

# ACERVO

REVISTA DO ARQUIVO NACIONAL

VOLUME 6 • NÚMERO 01/02 • JAN/DEZ • 1993

FOTOGRAFIA

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA



ARQUIVO NACIONAL

Ministério da Justiça  
Arquivo Nacional

# ACERVO

REVISTA DO ARQUIVO NACIONAL

RIO DE JANEIRO, v. 6, NÚMERO 01/02, JANEIRO/DEZEMBRO 1993

©1993 by Arquivo Nacional  
Rua Azeredo Coutinho, 77  
CEP 20230-170 - Rio de Janeiro - RJ - Brasil

**Ministro da Justiça**

Maurício Corrêa

**Diretor Geral do Arquivo Nacional**

Jaime Antunes da Silva

**Editor**

Marcus Venício T. Ribeiro

**Conselho Editorial**

Ana Maria Cascardo, Ingrid Beck, Marcus Venício T. Ribeiro,  
Maria Angélica Brandão Varela, Maria Isabel de Oliveira,  
Nilda Sampaio Barbosa, Rosina Iannibelli, Sílvia Ninlta de Mourão Estevão

**Conselho Consultivo**

Ana Maria Camargo, Ângela Maria de Castro Gomes, Boris Kossoy,  
Célia Maria Leite Costa, Elizabeth Carvalho, Francisco Falcon, Francisco Iglésias,  
Helena Ferrez, Helena Corrêa Machado, Melosa Liberalli Belotto, Ilmar Rohloff de Mattos,  
Jaime Spinelli, Joaquim Marçal Ferreira de Andrade, José Carlos Avelar,  
José Sebastião Witter, Lêa de Aquino, Lena Vânia Pinheiro, Margarida de Souza Neves,  
Márlena Leite Paes, Regina Maria M. F. Wanderley, Solange Zúñiga

**Edição de Texto**

José Ivan Calou Filho

**Projeto Gráfico**

André Villas Boas

**Resumos**

Maria do Carmo T. Rainho e Mariilda Alves Dias (versão em inglês)  
Araken Gomes Ribeiro e Vítor Fonseca (versão em francês)

**Revisão**

José Cláudio da Silveira Mattar, José Ivan Calou Filho, Tânia Maria Cuba Bittencourt

**Secretaria**

Jeanne D'Arc Cordeiro e Kátia Borges Oliveira

Acervo: revista do Arquivo Nacional. --  
Vol. 6, n. 1-2, (Jan./dez. 1993). -- Rio de Janeiro : Arquivo Nacional,  
1993.

v. : 26 cm.

Semestral

Suspensa de 1990 a 1992

Cada número possui um tema distinto

ISSN 0102-700X

1. Arquivologia - Periódicos 2. História - Periódicos 3. Fotografia -  
Periódicos I. Arquivo Nacional

# S U M Á R I O

01

## **Apresentação**

03

## **Três Mestres da Fotografia Brasileira no Século XIX**

Pedro Vasquez

13

## **Estética, Memória e Ideologia Fotográficas Decifrando a realidade interior das imagens do passado**

Boris Kossoy

25

## **"O Olho da História"**

Análise da imagem fotográfica na construção de uma memória sobre o conflito de Canudos

Ana Maria Mauad de Souza Andrade Essus

41

## **Os Sentidos da Imagem**

Fotografias em arquivos pessoais

Aline Lopes de Lacerda

55

## **O Dedo e a Orelha**

Ascensão e queda da imagem nos tempos digitais

Maurício Lissovsky

75

## **Da Fotografia de Imprensa ao Fotojornalismo**

Helouise Costa

**Imagens da Cidade Colonial nas Imagens do Século XIX***O Rio de Janeiro no *Brazil Pittoresco**

Maria Inez Turazzi

**Espaços Projetados***As representações da cidade de São Paulo nos álbuns fotográficos do início do século*

Solange Ferraz de Lima

**A Plasticidade Urbana***As representações da cidade de São Paulo nas fotografias de 1950*

Vânia Carneiro de Carvalho

**A Fotografia como Documento***Uma instigação à leitura*

Maria Lúcia Cerutti Miguel

**Novas Fontes para o Estudo do Século XIX***O acervo fotográfico da Biblioteca Nacional e o projeto de conservação e preservação PROFOTO*

Joaquim Marçal Ferreira de Andrade

**A Memória Fotográfica de São Paulo em Processo de Informatização**

Márcia Ribeiro Oliveira

**Perfil institucional****Centro de Conservação e Preservação Fotográfica**

Solange Sette G. de Zúñiga

**Bibliografia**

# A P R E S E N T A Ç Ã O

**D**epois de três anos, ACERVO, a revista do Arquivo Nacional, volta a circular. Um sinal de vida num país onde o desaparecimento precoce dos periódicos especializados é apenas uma das manifestações da fragilidade de nossas políticas culturais.

ACERVO retorna com formato e projeto gráfico-visual novos e traz o respaldo de um Conselho Consultivo formado por profissionais representativos em suas áreas de atuação. Aparelha-se assim para permitir ao Arquivo Nacional cumprir o papel de um dos principais irradiadores das novas formulações na área de arquivo e documentação.

O tema deste volume - a fotografia - é dos mais oportunos. Ao longo deste século, o ato de fotografar, além de fascinante, tornou-se hábito e necessidade,

o que conferiu à fotografia o caráter de preciosa fonte de informação. No Brasil, ela vem sendo objeto, nos últimos anos, de um crescente investimento técnico e teórico por parte de diversas instituições profissionais, não obstante as dificuldades conhecidas de todos.

A série de artigos aqui reunidos apresenta uma amostra significativa dos resultados obtidos. Abrindo o volume, Pedro Vasquez faz o elogio de 'três mestres da fotografia', entre os quais Francisco Du Bocage, ainda pouco conhecido dos especialistas. Seguem-se os artigos teóricos ou metodológicos de Boris Kossoy, Ana Mauad, Aline Lopes Lacerda e Maurício Lissovsky e o estudo histórico de Helouise Costa sobre a incorporação da fotografia às revistas ilustradas. Maria Inez Turazzl, Solange Ferraz, Vânia

Carneiro de Carvalho comentam álbuns fotográficos e Maria Lúcia Cerutti o acervo do Arquivo Nacional. Por fim, mas não menos importante, Joaquim Marçal de Andrade, Márcia Oliveira e Solange de Zúñiga, esta última no "perfil institucional", dão-nos uma notícia comentada dos importantíssimos projetos institucionais respectivamente da Biblioteca Nacional, do Itaú Cultural e do Centro de Preservação e Conservação Fotográfica do IBAC.

Em suma, tem-se uma síntese do estado atual da pesquisa e do conhecimento

sobre a fotografia no Rio de Janeiro e São Paulo, dois dos centros mais ativos, nesta área, no Brasil. (Intencionalmente não foi abordado o aspecto da preservação física, o que será feito num dos próximos números da revista, que tratará da conservação e restauração de documentos). Organizado graças à colaboração destes profissionais, o presente volume é também uma homenagem a eles e a esses notáveis fotógrafos que fixaram preciosas imagens do nosso passado. Sem essa gente, o conhecimento da história nacional ficaria muito mais difícil.

MARCUS VENÍCIO T. RIBEIRO  
Editor

**PEDRO VASQUEZ**

Fotógrafo, poeta e historiador da fotografia.  
Autor de *Dom Pedro II e a fotografia no Brasil*  
e *Fotógrafos pioneiros no Rio de Janeiro*.

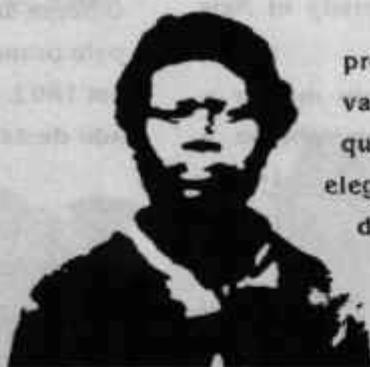
# Três Mestres da Fotografia Brasileira no Século XIX

Eu não pedia outra coisa.  
(E o que ele fez foi negar).  
Por ela daria a vida.  
Mas, sem ao menos me olhar,  
O mercador escarneceu:  
'Brasil?' - girava um botão -  
'Nada mais hoje haveria,  
Madame,  
Que eu lhe pudesse mostrar?'

EMILY DICKINSON

**N**o momento em que o Arquivo Nacional relança sua revista *Acervo*, parece-me oportuno efetuar uma singela homenagem a três pioneiros de nossa fotografia. Homens que, em cidades distintas - Belém, Recife e São Paulo - ajudaram a escrever os primeiros capítulos da história da fotografia brasileira.

Não tenciono, no entanto, esmiuçar em



profundidade suas respectivas contribuições, mas fazer quando muito uma pequena elegia aos três, na esperança de suscitar em outros o desejo de melhor conhecer e estudar a obra destes mestres.

Gostaria de consignar aqui meus sinceros agradecimentos aos pesquisadores Fernando Ponce de Leon, a quem devo a indicação correta do primeiro nome de Francisco Du Bocage bem como outras valiosas informações, e Solange Ferraz de Lima, por me facilitar o acesso aos álbuns de retratos de Militão - ainda em poder de sua família - e por me fornecer gentilmente as reproduções dos retratos aqui publicados.

FRANCISCO DU BOCAGE  
(ATIVO ENTRE 1892 E 1930)

O nome mais importante da fotografia pernambucana na virada do século XIX é o de Francisco Du Bocage, infelizmente ausente de todos os compêndios sobre a história da fotografia no Brasil, inclusive de *Velhas Fotografias Pernambucanas 1851-1890*, de Gilberto Ferrez, pois sua ação situa-se fora do período circunscrito por esta obra. Esta é, portanto, a primeira vez que o público leitor brasileiro terá a oportunidade de conhecer seu trabalho, que já mereceu atenção nos Estados Unidos em 1988, quando o incluí na exposição *Brazilian Photography in the Nineteenth Century*, apresentada no Houston Foto Fest e no Maxwell Museum of Anthropology da University of New Mexico, em Albuquerque.

Preciosista, preocupado em manter o alto padrão estético de seu trabalho, a

ponto de se auto-intitular 'photographo artista' no carimbo seco apostado às suas imagens, Francisco Du Bocage inscreve-se na tradição dos fotógrafos de biografia nebulosa do século XIX. Autor de 'importante documentação de Olinda e Recife nas duas primeiras décadas do século XX, Bocage parece ter sido contratado pela própria administração para documentar as demolições e o andamento das chamadas 'obras do porto' (governos Herculano Bandeira, Dantas Barreto e Manuel Borba). São sempre panoramas que sublinham 'horizontes compridos do Recife' (Joaquim Nabuco), é que Olinda, por sua topografia acidentada, aproxima magnificamente espaços nem sempre associados em nossa imaginação.'

O nome de Francisco Du Bocage aparece pela primeira vez na imprensa recifense em 1892. Em 1894, ele ressurgiu, associado desta vez ao Centro Fotográfico de



Francisco Du Bocage, Ponte sobre o rio Capibaribe, Recife, c. 1895.  
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

Pernambuco; em 1896, ele teria seu talento novamente louvado, sendo classificado de 'hábil profissional...cujos trabalhos são bem conhecidos nesta cidade'. Embora não existam referências mais precisas sobre estas citações, coligidas pelos pesquisadores da Fundação Joaquim Nabuco por ocasião da montagem da exposição *Olinda e Recife* em 1981, vale a pena transcrever mais duas notas extraídas respectivamente das edições de 11 de julho e 9 de agosto de 1942 do jornal *A Folha da Manhã*: 'Bocage... deixou a mais fiel documentação do Recife durante as duas primeiras décadas do século. Era um estrangeiro a quem o Recife prendera; aqui teve fotografia, constituiu família, trabalhou e morreu. E deixou registrada na película, umas

longas películas que utilizava na máquina de lente 'olho do diabo', ...costumes pernambucanos, velhas ruas, prédios meio demolidos pelo camartelo, belas igrejas, já quase derrubadas pelos urbanistas apressados, as novas linhas do cais, a ossatura metálica dos armazéns do porto...Coleção tão expressiva, hoje tão poética - não evocasse os doces vagares das ruas do velho Recife, as gameleiras e o rio ainda não absorvido pela paisagem marginal.'

As imagens citadas pelos redatores anônimos referem-se ao trabalho desenvolvido por Bocage nas duas primeiras décadas deste século. As fotografias aqui incluídas, ao invés de retratarem uma cidade em decadência como a descrita acima, mostram Recife no ápice da beieza que lhe valeu a



Francisco Du Bocage, *Praça do Conde d'Eu* (atual Maciel Pinheiro), Recife, c. 1895. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

qualificação de 'Veneza dos trópicos'. Embora perfeitamente conservadas sob o ponto de vista químico, essas fotografias foram vandalizadas por um dos - infelizmente numerosos - dilapidadores do patrimônio fotográfico brasileiro, que não hesitavam em cortar, praticar as profanações as mais diversas, ou simplesmente destruir inteiramente as imagens que lhes caíam nas mãos. No entanto, a força do trabalho de Bocage é tão evidente, que mesmo a contemplação de fotografias como estas, com o enquadramento original adulterado pela supressão de parte das margens (provavelmente para retirá-las de um álbum), basta para tornar patente que seu nome deve realmente ser inscrito entre os dos melhores autores de vistas urbanas da fotografia nacional.

Assim como a de Marc Ferrez e a de Augusto Malta, a carreira de Francisco Du Bocage parece ter sido bastante longa, prolongando-se por quatro décadas, pois a Biblioteca Nacional possui uma vista parcial de Olinda de sua autoria realizada em torno de 1930.

#### FELIPE AUGUSTO FIDANZA

(ATIVO ENTRE 1867 E 1906)

Quando Fidanza instalou-se como fotógrafo em Belém, em 1867, a cidade ainda não atingira o esplendor que viria a conhecer graças ao ciclo da borracha, podendo então ser descrita como um local onde não existe 'nenhum monumento notável; as ruas são regulares; as casas, em geral, são construídas de pedra, mas não oferecem nenhum ornamento de

arquitetura; e, ainda que sejam, na maior parte, cômodas e aseadas, há apenas poucos anos ainda algumas delas não tinham vidraças'.<sup>2</sup> Porém, durante os anos em que ele estava à frente de seu estúdio, 'Belém modernizava-se, civilizava-se. 'Petit Paris' - batizaram-na os da terra, com um olho na Cidade Luz e outro nas águas barrentas do Guamá, vendo-a aformosear-se com a abertura de novas avenidas - 'boulevards', como então se chamavam - respigadas pelo verde das mangueiras, e com a leveza neoclássica dos vistosos palacetes que, aqui e ali, iam se substituindo às familiares rocinhas e ao casario colonial'.<sup>3</sup>

Sensível à espetacular metamorfose que a cidade ia sofrendo aceleradamente a ponto de rivalizar em beleza e riqueza com diversas cidades européias, Fidanza tornou-se o que Victorino Coutinho Chermont de Miranda definiu como 'o retratista por excelência de Belém na passagem do século'.<sup>4</sup> Representante na cidade de G. Huebner & Amaral, que tinham estúdio em Manaus e editaram diversos postais com fotografias suas, Fidanza tinha tal qual os fotógrafos de seu tempo, o retrato como atividade básica de sobrevivência, dedicando no entanto às vistas urbanas de Belém o melhor de seu talento. Obteve consagração em ambas especialidades, conforme atesta o depoimento ufanista de Inácio de Moura em seu relatório sobre a Exposição Artística e Industrial do Pará em 1895: 'Vimos duas coleções de trabalhos fotográficos. São dois quadros, em um dos quais se acham diversos retratos

de alguns homens notáveis deste Estado e no outro diversas paisagens de bellissimos arrabaldes desta capital. Temos nesta capital três excelentes fotografias: Girard (Girard & Freire), Fidanza (Felipe Augusto) e Oliveira (Antônio de). Em trabalhos fotográficos não temos a competência dos melhores artistas da Capital Federal, e pouco podemos aprender da Europa e dos Estados Unidos.<sup>2</sup>

Seu depoimento pode parecer exagerado. Contudo, no que concerne a Fidanza, é plenamente justificado, pois foi ele um autor de grande talento, notadamente expresso nas fotografias que registram o Arco do Triunfo erigido em Belém por ocasião da visita do Imperador dom Pedro II à cidade, em setembro de 1876. Não as reproduzimos aqui, por que já foram impressas em dois livros de Gilberto Ferrez, *Pionner Photographers of*

*Brazil e Fotografia no Brasil 1840-1900*, bem como em *Dom Pedro II e a fotografia no Brasil*, do autor deste artigo.

Merecem igualmente destaque na produção de Fidanza, as numerosas vistas urbanas que fez para os álbuns administrativos, editados pelo Governo do Pará, nos quais a cidade era exaustivamente documentada, desde os aspectos internos e externos do Teatro da Paz que merecia os epítetos de 'suntuoso', 'magnífico' e 'grandioso' em seu tempo, até os demais implementos, edificios e monumentos que foram sendo erigidos à medida em que o ciclo da borracha chegava ao seu apogeu. Todos os principais prédios públicos e logradouros foram assim registrados por Fidanza, da Igreja de Santa Maria da Graça, à Sé de Belém, ao palacete onde funcionava a Assembléia, a Câmara Municipal e ao Tesouro Municipal. Docu-



Felipe Augusto Fidanza, *Docas do Redulo, Belém, c. 1875.*  
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

mentação que retratou então a cidade em sua melhor fase, antes que a produção asiática da borracha, consolidada em 1912, viesse a empobrecê-la.

**MILITÃO AUGUSTO DE AZEVEDO  
(1857-1906)**

**A**o fotografar a cidade de São Paulo de forma sistemática, retornando aos mesmos locais após um intervalo de 25 anos, Militão registrou a metamorfose daquela cidadezinha provinciana na metrópole do café, embrião da 'Paulicéia Desvairada' dos modernistas. Ou, como observou Carlos Lemos com mais pertinência técnica, registrou a transformação da 'cidade de taipa em cidade de tijolos'.<sup>6</sup>

Seja qual for a maneira de encarar o

trabalho de Militão Augusto de Azevedo, consubstanciado no *Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo 1862-1887*, chama a atenção o ineditismo de sua proposta. Homem inteligente, dotado de espírito arguto, ele teve consciência da importância de seu achado, como deixou bem claro ao escrever: 'como Verdi despedindo-se da música escreveu o seu Otelo, eu quis despedir-me da fotografia fazendo o meu. É um álbum comparativo de São Paulo de 1862 e 1887. Parece-me um trabalho útil, e talvez o primeiro que se tem feito em fotografia, porque ninguém terá tido a pachorra de guardar clichês de 25 anos. Tenho trabalhado muito e creio que nada farei. Conheces meu gênio: não sirvo para pedir. Neste trabalho andam um bocadinho de amor próprio do artista e gratidão ao lugar em



Felipe Augusto Fidanza, *Boulevard da República*, Belém, c. 1875.  
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

que estou há 25 anos.'<sup>7</sup>

Essa referência ao 'lugar em que estou há 25 anos' explica-se: o fotógrafo cuja obra tornou-se sinônimo visual de São Paulo era em verdade carioca! A menção a Verdi também tem significado especial, pois o jovem Militão teve uma breve

passagem pelo teatro e pela ópera entre 1858 e 1862, data em que abandonou a carreira teatral e realizou o primeiro grupo de fotografias do que viria a ser mais tarde o álbum comparativo. Neste período inicial, ele se dividia entre o teatro e a fotografia, começando como assisten-



Militão Augusto de Azevedo, Página do álbum de registro de clientes, São Paulo, 1877. Coleção Raquel de Azevedo Salles.

te no estúdio de Carneiro & Smith, mais tarde com razão social alterada para Carneiro & Gaspar.

Depois de optar definitivamente pela fotografia, especializou-se no retrato, principal tema de interesse da magra clientela local, capaz de sustentar apenas cinco estúdios na cidade. Nesta ocasião, São Paulo tinha pouco mais de 22 mil habitantes, e quando Militão encerrou suas atividades em 1885, esta população havia apenas dobrado, não alcançando a casa das cinquenta mil almas; existindo então somente seis estúdios em funcionamento, sendo que em 1883 este número havia caído para três.

Estas cifras tornam ainda mais formidável o impacto de seu legado fotográfico, pois durante sua carreira de retratista ele fotografou comprovadamente mais de 12.500 pessoas, mantendo registro detalhado de toda esta fenomenal clientela. A título de curiosidade, reproduzimos aqui uma das páginas dos álbuns em que ele costumava catalogar os retratos, com uma foto no formato *carte cabinet* cercada por 25 outras em formato *carte-de-visite* (das quais vemos apenas uma parcela da imagem original, o rosto). No canto inferior direito desta página, sob a foto 8.447, podemos ler "não pagou", assinalando um dos muitos calotes que fizeram com que Militão se desgostasse da atividade fotográfica comercial.

O retrato da escrava que nos contempla melancolicamente com um olhar de muda reprovação, é um raríssimo exemplo de nú, tema praticamente inexistente na pudica fotografia brasileira do século

XIX. A derradeira imagem merecia todo um estudo específico, tal a riqueza de informações que podemos extrair deste relacionamento senhor-escravos. Chama a atenção, como sempre nas fotografias de escravos, os pés descalços, evidência maior da condição servil, a tal ponto



que a primeira posse almejada pelo escravo alforriado era um par de calçados. Estas imagens constituem exemplos pouco conhecidos da atividade de Militão como retratista. Atividade torrencial e diversificada, durante a qual ele fotografou desde as mais importantes perso-

nalidades de seu tempo - a começar pelo imperador dom Pedro II - até os mais anônimos personagens. É um importantíssimo legado, infelizmente obnubilado pelas vistas urbanas de seu decantado álbum comparativo, aguardando um pesquisador apaixonado capaz de redefinir



Militão Augusto de Azevedo, *Senhor com escravos*, São Paulo, 1879. Coleção Raquel de Azevedo Salles

sua verdadeira dimensão como retratista, autor de um rico retrato humano da

sociedade paulista da segunda metade do século XIX.

## N O T A S

1. Eduardo Bezerra Cavalcanti, in CATÁLOGO da exposição Olinda e Recife. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 1981.
2. DENIS, Ferdinand. *Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Belo Horizonte: Livraria Itatiaia Editora Ltda., 1980. p. 311.
3. MIRANDA, Victorino Coutinho Chermont de. *A memória Paraense do Cartão Postal 1900-1930*. Rio de Janeiro: Editora Liney, 1986. p. 17.
4. MIRANDA, Victorino Coutinho Chermont de. Op. cit., p. 22.
5. FERREZ, Gilberto. *A fotografia no Brasil 1840-1900*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte & Fundação Nacional Pró-Memória, 1985. p. 167.
6. LEMOS, Carlos. A arquitetura que Militão de Azevedo fotografou em São Paulo, in: AZEVEDO, Militão Augusto de. *Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo 1862-1887*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1981. p. 27.
7. AZEVEDO, Militão Augusto de. Carta dirigida a seu amigo Portinho em 1º de junho de 1887, citada por Ilika Brunhilde Laurilo. *São Paulo em três tempos*, São Paulo: Casa Civil, Imprensa Oficial, Secretaria de Cultura e Arquivo de Estado, 1982.

## A B S T R A C T

The article is an introduction to the work of three pioneers of Brazilian photography. One, still virtually unknown, is Francisco Du Bocage, who worked in Recife between 1892 and 1930. The other, Felipe Augusto Fidanza, was the photographer with the most distinguished performance in Amazon region, having worked in Belém between 1867 and 1905. And finally, Militão Augusto de Azevedo, author of *Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo 1862-1887* has his important work as portraitist focussed, since he has been responsible for an impressive collection of 12.500 pictures.

## R É S U M É

Cet article vise à introduire l'oeuvre de trois pionniers de la photographie brésilienne. Le premier, Francisco Du Bocage, actif au Recife entre 1892 et 1930, reste encore virtuellement inconnu. Le deuxième, Felipe Augusto Fidanza, a été le photographe le plus actif à la région amazonique, ayant travaillé à Belém entre 1867 et 1905. Le troisième, Militão Augusto de Azevedo (1837-1905), auteur de le *Álbum Comparativo da cidade de São Paulo 1862-1887*, a un autre important côté de son travail focalisé: celui de portraitiste, responsable pour une collection remarquable comprenant 12.500 registres.

Boris Kossoy

Professor Doutor do Departamento de Artes da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Universidade Estadual Paulista (UNESP).

# Estética, Memória e Ideologia Fotográficas

## Decifrando a realidade interior das imagens do passado

INTRODUÇÃO  
A IMAGEM  
FOTOGRAFICA  
COMO SUPORTE  
DO PROCESSO DE  
CRIAÇÃO DE REALIDADES



ação sobre os outros homens e a Natureza, por outro, ela sempre se prestou e se prestará aos mais diferentes e interesseiros usos dirigidos.

Desde seu surgimento até os nossos dias, a fotografia tem sido aceita e utilizada como prova definitiva, 'testemunho da verdade' do fato ou dos fatos. Graças à sua natureza físico-química - e hoje eletrônica - de registrar aspectos (selecionados) do real, tal como estes de fato se parecem, a fotografia ganhou elevado estatus de credibilidade. Se, por um lado, ela tem valor incontestável ao proporcionar continuamente a todos, em todo o mundo, fragmentos visuais que informam as múltiplas atividades do homem e de sua

As diferentes ideologias, onde quer que atuem, sempre tiveram na imagem fotográfica um poderoso instrumento para a veiculação das idéias e da conseqüente formação e manipulação da opinião pública, particularmente a partir do momento em que os avanços tecnológicos da indústria gráfica possibilitaram a multiplicação massiva de imagens através dos meios de informação e divulgação. E tal manipulação tem sido possível justamente em função da mencionada credibilidade que as imagens têm junto às massas, para as quais seus conteúdos, -

em geral acompanhados de legendas e textos 'informativos' - são aceitos e assimilados como a *expressão da verdade*. Neste sentido, são inúmeros os exemplos de utilização da fotografia para a veiculação da propaganda política, dos preconceitos raciais e religiosos, entre outros usos dirigidos.

Pesquisadores dedicados aos diferentes gêneros de história, apesar de reconhecerem ultimamente na iconografia uma possibilidade interessante para a reconstituição histórica, por vezes se equivocam no emprego das imagens fotográficas em suas investigações, provavelmente, por não alcançarem as peculiaridades estéticas desta forma de expressão, que difere na sua essência das demais representações gráficas e pictóricas. Equívocos ocorrem pela desinformação conceitual quanto aos fundamentos que regem a expressão fotográfica, o que os leva a estacionarem *apenas no plano iconográfico, sem perceberem a ambigüidade das informações contidas nas representações fotográficas*. Resulta de tal desconhecimento ou despreparo, o emprego das imagens do passado apenas como 'ilustrações' dos textos: *o potencial do documento não é explorado, suas informações não são decodificadas, posto que, não raro, se encontram além da própria imagem*. Isto também é válido para a própria história da fotografia, que, de sua parte, não pode mais prosseguir enclausurada em seus modelos clássicos, e sim, buscar elementos consistentes para a compreensão de seu objeto de estudo. É surpreendente a raridade de discussões teóricas acerca de aspec-

tos conceituais e metodológicos, bem como, a possibilidade de novas abordagens de análise dos temas específicos nesta área.<sup>1</sup> Quaisquer que sejam os conteúdos das imagens devemos considerá-las sempre como fontes históricas de abrangência multidisciplinar. Fontes de informação decisivas para seu respectivo emprego nas diferentes vertentes de investigação histórica, além, obviamente, da própria história da fotografia. As imagens fotográficas, entretanto, não se esgotam em si mesmas, pelo contrário, elas são apenas o ponto de partida, a pista para tentarmos desvendar o passado. Elas nos mostram um fragmento selecionado da aparência das coisas, das pessoas, dos fatos, tal como foram esteticamente congelados num dado momento de sua existência/ocorrência.

Assim como as demais fontes de informação históricas, as fotografias não podem ser aceitas imediatamente como espelhos fiéis dos fatos. Assim como os demais documentos elas são plenas de ambigüidades, portadoras de significados não explícitos e de omissões pensadas, calculadas, que aguardam pela competente decifração. Seu potencial informativo poderá ser alcançado na medida em que esses fragmentos forem contextualizados na trama histórica em seus múltiplos desdobramentos (sociais, políticos, econômicos, religiosos, artísticos, culturais) que circunscreveu no tempo e no espaço o ato da tomada do registro. Caso contrário essas imagens permanecerão estagnadas em seu silêncio: *fragmentos desconectados da memória, meras ilustrações 'artísticas'*

do passado.

A fotografia tem uma *realidade própria* que não corresponde necessariamente à realidade do assunto fotografado no contexto da vida passada, nem, muito menos, ao uso posterior que se fez desta imagem. O realismo fotográfico se refere apenas à realidade do documento fotográfico: a *segunda realidade*. Disto decorre um aspecto que me parece fundamental para a reflexão: diz respeito ao *processo de criação de realidades* que a leitura da fotografia proporciona junto aos mais diferentes receptores, ao longo do tempo, em conformidade com o repertório cultural, as posturas ideológicas, interesses econômicos e políticos, comprometimentos e convicções individuais.

A complexa questão da interpretação das imagens - a busca de seus significados, sua *realidade interior* - continua sendo o fascinante desafio intelectual que tem alimentado nossas incursões teóricas e estéticas nos últimos anos. A oportunidade do Colóquio sobre a Investigação da Fotografia Latinoamericana, me motivou a revisitar trabalhos anteriores basicamente pelo fato de haver, entre eles, um fio condutor onde busco continuamente avaliar, analisar, refletir enfim, acerca do valor, alcance e limites das informações contidas nas imagens fotográficas.<sup>2</sup>

A partir de uma seleção de imagens do passado, pinçadas de diferentes momentos e temáticas da vida brasileira, veremos como o chamado 'testemunho fotográfico' se presta à *construção/criação de realidades*.

## 1. A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM DO 'OUTRO'<sup>2</sup>

A possibilidade de multiplicação de imagens através da litografia, surgida na passagem do século XVIII para o XIX e, particularmente da fotografia algumas décadas depois, representou um marco decisivo na história do saber. Com o aperfeiçoamento das técnicas de reprodução, criou-se uma ampla audiência internacional consumidora de imagens. Imagens de todos os tipos, embora seja oportuno observar que um particular interesse sempre existiu em relação àquelas dos países distantes e desconhecidos da Ásia, África e América do Sul. Com a abertura dos portos em 1808, o Brasil abre-se de súbito para o mundo exterior, rompendo a clausura em que fora mantido durante três séculos. Rompe-se, também, o antigo sistema colonial. Movido por interesses comerciais e científicos o europeu viu-se atraído pelo vasto território da América portuguesa, até então, praticamente desconhecido, um verdadeiro laboratório vivo a ser estudado pelos naturalistas, e um mercado potencial a ser explorado pelas nações em franca industrialização.

A partir daquele momento chegam ao Brasil expedições científicas e artistas da Europa com a tarefa de observar e retratar, em textos e imagens, a flora, a fauna, as riquezas minerais, o homem da cidade e da selva, a sociedade, enfim, o cotidiano do *outro*.<sup>4</sup>

Interessava ao viajante estrangeiro registrar o diferente, pois desta forma confirmava sua identidade de homem bran-

co europeu. A iconografia, neste sentido, representou papel fundamental na medida em que era veículo de divulgação da *imagem do outro*, apresentada como 'novidade'. De tal projeto de documentação visual depreende-se um 'olhar europeu' que se mostra ideologicamente em consonância com muitos dos relatos de viajantes que percorreram o Brasil ao longo do século XIX, e que abordaram a questão do negro e da escravidão. A iconografia produzida pelos desenhistas, ilustradores e fotógrafos que estiveram no Brasil - e em outros países

da América do Sul, os chamados *costumbristas* - contribuiu para a confirmação da imagem idealizada do país tropical. Uma visão romanceada onde o cotidiano do negro, seja na fazenda ou na cidade, transcorre aparentemente ameno. Salvo raras exceções, a mensagem comunicada ao espectador alheio é a de tranquilidade.

O fotógrafo Victor Frond exemplifica bem esta visão.<sup>5</sup> A estampa *A cozinha na roça*, de sua autoria, tirada por volta de 1859, traduz perfeitamente a imagem mental pré-concebida do europeu. Entre a cena



*A cozinha na roça*. Litografia de Benoist a partir de fotografia de Victor Frond. In: Ribeyrolles, C.; Frond, V. *Brazil pittoresco: álbum de vistas, panoramas...* Paris, Lemercier, 1861 (Estampa 55). Biblioteca Nacional.

'captada' pelo fotógrafo na Bahia e os prováveis 'retoques' executados pelo litógrafo em Paris, *uma nova realidade foi criada*. Esta construção imaginária sintetiza em sua composição, equilíbrio e exotismo o ideário estético de representação que melhor atendia às expectativas etnocentristas do consumidor europeu de imagens. É esta a imagem idealizada, captada e produzida segundo o olhar europeu.

## 2. A EXPLORAÇÃO DA IMAGEM DO HOMEM<sup>3</sup>

O fotógrafo Christiano Júnior,<sup>4</sup> ao retratar os negros urbanos do Rio de Janeiro, escravos ou alforriados, removeu-os de seus próprios contextos de vida e trabalho. Criou situações e moldou gestos, colocando esses homens e mulheres na condição de objetos diante de um cenário artificial, apenas com alguns elementos a lembrar os ofícios e atividades de cada um, transformando-os assim em *modelos fotográficos*.

Tais fotografias eram anunciadas pelo fotógrafo como 'grande coleção de costumes e tipos de pretos, coisa própria para quem se retira para a Europa'.<sup>5</sup> Fotografias com o mesmo espírito de exploração da imagem do negro (escravo ou liberto) e do índio, seja com fins pseudo-científicos (em função das teorias racistas que pregavam a superioridade biológica do homem branco, em moda na Europa), seja enquanto 'ilustrações' dos seres exóticos que habitavam esta parte do Novo Mundo (*souvenirs* ideais para os turistas), foram também produ-

zidas por outros fotógrafos. Essas imagens, construídas em seu conteúdo e padronizadas em sua apresentação (através da *carte-de-visite*, em voga à época), eram levadas para a Europa como 'lembrança do Brasil', reforçando assim, estereótipos e alimentando mitos.

## 3. A FOTOGRAFIA NA DIFUSÃO DO IDEÁRIO REPUBLICANO.<sup>6</sup>

Uma verdadeira revolução cultural patrocinada pela elite da sociedade brasileira tem lugar no apagar das luzes do Império e do século XIX. É interessante refletirmos como as recentes inovações



Christiano Júnior.  
Fotografia de escravo (?) não identificado.  
Rio de Janeiro, 1865c., *carte-de-visite*.  
Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.

da ciência e da técnica, mais especificamente no campo das comunicações, são assimiladas pela sociedade e pelo poder nos anos que se seguem à Proclamação da República. Porém, principalmente como a fotografia, enquanto registro expressivo de um cenário urbano, arquitetônico e social em processo de mutação, se vê utilizada pelos meios de comunicação impressa da época, e em que medida se refletirão nessas imagens os anseios de modernidade daquela elite. Existe, nesses primeiros anos do novo regime, uma necessidade imperiosa de exaltação do conteúdo simbólico da 'ordem e progresso'.

#### Imagens da ordem

São muitas as categorias e inúmeros os temas que se prestam para testemunhar ou 'ilustrar' um ideal, uma causa. Neste sentido, impôs-se registrar fotograficamente aspectos de rebeliões que se verificaram na época: *símbolos da desordem*.

Poderíamos tomar como exemplo o episódio de Canudos<sup>10</sup>, incidente ao qual foi atribuído pelo governo uma conotação político-ideológica. Tratava-se, na realidade, de eliminar do mapa o aldeamento de Canudos, no interior da Bahia, que abrigava milhares de homens do campo de toda índole, chefiados pelo beato Antonio Vicente Mendes Maciel, vulgarmente conhecido como Antonio Conselheiro ou Bom Jesus Conselheiro.

Ao longo de vinte anos, entre 1876 e 1896, o Conselheiro perambulou pelo interior do Nordeste e arregimentou um numeroso grupo de 'fiéis' que, mais tarde, comporia a população que

edificou o arraial de Canudos; aldeia de barro erigida num traçado de becos e vielas. A crescente simpatia que o Conselheiro exerceu sobre as populações pobres das cidades vizinhas correspondia o temor de saques vivido pelos fazendeiros. Não tardou que a imprensa chamasse a atenção contra o perigo político representado pelos fanáticos 'inimigos da República'. Entre 1896 e 1897 Canudos resistiu a quatro expedições militares, das quais participaram mais de doze mil homens.<sup>11</sup> De nada valeram os princípios estratégicos de combate empregados pelas forças regulares diante da esperteza dos revides dos sertanejos, (embora equipados com armas rústicas e caseiras): verdadeiras ações de guerrilha para as quais os militares profissionais não estavam preparados. Foi apenas na última incursão, após violentos combates que Canudos sucumbiu. Tragicamente,

...caiu no dia 5, (outubro de 1897), ao entardecer, quando caíram os seus últimos defensores, que todos morreram. Eram quatro apenas: um velho, dois homens feitos e uma criança, na frente dos quais rugiam raivosamente cinco mil soldados...<sup>12</sup>

Era absolutamente necessário ao novo regime ressaltar a bravura das forças do governo livrando o país dos fanáticos seguidores do 'monarquista' Antonio Conselheiro. Coube ao governo federal direcionar ao povo a 'leitura' da Campanha de Canudos segundo a ótica da vitória 'do bem sobre o mal'.

No Rio de Janeiro, meses depois, o homem urbano, distante dos acontecimentos sangrentos do interior baiano, pre-

enchia seus momentos de lazer 'assistindo' as cenas de 'toda a Guerra de Canudos tiradas no campo de ação pelo fotógrafo expedicionário Flávio de Barros... através de 'projeções elétricas', à rua de Gonçalves Dias, 46', conforme anúncio num jornal local. Acrescentava ainda o anúncio que, dentre os 25 quadros que compunham o espetáculo (sic), o público poderia ver 'o verdadeiro e fiel retrato do fanático Conselheiro, fotografado por ordem do general Artur Oscar...'<sup>10</sup>

A ordem se via finalmente restaurada, e a fotografia do Conselheiro morto emerge como o testemunho definitivo: o atestado de óbito do mal que afetava a República. A pena de Euclides da Cunha dá sentido ao retrato da morte:

'O cadáver do Conselheiro.

Antes, ao amanhecer daquele dia, comissão adrede escolhida descobrira o cadáver de Antonio Conselheiro.

Jazia num dos casebres anexos a lateda, e foi encontrado graças a indicação de um prisioneiro. Removida breve camada de terra, apareceu no triste sudário de um lençol imundo, em que mãos piedosas haviam disparzido algumas flores murchas, e repousando sobre uma esteira velha, de tábua, o corpo do 'famigerado e bárbaro' agitador. Estava hedhondo. Envolto no velho hábito azul de brim americano, mãos cruzadas ao peito, rosto tumefacto e esquálido, olhos fundos cheios de terra... Desenterraram-no cuidadosamente. Dádiva preciosa - o único prêmio, únicos despojos... de tal guerral... Fotografaram-no depois. E lavrou-se uma ata rigorosa firmando a sua identidade: importava que o país se convencesse bem de que



Flávio de Barros [autoria atribuída]. O Conselheiro..., Canudos, Bahia, 1897.

estava, afinal, extinto aquele terribilíssimo antagonista.<sup>14</sup>

### Imagens do progresso

Assim como interessava aos homens da República divulgar o espírito da *ordem*, importava também propagar a imagem de uma nova mentalidade que se formava em relação ao *progresso* (material). A fotografia com objetivos promocionais - institucionais, comerciais, políticos, turísticos, entre outros, - encontrou, a partir do início do século XX, seu grande canal de expansão através dos veículos de comunicação da época: as publicações oficiais, os cartões postais e a imprensa, particularmente as revistas ilustradas.

As fotografias que o suíço de nascimento, Guilherme Gaensly (1843-1928), tomou de São Paulo na passagem do século<sup>15</sup> explicitam visualmente a imagem do progresso paulista. Registros esteticamente equilibrados que enfatizam a transformação urbana na cidade que, em apenas uma década quase quadruplicava sua população, chegando ao ano de 1900 com 240 mil habitantes, e se tornando o segundo maior núcleo populacional do país.

Trata-se de documentos iconográficos singulares que testemunham o período em que se altera a feição colonial da cidade, face a fatores novos de natureza econômica, política e sócio-cultural. A nova fisionomia da cidade - cuidadosamente documentada pela fotografia de Gaensly - reflete em sua arquitetura eclética (onde predominam as edificações oficiais erigidas em 'estilo' neoclássico), no espraiamento em todas as direções, nos melhoramentos e

equipamentos urbanos, o *progresso* oriundo da empresa cafeeira via estrada de ferro, geradora também de um forte comércio em expansão e da industrialização que naquele momento se iniciava. Refletem também essas imagens a nova configuração da vida urbana e a presença (implícita) da mão-de-obra artesanal do imigrante europeu. A participação individual de cada um desses homens, mulheres e crianças se perdeu em meio a uma massa de anônimos que edificaram a cidade de São Paulo.

Era imprescindível para a camada enriquecida da sociedade paulistana da época apagar os 'vestígios' coloniais da multiseular capital de São Paulo. Igualmente importante foi a necessidade de divulgar para o exterior a *nova imagem* de um estado promissor com o objetivo de atrair a força-de-trabalho necessária para a contínua expansão da lavoura cafeeira. Desde o princípio da década de 1890 afluiu para São Paulo um expressivo contingente de imigrantes, principalmente italianos. Imagem expressiva de Gaensly tomada nos cafezais paulistas, provavelmente no ano de 1902, destaca um especial fragmento onde se vê representado um grupo de colonos em plena colheita. No momento da foto, os colonos, também personagens do fotógrafo, se harmonizam visualmente ao carro de bois e a paisagem montanhosa ao fundo, por onde se estende o cafezal: *uma perfeita composição*.

A serenidade que esta visão romântica do campo transmite, mascara, no entanto, uma dura realidade escondida além do documento. 'Na virada do século, os

trabalhadores emigrantes constituíam uma massa homogênea, submetida à condição mais ou menos de miséria... rendimentos insatisfatórios... rígida disciplina de trabalho.<sup>16</sup> Lamentavam os colonos das arbitrariedades dos fazendeiros: retenção de pagamentos, aplicação de multas que consideravam injustas e até casos de agressões físicas.<sup>17</sup>

Em 1902, o governo italiano, através do decreto Prinetti, proibia a imigração subsidiada para São Paulo, baseado em denúncias contidas nos relatórios de observadores que constataram as péssimas condições de vida e trabalho a que estavam sujeitos seus compatriotas nas fazendas de café.

Fotos estéticas como esta *Colheita do café* foram certamente utilizadas como instrumentos de propaganda pelos agentes de recrutamento de trabalhadores na Europa. Imagens deste tipo contribuíram para configurar no imaginário do imigrante potencial, o perfil de um país que se representava farto e promissor, *esperança de uma nova vida; um argumento irresistível para o futuro colono que almejava, em pouco tempo, fare l'America*. Assim como esta, sucessões de 'fotos-testemunho' funcionaram como imagens-símbolo de valores morais de liberdade, ordem e progresso, traduzidas em visões de esplendor e modernidade. Esses símbolos se multiplicaram via imagens técnicas prestando-se para a efetivação do projeto republicano e para realçar junto à opinião pública o perfil épico do novo regime.

## CONCLUSÃO

Í números outros temas fotográficos que *ilustram/documentam* fatos e situações em diferentes momentos históricos poderiam ser aqui incluídos, (como, de fato, vem sendo objeto de estudo mais abrangente que ora estamos desenvolvendo), com o objetivo de exemplificar e reforçar nossas reflexões conceituais. No que toca às atividades e ao comportamento ético dos fotógrafos do passado - assim como os do presente -, creio que seria oportuno lembrar Francastel quando observa: "A arte é para uns...um ganha-pão, para outros é um instrumento de expressão, de propaganda ou de dominação."<sup>18</sup>

É óbvio que a fotografia se constitui num excelente documento que preserva em si a *memória* dos cenários, personagens e fatos da vida passada. Assim, os bancos informatizados de imagens, que neste momento se criam, prestarão, certamente, importante serviço à comunidade científica.

Contudo, a imagem fotográfica é fixa, congelada na sua condição documental. Não raro nos defrontamos com imagens que a *história oficial*, ou grupos interessados, se encarregaram de atribuir um determinado significado, com o propósito de criar realidades e verdades.

Cabe aos historiadores e especialistas no estudo das imagens a tarefa de desmontagem de construções ideológicas, materializadas em testemunhos fotográficos. Decifrar a *realidade interior* das representações fotográficas, seus significados ocultos, as finalidades para

as quais foram produzidas é a tarefa fundamental a ser empreendida.

Somente teremos uma história da fotografia que realmente contribuirá para o conhecimento, quando soubermos refletir com a devida profundidade acerca do uso que se tem feito da imagem

fotográfica ao longo da história.

**Texto adaptado da conferência apresentada pelo Autor no Colóquio sobre a Investigação da fotografia latino-americana, por ocasião do evento internacional Foto Fest'92, Houston, Texas, março de 1993.**

## N O T A S

1. Tais aspectos essenciais, de amplitude multidisciplinar, ainda aguardam por um debate abrangente que vise, inclusive, questionar os estreitos e estereis limites por onde tem trilhado a pesquisa nesta área do conhecimento. O assunto foi tratado mais amplamente por este Autor em *Fotografia e História*. São Paulo: Editora Ática, 1989. Ver, em especial, o capítulo: 'História da fotografia: metodologias da abordagem'.
2. Essa preocupação teórica tem sido, continuamente, objeto de minha reflexão e, dela busquei estabelecer o arcabouço metodológico para o próprio fazer histórico, nas diferentes linhas de investigação que tenho desenvolvido. Ver em especial, deste Autor, *Hercules Florence 1833: a descoberta isolada da fotografia no Brasil*. São Paulo: Duas Cidades, 1980.; *Hercule Florence, l'inventeur en exil*. In: Colloque Internationale, Cerisy-La-Salle, 29 Septembre - 1er Octobre 1988. *Les multiples inventions de la photographie*. Paris: Ministère de la Culture et de la Communication/ Mission du Patrimoine Photographique, 1989, pp. 73-78. *Origens e expansão da fotografia no Brasil; século XIX*. Rio de Janeiro: MEC, Funarte, 1980; *São Paulo 1900*. São Paulo: Kosmos, CBPO, 1988.
3. Este tema, que aborda a questão da imagem do negro, tal como se viu representada através do 'olhar europeu', foi exaustivamente analisado em CARNEIRO, Maria Luiza Tucci e KOSSOY, Boris. 'Regards sur le noir: le noir dans l'iconographie brésilienne du XIXe siècle: une vision européenne'. *Revue de la Bibliothèque Nationale* n° 31, Paris: 1991, p.2-21. Trata-se de pesquisa empreendida pelos autores em 1988, por ocasião do Congresso Internacional - Escravidão, realizado pela Universidade de São Paulo. A pesquisa, que deu margem à uma exposição iconográfica, foi promovida pelo CEDHAL (Centro de Demografia Histórica da América Latina), sob o patrocínio do CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico). Em 1990 a exposição foi levada a Paris e apresentada na Maison des Sciences de l'Homme e contou com o apoio técnico desta Instituição e da Bibliothèque Nationale de Paris.
4. A historiografia voltada para estudos acerca da dominação da América pelos ibéricos e o impacto do encontro com o homem nativo, o 'outro', tem valorizado, nos últimos anos, as concepções formuladas por Todorov. Sobre o assunto ver de TODOROV, T. *A conquista da América: a questão do outro*. Tradução de Beatriz Perrone Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 1983; ainda do mesmo autor, *Nous et les autres: la réflexion française sur la diversité humaine*. Paris: Editions du Seuil, 1989.; CERTEAU, M. de. 'Etno-graphie, l'oralité, ou l'espace de l'autre: Lery'. In: *L'écriture de l'Histoire*. Paris: Gallimard, 1975.

5. Deve-se ao francês Victor Frond uma coleção significativa de vistas da vida rural no Brasil, além de panoramas da cidade do Rio de Janeiro, Petrópolis e outras localidades e, ainda, retratos da família imperial. Suas fotos, tomadas por volta de 1859, se prestaram logo a seguir à reproduções litográficas que foram executadas em Paris por Benoist, Bachelier, Albrun, Ciceri, Jacotet, Charpentier, entre outros. Frond encontrava-se estabelecido na rua da Assembléia, 34/36, no Rio de Janeiro, entre 1858 e 1862. Nos meados da década de 1860 já havia retornado a França, onde se dedicou à atividades editoriais. Para maiores dados sobre Frond ver, CARNEIRO, Maria Luiza Tucci e KOSSOY, Boris, op. cit., p. 20; WIEDEMANN, Michel, "Sur quelques livres illustrés de photographies au XIX siècle", in: Les cahiers de la photographie, Paris: l'Association de Critique Contemporaine en Photographie, nº6, p. 27-35, 1982.

A estampa *A cozinha na roça*, (litografia de Benoist, a partir de uma fotografia), é uma das imagens que compõem a coleção de vistas do Brasil antes mencionada. Tal coleção daria ensejo à confecção de requintado álbum que serviria de ilustração ao texto do viajante Charles Ribeyrolles. A obra foi publicada sob o título de *Brazil Pittoresco, Álbum de vistas, paisagens, costumes... acompanhadas de três volumes... sobre a história, as instituições, as cidades, as fazendas... do Brazil*, por Charles Ribeyrolles. Paris: Lemercier, 1861. (A imagem *A cozinha na roça*, que corresponde a estampa nº. 55 do álbum, foi reproduzida do acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro).

6. Ver nota 3.

7. José Christiano de Freitas Henriques Júnior (1830-1902) era provavelmente português de nascimento. A data de início de suas atividades não é precisa. Entretanto, em 1862 já se encontrava anunciando seus "retratos photographicos sobre vidro, papel, panno e encerado" em Maceió, Alagoas. No ano seguinte transfere-se para a capital do Império, onde se torna conhecido retratista. Foi inicialmente associado a Miranda (Fernando Antonio de Miranda) entre 1864 e 1865 e, a seguir, a Pacheco (Bernardo José Pacheco), com quem manteve o negócio, aparentemente até 1875, data em que a firma "Christiano Jr. & Pacheco" teria se dissolvido. No ano seguinte, todavia, o fotógrafo faz seu último anúncio no tradicional Almanaque Laemmert do Rio de Janeiro, desta vez sem sócio. Seu estabelecimento fotográfico, situado na rua da Quitanda, 39, seria sucedido pelo citado Pacheco, já então, associado aos irmãos Menezes. Apesar de manter o estabelecimento do Rio de Janeiro que, era possivelmente administrado por Pacheco, Christiano Jr., desde 1868, buscava expandir suas atividades na Argentina. Pesquisadores locais o destacam pela fértil atividade que teve naquele país. Em 1871 recebeu a medalha de ouro na Primeira Exposição Nacional com a série de fotos *Vistas y Costumbres de la Republica Argentina*. Em 1876 alcança novamente o grande prêmio na segunda exposição anual da Sociedade Científica Argentina com uma coleção de *Retratos y Vistas de Costumbres y Pysages*. Christiano Jr. foi operoso na sua profissão, mas também, um homem que gostava de diversificar suas atividades; é o que se depreende pela sua trajetória de vida. No entanto, veio a falecer pobre e quase cego, em Assunção, Paraguai, onde passou seus últimos anos.

Quanto à sua coleção de fotografias de escravos africanos ver, além de CARNEIRO, Maria Luiza Tucci e KOSSOY, Boris, op. cit., os textos constantes in: *Escravos brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Jr.*, P. C. Azevedo e M. Lisovsky (org.). São Paulo: Ex Libris, 1988. Sobre a trajetória do fotógrafo na Argentina, ver as seguintes obras: GOMEZ, J. *La fotografia en la Argentina: su historia y evolucion en el siglo XIX*. Buenos Aires: Abadia Ed., 1986; GESUALDO, V. "Los que fijaron las imagenes del país". In: *Todo es historia*. Buenos Aires: 1983, p. 22-5; CASABALLE, A.B. e QUARTEROLO, M.A. *Imagenes del Rio de la Plata*. Buenos Aires: Editorial del Fotografo, 1983.

(A fotografia de Christiano Junior utilizada neste artigo foi reproduzida do acervo do Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro).

8. *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial da Corte e Provincia do Rio de Janeiro para o anno de 1866*. Rio de Janeiro: Laemmert. p. 644, "seção de notabilidades".

As imagens de Christiano Júnior que pesquisamos foram reproduzidas do acervo do Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.

9. O tema foi antes abordado pelo Autor em "Ideologia e fotografia na Primeira República". In: *Comunicações e artes no nascimento da República brasileira*. Carlos M. Avigliani (org.). São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 1990. pp. 17-21 (Simpósio em Comunicações e Artes, 3).
10. Sobre a história de Canudos ver a obra clássica de CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1952. A primeira edição da obra é de 1902.

11. FACÓ, Rui. *Cangaceiros e fanáticos; gênese e lutas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. p.125.
12. CUNHA, Euclides da, op. cit., p.541-2. Após o morticínio em massa, a preocupação das forças federais era de demolir completamente o arraial: 'No dia 6 acabaram de o destruir desmanchando-lhe as casas, 5.200, cuidadosamente contadas.'
13. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 2 fevereiro 1898, p.4.
14. CUNHA, Euclides da, op. cit., p.542 (grifo nosso). Este texto pode ser visto também em SONTAG, Susan. *On photography*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1977. p.196.
15. O assunto foi tema de meu livro *São Paulo, 1900*, op.cit.  
Deve-se a Gaensly uma vasta produção voltada à documentação, obra essa de indiscutível mérito técnico e estético. A par de sua atividade profissional, era também comissionado oficialmente pelo governo do Estado de São Paulo (através da Secretaria da Agricultura, Comércio e Obras Públicas) e por outras empresas de melhoramentos públicos, para documentar a paisagem urbana da capital e aspectos rurais do estado. Assim como esta *Colheita de café* em Araraquara, outras vistas de fazendas do interior paulista foram registradas por Gaensly. Grande parte delas foram reproduzidas em livros, revistas e cartões postais. Para maiores dados acerca da vida e obra de Guilherme Gaensly ver, do Autor, as obras antes citadas. (A fotografia de Guilherme Gaensly utilizada neste artigo foi reproduzida de cartão postal da coleção do Autor).
16. Cit. in STOLCKE, Verena. *Cafeicultura, homens, mulheres e capital(1850-1980)*.p.47.
17. Sobre o tema ver de PINHEIRO, Paulo Sergio e HALL, Michael, M. *A classe operária no Brasil (1889-1930): Documentos*. São Paulo: Brasiliense, 1981. v. 2: condições de vida e de trabalho, relações com os empresários e o estado, pp.52-9.
18. PRANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa: elementos estruturais de sociologia da arte*. São Paulo: Perspectiva, 1982. p.40 .

## A B S T R A C T

Through the analysis and interpretation of the image of different topics and periods of Brazilian life in the past, this article establishes theoretical principles which are essential to the studies that make use of photography sources or search the photography's aesthetic understanding. Among these principles the author emphasizes the need to recover the *inner reality of the images*, because photography is useful, in general, to *create realities*, by both photographers and viewers, since they are a product of aesthetic and ideologic constructions.

## R É S U M É

Par l'analyse et l'interprétation de l'image à propos de thèmes et moments différents de la vie brésilienne au passé, cet article établit des principes théoriques fondamentaux pour les études que s'utilisent des sources photographiques ou ceux qui cherchent la compréhension de l'esthétique particulière de la photographie. Parmi ces principes, l'auteur détache le besoin de retrouver la *réalité intérieure* des images, puisque la photographie sert, en général, à la *creation de réalités* par les producteurs autant que par les recepteurs des images, parce qu'elle est fruit de constructions esthétiques et idéologiques.

Ana Maria Mauad de Sousa Andrade Essus

Professora Adjunta do Departamento de História da UFF.

# "O Olho da História"

## Análise da imagem fotográfica na construção de uma memória sobre o conflito de Canudos

### INTRODUÇÃO

As representações de Canudos e o mundo no qual estava circunscrito compõem um variado material iconográfico que pode ser dividido em quatro grupos: os mapas, os desenhos e as litogravuras, as pinturas e as fotografias.

Deste conjunto elegemos as fotos para um trabalho mais detalhado, cujo objetivo é avaliar a construção de uma determinada memória sobre Canudos. Esta veio, através da fotografia, se estabelecer como a única e definitiva memória sobre o conflito.

Ao recriar o evento pelo crivo do código visual dominante, as fotografias de Canudos, com o seu alto valor analógico,



elevam uma das leituras possíveis do conflito ao estatuto de uma verdade anunciada sem possibilidade de ser contestada, no âmbito das mensagens visuais. O poder documental da fotografia não só atestou, como reafirmou o papel decisivo da quarta expedição que permaneceu, na história, como a batalha final.

As fotografias sobre Canudos foram produzidas pelo fotógrafo expedicionário, Flávio de Barros, durante a quarta empreitada militar. Elas estão organizadas em dois álbuns, com respectivamente 15 e 54 fotos e mais três avulsas<sup>1</sup>. As fotografias do primeiro álbum possuem um tamanho padrão de 17x24cm, as do segundo 12x17cm e as avulsas 14 x10,5cm. Estão coladas em suporte de

18x13cm e se encontram em razoável estado de conservação.

'O OLHO DA HISTÓRIA': A  
FOTOGRAFIA DE GUERRA NO  
SÉCULO XIX E SEUS  
SIGNIFICADOS

A partir da segunda metade do século XIX a fotografia foi transformada, entre tantos outros usos e funções, em documento. Data deste período a sua utilização em reportagens militares.

O caráter de fidelidade à realidade atribuído à imagem fotográfica é tão patente que Mathew Brady, chefe da equipe que cobriu a Guerra Civil americana, considerou a câmera fotográfica como 'o olho da história'<sup>2</sup>. As fotografias produzidas nos campos de batalha tornaram-se testemunhas oculares de um certo tipo de evento, até então só imaginado através de relatos escritos.

No entanto, as imagens obtidas nas batalhas diferiam muito daquilo que era descrito pelos repórteres de campo. As dificuldades técnicas, devido ao pesado aparato fotográfico, limitaram muito a agilidade dos fotógrafos e, por conseguinte, o movimento das fotos.

Munidos de barracas, câmeras fotográficas de tripé, estilo 'view camera', placas de vidro, soluções e recipientes dos mais variados, enfim, toda uma parafernália necessária à fixação imediata das imagens na placa de colódio úmido, os fotógrafos, geralmente contratados pelos estúdios fotográficos con-

sagrados, rumavam para os locais de conflito. Roger Fenton, fotógrafo responsável pelo registro da guerra da Criméia, contratado por Agnew Print Seller, chegou ao porto de Blacara, em 1855, 'with two assistants, five cameras, 700 glass plates and a horse-drawn van converted into a darkroom'<sup>3</sup>.

Além das limitações técnicas, a busca de uma imagem em perfeita analogia com a realidade impôs uma determinada canonicidade à expressão fotográfica de fins do século XIX. Daí a busca pela clareza do registro e pela objetividade das imagens definir, em linhas gerais, as reportagens de guerra no período do colódio úmido.

Em termos de circulação, tanto as fotografias produzidas por Roger Fenton, na Guerra da Criméia, como as da equipe de Mathew Brady, na Guerra Civil americana, foram objeto de exposição pública. No Brasil, a prática de registrar conflitos e guerras, através da imagem fotográfica, data também do século XIX. A primeira documentação fotográfica deste tipo que se tem conhecimento foi produzida durante a Guerra do Paraguai (1865-1870), seguida pela ampla cobertura feita pelo fotógrafo Juan Gutierrez durante a Revolta da Armada (1893) e pelo registro minucioso da quarta expedição a Canudos (1897). Posteriormente, tal procedimento tornou-se corrente, como pode ser constatado pela grande documentação fotográfica a respeito do conflito do Contestado (1910-1917)<sup>4</sup>.

As imagens fotográficas sobre Canudos

guardam um padrão técnico razoável quando comparadas àquelas feitas pelas agências internacionais. São fotos posadas, com linhas bem definidas, processadas em papel à gelatina, com negativos em vidro e organizadas em álbuns com legendas batidas à máquina. No entanto, ao contrário das imagens de conflitos internacionais, as fotografias de Canudos não foram objeto de exposição pública.

Como revelam pesquisas realizadas em jornais e revistas da época, as fotografias não tiveram divulgação contemporânea. Foram, posteriormente, utilizadas como ilustração de memórias históricas escritas por oficiais do Exército sobre a quarta campanha de Canudos<sup>5</sup>. Neste sentido, por falta de maior circulação, tais fotografias restringiram-se, à época, a criar uma memória do conflito própria ao consumo da corporação militar.

Em relação ao fotógrafo, Flávio de Barros, o Arquivo Histórico do Exército e os arquivos do Exército em geral não contêm informações a respeito de sua função nos mapeamentos diários sobre os encargos exercidos nos acampamentos, nem tampouco existem documentos indicando-o para tal função. A única referência que temos dele é a última fotografia do segundo álbum, que o retrata trajando um uniforme de campanha, próximo à sua barraca.

A qualidade das imagens e sua inserção em um determinado padrão imagético da época levam a crer que Flávio de Barros, se não era um profissional, não

desconhecia as técnicas contemporâneas.

#### PALAVRAS ATRAVÉS DE IMAGENS: UMA ABORDAGEM HISTÓRICO-SEMIÓTICA PARA FONTES FOTOGRÁFICAS.

**A**o selecionar um recorte espaço-temporal preciso, a fotografia compõe, constrói e filtra determinados aspectos de uma realidade múltipla, cuja imagem final é retirada de um conjunto de escolhas possíveis. Da mesma forma que, ao permanecer no tempo, a fotografia transmite mensagens compostas por sistemas de signos não-verbais, cuja análise é uma das chaves para a compreensão do passado.

Preservada no tempo, a fotografia mantém a sua característica de recorte espacial. Na estruturação da mensagem fotográfica, múltiplos recortes espaciais se entrecruzam e, através de sua delimitação precisa, pode-se chegar tanto aos códigos de representação social inerentes à própria construção da noção de espaço, como às programações sociais de comportamento subjacentes às experiências em sociedade<sup>6</sup>. Nesse sentido, propomos uma análise da mensagem fotográfica com base nas seguintes categorias: o espaço fotográfico, o espaço geográfico, o espaço do objeto, o espaço da figuração e o espaço das vivências<sup>7</sup>. Assim, o estudo de cada uma destas categorias espaciais na coleção de fotografias sobre o conflito de Canudos, permite avaliar os códigos de representação envolvidos na manutenção da

memória oficial do conflito; os códigos de comportamento da elite militar e sua representação do sertanejo, considerado como o outro e diferente e, por fim, o embate entre o litoral e o sertão.

#### IMAGENS DE CANUDOS: A RECRIAÇÃO DE UM EVENTO.

**D**iante das sucessivas derrotas militares em Canudos, a quarta expedição foi investida de uma importância decisiva. Tal dimensão pode ser avaliada tanto pelo efetivo militar deslocado para o local, que somou cerca de 10.000 homens, como pelo aparato logístico montado para uma verdadeira campanha de guerra<sup>6</sup>.

Por outro lado, é também sobre esta expedição que existe um maior número de relatos e crônicas, mobilizando um contingente razoável de intelectuais, encarregados de registrar o que foi a derrota final da 'resistência monárquica', como era divulgada na época a posição dos sertanejos.

É neste contexto de esforço de guerra e de construção de uma memória do conflito que devem ser compreendidas as imagens fotográficas sobre Canudos, organizadas em álbuns pelo Exército.

A recriação do conflito, através das fotografias, encontra na análise de como o espaço foi codificado, a chave para interpretarmos as representações sociais que foram transmitidas pela mensagem fotográfica, superando-se, deste modo, o mero 'relato fotográfico' em busca de significados mais profundos.

#### O ESPAÇO FOTOGRÁFICO

A mensagem fotográfica pauta-se em códigos convencionalizados socialmente, tanto no nível da forma do conteúdo, como da forma da expressão<sup>7</sup>. Neste último nível, determinadas opções técnicas e estéticas realizadas pelo fotógrafo, em meio a uma coleção de escolhas possíveis, contribuem para a transmissão de certos significados que anulam todos os outros.

A análise do espaço fotográfico, estruturado a partir das opções técnicas, aponta para os processos de codificação que estruturam a representação do real.

Nesta coleção o espaço fotográfico foi composto segundo determinadas escolhas quanto ao tamanho, formato, suporte, movimento, enquadramento e nitidez, variando consoante as condições específicas de registro e de opção temática.

Essas unidades se combinaram na composição de um determinado padrão fotográfico, cuja forma da expressão relaciona-se a significados precisos de representação.

#### Tamanho

O tamanho das imagens sobre Canudos varia entre o médio (54 fotos) e o grande (18 fotos). Não há diferença significativa entre os dois álbuns e as fotos avulsas. Os três guardam o mesmo corte temático e suas imagens são bem semelhantes, podendo ter sido feitas pela tradicional 'New Model View Camera' (1884), o aparelho mais utilizado na época para estes fins.

A variação de tamanho não comprometeu o aspecto documental da fotografia, possibilitando a captação de um grande número de elementos informativos relativos à organização da expedição, ao ambiente vivenciado e à movimentação geográfica, objetivos impossíveis de serem alcançados em fotos pequenas.

#### Tipo de foto

O tipo da fotografia permite caracterizar o movimento impresso às imagens. Devido às limitações técnicas, impostas pelo pesado aparato fotográfico da época, as imagens produzidas primaram pela estaticidade. Entretanto, podemos diferenciá-las nos seguintes grupos:

- Fotografia panorâmica: 5
- Fotografia do ambiente sem pose: 6
- Fotografia posada simulando ação: 1
- Fotografia para registro com pose: 58
- Fotografia em seqüência para dar idéia de movimento: 2

As imagens predominantes são as do registro intencional, cujo arranjo pode ser controlado pelo fotógrafo e, no qual, a qualidade técnica da imagem pode ter maior garantia.

Mesmo as fotografias de combate, onde se vê a formação de linhas de artilharia, são fotos sem movimentação, que captam a ação justamente no momento de



12 batalhão de infantaria na trincheira

Flávio de Barros. Canudos, 1897. Álbum 2, fot. 24. Arquivo Histórico/Museu da República.

sua preparação<sup>10</sup>.

Duas tentativas foram feitas para dar uma idéia da movimentação típica do evento que estava sendo vivenciado. A primeira, totalmente artificial, é uma simulação de combate no momento em que a infantaria prende alguns jagunços. A segunda, já mais sofisticada, é a exposição de um mesmo local em dois momentos diferentes, caracterizando através da mudança de paisagem, em um dado interregno de tempo, o movimento de destruição de Canudos<sup>11</sup>.

### Enquadramento

O item enquadramento, devido às suas variáveis, foi dividido em cinco sub-itens: sentido, direção, distribuição dos planos, arranjo e objeto central.

No sub-item sentido, contamos 67 fotos horizontais e cinco verticais. No item direção, a divisão estabelecida foi: esquerda, 20 fotos; direita, 22 fotos; centro, 30 fotos.

Que significados podem ser atribuídos a tais representações? Representar é relacionar um significado explícito a uma cadeia de significados subjacentes, numa seqüência horizontal denominada por Roland Barthes de sintagmas<sup>12</sup>. Segundo estudos realizados sobre a produção de sentido nas artes visuais, e dentre elas a fotografia, a análise dos significados atribuídos às formas espaciais -enquanto signos que fundamentam os códigos de representação social- possibilita uma interpretação das escolhas efetivamente realizadas no ato fotográfico<sup>13</sup>.

No presente estudo, onde o espaço fotográfico é prioritariamente horizontal e central, a mensagem transmitida enfatizaria significados de união, harmonia e confluência de interesses. Estes significados estariam estreitamente relacionados à posição do Exército e dos militares nos embates políticos dos primeiros anos da República, dos quais Canudos e o movimento que o reprimiu são uma expressão clara.

A atuação dos militares estaria, assim, ligada à preservação da própria ordem republicana que encontraria no Exército o seu núcleo agregador, a alma republicana.

Por outro lado, o relativo equilíbrio entre as duas opções opostas de sentido reafirma a escolha em torno do centro, do núcleo, de um elemento integrador e aglutinador.

Tais afirmações recebem apoio na análise da distribuição dos planos na foto, no arranjo dos elementos e do objeto central.

### Distribuição dos planos:

- 3 fotos em plano central
- 32 fotos em três planos
- 37 fotos em dois planos

	1°	2°	3°
Figuração com objetos interiores	04	04	-
Figuração com objetos exteriores	-	10	11
Figuração com objetos exteriores e pessoais	14	11	-
Figuração com objetos pessoais	35	22	-

Paisagem	05	07	13
Objetos exteriores	14	15	08

A opção por colocar o máximo de planos na foto - pelo menos tantos quanto a profundidade de campo permitisse - relaciona-se ao caráter documental atribuído a tais fotografias. Neste sentido, um maior número de elementos sobre a atividade regular do grupo visa, principalmente, a exibir o aparato logístico organizado para sustentar a quarta expedição. Tais imagens buscavam atestar a eficiência do grupo militar na derrota final do 'inimigo comum' da nação.

Assim, confirmando a análise da distribuição dos planos, a figuração e os objetos de sustentação da expedição merecem destaque na mensagem veiculada, relegando a paisagem a um plano secundário.

A organização dos elementos no arranjo da foto foi a seguinte:

- a. Organizados em linha reta: 30 fotos;
- b. No 1º plano em linha reta e no 2º espalhado: 1 foto;
- c. Organizados em semi-círculo: 20 fotos;
- d. Em semi-círculo no 1º plano e linha reta no 2º: 2 fotos;
- e. Em semi-círculo no 1º plano e espalhados no 2º: 1 foto;
- f. Espalhados: 18 fotos.

O arranjo em linha reta dos elementos, seguido pelo semi-círculo, confirma as opções horizontais e as voltadas para o centro, buscando-se, com isso, reforçar as representações da organização do

grupo militar e da manutenção da coesão interna, em torno das quais sustentava-se o sucesso da quarta expedição.

Tal tendência é confirmada por 45 fotos, onde o objeto central é a figuração coletiva, das quais 21 são fotos de oficiais. Em termos de objeto central, o restante das fotos está dividido da seguinte maneira:

- 14 fotos do arrabal destruído ou sendo destruído (objetivo central da expedição).
- 6 fotos do acampamento.
- 6 fotos da figuração individual.
- 2 fotos da paisagem do sertão.

A opção pela figuração como elemento predominante na mensagem ratifica o valor dado à ação do grupo em termos políticos. Mais do que documentar o evento, a mensagem fotográfica o recria, segundo determinado ponto de vista.

#### Nitidez

O último item que compõe o espaço fotográfico foi dividido em três sub-itens: foco, impressão visual e iluminação. Avaliando-os, o padrão encontrado foi o seguinte:

- 60% das fotos estão totalmente no foco.
- 96% das fotos possuem linhas bem definidas e bom contraste.
- 71% das fotos estão claras e sem sombras.

O padrão de nitidez reitera a intenção documental, à medida que se aproxima de uma concepção de imagem o mais realista possível e se afasta de uma

proposta mais artística, que poderia colocar em dúvida a veracidade da fotografia. O registro objetivo é também atestado pela extrema nitidez da foto.

Em resumo, o espaço fotográfico representado nesta coleção pode ser caracterizado como : médio; horizontal; com planos bem distribuídos; harmonicamente arranjado; com figuração coletiva como objeto central e apresentando um alto padrão de nitidez. Em termos de referência paradigmática, tais representações remetem às concepções vigentes a partir da segunda metade do século XIX, expressas nos conjuntos de fotos de guerra e de expedições. Do ponto de vista dos significados específicos atribuídos às representações produzidas pelo grupo militar, estão:

- a) a garantia de que a ação do grupo seria plenamente documentada.
- b) a preservação do papel de destaque dado à ação militar, durante a quarta expedição, como força estabilizadora e mantenedora da ordem republicana.
- c) a interpretação do evento, que ratifica a presença do grupo militar no quadro político republicano, como uma força coesa, organizada, consciente de seus deveres e pronta para garantir a ordem.

#### O ESPAÇO GEOGRÁFICO

Belo Monte, Canudos, Monte Santo, nomes que se confundem na configuração da região do conflito. O sertão, que no imaginário litorâneo, estava vinculado às idéias de atraso, crendice e ignorância<sup>13</sup>, opunha-se em todos os sentidos ao litoral, foco civilizador, ilustrado e

em dia com as primeiras novidades do exterior.

No conjunto das fotografias em questão, o espaço geográfico retratado fica circunscrito à região sertaneja. A maneira como este espaço foi registrado revela uma hierarquia calcada na própria compreensão que os militares, dignos representantes do litoral, elaboraram sobre essa região, alçada no momento da quarta expedição, ao nível de palco decisório dos destinos republicanos.

A existência de legendas nas fotos facilitou o reconhecimento dos lugares possibilitando seguinte distinção:

- Acampamento: 31 fotos;
- Trincheira: 14 fotos;
- Base de operações: 3 fotos;
- Campo de batalha: 1 foto;
- Canudos/arraial de Belo Monte: 13 fotos;
- Arraial de Monte Santo: 9 fotos;
- Cemitério: 1 foto.

Por esta amostragem, cerca de 80% das fotos referem-se ao espaço ocupado pelos militares, transformado em base de operações, como local de fornecimento de víveres, assentamento e ação. O espaço do Outro, o local reservado ao sertanejo na representação, ficou circunscrito ao arraial de Belo Monte, também denominado nas legendas de Canudos e Fazenda Velha.

O sertão é investido de significados próprios ao litoral, na medida em que é representado como local por excelência da ação militar. Enquanto isso, o sertão

nejo é alienado de suas referências geográficas mais amplas, por ter sua representação circunscrita ao arraial. Ao enclausurar a representação do espaço geográfico conselheirista ao arraial, núcleo do conflito, as imagens produzidas pelos militares subtraem referências de sentido mais gerais, limitando as possíveis ligações entre Canudos e o restante do sertão relativas tanto às motivações do conflito, quanto à própria visão do mundo por este representada.

#### O ESPAÇO DO OBJETO

No caso da coleção de fotografias sobre o conflito de Canudos, a avaliação dos

objetos retratados procurou dimensionar a importância da quarta expedição em termos de aparato logístico; da valorização do corpo de oficiais; da existência de uma hierarquia de ambientes dada pela associação de objetos; da preocupação na repressão decisiva do movimento caracterizada pela existência de um expressivo aparato bélico e, por fim, das condições de sobrevivência da expedição dadas pela sua relação com o ambiente sertanejo.

A partir dessas preocupações distinguimos três tipos de objetos: pessoais, interiores e exteriores.



Reprodução - Alencino Esau

Boia na Bateria do Perigo.

Flávio de Barros. Canudos, 1897. Álbum 2, fot. 10. Arquivo Histórico/Museu da República.

Os objetos pessoais estão relacionados à indumentária que, no caso específico desta coleção, liga-se inteiramente à representação militar. Mesmo assim, pode-se constatar uma variação de incidência, em primeiro lugar valorizando a hierarquia militar e a imagem do oficialato,



associando-a a objetos de distinção, tais como: farda, espada, botas, chapéu de abas largas, terno, relógio de bolso, etc. Em segundo, traduzem um certo 'ruído' na mensagem dominante através da presença de objetos associados à vida serteaneja:

vestidos de chita, roupas de criança, sandálias, chapéus de palha, etc. Estes elementos estão presentes no registro ocasionalmente, caracterizando o convívio, mesmo que restrito, entre as partes.

Cabe ainda ressaltar a presença de objetos - revólveres, cartucheiras, bolsas de campanha e espingardas - tornados pessoais devido a situação de guerra.

Além destes, fazem parte dos objetos pessoais os seguintes itens: uniformes de campanha, boné, bolsa de campanha, calça tipo bombacha de xadrez, lenço de pescoço, corneta, sapato, manto, lanças de madeira, binóculos, bengala, bata, jaleco branco, xale, cachimbo, cigarro, caneta e camisa de força.

A escolha dos objetos pessoais para o arranjo fotográfico recebeu uma aten-

ção maior, dada a intencionalidade do registro, apontando para o sentido que deveria ser impresso à situação, variando desde a solenidade até a descontração. A incidência de objetos pessoais que denota uma certa descontração - o caso do cachimbo e do cigarro - visa a registrar uma rotina de normalidade no decorrer das atividades militares, com tempo inclusive para espairecer.

A hierarquia de ambientes associada ao consumo de objetos não se limita ao âmbito pessoal. Também no que diz respeito aos objetos interiores, tal diferenciação pode ser constatada.

Dentre os objetos interiores retratados estão: bancos, cestos, lonas, comida, mesas rústicas, cadeiras, garrafa, faca, panelas, copo, pratos, meringas, lâmpôes, tapete, esteira, lençóis e maca.

A presença de objetos interiores, mesmo que em somente 40% das fotos, revela a preocupação em deixar registrado o aspecto logístico da expedição. Em tais representações, ficaram registradas as marcas de privação e sacrifício, pelas quais passaram os militares, ao abdicarem das condições de conforto do litoral, para salvarem a ordem republicana que estava sendo ameaçada no Interior do Brasil. O ambiente doméstico, tal como foi representado pelas imagens fotográficas, é marcado pela presença escassa de objetos interiores, e sua rusticidade denota tanto a maximização no aproveitamento dos recursos oferecidos pela região, como, por outro lado, a expectativa de que a quarta expedição não levasse muito tempo para atingir

seu objetivo.

A grande massa de objetos fica por conta daqueles denominados de exteriores: vegetação agreste, chão de terra, barraca de campanha, morros, fachadas, bandeiras, trincheiras de sacos, casas de taipa, ruínas, madeiras, canhões, caixotes, barris, carroças, potes para munição, cela de cavalo, tripé para apoiar armas, cercas, árvores, telhados e cruces.

Tais elementos, que compuseram o cenário da praça de guerra, definem o sentido prioritário das fotografias: o registro da vitória Nada foi esquecido na composição da mensagem, desde a caracterização da adversidade do ambiente, o qual foi apresentado como mais um inimigo a ser vencido, até os aspectos da destruição através das fotos das ruínas e dos cadáveres.

A presença diferenciada de objetos exteriores demonstra a hierarquia na representação dos ambientes. A grande incidência de objetos exteriores, relacionados à caracterização do ambiente inóspito do sertão, indica que o sentido prioritário a ser transmitido era o de dificuldade e adversidade do ambiente. Logo em seguida, na escala de presença, estão os objetos exteriores associados à composição do cenário da praça de guerra, definindo assim o segundo sentido a ser veiculado: a necessidade da vitória. Por fim, a presença, em menor escala, de objetos exteriores associados ao ambiente de destruição testemunham o objetivo alcançado. No entanto, é uma

prova que atua como mero reconhecimento da missão cumprida, mantendo-se distante dos horrores da repressão. Além disso, o registro da destruição da igreja e das cruces existentes no arraial mostra que não só o ambiente físico foi destruído, mas também todos os ideais que o sustentavam.

#### O ESPAÇO DA FIGURAÇÃO

Compõem o espaço da figuração: homens, mulheres, crianças e animais. Este espaço é de natureza heterogênea e os itens que formam o enquadramento auxiliam a compreensão desta heterogeneidade, ao realçar a importância de determinadas figuras e a relação entre elas na estruturação dos campos de significação.

Na coleção de fotografias sobre Canudos, percebe-se uma representação hierarquizada do espaço da figuração, onde as oposições são superadas por uma ordenação precisa dos elementos nos planos e no arranjo<sup>14</sup>. Em termos numéricos a figuração apresentou-se de acordo com o seguinte quadro (levando-se em conta os objetos centrais da foto):

- Fotos de oficiais: 20 ( em 7 os soldados estão no 2º plano).
- Fotos do batalhão: 30.
- Fotos de soldados, oficiais e crianças: 7.
- Fotos de soldados, oficiais e mulheres: 4.
- Fotos dos conselheiristas: 4.
- Fotos individuais: 2.
- Fotos de animais: 4.

- Fotos sem figuração: 7.

O espaço representado pela figuração é eminentemente coletivo. Somente em duas fotos, a figuração foi individual: a primeira, onde aparece o corpo de Antônio Conselheiro antes de ser exumado, e a segunda, um auto-retrato do fotógrafo.

Os oficiais estão representados em 90% das fotos, sendo que em 30% como objetos centrais e em 60% acompanhando a tropa. Tais representações caracterizam a importância concedida à imagem dos oficiais como elemento centralizador e de liderança. À sua figura estão associados seus subordinados, que compunham o contingente repressor, a força do Exército personificada em seus homens.

Tanto a imagem dos oficiais como a dos soldados foram registradas, prioritariamente, nos acampamentos e trincheiras, locais de preparação do combate e do enfrentamento, relacionados, assim, aos valores de bravura e coragem, típicos da guerra.

No patamar inferior da escala de representação está o elemento sertanejo, que é o 'outro', o 'diferente', aquele que deveria ter a sua imagem silenciada ou reestruturada, em função da codificação dominante. Os silêncios estão patentes na ausência de fotografias sobre o modo de vida da população do arraial, seu ambiente cotidiano, a geografia de suas ruas e a ambientação de suas crenças. Nada disso existe nos álbuns de Canudos. Aos residentes de Belo Monte são associados somente imagens de miséria

e destruição. Assim, mais uma vez isolados na sua própria derrota, os conselheiristas perdem as referências mais amplas para com a região que ocupavam.

A presença de crianças misturadas à tropa, geralmente trajando farrapos; o registro de uma menina sendo atendida pelo corpo médico; a vinculação da figura feminina ao acampamento sempre em plano secundário; a famosa imagem dos 'quatrocentos jagunços' presos, composta quase que exclusivamente de mulheres famélicas e crianças raquíticas possibilitam uma leitura específica desta derrota: a condescendência da corporação militar em 'beneficiar' o mais fraco. Desta forma, mulheres e crianças foram poupadas numa tentativa de reintegrá-las à 'sociedade de bem'. É sabido que um contingente de sobreviventes de Canudos foi transferido para o centro da Capital Federal: o morro da Favela, cujo nome faz referência a uma planta da região do Cumbe, chamada favela<sup>16</sup>.

Neste caso, através da própria representação, na imagem fotográfica, ficaria patente o seu destino: alijados do sertão pela derrota seriam marginalizados no litoral pela pobreza.

Por fim, cabe ressaltar a representação da morte na coleção analisada. Em 72 fotografias, somente três estão associadas à morte de forma direta e objetiva: a primeira retrata o túmulo de Moreira César, oficial morto na terceira expedição, enfeitado com o pavilhão nacional; a segunda apresenta corpos irreconhe-

cíveis perdidos em meio a destroços e a última é a de Antônio Conselheiro morto, trajando o seu velho surrão deitado em uma esteira de palha<sup>17</sup>.

Mais uma vez, a hierarquização das figuras que compõem a imagem fotográfica reaparece por meio da associação de objetos que emprestam excelência e dignidade à figura do oficial morto, cujo corpo não está exposto ao reconhecimento público através da fotografia. No entanto, a morte do Outro deve ser objetivamente reconhecida como atestado da própria vitória: Antônio Conselheiro está morto e sua morte pode ser comprovada pelo registro fotográfico, um pedaço da experiência retido no tempo. Seus seguidores e suas idéias também

estão mortos. Os corpos em meio às ruínas, daquela que já foi uma cidadela, é a prova irrefutável.

Por outro lado, a ausência de registros dos soldados mortos ou feridos indica a preocupação em garantir, ao Exército, parte integrante da ordem vigente, a associação às idéias de imortalidade e invencibilidade. Tais idéias são encontradas também na própria divulgação da organização da quarta expedição.

#### O ESPAÇO DA VIVÊNCIA

Fotografias do general Carlos Eugênio com seu Estado Maior, da 'bóia' dos oficiais do 29º Batalhão, da comissão de engenheiros, da divisão Canet de Artilharia a postos, Imagens de Canudos



Corpo Sanitário e uma jagunça ferida.

Flávio de Barros. Canudos, 1897. Álbum 2, fot. 47. Arquivo Histórico/Museu da República.

pegando fogo, das ruínas da igreja do Bom Jesus, dos mortos em meio a destroços e dos presos circundados por soldados. Registros do funcionamento do acampamento, desde o armazenamento da munição até o atendimento aos doentes. Expressões de dor, desespero, submissão, preocupação e até mesmo alegria, povoam as vivências representadas nesta coleção.

A preocupação em apontar a unidade da tropa, a presença constante da liderança e o entrosamento do grupo, confrontadas às da destruição, fizeram destas fotos uma memória precisa de um tempo de consolidação do grupo militar e da garantia da sua atuação como elemento diretivo dos rumos da nação.

O registro fotográfico atua como atestado da eficiência dos militares-convencidos que estavam do seu papel, como documento de sua organização e prova de sua importância.

A estruturação do espaço da vivência em termos radicais opondo vitória/derrota; construção/destruição; força/fraqueza; militar/civil corrobora tais afirmações. Também a incidência prioritária de fotos posadas para registro fotográfico, cerca de 73%, reforça a intencionalidade na expressão de significados que vissem a enaltecer a figura do militar.

#### CONCLUSÃO

**N**a introdução de sua memória histórica sobre a vitória de Canudos, datada de 1898, Manuel Duarte Moreira de Azevedo es-

creve: "talvez julguem cedo para gravar nos anais da História a narrativa deste triunfo, mas não pensamos assim, e antes que a fantasia venha a desfigurá-lo e afastado de nós venha o tempo a emprestar-lhes outras cores e proporções, como simples cronistas nos propomos a relatar o que colhemos nos jornais da época dando exata notícia desse acontecimento que nos impressionou e excitou nosso patriotismo. É uma simples narrativa que pode ser útil ao historiador que no futuro se dedique a escrever a história dessa campanha entre irmãos, a qual por longo tempo perturbou a paz da República do Brasil"<sup>18</sup>.

O relato de Moreira de Azevedo expressa com rigor a preocupação, própria ao final do século XIX, em preservar o acontecimento contra a ação perniciosa do tempo e das futuras interpretações. O ambiente cultural dos últimos anos do século passado acreditava na isenção do registro imediato com uma fé inabalável, concedendo a quem registra, o papel de juiz isento de crenças e preconceitos. Tal tendência encontrou na fotografia a sua forma mais perfeita de expressão.

Seguros da neutralidade na escolha das palavras e das expressões para descreverem os eventos, mais ainda ficariam com as possibilidades de objetividade da câmera fotográfica. Esta sim, conseguiria um registro isento de qualquer outro tipo de subjetividade, por ser um pedaço subtraído à realidade. No entanto, entre o sujeito que olha e a imagem que elabora existe muito mais do que os

olhos podem ver. Intervalo que é ocupado por uma rede de significados que remete tanto às problemáticas contemporâneas ao evento registrado, como ao código dominante de representação.

Desta forma, as imagens fotográficas elaboradas pelo fotógrafo expedicionário, no momento do conflito, expressam uma preocupação em termos de memória, visando ultrapassar a linearidade do tempo - retendo no registro a sua passagem - e, por fim, afirmam a intenção de elaborar o relato o mais verídico possi-

vel: aquilo que realmente aconteceu e como realmente aconteceu. Pretende-se, assim, não uma escolha interpretativa em meio a tantas outras, mas a única leitura possível dos acontecimentos.

A vitória dos militares sobre os sertanejos é um fato irrefutável. O conteúdo da vitória, entretanto, aponta para uma interpretação que, claramente, busca revitalizar o papel dos militares no contexto republicano e garantir, através da construção da memória dos fatos do passado, a sua presença no futuro da Nação.

## N O T A S

1. *Canudos álbum* n.1: Daft 897.00.00/8; n.2: Daft 897.00.00/9; fotos avulsas: 897.09.00/3/4/5, Rio de Janeiro, Museu da República, Arquivo Histórico.
2. FABRIS, A. "Introdução", In: *Usos e funções da fotografia no século XIX*, Fabris, A. (org). São Paulo: Edusp, 1991, p.24 - 25.
3. ROSEMBLUM, N. *World History of Photograph*, New York: Abeville Press, 1984. p.180
4. SOARES, C.F.M. & SOARES, J.F.M.(eds.), *CONTESTADO*, Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho, Index, 1987.
5. Exemplos de alguns livros que utilizaram as fotografias dos álbuns para ilustração: BARRETO, E.D., *Destruição de Canudos*. Recife: Jornal do Recife, 1912, 300ps. il.; BENÍCIO, M., *O rei dos jagunços*. Rio de Janeiro, tipografia do Jornal do Comércio, 1899, II; ARAIPE, T.de A., *Expedições militares contra Canudos*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1985.
6. Sobre a discussão do espaço como referencial ulterior e forma elementar de enquadramento da experiência veja: ECO, Umberto. *Tratado geral de semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1980, p.185 e OSTROYER, F. "A construção do olhar" In: *O olhar*, São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p.175-177. Sobre as Programações sociais de comportamento veja LANDI, Rossi F. "Programações Sociais de Comportamento". In: *DIZIONÁRIO teórico-ideológico*. Buenos Aires: ed. Galerna, 1975 e CARDOSO, C.F.S. "Semiótica, História e Classes Sociais." In: *Ensalos racionalistas*. Rio de Janeiro: Campus, 1988.
7. Sobre a importância da dimensão espacial em análises histórico-semióticas da imagem fotográfica veja: ANDRADE A.M.M.S., *Sob o signo da imagem: a produção da fotografia e o controle dos códigos de representação social da classe dominante*, no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XX, Niterói: UFF, ICHP, Tese de doutorado, nov/1990, mimeo.
8. FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA, *Canudos: subsídios para a sua reavaliação histórica*, Rio de Janeiro: Centro de documentação, 1986.

9. Sobre a divisão da mensagem fotográfica em plano da forma da expressão e plano da forma do conteúdo veja: ANDRADE, op.cit.
10. Fotos n.23 e 24 do álbum n.2.
11. O primeiro caso relaciona-se a foto n.10 do álbum 2 e o segundo caso às fotos n.2 e 3 do álbum 1.
12. BARTHES, R., *Elementos de Semiologia*. Lisboa: Ed.70, cap.II.
13. Sobre os significados atribuídos às formas espaciais veja: ANDRADE, op.cit., cap.III e Introdução.
14. Sobre as diferentes leituras do conflito de Canudos veja: HERMANN, J., *Histórias de Canudos: o embate cultural entre o litoral e o sertão no século XIX*. Niterói: UFF, ICHP, 1990. dissert. de mestrado, mimeog. e VENEU, Marcos Guedes. 'A cruz e o barrete: tempo e história no conflito de Canudos', in: RELIGIÃO e Sociedade, Rio de Janeiro, 13/2, jul.1986.
15. Veja o item 1.
16. CRULS, G. *Aparência do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Liv. José Olympio. Col. Documentos Brasileiros. 2 v, v.1 p.567, vol.1.
17. Respectivamente as fotos n.21, 41 e 32 do álbum 2.
18. AZEVEDO, M.D. Moreira de. *Vitória de Canudos*, Rio Janeiro, 5/9/1898, 85fls manuscritas, Biblioteca Nacional, Divisão de Manuscritos, Ref.12.1.8.

## A B S T R A C T

The photographs taken by the Army during the fourth expedition to Canudos are analysed through an historic-semiotic view. The intention is to evaluate how the construction of a given memory of the conflict revitalizes the roles played by the military in the Republic scenario and guarantees their presence in the nation's future.

## R É S U M É

Les photographes prises par l'armée pendant la quatrième expédition à Canudos sont analysées par une approche historique-sémiotique. Il s'agit d'évaluer de quelle façon la construction d'une certaine mémoire du conflit revitalise le rôle des militaires au décor républicain et assure leur présence dans le future de la nation.

Aline Lopes de Lacerda

Pesquisadora do Centro de Pesquisa e Documentação  
de História Contemporânea do Brasil / CPDOC da Fundação  
Getúlio Vargas e mestranda em Ciência da Informação pelo IBICT/UFPRJ.

# Os Sentidos da Imagem

## Fotografias em arquivos pessoais

**E**ste artigo busca apontar, de maneira exploratória, algumas questões relativas à potencialidade informacional do registro fotográfico.

No domínio que nos interessa aqui, o dos arquivos pessoais<sup>1</sup>, acreditamos existir diferentes variáveis que, se consideradas tanto pelo profissional que organiza esses arquivos, quanto pelos seus usuários, podem proporcionar uma visão e entendimento mais abrangentes da fotografia como fonte de informação e fonte para o estudo da história.

O que pode ser considerado uma informação numa imagem fotográfica? Quando uma foto pode ser informativa?

De uma série de possibilidades informa-



tivas que a foto é capaz de apresentar, algumas são comumente aceitas pelos profissionais e instituições de arquivo, bibliotecas e museus como as mais im-

portantes a serem destacadas, as que permitem que uma imagem seja considerada *identificada*. A despeito das mais variadas formas de catalogação de fotografias encontradas nas diversas instituições, existem algumas categorias de informação que são consideradas 'modelo' para descrição de imagens<sup>2</sup>:

- Código do documento
- Autor
- Título ou legenda (compreende a descrição do evento e das pessoas retratadas)

- Local
- Data
- Descrição física do documento (tipo, cromia, dimensões)
- Notas

No caso da catalogação de fotografias de um arquivo pessoal, essas informações são geralmente encontradas na própria fotografia, ou em outras fontes, tais como documentos manuscritos e recortes de jornais integrantes do mesmo arquivo, além de livros, obras de referência e depoimentos orais do titular<sup>3</sup> do arquivo ou seus descendentes, etc. Tais informações serão utilizadas no espaço de *descrição* do item a ser catalogado - no caso, a fotografia - que, associado ao espaço de *indexação*<sup>4</sup> da imagem, resultam na ficha catalográfica.

No universo desses arquivos, o *código da fotografia*<sup>5</sup>, além de remeter à ordenação do documento no interior do arquivo, informa a respeito do *fundo* ao qual pertence aquela imagem, ou seja, o arquivo de determinado titular. A recuperação do fundo ao qual o documento pertence é informação fundamental, na medida em que assegura um dos princípios básicos estabelecidos pela arquivística, o do *respeito à proveniência*. Desta forma é possível perceber a unidade e o sentido do conjunto documental, inevitavelmente relacionados ao responsável por sua acumulação.

A informação seguinte diz respeito à *autoria* do registro fotográfico. Vale observar que essa categoria de informação é geralmente estabelecida como o pri-

meiro campo definido numa ficha catalográfica, a sua *entrada principal*. Quem é considerado o autor de uma imagem? Sem dúvida, seu criador, o fotógrafo, aquele que juridicamente detém a 'paternidade' da imagem registrada pela câmera. Da mesma forma, os estúdios ou as agências podem ser também considerados autores, ao ponto de se recuperar, em termos de indexação, as duas informações, quando se encontram disponíveis. Geralmente há uma hierarquia definida em torno da importância do fotógrafo em relação à agência ou ao estúdio. Isto se verifica na medida em que os procedimentos técnicos apontam como entrada principal o fotógrafo e *opcionalmente* o estúdio ou agência responsável pela produção do registro visual<sup>6</sup> (grifo nosso).

**G**ostariamos de chamar a atenção para o papel de autor que um estúdio e, mais especificamente, uma agência (departamentos de imprensa ou de propaganda, revistas, jornais, etc.) podem representar. Não estamos com isso tirando do fotógrafo a legitimidade de sua autoria, mas gostaríamos de tentar uma ampliação desse conceito de autor a partir da reflexão desenvolvida por Foucault acerca do discurso e da autoria discursiva. Para ele, trata-se de 'retirar ao sujeito (ou ao seu substituto) o papel de fundamento originário e de o analisar como uma função variável e complexa do discurso'<sup>7</sup>. Para além de um 'sujeito originário' como autor de um discurso, Foucault tenta analisar a maneira como se exerce

o que ele chama de 'função autor', ou seja, o que estaria relacionado ao funcionamento dos discursos na sociedade, sua organização, distribuição, atualização. Nesse sentido, transcendendo a idéia do sujeito originário do 'discurso' fotográfico (o fotógrafo), os estúdios e principalmente as agências podem desempenhar essa 'função autor', na medida em que funcionam muitas vezes como legitimadoras e difusoras desses registros, empregando fotógrafos, determinando as matérias fotográficas a serem realizadas, obtendo direitos sobre o uso das imagens, etc.

\* A função autor (...) não se define pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas através de uma série de operações específicas e complexas; não reenvia pura e simplesmente para um indivíduo real, podendo dar lugar a vários 'eus' em simultâneo, a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem ocupar.<sup>8</sup>

Nesse sentido, gostaríamos de marcar que o autor pode ser uma categoria mais ampla do que o nome autor sugere, e isso pode até mesmo apontar para as mudanças ocorridas ao longo da história da produção desses registros<sup>9</sup>.

Gostaríamos também de introduzir uma questão que nos parece pertinente com relação à autoria do documento fotográfico: trata-se de indagar se não teríamos, na verdade, dois tipos de autores situados naturalmente em diferentes âmbitos no processo de constituição de um arquivo fotográfico pessoal, mas desem-

penhando cada qual uma função singular e fundamental. No âmbito da produção ou difusão dos registros, o fotógrafo, estúdio ou agências; no âmbito de sua acumulação, o titular do arquivo, aquele que acumulou durante sua vida fragmentos capazes de se constituírem num espaço de 'memória', quando doados às instituições arquivísticas. É interessante notar que estas duas categorias de informação - código e autor - são as primeiras a figurar juntas nas fichas catalográficas que, embora representando funções distintas, podem apontar para o fato de que uma fotografia, num determinado arquivo, é sempre fruto de quem a produziu, mas também de quem teve a vontade de guardá-la, de preservá-la. Podemos assim refletir sobre a relação que se estabelece, num arquivo pessoal fotográfico, entre o 'sujeito autor' da unidade, do fragmento, e o 'sujeito autor' da totalidade, do conjunto.

As próximas categorias informacionais existentes na descrição catalográfica são o *evento*, as *pessoas retratadas*, o *local* e a *data* da produção daquele registro. Estas informações, que muitas vezes não se encontram no próprio documento, são fundamentais para situar a imagem no tempo e no espaço. Sem elas, a foto não fala. Juntas, essas informações constroem a *legenda* da imagem. Portanto, quando são insuficientes os dados que possam contextualizar o documento, deve-se empreender uma pesquisa no universo mais próximo a ele (o universo do próprio arquivo, bem como na bio-

grafia do titular). É importante observar, que ao contrário do que comumente se fala a respeito da relativa independência da imagem em relação ao texto escrito (e poderíamos exemplificar com a idéia corrente de que uma foto jornalística, considerada impactante e forte, pode prescindir de uma legenda), consideramos imprescindível a existência de uma legenda que referencie a imagem, quando considerada fonte informacional ou documental. Sem dúvida, a imagem apresenta seus próprios códigos de linguagem, bem diferentes dos códigos verbais. Não se trata aqui de desconsiderar esse aspecto, mas de apontar para o fato de que essa linguagem não é natural, ou seja, simplesmente dada através da sua qualidade visual, mas ao contrário, é construída, e nesse processo há que se considerar diferentes variáveis fornecidas pelas informações possíveis acerca da produção e trajetória do registro. As

imagens fotográficas trazem em si não a reprodução mecânica e objetiva de um real, mas sim uma reconstrução, uma representação de uma realidade.

Seria oportuno apontarmos para uma especificidade da fotografia enquanto parte integrante de um arquivo privado, onde desempenha o papel de fonte de informação histórica. Neste caso, ela jamais prescindirá de uma legenda, de dados verbais que lhe dêem sentido, que possam identificar o que só é indicativo como informação na imagem.

*O signo icônico nem sempre é tão claramente representativo quanto se crê, o que se confirma pelo fato de que o mais das vezes é acompanhado de inscrições verbais; mesmo porque, embora reconhecível, sempre aparece, todavia, carregado de certa ambigüidade, denota mais facilmente o universal do que o particular (...) e por isso exige, nas comunicações que visem à precisão referencial (grifo nosso), o estar ancora-*

GC 098  
foto

Lange, Peter

|O ministro Gustavo Capanema com o presidente Getúlio Vargas, entre outros, por ocasião do desfile de Juventude Brasileira|. |Rio de Janeiro, RJ, 4 set. 1940|.

1 fot.; p&b; 18 x 24cm.

Existe foto idêntica no arquivo Getúlio Vargas.

Possui dedicatória.

1. Manifestações cívicas. 2. Vargas, Getúlio. 3. Capanema, Gustavo. 4. Rio de Janeiro-Rio de Janeiro. 5. 1940/09/04.  
1. Lange, Peter.

Filme 194/1/54.

Exemplo de ficha catalográfica (referente à foto da página ao lado)



Foto: Peter Lange, FGV/CPDOC/Arquivo Gustavo Capanema.

do num texto verbal" 10.

Sem identificarmos numa fotografia a época em que foi feita, o evento específico onde determinadas pessoas estiveram presentes, corremos o risco de possuir uma imagem de apenas um 'conjunto de pessoas reunidas'. Sem identificação, a foto pouco informa. Obviamente reconhecemos a impossibilidade de, em certos casos, fornecermos todos esses dados, uma vez que lidamos com um material que nem sempre se apresenta identificado e a busca aos dados através de pesquisa em outras fontes, muitas vezes se revela infrutífera. Mas salientamos que inevitavelmente, reduzem-se as possibilidades de acesso e de uso dessas



imagens com pouca ou nenhuma identificação. É interessante notar que em todos os arquivos sempre existem algumas imagens que, por falta de dados básicos, ficam armazenadas ao final, após as fotos identificadas, constituindo uma espécie de *arquivo mudo* que não se articula na teia de informações tecida na organização do arquivo e que, conseqüentemente, não serão indexadas e incorporadas ao sistema de informação, porta de acesso para a pesquisa aos documentos.

As categorias de informação seguintes, *descrição física do documento e notas*,

dizem muito mais respeito à fotografia enquanto objeto do que à imagem fotográfica. Na primeira, o objeto é descrito em suas características físicas, técnicas, enquanto a área de notas, geralmente considerada menos importante na hierarquia das informações extraídas do documento, abrange 'quaisquer informações' 11 que sejam consideradas importantes para a entidade catalogadora e que não se adequam aos outros campos. Isto quer dizer que qualquer informação adicional porventura existente numa fotografia, bem como uma outra característica do suporte que mereça consideração, devem ser observadas neste campo.

Nos chama a atenção, em primeiro lugar, o fato de que a fotografia não se limita à imagem. Ela é mais do que isso, pois se configura também num *objeto* para o estudo da história. Uma dedicatória na imagem ou no verso da foto, um carimbo de jornal com a data da possível publicação, um rasgo, um recorte, uma moldura com algum tipo de inscrição, um dado a respeito da técnica empregada naquela imagem, entre outros exemplos, são elementos valiosos que muitas vezes apontam para possíveis usos e funções dessas imagens ao longo da sua história. Em segundo lugar, acreditamos haver uma hierarquia entre as informações, cristalizada no próprio formato da ficha catalográfica e que, pelo já descrito anteriormente, considera o autor, a legenda, o local e a data (ou seja, as informações relativas ao conteúdo da imagem) de forma mais rele-

vante do que a descrição física e detalhes acerca do objeto fotográfico. São aquelas informações que se transformam em termos de indexação, isto é, em índices através dos quais o documento será recuperado. Não se trata em hipótese alguma de negar a importância das informações tradicionalmente recuperadas através dos instrumentos de pesquisa. Do ponto de vista prático e funcional não seria viável a proliferação de índices num catálogo de arquivos. O que nos cabe sublinhar é a importância de se considerar o registro fotográfico em sua totalidade, ou seja, pelo seu conteúdo temático (apreendido a partir da imagem e de sua decodificação/identificação), bem como por todos os índices fornecidos pelo objeto fotográfico, o que inclui verso, margem, etc.

Outro aspecto relativo à valorização da fotografia enquanto objeto diz respeito às novas tecnologias de imagens computadorizadas que utilizam *scanners*, *discos óticos*, etc. Através da transferência e armazenamento dessas imagens, as informações podem ser recuperadas de forma mais ágil, ao mesmo tempo em que se preservam os suportes originais, evitando-se o manuseio constante. Por outro lado, nos indagamos a respeito das imagens que são separadas de seus suportes originais em função de um suporte novo que é abstrato. Quanto se ganha e quanto se perde ao induzirmos o usuário ao contato direto com a imagem computadorizada em detrimento do contato com o formato original? Questões que se referem à

história da técnica daquele registro ou informações que não passam necessariamente pelo conteúdo da imagem reproduzida são indispensáveis ao enriquecimento de sua potencialidade enquanto fonte documental. Se, por um lado, é inegável a importância que essas novas tecnologias vêm adquirindo por sua atestada eficácia na otimização do tratamento técnico e da recuperação da informação em arquivos, por outro lado, o usuário - base e eixo de toda essa operação - deve levar em consideração que as imagens em computador se tornam uniformes, sendo importante não tomá-las pelos próprios originais fotográficos. É bom lembrar que por trás da multiplicidade de ofertas que um sistema computadorizado oferece, deve-se não perder de vista o objeto fotográfico como um elemento original e insubstituível.

Portanto, a fotografia apresenta esses dois aspectos: imagem e objeto. Acrescentaríamos ainda um outro, estreitamente relacionado à imagem, e que diz respeito à sua expressão. Essa expressão seria a forma como uma imagem é mostrada, estando ligada a uma linguagem que lhe é própria e que envolve a técnica específica empregada, a angulação, o enquadramento, a luminosidade, o tempo de exposição, entre outros. Essas três dimensões do registro fotográfico - conteúdo, expressão e forma - é que constroem, em última instância, a mensagem que informa.

Até aqui procuramos estabelecer uma análise das categorias informacionais

existentes numa ficha de descrição de fotografias de um arquivo, procurando articular o que é convencionalmente considerado como informação a ser destacada de uma foto às várias possibilidades de desdobramentos que o registro pode oferecer. Mas uma ficha catalográfica normalmente diz respeito à descrição de uma imagem, uma foto, ou no máximo a fotos agrupadas em um *dossiê*<sup>12</sup> em função do arranjo arquivístico adotado. No entanto, as imagens fotográficas, se analisadas no papel que exercem nesse universo particular e na forma como se relacionam entre si, podem gerar outras possibilidades de apreensão das informações, outros significados. É importante lembrar que, em se tratando de um arquivo depositado numa instituição de memória, deve-se considerar o conjunto do qual a foto é parte integrante. Quais os indícios que esse conjunto pode revelar?

Responder a essa questão é estar atento ao fato de que a unidade e o sentido de

um arquivo privado pessoal, são conferidos pela instância acumuladora dos documentos muito mais do que pela instância produtora dos mesmos. O titular de um arquivo (com exceção dos arquivos privados de fotógrafos), pode até ser o autor de algumas imagens, mas a maioria não foi produzida por ele, seu papel é muito mais o de colecionador desses registros. Cada documento pode falar por si, mas é o seu conjunto que pode expressar uma certa relação entre ele e quem o acumulou. Estabelecer essa relação é importante, na medida em que implica pensar no que orientou o titular a preservar certos registros. De um arquivo fotográfico pessoal, por exemplo, emana sempre a idéia dos outros documentos que se perderam no caminho, bem como de todos os momentos que nem sequer foram 'materializados' em imagens, que simplesmente se perderam no tempo. Do aparente 'aleatório' da acumulação, podemos nos indagar a respeito de uma 'constru-

GC 040  
foto | Tropas legalistas ocupam a estação do Tinel por ocasião da Revolução constitucionalista de 1932|. [Minas Gerais?, 1932].  
1 fot.: p&b; 18 x 24 cm.  
Foto publicada pela revista Careta em 01.10.1932.  
Foto pertencente a album.  
1. Revolução Constitucionalista de 1932.  
2. Minas Gerais. 3. 1932/00/00.

Exemplo de ficha catalográfica (referente à foto da página ao lado)

ção' do que é acumulado pelo titular do arquivo, bem como do que efetivamente é doado a uma instituição de preservação de memória. De fato, o momento de doação pode comportar uma 'reconstrução' desse conjunto, pois nessa ocasião o doador, seja ele o titular ou seus familiares, muitas vezes realiza uma triagem no material acumulado, tendo em vista sua entrada no circuito público das instituições de memória.

Um outro aspecto interessante a ser observado diz respeito a uma peculiaridade inerente ao registro fotográfico: sua capacidade de reprodução. Devido ao fato de uma imagem num negativo

poder gerar inúmeras cópias, a questão do estatuto do documento único e de sua autenticidade num arquivo ganha uma nova dimensão. Segundo Walter Benjamin, num estudo a respeito da reprodutibilidade técnica da obra de arte, a reprodução tira da obra o que ele considera o seu 'aqui e agora', sua autenticidade.

"O *aqui e agora* do original constitui o conteúdo da sua autenticidade, e nela se enraíza uma tradição que identifica esse objeto como sendo *aquilo* objeto, sempre igual e idêntico a si mesmo"<sup>18</sup>.

O advento das reproduções técnicas das obras de arte quebrariam com a idéia de



Estação do Túnel, no momento em que foi ocupada pelas forças mineiras. O major Albergaria, com carvão, muda o nome da estação para 'Cel. Fulgêncio'. (Legenda da foto publicada na revista *Careta*, ano 25, n° 1.267, 1° de fevereiro de 1932) FGV/CPDOC/ Arquivo Gustavo Capanema.

uma falsificação, conferida até então à reprodução manual, e inaugurariam uma certa 'autonomia' em relação ao original. Mas para Benjamin,

'mesmo que essas novas circunstâncias (as novas técnicas de reprodução) deixem intacto o conteúdo da obra de arte, elas desvalorizam, de qualquer modo, o seu *aquí e agora*. (...) Na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial'<sup>14</sup>.

**A** pesar da aparente diversidade de objetos - uma obra de arte e um documento fotográfico - gostaríamos de traçar um paralelo em torno do aspecto da 'perda de autenticidade' através da reprodução técnica de um original.

O que pode ser considerado como original num arquivo fotográfico? No processo fotográfico, o que é considerado elemento originário é o negativo, primeiro suporte onde a imagem se fixa. Entretanto, a própria forma de se constituir a técnica fotográfica relativiza o lugar de item original unicamente do negativo. Para que o processo se complete, ou seja, para que se torne visível o que está fixado em imagens transparentes, é necessário a conclusão do processo, sua transposição para outro suporte, a cópia positiva em papel. Nesse sentido, tanto um negativo quanto uma cópia são passíveis de serem considerados itens originais e autênticos num arquivo, havendo contudo uma certa hierarquização em torno da importância do primeiro, por desempenhar também o papel de

matriz a partir da qual outras cópias podem ser obtidas. Um outro dado contribui para a mistura desses dois itens no que diz respeito ao estatuto de documento original: a quase inexistência de negativos em arquivos pessoais. Geralmente são doadas apenas cópias, contribuindo para que essas sejam consideradas o item original de um arquivo. Mais importante, no entanto, no âmbito de nossa discussão, é a questão das possibilidades de reprodução de uma foto. Falamos até aqui de um negativo e sua cópia ampliada, mas sabemos que de um mesmo negativo inúmeras cópias podem ser produzidas e percorrer trajetórias totalmente distintas. Assim, uma mesma imagem fotográfica pode na verdade se constituir em muitos 'documentos originais', tantos quantos forem os arquivos que ela integre. Nesse ponto nos indagamos se esse 'aquí e agora' do qual nos fala Benjamin, que atesta a autenticidade de uma obra, não seria, no caso dos documentos históricos, multiplicado em muitos 'aquí e agora', cada qual possuindo sua autenticidade, seu estatuto de original no universo do qual é parte integrante. Assim, a inserção de cópias de uma mesma imagem em diferentes arquivos, não tira seu estatuto de 'obra' original e fonte original de informação, legítimo do ponto de vista de seu conjunto. Se por um lado a existência de cópias em vários arquivos não altera o valor documental de uma foto, por outro nos faz refletir acerca da diversidade de trajetórias que um mesmo registro visual pode

ter percorrido e de papéis que pode ter representado. Uma mesma imagem pode integrar tanto o arquivo privado de um político que teve uma atuação pública relevante, quanto um arquivo de jornal ou revista que porventura tenha realizado uma cobertura jornalística de um evento no qual o titular do arquivo em questão tivesse participado. Nesse caso, do ponto de vista de sua circulação, esses documentos não são únicos, uma vez que, além do espaço da vida privada do seu colecionador/acumulador, podem integrar tanto o conjunto da documentação da empresa jornalística que os produziu, quanto até o espaço público reservado às manchetes de jornalismo. Trata-se de chamar a atenção para o fato de que o sentido desses documentos deverá estar relacionado a cada um desses universos, o que altera o seu significado.

'O arquivo (...) encontra sua unidade em quem o produziu como conjunto, ou seja, em quem acumula os documentos no exercício de suas atividades. O agrupamento dos documentos, sua seleção dentre todos os passíveis de serem guardados, proporciona o *sentido* dos mesmos' <sup>15</sup>.

Portanto, o sentido da acumulação de um conjunto documental só pode ser pensado em articulação com o sujeito que o acumulou. No interior de um arquivo, mesmo em estado caótico de organização, é importante perceber os tipos de imagens mais recorrentes, se são as que refletem posturas mais formais e que sublinham o lado do homem públi-

co no desempenho de suas funções, ou se há uma predominância de flagrantes menos 'oficiais', nos quais outras posturas podem ser percebidas. É o caso, por exemplo, dos álbuns de família, nos quais, tanto o tipo de imagem que os integram quanto sua própria seleção para compor esse espaço, podem sugerir uma lógica particular de exibição dessas imagens. Isto se torna mais claro quando observamos num mesmo arquivo algumas fotos de família dispostas em álbuns, enquanto outras se misturam, avulsas, aos outros registros visuais. Quais teriam sido os critérios de escolha dos registros capazes de integrar o espaço simbólico desses álbuns, espécie de 'vitrine' de lembranças preservadas? Uma análise desse tipo pode mostrar que, consideradas na totalidade do arquivo ou comparadas em diferentes conjuntos, as imagens podem expressar uma determinada característica de cada fundo <sup>16</sup>.

Da mesma forma, a acumulação de documentos fotográficos por um indivíduo e sobretudo sua doação a uma instituição de guarda de arquivos, um dos espaços de preservação da memória nas sociedades modernas, são processos que sugerem uma certa intenção em eternizar uma determinada imagem de si, tanto no que diz respeito à sua atuação pública, quanto ao espaço mais privado.

'A produção de uma imagem é fruto tanto do que se exhibe quanto do que se esconde (...) só doa arquivo quem supõe que seus documentos vão configu-

rar para a história o que o titular enquanto ator foi para a sua época. É difícil imaginar o gesto de doação sem o espírito de notabilização. Do ponto de vista da memória (...) não se expõe, conscientemente, o que não seja rentabilizável como preservação de imagem<sup>17</sup>.

Ao ser depositado, organizado e considerado aberto à pesquisa, ao lado de outros fundos que por sua vez também espelham uma lógica própria, um arquivo passa a desempenhar o papel de representação 'oficial' do universo documental de um indivíduo.

A construção tanto de uma imagem fotográfica quanto de um arquivo privado não se acaba. Essa construção é o conjunto de diversas variáveis que, pensadas juntas, nos permite uma visão mais abrangente da multiplicidade de sentidos e usos que podem surgir a partir desse universo. Essas variáveis, de forma geral, são manipuladas por diversos agentes: desde o autor do registro, passando por quem acumula um arquivo, quem efetivamente pratica sua doação a uma instituição, o profissional que vai trabalhar em sua organização, até o pesquisador que vem em busca da informação. Ao pesquisador cabe também um papel importante nesse processo, já que ele vai construir o discurso histórico a partir dos fragmentos que compõem o arquivo de imagens em função de seu próprio olhar, que certamente irá interpretar esses registros de acordo com suas referências culturais e individuais.

A potencialidade informacional da fotografia varia de acordo com a visão que se tenha de seu valor enquanto fonte de informação e fonte histórica. Será tanto maior quanto for possível articular todos os elementos fornecidos pelo contexto documental originário do qual é parte orgânica, gerando uma multiplicidade de informações que permitem uma abordagem que transcende os limites do próprio documento. O jogo que anima a foto e sem o qual não se pode pensá-la é o seu caráter de 'obra' em aberto, ou melhor, de documento em aberto, reflexo de um olhar congelado



no passado, mas que o tempo e as circunstâncias se encarregam de reorganizar, conferir novos significados e que será recontextualizado e reconstruído

por cada novo olhar. O valor documental de uma foto ultrapassa o valor informacional de seu conteúdo, e pode revelar-se ao receptor que souber interpretá-la.

## N O T A S

1. Considera-se arquivo privado pessoal o conjunto documental produzido e/ou acumulado por um indivíduo ao longo de sua vida tanto na esfera de atuação privada quanto pública. Esse conjunto pode se constituir das mais variadas espécies documentais, tais como cartas, impressos, recortes de jornais, vídeos, fotografias, etc.
2. Nossa análise parte da catalogação de fotografias empregada no CPDOC, que tem como base os procedimentos definidos pelo *Código de Catalogação Anglo Americano (AACR2)* para materiais iconográficos, apresentando, porém, algumas adaptações necessárias às características particulares do acervo do Centro.
3. Denomina-se *titular* de um arquivo privado pessoal o indivíduo responsável pela acumulação do conjunto documental.
4. No trabalho de organização de arquivo, a etapa de *indexação das imagens* consiste em atribuir índices - onomásticos, temáticos, geográficos, etc. - através dos quais cada documento pode ser recuperado no catálogo ou inventário de arquivo. Tais *termos de indexação* provêm das informações fornecidas pela descrição do item catalogado.
5. No CPDOC, o código das fotografias é composto pelas iniciais do nome do titular do arquivo acrescido de uma numeração seqüencial correspondente à ordenação do documento no arranjo estabelecido. Ex.: A primeira foto do arquivo privado de Ulisses Guimarães tem como código UG 001.
6. CENTRO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA DO BRASIL. Procedimentos técnicos em arquivos privados. Coordenadoras: Ana Lígia Silva Medeiros, Célia Maria Leite Costa, Lúcia Lahmeyer Lobo. Rio de Janeiro, 1986. p. 37.
7. FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Passagens, 1992. p. 70.
8. Idem, p. 56.
9. É interessante perceber que as fotografias onde mais comumente se encontra registrada a autoria (fotógrafo ou estúdio) são as produzidas no século XIX e início do século XX. A partir de então, nota-se o surgimento de menções às agências ou departamentos de propaganda, bem como aos jornais e revistas da época. Poderíamos sugerir que, com a utilização da fotografia pela imprensa (que ganha vulto nesse período), ocorre uma mudança no papel atribuído a esse registro e, paralelamente, o esquema de sua produção vai se estruturando e se complexificando, a ponto de encontrarmos como referência de autoria nos versos de algumas fotos só o carimbo da agência, não constando o nome de quem efetivamente flagrou o instantâneo. Alguns exemplos da existência de menção aos dois - fotógrafo e agência - também são encontrados, contribuindo com a idéia de dois tipos de autoria desempenhando funções distintas.
10. ECO, Umberto. *A estrutura ausente*. São Paulo: Perspectiva, 1976. p.111.
11. CPDOC. op.cit., p. 42.
12. Denomina-se *dossiê* o agrupamento de documentos que reflitam um mesmo evento, tema ou missão fotográfica.

13. BENJAMIN, Walter. 'A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica'. In: *Obras Escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1986. p.167.
14. Idem, p. 168.
15. VIANNA, Aurélio; LISSOVSKY, Mauricio; SÁ, Paulo Sérgio Moraes de; 'A vontade de guardar: lógica de acumulação em arquivos privados.' *ARQUIVO E ADMINISTRAÇÃO*, Rio de Janeiro: v. 10-14, n.2, jul/dez 1986.
16. Poderíamos exemplificar melhor comparando as características que, de forma geral, apresentam os arquivos de Getúlio Vargas, Osvaldo Aranha e Filinto Muller, três importantes atores que atuaram no cenário político da história recente do país e cujos arquivos encontram-se depositados no CPDOC. As imagens encontradas no arquivo de Getúlio Vargas retratam de forma extensiva sua atuação pública à frente da presidência da República, o contato com os políticos da época, compondo um quadro onde o espaço da política é dominante. Já o arquivo de Osvaldo Aranha, em que pese a existência de registros que mostram muitos aspectos de sua atuação política (como ministro de estado e embaixador), conta ainda com imagens que testemunham o seu desempenho em outros papéis que não o de político, como sua paixão pelas corridas de cavalo, sua circulação por outros ambientes na vida social, o contato com personalidades famosas no âmbito das artes e da cultura, etc. Por último, o arquivo de Filinto Muller, chefe de polícia durante o período do Estado Novo, possui a curiosa característica da inexistência de fotos suas (*nem portraits, nem em eventos*). Na maioria, são fotos de outras pessoas que foram enviadas ao titular com a função de pedir algum favor, em agradecimento ou em sua homenagem. Filinto é o autor e ator invisível desse universo documental e atua muito mais como o eixo que faz possível a sua articulação e compreensão do que como seu protagonista.
17. VIANNA et alii, op. cit., p.69.

## A B S T R A C T

This article aims to analyse the several categories of information set up by cataloguing procedures to describe the photography. By connecting this analysis to the context of the personal archives, it is addressed that this kind of document suggests multiple interpretations. Such multiplicity is directly associated to the information held by the photography as an object and as an image in itself in combination with the archive the photography belongs to.

## R É S U M É

Cet article a pour but d'analyser les plusieurs catégories d'information établies pour la description des documents photographiques, ayant pour base les normes de catalogation de ces documents. En reliant cette analyse à l'univers des archives privées personnelles, on suggère que le registre photographique peut indiquer une multiplicité de lectures. Cette multiplicité variera selon les informations qui possibilitent la liaison entre le document photographique et l'univers particulier de l'archive auquel il appartient.

Mauricio Lisovsky

Historiador e Secretário Executivo do Instituto de Estudos da Religião - ISER.

# O Dedo e a Orelha

## Ascensão e queda da imagem nos tempos digitais

'História é, de fato, como uma galeria de retratos em que há poucos originais e muitas cópias.'

Alexis de Tocqueville



### PRÓLOGO

Este texto pode ser lido como um obituário. Dados coletados aqui e ali, um tanto apressadamente. Anotações. Compilações. Uma nota que se redige receoso diante de um defunto demasiadamente ilustre.

A linha, suporte figurativo por excelência, soberana por mais de 25 séculos, cede passo ao ponto, infinitamente pequeno. O instante, tão breve quanto aquilo a que chamamos simultâneo, nos submete a uma temporalidade radicalmente distinta de outra que tomávamos por indissociável da experiência - a du-

ração.' Imagem numérica, imagem sintética: os novos cavaleiros da horda que outrora chamávamos imagem técnica repovoam o mundo.

Valquírias dos tempos e traços digitais, sobre ruínas analógicas, estes novos modos de ser imagem vão decantando seu primado. Aqui se busca divisar na terra devastada aquilo que se extingue antes que o novo mundo esteja plenamente erguido. Eis do que se trata: da ascensão e queda de um dispositivo analógico de identificação: do retrato.

### ROSTO DO ATOR:

#### DA DUALIDADE À DUPLICIDADE

Meu ponto de partida é o teatro. Na antigüidade o rosto é *persona* - a máscara, a *dramatis personae*. A máscara tem

duas funções: ocultar, substituir o rosto do ator - um 'disfarce'; e também, facilitar a ressonância, amplificar a voz. Em Roma, comenta Hannah Arendt, a palavra *persona* 'transladou-se da linguagem do teatro para a terminologia legal'.<sup>2</sup> Ali distinguem-se o cidadão - *persona* - do indivíduo 'natural' - *homo*. Quem comparece diante de um tribunal 'não é o Ego natural', por exemplo, mas 'uma pessoa titular de direitos e deveres criada pelo Direito'. A personalidade jurídica é a máscara; se alguém a enverga, sua voz ressoa no espaço público - é possível votar, acusar, defender...

A sociedade burguesa - ou a modernidade, se assim o preferirem - vai experimentar as relações entre a pessoa e o indivíduo em novas bases. Não mais um revezamento - como aquele entre os domínios público e privado - mas uma dualidade do que é essencialmente duplo. Indissociável, portanto, na pessoa e no indivíduo.<sup>3</sup>

O ator moderno deve menos ao teatro antigo que à retórica clássica: 'a oposição greco-latina entre a máscara e a natureza do indivíduo vai se transformar de modo decisivo diante da exigência de unidade da pessoa, que se acha definida desde então como uma substância racional, indivisível, individual'.<sup>4</sup> O púlpito e o palco são os lugares onde o rosto/máscara deve ser pensado em suas relações com o texto e o corpo. Nos tratados de retórica dos jesuítas inclui-se a *actio* - a performance corporal na oratória - que considera tanto o corpo, em sua apreensão global, como cada uma de suas partes: cabeça, rosto, olhos, boca, mãos.

Elementos de uma disciplina corporal, visando conter 'o entusiasmo, a impetuosidade, os excessos que tomam conta do rosto, as paixões que o deformam',<sup>5</sup> fixando a 'justa medida' da expressão. O repertório canônico da eloquência codificou centenas de movimentos/posições de mãos, dedos, olhos. No púlpito, a disciplina, a codificação da expressão não é um meio para realçar, nuançar ou ironizar o texto. É um exercício de dessubjetivação da oratória. O orador/pregador não é o *medium*, onde o transcendente faz provisoriamente sua morada. É a menor mediação possível. Cada gesto, cada figura assumida pelo corpo, é a constituição de um canal preciso, através do qual um conceito particular encontra seu fluxo ideal, que a audiência pode então acolher na integridade de sua força e na plenitude de sua verdade.

Na mesma Paris onde Dinouart reunia, em *A eloquência do corpo* (1761), as indicações dos jesuítas quanto à performance corporal do pregador, o teatro burguês institucionalizava-se. Para Rousseau, o teatro é jogo de simulação, lugar de artificialidade. No teatro, o público aprende a 'fingir, representar, a construir sua própria máscara'.<sup>6</sup> O teatro é assim a pior pedagogia para formar um corpo social que deve se basear no indivíduo. Agente de dissociação entre o 'eu e a construção de máscaras', o teatro deve ser banido da cidade, especialmente aquele representado por mulheres. Para Diderot, por outro lado, o teatro só é uma ameaça social quando o ator trabalha 'emotivamente', podendo

ser tragado por sua criação. O bom desempenho supõe a distância: o domínio dos impulsos, o controle das emoções.<sup>7</sup> Se em Rousseau o teatro é uma pedagogia da dissimulação, em Diderot é uma pedagogia do auto-controle. Diderot não restabelece aqui a dualidade público/privado: máscara/rosto. Uma nova função é atribuída à máscara: a disciplina do rosto. A unidade do homem como rosto e máscara, onde o 'caráter' e a 'dignidade' se impõem à paixão arrebatadora, à dor que atormenta, ao impulso selvagem.<sup>8</sup> A máscara submete no rosto tudo aquilo que é indigno da espécie, tudo que é desumano, tudo que no homem é, simplesmente, natureza.

#### O CONTÍNUO DO ROSTO E SEU GRAU ZERO

**N**a cidade do Antigo Regime era possível distinguir as pessoas 'a partir das roupas específicas adotadas pelos ofícios', Regulamentos e leis suntuárias 'atribuíam a cada estrato da hierarquia social um conjunto de traques adequados e proibiam a qualquer membro dos estratos o uso de traques de outra posição'.<sup>9</sup> A cidade burguesa, ao contrário, diz-se, é a cidade sem marcas. Rousseau, em sua aversão ao cosmopolitismo, elabora a crítica a esta cidade homogênea onde as 'aparências enganam': 'as suspeitas, as desconfianças, os temores, a frieza, a discricção, o ódio, a traição esconder-se-ão incessantemente sob este véu uniforme e pérfido... Não se ousa mais parecer o que se é. Portanto nunca sabemos com quem temos relações.'<sup>10</sup>

O anonimato das massas coage a deci-

frar, em cada rosto, o caráter, a intenção, o sentimento. As técnicas de decifração do rosto, de Le Brun e Lavater, no século XVII, à frenologia de Gall e à antropologia criminal de Lombroso, no século seguinte, descrevem um percurso que se inicia na identificação das paixões e culmina na identificação e classificação dos indivíduos.

Um passo decisivo neste percurso foi dado por Darwin, com a publicação, em 1872, de *A expressão das emoções no homem e nos animais*. Neste livro, 'Darwin queria demonstrar que os animais têm uma vida emocional, que os meios da expressão das emoções em homens e animais são similares, que as razões desta similaridade só podem ser explicadas pela evolução'.<sup>11</sup> Ao identificar 'músculos do desgosto' no homem e no cavalo, Darwin realiza uma operação mais complexa do que apenas deslocar a origem da expressão das emoções, da linguagem para o organismo. Ele vai reiterar, a cada demonstração, uma continuidade entre o animal e o humano. O contínuo em Darwin estende-se no tempo e no espaço: continuidade filogenética no homem que 'já existiu em uma condição muito inferior e semelhante ao animal' e continuidade entre 'espécies distintas embora associadas'.<sup>12</sup> *A expressão das emoções* guarda ainda alguma afinidade com as reflexões de Diderot. Também em Darwin a expressão é um excesso, seja como *hábito associado*, cuja utilidade esvaiu-se, ou como *transbordamento da excitação*. A outra face do contínuo darwiniano é seu inerente gradualismo: 'a natureza não

dá saltos', pensava-se então.

O trabalho de Darwin havia sido inspirado pelas famosas 'Iconografias da insanía' - a primeira delas, o recenseamento calótipo do asilo de Springfield, empreendido em 1851 - porém, mais do que isso, pelas fotografias de Duchenne de Boulogne, publicadas em *Mecanismo da fisionomia humana ou análise eletro-fisiológica da expressão das paixões* (1862). Aplicando eletrodos nos músculos da face de seu 'paciente', Duchenne renovou a iconografia das paixões de Le Brun e Lavater, expondo a 'ortografia e a gramática da fisionomia humana', 'os signos da linguagem muda da alma'<sup>13</sup>. Mas teve de dedicar a fase inicial de sua pesquisa a encontrar o 'modelo vivo' adequado a seus experimentos: em suas próprias palavras, 'um velho desdentado cuja fisionomia refletisse perfeitamente seu caráter inofensivo e sua inteligência bastante limitada'<sup>14</sup>. O modelo de Duchenne é o seu grau zero da fisionomia, sua tábula-rasa da expressão. Este é o outro aspecto do contínuo que se elabora: deve haver uma figura, uma posição, à qual todas as outras remetem e de onde todas possam evoluir ou se desdobrar: um ancestral comum ou o manequim desdentado do sr. de Boulogne.

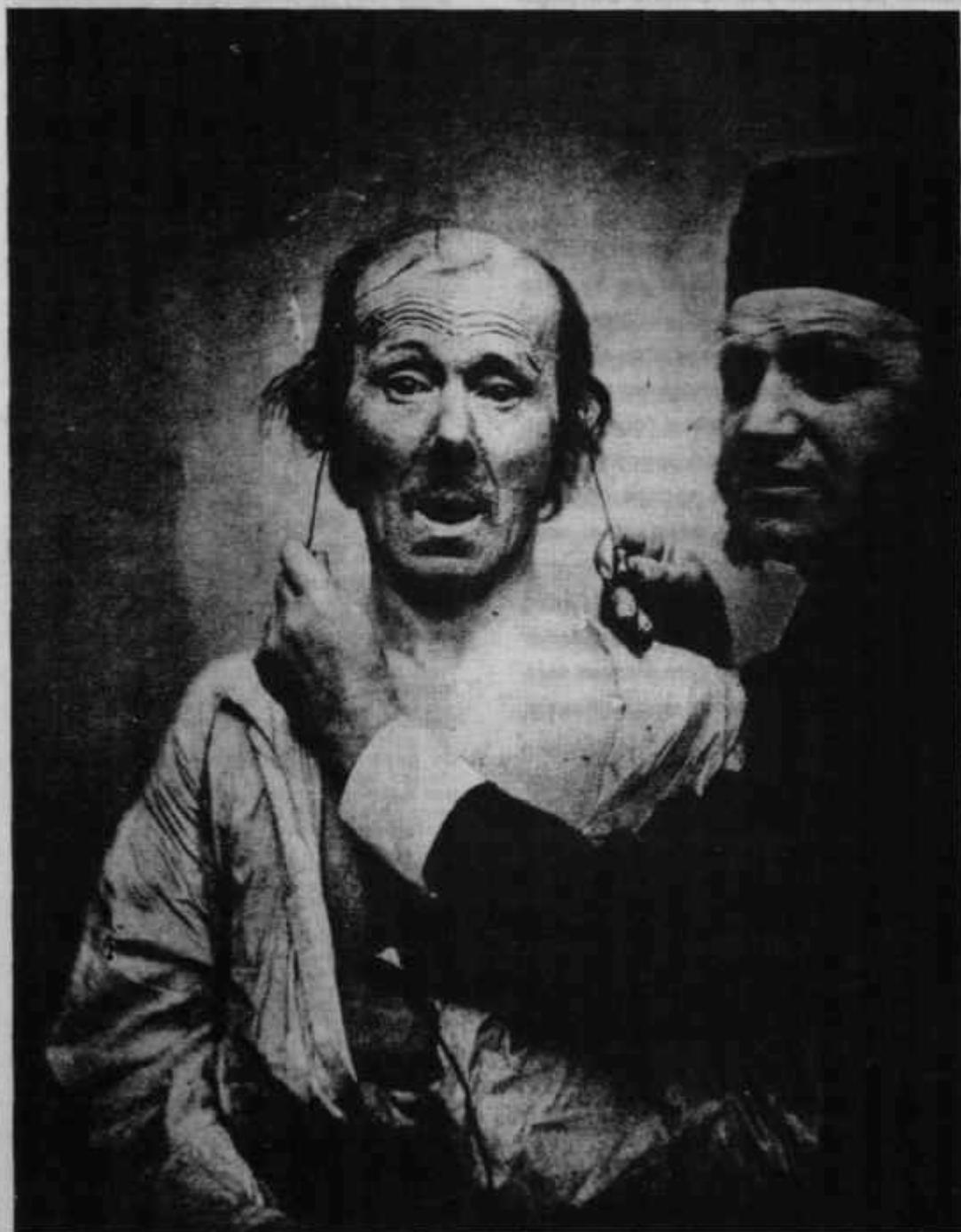
#### A MONTAGEM DO ARQUIVO DE IDENTIFICAÇÃO

A identificação criminal só se tornou, de fato, uma 'questão' quando a função penal começa a se inscrever no modelo disciplinar. Quando o 'modelo representati-

vo, cênico, significante, público, coletivo' é substituído pelo 'modelo coercitivo, corporal, solitário, secreto'.<sup>15</sup> Quando se começa a elaborar que a punição deva deixar 'traços' sob a forma de hábitos, comportamentos e não sob a forma de 'sinais'. Mas as técnicas de coerção nem sempre desenvolvem-se na mesma velocidade e de forma 'coordenada'. A marca dos forçados é abolida na França, em 1852, mas ainda não havia sido criada uma técnica, ou um 'sinal' alternativo para 'verificar os antecedentes' de um suspeito.

O uso da fotografia na identificação de criminosos ocorre ainda no tempo da daguerreotipia: Bruxelas (1843-44), Blackwells Island - EUA (1846) e Birmingham (1848). É compreensível que o alto custo de produção dos daguerreótipos restringisse a generalização desta prática e seu uso massivo. Mas já em 1854, em Lausanne, noticia-se a identificação positiva de um suspeito 'graças à difusão de seu retrato junto à polícia de todos os cantões da Suíça e países vizinhos'.<sup>16</sup>

Estava-se, afinal, no limiar da nova marca. Desde a supressão da estigmatização e mutilação dos condenados, a identificação dos reincidentes dependia apenas de testemunhas, principalmente funcionários das prisões. Durante um certo período, 'todo guarda que porventura identificasse um reincidente receberia como gratificação um pacote de tabaco'.<sup>17</sup> Ao longo da década de 1850, fotografar prisioneiros torna-se prática regular na Alsácia e em algumas cidades Inglesas. Desde 1859, o Departamento



Guillaume Duchenne de Boulogne e seu modelo, em 1862: o cinzelamento elétrico da expressão na matéria informe do rosto. In: FRIZOT, M. *Histoire de voir. De l'invention à l'art photographique (1839-1880)*. Paris: Centre Nacional de la Photographie, 1989, p.115.

de Polícia de Nova York mantém uma galeria com fotografias de criminosos, como parte de sua 'ciência do pega-ladrão': 'assim que um meliante se torna perigoso para o público, ele é levado à Galeria Rogues e é obrigado a deixar lá sua aparência, e deste momento em diante, ele pode ser reconhecido por qualquer um.'<sup>18</sup>

Em 1856, Ernest Lacan, paladino da fotografia e redator-chefe da revista especializada *La Lumière*, proclama a 'infallibilidade' de uma polícia que pusesse a fotografia a seu serviço no controle de egressos e reincidentes: 'qual foragido da justiça poderia escapar à vigilância da polícia? Que ele escape dos muros onde o retém sua pena; que, uma vez libertado, ele desobedeça a norma que lhe prescreve uma residência, seu retrato estará nas mãos da autoridade; ele não poderá escapar: ele mesmo será forçado a se reconhecer nesta imagem acusatória.'<sup>19</sup>

O programa estava definido: reconhecer no suspeito o delinqüente; no criminoso de hoje, o condenado de ontem; no indivíduo, sua 'carreira de crimes'. Mas Lacan destaca uma qualidade muito particular: a fotografia podia suscitar o *auto-reconhecimento*. Confrontado com sua própria imagem, o delinqüente seria forçado a admitir sua identidade. Menos de um século depois de Lacan, um major brasileiro podia reconhecer, em procedimentos como esses, um 'direito' dos cidadãos - o direito à identidade - sendo, em si mesmos, a base 'física' da cidadania, em suas prerrogativas e efeitos: o homem, enfim, teria o 'poder' e o 'di-

reito' de dizer, 'baseado na ciência': 'eu sou eu'.<sup>20</sup>

Com a criação, em 1874, do Serviço de Fotografia da Prefeitura de Polícia de Paris, o uso da fotografia na identificação criminal inicia sua inflexão decisiva. A fotografia havia encontrado sua vocação na 'história moral do mundo': 'detectar e derrotar o crime'.<sup>21</sup> Começa o registro sistemático de todos aqueles que ingressavam nos presídios.

Em 1879, um jovem escrivão de polícia, Alphonse Bertillon, então com 26 anos, propõe o uso da antropologia - ou daquilo que passou a se chamar antropometria - da mensuração das distâncias somáticas, como recurso auxiliar na identificação. Somente em 1882, suas sugestões começam a ser adotadas, em caráter experimental. O Serviço de Fotografia vivia um momento crítico. Após oito anos de ingentes esforços na fotografiação de delinqüentes, o sistema não era capaz de garantir a identificação positiva de um suspeito que já houvesse sido fotografado (e fichado) anteriormente. Como localizar a prova material da delinqüência - tornando 'presente' o argumento? Como forçar o auto-reconhecimento, se o arquivo, quanto mais crescia, mais ocultava a imagem-resposta a esta pergunta? Carlo Ginzburg afirma que o principal problema enfrentado por Bertillon decorria da imprecisão nas medições, e de que se tratava de um método 'negativo' de identificação, permitindo 'separar, no momento do reconhecimento, dois indivíduos diferentes (A não é B), mas não afirmar que duas séries idênticas de dados se referissem a um mesmo

indivíduo (A é A)".<sup>22</sup> Na realidade, no que diz respeito a cadáveres em estado adiantado de decomposição ou ossadas, por exemplo, as distâncias somáticas foram amplamente aceitas como método de identificação 'positiva'. E continuam sendo, até hoje, quando não se dispõe de material genético para confronto. Christian Phéline é mais preciso na exposição do desafio que vinha sendo enfrentado: "a multiplicação dos retratos não é nada sem um princípio operatório que permita classificar e recuperar cada uma das fichas individuais."<sup>23</sup> Entre 1882 e 1888 serão produzidos 80.000 registros; somente no final deste período Bertillon terá concluído sua reforma. E seu sistema, conhecido como bertillonagem, será oficialmente adotado. A solução para o problema da 'classificação' e 'recuperação' das fichas sinaléticas somente ocorre a Bertillon quando ele toma contato com os experimentos do antropólogo e estatístico Inglês Francis Galton, o primo mais esperado de Charles Darwin. O objetivo da pesquisa de Galton, realizada em 1883, não era identificar um criminoso em particular, mas produzir o 'retrato genérico do delinquente', demonstrar a 'verdade geral dos rostos que poderia ser obtida pela superposição de vários retratos distintos um sobre o outro.'<sup>24</sup> As imagens resultantes, batizadas 'fotografias compostas', também chamaram a atenção de Freud. Em *A interpretação dos sonhos* (1900), ele compara as imagens galtonianas ao 'trabalho onírico de condensação', quando este funde os traços de duas ou mais pessoas. Uma

imagem 'projeta-se' sobre outra e 'ressaltam, acentuados, os traços comuns e se destroem os diferentes, que aparecem só vagamente na imagem'.<sup>25</sup>

Bertillon pressintiu, nos traços comuns que se destacavam em contraposição àqueles que se dissolviam, a emergência de uma tipologia. É possível afirmar, sem muita chance de errar, que proliferava a "visualização dos postulados tipológicos que dominam agora a etnografia, a medicina ou a criminologia."<sup>26</sup> Mas creio que devemos nos exigir a sutileza necessária para perceber as distinções entre as imagens antropológicas de Lombroso e as de Bertillon. Essa diferença pode ser sugerida pelo modo como as experiências de Galton refletiriam em cada um deles. Os 'traços comuns acentuados' - o tipológico - em Lombroso remetem ao 'estigma' - o traço soberano que domina (e define) o tipo. Em Bertillon, a superposição de imagens sugere uma gradação - ou uma graduação. Os 'traços fracos' situam-se nos extremos de um campo de variâncias em torno do traço comum que sobressai.

O médico, o criminalista, o etnógrafo: frente, perfil, frente, perfil, frente, perfil... Se o regime de produção destas imagens é tão semelhante, será que o mesmo pode ser dito de seu regime de funcionamento, ou do modo como se organizam? Em 1850, um pequeno conjunto de daguerreótipos de negros escravos da Carolina do Sul, realizados por J.T. Zealey, foi suficiente para convencer Agassiz - o mais renomado dos adversários criacionistas de Darwin - da correção da hipótese poligênica, isto é,

da 'criação separada' das raças humanas. Estas imagens, aliadas à evidência antropométrica, seriam a prova visível da diferença 'natural', 'estabelecendo de uma vez por todas que brancos e negros não derivam de um centro comum'. Trachtenberg comenta que Zealey havia convertido 'indivíduos em evidências de um tipo - uma ordem distinta de humanidade'.<sup>27</sup> Para além do 'paradigma indiciário' de Ginzburg, é possível perceber que imagens aparentemente semelhantes, produzidas de acordo com os padrões deste 'paradigma', funcionam de modo distinto se reunidas numa série que se supõe discreta - as distintas ordens de humanidade - ou continua.

Enquanto nos álbuns da antropologia criminal os tipos se abrem à frequência das imagens, nas tábuas sinóticas de Bertillon as séries de fotos estão organizadas, para fins didáticos, em conjuntos 'sintéticos' e 'analíticos'. Um grupo de fotografias da série 'sintética' *Contorno geral da cabeça*, por exemplo, pode iniciar-se com uma cabeça larga (dita 'quadrada') e terminar com uma cabeça estreita (dita 'longa'), passando por uma cabeça nem larga nem estreita (ou tão larga quanto estreita, dita 'redonda'). Nas séries 'analíticas', os conjuntos têm duas, três ou mesmo mais fotografias, mas constituem, neste caso, grupos em que as imagens se opõem uma a uma, contrastativamente, e, de modo predominante, servem apenas para que o técnico possa situar melhor o indivíduo em uma série 'sintética', existente ou virtual.<sup>28</sup>

Um dos elementos fundamentais da re-

forma de Bertillon é a redução *standard* 1:7, sendo esta, rigorosamente, a escala de representação dos indivíduos nas fotografias feitas pelo Serviço. As imagens que Bertillon organiza em seu arquivo, portanto, não são a 'aparência' dos criminosos, como aquelas que eram exibidas na Galeria Rogues, mas a 'imagem mais semelhante possível'<sup>29</sup>: a imagem analógica por excelência - a proporção. A paixão de Bertillon pela proporção o levou a construir, mais tarde, um aparelho para 'fotografias métricas' (fotogramétricas, afinal) que, sob certas condições constantes, obtinha da cena de um crime uma fotografia cujo coeficiente de redução podia ser conhecido para cada ponto do plano da imagem. Dessa maneira, não só era possível verificar a dimensão de qualquer um dos objetos ali figurados, mas, principalmente, decidir se determinado objeto ou indivíduo poderia ter 'estado' ou 'cabido' naquele lugar, ou 'passado' por ele de um certo modo. Do ponto de vista semiótico, a imagem da cena do crime, gerada por um mecanismo indicativo - a impressão físico-química de um suporte causada pela luminosidade refletida pelos objetos que integram a cena - é reformatada por um dispositivo essencialmente icônico. Torna-se um diagrama, regulado aqui por uma relação algébrica que permite aferir as correspondências entre o que está dentro e o que está fora da imagem.

Mas seu *insight* decisivo foi perceber que as distâncias somáticas, as gradações das formas, as configurações morfológicas não eram apenas o melhor modo de

nos certificarmos que um indivíduo é quem diz ser ou quem supomos que ele seja. Em ambos os casos, a 'identidade' é premissa, restando apenas verificar se esta identidade é verdadeira ou falsa. Bertillon concluiu que estes elementos, e não o nome dos indivíduos, é que deveriam ser a chave dos procedimentos de classificação, arranjo e recuperação das imagens. Desse modo, o problema da identificação preliminar do delinqüente tornava-se primeiro uma questão de 'ler' o próprio corpo do 'suspeito'. A superposição (mais precisamente, a articulação) destas leituras

deveria conduzir o técnico à ficha correta no arquivo e, neste caso, à caracterização da reincidência.

#### A DESMONTAGEM

#### DO ARQUIVO,

#### O SEGREDO DO SUCESSO

#### É O SUCESSO DO FRACASSO

A razão analógica que dá sentido à classificação e ao funcionamento do arquivo fotográfico de Bertillon é prototípica dos procedimentos usuais da 'polícia científica' ou 'técnica', como se diria hoje. Edmond Loccard, em seu *Tratado de criminalística* (sete volumes), enuncia



1. "Jack Liberty, Guinea Plantation of B. F. Taylor, Sag, Columbia, S.C."

2. "Della, country-born of African parent, daughter of B. F. Taylor"

3. "Wren, Congo, on plantation of B. F. Taylor, Columbia, S.C."

4. "Della, country-born, daughter of Jack, Guinea, plantation of B. F. Taylor"

Daguerreótipos de J. T. Zealy, realizados em 1850, na Carolina do Sul (EUA), e assumidos pelo naturalista Louis Agassiz como evidência da singularidade anatômica dos negros. In: TRACHTENBERG, A. *Reading american photographs. Images as history*. Matew Brady to Walper Evans. EUA: Hill and Wang. 1989, p.55.

o seguinte procedimento padrão, radicalmente distinto do 'raciocínio dedutivo': 'em algum caso anteriormente observado, tal signo correspondeu a certos hábitos criminosos; eu reencontro este mesmo detalhe, eu concluo que este indivíduo tem os mesmos costumes que aquele já visto.'<sup>30</sup>

Em seu famoso ensaio *Sinais*, sobre as 'raízes do paradigma indiciário', Carlo Ginzburg irá comparar os procedimentos adotados por Giovanni Morelli aos de Sherlock Holmes.<sup>31</sup> Morelli, interessado em um método seguro de autenticação de obras de arte, particularmente pinturas, dava mais atenção a 'pormenores' que teriam sido negligenciados por falsários e copistas, do que às características mais 'vistosas' da pintura ou à 'obra em seu conjunto'. A técnica de Morelli enquadrava-se perfeitamente no procedimento enunciado por Loccard: se em um quadro de Boticelli, sobre cuja autoria não pairam dúvidas, as unhas e o lóbulo da orelha foram pintados de um certo modo, então em um outro, cuja autoria ignoro e onde reencontro os mesmos traços, posso reconhecer, com razoável certeza, também o pincel do mestre. Nos termos de Peirce, o método de Morelli constitui, inicialmente, argumentos de tipo indutivo: 'a indução ocorre quando generalizamos a partir de um certo número de casos em que algo é verdadeiro (estes lóbulos foram pintados por Boticelli) e inferimos que a mesma coisa é verdadeira para o total da classe (todos os lóbulos pintados do mesmo modo, o terão sido, igualmente, por Boticelli).'<sup>32</sup>

O recurso à analogia permite a Morelli formular hipóteses quanto à autoria de um quadro, omitindo, elipticamente, a inferência da regra à qual seus indícios o haviam conduzido.

No caso de Holmes, para nos atermos apenas ao exemplo apresentado por Ginzburg, o detetive dispõe de um indício material - um par de orelhas humanas morbidamente enviado a uma senhorita em uma caixa de papelão. Observando as orelhas da destinatária, Holmes percebe as mesmas características morfológicas daquelas enviadas. Holmes conclui que a vítima 'devia ser uma parente consanguínea, provavelmente muito próxima da senhorita...'<sup>33</sup> Aqui, o caráter hipotético do argumento é evidente. Holmes chega a expressá-lo: 'não era possível pensar em coincidência'. Isto é, não se tratava de um argumento montado sobre indícios que coincidem, mas de uma hipótese como aquela que nos 'ocorre quando deparamos com uma circunstância curiosa, capaz de ser explicada pela suposição de que se trata de caso particular de certa regra geral, adotando-se, em função disso, a suposição'.<sup>34</sup> Neste caso, a regra que serve de premissa à inferência de Holmes prescreve que 'parentes consanguíneos têm orelhas semelhantes.'

Poder-se-ia argumentar, no intuito de reforçar o caráter indiciário de ambos os métodos, que se tratam de 'deduções estatísticas', associadas a 'índices de frequência' ou à frequência de certos índices. Porém, diante de uma orelha idêntica às de Boticelli mas pintada por José da Silva, a indução de Morelli trans-

forma-se em 'argumento ridículo', isto é, 'aquele que consiste em negar que ocorrerá um tipo geral de acontecimento, com base em que ele jamais ocorreu'. E, convenhamos, após a divulgação do método 'morelliano' de autentificação, entre 1874 e 1876, unhas e orelhas passaram a integrar o *métier* de todo bom falsário. Também no caso de Holmes, se a vítima e a senhorita não fossem, de fato, parentes, o caráter hipotético teria se justificado por ser ele 'a única esperança possível de regular racionalmente nossa futura conduta'.<sup>35</sup> De todo modo, parece-me evidente que os métodos 'indiciários' de Morell e Holmes estão ambos subordinados a procedimentos analógicos que sistematizam os indícios que recolhem.

No sistema de Bertillon, os procedimentos analógicos tiveram sua eficácia condicionada à elaboração de um vocabulário controlado, de fácil utilização pelos técnicos da polícia. A lógica deste vocabulário, Bertillon a encontrou na famosa 'lei' do estatístico e astrônomo belga Jacques Quetelet: 'tudo que vive, cresce ou decresce, oscila entre um máximo e um mínimo, entre estes vem se agrupar toda a gama de formas intermediárias, tanto mais numerosas quanto mais se aproximam do meio, tanto menos numerosas quanto se afastam deste'.<sup>36</sup>

Também para Quetelet, portanto, a morfologia humana é um contínuo, onde o ponto médio pode ser determinado. Mas a partir daí, avolumam-se as ambigüidades. Não é difícil imaginar que, uma vez que se fixe a altura média em 1,65 m, isto corresponda à altura média

empiricamente apurada numa dada população. É possível, então, classificar os indivíduos em 'muito baixos'-'baixos'-'ligeiramente baixos'-'medianos'-'ligeiramente altos'-'altos'-'muito altos'. Esta 'seriação tripartite', em torno do ponto considerado 'médio', é característica da gradação sobreposta a cada figura morfológica. Mas quando se trata da inclinação da base do nariz, por exemplo, temos: 'muito arrebitado'-'arrebitado'-'ligeiramente arrebitado'-'horizontal'-'ligeiramente abaixado'-'abaixado'-'muito abaixado'. Aqui, torna-se mais difícil crer que o nariz de base horizontal possa corresponder à angulação média das bases de nariz numa população. Também não é demonstrável que se trata da média dos 'tipos de base de nariz', isto é, de um 'tipo médio' - algo mais próximo, talvez, do que pensava Quetelet. Se nos voltamos para o conjunto sintético 'dorso do nariz' (ver nota 28), notamos que ele se compõe de três tripartições, distribuídas desigualmente em torno do tipo médio 'dorso retilíneo'. À esquerda do tipo médio, os narizes côncavos ('muito côncavo'-'côncavo'-'ligeiramente côncavo') e, à direita, os três tipos convexos e os três tipos arqueados. Neste caso, o tipo médio ('retilíneo') ocupa apenas o centro geométrico da série, obrigando os seis tipos à direita a se comprimirem em um espaço idêntico àquele destinado aos três tipos à esquerda. Eis que o 'tipo médio' transforma-se apenas em uma *mediana* dos tipos, e para tanto, foi preciso atribuir a 6 o mesmo peso de 3.

Em uma outra versão desta série sintéti-



A percepção do contínuo das formas por Bertillon, expressa na série dorso do nariz. Observe-se que o tipo considerado médio ['retilíneo'] ocupa o lugar central da série,

ca, Bertillon irá marcar uma bifurcação a partir do tipo 'retilíneo', do qual se desdobrariam duas tripartições paralelas: os côncavos e os arqueados, restabelecendo, aparentemente, a binariedade de seu sistema de classificação. Mas creio que isto não é suficiente para que reconheçamos aí um modelo discreto. Um outro conjunto de imagens o desmente. A série sintética, de início muito confusa, dos narizes de 'dorso sinuoso', irá transformar-se num só tipo (o 'sinuoso') sobre o qual as outras formas são rebatidas, constituindo então o conjunto: 'côncavo-sinuoso', 'reto-sinuoso', 'convexo-sinuoso' e 'arqueado-sinuoso'. O sistema de Bertillon revela-se aí um maravilhoso jogo de correspondências, tanto internas, entre os diversos conjuntos sintéticos e analíticos, mas também com outros conjuntos de formas e figuras retiradas da arquitetura, da geometria, da astronomia: 'contínuo'-'quebrado'-'paralelo'-'anguloso'-'

'arqueado'; 'semilunar'/'em empenna' etc.

Os tipos médios e as medianas de Bertillon remetem ao *juste milieu* - a 'equidistância' considerada na *actio* Jesuítica: '... é necessário manter a cabeça reta, sem erguê-la demais, nem baixá-la, mas num 'juste milieu' que é sua posição natural', afirmava Dinouart.<sup>37</sup> Mas na oratória, o *juste milieu* é o centro para onde convergem (ou devem convergir) 'os movimentos que partem do tronco'. No sistema de Bertillon, o *tipo médio* é o centro desde o qual os outros tipos divergem. Era justificável todo este esforço - de lógica e imaginação - para tornar inteligível o contínuo. Em 1866, o zoólogo Carl Craus sentia-se obrigado a admitir que 'as classificações ainda eram úteis, embora a realidade fosse um contínuo sem interrupções'. No início do nosso século, Freud - que havia sido aluno de Craus - insistia igualmente que 'os estágios psico-sexuais eram apenas



obrigando as variações convexas a se comprimirem à direita dele.

In: FRIZOT, M. et alii. Identités. De Disderi au photomaton. Paris: Photo Copies, 1986, p. 72.

divisões convenientes do que se encarava como um contínuo desde o começo.<sup>38</sup> Antes e depois de Bertillon, continuava-se a acreditar que a noção de um contínuo na natureza não era óbvia, nem de fácil assimilação pelas audiências.

Resolver o problema da localização da fotografia (e da ficha) de um indivíduo cuja identidade não conhecemos, a partir de dados colhidos no próprio corpo do indivíduo, exigiu traduzir ou transmutar aquilo que é imagem e fotografia em registros de outra ordem: medições e figuras segmentares da fisionomia. O vocabulário controlado criado por Bertillon é o conjunto dos nomes destas figuras. Ginzburg reconhecerá neste vocabulário 'a descrição verbal analítica das unidades discretas (nariz, olhos, orelhas etc), cuja soma deveria restituir a imagem de um indivíduo - possibilitando assim o procedimento de identificação'.<sup>39</sup> No entanto, mais do que discretização do contínuo, podemos estar fa-

lando de *escansão*, como se diz de um verso onde se busca analisar ritmo e rima e, portanto, algo que remete sempre ao poema e à língua.

É comum afirmar que a fotografia de identificação trouxe consigo um paradoxo. Christian Phéline reproduz esta idéia: 'concebida para melhor diferenciar os indivíduos, a imagem sinalética acaba por banalizar uniformemente seus traços pessoais; os modelos terminam por assemelhar-se uns aos outros, como variantes monótonas de uma só e mesma estampa.' Todos com a mesma 'cara de suspeito'.<sup>40</sup> Mas, de fato, onde freqüentemente se enxerga o paradoxo das aparências, existe apenas um aparente paradoxo: pois a identificação não se restringe ao retrato, mas se compõe de retrato e arquivo - e do vocabulário que os liga e dispõe. Compreendido nesta perspectiva, este dispositivo analógico de identificação, surgido em 1874 para reconhecer um indivíduo particular, já

havia se transformado em 1888 num sistema para identificar um indivíduo qualquer. O paradoxo se desfaz quando me dou conta que minha 'carteira de identidade' não traz o 'meu' retrato, mas o retrato de um cidadão qualquer que, neste caso, sou eu.

Quando, apesar da resistência de Bertillon, seu complexo sistema de identificação começa a ruir diante da simples e precisa datiloscopia, a verdadeira vocação da bertillonagem emerge: o retrato-falado. O amontoado de fichas sinaléticas e medidas antropométricas perde qualquer utilidade prática, mas seu vocabulário, aquilo que o estruturava, triunfa. Não mais para identificar alguém que se apresenta diante da autoridade policial, mas aquele outro que está ausente e cuja presença é requerida. Livre do estorvo do arquivo, o vocabulário não está mais interessado em 'um', mas em 'qualquer um'.

#### O DEDO É A VERDADEIRA ORELHA

Na opinião de Bertillon, nada poderia se comparar à orelha, que 'superava os outros traços' do ponto de vista da identificação: 'imutável na sua forma desde o nascimento' e 'refratária às influências do meio e da educação'. No entanto, 'em razão mesmo de sua imobilidade, que a impede de participar do jogo da fisionomia, nenhuma parte do corpo atrai menos a atenção do leigo. Nosso olho tem tão pouco hábito de observá-la, quanto nossa língua de descrevê-la'.<sup>41</sup>

Mas a supremacia da orelha dura pouco. Já em 1890, Francis Galton publica uma

dissertação sobre as pesquisas com 'impressões digitais' que, desde 1886, vinha desenvolvendo a partir de pistas deixadas por alguns precursores. Bertillon resiste à ameaça datiloscópica: '... malgrado as engenhosas pesquisas de Galton, na Inglaterra, os desenhos digitais não possuem elementos suficientemente decisivos para servir de repertório a vários milhares de casos.'<sup>42</sup> Havia algo em sua resistência além da vontade de preservar o poder e a fama que havia conquistado. O próprio olhar de Bertillon mantinha-o atado a seu método. Nas linhas papilares, via 'desenhos', cuja variação - 'repertório' - era, esta sim, demasiado monótona e limitada face à infinita gama de nuances da espécie humana.

Mas a passos largos, primeiramente na América do Sul, o dedo foi ocupando o pedestal que havia sido da orelha no monumento da individuação. Leonídio Ribeiro, médico legista que chefiou o Gabinete de Identificação do Rio de Janeiro, podia referir-se à ponta dos dedos quase nos mesmos termos antes utilizados por Bertillon: 'durante toda a vida do indivíduo, os desenhos das extremidades digitais permanecem os mesmos, enquanto todas as outras partes do corpo se modificam com a idade (...), resiste à tudo, mesmo à vontade dos indivíduos e aos traumatismos e às doenças que venha a sofrer.'<sup>43</sup> Mas o que importa salientar é que, ao contrário do sistema de Bertillon, os datilogramas eram arranjados, a partir do método formulado pelo argentino Vucetich, em grupos e classes de caráter rigorosamente esta-

tístico, isto é, reunidos a partir da frequência de formas e linhas, principalmente destas últimas.

Bertillon havia criado um 'álbum', conhecido por DKV - abreviaturas fonéticas de três tipos de orelha - onde as imagens se distribuíam segundo sua gradação em dezolito diferentes grupos de base constituídos pelo binômio forma do nariz/forma da orelha. Por este método, de leitura em leitura, o técnico acabaria com apenas algumas poucas páginas do álbum para folhear à procura do retrato, e, portanto, da identidade do suspeito. Apesar da extrema fidelidade com que DKV refletia o contínuo das formas, ele

logo revelou suas limitações: era muito volumoso, de difícil manuseio e exigia remanejamentos constantes, fosse pela necessidade de inserir novos retratos ou eliminar aqueles que não eram mais úteis.

Já os arquivos de datilogramas eram estruturados de modo radicalmente distinto. As matrizes icônicas de organização desempenhavam papel bastante restrito. Apenas as grandes classes ('argola', 'arco', 'torvelinho' etc) e umas tantas 'linhas imaginárias' unindo determinados pontos do 'desenho' ('centro', 'delta' etc.) tinham caráter analógico. Desse nível em diante, gru-



O par analítico *parietais afastados/parietais próximos* remete a uma série sintética *distância entre os parietais* não explicitada.  
In: FRIZOT, M. et all. *Identités. De Disderi au photomaton. Photo Copies, Paris: 1986, p.68*

pos, cada vez menores, constituíam-se a cada nova distinção. Isto significa que a posição do datilograma no arquivio era sempre absoluta, determinada pelo número de linhas papilares 'reais' cortadas pelas 'imaginárias'; e não relativa às fichas vizinhas, como no sistema de Bertillon. A partir de 1902, Bertillon começa a ceder e inclui a impressão digital em suas fichas de identificação, apesar de ainda as considerar um elemento secundário.

Não pode haver nada mais exemplar do espírito que anima cada arquivio do que seu modo de classificação. A primeira sistematização da datilosopia, realizada por Vucetich, era um sistema decadactilar, isto é, que considerava o desenho geral em cada um dos dez dedos, atribuindo um código específico relativo a cada combinação observada. Esta sequência de letras, conhecida por 'cifra antropométrica', podia gerar, de saída, mais de 1.400.000 classes genéricas, facilmente discerníveis umas das outras. Bertillon, por outro lado, estava às voltas com o alfabeto. Para um só nome, Aunaye, por exemplo, ele foi capaz de imaginar 10.000 grafias distintas, definindo-se afinal por representá-las foneticamente: 'Oné'. Em torno deste nome 'fonético' deveriam gravitar todas as suas variantes, os 10.000 graus de Aunaye. A comparação entre os dois sistemas traz à tona uma distinção ainda mais profunda, pois remetem a modos distintos de individuação: *diferenciação* em Vucetich, *assimilação* em Bertillon.

## DEUS E O DIABO NA TERRA DOS ÍCONES

Durante meio século, apostou-se na fotografia como ferramenta de identificação e reconhecimento cuja eficácia parecia não ter limites: 'em vão o devasso, o vil, o perverso e o egoísta imitarão aqueles sinais exteriores que pertencem naturalmente ao puro, ao bom e ao generoso', afirmara o daguerreotipista norte-americano Marcus Aurelius Root, acrescentando que a 'indignidade interior, apesar de todo o esforço, irá irromper através da máscara de carne'.<sup>44</sup> A 'máscara', agora indissociável do indivíduo como 'carne e osso', teria encontrado um desvelador à altura. Entre os vários projetos que buscaram conduzir a fotografia a seu destino manifesto, o de Bertillon foi, sem dúvida, o mais complexo.

Estivesse a fotografia associada a uma leitura 'fisiológica' da doença mental, que procurava na imagem do insano os sinais de uma doença que se supunha difusa pelo corpo, ou nas mãos de antropólogos e naturalistas, ela jamais se libertou da necessidade de dar a ver algo que já deveria estar lá, antes dela: algo a que deveria corresponder. O gigantesco esforço de Bertillon conseguiu ser, ao mesmo tempo, o avesso da tipologia e seu avatar, a reencarnação de um deus-ícone de inumeráveis epifanias. Expulsas do arquivo pelo demônio digital, as imagens de Bertillon podem então exibir sua natureza: puro jogo de correspondências. Nas mãos do perito, o retrato-falado torna-se, afinal, aquilo que as fotografias que lhe deram

origem pretendiam ser desde o início: a imagem 'mais semelhante possível'.

Mas a nova ordem digital ainda não estava suficientemente tranqüila consigo mesma: fez-se ordem em busca do transcendente. Nos 50 anos que se seguiram ao seu triunfo, esta 'segunda' ordem, que deveria se sobrepor aos arquivos banal e estatisticamente construídos, foi pressentida e perseguida de diversas maneiras.

Loccard aborrecia-se com o fato de que qualquer conclusão 'científica' sobre os desenhos nas impressões digitais exigiriam rearranjar os fichários, mas permanecia otimista: 'o que é possível, o que se poderá estabelecer quando se estudar desse ponto de vista particular, algumas dezenas de milhares de fichas classificadas por proveniências étnicas, é que os vários tipos de desenhos não se apresentam com a mesma frequência nas diferentes raças humanas.' Afrânio Peixoto, no Brasil, insistia, ainda em 1934, que seria factível investigar as 'possíveis relações hereditárias e, principalmente, a diferenciação científica das raças humanas'<sup>45</sup>.

Oswaldo Miranda Pinto pesquisou chimpanzês e gorilas e Loccard, certa vez, identificou, através das impressões digitais, um 'macaco arrombador'.<sup>46</sup> Mas nem mesmo estes experimentos exóticos levaram ao que se almejava. No final dos anos 1940, pouco se podia afirmar além de que as 'argolas' predominam nos 'dolicocefalos' e os 'torvelinhos' nos 'braquicefalos'. Mas nenhuma conclusão 'prática' pôde ser tirada desta constatação. Também nada de 'útil' foi

descoberto quanto à hereditariedade, graus de parentesco, sexo, idade ou aptidões inatas. Vítimas de sua própria eficácia, os sistemas datiloscópicos adiaram, talvez para sempre, a descoberta de seu significado e sua 'razão de ser'. Os verdadeiros arquivos da lei eram arquivos sem Lei.

## EPILOGO

Nas primeiras décadas do século XX, ainda podemos ouvir os ecos de Bertillon - e dos sistemas analógicos de identificação criminal. Em 1914, no Congresso de Polícia Judiciária de Mônaco, sugere-se o uso de câmeras cinematográficas pelos serviços de identificação judiciária no intuito de filmar os indivíduos em 'suas atitudes habituais'. O projeto foi apresentado por uma mulher, provavelmente mais atenta, como acreditava Leibniz, a detalhes imperceptíveis aos olhos masculinos. Mlle. Dyvrande sustentava que a distinção entre os indivíduos não é 'sobretudo os traços da figura, é a expressão da fisionomia, que varia muito segundo as circunstâncias, é a corpulência, os gestos, o porte, o caminhar e também a maneira de se vestir'. Enfim, tudo aquilo que a bertillonagem havia excluído. Com o auxílio do cinema, seria possível fixar 'as atitudes mais impressionantes, as mais surpreendentes do indivíduo; seus movimentos e seus gestos poderão ser assim lentamente decompostos e estudados.'<sup>47</sup>

A proposta de Mlle. Dyvrande não foi levada a cabo, mas podemos conceber o modo como teriam evoluído os sistemas icônicos caso seu regime tivesse pre-

valecido. O cinema - técnica privilegiada para registrar tudo que não é orelha e excepcionalmente privilegiada na identificação daqueles que nos 'surpreendem' movendo-as - se não trouxe a solução, teria terminado por colocar novos problemas. No primeiro filme sonoro de Fritz Lang - *M, o Vampiro de Düsseldorf* - estamos diante de um criminoso, um assassino de crianças, de apa-

rência e atitudes inofensivas, um cidadão insuspeito. Mas o criminoso sendo descoberto por um mendigo cego, que reconhece o som de seus passos e o tom de seu assobio. O mendigo cego de Fritz Lang é a encarnação dos novos processos de identificação, igualmente cegos a tudo aquilo que não seja indício. Ao menos, do modo como os imaginamos agora.

## N O T A S

1. Cf. VIRILIO, Paul. *O espaço crítico*. Rio de Janeiro: 34 Letras, 1993. pp. 22-7
2. ARENDT, Hannah. *Sobre la revolución*. Madrid: Revista de Occidente, 1967. p. 116
3. A tradição sociológica, digamos, de Durkheim em diante, desfia-se a partir desta dualidade indistinta entre pessoa e indivíduo, reconhecendo na pessoa a máscara, a 'carapaça simbólica' que protege o indivíduo em sua 'fragilidade biológica'. Reduzido ao status de ente biológico, o indivíduo é desumanizado. Para uma breve revisão desta tradição, sugere-se LIMA, Luis Costa. *Pensando nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p. 42-7.
4. HAROCHE, Claudine e COURTINE, Jean Jacques. *O homem desfigurado - Semiologia e Antropologia Política da Expressão e da Fisionomia do século XVII ao XIX*. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 7 n. 13, p. 7-32, set. 86/fev. 87. p. 8. Este texto, dedicado a esboçar uma história da 'história natural do rosto e da expressão' permite seguir de perto alguns passos que, aqui, estão apenas esquematizados.
5. Idem. p. 22.

6. Sobre as opiniões de Rousseau e Diderot acerca do teatro, ver também RAGO, Margareth. *Prazer e perda*: a representação da cidade nos anos vinte. In: Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 7, n. 13, pp. 77-102, set. 86/fev. 87 e ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Carta a D'Alembert*. Campinas: Editora da Unicamp, 1993.
7. SENNET, Richard. *O declínio do homem público*. São Paulo: Cia. das Letras, 1988. p. 142-5.
8. RAGO, Margareth. Op. cit. pp. 97-8.
9. SENNET, Richard. Op. cit. pp. 89-90.
10. Citado em HAROCHE, C. e COURTINE, J. Op. cit. p. 32.
11. SENNET, Richard. Op. cit. p. 215.
12. RITVO, Lucille B. *A influência de Darwin sobre Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 227.
13. DELPIRE, Robert e FRIZOT, Michel. *Histoire de voir; de l'invention à l'art photographique (1839 - 1880)*. Paris: Centre National de la Photographie, 1989, p. 114.
14. Citado em ROUILLÉ, André. (1851 - 1870). In: LEMAGNY, Jean Claude e ROUILLÉ, André. *A history of photography: social and cultural perspectives*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987. p. 48.
15. FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1977. p. 116
16. PHÉLINE, Christian. *Portraits en régle*. In: IDENTITÉS de Disdéri au photomaton. Paris: Centre National de la Photographie. Éditions du Chêne, 1985. p.53
17. LÉRICHE, Leon. *La police scientifique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1949. p. 49.
18. Citado em TRACHTEMBERG, Alan. *Reading american photographs*. EUA: Hill and Wang, 1989. p. 29.
19. Citado em PHÉLINE, C. Op. cit. p. 54.
20. CARRARA, Sérgio. *A ciência e doutrina da identificação no Brasil: ou do Controle do Eu no templo da técnica*. In Religião e Sociedade 15 (1) 82-105. Rio de Janeiro: ISER/CER, 1990. p. 89.
21. Palavras proféticas do Reverendo H. J. Morton, respondendo, em 1864, a uma enquete sobre a 'Fotografia como Agente Moral'. Citado em TRACHTEMBERG, A. Op. cit. p. 58.
22. GINZBURG, C. *Mitos, emblemas, sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, pp. 173-4. Ginzburg irá considerar o arquivo fotográfico criminal no contexto de sua investigação sobre 'as raízes do paradigma indiciário'. Do modo como pretendo estar encaminhando meu raciocínio, trata-se aqui de esboçar algumas distinções no interior destes sistemas 'semióticos', verificando que, em vários deles, um possível 'paradigma indiciário' pode estar subordinado a matrizes icônicas, estas sim estruturantes dos regimes de funcionamento e organização das imagens.
23. PHÉLINE, C. Op. cit., p. 56.
24. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Photography - scientific and pseudo-scientific*. In LEMAGNY, J. e ROUILLÉ, A. Op. cit. p. 73.
25. FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. In: Obras Completas, vol. 1. Madrid: Biblioteca Nueva, 1948. p. 401. Convém observar que, no caso de Freud, sua inspiração foram os 'retratos de família' que Galton realizou valendo-se da mesma técnica.
26. PHÉLINE, C. Op. cit. p. 56
27. TRACHTEMBERG, A. Op. cit. pp. 53-57.
28. O nariz côncavo e o nariz convexo, por exemplo, são um par característico (analítico) que remete a uma série sintética que se inicia no nariz côncavo e termina no arqueado (ou seja, o mais que muito convexo). O par analítico 'parietais distantes'/'parietais próximos' remete, por sua vez, a uma série sintética 'distância entre os parietais' apenas virtual, não desenvolvida porque pouco relevante para a identificação.
29. Citado em PHÉLINE, C. Op. cit. p. 57.
30. Citado em LERICHE, Léon. Op. cit. p. 12. Nos anos de 1940, a Inglaterra já havia formalizado um sistema de identificação conhecido como *modus operandi system*, que consistia em classificar os delinquentes segundo o seu 'estilo' ao cometer este ou aquele delito.
31. GINZBURG, C. Op. cit. pp. 145-51.
32. PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica e filosofia*. São Paulo: Cultrix, 1975. p. 150.
33. Citado em GINZBURG, C. Op. cit. p.145-6.

34. PEIRCE, C. Op cit. p. 150.
35. Sobre os tipos de argumentos aqui discutidos, ver PEIRCE, C. Op cit. p. 110-12.
36. Citado em LÉRICH, L. Op. cit., p. 51.
37. Citado em MAROCHE, C. e COURTINE, J. Op. cit., p. 21.
38. Cf. RITVO, L. Op. cit., p. 250.
39. GINZBURG, C. Op. cit., p. 174.
40. PHÉLINE, C. Op. cit., p.58
41. Idem. p. 56
42. LÉRICH, L. Op. cit., p. 18.
43. Citado em CARRARA, S. Op. cit., p. 93.
44. Citado em TRACHTENBERG, Op. cit., p. 28.
45. Citado em CARRARA, S. Op. cit., p. 95-6.
46. Cf. LÉRICH, L. p. 31.
47. Citado em LÉRICH. op. cit. p.65.

## A B S T R A C T

Digital technologies present new questions when one intends to investigate the previous technologies used in images and data processing. In this paper, it is sought to understand the analogical systems of organization of visual information - specially the case of the identification portrait - on account of the emergence of the dactyloscopic technique. Old and new techniques are analysed, as well as how they articulate with different visions of nature and of humaneness.

## R É S U M É

Les technologies digitales posent de nouveaux problèmes à celui qui prétend comprendre les techniques antérieurement utilisées pour le traitement de l'image et de l'information. Dans ce texte, on cherche la compréhension des systèmes analogiques d'organisation de l'information visuelle - lors du surgissement de la technique dactyloscopique. On observe leurs systèmes de travail et comment ils s'articulent avec les diverses visions de la nature et de l'humain.

Helouise Costa

Doutoranda da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, Pesquisadora da Divisão Científica do Museu de Arte Contemporânea da mesma Universidade.

# Da Fotografia de Imprensa ao Fotojornalismo

A necessidade de sistematizar as informações disponíveis, de modo disperso, sobre o processo de incorporação da fotografia nas páginas das revistas ilustradas, foi o ponto de partida do estudo que se segue. A principal preocupação foi relacionar o desenvolvimento técnico da fotografia e dos sistemas de impressão com as transformações sociais que geraram a demanda por um novo padrão icônico no âmbito da imprensa e que resultou na fotorreportagem. Utilizaremos a expressão 'fotografia de imprensa' para designar a simples transposição da fotografia para as páginas dos periódicos, ao passo que o termo 'fotojornalismo' irá referendar um tipo de fotografia específico, adaptado às demandas da imprensa ilustrada.



## ANTECEDENTES DA FOTOGRAFIA DE REPORTAGEM

As origens da reportagem fotográfica remontam a meados do século XIX. A partir da invenção do processo de colódio úmido, patenteado em 1854, começaram a surgir trabalhos com características de reportagem. Neste sentido, os exemplos mais significativos estão ligados à documentação de guerra. Roger Fenton registrou a Guerra da Criméia em 1855 e Mathew Brady a Guerra da Secessão norte-americana no início dos anos 1860. Embora tenham partido de diferentes premissas, o que há em comum entre estes trabalhos é a proposta de documentação de acontecimentos contemporâneos de interesse



coletivo. Abriu-se um novo caminho de atuação para o fotógrafo, ampliando o seu restrito repertório inicial de retratos e paisagens.

Esse caminho, no entanto, apresentava ainda inúmeros obstáculos. Se o colódio úmido possibilitava a reprodutibilidade das imagens, a feitura de cópias em papel e uma mobilidade relativa para o fotógrafo, se comparada ao daguerreótipo, estava longe de lhe permitir a agilidade necessária para o desempenho de uma atividade de documentação mais próxima do cotidiano. As condições de trabalho do fotógrafo, naquele momento, se traduziam nas pesadas chapas de vidro que precisavam ser preparadas e reveladas na hora, nas câmeras de grande formato que demandavam o uso de tripé e na baixa sensibilidade dos filmes que exigiam tempos de exposição prolongados. Todo o esforço envolvido e o investimento realizado nos grandes empreendimentos de documentação fotográfica não davam o retorno financeiro necessário devido à impossibilidade de uma ampla circulação das imagens na imprensa, o que restringia o seu consumo<sup>1</sup>.

É bem verdade que várias fotos de Panton e Brady foram veiculadas em publicações ilustradas da época sob a forma de

gravuras<sup>2</sup>. No entanto, a origem fotográfica dessas ilustrações não se revelava a não ser pela citação dos créditos, sem os quais não se distinguiam de gravuras feitas a partir de desenhos. Isso porque a fotografia passava por uma espécie de 'tradução' para ser impressa nas páginas dos periódicos. Era preciso fazer um desenho a partir da foto, transformando as luzes e sombras em traços, transpostos então para a gravura. O resultado eram imagens isentas da especificidade da linguagem fotográfica, o que tornava muito mais vantajoso o uso direto de desenhos como matrizes, pois estes já se apresentavam sob a forma de linhas, dispensando, portanto, a transposição técnica.

#### A INVENÇÃO DO PROCESSO DE MEIO-TOM: FOTOGRAFIA X GRAVURA

O uso direto da fotografia na imprensa só se tornou possível com a invenção do processo de meio-tom em 1880<sup>3</sup>. A sua aceitação pelo público, no entanto, não foi imediata. Os leitores continuaram a preferir os chamados 'desenhos de atualidade' por considerá-los mais artísticos e muito mais expressivos<sup>4</sup>. As publicações da época, em meio a vários tipos de ilustrações, traziam os desenhos de atualidade que assumiam uma função embrioná-



ria na reportagem. Os desenhistas eram enviados, como repórteres, aos locais dos acontecimentos e a partir dos depoimentos de testemunhas realizavam uma série de croquis, posteriormente interpretados por gravuristas para serem publicados<sup>5</sup>. O que se valorizava neste caso era o registro da ação que a fotografia ainda não podia oferecer. De fato, num primeiro momento, a introdução da fotografia na imprensa não acarretou uma mudança significativa nas páginas dos periódicos.

"Essa mudança não provoca uma ruptura na evolução iniciada antes da invenção da fotografia: as principais características exteriores dos magazines, a paginação, a apresentação da capa, continuam idênticas. Tudo se passa como se a fotografia viesse se inserir em um quadro preparado de longa data para recebê-la; um procedimento técnico substitui um outro sem que as imagens nem a visão de mundo que elas exprimem sejam radicalmente transformadas<sup>6</sup>.

Na reprodução de uma visão de mundo característica de um meio de expressão diverso, anterior ao seu próprio surgimento, encontra-se a ausência de uma especificidade fotográfica das imagens utilizadas inicialmente na imprensa. É preciso considerar também que, devido a problemas técnicos, a fotografia pas-

sava por uma série de retoques para ter uma boa definição quando impressa, o que fazia com que perdesse definitivamente a sua qualidade de testemunho do real. A sua relação com o texto era estática e o seu conteúdo era quase sempre redundante à informação escrita, não ultrapassando o simples papel de ilustração. Sendo assim, a economia e a velocidade possibilitadas pelo processo de meio-tom não se colocaram de imediato como razões suficientemente vantajosas para justificar o alto investimento necessário à troca de todo o antigo sistema de impressão.

Somente o desenvolvimento técnico posterior, ligado ao aperfeiçoamento do processo de meio-tom e à tecnologia fotográfica, permitiu que a imagem impressa nas páginas dos periódicos alcançasse maior nitidez e pudesse ser reconhecida enquanto registro fotográfico. Além disso, a substituição do colódio úmido por chapas secas a gelatina e o surgimento dos filmes flexíveis deram maior velocidade ao trabalho do fotógrafo que passou a realizar fotos instantâneas. O valor de testemunho e autenticidade da imagem fotográfica, aliado a uma maior aproximação de temas cotidianos, ausentes até então, foram fatores decisivos para que a fotografia se impusesse frente à liberdade de



criação característica da gravura, no contexto da reportagem.

#### AS REVISTAS ILUSTRADAS

No que concerne à fotografia, falar em imprensa ilustrada nas primeiras décadas deste século significa referir-se às revistas ilustradas. Apesar do desenvolvimento tecnológico alcançado, não era viável ainda, sob vários aspectos, a utilização maciça da imagem fotográfica nas publicações diárias, situação que iria estender-se ainda por várias décadas. As revistas ilustradas marcaram sua diferença em relação à imprensa diária através do apelo das imagens, consolidando o processo de massificação da fotografia iniciado em meados do século XIX. Estas revistas assumiram um papel de crescente importância até o início dos anos 1950, inundando a sociedade contemporânea com uma quantidade e uma variedade de imagens sem precedentes.

#### A INVENÇÃO DAS CÂMERAS DE PEQUENO FORMATO E A FOTOGRAFIA ALEMÃ DURANTE A REPÚBLICA DE WEIMAR

O rápido desenvolvimento da imprensa ilustrada exigia cada vez mais agilidade na atividade fotográfica. Essa crescente demanda só foi atendida plenamente com a inven-

ção das câmeras de pequeno formato. A unificação do território alemão, ocorrida no final do século XIX, impulsionou a indústria local, especialmente na área de química e no campo dos artefatos óticos. A câmera Leica, lançada comercialmente em 1925, apresentou uma série de inovações - formato e peso reduzido, objetivas intercambiáveis, filme de rolo de 36 poses, possibilidade de supressão do uso de *flash* - que contribuíram para um novo tipo de relacionamento do fotógrafo com o seu aparelho e, conseqüentemente, com o seu objeto. Foi primeiramente na Alemanha que a fotografia de imprensa passou por uma profunda transformação, decorrente, em parte, do uso das câmeras portáteis.

Durante o curto período de quinze anos de duração da República de Weimar - 1918 a 1933 - o país viveu um momento de excepcional efervescência cultural e alto nível de politização. No que diz respeito à imprensa, a democracia vigente e a ausência de censura impulsionaram o surgimento de inúmeros periódicos, especialmente de revistas ilustradas. A sua popularidade era imensa e estima-se que a circulação conjunta dessas publicações somasse cinco milhões de exemplares por semana, atingindo uma média de vinte milhões de leitores. Naquele momento as idéias liberais en-



contraram o seu campo ideal de divulgação nas revistas ilustradas e foi o repórter fotográfico que deu corpo a uma nova maneira de ver os acontecimentos.

#### O NOVO ESTATUTO DO FOTÓGRAFO DE IMPRENSA E O SURGIMENTO DO FOTOJORNALISMO

O fotógrafo Erich Salomon é considerado um marco no processo de especialização da fotografia de imprensa. A depressão econômica que a Alemanha atravessava, aliada à crescente demanda pela fotografia nos periódicos, fez com que profissionais liberais pertencentes à classe média depauperada se dedicassem à atividade de fotógrafo. De origem burguesa e formação erudita, Salomon soube explorar os avanços implementados pela Leica, criando um novo estilo de trabalho a partir da possibilidade de fotografar sem ser notado. Suas fotos eram flagrantes de personalidades públicas, principalmente políticos em situações informais, reveladoras de intrincadas relações subjacentes aos bastidores do poder. As principais questões que a trajetória de Salomon introduz decorrem da atitude participante do fotógrafo e da especialização de sua atividade. O repórter fotográfico torna-se um profissional liberal, dono de um saber específico

- o fotojornalismo.

As diferenças entre o fotojornalismo e a documentação realizada pelos primeiros fotógrafos de imprensa situam-se na própria concepção de fotografia. Se anteriormente ela era um apêndice do texto, a partir deste momento ela passa a apresentar um ponto de vista próprio sobre os acontecimentos relatados. A fotografia torna-se construção, segundo estruturas ideológicas nem sempre explícitas, respaldadas na sua pretensa imparcialidade.

#### O ESTABELECIMENTO DO CONCEITO DE EDIÇÃO E A CRIAÇÃO DA FOTORREPORTAGEM

A proliferação de registros fotográficos mais espontâneos com ênfase no movimento e a percepção, ainda que incipiente, do poder de manipulação ideológica da fotografia, permitiram também o estabelecimento do conceito de edição. O editor, figura até então inexistente, que teve sua origem na especialização de funções no âmbito da imprensa, percebe o potencial narrativo desse novo tipo de fotografia e a possibilidade de multiplicação da sua força persuasiva através da articulação entre texto e imagem e das imagens entre si, segundo uma estrutura narrati-



## A CHINESE TOWN

LITTLE MARKET TOWNS MAKE CHINA UNCONQUERABLE

Life in Chinese towns is a study in contrasts. The streets are narrow and the buildings are old, but the people are modern and the life is full of energy. The towns are the heart of the country, and they are the reason why China is unconquerable.

The towns are the heart of the country, and they are the reason why China is unconquerable. The streets are narrow and the buildings are old, but the people are modern and the life is full of energy. The towns are the heart of the country, and they are the reason why China is unconquerable.



### LIFE IN CHINESE TOWN IS

Life in Chinese towns is a study in contrasts. The streets are narrow and the buildings are old, but the people are modern and the life is full of energy. The towns are the heart of the country, and they are the reason why China is unconquerable.



### FIXED IN ANCIENT FORMS

Life in Chinese towns is a study in contrasts. The streets are narrow and the buildings are old, but the people are modern and the life is full of energy. The towns are the heart of the country, and they are the reason why China is unconquerable.



### THREE PICTURES OF LONG CHUAN I MUSIC BRACE ART TOURIST ALBUM



A Chinese Town. Life, 24 nov. 1941, pp.84-7. (Coleção da autora).  
Na fotorreportagem, a edição potencializa a força das imagens através de  
artifícios que estabelecem hierarquias na sua apreensão e guiam deliberadamente o olhar do leitor.



**MODERNISM REACHES LUNG CHUAN I**

A... (Small text block, likely a caption or introductory paragraph for the 'Modernism' section.)

... (Small text block, likely a caption or introductory paragraph for the 'Modernism' section.)



**A CHINESE TOWN NATIONAL PROGRESS HITS THE OLD TOWN FAMILIES**

... (Text block for the 'Chinese Town' article.)



A Chinese Town, pp.88-91.  
O uso freqüente de fotos sangradas remete para o exterior das páginas da revista. É como se as imagens transbordassem para o espaço do leitor.



va. Na pioneira aplicação desta idéia estava o redator-chefe da revista alemã *Münchener Illustrierte Presse*, Stefan Lorant. Estamos diante do embrião da fotorreportagem, forma de fotojornalismo que em breve seria difundida internacionalmente.

A ascensão do Nazismo esfacelou a liberdade de imprensa. Erich Salomon morreu nas câmaras de gás e grande parte dos profissionais de imprensa imigrou para a Europa Ocidental. A primeira consequência direta desse êxodo foi sentida na França e na Inglaterra. Já em 1928 era lançada na França a revista *Vu*, que contava em seus quadros com vários fotógrafos vindos da Alemanha, entre eles Germaine Krull, André Kertész e Robert Capa. Na Inglaterra, a influência da imprensa alemã materializou-se principalmente em duas publicações - *Weekly Illustrated* e *Picture Post* - para as quais trabalhou como editor Stefan Lorant, que havia fugido da Alemanha em 1934.

Algum tempo depois, a Segunda Guerra Mundial provocou outra leva migratória de profissionais ligados à imprensa, dessa vez em direção aos Estados Unidos. Tendo como modelo a experiência européia, foi fundada em 1936 a revista *Life*, que iria explorar todo o potencial da fotorreportagem, chegando a sistematizá-la numa verdadeira fórmula.

"A criação de uma fotorreportagem requer a organização de um certo número de imagens sobre um mesmo tema de modo que elas dêem uma visão mais profunda, mais ampla, mais completa e mais intensa do assunto do que qualquer imagem isolada poderia dar. O assunto pode ser qualquer coisa - uma idéia, uma pessoa, um evento, um lugar. A organização pode ser tanto cronológica quanto temática; essas coisas não importam, já que a forma em si é flexível. O que importa é que as imagens trabalhem juntas para enriquecer o tema. Elas não podem mais ser encaradas como entidades isoladas, como trabalhos de arte individuais, mas antes como partes de um todo. Para que uma fotorreportagem tenha êxito, o todo tem que ser mais importante do que a soma de suas partes".

As palavras-chave são *flexibilidade e narrativa*. De posse da concepção acima explicitada e das instruções publicadas num dos manuais da *Life*, que ensinam aos leitores como montar uma fotorreportagem, podemos chegar ao detalhamento seguro de sua fórmula. Estas instruções, em seu didatismo, desnudam todo o processo de realização de uma fotorreportagem, desde sua concepção, passando pela tomada das fotografias e elaboração do desenho das páginas, até a montagem do resultado final.

"A essência destas técnicas reside na



palavra ESTÓRIA (...). Faça como fazem os profissionais: planeje a fotorreportagem que você deseja produzir (...). Fotógrafos profissionais saem a trabalho munidos de um roteiro de fotos, preparado pelos editores (...). Este roteiro (...) deve requisitar diferentes tipos de imagens: fotos principais que irão estabelecer a estrutura da narrativa (...) fotos de transição que devem ser usadas para guiar o leitor de uma idéia à outra (...) fotos de ação que transmitam o drama (...) fotos que levem a estória a uma conclusão (...). O roteiro é necessário porque mantém o fotógrafo numa linha, garantindo uma estória com um começo, um meio e um fim<sup>9</sup>.

A necessidade de um trabalho conjunto entre fotógrafo e editor fica aqui evidenciada, pois somente um determinado tipo de imagem, produzida tendo em mente a estrutura particular da fotorreportagem, prestava-se a uma apropriação de acordo com os princípios estabelecidos.

Após o aparecimento da revista *Life* surgiram inúmeras publicações semanais do gênero e mesmo algumas já existentes passaram a adotar os seus padrões. Podemos citar *Look*, *Holiday* e *Picture* nos Estados Unidos, *Paris Match*, *Picture Post*, *Heute* e *Der Spiegel* na Europa e também *O Cruzeiro* na América Latina<sup>9</sup>.

## O FOTÓGRAFO HERÓI

Os primeiros nove anos de existência da revista *Life* (1936-1945) coincidiram com um dos períodos mais conturbados deste século. Eclodiram inúmeros conflitos, nos mais diferentes países, sem falar na Segunda Grande Guerra. Conflitos que se tornaram o grande manancial de imagens da revista e contribuíram para o amadurecimento do modelo da fotorreportagem. Antonio Acari compara estas imagens de guerra com aquelas realizadas um século antes por Brady, o que nos ajuda a entender melhor as grandes transformações que se processaram historicamente no papel do fotógrafo.

Entre Mathew Brady e os fotógrafos de guerra das últimas gerações, não há apenas uma distância tecnologicamente determinada (...). A nosso ver é uma maneira diferente de entender e ter consciência da própria função e, por isso, uma atitude diferente também perante a realidade. A fotografia de Brady documenta, testemunha, ilustra (...). Capa, ou Duncan, ou Smith, participavam, viviam, estavam dentro do acontecimento. Talvez se pudesse dizer (...) que o morto de Brady é já um morto, não é o miliciano que vai cair ferido de morte da fotografia de Capa, que se tornou tão célebre não só - pensamos - pelo seu grande dramatismo, como também porque é emblemá-



tica de uma maneira de sentir a reportagem fotográfica<sup>10</sup>.

O impacto das fotografias de guerra tomadas pelos repórteres modernos, devia-se, em grande parte, ao risco vivido pelo fotógrafo, explicitado no seu próprio ponto de vista. A atitude participante dos primeiros repórteres fotográficos da estirpe de Eric Salomon foi levada às últimas conseqüências: a obsessão pela 'foto única' transformou-se em risco de vida para o fotógrafo. A divulgação destas imagens pela mídia veio acompanhada da mitificação da figura do repórter fotográfico. A aventura, os riscos e a postura de quem se colocava como testemunha da História povoaram o imaginário da época acerca da profissão.

A morte de vários repórteres fotográficos, no exercício de suas atividades, ao longo dos anos 1950, veio contribuir para a consolidação da imagem heróica do fotógrafo. Só o ano de 1954 foi marcado pela morte de três repórteres fotográficos: Robert Capa, Werner Bischof, ambos colaboradores da *Life* pertencentes à agência Magnum e Jean-Pierre Pédrazzini, fotógrafo da *Paris-Match*<sup>11</sup>.

A evolução da técnica não determina por si só transformações estéticas, mas é, sem dúvida, motivada pelas necessidades de expressão de uma determinada época. No caso das câmeras de pe-

queno formato, o aperfeiçoamento tecnológico foi uma condição necessária que, no entanto, não pode ser considerada suficiente para justificar o surgimento do fotojornalismo.

(...) não acreditamos que (...) se possa assumir a evolução tecnológica, ocorrida no setor das máquinas e das objetivas fotográficas, como causa do nascimento de uma nova maneira de fotografar. Na realidade, acontecia que se verificavam algumas modificações nas linhas de desenvolvimento da nossa cultura, que se afirmava uma nova maneira de entender a informação e o significado da fotografia no mundo moderno (...). A nosso ver é uma maneira diferente de entender e ter consciência da própria função e, por isso, uma atitude diferente também perante a realidade.<sup>12</sup>

Transformações profundas estavam em curso, o que levou a fotografia a assumir um novo papel na sociedade. A disseminação da fotorreportagem é uma das marcas da internacionalização das estratégias de comunicação de massa e da consolidação de uma cultura moderna predominantemente visual.

A fotorreportagem configurou-se como uma visão de mundo particular, historicamente determinada, que durante quase quarenta anos foi consumida por milhões de leitores em todo o mundo.



Ela manteve uma íntima correspondência com as aspirações do homem moderno de ver saciada, através de imagens grandiloqüentes, a sua necessidade de sentir-se agente de seu tempo.

Este texto é uma versão resumida de um dos ensaios integrantes da dissertação de mestrado *Aprenda a ver as coisas. Fotojornalismo e modernidade na revista O Cruzeiro*.

## Imagens do Século XIX

### O Rio de Janeiro do Brazil Pitoresco

## N O T A S

1. Inúmeros processos para a impressão de fotografias foram desenvolvidos ao longo do século XIX, tais como fotogravura, fotolitografia, calotipia, woodburytype e suas diversas variações. Embora permitissem a reprodução de fotografias em larga escala, não possibilitavam a impressão de texto e imagem numa mesma página de uma só vez.
2. Já em 1853, algumas fotos de Fenton foram publicadas sob a forma de gravura no *The Illustrated London News*, ao passo que as de Brady foram publicadas posteriormente no *Harper's Weekly* de Nova York. Ver NEWHALL, Beaumont, *The history of photography*, pp.175-7; BORGÉ, Jacques, *Histoire de la photo de reportage*, pp.7-17 e Time-Life, *Photojournalism*, p.56.
3. As máquinas de impressão não reproduzem a gama de cinzas da fotografia. A solução dada pelo processo de meio-tom é reduzi-la, através de retículas, a uma infinidade de pequenos pontos que, quando impressos, simulam a relação de tons original. Esta é ainda hoje a base das diferentes técnicas de reprodução de fotografias na imprensa.
4. Este tipo de atitude é um fenômeno corrente que em geral acompanha o surgimento de novas técnicas de expressão, uma resistência estética que somente o desenvolvimento do novo meio expressivo e sua conseqüente autonomia permite superar.
5. BOLTANSKI, Luc. "La rhétorique de la figure". IN: BOURDIEU, Pierre. *Un art moyen*, pp.178 e GUBERN, Roman. *Mensajes icônicos en la cultura de masas*, p.61. Este tipo de desenho continuou a ser utilizado mesmo após o advento do instantâneo fotográfico para a reconstituição de

acontecimentos não presenciados por um fotógrafo ou para a manipulação dos fatos com finalidades políticas e propagandísticas. Ainda hoje esses desenhos podem ser encontrados em nossos jornais, com a diferença de indicarem claramente a proveniência da versão apresentada.

6. BOURDIEU, Pierre, op. cit., pp.175-6.
7. Time-Life. Photojournalism, p.54.
8. Time-Life. Photojournalism, pp.138-9.
9. O *Cruzeiro* foi a expressão mais característica da fotorreportagem no Brasil. Sobre este assunto, além da dissertação já citada, ver também: PEREGRINO, Nadja. *A revolução da fotorreportagem*.
10. ACARI, Antonio. *A fotografia - as formas, os objetos, o homem*, pp.181.
11. BORGÈV, Jacques e VIASNOFF, Nicolas. *Histoire de la photo de reportage*, pp.93-4, 107-8.
12. ACARI, Antonio, op. cit. pp.179-81.

## A B S T R A C T

The starting point of this work was the need to sistematize the scattered pieces of information about the process of incorporation of photography into the pages of illustrated magazines. The principal aim was to relate the technical development of photography and the printing systems to the social transformations that required a new iconic standard within the press and that resulted into the photograph report.

## R É S U M É

Le point de départ de cet article a été le besoin de systématiser des informations, qui se trouvent éparpillées, à propos du procès d'incorporation de la photographie aux pages des magazines illustrés. Le but principal a été rapporter le développement technique de la photographie et des systèmes d'impression aux transformations sociales qui ont gèneré la demande d'un nouveau patron iconique parmi la presse, ce qui en a resulté au reportage photographique.

Maria Inez Turazzi

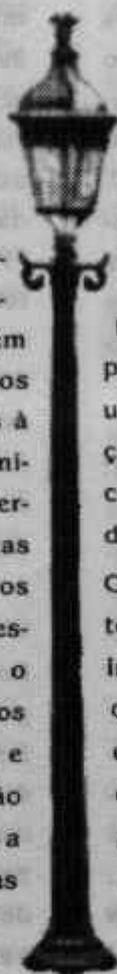
Historiadora, mestre em Ciências pela Coordenação de Programas de Pós-Graduação em Engenharia/UFRJ, doutoranda pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP e pesquisadora do Museu Casa de Benjamin Constant/IBPC

## Imagens da Cidade Colonial nas Imagens do Século XIX

O Rio de Janeiro no *Brazil Pittoresco*

### FOTOGRAFIA E HISTÓRIA: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Uma pesquisa sobre a fotografia e as exposições universais no século XIX, iniciada em 1990, fez com que identificássemos muitas outras questões relacionadas à presença da imagem fotográfica no universo cultural daquela época. Observando-se, através desse trabalho, as coleções fotográficas existentes nos arquivos públicos e instituições de pesquisa do Rio de Janeiro, bem como o material já publicado por estudiosos como Gilberto Ferrez, Boris Kossoy e Pedro Vasquez, chamou-nos a atenção a possibilidade de um estudo sobre a produção fotográfica do século XIX e as imagens do Brasil colonial aí encontradas, com destaque para a cidade



do Rio de Janeiro e a arquitetura remanescente dos séculos anteriores, registrada por fotógrafos como Victor Frond, George Leuzinger, Marc Ferrez e muitos outros. Um tema que certamente poderia trazer novos apontamentos para uma reflexão mais ampla sobre as relações entre a Fotografia como fenômeno cultural e a constituição da História como disciplina.<sup>1</sup>

Com pouco mais de 150 anos de existência, desde o anúncio oficial de sua invenção, em 1839, a Fotografia tem com a História uma relação que ainda está para ser melhor investigada. Preocupação que tem sentido nem tanto pela História da Fotografia, uma vez que naquele mesmo ano essa história já começava a ser esmiuçada, ora conferindo a anterioridade de tal in-

vento aos franceses, ora aos ingleses. Contudo, se pensarmos, por exemplo, na presença da História, como preocupação temática, na produção fotográfica de um autor ou de uma dada sociedade; ou ainda, se pensarmos na utilização da imagem fotográfica, a partir de determinada época, na construção da própria História, isto é, do conhecimento acerca dos homens e de suas relações no tempo e no espaço, então podemos afirmar com segurança que ainda temos muito o que investigar.

O surgimento da fotografia e sua rápida expansão pelo mundo, a partir de meados do século passado, forneceu aos homens e mulheres daquela época uma nova percepção e uma nova vivência do tempo e do espaço de sua própria inserção social. A fotografia, empreendendo pela primeira vez por meios fotomecânicos uma certa exploração visual do espaço, estabeleceu também uma inédita relação com o tempo, categoria que se inscreve de modo inseparável na linguagem fotográfica.

Os tempos da fotografia são muitos: tempo presente, passado e futuro; tempo de obtenção das imagens e de sua preservação; tempo apreendido e fixado pela câmara; tempo construído e resgatado através de imagens, etc. A invenção da fotografia tornou possível a captação precisa de um certo tempo que, no decorrer da segunda metade do século XIX, passou da longa exposição requerida pelo daguerreótipo à minúscula fração de um breve instantâneo. Registrando um mundo que se tornava dia a dia mais cosmopolita, com uma

linguagem cada vez mais onipresente - na vida privada, na circulação de informações, nas aplicações as mais diversas - a fotografia apresentou-se como um meio capaz de fixar o tempo para a posteridade. O que significa, como desdobramento, que a fotografia, além de revolucionar a memória individual, contribuiu de modo muito eficaz para uma certa construção da memória social, objeto da história.

Para o historiador Jacques Le Goff, o documento deve ser encarado como 'monumento' na medida em que 'resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro - voluntária ou involuntariamente - determinada imagem de si próprias.'<sup>2</sup> (grifo meu). Ora, no século XIX, que documento poderia atestar no futuro, melhor do que qualquer outro, a sucessão do tempo e a evolução da sociedade? A fotografia, sem dúvida. Por isto mesmo, pode-se afirmar que a força constativa de suas imagens, preservando o passado pelo registro desse tempo na memória coletiva, passou a incidir também sobre o tempo - futuro, na medida em que a fotografia mostrava-se capaz de construir pela imagem um dado projeto de armazenamento do tempo - presente na memória coletiva das gerações futuras.

Entendida dessa forma, a imagem fotográfica, longe de ser apenas um 'registro fiel' da realidade, configura-se sobretudo como elemento de sua própria construção, representando-a visualmente. Sobre este último aspecto, o pesquisador Arlindo Machado realizou um ensaio bastante interessante, intitulado *A ilu-*

*são espetacular*, onde questiona exatamente o 'fetiche da objetividade' construído em torno da fotografia desde o seu aparecimento.<sup>3</sup>

Com a sucessão de tempos perpetuados pelo obturador, a fotografia contribuiu para reforçar a idéia de tempo linear e sucessivo subjacente às teorias sociais do século XIX, onde se inclui a constituição da própria história enquanto disciplina. Uma história que, por sinal, passa a afirmar sua cientificidade, entre outros meios, pela 'verdade absoluta' das fontes documentais.

Diante da transformação dos suportes da memória coletiva em documentos com valor de 'prova' do tempo passado na história das sociedades, a fotografia passou a ser encarada como 'testemunho' por excelência da evolução do tempo e, por extensão, das sociedades. Este fenômeno foi tão abrangente e difundido no mundo, a partir de meados do século XIX, quanto o foram as próprias imagens produzidas pela fotografia a partir de então. Contudo, as relações entre Fotografia e História, em cada época e lugar, manifestam-se em sua especificidade sempre em consonância com a dinâmica própria de cada sociedade.

Partindo destas considerações, podemos então pensar numa 'preocupação com a história' a partir da produção fotográfica realizada no Brasil durante o século XIX, particularmente se observarmos que essa época assinala também o florescimento de uma produção historiográfica 'nacional' que não deixou de recorrer às imagens - palpáveis e também simbó-

licas - na construção de uma determinada 'imagem' da nação brasileira e de seu processo histórico até então.

Neste horizonte mais amplo (o nosso 'pano de fundo') é que se pretende focalizar o objeto deste ensaio: a cidade do Rio de Janeiro e seu passado colonial, tal como isto foi visto e apresentado na segunda metade do século XIX. Em outros termos, poder-se-ia indagar como os indivíduos dessa época viram as reminiscências daquela outra época (o Brasil colonial) no espaço da cidade e de que modo a fotografia contribuiu para a produção, em tal contexto, de uma 'visão' particular da cidade e de sua história.

#### RIO DE JANEIRO, IMAGENS DA CIDADE COLONIAL

Rio de Janeiro tem algumas características importantes para o exercício desta análise sobre o papel da fotografia na construção de uma 'memória da cidade'. Tendo funcionado como sede da administração colonial (a partir de 1763) e, em seguida, dos governos imperial (1822 - 1889) e republicano (1889 - 1960), a cidade combinou a condição de centro político e administrativo do país por quase dois séculos, com a posição de eixo convergente e difusor da cultura brasileira. Daí sua importância como síntese e emblema da vida nacional.

Por outro lado, a enorme beleza natural do Rio, sempre decantada em prosa, verso e imagens por artistas e viajantes de todas as épocas, era (e ainda é) tema constante daqueles que se dispuseram

a 'registrar' a cidade, o seu cenário e a sua história, do descobrimento aos dias atuais.

Mas, curiosa ironia, tanta beleza foi também motivo para um certo desencanto com a cidade, particularmente entre aqueles que a observaram no século passado. Pois, se o Rio dos panoramas - tomados à distância - provocava exclamações e grande deslumbramento com a paisagem que se descortinava, o cenário visto de perto (e de dentro) gerou relatos, crônicas e imagens de uma cidade 'atrasada' e 'insalubre', em perversa contradição com seus dotes naturais. Um desses observadores, o francês Charles Expilly, em sua obra *Le Brésil tel qu'il est*, de 1862, antes mesmo de ter se decepcionado com a falta de desembarcadouro na cidade, a 'pobreza não esperada' e o 'odor nauseabundo corrompendo' a atmosfera local, já exprimia, numa figura de linguagem, o desencanto com o contraste que dominava a paisagem local:

"Esse amontoado de campanários dourados, de torres, de tetos, de cúpulas sem caráter sério é, sem dúvida, atraente, mas não encanta o olhar. A moldura é bela demais, resplandecente demais, para que a tela tenha seu efeito".<sup>4</sup>

Aqui é preciso destacar também o papel da arquitetura nesse contexto, entendida como elemento simbólico das relações que, ao mesmo tempo, cristalizam e renovam a interação dos homens com o espaço de sua inserção social. "Mais do que só abrigar variadas funções da atividade humana, os edifícios, através

de suas formas, caracterizam-se como símbolos dessas mesmas funções"<sup>5</sup>, observaram as autoras de um estudo exploratório sobre as relações entre arquitetura e fotografia, publicado na coletânea de textos organizada pela professora Annateresa Fabris e intitulada *Fotografia: usos e funções no século XIX*. No texto que apresentam, Maria Cristina W. de Carvalho e Sílvia F.S. Wolff analisam o intercâmbio entre esses dois campos tão expressivos da vida social, numa época em que a novidade representada pela fotografia e suas variadas aplicações interagiu de modo particularmente intenso com o acelerado processo de mudanças e novas definições no campo da arquitetura.

Nesse processo, fotografia e arquitetura tornaram-se aliadas, investigando o passado através de seus monumentos, documentando técnicas e construções do presente, explorando a paisagem natural e urbana.

"Num universo ilimitado de arquiteturas a serem fotografadas, o fotógrafo do século XIX trabalhou com diligência para construir suas imagens de acordo com o que entendia dever ressaltar: das vistas globais da paisagem, onde o edifício estava inserido, ao pequeno detalhe ornamental, é recorrente sua determinação em reproduzir e bem informar. Também no caráter dessas abordagens reside aquilo que distingue as fotografias de arquitetura do século XIX daquelas deste século. Nessas imagens mais recentes, uma mudança de sensibilidade e intenções, novas pesquisas e explorações visuais farão das formas arquitetônicas pretextos para

aproximações que não visem, necessariamente, ao edifício em si.<sup>6</sup>

No Brasil, e no Rio de Janeiro em particular, a arquitetura já estava presente na produção fotográfica desde 1840, no primeiro daguerreótipo realizado no país, pelo abade Compté, onde o edifício do Paço Imperial aparecia como elemento central na composição da imagem.<sup>7</sup>

Sediando o poder, recebendo estrangeiros, reunindo artistas, escritores e cientistas, a capital do Império concentrava também o maior número de fotógrafos atuantes no Brasil nos primeiros tempos da fotografia em nosso país. O que fez do Rio de Janeiro uma cidade privilegiada em matéria de quantidade, qualidade e sucessão de imagens retratando as transformações urbanas aqui verificadas.

Em meados do século XIX, o fotógrafo francês Victor Frond, amigo do escritor Victor Hugo e igualmente proscrito pela monarquia francesa restaurada por Napoleão III, radicou-se no Rio de Janeiro. Foi quando concebeu e produziu, a partir de 1857, a edição de uma obra

monumental intitulada *Brazil Pittoresco*, apresentada como um "álbum de vistas, panoramas, paisagens, monumentos, costumes, etc., com retratos de sua majestade Imperial, photographiados por Victor Frond, lithographiados pelos primeiros artistas de Paris - e acompanhados de três volumes in - 4º, sobre a história, as instituições, as cidades, as fazendas, a cultura, a colonização, etc. do Brazil..."<sup>8</sup>

Impressa primeiramente pela Tipographia Nacional e, em seguida, numa edição primorosa, pela Imprimerie Lemercler de Paris (a oficina litográfica mais conceituada da época), os dois volumes que deixaram incompleto o grandioso projeto de Victor Frond contém quatro retratos da Família Imperial e 74 vistas, intercaladas por minuciosas descrições da província do Rio de Janeiro e, em menor grau, da província da Bahia. A edição é bilingüe e, na versão para o português, trabalhou o jovem Machado de Assis, entre outros nomes contratados por Frond.



Panorama de Rio de Janeiro. Litografia a partir de fotografia de Victor Frond. In: Ribeyrolles, C.; Frond, V. *Brazil pittoresco: álbum de vistas, panoramas...* Paris, Lemercler, 1861 (Estampa 4). Arquivo Nacional.

As descrições apresentadas na obra são antecedidas de um tomo inteiramente dedicado à 'história do Brasil', isto é, das 'primeiras velas' ao 'governo constitucional' de dom. Pedro II. Já o segundo tomo descreve detalhadamente a cidade e a província do Rio de Janeiro; o terceiro trata do território, população e instituições do país, com ênfase na situação das colônias e no papel da imprensa; o quarto tomo integraria o terceiro volume da publicação que, no entanto, não chegou a ser lançada.

Num dos raros informes biográficos existentes a respeito de Victor Frond, o historiador Affonso d' Escragnoie Taunay, prefaciando a primeira reedição do livro em 1941, indica-nos que 'muito se citavam outrora as páginas do seu *Le Brésil pittoresque*, impresso com textos em confronto, em francês e português e acompanhado pelo volumoso álbum de reproduções litografadas das excelentes fotografias de Victor Frond'.<sup>9</sup>

De fato, o 'livro-álbum' *Brazil Pittoresco*, por sua concepção, abrangência e riqueza visual, pode ser considerado no gênero a obra mais importante realizada no Brasil na segunda metade do século XIX, só encontrando algum paralelo - quanto à ambição do projeto - no *Album de vues du Brésil*, realizado muitos anos mais tarde pela Imprimerie Lahure, por encomenda do barão do Rio Branco, encarregado de divulgar na Europa (mais precisamente na Exposição Universal de Paris de 1889) imagens do Brasil produzidas por alguns dos nossos fotógrafos mais talentosos.<sup>10</sup>

O encarregado do texto de *Brazil Pittoresco*, convidado por Victor Frond para escrevê-lo, era o não menos proscrito escritor francês de nome Charles Ribeyrolles, 'republicano irreduzível' e 'abolcionista ferventíssimo', nas palavras de Taunay.<sup>11</sup>

A associação entre Frond, que se auto definia 'editor' da obra, e Charles Ribeyrolles, apresentado como seu 'autor', foi antes resultado de afinidades no plano pessoal e político do que motivada exclusivamente por relações profissionais e financeiras. A propósito, escreveu o fotógrafo Victor Frond, depois da morte de seu colaborador (em junho de 1860), ter estado 'desde muito associado aos trabalhos de Ribeyrolles, (tendo sido) companheiro de suas excursões (e) confidente habitual de seus pensamentos'.<sup>12</sup>

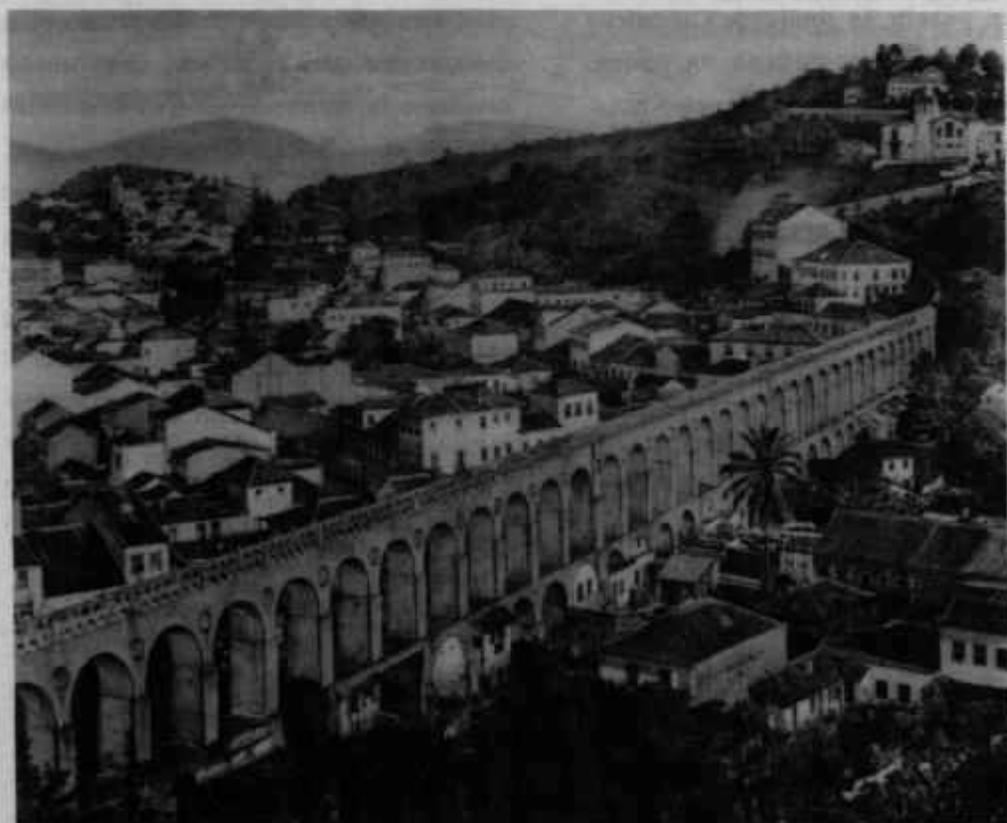
Considerados todos esses dados, não seria válido, então, estabelecermos uma correspondência entre as imagens do Rio de Janeiro criadas por Victor Frond e aquelas registradas com a pena de Charles Ribeyrolles? Não teria uma inspirado a outra, e vice-versa? Acredito que sim.

Dentre as 74 fotografias que formam o conjunto de vistas litografadas no *Brazil Pittoresco*, encontramos 15 imagens do Rio de Janeiro, sendo que todas elas são panoramas e vistas globais da cidade. Da ilha das Cobras, a câmara de Victor Frond sacou o maior número de imagens: 'panoramas' da entrada da baía; do morro do Castelo e Hospital Militar; da Alfândega e cais (dois); do mosteiro

de São Bento; do porto na Saúde. Há também panorâmicas do aqueduto da cidade (Arcos da Lapa), Hospital da Misericórdia, Outeiro da Glória, Quinta da Boa Vista, Hospital dom Pedro II e ainda a entrada da barra, vista a partir do Corcovado, onde o Pão de Açúcar pode ser observado num ângulo pouco convencional e o elemento de destaque é a presença de um fotógrafo carregando sua câmara. Por fim, três cenas da cidade, registrando o largo do Paço, a Lagoa e uma pedreira (vistas de São Cristóvão) contém alguns tipos humanos num plano mais próximo. Possivelmente esses passantes foram acrescentados ou reto-

cados na composição da imagem com os recursos da litografia, já que o longo tempo de exposição requerido pelo processo fotográfico empregado por Frond, impediam-no de fotografá-los em movimento.

Nesse conjunto de imagens, a arquitetura herdada (ou não) do período colonial aparece tão somente 'inserida' numa cidade que se expande emoldurada pelo mar e pela montanha. Os prédios não foram fotografados isoladamente, com exceção do Hospital dom Pedro II, de fachada em estilo neoclássico, vista em perspectiva. Os demais, notadamente as igrejas que despontavam como os



*Les aqueducs a Rio de Janeiro.* Litografia a partir de fotografia de Victor Frond.  
In: Ribeyrolles, C; Frond, V. *Brazil pittoresco: album de vistas, panoramas...*  
Paris, Lemercier, 1861 (Estampa 10). Arquivo Nacional.

edifícios de maior envergadura na paisagem urbana, foram apenas enquadrados na moldura natural da cidade. Na imagem do antigo convento do Carmo - então sede do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro - e prédios vizinhos (antiga Sé, Igreja da Ordem Terceira do Carmo, hotel de France e arco do Teles), a legenda é "Palácio Imperial do Rio de Janeiro". Mas o paço da cidade, propriamente dito, não aparece, muito menos o chafariz do mestre Valentim que, àquela altura, era o local onde se reuniam hordas de escravos incumbidos de cuidar do abastecimento e limpeza das casas dos senhores da cidade.

Em que pesem as limitações técnicas dos processos fotográficos da época, nas 15 imagens do Rio de Janeiro nota-se a ausência de cenas da vida urbana, particularmente quando constatamos que o mesmo Frond produziu em sua obra um dos mais belos e expressivos registros do cotidiano dos escravos nas fazendas, "uma abordagem da escravidão sem similar na história da fotografia", como apontou o pesquisador Pedro Vasquez.<sup>13</sup> O autor de *Fotógrafos pioneiros no Rio de Janeiro* ainda destaca o fato de que Victor Frond, com suas imagens,

"definiu os paradigmas da fotografia de paisagem no Rio de Janeiro que seriam retomados por todos os fotógrafos que o sucederam no século XIX".<sup>14</sup>

Por outro lado, a visão do Rio de Janeiro compartilhada por diversos estrangeiros que aqui estiveram no século passado e tão bem retratada por Charles Ri-

beyrolles no *Brazil Pittoresco* serviu igualmente como paradigma para o discurso sobre a cidade e seus problemas, questão privilegiada por muitos intelectuais da época. Por décadas, o tema da cidade apareceu inserido num discurso centrado na dicotomia 'progresso x atraso' que se exacerbou, particularmente, no início do século XX, com a destruição do 'atraso' representado pela cidade colonial e a edificação do 'progresso', tão bem encarnado pela metrópole afrancesada em que se transformou o Rio, com seus novos edifícios e grandes avenidas ajardinadas.

Ribeyrolles dedicou um capítulo para o mar, outro para a baía do Rio de Janeiro e um terceiro para a cidade, onde então dividiu o tema nos seguintes assuntos: 'edilidade pública', 'as águas', 'os esgotos', 'iluminação - circulação', 'banhos - praças - jardins públicos'; 'igrejas - hospitais - palácios - teatros - monumentos'; 'população'; 'usos e costumes'.

O deslumbramento com a natureza é lugar comum no texto. Nem é preciso insistir nesta tecla. Vejamos então a cidade, propriamente dita. A primeira referência, logo no terceiro parágrafo, já é desfavorável:

"De longe em longe, nessa espécie de quadrado central que é o coração da cidade, as ruas formam ângulo reto. São estreitas, mal calçadas, em sua maior parte, e os acanhados passeios que as cercam pertencem menos aos pedestres que aos mares."<sup>15</sup>

Se o traçado é estreito e acanhado, o paisagismo da cidade, castigada pelo calor, é igualmente precário:

'Onde achar o fresco, a brisa, a sombra? Não há árvores, não há galerias nas grandes praças. O largo do Paço, que se estende ao longo da baía, não passa de um lugar árido, calcinante, sem um arbusto, sem uma simples cobertura. Apenas o chafariz dá a sombra de um homem e o refrigério de suas águas'.<sup>16</sup>

A oposição 'progresso x atraso' aparece claramente indicada ao longo de todo o capítulo sobre a cidade. Progresso - por sinal, mais reclamado do que constatado - é, por exemplo, a iluminação a gás que invade tudo: na capital do Império, 'o bico irradia; o candelero agoniza'.<sup>17</sup>

Já o atraso... Esse aparece por todo o lado: no 'esgoto que mata a cidade', na presença da escravidão e no serviço dos 'tigres' (escravos encarregados do despejo dos barris de águas servidas e matérias fecais), no serviço médico, na ausência de jardins públicos e monumentos, etc. Atraso, também, é a tradição portuguesa e a arquitetura herdada do período colonial. O tom é irônico:

'Aqui, as antigas ruas conservam a sua fisionomia primitiva, até o nome profissional. São como arquivos de memória. A pedra fala, e as legendas são quase todas em português' (...). 'Estudai os hábitos, as tradições, os costumes e, diga o que disser a Constituição, achareis por toda parte o mesmo cunho, a mesma lei. O brasileiro *reina*, O português *governa*'.<sup>18</sup>

Mais adiante, contudo, para tratar das igrejas, hospitais, palácios, teatros e monumentos, o tom é de menosprezo pela arquitetura mais expressiva da cidade:

'Por onde começar? Oratórios, capelas, igrejas. Aqui abundam os sinos. Contam-se mesmo, o que é razoável, templos protestantes. Como arquitetura, escultura, obras de arte, que haverá que estudar nessas basílicas? Elas são em geral carregadas de ouro, faustosas, ricamente dotadas. Mas nenhuma delas apresenta as grandes formas monumentais. Não se depara nelas, em pleno viço, nem a ogiva nem a linha grega. Nesses edifícios, a disposição e a divisão são as mesmas; e graças a essa uniformidade de plano, pode-se dizer que no Brasil - filho de Portugal - só existe uma igreja: a igreja barroquiana. Uma fachada com pequeno frontal e pórtico algumas vezes esculpido. Por cima, duas torres quadradas, demasiado baixas, que não falam ao céu, nem pela flecha, nem pelas cúpulas. Depois, ao longo da construção, a nave, que segue em várias curvas até a ábside. De um e outro lado, as capelas, sem profundidade, apenas interrompendo a linha mestra. Eis a igreja'.<sup>19</sup>

Depois de mencionar as oito freguesias do Rio e suas igrejas, sem grandes admirações, Ribeyrolles exclama um único elogio: 'que esplêndido pedestal esse outeiro da Glória!' <sup>20</sup> Justamente a igreja que aparece centralizando uma das vistas de Victor Frond, denominada 'A Glória' (há ainda um 'panorama do Rio de Janeiro' onde o Mosteiro de São Bento centraliza a imagem). E só.

Com o seu conhecido anti-clericalismo, o seu menosprezo pela tradição portuguesa e pela arquitetura barroca, bem como aquele apêgo típico de sua época às formas neoclássicas e ao gosto parisiense, não era difícil para Ribeyrolles concluir que "a arte não floresce no Brasil"<sup>21</sup> e que o Rio "adormece em sua mole ociosidade de capital."<sup>22</sup> Por isso mesmo ele compara:

"O Rio não está aberto, alargado, reformado como o velho Paris, onde os bairros históricos desaparecem e cada ano surgem novas avenidas e praças".<sup>23</sup>

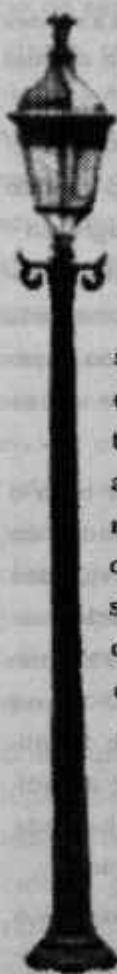
A cidade do Rio de Janeiro comparada à cidade de Paris, tal como nos é apresentada no *Brazil Pittoresco* de Ribeyrolles e Frond, é uma imagem particularmente interessante, pois sugere, e com isto 'antecipa', a referência simbólica preferida pelas elites republicanas na vinda do século. Com sua fúria demolidora que 'botou abaixo' boa parte da herança colonial do Rio de Janeiro, transformando a capital do país numa reprodução a mais 'fiel' possível da capital francesa, não foram poucos os que se utilizaram de imagens do passado para construir uma nova versão da cidade e de sua história que legitimasse a nova ordem estabelecida.

O historiador Afonso Arinos de Melo Franco, já no século XX, em uma obra que se tornou famosa, *Desenvolvimento da civilização material no Brasil*, publicada em 1944, resumiu com uma frase a imagem da cidade do Rio de Janeiro que também

pode ser encontrada nos mais diversos registros produzidos desde o século passado: "uma cidade que cresceu muito e progrediu pouco"<sup>24</sup>. Para Afonso Arinos e toda uma geração de historiadores, o Rio não deixava de ser, "como cidade higiênica e moderna, uma realização republicana."<sup>25</sup> Referia-se, naturalmente,

ao intenso processo de transformações urbanas encenado no Rio de Janeiro com a administração do prefeito Francisco Pereira Passos (1902 - 1906). Daí resultara o 'bota abaixo' daquela cidade de feição colonial que havia sobrevivido ao século XIX e que fora em grande parte rejeitada pelas elites republicanas, após a derrocada do regime monárquico. Daí resultara também o cenário afrancesado em que se transformara o Rio de Janeiro como capital da república oligárquica.

Entre esses dois momentos - meados do século XIX e início do século XX - podem ser encontradas referências muito expressivas de uma certa 'imagem' do Rio colonial fortemente identificada com aque-



las imagens produzidas no *Brazil Pittoresco*. Referências que se complementam, se explicam e de certo modo nos ajudam a refletir sobre o papel da fotografia, ao lado das crônicas e outros registros, na construção da

história e de determinadas versões sobre a cidade e seus dilemas.

Este ensaio foi escrito em 1992 como trabalho de curso para a disciplina Arte e

**Arquitetura nos Três Primeiros Séculos: uma Pesquisa sobre Arquitetura no Brasil, do prof. Benedito Lima de Toledo, no doutoramento pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.**

## N O T A S

1. Sobre as relações entre Fotografia e História, as idéias aqui apresentadas encontram-se mais detalhadas no texto ainda inédito, intitulado *Poses e trejeitos na era do espetáculo: a fotografia e as exposições universais no século XIX (1839-1869)*. Rio de Janeiro: 1992 mimeo. Bolsa de Artes Vitae, 1990.
2. Le GOFF, Jacques. "Documento / Monumento". In: ENCICLOPÉDIA Einaudi. Porto: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1984, v.1, p.103.
3. Ver MACHADO, Arlindo - *A Ilusão especular: introdução à fotografia*. São Paulo: Brasiliense, FUNARTE, 1984.
4. EXPILLY, Charles - *Le Brésil tel qu'il est*. Paris: [s.n] 1862, p. 52. Apud MAURO, Frédéric. *O Brasil no tempo de Dom Pedro II*. São Paulo: Companhia das Letras, Círculo do Livro, 1991, p.14.
5. CARVALHO, M. Cristina W. de; WOLFF, Sílvia F.S. "Arquitetura e fotografia no século XIX". In: FABRIS, Annateresa - *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: EDUSP, 1991, p.159.
6. Idem - p.144.
7. Idem - p.161.
8. FROND, Victor - *Brazil pittoresco* (Texto de Charles Ribeyrolles). Paris: Lemercler Imprimeur - Lithographe, 1861.
9. Transcrito (p.16) na última edição do *Brazil pittoresco* que tem a seguinte catalogação: RIBEYROLLES, Charles. *Brasil pitoresco; história, descrição, viagens, colonização, instituições; ilustrado com gravuras de vistas, panoramas, paisagens, costumes, etc.* por Victor Frond; tradução e notas de Gastão Penalva; prefácio de Affonso d'E. Taunay. Belo Horizonte: Itatiaia, EDUSP, 1980, 2v. As citações de *Brazil pittoresco* transcritas neste trabalho foram extraídas desta edição contemporânea.
10. ALBUM de vues du Brésil. Exécuté sous la direction de J. M. da Silva Paranhos, Baron de Rio Branco. Paris: Imprimerie A. Lahure, 1889.
11. TAUMAY, Affonso d'Escagnole - "Charles Ribeyrolles" - In: RIBEYROLLES, Charles. Op. cit., v.1 p.21.

12. FROND, Victor - 'Nota B' , In: RIBEYROLLES, Charles -Op. cit. , v.2, p.211.
13. VASQUEZ, Pedro. *Fotógrafos pioneiros no Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro: Dazibao, 1990, s/ paginação.
14. Idem.
15. RIBEYROLLES, Charles - Op. cit. , v.1 , p.183.
16. Idem - p.190
17. Idem - p.189
18. Idem - p. 207 e p. 188, respectivamente.
19. Idem - p.194
20. Idem - p.195
21. Idem - p.195
22. Idem - p.185
23. Idem - p.207
24. FRANCO, Afonso Arinos de Melo. *Desenvolvimento da civilização material no Brasil*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde , SPHAN, 1944, n° 11, p.110.
25. Idem.

## A B S T R A C T

This article, starting with a reflexion on social memory and its construction within the relationship between Photography and History, intends to analyze the 'images' of the city of Rio de Janeiro, during colonial times, registered and divulged by the 19th century photographic production, taking as a reference the paradigmatic work of Victor Frond and Charles Ribeyrolles entitled *Brazil Pittoresco*.

## R É S U M É

À partir d'une reflexion à propos de la memoire sociale et de sa constructio parmi les relations entre photographie et histoire, cet article veut analyser les 'images' de la ville de Rio de Janeiro à l' époque colonial , enregistrées et divulguées par la production photographique du XIXème siècle, ayant par référence l'oeuvre paradigmatiche de Vitor Frond et Charles Ribeyrolles intitulée *Brazil Pittoresco*.

Solange Ferraz de Lima

Historiadora no Museu Paulista-USP. Pós-graduada na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP

## Espaços Projetados

As representações da cidade de São Paulo nos álbuns fotográficos do início do século

Uma característica marcante da trajetória da fotografia desde sua invenção, em 1839, é o fato de ter havido, muito rapidamente, aprimoramentos técnicos que permitiram a sua massificação num espaço de menos de vinte anos. Do mesmo modo, é notável como ela foi absorvida, também rapidamente, em diferentes áreas do conhecimento - do meio artístico às instituições disciplinadoras da sociedade (que ganham seus contornos definitivos no final do século passado), como os manicômios, sanatórios, penitenciárias, internatos, etc<sup>1</sup>.

Com a introdução, por Disdéri, do for-



mato 'carte de visite' (1858), a fotografia passa definitivamente a integrar o rol de objetos destinados a consolidar o modo de vida burguês. A prática de fotografar-se, de presentear entes queridos com

retratos, inclusive de personalidades ilustres (reis, rainhas, bispos, heróis de guerra, etc), acaba por gerar a necessidade de acondicionamento das peças colecionadas.

É em Paris, por volta dos anos de 1860, que se fabricam os primeiros cadernos destinados especialmente ao acondicionamento de retratos. A popularização dos álbuns foi tão imediata quanto a da fotografia. Ellen Maas informa sobre a

enorme variedade de encadernações produzidas nesse período, cujos elementos decorativos, que primeiramente se restringiam às capas, vão, pouco a pouco, invadindo as páginas internas.

O álbum surge, assim, atrelado à idéia de coleção, à prática de acumular objetos revestidos de alto valor afetivo e simbólico. Produzidos inicialmente vazios, à espera do arranjo específico que cada história de vida iria dar aos retratos acumulados, os álbuns não tardaram a se transformar em 'coleções' montadas por um editor, reunindo fotografias de grandes eventos como as exposições universais, 'souvenirs' de viagens e vistas urbanas de lugares exóticos.

As cidades de várias partes do mundo já podiam, graças à fotografia, serem conhecidas e imaginariamente visitadas. Esta vertente temática irá aprofundar-se na documentação fotográfica urbana produzida na intersecção das preocupações em torno da cidade enquanto objeto de estudo e de intervenções urbanísticas<sup>2</sup>. Atuando como forma de registro da configuração espacial e arquitetônica em vias de desaparecer (como, por exemplo, os trabalhos de Charles Marville relativos às partes de Paris que iriam ser destruídas com as intervenções urbanísticas de Haussmann) ou de obras em andamento (a documentação relativa ao Palácio de Cristal), a vastíssima produção nessa área revela a importância que as cidades assumem a partir do final do século XIX, enquanto portadoras de sentidos conflitantes socialmente constituídos. As 'vistas urbanas', previamente

selecionadas nos álbuns, popularizam-se num momento de rupturas e de profundas transformações na organização da cidade moderna.

Para o historiador interessado no estudo do imaginário social urbano, o álbum, por se tratar de uma série fotográfica que representa diversos aspectos da cidade, constitui um material privilegiado, na medida em que permite um alto grau de associações entre as imagens e, conseqüentemente, entre as representações de que é o suporte.

A exploração da fotografia, enquanto fonte histórica para estudos dessa natureza, implica uma análise que tenha como pressuposto o reconhecimento da especificidade da informação visual, ou seja, o entendimento de que ela não se restringe a ilustrar ou esclarecer o que outras fontes (verbaís) podem dar a conhecer, mas é o produto de uma prática de significação socialmente apropriada<sup>3</sup>. Nesta perspectiva, podemos pensar os álbuns fotográficos de temática urbana como o meio de concretização de uma imagem na qual se articulam representações especificamente comprometidas com a construção física e simbólica da cidade.

O grau de difusão dessas representações e seu alcance social dependem do circuito que seus suportes materiais integram - qual instituição (pública ou privada) é responsável pela produção, quem e quantos são os consumidores e que uso fazem do produto.

A análise formal do arranjo fotográfico

que o álbum encerra, por sua vez, orientada segundo problemas historicamente definidos, permite inferir os padrões visuais segundo os quais essas representações são difundidas. A aplicação particular da linguagem fotográfica estabelecida na época se expressa na seleção dos motivos, no tipo de enquadramento e nos recursos visuais mobilizados para representar o espaço urbano segundo uma ótica compartilhada por parcelas ou grupos da sociedade em questão.

No tocante à documentação fotográfica urbana produzida nos vinte primeiros anos deste século, em São Paulo<sup>6</sup>, é significativa a produção de álbuns reu-

nindo fotografias da capital paulista e arredores (fazendas, a estrada de ferro, o porto de Santos). Com imagens impressas encadernadas na forma de livro ou coladas em caderno de papel cartão, ou ainda acondicionadas, avulsas, em caixa, o álbum, juntamente com o cartão postal, promove a comercialização de fotografias de temáticas urbanas iniciada já a partir dos anos 1860 do século XIX.

Inicialmente, as vistas urbanas eram produzidas e comercializadas pelos estúdios fotográficos, ou seja, pelo próprio produtor da imagem. O envolvimento das livrarias e gráficas, comprando os



Reprodução - Lab. Hist. Museu Paulista/USP

Jardim da Luz (lago), São Paulo. Do *Álbum de vistas de São Paulo*. São Paulo, Casa Garraux, 1914.

clichês dos fotógrafos, é o primeiro indicio de massificação por que a fotografia irá passar neste século, resultando na sua total integração aos meios de comunicação de massa.

Não por acaso, a consolidação desse gênero fotográfico se dá no período em que a cidade de São Paulo começa a se expandir e a ter suas feições alteradas, em virtude das novas funções que passa a desempenhar, enquanto capital do mais importante produto de exportação na pauta econômica brasileira - o café.

Já em 1872, tem-se notícia da produção de um álbum fotográfico reunindo "...diversas vistas não só de ruas e praças como também de muitas igrejas e edifícios importantes...". Em 1887, Militão Augusto de Azevedo noticia a venda de seu *Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo*, cuja proposta era justamente chamar a atenção para o crescimento da cidade num intervalo de 25 anos (1862-1887).

Em um levantamento efetuado nas instituições públicas e em coleções particulares de São Paulo e do Rio de Janeiro, pode-se arrolar um total de 12 álbuns, produzidos entre 1887 e 1919 (ver lista em anexo) e que guardam características tipológicas comuns. São publicações em que o sentido é dado fundamentalmente pelas imagens (a presença de informações textuais reduz-se à legenda identificando o motivo fotografado); onde as fotografias que não excedem, na sua maioria, a dimensão 18 x 24cm, apresentam-se predomi-

nantemente no formato retangular horizontal, emolduradas e dispostas unitariamente na página. As informações referentes aos produtores e à data de produção são escassas e não raro se desconhece a autoria das fotografias.

Dos 12 álbuns, seis tratam a cidade numa perspectiva comparativa, dispondo imagens urbanas atuais e passadas (muitas das quais extraídas do álbum comparativo editado por Militão). Os outros seis apresentam aspectos urbanos exclusivamente contemporâneos. No que se refere à seleção de motivos e sua organização interna, há diferenças marcantes entre estes dois tipos de álbuns.

Nos comparativos, predominam as imagens de ruas, avenidas e largos do centro da cidade - triângulo central e adjacências, estendendo-se até o viaduto do Chá. A dimensão temporal introduzida pela justaposição de fotografias passadas e atuais evidencia os atributos do espaço considerados aptos a servirem como índices das mudanças para as quais se quer chamar a atenção. Assim, a partir de uma tomada fotográfica mais antiga - de uma rua, por exemplo - produz-se outra, que tem como invariável o motivo e semelhante o tratamento formal dispensado (mesmo ponto de vista, condições de luz, etc). Essa operação induz à busca de diferenças, ou seja, daquelas variáveis que permitam constatar a ação do tempo. É a percepção dessas diferenças que dá sentido à representação.

Boa parte dos álbuns comparativos foi produzida durante a gestão de Washington Luis na prefeitura de São Paulo (1914-1919), período em que o centro da cidade sofreu uma série de intervenções urbanísticas que visaram, sobretudo, transformá-lo em pólo de integração de vias de comunicação com os bairros adjacentes. As intervenções envolveram o alargamento e a pavimentação das ruas centrais bem como a remodelação do vale do Anhangabaú em parque de inspiração francesa<sup>6</sup>. Os últimos vestígios do tipo de ocupação colonial que caracterizava a área central desapareceram nessa época com o arrasamento de quarteirões inteiros e da antiga catedral da Sé.

Produzida no âmbito da esfera pública municipal, nesta documentação fotográfica fica clara a intenção em divulgar, de forma positiva, os trabalhos da admi-

nistração urbana em relação à cidade, associando as imagens de destruição e de obras urbanas às noções de progresso e de crescimento econômico da capital paulista.

Já no caso dos álbuns contemporâneos (aqueles que retratam os motivos na sua atualidade), predomina a produção patrocinada pela iniciativa privada. As edições concentram-se nos quinze primeiros anos deste século e, muito embora não se tenham dados precisos relativos à sua circulação (número de tiragem, preços), o tipo de impressão utilizada pressupõe publicações consumidas em maior escala.

Quanto à seleção de motivos, nesses álbuns, ao contrário dos comparativos, são privilegiados os edifícios e espaços públicos recém-construídos, bem como as novas áreas residenciais que surgiram a partir de loteamentos realizados



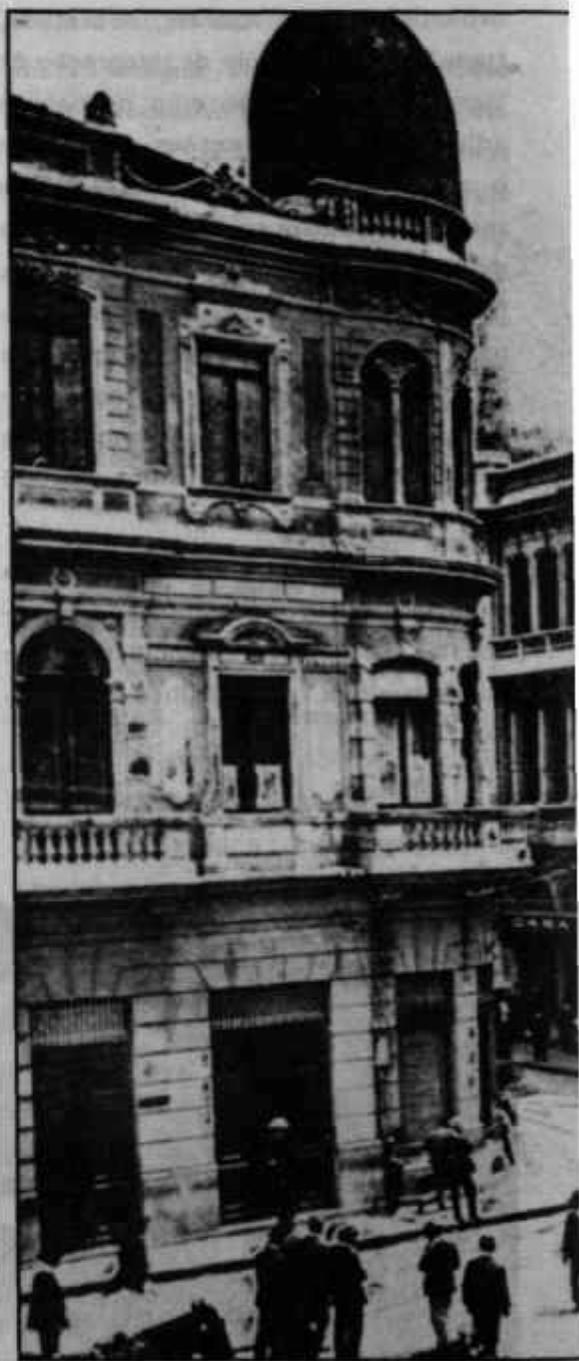
Avenida Paulista, São Paulo. Do *Álbum de Vistas de São Paulo*. São Paulo, Casa Garraux, 1914.

na zona oeste da cidade. As ruas centrais também integram a seleção, só que em menor número e reduzidas àquelas do triângulo central (Ruas 15 de Novembro, de São Bento e Direita). É notável a presença de imagens que extrapolam o contexto urbano de São Paulo - de fazendas de café, da estrada de ferro Santos-Jundiaí e até mesmo do porto de Santos.

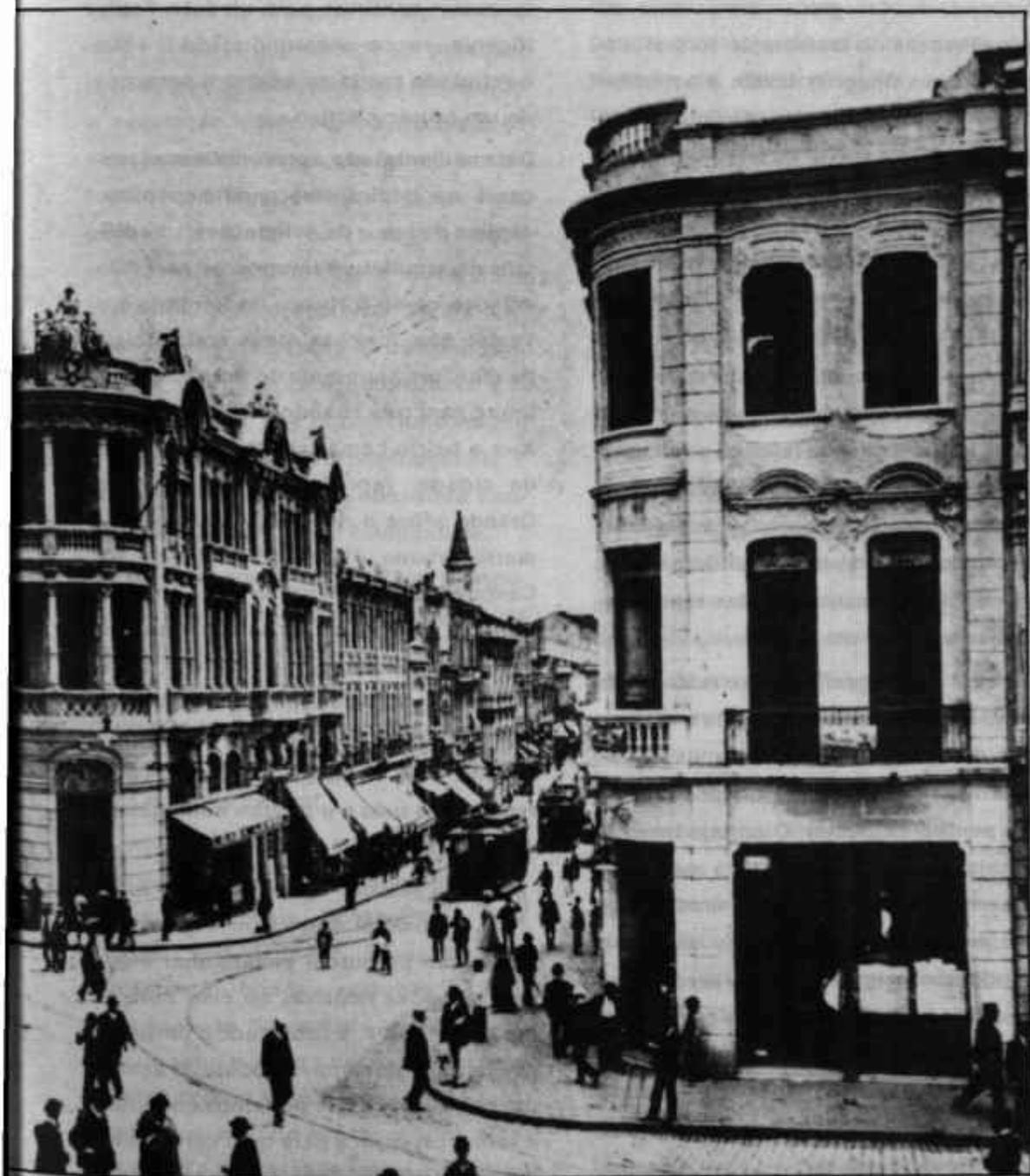
O tratamento formal utilizado nas distintas tipologias de álbuns constitui outro elemento diferenciador. No caso dos álbuns comparativos a articulação espacial dos logradouros da região central é perceptível graças à recorrência de tomadas panorâmicas aliadas a legendas que indicam, por vezes, o ponto de vista do fotógrafo. Já nos contemporâneos ocorre justamente o contrário. A predominância é de tomadas pontuais que isolam o motivo principal de seu contexto espacial, impedindo a noção de conjunto.

Têm-se, assim, nos álbuns comparativos, a imagem de uma cidade articulada e dinâmica, calcada no símbolo de centralidade enquanto polo de integração (de vias, pessoas); e nos álbuns contemporâneos, a imagem de uma cidade nova, recém-projetada, que oferece, pontualmente, novos marcos de referência.

A partir de um exercício de leitura de um álbum contemporâneo típico da série acima descrita, podemos demonstrar as possibilidades de exploração desse tipo de documentação.



Ruas D



Reprodução - Lab. Hist. Museu Paulista/USP

14 de Novembro (vistas do Largo da Sé), São Paulo. Do *Álbum de Vistas de São Paulo*. São Paulo, Casa Garraux, 1914.

O *Album de Vistas de São Paulo*, editado pela Casa Garraux de C. Hildebrand e Cia. em 1914, reúne 29 fotografias impressas em processo fotomecânico. Não constam dados relativos à tiragem e nem à autoria das fotografias. No entanto, as semelhanças no tratamento formal dispensado às imagens levam a acreditar que se trata de um conjunto produzido por um único fotógrafo. Se assim for, podemos atribuir a autoria a Guilherme Gaensly, pois uma das duas imagens da Estação da Luz, que integra o álbum, encontra-se também na forma de cartão-postal assinado por ele<sup>7</sup>.

O fato de uma das fotografias do álbum circular na forma de cartão-postal é um dado importante que informa a respeito do grau de difusão dessas imagens e, portanto, permite constatar a disseminação de um certo tipo de padrão visual presente na constituição das representações urbanas em questão.

Do total de fotografias, nove referem-se ao porto de Santos, enfocando o embarque de café e a infra-estrutura das docas. As vinte restantes concentram-se em pontos da capital. O arranjo interno das imagens apresenta uma narrativa visual em que fica clara a alusão aos agentes responsáveis pelos aspectos 'modernos' selecionados para representar a cidade: as duas imagens que abrem o álbum são da estação ferroviária Santos-Jundiaí (Estação da Luz) e as duas últimas, de navios cargueiros atracados no porto de Santos.

A rota do capital que 'ergue (e destrói)

coisas belas' é prontamente enunciada. Na seqüência, temos a praça Antônio Prado e a rua 15 de Novembro, logradouros que concentravam as atividades de serviços e, sobretudo, as comerciais. O 'passeio' continua pelo viaduto Santa Ifigênia - recém-construído (1911) - que é retratado tendo ao centro a presença de um bonde elétrico.

Daí em diante, são apresentados as praças e os jardins (Praça da República, Jardins da Luz e da Aclimação), os edifícios de arquitetura imponente no estilo eclético como o Museu do Ipiranga e o Teatro São José, as áreas residenciais da elite, um panorama do Brás com destaque para três chaminês que caracterizam o bairro como industrial e o limite da cidade, representado pela ponte Grande sobre o rio Tietê. Fora do perímetro urbano, figura uma imagem da Cantareira, na zona norte, onde se localizava o sistema de abastecimento de água. A única grande panorâmica da cidade, ocupando duas páginas, retrata os bairros de Santa Cecília e Campos Eliseos, com destaque para o traçado regular das ruas e o padrão homogêneo de ocupação<sup>8</sup>.

**S**e a seleção e o arranjo das fotografias já fornecem elementos que permitem encaminhar algumas questões relativas ao eixo norteador da narrativa, é sobretudo a partir da análise do tratamento dispensado a cada um dos motivos que podemos entender a forma específica pela qual certos atributos visuais são engajados na construção de sentido.

Os motivos predominantemente enfocados - ruas localizadas na área central, áreas residenciais, praças e jardins - recebem um tratamento formal diferenciado. No caso das praças e jardins, a ênfase recai no desenho paisagístico, já que é evitada a presença de pessoas: opta-se por tomadas pontuais enfocando a vegetação e elementos decorativos como espelho d'água, chafarizes e estátuas. Nos álbuns em que figuram imagens do jardim da Luz, o lago aparece em primeiro plano, com o chafariz no centro do quadro organizando, simetricamente, os elementos da composição. A água é uma presença constante e o efeito reflexivo que proporciona amplia o espaço enquadrado pontualmente e concorre para criar uma atmosfera visualmente agradável e de estabilidade.

No *Álbum de Vistas de São Paulo* a disposição, lado a lado, de uma imagem da avenida Paulista e de outra, da esquina da rua Direita com a 15 de Novembro, contrasta os dois tratamentos dispensados, respectivamente, às áreas residenciais e à área central.

As imagens relativas às ruas do triângulo central guardam características bem distintas das demais. Contam com uma enorme variedade de elementos em movimento - bondes, carroças, bicicletas e pessoas. Na verdade, o movimento parece ser o motivo principal: o recurso da *high camera* (ponto de vista do fotógrafo localizado no alto de alguma sacada) resulta em tomadas mais abrangentes, em que são privilegiadas tanto a

perspectiva central como a lateral, com destaque para os elementos móveis em primeiro plano. As áreas residenciais, de que a avenida Paulista é um exemplo, são representadas a partir de tomadas panorâmicas com exploração das perspectivas laterais enfatizadas pela repetição de elementos dispostos ao longo do trajeto como árvores e postes. A ausência de pessoas e de elementos móveis faz com que a uniformidade dos lotes e a regularidade do traçado das ruas sejam ressaltadas.

A disposição dessas fotografias explicita a intenção de confronto entre o espaço de concentração de atividades ligadas ao setor terciário (imbricando um maior número de práticas urbanas que a imagem das ruas do centro denota) e o espaço projetado, tendo em vista a exclusividade de função, evidenciado pela imagem de uma avenida residencial de ocupação relativamente recente.

A representação do espaço mais complexo pela concentração de funções se dá a partir de uma imagem densa e heterogênea, com maior contraste de tons e na qual, em virtude da gama de elementos em movimento, há uma multiplicação das direções que articulam os planos fotográficos. A composição resulta, assim, mais dinâmica e expressiva, em contraste com a representação do espaço funcionalmente construído, que se apresenta mais homogênea graças à repetição cadenciada de elementos estáticos e na qual a articulação dos planos se dá fundamentalmente pelas

linhas diagonais da extensão perspéctica. No jogo de equivalências entre as qualidades físicas desses espaços e os atributos com que são representados fotograficamente, fica sugerido um modo de vida urbano que pressupõe uma divisão funcional do espaço: o centro, movimentado por concentrar diversas funções, não serve para morar ou descansar; para essas práticas, novas áreas são projetadas. O álbum, ao apresentá-las cenograficamente, sem a presença de atividade humana, oferece à apropriação simbólica uma nova concepção de urbanidade, onde a cidade surge como organismo ordenado pela racionalidade técnica.

**E**ste procedimento explicita um mecanismo de mascaramento de uma realidade urbana bem longe da idealizada, pois São Paulo não possuía, naquele momento, a homogeneidade arquitetônica e urbanística que transparece no conjunto dos aspectos seleccionados. O binómio funcionalidade e embelezamento urbano, que a composição ordenada sugere, acaba servindo como um dispositivo que aprofunda o processo de especialização espacial da cidade, sem gerar confrontos explícitos. Não há caos; o controle técnico do crescimento urbano e, conseqüentemente, dos possíveis conflitos sociais, é imaginariamente alcançado.

Novas construções, novos bairros, novas áreas de lazer - a expansão da cidade focalizada é aquela fruto da especulação

imobiliária, dos vazios urbanos localizados em áreas salubres, longe das várzeas inundáveis e infectadas dos rios que cercam São Paulo.

Os agentes sociais comprometidos com os investimentos imobiliários, assim como os agentes externos que subsidiam a infra-estrutura necessária à circulação do capital, são identificados nessa seleção fotográfica por suas ações e produtos: os bondes e trilhos nas ruas do triângulo central remetem ao capital estrangeiro, representado, nesse momento, pela The São Paulo Light and Power Co. Os loteamentos financiados pela iniciativa privada, por sua vez, identificam as elites paulistas enriquecidas com o café.

Nesse contexto, o tipo de imagem veiculada pelo álbum fotográfico aqui tratado explicita a intenção em promover a familiaridade com a nova ordem urbana que se pretende para São Paulo.

Apoiando-se no estuto de veracidade subjacente ao discurso que acompanha a fotografia desde sua invenção, a documentação da cidade proposta pelo álbum induz à naturalização das intervenções urbanísticas recém ocorridas. Ao desprezar os motivos ou as partes da cidade que não guardam as características dessa nova ordem, enfatiza-se uma percepção de mudança que não leva em conta o processo de transformação urbana e seu significado.

Os recursos visuais mobilizados sugerem estabilidade e cumprem a função

de ressaltar a abordagem racional da expansão da cidade, reduzindo, assim, os conflitos inerentes às sociedades

urbanas regidas pela lógica do capital especulativo<sup>9</sup> a um problema exclusivamente técnico.

## N O T A S

1. TAGG, John. *The Burden of Representation: Essays on Photographies and History*, Amherst: University of Massachusetts Press, 1988.
2. CARVALHO, Maria Cristina e WOLFF, Sílvia Ferreira. 'Arquitetura e Fotografia no século XIX' In: FABRIS, Annateresa (org). *Fotografia: Usos e Funções no século XIX*. São Paulo: Edusp, 1991.
3. BURGIM, Victor ed. *Thinking Photography*. London: Macmillan, 1990.
4. Guias Ilustrados, álbuns sobre a cidade montados por particulares, álbuns em que a cidade aparece como motivo secundário (por exemplo, álbuns da *Sociedade Construtora e de Imóveis, de Vistas da Estrada de Ferro de São Paulo*), cartões-postais, relatórios ilustrados de obras públicas, periódicos e almanaques ilustrados.
5. *Correio Paulistano*, 30 de agosto de 1876.
6. Os planos urbanísticos executados nas principais metrópoles europeias (Paris, 1850, Viena, 1870, Londres, 1880) serviram de modelo para as intervenções urbanas em São Paulo ( TOLEDO, Benedito Lima de. *Anhangabaú*, São Paulo: FIESP, 1989). É certo que, pelos interesses e fundos existentes, elas eram superficiais, restringindo-se a uma maquiagem da cidade - projetos paisagísticos para praças e jardins e arborização de vias.
7. Cartão-postal circulado (1917) intitulado *São Paulo - Estação da Luz S. P. R. III*. Guilherme Gaensly, n. 4. (Acervo do Museu Paulista/USP). Sobre Gaensly e sua produção fotográfica ver KOSSOY, Boris. *São Paulo, 1900*. São Paulo: CBPO, 1988.
8. Esses bairros surgiram de loteamentos de chácaras na última década do século XIX: Campos Elíseos - 1880, loteamento dos Irmãos Giette; Santa Cecília e Higienópolis, loteamento da chacara das Palmeiras; e Vila Buarque, antiga propriedade de Rêgo Freitas, vendida a um grupo de capitalistas estrangeiros que a loteou em 1894. (Cf. BRUNO, Ernani da Silva. *Histórias e Tradições da Cidade de São Paulo* v.3. São Paulo: José Olímpio Editora, 1954.)
9. 'A modernização da economia brasileira que se opera após o fim do sistema escravocrata ocorrerá, fundamentalmente, no âmbito das atividades comerciais, dinamizando os centros urbanos que serviam de ligação entre a produção agrícola e o mercado externo. Os aspectos mais relevantes desse processo de dinamização serão a implantação de infra-estrutura de transportes - agilizando o circuito produção/consumo - e os padrões de uso e ocupação do solo, que passam a ser pautados pela lógica da especulação imobiliária.' (FERNANDES, Florestan. *A Revolução Burguesa no Brasil*, Rio de Janeiro: Zahar, 1975).

## ÁLBUNS CONSULTADOS

*Álbum comparativo da cidade de São Paulo: 1862-1887.* São Paulo: Photographia Americana, 1887 (60 fotografias de Militão Augusto de Azevedo).

*Álbum de São Paulo.* Rio de Janeiro, São Paulo: Editores Laemmert e Cia., 1900 (12 fotografias).

*Lembrança do governo de São Paulo.* São Paulo: Gaensly e Lindemann, s.d. (aprox. 1905) (43 fotografias de autoria de Guilherme Gaensly).

*São Paulo* 4 vol. São Paulo: Menotti Levi Editor, s.d. (aprox. 1910) (50 fotografias).

*Álbum lembrança de São Paulo III.* São Paulo: Rothschild e Cia (aprox. 1911) (39 fotografias).

*Vues de São Paulo.* Commissariat General de L'Etat de São Paulo, 1911 (99 fotografias sendo 22 da cidade de São Paulo).

*Álbum de Vistas de São Paulo.* São Paulo: Casa Garraux, 1914 (29 fotografias).

*Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo: 1862-1887-1914.* São Paulo: Casa Duprat, 1914, 2 vols (103 fotografias).

*Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo: 1862 - 1916.* Organizado pelo Exmo. Sr. dr. Washington Luis Pereira de Souza, Pref. Municipal de São Paulo, s.c.p., 1916, 2 vols (118 fotografias).

*Álbum comparativo da cidade de São Paulo até o Anno de 1916.* Organizado por Washington Luis Pereira de Souza, São Paulo, s.c.p., s.d., 2 vols (117 fotografias).

*Álbum comparativo da cidade de São Paulo.* Organizado com autorização do Exmo. Sr. dr. Washington Luis Pereira de Souza, São Paulo, s.c.p., s.d. (aprox. 1916) (52 fotografias).

*Álbum comparativo da cidade de São Paulo.* Organizado pelo Exmo. dr. Washington Luis Pereira de Souza, São Paulo: Casa Duprat, 1919 (62 fotografias).

## A B S T R A C T

Among the iconographic documents about the city of São Paulo, produced at the beginning of this century, photographic albums have a special presence. A critical reading of a representative album shows how photography emphasizes the technical approach to the problems related to the city expansion at that moment.

## R É S U M É

L'existence d'albums photographiques concernant la documentation iconographique de la ville de São Paulo produite au début du siècle est significative. Partant de la lecture critique d'un album typique de cette série, l'analyse dévoile la manière dont la photographie valorise un abordage de haute technicité des problèmes relatifs à l'expansion de la ville à ce moment-là.

Vânia Carneiro de Carvalho

Historiadora no Museu Paulista-USP. Pós-graduanda na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP

## A Plasticidade Urbana

### As representações da cidade de São Paulo nas fotografias de 1950

O interesse crescente pela fotografia, não mais como material de apoio à documentação textual, mas como um corpo documental suficientemente abundante, sistemático e auto-consistente, tem incentivado, em grande medida, a adoção simultânea de políticas de coleta, de tratamento e de pesquisa em nível institucional.

Não são poucos os cursos voltados para a organização, conservação e restauração de acervos fotográficos, as publicações especializadas, as edições de álbuns temáticos ou de núcleos documentais inéditos, a implantação de bancos de imagens, ou mesmo, a preocupação acadêmica com o mapeamento das múltiplas possibilidades de análise desse tipo



de documentação iconográfica.

É nesse conjunto de iniciativas que se insere a análise da fotografia como um documento capaz de articular às práticas sociais os seus níveis de organização simbólica. Os estudos da natureza fotográfica, das formas de apresentação de seus atributos visuais, das escolhas temáticas, e dos modos

de apropriação informam sobre as estratégias do poder em sociedades assimétricas, logo, em constante situação de tensão e conflito. Trata-se, portanto, de entender a fotografia como o suporte de representações que integram ativamente e de maneira específica o fato social, ou seja, são agentes da produção de sentidos socialmente necessários

para o pleno funcionamento da sociedade.

A escolha dos álbuns fotográficos impressos sobre a cidade de São Paulo na década de 1950, como núcleo básico de investigação, permite ao historiador perceber nas noções de cidade a vida subliminar de representações estruturadoras de valores associados ao trabalho, ao consumo, às etnias, aos lugares sociais, à riqueza, ao desenvolvimento, às formas de acesso e de participação na rede de relações sociais. O estudo das representações urbanas, ou mesmo da cidade, não se constitui em um fim em si mesmo. Trata-se de entendê-las como vetores da construção de um quadro de referências com papel ativo na ordenação social. A sua absorção como algo não arbitrário, mas como dado natural, sensivelmente observável, garante a alta capacidade hegemônica desse universo simbólico fotograficamente apresentado.

A década de 1950 mostrou-se rica na produção de publicações voltadas para a cidade, especialmente de álbuns fotográficos editados por iniciativa privada (ver anexo), provavelmente estimulados pela ocasião das comemorações do aniversário dos quatrocentos anos de fundação de São Paulo, em 1954, cujos festejos foram comandados pela Comissão do IV Centenário<sup>1</sup>.

Sabe-se que as edições da série *Isto É São Paulo* e de *São Paulo Antigo, São Paulo Moderno*, lançadas pela editora Melhoramentos, atingiram ao todo 55.000 exemplares, número nada desprezível, até mesmo para os padrões

atuais<sup>2</sup>. As edições variavam entre a simples brochura e as encadernações de luxo, ambas trazendo texto introdutório, cuja tônica gira em torno das inovações urbanísticas, embelezamentos, novas construções e crescimento acelerado da cidade, tanto econômico (industrialização e comércio) como demográfico.

Apresentando, por vezes, versões em língua estrangeira, as legendas não se restringem à simples identificação de motivos. São, na verdade, pequenos textos que integram a narrativa do álbum, estando em estreita ligação com a imagem. Elas quase sempre pretendem eleger um sentido, restringindo a ambigüidade visual, conduzindo o observador pela série fotográfica, apontando em cada unidade aquilo que deveria ser retido e valorizado.

A organização das fotografias na página varia muito. A novidade, em relação aos álbuns do início do século, está na utilização de toda a extensão da página, ou até de páginas duplas para uma única imagem. Nesses casos, não há nenhum tipo de moldura e a fotografia apresenta-se para a leitura em retângulo vertical. A verticalidade já nos indica a adaptação do formato a um motivo recorrente em todos os álbuns - a exploração visual dos edifícios de alto gabarito.

Apesar de haver, por vezes, indicações de autoria, elas não são de forma alguma enfatizadas. Não há indicações de personalização da produção fotográfica, ou seja, da idéia de obra de autor<sup>3</sup>.

O álbum ambiciona, pela sua própria natureza, constituir uma visão globalizante da cidade. Nele estão presentes

imagens do centro, dos bairros, de instituições públicas (museus, hospitais, bibliotecas, institutos), de monumentos e de temas ligados à indústria, ao comércio, à agricultura, ao esporte, à religião, etc. A seleção das imagens 'representativas' do conjunto urbano já se oferece como um primeiro nível de organização do sentido.

Os motivos são escolhidos predominantemente na área central da cidade, que inclui com muita relevância a área do centro expandido. As paisagens urbanas mais requisitadas são aquelas que vão desde o parque d. Pedro II, passando necessariamente pelo vale do Anhangabaú, até a praça da República. Destas, as tomadas panorâmicas ou parciais quase sempre ressaltam a presença de pessoas e automóveis.

As imagens de obras em construção, de demolições, de alargamentos de ruas ou canalização de rios aparecem como motivo principal ou secundário. Com exceção dos registros fotográficos da construção do parque do Anhangabaú, com base no Plano Bouvard<sup>4</sup>, este tema é muito pouco explorado nos álbuns contemporâneos impressos do início do século.

Os edifícios de gabarito elevado são presença obrigatória. A exploração da verticalidade do centro da cidade é uma das tônicas em todos os álbuns. Os bairros mais afastados, zonas industriais ou até mesmo áreas adjacentes ao centro, quando não excluídos, contam com um número bastante reduzido de fotografias, essencialmente aquelas que dão um

tratamento pontual a esses motivos.

As fotografias de residências de alto padrão em locais como Higienópolis, avenida Brasil, avenida Paulista e Jardins superam em muito as imagens dos bairros operários ou de baixo padrão.

Parte significativa das imagens retrata pessoas em atividades ligadas à indústria, ao comércio, às finanças, à construção civil ou ao transporte. A cidade se prolonga nos interiores de fábricas, bancos, lojas e restaurantes, marcando uma ruptura com as imagens do início do século, onde os espaços interiores, além de raros, se mostravam sempre vazios.

Não são apenas as recorrências que podem informar sobre as representações urbanas em causa. O álbum possui uma estrutura narrativa, onde as imagens não se encontram apenas justapostas, mas mantêm relações de significação que dependem da existência do conjunto. Assim, uma imagem pouco recorrente pode significar tanto uma posição inferior na hierarquia de valores definida, quanto um contraponto, ou reforço do conjunto ao propor recortes do tema, ou pode ainda estar associada ao clímax da própria narrativa. Os sentidos variam conforme o lugar de inserção da imagem, dos recursos plásticos utilizados, ou ainda, da legenda que a acompanha. Pela sua própria natureza, o 'álbum de cidade' se constrói sob a tensão do binômio totalidade-exclusão, ou seja, a dupla necessidade de apresentar todos os elementos constitutivos da cidade e ocultar aqueles que comprometem as premissas sobre as quais estão ancoradas as representações.

Os recursos, portanto, não são simplesmente de seleção, mas de arranjo e tratamento qualitativo. Por isso mesmo, um controle exclusivamente quantitativo não responde à complexidade inerente à organização do documento e aos problemas históricos de que através dele se pretende dar conta.

Muitos dos recursos formais utilizados nos álbuns são parte do repertório da linguagem moderna da fotografia ou mesmo da pintura, que tem seus precursores mais remotos ainda no século XIX e início deste século<sup>5</sup>.

O uso quase abusivo da fragmentação, closes exagerados, rotações de eixo, direções marcadamente oblíquas, fortes contrastes de textura e de tonalidades, acentuados efeitos de convergência, a ênfase na plasticidade do motivo, o uso de justaposições e sobreposições, em resumo, a tendência à desrealização do objeto representado está associada a várias ordens de mudança. Algumas delas são de caráter técnico-mercadológico (ampliação de usos e circuitos de difusão) - a versatilidade permitida pela câmera de mão, as lentes pequenas e rápidas, as técnicas de reprodução simultânea de texto e imagem<sup>6</sup>. Outras são de natureza histórica associadas ao amadurecimento do tenso diálogo que se estabeleceu entre fotografia e artes plásticas desde o aparecimento da primeira como desafiadora dos conceitos e procedimentos tradicionais em relação ao que era considerado obra de arte.

Entretanto, a incorporação de uma linguagem não significa a transposição dos sentidos constituídos fora da especifici-

dade das imagens dos álbuns. Basta considerar que muitas das fotografias da cidade de São Paulo na década de 1950, que representavam para a época a imagem do progresso e bem estar, hoje seriam facilmente entendidas como imagens de denúncia da deterioração do padrão de vida da população urbana, da especulação imobiliária, dos interesses da indústria automobilística, etc.

Assim, por um lado, pretende-se evitar a abordagem da fotografia como vitrine, através da qual se observa uma realidade para além do seu suporte visual. É necessário, por outro lado, evitar a armadilha de uma análise estritamente formal que tende a subentender sentidos atemporais inerentes às técnicas visuais aplicadas. O fiel da balança, nestas duas polaridades indesejadas, acaba sendo a tentativa de reconstituir os sentidos específicos, ou seja, históricos, de uma determinada proposição visual. A análise de uma das fotografias dos álbuns pode servir de exemplo aos problemas até agora tratados.

Trata-se de uma imagem do álbum *Eis São Paulo*, que apresenta a avenida São João, no centro da cidade, em obras de infra-estrutura. A opção pela organização do espaço através de planos linearmente articulados e contíguos é aqui descartada. A sobreposição é o modo preponderante de composição do quadro fotográfico. Através dela se impõe uma hierarquia, que articula o sentido da imagem - a sequência espacial aqueduto/veículo (primeiro plano), guindaste (elemento de intermediação), e edifícios (plano de fundo) equivale a uma

seqüência temporal imaginária, construindo uma metáfora do progresso urbano, ou seja, a intervenção urbana traz o crescimento da cidade, na forma de sua verticalização. O progresso pressupõe a reciclagem física do espaço da cidade. A legenda 'não descansa' explicita a presença do trabalho.

Para que a sobreposição seja efetiva os elementos do quadro devem ser perce-

bidos enquanto unidades individuais. Assim, as variações tonais intensas agem de forma complementar a esse tipo de organização do espaço. É possível notar como a sobreposição valoriza cada motivo unitariamente, em detrimento do entorno. Ela dispensa a territorialidade como forma integradora do conjunto. A unidade do quadro se dá através de ressonâncias formais e tonais; a



Avenida São João. *Eis São Paulo*. São Paulo:Ed. Monumento - Companhia Litográfica Ypiranga, 1954. (Textos e imagens idealizados por Théo Gygas)



São Paulo. SCHEYER, Peter. *São Paulo: fastest growing city in the world*. Rio de Janeiro: Kosmos, 1954.

circularidade dos aquedutos e dos pneus, a verticalidade do poste de luz no plano médio e dos edifícios ao fundo, as distribuições equilibradas de áreas com luminosidades contrastantes.

A estabilidade das linhas verticais e circulares é rompida pela posição oblíqua do guindaste, produzindo uma tensão visual reiterada pela ambigüidade entre fundo e figura.

Nas composições perspécticas tradicionais, o fundo permanece imóvel, inalterável, enquanto a figura assume papel dinâmico<sup>7</sup>. A circunscrição do quadro pelo aqueduto em primeiríssimo plano cria uma contaminação entre aquilo que seria o espaço ilimitado (circundante

externo) e a figura (circundante interno), dotando o conjunto de maior dinamicidade.

Nas imagens que se ocuparam em representar com fidelidade aspectos óticos da realidade sensível, a moldura servia como delimitador de um espaço pressuposto como infinito. Já neste século, o tratamento da materialidade do quadro, isto é, da superfície plana da tela, desautoriza a moldura tradicional, transformando-a, quando utilizada, em objeto secundário de acabamento. A supressão da moldura no caso dos álbuns adquire sentido inverso àquele inicialmente entendido no contexto das artes plásticas. Não se trata aqui de ressaltar a



Praça da República. KARFELD, Kurt Peter.

São Paulo: álbum de fotografias em cores. São Paulo: Melhoramentos, 1954.

materialidade do quadro, mas de dramatizar o espaço interior, quebrando a estaticidade das imagens emolduradas, de formato horizontal e tamanho acañado.

A inversão da escala através de aproximações e recuos exagerados, ou a tendência a citações parciais, fragmentadas, como no caso da tomada do veículo ou dos contornos do aqueduto, ou a geometrização da imagem, longe de desconstruírem os motivos, funcionam como efeitos de valorização de elementos e de sentidos perfeitamente identificáveis: a imagem da cidade dinâmica, em constante crescimento, simultaneamente laboriosa e aprazível, se oferece como objeto de fruição plástica, estética.

Por outro lado, a conjugação de edifícios com praças, jardins, alamedas e monumentos procura recriar visualmente um equilíbrio entre densidade de ocupação e espaço aberto<sup>1</sup>. A natureza, agora domesticada e inofensiva, quase ornamental, não é ameaçada pelo crescimento da cidade, pelo contrário, este crescimento é a garantia do bem estar

social.

O sentido de beleza urbana é construído na imagem fotográfica através de recursos de linguagem originalmente usados para questionar o caráter artificioso da imagem e os sentidos comumente associados a objetos realísticamente representados<sup>9</sup>.

A descontextualização promovida pelo tratamento autônomo dos motivos valoriza as estruturas em detrimento do tecido urbano. Assistimos aqui a uma quase inversão de funções na aplicação dos recursos modernos da linguagem fotográfica. A uma realidade desestruturante, a fotografia oferece a cidade como objeto de fruição estética, substituindo uma possível função de estranhamento por uma função claramente apaziguadora. Sob esta aura de modernidade é possível perceber a aproximação das noções de progresso e de trabalho, esvaziadas de seus atributos sociais e de seus conteúdos intrinsecamente conflituosos. Colocadas em relação de causa e efeito, estas noções alimentam um ideário que associa a cidade ao espaço de atuação individual, bem entendido, aquele da iniciativa privada.

## N O T A S

1. A Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo foi criada em 1951 como entidade autárquica municipal com a finalidade de organizar e viabilizar financeiramente as comemorações relativas aos 400 anos de fundação da cidade. Através de patrocínios e convênios

realizados dentro da esfera pública, a Comissão incentivou, direta e indiretamente, as iniciativas que visavam a divulgação da cidade de São Paulo em nível cultural, econômico ou turístico. Entre suas realizações constam o patrocínio de publicações, concursos para trabalhos literários e históricos, urbanização do parque do Ibirapuera (construção do Palácio das Nações, dos Estados, da Agricultura, da Indústria e do Comércio, do Pavilhão das Máquinas, Auditório, Ginásio dos Esportes e Palácio de Exposições), organização da Exposição do IV Centenário com a participação da indústria brasileira e dos governos das nações amigas e instalação da 1ª Feira Internacional de São Paulo, com a participação de indústrias estrangeiras, naquilo que de mais representativo pudessem oferecer. (Cf. reportagens jornalísticas da década de 1950 - *O Estado de S. Paulo*, *Diário de S. Paulo*, *A Gazeta*, *Jornal de Notícias*, *Folha da Manhã*, *Tribuna da Imprensa*, etc).

## 2. Isto É São Paulo

Lançamento	Tiragem	Preço Brochura	Preço Encadernado	Esgotado
08.11.1951	5.000	50,00	70,00	dez. 1951
07.03.1952	10.000	50,00	70,00	out. 1952
25.11.1952	10.000	50,00	70,00	out. 1953
10.11.1953	10.000	50,00	80,00	set. 1955
12.12.1956	10.000	60,00	90,00	---
11.04.1963	8.000	--	--	agos. 1967

*São Paulo Antigo - São Paulo Moderno*

Lançamento	Tiragem	Preço	Esgotado
1953	10.000	100,00	1962
		alcançou 200,00	

*São Paulo: álbum com fotografias em cores*

Lançamento	Preço
1954	290,00 (em 1955)

- O caso do álbum *Eis São Paulo* é significativo. O prefácio informa que de um conjunto de 8.000 fotografias foram selecionadas 200, produzidas pelos funcionários da Companhia Lithographica Ypiranga, especialmente por Georg Paulus Waschinski.
- O urbanista francês Joseph Antoine Bouvard foi convidado em 1911, por Raymundo Duprat, então prefeito de São Paulo, para avaliar propostas de intervenção urbanística no centro da cidade. Em seu relatório de apreciação ele sugere a construção de três parques, entre eles o do Vale do Anhangabaú (TOLEDO, Benedito Lima de. *Anhangabaú*. São Paulo: FIESP, 1989).
- MUSÉE D'ORSAY. *L'invention d'un regard (1839-1918)*. Paris: Ed. de la Reunion des Musees Nationaux, 1989.
- As inovações técnicas de reprodução e impressão permitiram uma abordagem extremamente articulada entre imagem e texto, através de cortes seletivos e um fino trabalho de construção de sentidos mediante a sobreposição de imagens, ou de texto e imagem (ROBINSON, Cervin e HERSCHMAN, Joel. *Architecture transformed*. London: Massachusetts, MIT Press, 1987). O acesso maciço a este novo tratamento de página, viabilizado por revistas ilustradas de alta circulação, como era o caso de *O Cruzeiro*, possibilitou a familiarização com uma nova linguagem, que trazia no seu repertório temático assuntos referentes à cidade. (COSTA, Helouise. *Aprenda a ver as coisas: fotojornalismo e modernidade na revista O Cruzeiro*. São Paulo, ECA-USP, 1992, pp.58. Dissertação de mestrado).
- ARNHEIM, Rudolf. *Arte y percepción visual*. Buenos Aires: ed. Universitária de Buenos Aires, 1962.
- As áreas verdes existentes no centro da cidade vêm suas dimensões cada vez mais reduzidas. A última tentativa de ampliação e reorganização dos parques e jardins centrais foi elaborada por Prestes Maia em seu *Estudo de Um plano de avenidas*, de 1930, que previa a ampliação dos espaços abertos do centro através de três eixos - Anhangabaú, praça da República/rua Timbiras/praca Alfredo Issa e praça da Sê/Pátio do Colégio/parque d. Pedro II. O projeto previa também uma profunda reformulação do sistema viário, principalmente no centro, com a abertura de avenidas diametraes, formação de um anel viário para distribuição do tráfego, alargamento de ruas e construção de avenidas marginaes. Em 1945, nas imagens presentes no relatório *Melhoramentos*

de São Paulo, que documentaram a implantação do plano de Prestes Maia, fica evidente a subordinação das áreas livres ao sistema viário. As reformas no centro levaram à destruição de áreas verdes e residenciais.

9. É necessário considerar que mesmo em um circuito de produção fotográfica preocupado em dar um tratamento "artístico" à fotografia, como era o caso do Foto Cine Clube Bandeirantes, a cidade aparece como um tema-suporte das experiências de linguagem. Trata-se da utilização de um repertório de elementos urbanos que alimenta uma noção extremamente abstrata do que seria a emblemática visual do universo citadino (Cf. COSTA, Helouise e RODRIGUES, Renato. *A fotografia moderna no Brasil*. São Paulo: FUNARTE, 1986.ms).

## ÁLBUNS CONSULTADOS

*Isto é São Paulo*. São Paulo, Melhoramentos, 1951 (96 fotografias impressas).

*Isto é São Paulo*. São Paulo: Melhoramentos, 1952 (104 fotografias impressas).

*São Paulo Antigo, São Paulo Moderno*: álbum comparativo. São Paulo: Melhoramentos, Obra Comemorativa do IV Centenário de Fundação da Cidade de São Paulo, 1953 (78 páginas ilustradas).

KARFELD, Peter. *São Paulo*: álbum de fotografias em cores. São Paulo: Melhoramentos, 1954 (60 fotografias impressas).

MEDINA, José. *São Paulo, o que foi e o que é*. São Paulo: Oferta da Viação Cometa, 1954 (140 fotografias impressas).

SCHEYER, Peter. *São Paulo: fastest growing city in the world*. Rio de Janeiro: Kosmos, 1954 (70 fotografias impressas).

*Eis São Paulo*. São Paulo, Comemoração do IV Centenário de Fundação da Cidade de São Paulo, Monumento, 1954 (200 fotografias impressas).

*Isto é São Paulo*. São Paulo: Melhoramentos, 1956 (99 fotografias impressas).

*Isto é São Paulo*. São Paulo: Melhoramentos, 1963 (130 fotografias impressas, reedição ampliada de 1954).

## A B S T R A C T

This article discusses three photographs that are part of a set of albums concerning the city of São Paulo. The material comes from private sources and was published during the commemorations of the IV Centennial of the city's foundation. The primary goal is to study the construction of the notions of progress, work and embellishment associated with the city and built up with the modern language of photography.

## R É S U M É

Cet article analyse trois photographies qui font partie de l'ensemble d'albums photographiques de São Paulo, d'origine privée, publiés à l'occasion du IV<sup>ème</sup> Centenaire de la fondation de la ville. L'analyse met en évidence les notions d'embellissement, de progrès et de travail, associées à la ville et constituées à partir de l'utilisation de ressources du langage photographique moderne.

# A Fotografia como Documento

## Uma instigação à leitura

**A**s reflexões que desenvolveremos são resultados de nossa experiência com os arquivos fotográficos do Setor de Documentos Iconográficos do Arquivo Nacional.

A escolha do tema - fotografia como documentação histórica - advém da nossa experiência profissional com fotografia, da nossa formação de historiadora e da ausência de um consenso sobre o uso da fotografia como fonte.

As considerações que teceremos sobre documentação fotográfica histórica não têm o intuito de supervalorizar ou excluir qualquer tipo de informação ou interpretação, seja a fotográfica, a verbal ou a escrita. Alinhando algumas idéias, pretendemos contribuir para as questões teóricas da fotografia como fonte,

reunindo neste texto as reflexões que desenvolvemos paralelamente ao trabalho empírico de organização e tratamento de acervos fotográficos em arquivo.

### A HISTORIOGRAFIA E O DOCUMENTO

Não é mais possível imaginar que a história se faz estritamente com textos escritos.

A diversidade da documentação histórica contemporânea põe em cheque a noção de documento e seu tratamento. A idéia de que só se tem história a partir do aparecimento da escrita provocou equívocos e levou historiadores a privilegiar o documento escrito como fonte de reconstrução do passado, em detrimento de fontes que, por fugirem dos



padrões vigentes, não se constituíam em material nobre para serem arquivadas, tratadas e analisadas. A multiplicação dos documentos audiovisuais, em especial a fotografia, exige o estudo de seu significado e de seu conteúdo cultural enquanto registro da história.

Entretanto a historiografia relegou a utilização da imagem fotográfica como instrumento de pesquisa e de reprodução de condições materiais até bem recentemente. A ausência da utilização da fotografia em seus primórdios como documento decorreu, por um lado, dos limites determinados pelo seu desenvolvimento tecnológico - que restringiam as chamadas fotografias espontâneas e impunham as fotografias posadas, renegadas por historiadores que as consideravam meros instantes congelados da realidade, sem valor informativo de prova - e decorreu, por outro lado, da noção de documentos, a que se costuma chamar fontes, imposta pela historiografia tradicional.

A crítica profunda da noção de documento começou a ser elaborada em 1929 por Lucien Febvre e Marc Bloch, fundadores da revista *Annales d'histoire économique et sociale*. Pioneiros de uma história nova, os fundadores da Escola dos Anais insistiram sobre a necessidade de ampliar a noção de documento. Criticaram a historiografia positivista centrada na noção do fato histórico, no qual o documento era sempre uma prova e afirmava-se essencialmente como um documento escrito. A história nova, insistiam, deveria levar em conta o estudo das conjunturas, das estruturas e

também o caráter multiforme da documentação histórica.

#### Segundo Lucien Febvre

'a história faz-se com documentos escritos, sem dúvida. Quando estes existem. Mas pode fazer-se, deve fazer-se sem documentos escritos, quando não existem. Com tudo o que a habilidade do historiador lhe permite utilizar para fabricar o seu mel, na falta das flores habituais. Logo, com palavras. Signos. Paisagens e telhas. Com as formas do campo e das ervas daninhas. Com os eclipses da lua e a atrelagem dos cavalos de tiro. Com os exames de pedras feitos pelos geólogos e com as análises de metais feitas pelos químicos. Numa palavra, com tudo o que, pertencendo ao homem, depende do homem, serve o homem, exprime o homem, demonstra a presença, a actividade, os gostos e as maneiras de ser do homem'.<sup>1</sup>

Os documentos históricos dignos de serem conservados, transmitidos e estudados não deveriam ser somente aqueles que se referissem à história da vida dos grandes homens, dos grandes acontecimentos, nem aqueles que se referissem somente à história política e institucional, mas também os documentos que guardam a história do homem comum, do cotidiano, das formas de vivência coletiva, dos comportamentos, das atitudes, pois a história passa a interessar-se por todos os homens, pelo coletivo e não mais se satisfaz com antigas e cristalizadas idéias.

A história não mais centrada no acontecimento e no indivíduo suscita uma nova hierarquia dos documentos. E coloca

problemas de ordem prática para a própria definição dos arquivos e para sua organização interna.

Os arquivos deixaram de ser exclusivos depósitos de atos oficiais resultantes de atividades econômicas ou administrativas. Tornaram-se instituições destinadas a recolher, organizar, conservar e tornar acessíveis os documentos da memória coletiva. Memória ligada aos comportamentos, às mentalidades. Memória captada não mais nos acontecimentos, mas no tempo longo, menos nos textos e mais nas palavras, nas imagens e nos gestos. Diante das séries documentais que os arquivos guardam, o documento único perde o seu valor, a história individual do herói ou do grande homem cede ao coletivo e, ao lado do qualitativo, abre-se um amplo espaço para a quantificação e a comparação. Os arquivos passaram a constituir-se em reservas de documentos onde o historiador escolherá sua documentação.

A concepção de documento também modificou-se e ampliou-se. Ela agora abrange o documento escrito, o ilustrado, o microfilmado, o fotográfico - tais como o diapositivo e a própria foto - o fonográfico ou sonoro como os discos e as fitas audiomagnéticas, o filmográfico, como as películas cinematográficas e as fitas videomagnéticas, além de outros que surgem e se aprimoram graças ao desenvolvimento tecnológico.

Dentre os documentos visuais, a fotografia, como disse Jacques Le Goff,

\*revoluciona a memória: multiplica-a e democratiza-a, dá-lhe uma precisão e uma verdade visuais nunca antes atin-

gidas, permitindo assim guardar a memória do tempo e da evolução cronológica<sup>2</sup>.

O documento escrito já não detém todo o conteúdo do conhecimento humano. Os criadores da memória - as comunidades, os meios sociais e políticos - constituem seus arquivos de acordo com o uso que fazem da memória e de acordo com os meios materiais de que dispõem. Neste sentido, o desenvolvimento tecnológico dá impulso notável para a constituição de novos arquivos, onde a memória visual, oral e eletrônica (a informática) têm seu lugar.

Os trabalhos da Escola dos Anais demonstraram a necessidade da historiografia dar conta de uma variedade de objetos que haviam ficado até então ignorados, tais como: o amor, a criança, a família, a educação, o filme, a fotografia, a festa... Todavia o processo de apropriação desses novos objetos para estudos tem sido extremamente lento, em razão das resistências estruturais e mentais, advindas das novas maneiras de conceber o trabalho do historiador. Neste sentido, os arquivos desempenham um papel fundamental, pois, diversificando suas reservas documentais, estarão contribuindo para a apropriação desses objetos enquanto material de investigação histórica.

#### UMA PROPOSTA DE INTERPRETAÇÃO

**A**s ciências sociais e históricas demonstram, a partir da década de 1980, uma disposição de usar a fotografia como representação

constitutiva de significado, isto é, como fonte histórica válida para a reconstrução do passado. Os historiadores da história social e da história das mentalidades são os que mais têm se debruçado sobre o estudo das imagens, enquanto os sociólogos e os antropólogos utilizam a técnica fotográfica como instrumento complementar da pesquisa.

Contudo a bibliografia teórica sobre interpretação de fotografias ainda é escassa. Existem poucas publicações sobre metodologia de análise de fotografias. A maior parte da bibliografia existente refere-se ao estudo das técnicas da fotografia que reconstitui a sua história.

Proliferam, ainda, os estudos que utilizam a fotografia como ilustração para reforçar o conteúdo do texto e os estudos que partem da utilização das fotografias como objeto de trabalho, mas que não passam de relatos superficiais, pois se restringem a narrar e a descrever as fotografias. Esses trabalhos não se inserem no âmbito da pesquisa histórica, pois tanto em um, quanto em outro, são eliminadas todas as possibilidades de polissemia das fotos, já que elas são estudadas a partir de conceitos e finalidades pré-definidos, que não levam em conta seus outros significados. Porém, não queremos dizer que tais estudos sejam desprovidos de importância. Pelo contrário, eles dizem respeito a diferentes momentos da pesquisa histórica (seleção e leitura), mas não constituem a análise do texto fotográfico, na medida em que não procuram os significados próprios das imagens.

A fotografia tomada como documento

histórico precisa ser decodificada e apreendida em sua conotação. É preciso romper com as pesquisas que se orientam a partir da 'teoria do espelho', isto é, aquelas que encaram a fotografia como reflexo da realidade e tentam compreendê-la através de suas proposições evidentes. Considerando a fotografia como um corpo de signos e todo signo como constituinte ideológico, a questão do sentido que o permeia somente pode ser formulada a partir do estudo das relações dos signos com aqueles que os emitem ou recebem em determinadas situações. A fotografia é sempre uma mensagem situada, produzida por alguém e com endereço determinado. É essa articulação que devemos destrinçar, uma vez que uma fotografia não se esgota em sua denotação. Denota em um nível e conota em outro.

Ao nível da produção, o trabalho de interpretação da fotografia tem que considerar o estágio tecnológico alcançado pelos recursos fotográficos por ocasião da tomada da imagem, a fim de que se evite interpretações errôneas. Como disse Ivan Lima, 'tentar desvendar a história através da fotografia pressupõe um conhecimento da História da Fotografia'.<sup>3</sup>

Quanto mais antiga uma coleção, mais necessária é a sua contextualização no nível de produção. Compreender que a ausência de cenas noturnas e que as esparsas cenas de interior em São Paulo, até aproximadamente 1917, eram limitações impostas pela ausência de flashes, evitará, sem dúvida, conclusões desvirtuadas. Neste caso, se a interpre-

tação partisse apenas do que a fotografia expressa como real, teríamos, por exemplo, afirmações generalizadas associando as esparsas cenas noturnas a uma tendência da família brasileira de permanecer em casa - pouco dada a reuniões e festas - assim como as esparsas cenas internas levariam a concluir que era uma tendência em manter oculta a vida privada: sua casa, seus

cômodos, seus móveis... Também para a análise das fotografias contemporâneas a compreensão dos avanços tecnológicos é fundamental, principalmente na área de foto-jornalismo. É imprescindível no momento da interpretação compreender que a diversidade de abertura do diafragma, a velocidade do filme e a mobilidade da máquina fotográfica - ao absorver o movimento da fotografia,



Getúlio Vargas em sua fazenda. São Borja, (RS), 1939. Agência Nacional.

umentar a profundidade e assinalar melhor os ângulos - criaram infinitas possibilidades de registro. Evita que se trace comparações infundadas sobre comportamentos sociais e políticos dos povos em épocas diferentes.

O conhecimento das técnicas fotográficas permite ainda localizar no seu devido tempo uma fotografia sem data, sem local e ainda desmistificá-la. Por exemplo, muitas fotografias de personalidades políticas entre 1945 e 1954 dão a impressão de fotografias espontâneas, quando na realidade percebemos, com o auxílio da história da fotografia, que eram fotos armadas, preparadas, pois a câmara em uso era a *Rolleiflex* - pouco maleável e que não disparava na altura do olho humano e sim na altura do umbigo. Em razão disso as fotografias eram 'montadas', mas davam impressão de serem espontâneas.

As características externas da fotografia também devem ser levadas em consideração quando da interpretação. O tamanho, tipo, data, local, fotógrafo e publicação são importantes para identificar o contexto em que foram produzidas. Deve-se também examinar as informações que constam na própria fotografia - nomes de ruas, inscrições de cartazes, nomes das lojas etc. - e o conteúdo.

A interpretação da fotografia tem que levar em conta todas essas considerações, acrescentando a elas um contínuo cruzamento com as informações escritas adquiridas através de bibliografias especializadas, publicações que contenham ilustrações necessárias aos estu-

dos comparativos, periódicos de época e catálogos de exposições. Entrevistas com os descendentes dos fotógrafos ou com as pessoas envolvidas com o assunto retratado também são importantes. Assim, adquire-se os elementos de apoio e as pistas necessárias para a correta identificação dos assuntos representados.

Quanto à análise do conteúdo da fotografia, ela não se resume a uma leitura frontal e explícita do que a imagem revela. A análise da documentação histórica exige mais.

A análise do conteúdo das fotografias foi, durante muito tempo, prejudicada pela falsa premissa de que tudo o que a fotografia registrou de fato ocorreu. Essa premissa falseia a verdade na medida em que não leva em consideração que a fotografia, enquanto signo visual, teve um processo de produção, circulação e consumo. Isto quer dizer que ela foi investida de significações determinadas pela relação entre fotógrafo, cliente e receptores. Não se pode entendê-la senão relacionando-a com outras significações que, embora funcionando como momentos ou etapas da produção, não aparecem na superfície da imagem 'terminada', 'pronta'. Essa intertextualidade assume papel instrumental importante na interpretação das fotografias, pois permite detectar alguns dos mecanismos ideológicos em ação na produção e que deixaram na imagem suas marcas. Segundo Boris Kossov,

ao observar uma fotografia deve-se estar consciente de que a interpretação do real será forçosamente influenciada

por uma ou várias interpretações (...) As possibilidades do fotógrafo interferir na imagem - e portanto na configuração própria do assunto no contexto da realidade - existem desde a invenção da fotografia. Dramatizando ou valorizando esteticamente os cenários, deformando a aparência dos seus retratados, alterando o realismo físico da natureza e das coisas, omitindo ou introduzindo detalhes, elaborando a composição ou incursionando na própria linguagem do meio, o fotógrafo sempre manipulou seus temas de alguma forma: técnica, estética ou ideologicamente.<sup>4</sup>

A fotografia congela instantes do real determinados pela relação fotógrafo, cliente e receptores. A imagem fotográfica fixa fragmentos do real. Não registra a passagem do tempo. Segundo Miriam Lifchitz Moreira Leite, "as mudanças ou o prolongamento do mundo visível só podem ser obtidos pela justaposição de diversas imagens sobre a mesma questão, tomadas em momentos diferentes".<sup>5</sup> Para a interpretação da fotografia enquanto documentação histórica o que interessa são as seriações, pois o retrato isolado não permite captar ambigüidade do objeto-imagem e o seu sentido. As séries é que são reveladoras desse sentido. As seqüências de outras imagens permitem ao observador captar a articulação entre as diferentes cenas da vida e possibilita, ainda, a articulação a outros textos, orais ou escritos, capazes de desdobrar as conotações das fotografias. A interpretação da imagem fotográfica requer, também, o conhecimento da

cultura ou aspecto estudado, pois só assim será possível do fenômeno individual observável se chegar à compreensão do todo.

Também deve-se fazer a articulação com os elos ausentes, com aquilo que a câmera não registrou. Questionar as lacunas, interrogar-se sobre os esquecimentos, os hiatos, enriquece a análise, já que o visível possui as marcas da manipulação do real. Reduzir a história através dos documentos fotográficos a uma história adocicada para dar prazer a toda gente, não é a nossa proposta.

#### O ACERVO FOTOGRAFICO DO ARQUIVO NACIONAL

No Arquivo Nacional as fotografias são objeto de um setor especializado que se incumbem adequadamente de seu tratamento e preservação. O Setor de Documentos Iconográficos tem como funções básicas preservar, organizar os documentos, respeitando, antes de tudo, a proveniência (fundo), a organicidade e a natureza do material e torná-los acessíveis a seus usuários.

O acervo de fotografias é originário do recolhimento legal nos órgãos da administração pública federal e de doações particulares.

A política de acervo desenvolvida por este Setor não se limita apenas a definir os tipos de documentos que devem constituir o acervo documental iconográfico num Arquivo Nacional, nem a seus aspectos físicos e financeiros. Nossa política de acervo implica também uma

política de preservação, de difusão e socialização do conhecimento. Encaramos como meta última de um arquivo público o atendimento ao seu usuário que, ao procurá-lo, está exercendo o seu direito de cidadania cultural. Lamentamos a atitude daqueles que, em nome da preservação, praticam o ocultamento e a 'privatização' da coisa pública.

Esse Setor custodia o acervo fotográfico da Agência Nacional (1939-1979), do jornal *Correio da Manhã* (1901-1974), dos arquivos particulares doados ao Arquivo Nacional e uma Coleção de Fotografias Avulsas (1866-19--). E trabalha em constante interação com o Laboratório de Microfilmagem e Fotografias, que realiza o trabalho de apoio técnico, processando negativos e atendendo às solicitações de reprodução requeridas pelos usuários.

Os usuários desses acervos são em sua maioria publicitários, arquitetos, produtores de vídeos independentes, produtores de arte, emissoras de televisão, escritores, proprietários de estabelecimentos comerciais e entidades que recuperam a memória nacional. Poucos são os historiadores especialistas em estudos e análise de fotografia. Em sua maioria, estão à procura de fotos que ilustrem seus trabalhos. São poucos os que trabalham com a fotografia enquanto fonte.

Do ponto de vista temático esses acervos são riquíssimos e possuem seriações que permitem estudos de várias naturezas.

Abordaremos algumas questões relativas aos dois maiores acervos, o da Agência Nacional e o do *Correio da Manhã*. As fotografias desses acervos pertencem ao ramo do fotojornalismo. Apresentam, todavia, enfoques diferentes sobre a mesma realidade. Isto se explica pelo estudo de suas proveniências e demonstra que a fotografia, apesar de sua aparente neutralidade e de todo o verismo iconográfico, será sempre uma interpretação.

As fotografias da Agência Nacional são de divulgação do Estado. Cobrem o dia-a-dia dos presidentes da República, dos ministros de Estado, das autoridades públicas, dos eventos sociais dos governos (inaugurações, comemorações de datas históricas...), de artistas, de escritores, enfim, de pessoas que durante algum momento estabeleceram um vínculo com os governos federais. Essas fotografias representam a ótica do Estado, são formais e têm a carga ideológica de cada governo. Não se encontram neste acervo fotografias de manifestações de ruas, greves ou de reivindicações contrárias aos governos. Em geral, pretendem mostrar descontração e espontaneidade como presidentes tomando cafezinho na intimidade com suas famílias e amigos; ministros sorrindo quando inauguram obras ou em festas. Mas mesmo essas, consideradas 'espontâneas', foram feitas visando um receptor em especial, que era a sociedade brasileira. O presidente tomando cafezinho à vontade em sua sala e o ministro sorrindo poderiam ter a finalidade de esconder crises políticas

ou veicular a imagem de tranqüilidade, de harmonia...

As fotografias do *Correio da Manhã* são de imprensa privada. Cobrem o dia-a-dia da sociedade brasileira, em especial a do Rio de Janeiro, onde estava a sede do jornal. Seus assuntos são os mais variados, como carnaval, futebol, música, teatro, cinema, repressão policial de rua, censura, queda de presidentes, eleições, crimes, calamidades... São fotografias onde o impacto é o elemento principal.

Segundo Ivan Lima, a fotografia de jornal é "ação, flagrante e informação".<sup>6</sup> A maior preocupação é comunicar informações e transmiti-las. Não há uma preocupação uniforme com a estética. A estética se manifesta nas fotografias que ilustram os fatos que já foram sabidos e vistos por outros meios de comunicação (rádio e televisão). É o caso das fotografias de esportes. Uma imagem sobre futebol, que todos já viram, tem que sair no jornal, no dia seguinte, com a beleza estética da cena. Isto demonstra que análise das fotografias de jornal não pode partir de suposições generalizadas que menosprezem o todo em função da parte. Todas as fotografias são feitas e distribuídas de acordo com o objetivo que se quer alcançar. Cada assunto requer um tipo de fotografia. As fotografias sobre assuntos culturais, por exemplo, são eminentemente ilustrativas. São as imagens do que ainda irá acontecer; do filme, da exposição... As fotografias do *Correio da Manhã* devem ser analisadas sem perder de vista o receptor, ou seja, o público leitor. Refletir para qual público este ou aquele jornal se dirige -

público de nível intelectual mais ou menos elevado - é fundamental para a análise das fotografias. Há ainda que se lembrar o papel das legendas junto às fotos de imprensa, pois muitas vezes uma imagem pode ser verdadeira em seu conteúdo iconográfico, mas dependendo da legenda que a orienta pode tornar-se falsa numa perspectiva global. Outro critério a ser levado em conta é aquele que se refere à estrutura do jornal como empresa, ou seja, num jornal uma reportagem fotográfica nunca é obra apenas de uma pessoa. É o resultado de uma série de intervenções que começa pelo fotógrafo, passa pelo laboratorista, pelos paginadores e, por fim, pelos editores que decidem, em última instância, o que irá ser publicado. A fotografia de imprensa deve ser vista e analisada com cuidado: todas as fotografias publicadas visam a publicidade e a propaganda, ainda que esta não apareça claramente. Uma sugestão para desenvolvimento de trabalhos de análise, seria fazer um estudo comparativo de interpretação entre fotografias que foram publicadas e aquelas que não foram. Outra sugestão seria buscar o sentido das fotografias utilizadas nas diferentes áreas temáticas do jornal e compará-las. Confrontar, por exemplo, as chamadas 'fotografias sociais' com as 'fotografias culturais'... Enfim, o vasto potencial deste acervo permite pesquisas de enfoques muito variados, como análises temáticas sobre o cinema, o esporte, a República, as eleições ou até a vida pública de determinadas autoridades, vistas sob a ótica da imprensa.

A Coleção de Fotografias Avulsas é bastante diversa dos dois acervos já descritos. Não é constituída por fotografias contemporâneas e não se enquadra na categoria de fotojornalismo. Esta Cole-

ção é formada por fotografias de proveniência desconhecida e que não possuem relação orgânica, doadas por membros das classes dominantes. É constituída por retratos de crianças, militares,



Garrincha. Rio de Janeiro, maio de 1965. *Correio da Manhã*.

escravos, famílias, vistas de cidades, praças, monumentos, igrejas, ruas, escolas, eventos sociais etc. Esta Coleção serve para complementar estudos sobre a História da Fotografia, pois reúne imagens do século XIX em papel albuminado, fotopinturas estereoscópicas e fotografias de diversos formatos (carte-de-visite, cabinet etc.), que trazem os nomes dos fotógrafos e os endereços de seus ateliês. Servem também para trabalhos de arquitetura, pois são fotografias que reconstituem época. Fornece, ainda, subsídios para a história social da criança e da família. A criança aparece

sempre trajando um figurino similar ao do mundo adulto, não aparece imbuída de trejeitos infantis característicos do comportamento contemporâneo e nem junto aos seus objetos de distração, como os brinquedos. As fotografias de família demonstram uma disposição espacial reveladora da hierarquia dos seus elementos, das relações de afeto e dos costumes vigentes. Mas, como fotos do século XIX, são posadas e requerem uma análise rigorosa de suas condições de produção para que se evite conclusões tiradas a partir de sua simples leitura.



Foto de Pedro Gonsalves da Silva. Salvador, ca. 1880. Coleção de Fotografias Avulsas.

O potencial de investigação histórica desta Coleção é muito grande. No entanto, como coleção, tem que ser utilizada de forma complementar em qualquer pesquisa, pois não possui seriação, isto é, fotografias em quantidade sobre um mesmo tema.

Podemos concluir que os acervos foto-

gráficos do Arquivo Nacional atendem aos mais diversos objetivos, que podem abranger desde interesses relativos a pessoas até a reconstituição da memória político-administrativa e cultural do país, constituindo-se em fontes preciosas para pesquisa e interpretação histórica.

## N O T A S

1. FEBRE apud LE GOFF, Jacques. *Documento/monumento*. In: ENCICLOPÉDIA Einaudi. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1984. v.1 Memória-história, p. 98.
2. LE GOFF, Jacques. *Memória*, op. cit., p. 39.
3. LIMA, Ivan apud LISSOVSKY, Maurício. *A fotografia como documento histórico*. In: Ciclo de Palestras sobre Fotografia 1, 1982. Rio de Janeiro: Sindicato dos Jornalistas, Funarte, 1983. p. 121.
4. KOSSOY, Boris. *Fotografia e história*. São Paulo: Ática, 1989. p.73 e 77
5. LEITE, Miriam Lifchitz Moreira. *A imagem através das palavras*. São Paulo: Ciência e Cultura, v. 38, n. 9, p. 1491, set.1986.
6. LIMA, Ivan. *Fotojornalismo brasileiro: realidade e linguagem*. Rio de Janeiro: Fotografia Brasileira, 1989, p.65.

## A B S T R A C T

This article makes some considerations about photography as a historical source, relating it to a new conception of an archival document and to what may be the object of the historian work. It emphasizes the absence of a methodology for photography analysis and proposes an interpretation. Finally, it indicates the potential of historical investigation of the National Archives photographs.

## R É S U M É

Cet article présente des considérations sur la photographie comme source historique, la rapportant à une nouvelle conception de document d'archive et de ce soit l'objet de travail de l'historien. Il remarque, aussi, l'absence d'une métologie d'analyse photographique et propose une interprétation. Finalement, il indique le potentiel des collections photographiques des Archives Nationales du Brésil pour l'investigation historique.

Joaquim Marçal Ferreira de Andrade

Desenhista Industrial, coordenador do PROFOTO/Fundação Biblioteca Nacional e professor adjunto de Fotografia do Departamento de Artes da PUC-Rio de Janeiro

## Novas Fontes para o Estudo do Século XIX

O acervo fotográfico da Biblioteca Nacional e o projeto de preservação e conservação PROFOTO

Aos dois de dezembro de 1881, quando o imperador dom Pedro II comemorava 56 anos, foi inaugurada na Biblioteca Nacional a grande Exposição de História do Brasil, organizada pelo bibliotecário Ramiz Galvão com o auxílio de inúmeros colaboradores. A exposição constituiu-se num fato marcante não apenas pelo evento em si. Seu principal produto, o Catálogo da Exposição de História do Brasil,

é uma publicação de extraordinária importância na historiografia brasileira, não somente por ser única em sua época, em termos universais, como porque nada melhor se construiu no Brasil depois dele (...)



conforme afirma o historiador José Honório Rodrigues,

Examinando o catálogo, que até hoje se constitui em preciosíssima fonte de pesquisa, podemos observar que, além das fotografias já então pertencentes à Biblioteca Nacional - algumas doadas naquela ocasião -, vários cidadãos, além do próprio imperador, contribuíram através do empréstimo de documentos fotográficos. Embora em número muito inferior, se comparados às obras dos 'artistas' participantes que se utilizavam de outros processos, ali estavam expostos os trabalhos de Carneiro & Gaspar, Christiano Júnior, Ferrez, Fidanza, Gaensly, Henschel & Benque, Niemeyer, Pacheco, Riedel e Terragno, entre outros. A participação da fotogra-

fia nesse expressivo evento, assim como o início da formação do acervo fotográfico hoje existente na Biblioteca Nacional, ainda estão por merecer reflexão e estudos mais aprofundados.

A maior doação de fotografias já recebida pela Instituição foi feita pelo imperador dom Pedro II - como parte integrante da Coleção Tereza Cristina Maria - após o seu banimento do país em decorrência da proclamação da República. Graças a esse fato, consumado em 1892, a Biblioteca Nacional passou a deter a coleção mais significativa e abrangente dos primórdios da fotografia brasileira e estrangeira existente numa instituição pública de nosso país. Parcelas menores da coleção do imperador foram destinadas a outras instituições, ou permanecem até hoje em poder dos descendentes.

O recente plebiscito ocorrido em nosso país provocou um inédito debate sobre o fato do imperador ter sido ou não um verdadeiro mecenas da fotografia durante o Segundo Reinado. Boris Kossoy afirma, em recente entrevista:

“os fotógrafos não foram estimulados por dom Pedro II. Acredito que a questão que se coloca é a seguinte: d. Pedro teve interesse pessoal pela fotografia enquanto forma de expressão, enquanto recente descoberta e aplicação técnica dos conhecimentos científicos anteriores. Ele era muito voltado às artes, e à filosofia, e sob esse aspecto não podia deixar de ter interesse pela fotografia. Não vinculo esse interesse pessoal ao desenvolvimento da fotografia

no Brasil, e acredito que essa visão seja bastante equivocada. Penso que, outra vez, é uma tentativa paternalística oficial a uma forma de expressão, que a grande importância dos fotógrafos estrangeiros é que eles estiveram não só no Brasil, mas em toda a América Latina, independentemente de dom Pedro II”.<sup>2</sup>

**N**o entanto, parece haver uma unanimidade quanto ao fato de que a formação da sua coleção representou uma inigualável contribuição à fotografia brasileira. E apesar do acervo da Biblioteca Nacional ter sido posteriormente enriquecido através de compras e de outras doações, mantém-se até a presente data o perfil de acervo histórico, cujo período de abrangência, em sua maior parte, se estende até a virada do século XIX - e as fotografias da Coleção Tereza Cristina Maria despontam com absoluto destaque.

As principais razões para a inexistência de um acervo fotográfico consistente e representativo, referente ao século XX, estão na ausência de uma política institucional nesse sentido e no texto da lei que trata do depósito legal em nosso país, promulgada em 1907 e até hoje contemplando somente os livros e publicações periódicas impressas. Entre as bibliotecas nacionais, a francesa nos parece a que melhor se aproveitou da condição de depositária legal para formar uma invejável coleção de fotografias, iniciada com a remessa espontânea do fotógrafo Blanquart-Evrard em 1851, atitude depois seguida por inúmeros

outros. Curiosamente, só a partir de 1943 a lei francesa explicitou o caso da fotografia. Mas, paradoxalmente, aponta o curador Bernard Marbot, coleções representativas de alguns grandes nomes daquele país no século XIX, como Charles Nègre, Felix Nadar, Gustave Le Gray e Eugène Atget, só foram incorporadas ao acervo da 'Bibliothèque Nationale' através de aquisição e já no século XX.<sup>3</sup>

À parte o problema do depósito legal, nosso país ainda carece do estabelecimento de uma política nacional - envolvendo bibliotecas, arquivos e museus de todas as esferas - no sentido de garantir a permanência de nosso patrimônio fotográfico no país, em instituições franqueadas ao público, além de provê-lo das condições mínimas de acesso. Na apresentação de uma exposição de daguerreótipos argentinos, ocorrida em Buenos Aires, em 1988, o pesquisador Abel José Alexander advertia:

'en la actualidad la antigua fotografía está en vías de extinción, la población carece de conceptos conservacionistas y destruye permanentemente sus archivos familiares y de época. Debemos sumar a estas pérdidas irreparables, la acción de coleccionistas y aún entidades extranjeras que, año a año nos despojan de esta primitiva fotografía, que en su conjunto representa nuestra historia gráfica' <sup>4</sup>.

Para melhor embasar esta discussão, torna-se indispensável tomar como ponto de partida o trabalho de Rodrigo Melo Franco de Andrade <sup>5</sup>, as reflexões de Aloísio Magalhães <sup>6</sup>, o recente estudo de

Sônia Rabello de Castro sobre os aspectos jurídicos do tombamento <sup>7</sup> e o trabalho desenvolvido na década de 1980 pelo Programa Nacional de Preservação e Pesquisa da Fotografia da Funarte - abordado num outro trabalho constante deste mesmo número da revista *Acervo*.

O crescente interesse pelo uso de documentos fotográficos como fonte de pesquisa em todo mundo, a partir da década de 1960 e mais ainda da de 1980, tornou evidente uma forte limitação, um obstáculo, para aqueles que recorrem à Biblioteca Nacional ou qualquer outra instituição do gênero, na busca de fontes iconográficas para suas pesquisas. Talvez o primeiro a enfrentar esse problema, decorrente da falta de interesse por aqueles acervos, tenha sido o historiador e colecionador Gilberto Ferrez, estudioso pioneiro da fotografia brasileira <sup>8</sup>. Por um lado, os catálogos disponíveis não atendem satisfatoriamente às necessidades atuais, tornando a pesquisa lenta e acarretando o excessivo manuseio de originals - e este assunto mereceria um trabalho específico, realizado pelos colegas da área de tratamento técnico da Biblioteca Nacional, que vêm realizando um trabalho de extrema competência no sentido de solucionar esse problema. Por outro lado, existem ainda milhares de imagens sem nenhum tratamento técnico, impossibilitando sua consulta.

Vale ressaltar que essa realidade não é peculiar do Terceiro Mundo. Uma visita, hoje, aos grandes acervos de fotografia do século XIX, no Primeiro Mundo - com

o intuito de observar as condições de acesso às informações ali oferecidas - seguramente traria enormes surpresas aos menos informados.

Assim, arriscaríamos dizer que há muito ainda para se conhecer sobre o nosso passado, na medida em que mais imagens forem identificadas e catalogadas, representando novas fontes de pesquisa. Embora muitos não saibam, o acervo da Biblioteca Nacional é também fortemente representativo do que de melhor se produziu em termos de fotografia documental na América do Norte, Europa, Oriente Médio e Extremo Oriente.

No texto de apresentação de uma exposição concebida por Jorge Luís Gutiérrez, em março de 1993, com fotografias da Biblioteca Nacional da Venezuela, ele afirma que

*'la fotografía del Siglo XIX no escapó a influencias y estilos emanados de los grandes centros de poder e influencia cultural, aun así lo fundamental en torno a la fotografía latinoamericana del Siglo XIX es la ruptura de enfoques simplistas de inventario fotográfico y la comprensión de la presencia de un fenómeno de producción fotográfica con carácter propio, con fuerza suficiente como para caracterizar su valor más allá de los mecanismos de producción fotográfica propios del Siglo XIX'.<sup>9</sup>*

Um estudo comparativo nessa linha, por exemplo, poderia ser inteiramente desenvolvido a partir das imagens disponíveis no acervo. Desde o Manual de Daguerreotípi de Lerebours e das Excursões Daguerreanas, passando pela

fotografia paisagística de Francis Prith, Bonfils e Muybridge, entre inúmeros outros, há muito para se apreciar, estudar e comparar com a produção brasileira. Se considerado o extenso período da pré-fotografia, poderíamos recuar até a *Magiae Naturalis* de Giovanni Battista della Porta, encontrada na Seção de Livros Raros, para ler o original, em latim, da descrição de uma câmera obscura.

Com relação à fotografia brasileira, lentamente vão surgindo preciosas imagens que contribuirão para um melhor estudo da tecnologia empregada pelos nossos fotógrafos - uma das áreas em que somos absolutamente carentes de estudos. Às vezes, são câmeras e outros aparatos que podem ser vistos; em outras constata-se o emprego de diferentes papéis fotográficos na confecção das cópias.

À medida em que o trabalho avança, formam-se conjuntos ou enriquecem-se outros anteriormente catalogados: novas imagens da colonização do Espírito Santo, mais algumas da série de Frisch sobre a Amazônia, aspectos das celebrações da vitória na Guerra do Paraguai fotografadas por Ferrez no Rio de Janeiro e por Fidanza no Pará, imagens de escravos, de vendedores ambulantes, dos parques e jardins do Rio de Janeiro, extenso material sobre a construção das estradas de ferro pelo país. Há muito ainda por revelar, e citamos aqui apenas algumas imagens que nos vêm à memória no momento.

Voltando ao acervo estrangeiro da Biblioteca Nacional, impressiona a riqueza

dos conjuntos sobre arte e arquitetura européias, a documentação arquitetônica e urbanística das cidades mais importantes, os trabalhos de engenharia (recentemente, por exemplo, foi identificado um belíssimo conjunto de originais relativos à construção do Canal do Panamá) e uma série de outros temas que abordam grandes questões do momento: fotografias de sistemas penitenciários, de espécies botânicas, equipamentos agrícolas, grupos militares etc. É importante lembrar que a maior parte desse material é oriunda da coleção

particular do imperador dom Pedro II.

O Projeto de Preservação e Conservação do Acervo Fotográfico da Biblioteca Nacional - PROFOTO nasceu de uma idéia no início dos anos 1980. Foi concebido e debatido ao longo de muitos anos, por uma equipe interdisciplinar e interinstitucional, e se insere no trabalho de conscientização e disseminação de informações desenvolvido pelo Programa Nacional de Preservação e Pesquisa da Fotografia da Funarte, naquela década. O seu objetivo principal é o tratamento integral de todo esse acervo, que se



DIETZE, Albert Richard. *Colônias de imigrantes europeus, Espírito Santo, entre 1869 e 1878: estúdio de fotógrafo.*

concentra majoritariamente na Divisão de Iconografia, mas está também presente na Divisão de Manuscritos e na Divisão de Música e Arquivo Sonoro.

Ao iniciar-se a sua realização em 1989, graças ao apoio financeiro da Fundação Banco do Brasil, as atividades foram direcionadas às imagens não identificadas, e portanto desconhecidas pelas nossas gerações - em sua maior parte, pertencentes à Coleção Tereza Cristina Maria. O trabalho tem sofrido todos os percalços a que está sujeito qualquer

projeto de longo prazo numa instituição pública da área cultural, nos dias atuais. Suas atividades abrangem as áreas de tratamento técnico, automação, conservação, reprodução fotográfica, desenho de produto, química e planejamento e conservação arquitetônica. A maioria dessas áreas se subdivide em outras, envolvendo boa parte da instituição.

A área de tratamento técnico engloba as atividades de identificação, catalogação e indexação. A identificação é feita por



**STAHl & Ca.** Estrada de Ferro do Recife ao São Francisco, Pernambuco, entre 1858 e 1860; trecho entre Recife e Cabo.

uma equipe de bibliotecários e historiadores, que, apesar de disporem de um invejável conjunto de fontes para suas pesquisas na própria instituição, não hesitam em buscar outros acervos, caso necessário. Identificar aquelas imagens é desvendar nosso passado, o que se constitui numa das atividades mais emocionantes do projeto.

Diz o historiador Boris Kossoy:

o valor e alcance dos documentos, bem como sua viável interpretação, está na razão direta de quem consegue - em função de sua bagagem cultural, sensibilidade, experiência humana e profissional - formular-lhes perguntas adequadas e inteligentes. Jamais se poderão decodificar tais informações - que permitem enfoques multidisciplinares - se não houver um mergulho naquele momento histórico, fragmentariamente congelado no conteúdo da imagem e globalmente circunscrito ao ato da tomada do registro. A fotografia enquanto cerne de estudos de sua própria história e enquanto instrumento de apoio às mais diferentes pesquisas nunca escapará desta condição. Em função disto ela não sobreviverá sem os dados que a identificam, sem a devida interpretação que a situa e valoriza.<sup>10</sup>

É nesse sentido que temos trabalhado. É à medida que a prática nos leva ao amadurecimento da metodologia de pesquisa adotada, visando à identificação das imagens, nos damos conta de que estamos, na verdade - embora possa parecer pretensioso afirmá-lo - reconsti-

tuindo de forma minuciosa esses fragmentos visuais do nosso passado. É metade do caminho já percorrido, para quem pretende fazer dessas imagens algum uso.

A catalogação segue as normas prescritas pelo Manual para Catalogação de Documentos Fotográficos, elaborado por uma comissão de redação integrada por técnicos da Funarte/IBAC, Fundação Biblioteca Nacional, Museu Histórico Nacional, Museu Imperial e CPDOC/Fundação Getúlio Vargas.<sup>11</sup> Até o presente momento, utiliza-se o terceiro nível, que inclui todos os elementos de descrição que constam do manual. Afóra o fato de considerá-lo o nível ideal para essa coleção, podemos ainda testar integralmente a aplicabilidade das regras, além de formar *experts* no assunto. A descrição inclui também as características físicas e o gênero das imagens - e um vocabulário controlado específico para este fim vem sendo estabelecido, uma vez que não encontramos nenhum trabalho satisfatório em língua portuguesa.<sup>12</sup>

É também digno de menção o cadastro de autoridades que vem sendo desenvolvido, graças a um elaborado trabalho de pesquisa e ao rígido controle dos nomes de pessoas, entidades e localizações geográficas.<sup>13</sup>

A indexação se baseia num tesauro específico para assuntos de documentos fotográficos, que vem sendo paulatinamente estabelecido. Inspirado e parcialmente traduzido de um tesauro semelhante da Library of Congress<sup>14</sup>, esse vocabulário guarda inteira compatibili-

dade com os cabeçalhos de assunto, usados para a classificação de monografias na Biblioteca Nacional.

A automação do tratamento técnico é irreversível, constituindo-se na única saída eficaz para uso dos acervos sempre crescentes que se acumulam nas grandes instituições. É impressionante a capacidade de recuperação de informações desses sistemas, capazes de fornecer dados precisos e específicos sobre qualquer aspecto de uma fotografia, a partir de quantidades massivas de documentos. A área de automação do projeto cuida do desenvolvimento dos aplicativos para catalogação e indexação automatizadas, a partir do *software* Micro CDS-ISIS, buscando sempre a compatibilidade de formato dos registros catalográficos com o formato CALCO (Catalogação Legível por Computador) - versão brasileira do formato MARC, adotado pela maioria das grandes bibliotecas e centros de informação em todo o mundo.<sup>15</sup> Isso permitirá a transferência da base de dados do acervo fotográfico para um equipamento de maior porte da Biblioteca, que será futuramente conectado a redes internacionais, possibilitando consultas a outras bases e o intercâmbio de informações.

O projeto também prevê a conexão dessa base de dados a um banco de imagens. Nesse caso, as imagens originais seriam digitalizadas e armazenadas em meio magnético, diminuindo a necessidade de manuseio dos originais e possibilitando, futuramente, a confecção de mais um produto do acervo - em CD-ROM, por exemplo. Este desdobramento

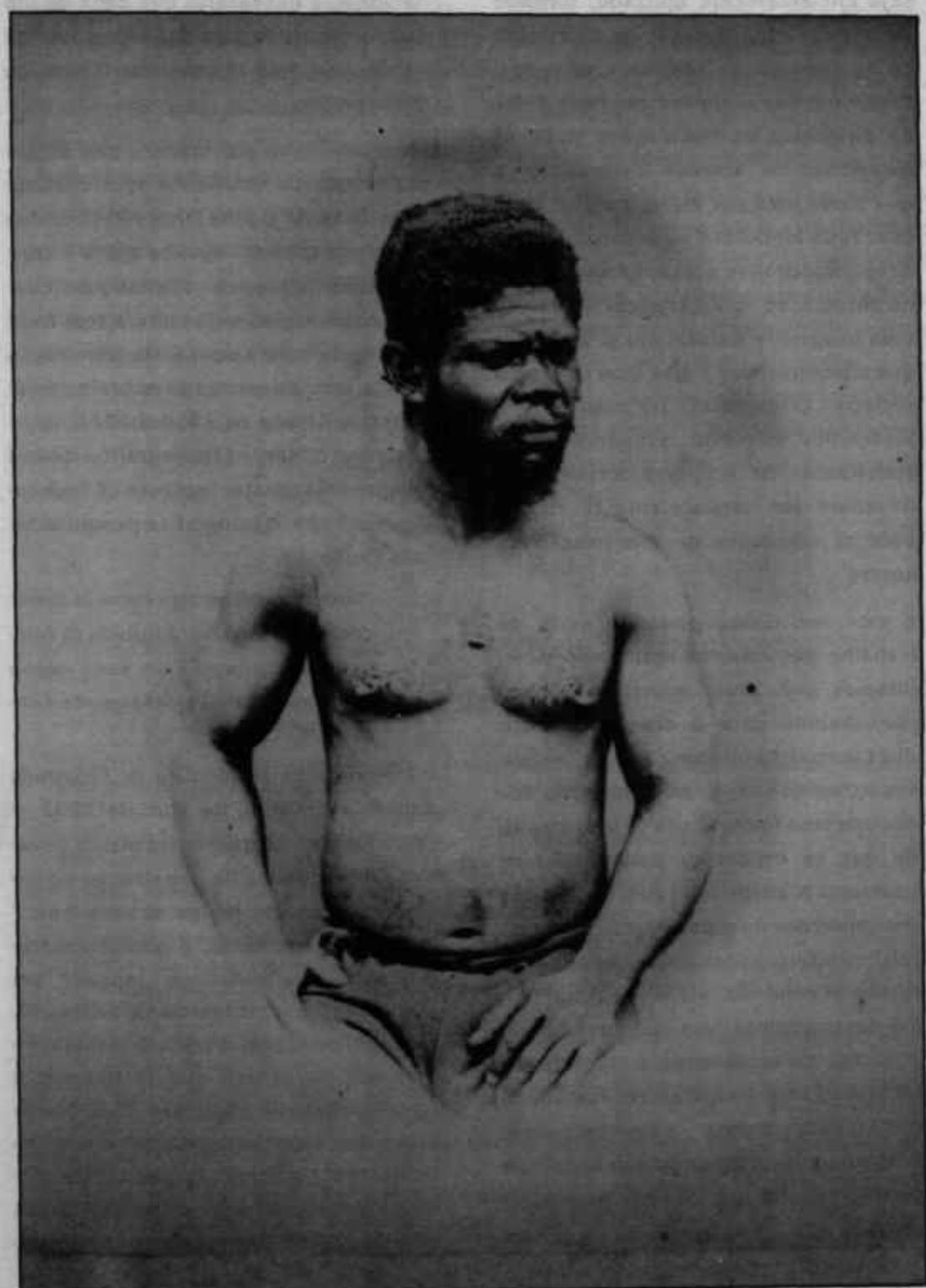
das atividades encontra-se em fase de estudos no presente momento.

A área de conservação do PROFOTO está procedendo ao diagnóstico e à higienização das fotografias. Em alguns casos, seguem-se outras intervenções de conservação, chegando até a confecção do acondicionamento individual e o armazenamento em mobiliário adequado. O objetivo maior é a estabilização do acervo.

As atividades das áreas de desenho de produto e de química estão estritamente ligadas à conservação. A primeira tem como principal atribuição o desenvolvimento do sistema para acondicionamento de documentos fotográficos (caixas, pastas, envelopes, *folders*, jaquetas, etc.). A segunda tem papel preponderante na escolha dos materiais acessórios - papéis, cartões, polímeros e adesivos - que são utilizados na confecção do sistema. Os trabalhos de pesquisa nesse sentido, que foram iniciados pela análise de papéis e cartões, têm a participação do Instituto Nacional de Tecnologia e do Centro de Conservação e Preservação Fotográfica do IBAC.

A área de reprodução fotográfica visa à constituição de um arquivo de negativos de segunda geração das fotografias, cujos negativos originais não mais existem. Esses negativos servirão como matriz para todas as cópias futuras, que atenderão às necessidades dos pesquisadores, evitando-se assim que os originais tenham que ser reproduzidos a cada novo pedido.

No entanto, para que esse novo arquivo



ATELIER Phot. de G. Leuzinger. Negro, Rio de Janeiro, entre 1860 e 1870 : retrato.

seja eficientemente utilizado, torna-se necessária a implantação de uma política de reprodução realista e eficiente. Este é um dos assuntos que mais aflige os dirigentes de instituições públicas detentoras de acervos fotográficos, e que ainda está por merecer maior atenção. Toda biblioteca ou arquivo público deve garantir livre acesso às fotografias; no entanto, ao solicitar a reprodução de uma imagem, é natural (ou deveria ser) que o pesquisador pague uma taxa pelo serviço - diferenciada no caso do uso pretendido envolver remuneração ao solicitante. Os recursos arrecadados deveriam ser naturalmente revertidos para as atividades de preservação do acervo.

É este, em linhas gerais, o perfil do trabalho que estamos realizando. Acreditamos que, desta maneira, estamos contribuindo para o desenvolvimento das Ciências da Informação e da Conservação, no que tange ao tratamento dos documentos fotográficos - e isso é parte do que se espera de uma biblioteca nacional. A partir de 1994, estaremos em condições de repassar a outras instituições interessadas todo esse conhecimento acumulado, além das ferramentas desenvolvidas para viabilizar sua realização. No entanto, para concluirmos o tratamento de todo o acervo - estimado em 40.000 imagens - é imprescindível continuarmos recebendo, por mais dois anos, o valioso apoio da Fundação Banco do Brasil, sem o qual nada do que foi aqui descrito teria se realizado. Além do incontestável apoio e incentivo que temos recebido da direção da Biblioteca

Nacional, é necessário que cada de um de nós contribua para que isso aconteça - e são inúmeras as possíveis formas de contribuição.

Há muito ainda por fazer, e não só em nosso país. Já tivemos a oportunidade de mencionar alguns fatos relacionados à América Latina. Vejamos agora o caso da Península Ibérica - apenas para citar uma outra região cuja cultura tem forte identidade com a nossa. Na introdução da sua tese de mestrado sobre os fotógrafos de Lisboa de 1886 a 1914, apresentada à School of Photographic Arts and Sciences/Rochester Institute of Technology em 1989, o fotógrafo e pesquisador Luis Pavão diz:

'Gostaria de dizer algo sobre as limitações deste trabalho. A História da Fotografia em Portugal é um vasto campo que ainda não foi extensamente estudado'.<sup>16</sup>

Na *Revista de Historia de la Fotografia Española* (Sevilha), de abril de 1992, o editorial faz uma queixa veemente quanto às dificuldades de penetração do assunto em certos meios acadêmicos.<sup>17</sup> Mas, paradoxalmente, o guia-inventário dos fundos fotográficos, lançado em 1989 pela Biblioteca Nacional de Madrid, constitui-se num dos trabalhos mais primorosos do gênero que já tivemos a oportunidade de examinar<sup>18</sup> - e é algo assim que esperamos realizar em nossa Biblioteca Nacional, quando concluirmos a realização do presente projeto; um guia que estabeleça as diversas possibilidades de pesquisa no acervo da instituição, relacionadas à fotografia.

O futuro das atividades de pesquisa com

imagens em nosso país é promissor. O crescente número de trabalhos acadêmicos, em nível de pós-graduação, que se valem da fotografia brasileira - alguns deles já lançados no mercado editorial - atestam esta afirmação. É verdade que ainda fazem carreira entre nós alguns teóricos que preferem beber na fonte de livros estrangeiros, sobre fotografia estrangeira - teorizando aqui, baseados em fontes de lá. Nada temos contra eles, especialmente se considerarmos que nossos editores não traduzem os originais, e o acesso a muitos dos nossos acervos de valor, em qualquer área, é

difícil, dando margem a essa situação. Mas estamos determinados a fazer a nossa parte, no sentido de reverter este quadro.

Ao prover os pesquisadores das condições que favoreçam o pleno êxito de suas pesquisas no acervo da Biblioteca Nacional, pretendemos também contribuir para o aprofundamento da reflexão e dos estudos sobre a fotografia brasileira no século XIX e possibilitar o uso dessas imagens como fontes primárias nos trabalhos de pesquisa sobre qualquer assunto relacionado ao conteúdo do acervo.

## N O T A S

1. BIBLIOTECA Nacional do Rio de Janeiro. Catálogo da Exposição de História do Brasil. Edição fac-similar, com introdução de José Honório Rodrigues. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1981.
2. KOSSOY, BORIS. Entrevista concedida a Rubens Fernandes Júnior. *Irisfoto*, n. 463, p. 41-47, maio 1993.
3. MARBOT, Bernard. La photographie ancienne *Art Mâitiers du Livre*, n. 171, p. 80-89, 1992. Numéro spécial - le Département des Estampes et de la Photographie.
4. DAGUERREOTIPOS en la Plaza de Mayo. Exposición organizada por el Banco de la Nación Argentina en la que se exhiben piezas del Centro de Investigaciones sobre Fotografía Antigua en la Argentina C.I.P.A.A - "Dr. Julio F. Rlobó". Apresentação de Abel José Alexander. Buenos Aires, Jul-ago. 1988.
5. ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. *Rodrigo e o SPHAN*: coletânea de textos sobre o patrimônio cultural. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, Fundação Nacional Pró-Memória, 1987.
6. MAGALHÃES, Aloisio. *E triunfo?: a questão dos bens culturais no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Fundação Nacional Pró-Memória, 1985.
7. CASTRO, Sonia Rabello de. *O estado na preservação de bens culturais*. Rio de Janeiro: Renovar, 1991.
8. Gilberto Ferrez começou a escrever sobre a fotografia brasileira ainda na década de 1940. Autor de várias obras sobre o assunto, destacamos *A fotografia no Brasil: 1840-1900* (2ª ed. Rio de Janeiro: Funarte: Fundação Nacional Pró-Memória, 1985), já traduzida e publicada nos EUA. Uma reportagem publicada em *O Estado de São Paulo* de 19/9/78, intitulada - 'Livros intactos há 25 anos', narra o que se segue: 'Há 25 anos o historiador Gilberto Ferrez fez longas consultas na seção de fotografias (sic) da Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro. (...) Somente agora (...) Ferrez voltou a manusear aqueles velhos volumes e, surpreso, descobriu que os pedaços de papel

amarelecidos que encontrou entre suas páginas eram aquelas mesmas tiras que ele colocou ali, tanto tempo atrás.' Ferrez desabafa: 'Esse é o quadro da fotografia no Brasil(...)'

9. GUTIERREZ, Jorge Luis. 'El paisaje, la fascinación tecnológica y el sueño de progreso'. *Encuadro*. Número especial, II Jornadas Fotográficas de Mérida. p. 12-15, março 1993.
10. KOSSOY, Boris. *Fotografia e história*. São Paulo: Editora Ática, 1989.
11. MANUAL para catalogação de documentos fotográficos. Versão preliminar. Instituto Brasileiro de Arte e Cultura. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional; Instituto Brasileiro de Arte e Cultura, 1992.
12. O vocabulário para características físicas se relaciona aos aspectos tecnológicos (nomes dos processos e formatos dos documentos fotográficos); um outro vocabulário designa o gênero das imagens (ex: fotografia abstrata, fotografia aérea, panorama, retrato etc.)
13. O único levantamento até hoje publicado sobre os fotógrafos atuantes no Brasil no século XIX é de autoria de Boris Kossoy, parte integrante de obra fundamental para o estudo daquele período, infelizmente esgotada há mais de uma década (*Origens e expansão da fotografia no Brasil - século XIX.*) Rio de Janeiro: Funarte, 1980.
14. LC thesaurus for graphic materials: topical terms for subject access. Compiled by Elizabeth Betz Parker. Washington, DC: LC, Cataloging Distribution Service, 1987.
15. A Fundação Getúlio Vargas é a proprietária da rede de catalogação cooperativa Bibliodata/CALCO, que congrega as principais bibliotecas do país - dentre elas a Biblioteca Nacional, principal colaboradora.
16. PAVÃO, Luis. *The photographers of Lisbon, Portugal from 1886 to 1914*. Rochester Film & Photo Consortium Occasional Papers, nº 5. Rochester: Department of University Educational Services, International Museum of Photography at George Eastman House, 1990.  
' I would like to say something about the limitations of this publication. The history of photography in Portugal is a large field which has not yet been extensively studied.' (Tradução do autor)
17. REVISTA de Historia de la Fotografía Española. Editada por la Sociedad de Historia de la Fotografía Española. Sevilha, n. 4, abril 1992.
18. 150 años de fotografía en la Biblioteca Nacional. Guía- inventário de los fondos fotográficos de la Biblioteca Nacional coordinada y dirigida por Gerardo P. Kurtz/Isabel Ortega. Madrid: Ministério de Cultura: Ediciones El Viso, 1989.

## A B S T R A C T

The Brazilian National Library holds the most significant and comprehensive nineteenth century photographic collection of Brazilian and foreign images. Partly inaccessible up to this date, the collection is being submitted to an extensive work which includes the automated technical treatment, conservation and reproduction, from techniques developed by the project staff.

## R É S U M É

La Bibliothèque Nationale du Brésil est dépositaire de la collection la plus significative et compréhensive de la photographie brésilienne du XIX<sup>ème</sup> siècle existante dans une institution publique du pays. Partiellement inaccessible jusqu'au présent, cette collection est aujourd'hui soumise à un vaste travail de traitement technique automatisé, conservation et reproduction, selon techniques développées par l'équipe du projet.

Márcia Ribeiro de Oliveira

Museóloga, mestranda em Comunicação e Semiótica da PUC/SP  
e coordenadora do Módulo de Fotografia do Instituto Cultural Itaú.

## A Memória Fotográfica de São Paulo em Processo de Informatização

A OPÇÃO PELA  
FOTOGRAFIA COMO  
SUPORTE PARA O  
RESGATE DA MEMÓRIA  
DA CIDADE E O  
FOTÓGRAFO ENQUANTO  
FILTRO CULTURAL

**E** escrever sobre os velhos prédios e casarões, prestes a serem demolidos, ou relatar as histórias contadas pelos antigos moradores, era uma forma de resguardar a cidade das transformações mais bruscas e resgatar os antigos usos e costumes urbanos. Desenhos, aquarelas e mapas foram, até o advento da fotografia, os outros meios utilizados para mostrar aspectos da cidade e registrá-los.

As intervenções constantes no espaço



urbano, que modificam seu aspecto e seu uso, afirma o jornalista Moracy de Oliveira, levam a população a ter dificuldade em relacionar o presente ao passado, a perder a noção da sua história.

A fotografia é um dos registros que melhor possibilita a percepção, a leitura e a interpretação do ambiente urbano, pela sua capacidade de aglutinação de várias outras linguagens: a da arquitetura, da programação visual e do desenho industrial, ao mesmo tempo em que cria uma nova linguagem diferente das demais. Através dela é possível comunicar ao usuário as características físicas, os usos e as transformações da cidade enquanto organismo vivo. Como diz Jacques Le

Goff,

"a fotografia (...) revoluciona a memória: multiplica-a e democratiza-a, dá-lhe uma precisão e uma verdade visuais nunca antes atingidas, permitindo assim guardar a memória do tempo e da evolução cronológica".<sup>1</sup>

A leitura da imagem fotográfica é mais carregada de significados para aqueles que procuram conhecer o contexto histórico particular em que tal registro se originou. Por outro lado, essas imagens pouco contribuirão para o progresso de conhecimento histórico, sociológico, antropológico e/ou estético, se delas não se extrair o potencial informativo e/ou estético que as caracteriza, lembrando, portanto, que as fotografias não se constituem em meras ilustrações aos textos.

Para Bóris Kossoy,

"a eleição de um aspecto determinado, isto é, selecionado do real, com seu respectivo tratamento estético - a preocupação na organização visual dos detalhes que compõem o assunto, bem como a exploração dos recursos oferecidos pela tecnologia: todos são fatores que influirão decisivamente no resultado final e configuram a atuação do fotógrafo enquanto filtro cultural."<sup>2</sup>

Isto é, seu talento e intelecto determinarão a qualidade do registro e este, por sua vez, atestará a visão de mundo do fotógrafo.

O fotógrafo, ao registrar um logradouro - por exemplo, o largo de São Francisco, em São Paulo -, pode optar apenas pelo enfoque das edificações reconhecidas

como 'patrimônio cultural', como a Faculdade de Direito, a Igreja de São Francisco, a Escola de Comércio Álvares Penteado, ou então, eleger cenas do cotidiano como assunto que mais lhe interessa, ou as esculturas, o restaurante em frente ao largo, o estacionamento do Jôquei Clube ou, quem sabe, o respiradouro do metrô e as floriculturas. É possível, ainda, fotografar a partir de um tema pré-determinado, como a relação dos estudantes da Faculdade de Direito com o Largo, e outros. Dependendo de seu interesse, formação profissional, domínio técnico, sensibilidade e objetivos, o fotógrafo pode apresentar sua visão, eventualmente rica e complexa desse logradouro, permitindo novas e múltiplas leituras.

#### A DIVULGAÇÃO DA MEMÓRIA FOTOGRÁFICA DA CIDADE DE SÃO PAULO

**N**a década de 1930, Benedito Junqueira Duarte, a convite de Mário de Andrade, promoveu a primeira organização do acervo da



Seção de Arquivo de Negativos do Departamento de Cultura, atualmente ligado ao Departamento do Patrimônio Histórico da Secretaria Municipal de Cultura. Nessa época, o arquivo possuía cerca de duas mil imagens, entre as quais, negativos de vidro originais da obra do fotógrafo Guilherme Gaensly, negativos de vidro reproduzidos das matrizes do fotógrafo Militão Augusto de Azevedo - *Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo 1862-1887*, e negativos de Aurélio Becherini, que no período de 1914 a 1919 continuou o trabalho sistemático de registro fotográfico da cidade, iniciado por Militão e Gaensly. A este acervo somou-se a produção fotográfica realizada por Benedito Duarte na década de 1930, além das fotografias produzidas por outros fotógrafos do Departamento de Cultura.<sup>3</sup>

O Departamento do Patrimônio Histórico da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo sempre colocou à disposição dos consulentes seu acervo de imagens fotográficas, que continuou a ser produzido nas décadas seguintes, embora enfrentando muitos problemas para sua conservação. Além desse Departamento, outros órgãos poderiam ser mencionados como prestadores de serviço no sentido da preservação e divulgação da memória fotográfica da cidade de São Paulo: o Departamento do Patrimônio Histórico da Eletropaulo, com álbuns de fotografia do século XIX até a década de 1940 e publicações posteriores; a Biblioteca Mário de Andrade, da Secretaria Municipal de Cultura, com álbuns de

fotografia do século XIX e XX, além de publicações da Seção de Obras Raras; o Museu de Arte de São Paulo, com a coleção completa da Revista *O Cruzeiro* e outras publicações na área de fotografia. Além desses, é importante lembrar o Condephaat, o Arquivo Histórico da Cúria Metropolitana, o Museu Paulista, o Arquivo Múltiplos do Centro Cultural São Paulo, os arquivos das agências fotojornalísticas da Folha de São Paulo, O Estado de São Paulo e a Editora Abril e, atualmente, a importante produção das agências particulares como a Fotograma, N-Imagens e Pulsar, entre outras.

Alguns colecionadores particulares de fotografia e de cartões postais como mons. Jamil Nassif Abib, Benedito Lima de Toledo, Rubens Fernandes Junior e Bóris Kossoy, também prestam um serviço de preservação e divulgação de imagens fotográficas da cidade.

A partir da década de 1970 a memória fotográfica de São Paulo passou a ser divulgada principalmente através do recém-criado Museu da Imagem e do Som, da Secretaria de Estado da Cultura, que realizou a exposição Memória Paulistana (1975) e A cidade também é sua casa (1980) - concurso que visava estimular os cidadãos paulistanos a fotografarem a cidade. Já o Departamento do Patrimônio Histórico da Secretaria Municipal de Cultura, com a criação do Museu de Rua (1977), por Júlio Abe Wakahara, passou a ter seu acervo exposto nas principais ruas, praças e viadutos.

Na década de 1980 as exposições do

Museu de Rua continuaram, e no âmbito dos museus foram realizadas algumas mostras relativas à memória fotográfica da cidade; em 1981, o Museu de Arte de São Paulo fez uma exposição sobre a obra de Militão Augusto de Azevedo - *Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo 1862-1887*, com esmeradas reproduções realizadas por João Sócrates de Oliveira. Entre 1979 e 1982 a Pinacoteca do Estado, através de seu Gabinete Fotográfico, sob a curadoria de Rubens Fernandes Junior, realizou duas mostras sobre a memória fotográfica paulistana. Por sua vez, o Departamento do Patrimônio Histórico da Eletropaulo passou a promover, na mesma década, exposições no saguão do edifício Alexandre Mackenzie. A primeira exposição que ocupou a Galeria do Chá, em 1984, teve como tema os bondes e como cenário o desenvolvimento urbano da cidade. Em 1982 uma grande parte do acervo fotográfico da Eletropaulo foi exposto no Museu de Arte de São Paulo, sob a curadoria de George Love.

A partir da Lei Sarney, que incentivava as atividades culturais, o empresariado também começou a participar da divulgação da fotografia e, em particular, da memória fotográfica das cidades brasileiras.

No final de 1990 o Citicorp/Citibank realizou a exposição *A Cidade de São Paulo*, com fotografias, cartões postais, óleos e aquarelas; e em dezembro de 1991 foi inaugurado o Banco de Dados Informatizado - Setor Memória Fotográfica da Cidade de São Paulo, pelo Instituto Cultural Itaú, com mais de quinhent

tas fotografias da avenida Paulista, que na época completava seu centenário.

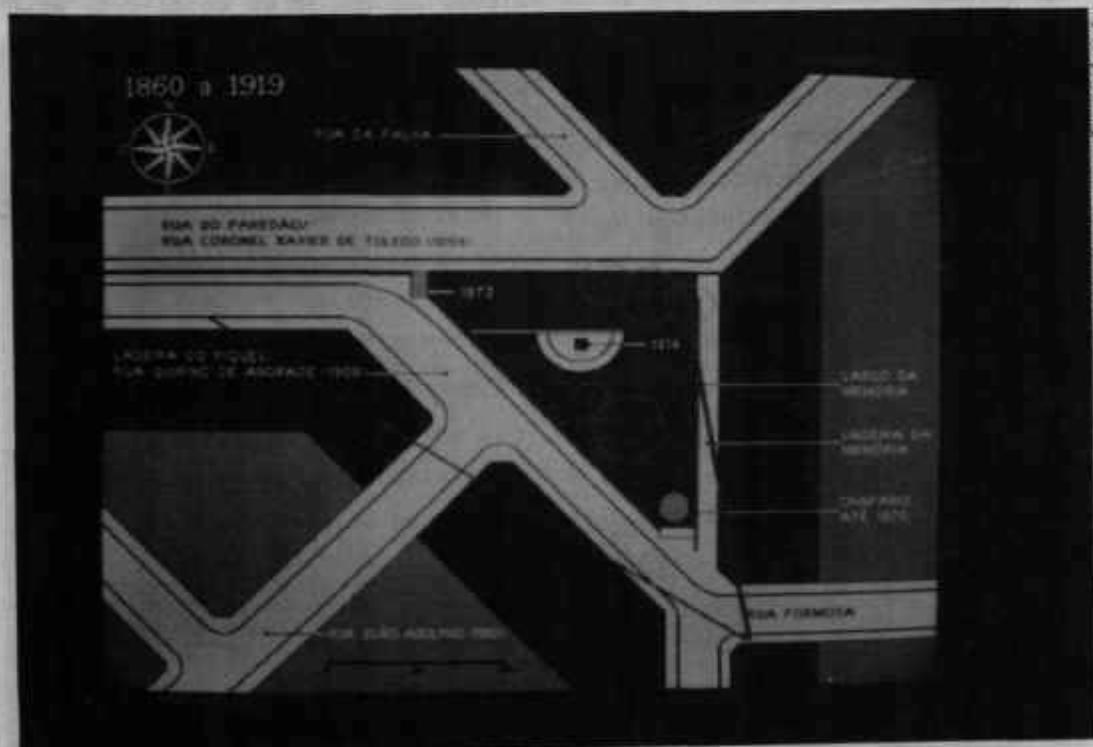
#### UMA EXPERIÊNCIA: SISTEMATIZANDO A MEMÓRIA FOTOGRAFICA DA CIDADE DE SÃO PAULO ATRAVÉS DA INFORMÁTICA

Segundo o biólogo-urbanista escocês Patrick Geddes, autor de *City Evolution*,

'contar a história dos povos através das guerras é uma banalidade: todos são bons, isso não é história. A verdadeira história de um povo se faz todos os dias, é a história modesta'.

Geddes critica os historiadores de sua época por serem como jornalistas modernos, que somente narram fatos excepcionais. Na realidade, o que conta na história de um povo e na história de suas cidades, entende Geddes, são os fatos cotidianos, aquilo que acontece discretamente, todos os dias, na vida cotidiana de cada um. Portanto, a história é o ponto chave a partir do qual o cidadão pode aceitar ou criticar as mudanças urbanas. O urbanista, por seu lado, ao propor alterações, não deve perder de vista a história e o passado da cidade.

O Banco de Dados Informatizado - Setor Memória Fotográfica da Cidade de São Paulo, criado pelo Instituto Cultural Itaú, pretende ajudar os cidadãos a entender a sua própria cidade, a história de cada região, através da informática, procedimento pioneiro no país. O Banco de Dados pode ajudá-los na sua relação



As duas imagens aparecem simultaneamente nas telas dos computadores: no alto, a foto do logradouro; acima, a plotagem [ ponto de tomada da foto no primeiro período: 1860-1911].

presente e futura com a cidade, a compreendê-la melhor no que diz respeito à escolha dos bens culturais que devem ser preservados e sobre o modo como deve ser efetuada essa política de preservação. Facilita também seu posicionamento diante de novos projetos urbanísticos, a questionar o passado e relacioná-los.

Segundo o diretor superintendente do Instituto Cultural Itaú e idealizador do Setor Memória Fotográfica da Cidade de São Paulo, Ernest Robert de Carvalho Mange,

'o objetivo básico desse programa é comunicar o processo histórico-social da evolução da cidade, de 1860 ao presente, tendo a fotografia como portadora de informações. Ela é o documento fundamental da memória desse processo, definitivamente preservada e acessível a todos'<sup>3</sup>.

Com a sistematização da Memória Fotográfica de São Paulo em banco de dados informatizado é possível mostrar ao consulente o processo de evolução da cidade a partir de 1860 (ano das primeiras fotografias realizadas pelo fotógrafo Militão Augusto de Azevedo) até hoje, através dos logradouros.

O Banco de Dados foi inaugurado em dezembro de 1991, com mais de quinhentas fotografias digitalizadas da Avenida Paulista, abrangendo o período de 1891 a 1991. As fotos foram selecionadas a partir de um universo de cinco mil imagens, aproximadamente, utilizando critérios de caráter urbanístico, histórico, arquitetônico, técnico e estético.

Além das fotografias, o ente urbano - nome técnico aplicado aos logradouros, por exemplo, *avenida Paulista* - conta com *Informes Históricos*, ou seja, relatos sobre os períodos em que foram divididos a história da avenida, de acordo com critérios das principais transformações. O primeiro período começa em 1891, época da sua inauguração, e vai até 1937; o segundo período tem início em 1938, com a inauguração do túnel da avenida 9 de Julho e termina em 1975, por ocasião das obras de seu alargamento. Finalmente, em 1976 começa o terceiro período que se encerra em 1991, ano da comemoração do centenário da Paulista.

Além dos *Informes Históricos*, o Banco de Dados Informatizado conta com uma *Cronologia* para cada período; *Notas* sobre edificações ou eventos importantes, como o Movimento pelas Diretas em 1984, a Corrida de São Silvestre, etc. e *Plantas* (cartografias históricas), mostrando as plotagens, isto é, ponto aproximado de tomada das fotografias, a altura aproximada e tipos de lente utilizados - normal, grande angular e teleobjetiva.

São utilizados dois monitores no processo. Um, à esquerda, apresenta ao consulente os textos e plantas cartográficas, enquanto o da direita mostra as fotografias com seus devidos créditos e informações consideradas relevantes: título, ano da foto, o logradouro enfocado, acervo a que pertence e nome do fotógrafo.

As fotografias selecionadas para inte-



Largo da Memória - 1984  
 Vista aérea do largo com obras do Metrô  
 Aut. desc.  
 (c) Arquivo/DIM/Metrô

00360037

#### MÓDULO FOTOGRAFIA

### Setor Memória Fotográfica da Cidade de São Paulo, ENTE URBANO - Largo da Memória

Informação Histórica

1870 a 1982

O desenvolvimento do Largo da Memória e a posterior construção da linha de metrô, do metrô, surgiram graças à manutenção de sua histórica importância comercial na comunidade urbana.

Do lado do Armeirão, da Rua Formosa e da Rua General Honório de Toledo, as unidades são anexas à Estação Armeirão do Metrô.

O plano Projeto de Fases, após revisão sua importância, possibilita um futuro interessante espaço de memória.

Para melhorar a imagem urbana urbana, Tânia Gilleva, em 1984 um plano de 1.000 m<sup>2</sup>, se encontra no autor Tânia Gilleva, o plano de obra por melhorar sua imagem e sua imagem em direção ao Centro.

No alto, a tela com a imagem do logradouro; acima, com o informe histórico.

grar o Banco de Dados são digitalizadas através de *scanner*, e cada uma delas gera um arquivo contendo a informação pixel a pixel (ponto a ponto). No computador é instalada uma placa targa, que decodifica a leitura de digital para analógica, gerando uma imagem no monitor de 1024 por 780 linhas. O Centro de Informática e Cultura I - CIC/I, situado à avenida Paulista 2424 - São Paulo, funciona em rede e as imagens digitalizadas podem ser impressas para o consulente gratuitamente, dependendo da autorização do fotógrafo, agência, instituição ou colecionador.

As entradas para o Banco de Dados são:

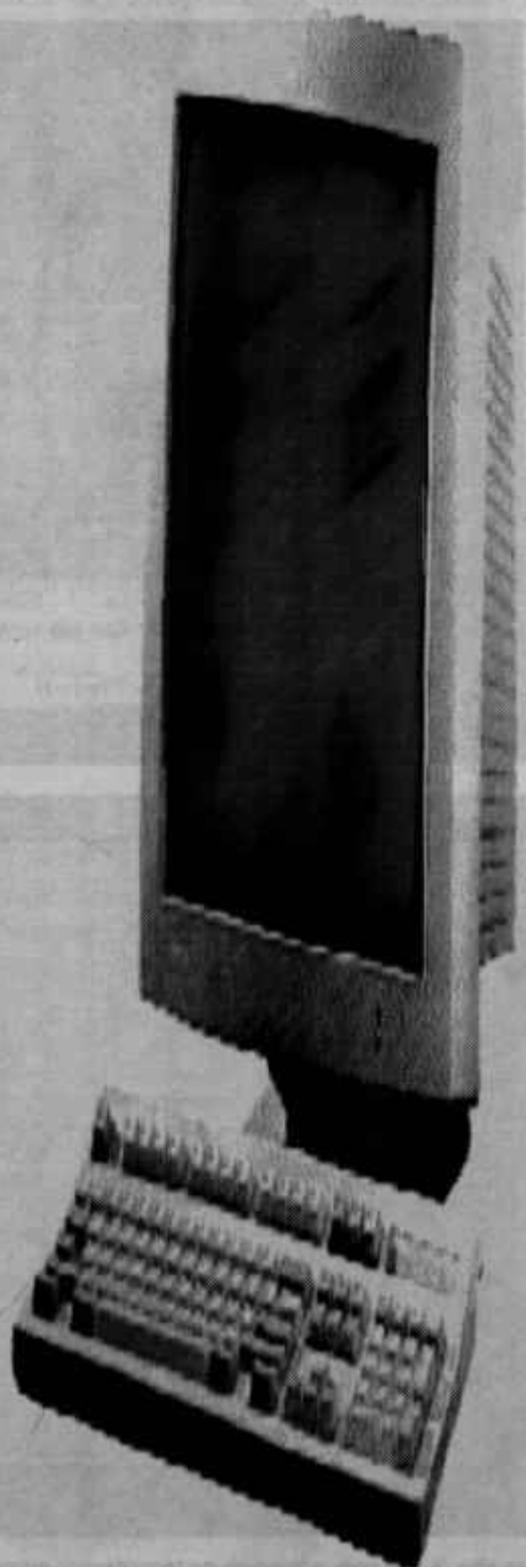
#### 1. Entes Urbanos

Conta atualmente com:

- Avenida Paulista,
- Pátio do Colégio,
- Largo da Memória,
- Largo São Bento/viaduto Santa Efigênia,
- Largo Santa Efigênia/viaduto Santa Efigênia,
- Praça da Sé, praça do Patriarca/viaduto do Chá,
- Praça Ramos de Azevedo/viaduto do Chá,
- Parque da Independência,
- Largo de São Francisco
- Vila Heliópolis/São João Climaco.

Em processo de pesquisa:

- Itaquera -Conjunto Habitacional Padre José de Anchieta,
- Bela Vista,



- Luz,
- Parque Ibirapuera,
- Campos Elíseos,
- Tiradentes,
- Praça da República,
- Brás

## 2. Descritores

Os descritores permitem o acesso às fotografias conforme tema ou peculiaridade urbana de interesse do consulente, como hospitais, meios de transporte, tipos humanos e outros. Eles estão organizados em categorias decorrentes tanto da história da cidade e de seus componentes quanto do conteúdo e significado das fotos disponíveis.

## 3. Cronologia

As fotografias podem ser acessadas pelo ano. É possível, por exemplo, passear pela cidade em 1920, se este for o ano escolhido, através dos diferentes logradouros.

## 4. Fotógrafo

Neste caso as fotografias são acessadas pelo fotógrafo. Se o seu nome, Gal Oppido (por exemplo), for digitado na tela, na sequência seguinte aparecerá a lista dos entes urbanos e a quantidade de fotografias que esse fotógrafo possui em cada um deles.

A informática possibilita uma quantidade infinita de entradas, cruzamentos e acesso a diversos níveis de informações, que gradualmente poderão ser explora-

dos pelo Setor Memória Fotográfica da Cidade de São Paulo. Atualmente, a imagem digitalizada também é garantia de preservação dessa memória e, nesse sentido, o Banco de Dados - Memória Fotográfica da Cidade de São Paulo, é colaborador direto ao registrar, com novas tecnologias, as imagens dos arquivos públicos e privados e 'democratizar o seu uso'.

Os maiores usuários têm sido os estudantes e professores de 1º e 2º graus, seguidos por fotógrafos, museólogos, estudantes de arquitetura, jornalistas, advogados e outros. Mas a intenção é atender a todo tipo de público, com abrangência temática e diversidade de olhares.

Desde o final de 1992 vêm sendo publicados os *Cadernos Cidade de São Paulo*, que trazem um resumo do material contido no Banco de Dados, com informes históricos, cartografias, fotos e cronologia do logradouro. Até agora já foram editados:

- Praça do Patriarca/viaduto do Chã/pracça Ramos/viaduto do Chã,
- Pátio do Colégio,
- Largo São Bento/viaduto Santa Efigênia/largo Santa Efigênia/viaduto Santa Efigênia,
- Praça da Sé,
- Largo São Francisco,
- Largo da Memória
- Parque da Independência.

# N O T A S

1. LE GOFF, Jacques. "Documento/Momento". In: ENCICLOPÉDIA Einaudi. Porto: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1984. v. 1, p.39.
2. KOSSOY, Bôris. *Fotografia e história*. São Paulo: Ed. Ática, 1989. p. 27
3. DEPARTAMENTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO DA SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA. *Guia Preliminar do Arquivo de Negativos*. São Paulo: 1992. p. 7
4. MARIANNI, Ricardo. "Patrick Geddes e a presença da história no projeto urbano". In: DEPARTAMENTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO DA SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA - *O direito à memória, patrimônio histórico e cidadania*. São Paulo: 1992. p.58
5. INSTITUTO CULTURAL ITAÚ. Folheto de inauguração do Módulo Fotografia - Setor Memória Fotográfica da Cidade de São Paulo. São Paulo, 1991.

# A B S T R A C T

The Data Base System - Setor Memória Fotográfica da Cidade de São Paulo do Instituto Cultural Itaú has the objective to show all the city evolution process through its streets, avenues and public areas since 1860 till nowadays.

# R É S U M É

La Base de Données - Setor Memória Fotográfica da Cidade de São Paulo do Instituto Cultural Itaú objective montrer au grand publique le procès de l'évolution de la ville parmi les modifications de la paysage urbaine - les jardins, rues, avenues etc., depuis 1860.

## Centro de Conservação e Preservação Fotográfica

Solange Sette G. de Zúñiga

Diretora do Depto. de Pesquisa e Documentação da Funarte/Ibac.  
Pós-graduada em Administração de Projetos Culturais pela Fundação Getúlio Vargas.  
Mestre em Biblioteconomia e especialista em Administração da Preservação pela Universidade de Columbia.

**E**m setembro de 1987 iniciavam-se as atividades do Centro de Conservação e Preservação Fotográfica, localizado num velho casarão abraçado por árvores frondosas, numa aprazível rua de Santa Tereza. Motivo de alegria para os fotógrafos brasileiros, motivo de comemoração para a memória nacional. Começava desta forma mais uma etapa do Programa Nacional de Preservação e Pesquisa da Fotografia, desenvolvido pelo INFoto da Funarte.

Instituído por portaria da Secretaria de Cultura da Presidência da República, em 13 de abril de 1984, o Programa dava seqüência ao trabalho iniciado em 1981 pelo Projeto Preservação e Pesquisa da Fotografia, lançado no Seminário sobre Arquivo Fotográfico, da Funarte, sob o nome de Centro de Preservação e Pes-

quisa de Fotografia.

Já em agosto de 1979, no Simpósio sobre o Cinema e a Memória do Brasil, promovido pela Embrafilme, Fundação Cinemateca Brasileira (São Paulo) e Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, a constatação do mau estado de conservação dos materiais fotográficos, bem como da falta de informações sobre como preservá-los, havia se destacado enquanto preocupação. Constatação que fora reforçada por ocasião dos seminários promovidos pela Funarte em agosto de 1980 e pelo Museu da Imagem e do Som de São Paulo em setembro de 1981, e comprovada já há longo tempo por quem possuía o hábito e a necessidade profissional de recorrer aos acervos fotográficos localizados em instituições públicas ou priva-

das. O alarmante estado em que se encontravam as fotografias, tanto históricas quanto contemporâneas, nas diferentes regiões brasileiras, exigia uma ação imediata do Estado.

O Núcleo de Fotografia da Funarte, que tinha entre seus objetivos o estímulo e apoio à produção contemporânea, reconhecia na fotografia dita histórica um instrumento importante para o atendimento a este objetivo, ao mesmo tempo em que reconhecia o estado deplorável das coleções fotográficas, praticamente em todo o país. Apoiava, portanto, a busca de uma solução para o problema, reforçado pela quase inexistência de técnicos na área. Foi esta busca o que nos levou a João Sócrates de Oliveira, professor de preservação da imagem fotográfica no curso de Museologia da Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo, que havia publicado recentemente um manual sobre preservação de fotografias.<sup>1</sup> João Sócrates colaborou na elaboração do Projeto Preservação, cujos objetivos eram: prospecção dos arquivos fotográficos brasileiros públicos e privados, nas esferas federal, estadual e municipal; formação de pessoal especializado (restauradores, arquivistas, fotógrafos, pesquisadores etc); pesquisa e divulgação do histórico da fotografia no Brasil; pesquisa de técnicas de conservação e restauração; catalogação do acervo fotográfico brasileiro; estruturação de um processo de difusão das informações e referências geradas nos trabalhos de prospecção e pesquisa; orientação e apoio aos arquivos que possuam documentação fotográfica e

aperfeiçoamento da tecnologia referente ao material fotográfico no Brasil.<sup>2</sup>

A solução para o problema que se havia colocado partiria da premissa de que era impossível atender as diversas regiões do país, caso não se atuasse de forma descentralizada. Inicialmente, foram identificados grupos e instituições que realizavam trabalhos em torno do documento fotográfico, e que tivessem interesse em um empreendimento mais profundo, voltado para a prospecção, organização, reflexão e divulgação desse objeto, bem como a formação de pessoal especializado na área de preservação.<sup>3</sup> Foi proposta a criação de uma estrutura composta por centros de trabalho com atribuições e complexidades distintas, ou seja, um organismo central (Centro de Preservação), centros regionais e centros locais, chamados de 'mini-centros'.

Caberia ao Centro de Preservação Incentivar, apoiar e supervisionar as unidades de trabalho regionais e os mini-centros, bem como desenvolver atividades que demandassem mão-de-obra especializada. Isto é, atividades de caráter técnico, incapazes de serem assumidas, num primeiro momento, pelas regiões, como a pesquisa de técnicas de conservação/restauração ou o aperfeiçoamento da tecnologia referente ao material fotográfico no Brasil. Caberia ainda ao Centro, a formação de pessoal especializado (conservadores / restauradores, arquivistas, fotógrafos, pesquisadores etc), e a difusão das informações e referências geradas tanto pelos trabalhos de

prospecção e pesquisa - desenvolvidos pelos mini-centros através do país - quanto por suas próprias atividades. Com este intuito, foram pensadas as edições de uma coleção História da Fotografia no Brasil, de guias informativos e de manuais técnicos.

O início das atividades do Projeto Preservação provocou intensa movimentação na área, acompanhada por verdadeira enxurrada de informações sobre a existência de coleções e sobre algumas iniciativas já em andamento, como o notável trabalho desenvolvido pela equipe do Museu Histórico de Caxias do Sul, no Rio Grande do Sul.

Um dos propósitos do Projeto era o de incentivar o uso da fotografia enquanto fonte histórica, sugerindo o resgate de

seu conteúdo significativo e possibilitando a sua valorização enquanto algo além de simples fetiche. Prende-se a esta visão a proposta de dinamização dos acervos, e de sua utilização através de um exercício de reflexão, bem como da constituição de um elenco de procedimentos compatíveis com o trato destas informações.

Aos poucos, núcleos regionais e mini-centros iam definindo suas linhas de trabalho, a partir de:

- levantamento das fotografias existentes (na cidade, no estado, na região);
- proposta de pesquisa sobre o acervo levantado;
- tratamento do acervo no que se refere à preservação (estabelecimento de proce-



Francisco da Costa

Centro de Preservação e Conservação Fotográfica.

dimentos de preservação, catalogação do material, estabelecimento de uma política de incorporação de acervo).

Para que o Projeto pudesse dar apoio técnico e/ou financeiro ao crescente número de solicitações, foram estabelecidos os seguintes critérios:

- intrínsecos: levavam em conta a importância histórica/artística da coleção (data, quantidade, qualidade, estado de conservação); seu significado em termos locais, regionais, nacionais; sua importância para a história da fotografia.

- extrínsecos: avaliação da instituição onde se encontrava a coleção (possibilidade de co-patrocínio, capacidade de gerenciamento do projeto, existência de equipe capaz de desenvolver a proposta); possibilidade de provocar efeito multiplicador; inexistência ou concentração de apoio à determinada cidade ou região.

Começou-se assim a subvencionar projetos de implantação de áreas de guarda, com controle de temperatura e umidade relativas, para conservação de material fotográfico; e montagem de laboratórios para processamento de máxima permanência e pesquisa de história da fotografia, junto a instituições públicas ou privadas, estaduais ou municipais, em diversos pontos do país.

Aos poucos, tornava-se evidente a fragilidade das assessorias prestadas, graças a falta de um eficaz suporte técnico que desse resposta segura a toda sorte de perguntas sobre materiais e procedimentos adequados à nossa realidade. A simples leitura de textos técnicos importa-

dos mostrava-nos a necessidade de criar e adaptar, e não simplesmente importar. Para isso, era necessário, entretanto, descobrir um profissional com um tipo de formação que o habilitasse a responder às nossas angústias. João Sócrates, companheiro de trabalho no início de elaboração do Projeto, não mais podia participar, por motivos pessoais, e não parecia haver, no Brasil, quem pudesse nos socorrer.

Decidiu-se, então, a realização de um seminário que contasse com a participação de profissionais das instituições nacionais detentoras dos mais expressivos acervos fotográficos, e com a participação de técnicos estrangeiros envolvidos com o assunto. Os objetivos seriam:

- fazer-se ouvir um grito de alerta, quanto ao estado de nossas coleções e quanto à necessidade de um suporte expressivo por parte do Estado;

- estabelecer um plano de ação quanto à formação de profissionais, tanto formal quanto informalmente;

- estabelecer parcerias com centros técnicos, no exterior, com trabalho já consolidado.

As surpresas a nós reservadas incluíam a precariedade da área, mesmo em países tradicionalmente mais avançados. Era uma especialização que engatinhava.

Em correspondência com Grant Romer, conservador do International Museum of Photography at George Eastman House, em Rochester, Estados Unidos, na qual se fez um convite para que participasse do seminário, nos foi men-

cionada a participação de um brasileiro em um recém-criado curso de mestrado em museologia no Rochester Institute of Technology. As próximas férias serviriam de pretexto para um contato com esse brasileiro de Rochester, Sergio Burgi, e com os prováveis participantes do seminário. Começava uma nova parceria. Pensou-se, então, na incorporação de Burgi ao Projeto, uma vez terminado o ano que lhe restava nos Estados Unidos. A Funarte o trouxe ao Brasil para que, durante um mês, visitássemos alguns dos mais importantes acervos fotográficos do país, do Museu Antropológico Diretor Pestana, em Ijuí, Rio Grande do Sul, à Fundação Joaquim Nabuco, no Recife. Era necessário, sobretudo para quem estudava fora, conhecer a realidade do país.

Nesse meio tempo, o Núcleo de Fotografia foi transformado em Instituto Nacional da Fotografia (INFoto), e o antigo Projeto Preservação transformou-se em Programa Nacional de Preservação e Pesquisa da Fotografia (Propreserv) através de portaria da Secretaria de Cultura da Presidência da República. Acrescida às suas atribuições e propostas anteriores, estava a de definir e coordenar uma política nacional de preservação. O momento era propício à realização do Seminário. Realizado de 4 a 8 de março, o Seminário Internacional sobre Preservação e Conservação da Fotografia contou com a presença de 250 técnicos de todos os Estados do país e até hoje é referência para a área. Seu eco serviu para a desejada mobilização das autoridades, e a Funarte 'comprou' a velha



Francisco de Costa

Centro de Preservação e Conservação Fotográfica - Ateliê de preservação

Idéia da montagem de um centro técnico, que desse suporte às atividades do Programa. À Sergio Burgi, ainda nos Estados Unidos, entregou-se a tarefa de levantar as informações necessárias a implantação do Centro, e de elaborar o projeto técnico.

A escolha do espaço envolveu outras instituições, e, entre galpões na Av. Brasil e velhos casarões no centro da cidade, foi definido, de comum acordo com a Fundação Nacional Pró-Memória, o uso da residência contígua ao Museu Casa de Benjamim Constant, em Santa Teresa. Em 1984, foi assinado um termo de cooperação técnica entre a Funarte e a Pró-Memória, no qual esta se encarregaria da infra-estrutura necessária ao funcionamento do Centro e à Funarte caberia a aquisição, instalação e manutenção dos equipamentos bem como a seleção e contratação de pessoal especializado. Foram definidos como objetivos do Centro, constantes do convênio: a) pesquisar e desenvolver técnicas, processos e sistemas de preservação e conservação fotográfica; b) prestar serviços técnicos especializados a acervos através de tratamentos de conservação e restauração fotográfica; c) dar assessoria técnica, no campo da preservação e conservação, a entidades públicas e privadas mantenedoras de acervos fotográficos; d) difundir informações sobre estabilidade e permanência de materiais fotográficos históricos e contemporâneos, através de publicações periódicas e manuais técnicos; e e) formar e treinar pessoal para as tarefas de conservação e catalogação de acervos fotográficos.

Foram 3 anos de obras, prova de uma inequívoca capacidade de resistência. Foi preciso refazer das fundações ao telhado, além de adaptar a antiga residência à sua nova função, e enfrentar mudança de ministros, transformação de Secretaria em Ministério e falta de materiais ocasionada pelo Plano Cruzado

Nesse período, embora as atenções estivessem concentradas nas obras, as atividades do Programa tiveram prosseguimento. Foram 17 os projetos apoiados por todo o país, concretizando-se a política descentralizadora proposta desde o início. E foi contratada, em caráter de excepcionalidade, a equipe que iria trabalhar no Centro, formada por: dois conservadores-restauradores, dois fotógrafos, um laboratorista, um químico e uma funcionária administrativa. A equipe contava também com um coordenador técnico, Sergio Burgi - já contratado pela Pró-Memória e colocado imediatamente à disposição da Funarte - subordinado à coordenação geral do Propreserv. O quadro se completava com uma documentalista, também vinculada diretamente à coordenação do Programa. Era a equipe minimamente indispensável ao cumprimento dos seus objetivos.

Em setembro de 1987 o Centro começou a funcionar. Recebera apoio nacional (Finep, CNPq, Vitae) e internacional (OEA e UNESCO), e investimentos equivalentes a US\$500.000,00 (quinhentos mil dólares), desde o início de sua implantação, tendo cabido à Funarte parte substancial deste montante, investido em equipamentos.

O Centro é parte integrante do Propreserv, atendendo prioritariamente às suas linhas de atuação e às necessidades de pesquisa sobre a instabilidade e preservação dos documentos fotográficos, e desenvolvendo técnicas apropriadas de conservação, preservação e sistemas de arquivamento. Atua intensamente no treinamento de pessoal especializado, tanto através de cursos oferecidos no próprio Centro, como através de treinamento oferecido às instituições, em várias regiões brasileiras. Está ainda capacitado para a prestação de serviços técnicos especializados, de modo a suprir as necessidades de tratamento em laboratório de originais fotográficos. O fato de não possuir acervo lhe empresta uma grande liberdade de atuação, possibilitando-lhe o apoio as instituições que

mais necessitam.

Ameaçado de extinção por ocasião do furacão Collor, com investimentos congelados e equipe dizimada por demissões, desistências e até um falecimento, o Centro hibernou. Hoje em dia, subordinado ao Departamento de Pesquisa e Documentação da Funarte/Ibac, absorveu as atividades desenvolvidas pela coordenação geral do Propreserv. Aos poucos, vem recobrando o antigo ritmo de trabalho, quando prestou serviços e assessoria a mais de 70 instituições públicas ou privadas em todo o território nacional. Volta com grande força, publicando um trabalho elaborado em conjunto com a Biblioteca Nacional (também co-editora), o Museu Histó-



Francisco da Costa

Centro de Preservação e Conservação Fotográfica - Laboratório fotográfico

rico Nacional, o CPDOC da Fundação Getúlio Vargas e o Museu Imperial - o Manual de Catalogação de Fotografias. Publicou ainda o Manual Básico para Acondicionamento e Guarda de Materiais Fotográficos, de Marcia Mello e

Maristela Pessoa, e acabou de lançar um vídeo sobre os procedimentos para preservação de negativos de vidro, com uma versão em espanhol. A nós, resta saudar esse retorno, lembrando a velha exclamação tão cara ao mestre Aloisio Magalhães: VIVA!

## N O T A S

1. OLIVEIRA, João Sócrates de. Manual prático de preservação fotográfica. Coleção Museu & Técnicas, 5. São Paulo: Museu da Indústria, Comércio e Tecnologia de São Paulo.
2. FUNARTE. Centro de Documentação/Núcleo de Fotografia. Arquivo fotográfico: estudo preliminar. Rio de Janeiro, 1982.
3. FUNARTE. Instituto Nacional da Fotografia. Proposta para uma política nacional da fotografia. Rio de Janeiro, 1986.

## A B S T R A C T

Beyond furnishing a profile of the Funarte/Ibac Center of Conservation and Preservation of Photography, this article presents the history of that Center, showing its subordination to the National Program of Preservation and Research of Photography, which originated it and dictates the lines on which are based its activities both on the internal as on the national level.

## R É S U M É

Bien plus que délineer un profil, l'article se préoccupe d'établir le parcours historique du Centre de Conservation et Préservation Photographique, de la Funarte/Ibac, expliquant sa subordination au Programme National de Préservation et Recherche de la Photographie, duquel il tire son origine, et qui est responsable de ses lignes d'action autant internes, autant au niveau national.

# B I B L I O G R A F I A

- ADAMS, Ansel; BAKER, Robert. *The negative*. Boston: Little Brown and Co., c 1981 (The new Ansel Adams photography series; book 2).  
IAA, FGV
- ADAMS, Ansel. *The portfolios of Ansel Adams*. Introduction by John Szarkowski. Boston: Little Brown, 1992. 1v. il.  
IAA, FGV
- ANDRADE, Ana Maria Mauad de Souza. *Sob o signo da imagem: a produção da fotografia e o controle dos códigos de representação social, da classe dominante no Rio de Janeiro, na primeira metade século XX*. Niterói: (s.n.), 1990. 2v. il. Tese (doutorado) - Universidade Federal Fluminense, Departamento de História.  
FUC - RJ
- ANDRADE, Jairo de Araújo. *Fotografia: aspecto da evolução em Sergipe* (s.l.): Ótica Santana, 1989.  
IBAC
- ARQUIVO PÚBLICO ESTADUAL (ES). *Catálogo de documentos especiais: acervos fotográficos: 1951-1955*. Vitória: O Arquivo, 1991, 126p. il. 21 cm (Memória Capixaba. Documentos especiais; n. 2)  
AN, BN
- ART director's index to photographers: (Americas, Asia, Australasia + stock photography). 17 ed. Switzerland: ROTOVISION, c 1992. 331p. vii. il. ret. color.  
UFFR
- ART director's index to photographers: (Europe). (17) ed. Switzerland: ROTOVISION, 1992. 336p. il. ret. color. Edição multilingüe.  
UFFR

- BALDWIN, Gordon. *Looking at photographs: a guide to technical terms*. Malibu (Califórnia): The J. Paul Getty Museum, London: British Museum Press, (199?).  
IBAC
- BARBOSA, Nelde. *Em busca de imagens perdidas: Centro histórico de Aracaju, 1900-1940*. Aracaju: Fundação Cultural da Cidade de Aracaju, 1992.  
IBAC
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: notas sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. 185p. il.  
BN
- . *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Tradução de Lea Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. 284p. il.  
UPPR
- BORHAN, Pierre. *La photographie a la croisée des chemins*. Paris: La manufacture, c 1990. 329. (14)p. il.  
Biblioteca Central - PQV
- BURGER, Barbara Lewis. American images: photographs and posters in the still Pictures Branch. *Prologue*. Washington, v. 22, n.4, p. 353-368, winter, 1990.  
AN
- BUSSELE, Michael. *Tudo sobre fotografia*. (Tradução: Vera Amaral Tarcha). 5 ed. São Paulo: Pioneira, 1990. 224p. il. col. 29cm.  
BN
- CADERNOS DO CENTRO DE MEMÓRIA REGIONAL. Bragança Paulista: Universidade São Francisco. v. n.2, 1993. Edição Especial: Memória fotográfica de Bragança Paulista.  
AN
- CAMARGO, Mônica Junqueira; MENDES, Ricardo. *Fotografia: cultura e fotografia paulistana no século XX*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992. 176p. il. p&b, 22 cm (São Paulo: a cidade e a cultura).  
Escola de Belas Artes - UFMG
- CENTRE DE RECHERCHES SUR LA CONSERVATION DES DOCUMENTS GRAPHIQUES (França). *Les documents graphiques et photographiques: analyses et conservation*. Paris: Archives Nationales, 1991. 219p. il. 24cm.  
AN
- CENTRE NATIONAL DE LA PHOTOGRAPHIE (França): *Sebastião Salgado*. Paris: (Le Centre), 1993. (Collection Photo Poche).  
IBAC
- A CIÊNCIA a caminho da roça: imagens das expedições científicas do Instituto Oswaldo Cruz ao interior do Brasil entre 1911 e 1913. Eduardo Vilela Thielen... (et al.) Rio de Janeiro: Casa de Oswaldo Cruz, 1991. xv, 154p. il. ret. Inclui bibliografia.  
AN, BN, Fundação Joaquim Nabuco
- COLLIER, John; COLLIER, Malcon. *Visual anthropology: photography as a research method*. Rev. and expanded ed. Albuquerque (New Mexico): University of New Mexico, 1992. 248p. il.  
UNICAMP
- COMO Fotografar. 2 ed. Rio de Janeiro: AS-PTA: FASE, 1990, 32p. il. (Dicas; 2).  
Fundação Universidade Regional de Blumenau

- CORPOLATE Source II: design communications & services. (Publisher: Peter Cordy). Toronto: Wilcord Publications, c 1990. (413)p. il. retrs. color.  
UFPR
- DISPERATI, Attilio Antonio. *Obtenção e uso de fotografias aéreas de pequeno formato*. Curitiba: UFPR: UPEF, 1991. 290p. il. Inclui bibliografia.  
UFPR
- DOIS retratos da arte: exposição dos dez anos de Brasil da American Express. (São Paulo): MAC., 1991. 36p. il. 21 cm. Catálogo de exposição itinerante realizada em 1991.  
BN
- DUBOIS, Philippe. *L'acte photographique et autres essais*. Paris: Nathan, c 1990. 309p. il. (Collection Nathan Université. Serie cinema et image).  
UNICAMP, Biblioteca Central - PQV
- *El alto fotográfico: de la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós, 1986.  
Museu Paulista - USP
- DURAN, J.R. *As melhores fotos = The best photos*. São Paulo: Sver & Boccato, 1990. 95p. il. 21 cm. (Coleção As melhores fotos; The best photos collections 3). Bibliografia: p.(94).  
BN
- EUROLINK: 1. Switzerland: ROTOVISION, c 1990. 249p. il. color.  
UFPR
- FÁBRICA e arredores: a FIAT nas fotografias de seu arquivo 1899-1960. São Paulo: (s.n.), c 1992. 93p. il. ret.  
UFPR
- FERREZ, Gilberto. *Photography in Brazil: 1840-1900*. Translated by Stella de Sá Rego. Albuquerque (New Mexico): University of New Mexico Press, 1990. 243p. il. Serviço de Documentação Geral da Marinha
- FOTOGRAFIA: usos e funções no século XIX. Annateresa Fabris (org.). São Paulo: EDUSP, 1991. 298p. il. 23cm (Texto & arte; 3). Inclui bibliografia.  
IBAC
- GILARDI, Ando. *Storia sociale della fotografia*. Milano: Feltrinelli, 1981.  
Museu Paulista - USP
- GOMIDE, Carlos Henrique de Andrada. *Manual básico de fotografia*. Ilustrações de Ricardo Meirelles. 2 ed. Rio de Janeiro: Tecnoprint, (1986). 133p. il. 21cm.  
BN
- GRAJALLES VILLARREAL, Pablo Edilberto. *Atualização de mapas digitais com fotografias aéreas singulares*. (s.l.: s.n.), 1992. xv, 91f. il. 30cm. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Paraná, Setor de Tecnologia.  
UFPR
- GRAPHIS photo 90: the International Annual of Photography. Edited by B. Martin Pedersen. Zurich: Graphis Press, c 1990.  
UFPR
- GURAN, Milton. *Linguagem fotográfica e informação*. Rio de Janeiro: Rio Fundo, 1992. 112p. il.  
IBAC

- HEDGECOE, John. *Manual de fotografia*. São Paulo: Círculo do Livro, (1990). 153p. il. 23cm.  
BN
- , *Manual de fotografia*. Tradução Eda Mae Waddington Weiss. 2 ed. São Paulo: Melhoramentos, 1992. 153p. il. col. 21cm.  
Biblioteca Pública - PR
- IDENTIDADE: do analógico ao digital. (s.l.: s.n.), 1992. (30)p. il. ret. 16 x 22cm: Catálogo da exposição realizada na Galeria de Arte da UFF de 09 de setembro a 02 de outubro de 1992.  
BN
- INTRODUÇÃO à fotografia. (Tradução: Antonio Carlos Villela dos Reis). São Paulo: Melhoramentos, (1992). 112p. il. color. 23cm.  
BN
- JAGUARIBE, Cláudia. *Cidades*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.  
IBAC
- KEEFE, Laurence E.; INCH, Dennis. *The life of a photograph: archival processing, matting, framing, storage*. 2 ed. Boston. London: Focal Press, c 1990. xi, 384p. il. 26cm. Bibliografia: p. 372-373.  
AN
- KOSSOY, Boris. *Fotografia e história*. São Paulo: Ática, 1989. 110p. 18cm (Série Princípios; 176). Bibliografia. p.(106)-110.  
AN, BN
- *O poder da imagem*. Memória. Rio de Janeiro, v.3, n.6, p. 58, jan./fev./mar. 1990  
AN
- KRAUSS, Rosalind. *Le photographique: pour une theorie des ecarts*. Traduction par Marc Bloch et Jean Kempf. Paris: Macula, c 1990. 222p. il.  
UNICAMP
- KUBRUSLY, Cláudio Araújo. *O que é a fotografia*. (Ilustrações Marcelo Pinto Pacheco). 4 ed. São Paulo: Brasiliense, 1991. 109p. il. 16cm (Primeiros Passos; 82). Bibliografia: p. (104)-109.  
AN, BN, Fundação Universidade Regional de Blumenau
- LAVEPRINE, Bertrand. Les aristotypes: ou les papier à noircissement direct à emulsion. In: CENTRE DE RECHERCHES SUR LA CONSERVATION DES DOCUMENTS GRAPHIQUES (França). *Les documents graphiques et photographiques: analyse et conservation*, 1988 -1991. Paris: Archives Nationales, 1991. 219p. p. 149 219.  
AN
- LEVINE, Robert M. *Images of history: nineteenth and early twentieth century Latin american photographs as documents*. Durhan: Duke University Press, 1989.  
Museu Paulista - USP
- LIMA, Ivan. *A fotografia é a sua linguagem*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1988.  
IBAC
- , *Fotojornalismo brasileiro: realidade e linguagem*. Rio de Janeiro: (s.n.), 1989.  
IBAC
- LIVRO do ano: fotojornalismo: 1991. São Paulo: Agência Estado: Sadia, 1991. 96p. il. ret. UFPR

- MANARINI, Ademar. *Ademar Manarini: fotografia*. Organizador: Freddy Van Camp; textos Wolfgang Pfeiffer, Paulo Herkenhoff e Heladio Brito. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1992. 128p. il.  
UNICAMP
- MANINI, Miriam Paula. *O verbal e o visual no caso da foto - romance*. Campinas: (s.n.), 1992. 2v. il. Dissertação (mestrado) Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.  
UNICAMP
- MARSHALL, Hugh. *Diseno fotográfico: como preparar y dirigir fotografias para el diseno grafico*. (Version castellana de Emil Olcina I Aya). Barcelona: G.Gili, 1990. 144p. il.  
PUC - RJ
- MARTINS, Juca. *Juca Martins*. (Versão: Elizabeth Stations). Rio de Janeiro: Agil: Dazibao, 1990. (107)p. il. 19cm. (Antologia fotográfica; 2). Texto em português com tradução em inglês  
BN
- MEEHAN, Joseph. *The complete book of photographic lenses*. New York: AMPHOTO, 1991. 144p. ret. tabs.  
UPPR
- MITTELDORF, Klaus. *Photographs*. (s.l.): Art Forum, 1992. 109p. (algumas dobradas). il. color. 33cm. Texto em alemão com tradução paralela em português.  
BN
- NELSON, W.R. Theoretical and archival consideration in the description on historical photographs. *Archifacts*, Aranz, p. 22-31, out. 1990.  
AN
- OLIVIER, Paulo. *Aspectos jurídicos: direito autoral: fotografia e imagem*. São Paulo: Letras & Letras, 1991. 191p. il. 21cm.  
BN
- PAZ, Alfredo de. *L'occhio della modernita: pintura e fotografia origini alle avanguardie storiche*. Bologna: CLUEB, 1987.  
Museu Paulista - USP
- PHOTOGRAPHERS'S market: Where & how to sell your photographs. Edited by Sam A. Marshall, absited by Veronica Gliatti. Cincinnati: Writer's Digest, 1991. c 1990. 615p. il.  
UNICAMP
- PORTO, Geraldo. *Antonio Roseno de Lima: fotógrafo e pintor*. Campinas: (s.n.), 1993. 83f. il. Dissertação (mestrado). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.  
UNICAMP
- PRADE, Péricles. *Corpo e paisagem, variações: introdução à obra fotográfica de Lair Bernardoni*. (Florianópolis): Sempredo: Paralelo 27, 1992. 20p.  
Fundação Universidade Regional de Blumenau
- RIBEIRO, Milton Roberto Monteiro. *Linguagem fotográfica e informação*. Brasília: (s.n.), 1991. (110)f. il. Dissertação (mestrado) - Universidade de Brasília, Departamento de Comunicação.  
UNICAMP

- RITZENTHALER, Mary Linn. *Archives and Manuscripts: administration of photographic collections*. Chicago: Society of American Archivists, 1984. (SAA Basic Manual Series).  
IBAC
- ROBINSON, Cervin; HERSHMAN, Joel. *Architecture transformed*. London; Massachusetts: Mit Press, 1987.  
Museu Paulista - USP
- ROLAND Barthes et la photo: le pire des signes. (Paris): Contrejour, 1990. 88p. Il. (Les cahiers de la photographie).  
Biblioteca Central - FGV
- ROSA, João Guimarães. *Ensaio fotográfico de Maureen Bisilliat*. (s.l.; s.n.), 1979.  
IBAC
- SALGADO, Sebastião. *As melhores fotos = the best photos*. São Paulo: Boccato, 1992. 89p. Il. (Coleção as melhores fotos; 5).  
Escola de Belas Artes - UFMG, IBAC
- *An uncertain grace*. Essay by Eduardo Galeano and Fred Ritchin. New York: Apperture, c 1990. 155p. Il.  
BN, UNICAMP, IAA - FGV
- SANTILLI, Marcos. *Madeira - Mamoré: imagem e memória*. 2 ed. São Paulo: Memória, Discos e Edições: Mundo Cultural, 1988.  
IBAC
- SANTOS, Newton Paulo Telxeira dos. *A fotografia e o direito do autor: de acordo com a Constituição de 1988*. 2 ed. rev. atual. São Paulo: LEUD, 1990. 142p.  
Fundação Universidade Regional de Blumenau
- SÃO PAULO. Secretaria Municipal de Cultura. Departamento do Patrimônio Histórico. *O acervo fotográfico do Departamento do Patrimônio Histórico: processamento técnico e informatização*. São Paulo: O Departamento, 1992. 80p.  
BN, IBAC
- Secretaria Municipal de Cultura. Departamento do Patrimônio Histórico. *Guia preliminar do arquivo de negativos*. São Paulo: O Departamento, 1992. 40p.  
AN, BN, Escola de Arquitetura - UFMG
- SCHWARTZ, Joan. Plus que de simples images. *L'Archiviste*, Ottawa, v. 17, n.2, p. 15, mars/avril 1990.  
AN
- Photos sans frontières. *L'Archiviste*, Ottawa, v. 19, n.2, p. 24-26, 1992.  
AN
- SPITZING, Gunter. *Guia prático de fotografia*. Trad. Helga dos Reis Borges. Lisboa: Presença, 1990. 273p. (Cultura e tempos livres; v.5).
- O SUJEITO em perigo: Identidade fotográfica e alteridade no Brasil do século XIX até 1940. Recife: FUNDAJ, Ed Massangana, 1992. (52)p. Il.  
BN, Fundação Joaquim Nabuco
- TAGG, John. *The burden of representation: essays of photographs and history*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1988.  
Museu Paulista - USP

- TESSIER, Guy. *Aperçu retouches photographiques*. *L'Archiviste*, Ottawa, v. 17, n.1, p. 26, jan./fev. 1990.  
AN
- VALENTE, Armando. *Contraste e confrontos: fotografias*. São João do Meriti: (s.n.), 1990.  
IBAC
- VASQUES, Alfredo. *Fragmentos fotográficos*. Santos: Cine Foto Clube, 1990. 54p.  
Biblioteca Pública - PR
- VASQUEZ, Pedro. *Fotógrafos pioneiros no Rio de Janeiro: Victo Prond, George Leuzinger, Marc Ferrez e Juan Gutierrez*. (Versão: Elizabeth Station). Rio de Janeiro: Agil: Dazibao, 1990. 142p. il. 19cm. (Antologia fotográfica; v.3).  
BN
- VON SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes. Depoimento oral e fotográfico na reconstrução da memória histórico-sociológica: reflexões de pesquisa. *Boletim do Centro Memória UNICAMP*, Campinas, v.3, n.5, p. 14-24, jan/ jun. 1991.  
UNICAMP
- WILLIAMSON, James R.; BRILL, Michael H. *Dimensional analysis through perspective: a reference manual*. Rubuque, Towa: Kendall, Hunt, c 1990. (350)p. il.  
UFFR
- ZINGG, David Drew. *As melhores fotos = The best photos*. São Paulo: Sver & Boccato, 1990. 95p. il. col. 21cm. (Coleção as melhores fotos; 4 = The Best photos collection; 4).  
BN

**Bibliografia organizada pelo Setor de Publicações Oficiais e Biblioteca do Arquivo Nacional, com a colaboração da Divisão de Referências e Informação da Biblioteca Nacional, da Biblioteca do Museu Paulista e do Centro de Conservação e Preservação Fotográfica do IBAC.**

# Colagem Alcalina

*Acervo*, a revista que você acabou de ler, foi impressa em papel Pólen Bold 70g/m<sup>2</sup>, um papel alcalino da Cia. Suzano, desenvolvido especialmente para o mercado editorial, bibliotecas e arquivos. Suas vantagens principais são maior durabilidade e opacidade superior, aumentando em 600% a vida útil do papel. Este artigo sobre alcalinidade foi escrito por Sérgio Rossi, da REPRO Fotolitos.

O papel é constituído, essencialmente, de fibras de celulose, resinas (breu) e cargas minerais (caulim, carbonato de cálcio), distribuídos homogeneamente, de modo a conferir ao produto características que atendam aos requisitos do processo de impressão, do produto impresso e do uso final.

As resinas têm a função de refrear a absorção de líquidos (águas, tinta). As cargas minerais, chamadas de cinzas, conferem ao papel maior opacidade, melhor nivelamento superficial (lisura) e maior alvura.

A combinação de resina de breu com sulfato de alumínio e caulim (10 a 15%) constitui o que é chamado de colagem ácida. A substituição de caulim por carbonato de cálcio, aumentando o conteúdo de cinzas em cerca de 25%, constitui o que é conhecido por colagem alcalina, onde o agente de colagem reage quimicamente com as fibras de celulose.

A colagem alcalina, embora pouco empregada no Brasil, tem sido utilizada de modo crescente nos Estados Unidos e Europa. Cerca de 75% dos papéis para imprimir e escrever são produzidos com colagem alcalina nos Estados Unidos e 55% na Europa.

Ela apresenta as seguintes vantagens:

- os papéis fabricados com colagem alcalina têm maior opacidade, visto que o conteúdo de cinzas é maior, favorecendo a qualidade de impressão em papéis de menor gramatura;

- a permanência dos papéis produzidos em pH alcalino é maior, isto é, a reversão da alvura é menor no decorrer do tempo e o papel estará menos sujeito ao amarelamento por envelhecimento natural, aumentando a durabilidade de livros e documentos impressos de cerca de 50 anos (no caso dos papéis ácidos) para aproximadamente 300 anos. Sabe-se que isso já é uma exigência dos governos japonês e americano para papéis oficiais;

- a secagem das tintas, no processo *offset*, é favorecida, uma vez que o pH ácido do papel inibe a ação dos secantes das tintas, retardando-a. Isto favorece a produtividade e o custo dos processos gráficos, uma vez que os impressos podem ser processados mais rapidamente nas operações de acabamento (envernizamento, plastificação, encadernação etc) e o estoque intermediário pode ser reduzido. Outra vantagem é a redução dos problemas de impressão associados à secagem das tintas; decalque, perda de brilho causada pela drenagem do veículo das tintas pelo papel; uso excessivo de pó anti-decalque, que causa redução do brilho e prejudica as operações de acabamento (envernizamento, plastificação, colagem, *hotstamping* etc); perda de saturação de cor durante a fase de secagem (*dry back*), consumo maior de tintas para compensar a penetração no suporte (secagem mais rápida mantém os sólidos da tinta na superfície do papel); e outros.

Como se pode perceber, existe uma série de vantagens que aconselham o uso de papéis produzidos com colagem alcalina, sobretudo na impressão de livros e documentos. O Brasil não pode se dar ao luxo de ignorar o aumento progressivo do uso dessa classe de papéis nos principais países produtores de papel, sob o risco de ter que abrir mão de parcela significativa de suas exportações.



Neste número  
Aline Lopes de Lacerda  
Ana Maria Mauad de S. Andrade Essus  
Boris Kossoy  
Helouise Costa  
Joaquim Marçal Ferreira de Andrade  
Márcia Ribeiro de Oliveira  
Maria Inez Turazzi  
Maria Lúcia Cerutti Miguel  
Maurício Lissovsky  
Pedro Vasquez  
Solange Ferraz de Lima  
Solange Sette G. de Zúñiga  
Vânia Carneiro de Carvalho

# F O T O G R A F I A

