões: Que objetivo propõe-se a cada uma destas fotografias em relação ao objeto? O de representá-lo tal como é ou parece, tal como se deseja? É a imitação da aparência ou da realidade? Cada fotógrafo enquadra e apresenta seu objeto da maneira que acredita ou que lhe convém.

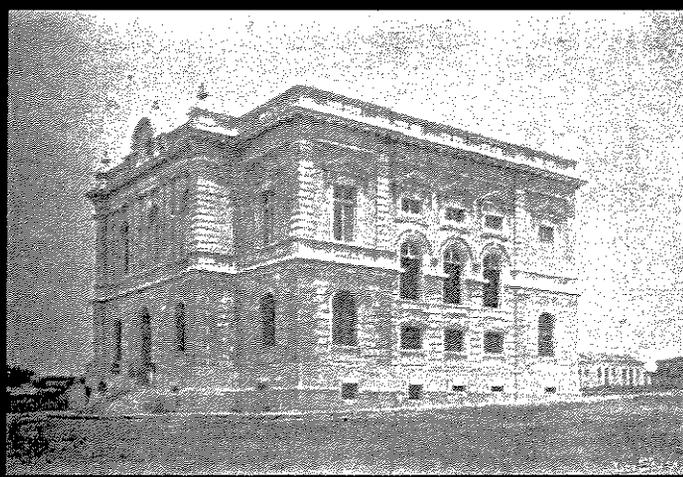
Nessas imagens percebe-se dois modos distintos de registrar a cidade, um oficial, projetado e divulgado pelas instituições e outro que consiste numa visão que alude aos limites que margeiam si centro. Na fotografia amadora de Austero Penteado não existe a preocupação em estabelecer claramente a

distinção entre urbano e rural, entre tempo de trabalho e tempo de lazer. Em suas fotografias, invertem-se as regras utilizadas pela fotografia oficial ao identificar, sem privilegiar, os ritmos da modernidade. A primeira mudança observada nessa comparação é dada pela amplitude e pelo dinamismo da nova paisagem urbana.

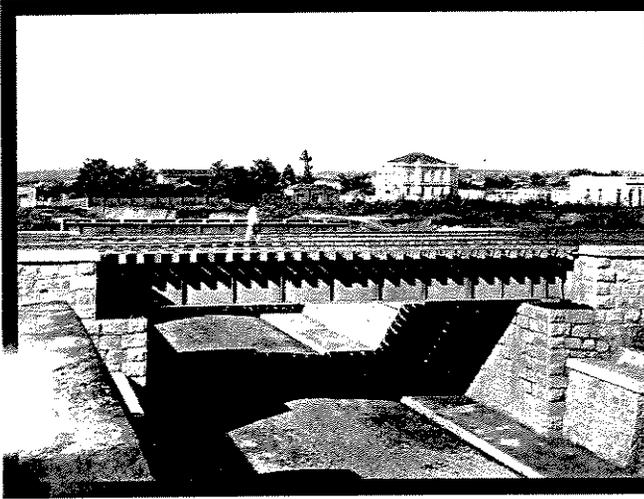
Quando são confrontadas as fotografias de Austero com aquelas destinadas à publicação no Almanaque ou no álbum produzido pela Secretaria de Agricultura, Comércio e Obras Públicas, percebe-se o quanto o olhar contemplativo e atento do fotógrafo é tocado pela situação, por aquilo que se denomina composição da paisagem. Uma percepção que só pode ser permitida a um espírito reflexivo.



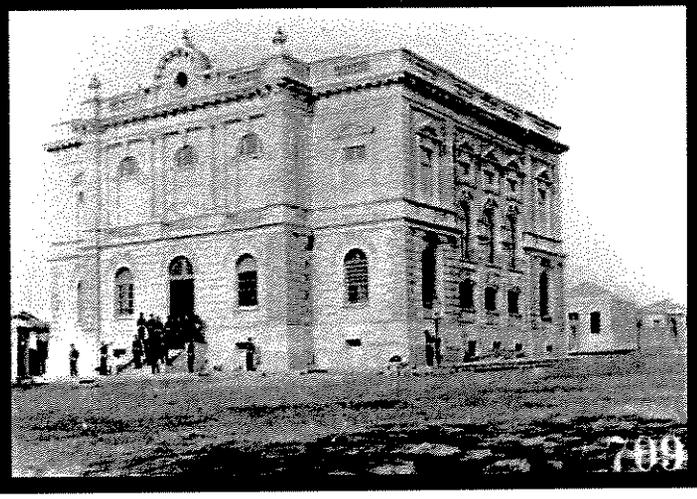
Cadeia Pública
Austero Penteadó



Cadeia Pública
Almanaque Campinas em 1900



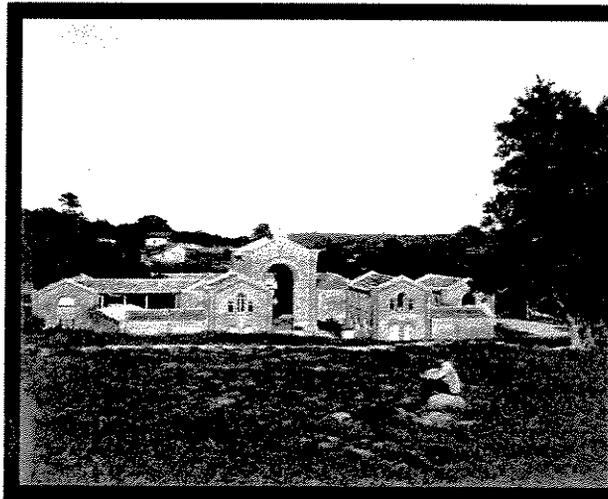
Cadeia Pública
Austero Penteado



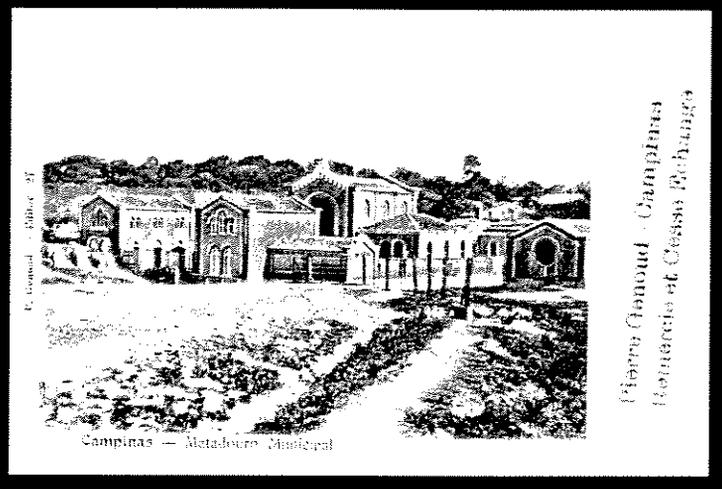
Cadeia Pública
Álbum da Secretaria de Agricultura,
Comércio e Obras Públicas

Na fotografia amadora, o prédio da Cadeia Pública é apresentado de modo incorporado à paisagem; com foco em todos os planos, conferindo maior conhecimento do espaço urbano. Em contrapartida, nas fotografias produzidas por profissionais, prevalece a preocupação com a neutralidade, com a exclusão quase que total do entorno, com a intenção de privilegiar uma civilização excessiva, numa aspiração de modernização que atinja, inclusive, a modernização da alma dos habitantes da cidade.

Esses mesmos recursos foram utilizados nos registros do Matadouro Municipal. Neles foram reiteradas as mesmas características e aspirações, tanto do amador quanto do profissional



Matadouro Municipal
Austero Penteadado



Matadouro Municipal
Cartão-postal - Casa Genoud

Como se pode constatar, cada uma das categorias fotográficas segue uma orientação bastante clara, definida e, cada uma a seu modo, projeta-se em certos imaginários já criados pelos circuitos onde encontram ressonância.

Assim, sob esse novo paradigma do panorama urbano, são produzidos e divulgados pelas duas categorias de fotógrafos, espaços que propiciam a qualidade de acontecimento estético e político.

Imagens guardam preciosas recordações às quais a sociedade contemporânea precisa recorrer cada vez mais para melhor compreensão do espaço em que vivemos.

Quando examinamos a produção fotográfica de um período extemporâneo ao nosso, um dos problemas que se apresenta é o de visualizá-la com a ótica contemporânea, atribuindo conceitos e intenções a autores que produziram em uma sociedade com preocupações e aspirações distintas das nossas, o que pode gerar um distanciamento entre a leitura atual e a intenção do autor.

Documentos visuais que eram apenas conhecidos como um conjunto de antigas imagens urbanas passa por um processo de ressignificação pela identificação de sua gênese e pela organização de novos arranjos. Essa situação possibilita, ao historiador do presente, não só a análise do processo de construção de uma cidade imaginada no início do século XX, como também a percepção de sua preservação enquanto objeto de memória.

Diante dessas questões, foi preciso problematizar a própria noção de imagem e compreender a construção das formas imaginárias, no sentido de reconhecer como foram introjetados alguns espaços urbanos.

Pode-se atribuir a esse sistema de preservação e divulgação de imagens da cidade a produção de efeitos no âmbito do simbólico. Ou seja, as representações, ainda que presentes somente no imaginário, conduzem a concepção e até mesmo a materialização do espaço urbano.

Algumas questões norteadoras desta pesquisa foram colocadas desde o início, na tentativa de identificar as ações e os mecanismos da fotografia como instrumentos eficientes na transmissão de padrões e de conceitos. De um lado, o discurso sobre o progresso, ao utilizar a linguagem baseada na exploração das evidências, pressupunha e ainda pressupõe a manutenção da percepção imediata e superficial das mudanças ocorridas na cena urbana. Esse processo articulou-se com uma vontade constituída imaginariamente, sem que houvesse uma mediação entre o visível imediato e, de fato, aquilo que estava nas margens, além do enquadramento definido pelo fotógrafo e que não nos foi permitido ver/conhecer.

Isso quer dizer que a confiabilidade creditada à imagem pode determinar grandes equívocos em relação às questões históricas e às do urbanismo.

Com essa preocupação, a análise das formas oficiais de representação possibilitou observar o movimento desse processo, ou seja, a manifestação do desejo dos sujeitos que estiveram comprometidos com a produção de uma imagem conscientemente elaborada e com a capacidade de intervir ativamente na divulgação dos meios de representação da cidade, sem que fossem questionadas as inclusões de determinados aspectos da paisagem urbana e a exclusão de outros, que, pela ausência de registros, permaneceram desconhecidos.

Outra consideração essencial passa pela constatação do caráter quase que definitivo das imagens, uma vez que foram apresentadas no decorrer do século XX como “a imagem”.

Nos países em desenvolvimento, o horizonte de algumas cidades localizadas em pontos estratégicos para viabilização das atividades industriais e terciárias, como é o caso de Campinas, foi, e ainda é, a transformação em metrópoles ou em cidades com elevados índices populacionais.

Esse modelo de crescimento urbano determina características semelhantes: a perda do significado dos espaços de origem, da identidade de lugar e, devido ao constante fluxo migratório e imigratório, a multiplicação das referências culturais. Essas variáveis associadas propiciam a constante elaboração de novas referências, mesmo que, na maioria das vezes, assumam a condição de marcos efêmeros.

A constatação de tais mudanças apontou para algumas soluções urbanísticas que tiveram como proposição a revitalização do que se convencionou chamar de centro histórico.

Nesse sentido, propostas de soluções urbanas, baseadas na premissa do progresso, foram naturalizadas primeiramente pelo viés da necessidade do devir urbano, decorrente da proposição de um futuro imanente ao presente e, como uma das soluções possíveis, da recuperação do legado histórico.

Paulatinamente, os centros históricos são apresentados como principais representações da cidade e assimilados como um dos seus pontos de maior significado. E, mesmo que o centro histórico não tenha mais o mesmo vínculo com a sociedade contemporânea, atua como espaço de identificação e lugar de expressão urbana.

Nas fotografias veiculadas nos meios de comunicação impressos – almanaques, cartões-postais e álbuns – encontram-se os elementos que fornecem à memória coletiva a lembrança que convém. Essa memória procura salvar o passado, conservar tradições e também construir o mito.

Numa primeira instância, as determinações do poder público e as escolhas das *casas editoras* e, em seguida, o arquivo dessas memórias em instituições afins, são, em grande parte, responsáveis pela definição da identidade imagética da cidade que se transmite até o presente, influenciando – ao lado da história e de outros referenciais arquitetônicos, estéticos e culturais – na escolha do patrimônio.

A insistência nessa postura tem sido ampla e complexa. O investimento no passado, nos princípios de legitimação e divulgação do conceito de progresso, utilizou discursos visuais preocupados em enfatizar uma política desenvolvimentista baseada na melhoria – mesmo que controversa – de determinadas configurações urbanas.

Órgãos ligados ao patrimônio fazem referência a esse paradoxo da imagem.

“Se partimos da premissa de que a atividade do homem de configurar o meio ambiente que nos rodeia tem sido algumas vezes caracterizada como a imagem de uma sociedade, expressa através de bens tangíveis e intangíveis, deveríamos começar por analisar nossas formas de organizar essas imagens. Percebemos de imediato que neste processo sempre funcionamos em duas dimensões básicas: a identidade e a diferença”.

“O tema da autenticidade passa então por aquele da Identidade, que é mutável e dinâmica e que pode adaptar, valorizar, desvalorizar e revalorizar os aspectos formais e os conteúdos simbólicos de nossos patrimônios”.¹

O que importa aqui é a percepção de que o caráter material da produção de sentidos é uma determinação dos processos sócio históricos, alinhavados com a constituição dos sujeitos.

¹⁶¹ *Carta de Brasília*. Documento regional do Cone Sul sobre autenticidade. 1995.

Se, de fato, como tentei recuperar neste trabalho, as instituições responsáveis pela manutenção da representação urbana oficial incorporou conceitos da civilização que produziu, a análise da trajetória dos espaços de Campinas definidos como históricos, permite perceber o envolvimento entre a iniciativa particular e a edificação propriamente dita da cidade.

As transformações na esfera do trabalho associaram-se a diversificação das funções, especializações, condições e espaços de sociabilidade e moradia da cidade, esboçando-se uma dinâmica urbana relacionada à diversificação do capital cafeeiro local.

No entanto, no que se refere ao uso e divulgação da imagem, é importante considerar que, mais que a construção imagética da cidade, buscava-se construir uma prática de cidadania altamente excludente, apesar do discurso da liberdade e da livre-iniciativa.

Foi com o uso dessas e de outras prerrogativas que o lugar dos homens beneméritos implicou a exclusão de registros dos espaços e até mesmo da presença de libertos, imigrantes e trabalhadores livres nacionais.

Diante das questões levantadas neste trabalho, a possibilidade de recuperar outro padrão e narrativa visual, como o apresentado pelo fotógrafo amador, menos comprometido com a versão oficial do progresso, forneceu um panorama mais complexo que contribui para o mapeamento urbano do período e sua recuperação, sob inúmeros aspectos.

Documentação Fotográfica

Acervo de Cartões-Postais de Monsenhor Jamil Nassif Abib
Acervo Fotográfico do Museu da Cidade
Acervo Fotográfico do Museu da Imagem e do Som de Campinas
Acervo Fotográfico da Biblioteca do CCLA
Acervo Fotográfico de Maria Luisa Pinto de Moura
Arquivo Fotográfico do Centro de Memória da Unicamp
Arquivo Público e Histórico de Campinas
Bibliothèque Nationale de France – Cabinet des Stamps et de la Photographie
Centro Português de Fotografia
Maison Européenne de Photographie
Société Française de Photographie

Jornais

(A data refere-se apenas ao período consultado, e não ao período de circulação do jornal)

Gazeta de Campinas – 1898-1915

Revistas, Boletins, Manuais e Almanques

Almanach de l'Amateur d'Art Photographique. Marc le Roux. [s.l.]: [s.n.], [s.d.].

Almanach A Cidade de Campinas em 1900. Org. Leopoldo Amaral. Campinas: Typographia a vapor da Casa do Livro Azul, 1899.

Almanach A Cidade de Campinas em 1901. Org. Leopoldo Amaral. Campinas: Typographia a vapor da Casa do Livro Azul, 1900.

Almanach A Cidade de Campinas em 1908. Orgs. José M. Ladeira e Benedicto Octávio. Campinas: Typographia e Stereotypia da Casa Mascotte, 1907.

- Almanach da Companhia Mogyana 1908-1909.* Org. Vicente Melillo. Campinas: Typographia a vapor da Casa do Livro Azul, 1908.
- Almanach Histórico e Estatístico de Campinas de 1912.* Orgs. Benedicto Octávio e Vicente Melillo. Campinas: Typographia da Casa Mascotte, 1911.
- Almanach Histórico e Estatístico de Campinas de 1914.* Orgs. Benedicto Octávio e Vicente Melillo. Campinas: Typographia da Casa Mascotte, 1914.
- L'Annuaire Général de la Photographie.* Bruxelas: [s.n.], 1892.
- A Arte Photographica. Revista Mensal dos Progressos da Photographia e das Artes Correlativas.* n. 11 e 12. Porto: 1884-1885.
- Bulletin du Photo-Club de Paris.* [s.l.]: [s.n.], 1900-1915.
- Manual de Photographia.* Rio de Janeiro / São Paulo / Recife: Laemmert & Cia., [s.d.].
- Manuel a l'Usage de Amateurs. Demaria Frères.* Paris: [s.n.], [s.d.].
- Photographie. Les debuts d'un amateur.* Charles Mendel. Paris: Éditeur. J. Carteron, [s.d.].
- La photographie considérée comme art et comme industrie. Histoire de ses progrès, ses applications – son avenir.* Mayer & Pierson. Paris: Librairie L. Hachette Et, 1862.
- Photographie et ses applications II. Traité pratique de photographie a l'usage des amateurs et des débutants par Charles Mendel.* [s.l.]: Librarie de la Science en Famille, 1890.
- Photo-Gazette. Revue internationale illustrée de la photographie e des arts.* Paris: [s.n.], 1900-1915.
- Revista Luna Córnea.* n. 7. México: [s.n.], 1995.
- Revue Le Photographe.* Paris: [s.n.], 1900-1910.
- La théorie, la pratique et l'art en photographie. Le paysage artistique en photographie.* Frédéric Dillaye. Paris: Librarie Illustrée, [s.d.].

Documentação Oral

- Joaquim do Amaral Almeida – 12 dez. 1998.
Tereza Ramasco Prado Penteadó – 10 mar. 2001.

Bibliografia Específica

(Artigos, teses, dissertações, monografias, almanaques e textos literários referentes à Campinas e/ou à região).

ABRAHÃO, Fernando Antonio. *Correspondência passiva de Francisco Glicério*. Campinas: Centro de Memória - Unicamp, 1996.

ÁLBUM de Campinas: em comemoração do bicentenário da fundação da cidade de Campinas (1739-1939). Campinas: Typographia Commercial, 1939.

ANDRADE, Carlos Roberto Monteiro de. *A peste e o plano: o urbanismo sanitário do engenheiro Saturnino de Brito*. 1992. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, USP, São Paulo.

BARRETO, Paulo. *O caracol e o caramujo: artistas & cia. na cidade*. 1994. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Unicamp, Campinas.

BATISTONI, Duílio. Presença francesa em Campinas na segunda metade do século XIX. *Comunicarte*, PUC-Campinas, n. 6/7, 1985/1986.

_____. Arquitetura de Ramos de Azevedo em Campinas. *Notícia Bibliográfica e Histórica*, Campinas, v. 15, n. 110, Abr./Jun. 1983.

BITTENCOURT, Luiz Cláudio. *Desenho urbano de Campinas: implantação e evolução*. 1990. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo.

BRAGA, Ialé Falleiros. *Campinas vista através das fotografias históricas – um olhar sobre a primeira metade do século XIX*. 1998. Monografia (Iniciação Científica em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Unicamp, Campinas.

BRITO, Jolumá. *História da cidade de Campinas*. Campinas: Saraiva, 1956-1969. 26v.

CAMPINAS de ontem e de hoje. Campinas: Publicações da Empresa Lix da Cunha, 1988.

CANTUÁRIA, Adriana Lech. *A escola pública e a competência escolar: o caso do colégio Culto à Ciência de Campinas*. 2000. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Educação, Unicamp, Campinas.

- DUARTE, Rafael. *Campinas de outrora; cousas do meu tempo*. São Paulo: Typographia Andrade Mello, 1905.
- FARDIN, Sônia Aparecida. *Revelações do imaginário urbano: iconografia campineira no final do século XIX*. 2001. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Unicamp, Campinas.
- GALZERANI, Maria Carolina Bovério. *O almanaque, a locomotiva da cidade moderna: Campinas, décadas de 1870 e 1880*. 1989. Tese (Doutorado) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Unicamp, Campinas.
- GEBARA, Ademir. *Campinas – 1869/1875. Republicanismo, imprensa e sociedade*. São Paulo: FFLCH - USP, 1975.
- GOMES, Eustáquio. *Os rapazes d'A Onda e outros rapazes: modernismo, técnica e modernidade na província paulista*. Campinas: Pontes / Unicamp, 1992.
- GONÇALVES, Cássia Denise; LEÃO, Flávia Carneiro. Os retalhos fotográficos de Geraldo Sesso Jr. *Boletim do Centro de Memória da Unicamp*, Campinas, v. 5, n. 10, Jul./Dez. 1993.
- LAPA, José Roberto do Amaral. *A cidade: os cantos e os antros: 1850-1900*. São Paulo: Edusp, 1996.
- _____. *Bibliografia da história de Campinas*. Campinas, [s.n.]: 1997.
- MAGALHÃES, Wanda Moreira. *Eleitores e eleitos: os agentes do poder em Campinas na segunda metade do século XIX*. 1992. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo.
- MARIANO, Júlio. *História da imprensa em Campinas*. Campinas: Indústria Gráfica Massaioli, 1972.
- MATOS, Odilon Nogueira de; RANGEL, Maria Lúcia de Souza. Um pouco da história de Campinas. *Notícia Bibliográfica e Histórica*, Campinas, v. 18, n. 117, Jan./Mar., 1985.
- MENDES, José de Castro. *Efemérides campineiras, 1739-1960*. Campinas: Palmeiras, 1963.
- _____. *Fotógrafos de outros tempos*. *Correio Popular*, Campinas, 2 nov. 1952.
- MICOLI, Antonio Carlos (Org.). *Campinas 200: imagens da saudade, retratos do progresso*. Campinas: Ativa Promoções Culturais, [s.d.].
- MONOGRAPHIA de Campinas. Campinas: Typographia da Casa Genoud, 1916.
- NOGUEIRA FILHO, Paulo. *O Clube Republicano de Campinas*. São Paulo: Casa Espíndola, 1916.
- OCTÁVIO, Benedicto. *Campinas: apontamentos históricos e estatísticos*. Campinas: Typ. Casa Mascotte, 1907.

- PINTO, Alfredo Moreira. *Campinas: impressões de viagem*. Rio de Janeiro: Cia. Gráfica do Brasil, 1898.
- PUPO, Celso Maria de Mello. *8 bananas por um tostão*. Campinas: Ed. Palmeiras, 1976.
- _____. *Campinas, seu berço e juventude*. Campinas: Empresa Gráfica Revista dos Tribunais, 1969.
- QUEIROZ, Vitalina Pompeu de Souza. *Reminiscências de Campinas*. [s.n.]: 1951.
- ROSEN, Henrique. Photographia Campinense. In: *Almanach Litterario São Paulista para 1876*. São Paulo: Typ. da Provincia de São Paulo, 1875. p. 164.
- SALES, João Alberto. *A pátria paulista*. Brasília: Ed. da Universidade de Brasília, 1983.
- SANTA Casa de Misericórdia de Campinas. *Primeiro centenário 1871-1971*. São Paulo: Empresa Gráfica da Revista dos Tribunais, 1972.
- SANTOS FILHO, Lycurgo de Castro; NOVAES, José Nogueira. *A febre amarela em Campinas; 1889-1900*. Campinas: [s.n.], [s.d.].
- SEMEGHINI, Ulysses Cidade. *Do café à indústria: uma cidade e seu tempo*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1992.
- SESSO JR., Geraldo. *Retratos da velha Campinas*. Campinas: Ed. Palmeiras, 1970.
- SILVA, Kleber Pinto. *A cidade, uma região, o sistema de saúde: para uma história da saúde e da urbanização em Campinas-SP*. Campinas: Centro de Memória - Unicamp, 1996.
- VOLKART, Christiano. *Monographia de Campinas: para uso dos alumnos da instrução preliminar*. Campinas: Typographia a vapor Casa do Livro Azul de Castro Mendes & Irmão, 1903.

Bibliografia Específica

(Artigos, teses, dissertações, monografias e textos referentes à fotografia).

ALVARENGA, Alexandre Curtiss. *O mundo todo nos detalhes do cotidiano: aspectos teóricos da gênese e da significação na fotografia documentária*. 1994. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, Unicamp, Campinas.

ALVES, Valente Manuel. *Arte da Memória*. Centro Português de Fotografia. Porto. 1998.

ALVIM, Clara de Andrade. Fotografia e memória. In: *Museu da Imagem e do Som. I Encontro de fotografia e memória nacional*. São Paulo: Secretaria da Cultura, 1981.

ANDRADE, Joaquim Marção Ferreira de. Novas fontes para o estudo do século XIX: o acervo da Biblioteca Nacional e o projeto de preservação. *Revista do Arquivo Nacional*, Rio de Janeiro, v. 6, 1993.

BACHELARD, Gaston. *Fragments de uma poética do fogo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

BAZIN, André. "Ontologie de l' image photographique". Q' uest-ce que le cinéma? Paris: Cerf, vol. 1, 1958.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Obras Escolhidas, Vol. 1.).

_____. *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel, 1989.

_____. *Un art moyen: essay sur les usages sociaux de la photographie*. Paris: Minuit, 1978.

_____. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

BOUVARD, Michel. *Photo-Légends. Essai sur l'art photographique*. Lyon: Press Universitaires de Lyon, 1991.

BRUNEAU, Phillippe. *Le portrait*. Paris: Ramage, 1983.

CAMARGO, Mônica Junqueira de; MENDES, Ricardo. *Fotografia: cultura e fotografia no século XX*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

CARVALHO, Vânia Carneiro de; LIMA, Solange Ferraz de. *Fotografia e cidade: da razão urbana à lógica do consumo*. Campinas: Fapesp / Mercado de Letras, 1997. (Álbuns de São Paulo, 1887-1954).

_____. São Paulo antigo, uma encomenda da modernidade: as fotografias de Militão no Museu Paulista. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, Nova Série, n. 1, 1993.

- CORBOR, André. *Perfil per un'iconografia veneziana*. Geneve: Catálogo da Mostra Art Vénétien en Suisse et au Liechtenstein, 1978.
- COSTA, Helouise; RODRIGUES, Renato. *A fotografia moderna no Brasil*. Rio de Janeiro: UFRJ / Iphan / Funarte, 1995.
- CRARY, Jonathan. *L'art de l'observateur*. Traduit de l'anglais par Frédéric Maurin. Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon, 1994.
- CURNIER, Jean-Paul. A fotografia: memória de ruínas. *Revista Imagens*, Campinas, n. 3, Dez. 1994.
- DERAEVE, Jacques; DUVOSQUEL, Jean-Marie (Coords.). *La photographie d'art vers 1900*. Paris: Catalogue de l'Exposition / Crédit Communal, 1983.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- DILLAYE, Frédéric. *La théorie, la pratique et l'art en photographie. Le paysage artistique en photographie*. Paris: Librairie Illustrée, [s.d.].
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1994.
- DURAND, Régis. *Le temps de l'image. Essai sur les conditions d'une histoire des formes photographiques*. Paris: La Différence, 1995.
- ESSUS, Ana Maria Mauad de Andrade. *Sob o signo da imagem*. 1990. Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro.
- FABRIS, Annateresa (Org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Edusp, 1991.
- _____. A pose e a pausa. *Revista de Comunicação e Arte*, São Paulo, Escola de Comunicação e Arte, USP, 1986.
- FELIZARDO, Luiz Carlos. *O relógio de ver*. Porto Alegre: Gabinete de Fotografia, 2000.
- FERREZ, Gilberto. *A fotografia no Brasil, 1840-1900*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte / Fundação Pró-Memória, 1985.
- _____. *O Rio antigo do fotógrafo Marc Ferrez*. São Paulo: Ex-Libris, 1984.
- FERREZ, Marc. *Álbum de fotografias da Avenida Central*. Rio de Janeiro: Ex-Libris / Prefeitura do Rio de Janeiro, 1983.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Hucitec, 1981.
- FONTCUBERTA, Joan. *Estética fotográfica: seleccion de textos*. Barcelona: Blume, 1984.
- _____. *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1997.

- FREUND, Gisèle. *Fotografia e sociedade*. Trad. José Miguel Frade. Lisboa: Vega, 1989.
- FRIZOT, Michel. (sobre a direção). *Nouvelle histoire de la photographie* Paris: Bordas / Adam Biro, 1994.
- GUNTHER, Andre. *La conquête de l'instantané. Arqueologie de l'imaginaire photographique en France*. 1999. Thèse (Doctorat d'Histoire de l'Art) – École des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris.
- GURAN, Milton. *Linguagem fotográfica e Informação*. 3ª Ed. Revisada e ampliada. Rio de Janeiro: Ed. Gama Filho. 2002.
- HERKENHOFF, Paulo. *Fotografia: o automático e o longo processo de modernização*. In: TOLIPAN, Sérgio et al. *Sete ensaios sobre o modernismo*. Rio de Janeiro: 1993.
- HERMANGE, Emmanuel. *L'invention de "la lumière". Naissance de la presse photographique (1851-1860)*. 1996. Mémoire (Maîtrise d'Arts Plastiques) – Université de Paris VIII.
- HÓRIO, Rosana Monteiro. *Descobertas múltiplas: a fotografia no Brasil (1824-1833)*. Campinas: Mercado de Letras, 2001.
- JAY, Alain. *L'équilibre de l'esthétique photographique, en particulier dans son rapport avec celui de la peinture*. 1997. Mémoire (DEA de Philosophie) – Université de Bourgogne.
- JAY, Paul (Org.). *1833/1983. Un temps pour la photographie*. Ville de Chalon-Sur-Saône: Musée Nicéphore Niépce, 1977.
- JOUTARD, Phillippe. *Iconographie et histoire des mentalités*. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1979.
- KOSSOY, Boris. *Origens e expansão da fotografia no Brasil – Séc. XIX*. Rio de Janeiro: MEC / Funarte, 1980.
- _____. *Hércules Florence 1833: a descoberta isolada da fotografia no Brasil*. São Paulo: Ed. da Faculdade de Comunicação Social Anhembí, 1977.
- _____. *Militão Augusto de Azevedo e a documentação fotográfica de São Paulo (1862-1887): recuperação da cena paulistana através da fotografia*. 1978. Dissertação (Mestrado) – Escola de Sociologia e Política, USP, São Paulo.
- _____. *A fotografia como fonte histórica: introdução à pesquisa e interpretação das imagens do passado*. São Paulo: Museu da Indústria, Comércio e Tecnologia, 1980.
- _____. *São Paulo, 1900*. São Paulo: CBPO / Kosmos, 1988.
- _____. *Fotografia e história*. São Paulo: Ática, 1989.

- KRAUSS, Rosalind. *Le photographique: pour une théorie des écarts*. Trad. Marc Bloch e Jean Kempf. Paris: Macula, 1990.
- _____. Photography's discursive spaces. In: BOLTON, Richard. *The contest of meaning critical histories of photography*. Massachusetts: MIT, 1989.
- MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular. Introdução à fotografia*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- MARTEL, Xavier. *La photographie excursionniste en France. 1887-1914. Définition d'une pratique et d'une esthétique a travers la posterité des theories du paysage*. 1996. Mémoire (Maîtrise d'Histoire de l'Art) – Université Paris I.
- MENDEL, Charles. *Photographie et ses applications II. Traité pratique de photographie a l'usage des amateurs et des débutants*. [s.l.]: Librairie de la Science en Famille, 1890.
- MICHAUD, Emmanuelle. *Les photo-clubs en France dans les années soixante. Les amateurs au seuil de la reconnaissance culturelle de la photographie*. 1997. Mémoire (Maîtrise d'Arts Plastiques) – Université Paris VIII.
- OLIVEIRA JR., Antônio Ribeiro de. *Do reflexo à mediação: um estudo da expressão fotográfica e da obra de Augusto Malta*. 1994. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, Unicamp, Campinas.
- RIBEIRO, Suzana Barretto. *Imagens e memórias dos italianos do Brás: 1920-1930*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- SAMAIN, Etienne (Org.). *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec, 1998.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. *L'image précaire. du dispositif photographique*. Paris: Éditions du Seuil, 1987.
- SCHAPOCHIK, Nelson. *Cartões-postais, álbuns de família e ícones da intimidade*. São Paulo: Cia. das Letras, 1998. Vol. 3. (História da vida privada no Brasil. República: da Belle Époque à era do rádio).
- SERRANO, Eneida. *Lunara amador 1900*. Porto Alegre: [s.n.], 2002.
- SONTAG, Susan. *Ensaio sobre fotografia*. Rio de Janeiro: Arbor, 1983.
- TURAZZI, Maria Inez. *Poses e trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889)*. Rio de Janeiro: Funarte / Rocco, 1995.
- _____. *As artes do ofício. Fotografia e memória da engenharia no século XIX*. 1997. Tese (Doutorado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, USP, São Paulo.
- _____. *Marr Ferrer*. São Paulo: Cosac & Naif, 2000.
- VASQUEZ, Pedro. *Fotógrafos pioneiros no Brasil*. V. Frond, G. Leuzinger, M. Ferrer, J. Gutierrez. Rio de Janeiro: Dazibao, 1990.
- _____. *Dom Pedro II e a fotografia no Brasil*. Rio de Janeiro: Index, 1985.

_____. *Aspectos da fotografia brasileira no século XIX*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1987.

_____. *Postas do Brasil: 1893-1930*. São Paulo: Metalivros, 2002.

VEIGY, Cédric de. *La main d'œuvre de la photographie. Petite histoire de la saisie de la photographie des amateurs non avertis munis des appareils à main*. 1999. Mémoire (Maîtrise) – Université Paris.

Bibliografia Geral

ACHARD, Pierre et al. *Papel da memória*. Campinas: Pontes, 1999.

AMARAL, Aracy. *Artes plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. Trad. Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. *Arte moderna*. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.

ARIÈS, Phillipe. *A história da vida privada: da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992. Vol. 4.

AYMONINO, Carlo. *O significado das cidades*. Lisboa: Editorial Presença, 1984.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. São Paulo: Paz e Terra, 1997. (Coleção Leitura).

BAUDRILLARD, Jean. *A sociedade de consumo*. Lisboa: Edições 70, 1975.

BENEVOLO, Leonardo. *As origens da urbanística moderna*. Lisboa: Presença, 1963.

_____. *A cidade e o arquiteto*. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar. A aventura da modernidade*. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.

BOSI, Alfredo. *As letras na Primeira República*. Rio de Janeiro: Difel, 1978. Vol. 2. (História Geral da Civilização Brasileira. Tomo 3. O Brasil republicano).

_____. *O pré-modernismo*. 5ª ed. São Paulo: Cultrix, [s. d.]. Vol. V (A Literatura Brasileira).

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: T. A. Queiróz / Edusp, 1987.

- BRESCIANI, M. Stella. Metrôpoles: a face do monstro urbano. *Cultura e Cidades – Revista Brasileira de História*, n. 8/9, Set. 1984/Abr. 1985.
- BRITO, Ronaldo et al. *Sete ensaios sobre o modernismo*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.
- BROCA, José Brito. *A vida literária no Brasil – 1900*. 3ª ed. Rio de Janeiro: J. Olympio / Departamento de Cultura da Guanabara, 1975.
- CARELLI, Mario. *Culturas cruzadas: intercâmbios culturais entre França e Brasil*. Campinas: Papirus, 1994.
- CARENA, Carlo. Ruína – Restauo. In: *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa de Moeda, 1984. Vol. 1.
- CARVALHO, José Murilo de. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a república que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- _____. *A construção da ordem*. Rio de Janeiro: Campus, 1980.
- _____. *A formação das almas: o imaginário da república no Brasil*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.
- CASTELLS, Manuel. *A questão urbana*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difusão Editorial, 1990.
- CHOAY, Françoise. *Urbanismo, utopia e realidade*. Trad. Dafne Nascimento Rodrigues. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- _____. *L'allégorie du patrimoine*. Paris: Éditions du Seuil, 1989.
- CORBAIN, Alain. *Saberes e odores: o olfato e o imaginário social nos séculos XVIII e XIX*. Trad. Ligia Watanabe. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.
- ERIBON, Didier. *Michel Foucault (1926-1984)*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.
- FERREIRA, Marieta. *A república na velha província*. Rio de Janeiro: Rio Fundo Editora, 1989.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, 1977.
- _____. *A ordem do discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. 3ª ed. São Paulo: Loyola, 1996.
- _____. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das Ciências Humanas*. Trad. Salma Tannus Muchail. 6ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- _____. *La arqueología del saber*. Trad. Aurélio Garzón Del Camino. 11ª ed. México: Siglo Veintiuno, 1985.

- _____. *História da sexualidade 2: o uso dos prazeres*. Trad. Maria Tereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1984.
- _____. *Microfísica do poder*. Trad. Roberto Machado. 4ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 1984.
- HABERMAS, Jürgen. *Modernidade: um projeto incompleto*. In: CASULLO, N. *El debate modernidad, pos-modernidad*. Buenos Aires: Puntosur, 1989.
- LE GOFF, Jacques. *Memória – História*. In: *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa de Moeda, 1984. Vol. 1.
- LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. *História: novos problemas*. Rio de Janeiro: Livraria Martins Francisco, 1976.
- LEITE, Lígia. *Regionalismo e modernismo*. São Paulo: Ática, 1978.
- LEMONS, Carlos A. C. *Alvenaria burguesa: breve história da arquitetura residencial em tijolos em São Paulo a partir do ciclo econômico liderado pelo café*. São Paulo: Nobel, 1989.
- _____. *Ramos de Azevedo e seu escritório*. São Paulo: Ed. Pini, 1993.
- LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência: o futuro da inteligência na era da informática*. São Paulo: Editora 34, 1993.
- MARX, Murilo. *Cidade brasileira*. São Paulo: Melhoramentos / Edusp, 1980.
- MICELLI, Paulo. *Imagens negociadas: retratos da elite brasileira (1920-40)*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.
- MICELLI, Sérgio. *Poder, sexo e letras na República Velha*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- MOURA, Carlos Eugênio Marcondes (Org.). *Retratos quase inocentes*. São Paulo: Nobel, 1983.
- NORA, Pierre. *História: novos objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.
- _____. *Les lieux de mémoire. La République*. Paris: Éditions Gallimard, 1984.
- NOVAES, Adalberto et al. *O olhar*. São Paulo: Cia. das Letras, 1988.
- ORLANDI, Eni. *As formas do silêncio. No movimento dos sentidos*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1992.
- ORTIZ, Renato. *Cultura e modernidade*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- PANOFSKY, Erwin. *A perspectiva como forma simbólica e outros ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- PENA, Lincoln. *O progresso da ordem*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1994.

- REIS, Nestor Goulart. *São Paulo e outras cidades: produção social e degradação social dos espaços urbanos*. São Paulo: Hucitec, 1994. (Estudos Urbanos / Série Arte e Vida Urbana).
- RENAULT, Delso. *A vida brasileira no final do século XIX*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.
- RIBON, Michel. *A arte e a natureza*. Campinas: Papirus, 1991.
- RODRIGUES, Marly. Patrimônio, espelho do passado. In: *Encontros com a história, percursos históricos e historiográficos de São Paulo*. [s.l.]: Unesp / Fapesp, 1999.
- SALES, João Alberto. *A pátria paulista*. Brasília: Ed. da Universidade de Brasília, 1983.
- SCORSKE, Carl E. *Viena fin-de-siècle. Política e Cultura*. São Paulo: Cia. das Letras / Ed. da Unicamp, 1988.
- SEVCENKO, Nicolau. *Pindorama revisitada: cultura e sociedade em tempos de virada*. São Paulo: Peirópolis, 2000.
- SHAMA, Simon. *Paisagem e memória*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.
- SILVA, Marcos (Org.). *República em migalhas*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1990.
- SILVEIRA, Valdomiro. *Nas serras e nas furnas – contos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- SINGER, Paul. *Economia política e urbanização*. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- SOUZA, Gilda de Mello e. Pintura brasileira contemporânea: os precursores. In: *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980.
- SUSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo das letras: literatura, técnica e modernização do Brasil*. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.
- TERNES, José. Michel Foucault e o nascimento da modernidade. *Tempo Social – Revista de Sociologia da USP*, São Paulo, v. 7, n. 1/2, p. 47, Out. 1995.
- VENTURA, Roberto. *Estilo tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil – 1870-1914*. São Paulo: Cia. das Letras, 1991.
- VOVELLE, Michel. *Ideologias e mentalidades*. Trad. Maria Julia Cottvasser. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.