

**MUSEU
HISTÓRICO
NACIONAL**

Volume 32 2000

Ministério da Cultura / Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

ISSN 1413-1803

Ministério da Cultura
Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

ANAIS

MUSEU
HISTÓRICO
NACIONAL

Volume 32

EDIÇÃO ALUSIVA AOS 60 ANOS DE LANÇAMENTO
DO VOLUME I - 1940

2000

As opiniões e conceitos emitidos nesta publicação são de inteira responsabilidade de seus autores, não refletindo necessariamente o pensamento oficial do Museu Histórico Nacional.

É permitido a reprodução, desde que citada a fonte e para fins não comerciais.

Museu Histórico Nacional
Praça Marechal Âncora, s/nº
Centro - Rio de Janeiro - RJ
CEP.: 20021-200

<http://www.visualnet.com.br/mhn>

Capa: Campos Gerais/Washington Dias Lessa

Catálogo na fonte: Biblioteca do Museu Histórico Nacional

Museu Histórico Nacional (Brasil)

M986 Anais do Museu Histórico Nacional. - Vol. 1 (1940) - -
Rio de Janeiro: O Museu, 1940 -
v.:il.;23 cm.

Annual

Suspensa a partir do volume 26 (1975). Reiniciado em 1995
com o volume 27.

ISSN 1413-1803

1. Brasil-História. 2. Portugal-História. 3. Museu Histórico Nacional -
Acervo Museológico. 4. Barroco [Arte]. 5. Barroco [Arquitetura]. 6. Es-
cultura Sacra-Portugal. 7. Armaria. 8. Bordados. 9. Renda. 10. Leques.
11. Fotografia. 12. Cartões Postais. 13. Museu Histórico Nacional -
Acervo de fotografia. 14. Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro,
RJ. - Acervo de fotografia. 15. Numismática. 16. Mestre Valentim
(1750?-1813?). 17. Gutierrez, Juan.

Presidência da República
Presidente Fernando Henrique Cardoso

Ministério da Cultura
Ministro Francisco Corrêa Weffort

Secretaria de Patrimônio, Museus e Artes Plásticas
Secretário Octávio Elísio Alves de Brito

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
Presidente Carlos Henrique Heck

Museu Histórico Nacional
Diretora Vera Lúcia Bottrel Tostes

CONSELHO EDITORIAL

Presidente

Vera Lúcia Bottrel Tostes - IPHAN/MHN

Membros

Afonso Carlos Marques dos Santos - UFRJ

Carlos Zimmer Camenietzki - CNPq/M.Astronomia

Denise Portugal Lasmar

Guilherme Paulo Pereira das Neves - UFF

Lorelai Brilhante Kury - UERJ

Margarida de Souza Neves - PUC/RJ

Maria Beatriz Borba Florenzano - USP

Maria de Lourdes Parreiras Horta - IPHAN/M. Imperial

Rejane Maria Lobo Vieira - IPHAN/MHN

Roberto Conduru - UERJ

Ulpiano T. B. de Menezes - USP

EDITOR DESTA NÚMERO

José Neves Bittencourt - IPHAN/MHN

EDITOR CONVIDADO PARA A PRIMEIRA SESSÃO

Ana Maria Mauad - UFF

COMISSÃO EXECUTIVA

José Neves Bittencourt

Alessandra Bonruquer (revisão)

Maurício Ennes de Souza (projeto gráfico)

Sarah Fassa Benchetrit (resumos/abstracts)

Sumário

Apresentação	6
1ª Parte: Fotografia	
Introdução	11
Fotografias como objeto de coleção e de conhecimento Vânia Carneiro de Carvalho e Solange Ferraz de Lima	15
Mudança de foco: Pedro Karp Vasquez	35
A luz do social nas imagens Antônio R. de Oliveira Jr.	51
Memória, história e fotografia Maria Ciavatta	72
Guardar não é lembrar Ana Lúcia de Abreu Gomes	92
Cartões postais Verônica Pimenta Velloso	114
Na mira do fotógrafo Ana Maria Mauad	135
Homens de “pequenas profissões” Renata Augusta dos Santos Silva	154
Fotógrafos e retratos de romeiros no santuário Nacional de Aparecida Lygia Segala	172
Uma poética rural paulista nas fotos de Nhonhô Ferraz Celeste Zenha	200
Pequena história do fotojornalismo Gil vicente Vaz Oliveira	219

2ª Parte: Expressões da expansão luso-atlântica no Museu Histórico Nacional

Imagens de uma luta silenciosa Aline Montenegro Magalhães	233
Armas que documentam as guerras holandesas Adler Homero Fonseca de Castro	248
Entre o medo da morte e a salvação Vivien Ishaq	259
Artefatos bordados e rendados Grácia Carvalho Badaró	279
O barroco como cultura de época Lúcia Maria Cruz Garcia	293
O leque da aclamação de D. João VI Vera Lúcia Lima, Anamaria Rego de Almeida e Luciana do Amaral Fernandes	303
3ª Parte: Numismática	
Roteiro poético da numismática brasileira Dulce Cardozo Ludolf	312
Resumos/Abstracts	330

Sobre matrizes, tempos e parcerias

Vera Lúcia Bottrel Tostes*

Os *Anais* do Museu Histórico Nacional são, por excelência, publicação de profunda relevância na divulgação do acervo e das atividades desenvolvidas na instituição, cuja finalidade é a preservação da História Nacional. Junto com as atividades de preservação, pesquisa e exposição, divulgam os *Anais* a atividade institucional *matricial*. Dizemos matricial por expressar não apenas os conceitos basilares que a estruturam como órgão permanente, mas também por conter todas as atividades setoriais especializadas, técnicas e administrativas que lhe dão forma.

Tendo o ano de 1940 como marco inicial de publicação, os *Anais* do Museu Histórico Nacional seguem a tradição das publicações das grandes instituições de pesquisa e memória que, desde o século XIX, lançavam periodicamente seus anuários. Visavam tais publicações registrar a grandeza dos acervos guardados pelas instituições. Imbuído do mesmo espírito, desde então o Museu Histórico Nacional, por meio de seus *Anais*, tem publicado uma infinidade de artigos a cujos autores – em sua maioria eruditos e estudiosos de Arte, História, Museologia e ciências afins – é dada a possibilidade de criar suportes de informação consistentes, para o incremento e a renovação de pesquisas que venham acrescentar dados a respeito de nossa memória histórica e do patrimônio nacional.

A publicação do Museu Histórico Nacional alcança, neste fim de século, seu 32º volume. Em 59 anos de existência, os *Anais* foram publicados regularmente, sendo os 26 primeiros volumes profundamente inspirados no acervo do Museu. Reflexões de grande valia foram desenvolvidas a partir das ricas coleções de imaginária, mobiliário, artilharia, pintura e numismática, destacando-se apenas algumas entre tantas outras de semelhante magnitude.

A partir do volume 27 dos *Anais*, publicado no ano de 1995 após um período de hiato no processo de lançamento do periódico, observamos a adequação dos números subsequentes à revitalização da instituição, iniciada em 1985.

* Museóloga. Mestre em História, Universidade de São Paulo. Diretora do Museu Histórico Nacional.

Parte importante desse processo foi a retomada sistemática da atividade editorial de origem interna, na qual os *Anais* são, sem dúvida, a peça de destaque. As publicações da presente década demonstram, portanto, uma feição renovada, que acompanha as mudanças estruturais realizadas no Museu. Nessa perspectiva se insere este 32º volume que ora apresentamos.

Ainda que abordando novos objetos e conceitos, parece-nos que a presente edição resgata a tradição dos primeiros volumes, no momento em que inúmeros artigos versam sobre a cultura material, salientando, portanto, a diversidade e grandeza das coleções do Museu Histórico Nacional.

O 32º volume dos *Anais* divide-se em duas partes, demonstrando a harmoniosa convivência entre a tradição e o novo, ao resgatar antigas tendências e desenvolver inovadoras abordagens acerca do vasto campo que é a memória histórica, representada em seus variados – e não menos importantes – suportes de informação.

A primeira, organizada pela Dra. Ana Maria Mauad, reúne um vasto repertório de artigos que têm como suporte a fotografia, vista não só como elemento de coleção mas, primordialmente, como fonte de conhecimento. É a reafirmação da imagem como registro do passado e objeto da História, atividade nobre dentre aquelas definidas, logo ao início de nossas palavras, como matriciais. A colaboração da Dra. Ana Maria Mauad Essus, como editora dessa primeira parte, se constitui em mais um passo na busca de parcerias com instituições do campo acadêmico. Essa estratégia tem se revelado profícua e já dá frutos, por exemplo, nas diversas atividades desenvolvidas junto à universidades e instituições portuguesas – materializadas na intensa programação comemorativa dos 500 anos do Descobrimento – e nos Seminários Internacionais, cuja curadoria científica tem sido dividida com especialistas de notório saber no campo da História.

O segundo módulo é fruto da iniciativa do Centro de Referência Luso-Brasileira, inaugurado a 27 de março de 2000 no Museu Histórico Nacional, sob os auspícios do Instituto Camões, órgão do governo de Portugal.

Coordenado e conduzido por historiadores e bibliotecários da equipe permanente do Museu Histórico Nacional, que buscam fazer a mediação entre a pesquisa histórica e as atividades de um centro de memória e referência, o CERLUB constitui-se em pólo de pesquisa e disseminação dos temas ligados às questões luso-brasileiras nos diversos domínios e tempos da História e da Cultura. Eis, portanto, um exemplo do contínuo movimento de renovação desenvolvido pelo Museu, na busca de um comprometimento ainda maior com a produção

do conhecimento, no que se refere às questões intrínsecas das relações Brasil - Portugal.

A partir da temática “Imagens da Expansão Luso-Atlântica no acervo do Museu Histórico Nacional” celebra-se, como em outros tempos, as coleções do Museu, através de inúmeros artigos que procuram analisar a inserção do acervo museológico no contexto das influências lusitanas no além-mar.

Que a presente publicação seja, portanto, mais uma evidência do esforço do Museu Histórico Nacional no sentido de reforçar e renovar seu tradicional comprometimento com a divulgação do Saber Científico e a preservação da Memória Nacional.

Fotografia



Apresentação

Ana Maria Mauad *

Há mais de 100 anos a fotografia vem registrando a história numa linguagem de imagens. No entanto, só recentemente a historiografia passou a tratá-la como objeto de investigação e de interesse para além de um inventário de técnicas e aparatos.

Quando fui convidada por José Bittencourt, editor dos *Anais* do Museu Histórico Nacional, para coordenar um volume sobre fotografia, percebi que seria um bom momento para compor um dossiê que tivesse a marca de tal tendência. Ao mesmo tempo, avalei a oportunidade como um bom momento para reunir trabalhos de autores com os quais tive contato em oportunidades e de maneiras diversas, quer como orientadora, quer como leitora crítica, ou simplesmente em conversas sobre o tema.

Nesse sentido, todos os trabalhos que compõem este volume, possuem um ponto em comum: a história como eixo fundamental de sua reflexão. Uma história-problema à moda dos *Annales*, que opera com os diferentes tempos que se cruzam no presente do pesquisador, levantando questões e inter-relacionando as formas de fazer, saber e sentir, próprias ao ato fotográfico, com o contexto de sua produção. Apesar disso, nem todos os autores são historiadores, uma prova de que os domínios da história superaram em muito as antigas fronteiras.

A conjugação de uma problemática histórica, no trabalho com fotografias, e a procedência variada de olhares e abordagens resultou no surgimento de questões recorrentes aos trabalhos que nos permitem estabelecer três premissas para o tratamento crítico das imagens fotográficas do passado e do presente, a saber:

1. A noção de série e/ou coleção. Ficou claro como a fotografia, para ser trabalhada de forma crítica, não pode ficar limitada a um simples exemplar. A noção de exemplo foi superada pela dinâmica da série, que estabelece contatos diferenciados com distintos suportes da cultura material. Dessa forma, a idéia da série extensa e homogênea foi complexificada pela noção de coleção. Esta rompe com a homogeneidade, demandando ao pesquisador uma metodologia que dê conta do seu caráter polifônico, resultado de um circuito social de produção, circulação e consumo de imagens.

* Historiadora. Doutora em História, Universidade Federal Fluminense. Professora-adjunta, Universidade Federal Fluminense.

2. O princípio de intertextualidade. Como corolário da primeira premissa depreende-se que uma fotografia, para ser interpretada como texto, demanda o conhecimento de outros textos que a precedem ou que com ela concorrem para a produção da textualidade de uma época. Dessa forma, o uso de fotografias como fonte histórica obriga tanto as instituições de guarda quanto os historiadores ao levantamento da cultura histórica, que institui os códigos de representação que homologam as imagens fotográficas.

3. O trabalho transdisciplinar. O resultado da revolução documental dos anos 60 foi a transformação da consciência historiográfica, expressa na aproximação efetiva da história com as diferentes disciplinas das ciências sociais. Nesse sentido, a compreensão da fotografia como uma mensagem significativa que se processa através do tempo, dialogando reiteradamente com os elementos da cultura material que a produz, demanda do historiador um aparato teórico-metodológico que a crítica tradicional não habilitava, obrigando-o ao desenvolvimento de novos questionamentos e procedimentos em perfeita coordenação com outros saberes.

Guardando tais aspectos, os textos que se seguem propuseram caminhos distintos para compreender a análise crítica de fotografias. A seqüência de apresentação dos textos sugere um roteiro de leitura que se inicia com o tratamento museológico das imagens fotográficas, seguida pelo relato de uma experiência de curadoria com fotografias. Esses dois textos compõem um primeiro conjunto de questões que sugerem a organização e o trato institucional de imagens.

Com o intuito de refletir sobre o lugar da fotografia nos museus, notadamente no Museu Paulista, as autoras Solange Ferraz de Lima e Vânia C. Carvalho consideram em seu artigo que a problemática da fotografia como documento histórico engendra uma série de questões comuns a todas as instituições que gerenciam e exploram, de distintas formas, acervos fotográficos. O eixo da reflexão das autoras é a noção de coleção, tratada com um rigor conceitual que permite a elaboração de uma série de propostas para o aperfeiçoamento da relação de acesso entre pesquisador e documento. Acompanham as considerações sobre normalização do vocabulário técnico para catalogação das imagens e um importante balanço da produção recente sobre fotografia, necessária para balizar-se o estado atual das pesquisas que utilizam fotografias como fonte e objeto de análise.

O artigo de Pedro Vasquez constitui o testemunho de uma experiência – a da criação do departamento de fotografias do Museu de Arte Moderna. A relação entre museu e fotografia agora é vista a partir do ponto de vista do curador, que busca, através da constituição de um acervo específico, a construção da memória fotográfica do país. Infelizmente, a tentativa não chegou a se concluir, mas seu relato enseja a reflexão sobre os caminhos e as possibilidades para futuras tentativas. Além, é claro, de servir como importante avaliação sobre a relação entre fotografia e acervo museográfico.

O bloco seguinte reúne textos cuja ênfase recai nas questões teóricas que o uso da imagem fotográfica suscita. Todos os estudos apresentados embasaram suas reflexões com exemplos de séries e coleções fotográficas.

Abrindo esse bloco, temos o artigo de Antônio de Oliveira Junior. Numa reflexão de caráter mais teórico, Antônio compõe um artigo que, além de esboçar uma história da fotografia voltada para o registro social, tem o mérito de sistematizar e avaliar as importantes contribuições de dois campos do conhecimento: a história e a semiótica. O resultado de sua proposta é o mapeamento de um possível caminho de análise da fotografia como documento social.

O artigo de Maria Ciavatta analisa o papel da fotografia na construção da memória dos trabalhadores fabris. Tomando como eixo a questão da memória, Maria divide seu trabalho em duas partes que se complementam: na primeira discute-se o estatuto da imagem fotográfica como fonte histórica, a partir da relação entre memória e mediação cultural; na segunda parte relaciona-se a reflexão teórica a uma série de fotografias. Teoria e prática se conjugam na elaboração de uma análise cuja contribuição é de inegável valor.

O trabalho seguinte continua na trilha da memória e da relação que a fotografia estabelece com a história. O artigo de Ana Lúcia Gomes, a partir do trabalho realizado com as fotografias do Imperador D. Pedro II, pondera como a prática historiográfica pode ensejar uma atitude própria ao historiador em relação ao documento fotográfico. A noção de coleção e o ato de colecionar tomam-se o eixo para o desenvolvimento de tal atitude, que articula conceitos e procedimentos teóricos próprios à história cultural.

Concluindo esse segundo conjunto, o artigo de Verônica Pimenta Velloso tem como objeto de análise os cartões postais produzidos nos primeiros vinte anos do século vinte. Associados aos atos de recordar e relembrar momentos vividos, a produção, circulação e consumo de cartões postais tomam-se signos de um comportamento eminentemente urbano, cujo circuito social era definido por papéis bem claros. Trabalhando com uma coleção familiar, Verônica sistematiza tais papéis e sua importância na dinâmica da memória familiar, propondo uma análise bastante original.

O terceiro e último grupo é composto por trabalhos que se debruçaram sobre estudos de caso, quer através da utilização de séries fotográficas, quer pela avaliação da prática e do fazer fotográfico.

Fotografia e cultura urbana são os temas tratados no meu artigo e no de Renata Santos Silva. Em meu artigo, analiso a coleção de fotografias de Juan Gutierrez, pertencente ao Museu Histórico Nacional, a partir de uma abordagem histórico-semiótica. O objetivo central foi o de recriar a cartografia do olhar fotográfico de um dos importantes fotógrafos do final do XIX, que trabalhou na cidade do Rio de Janeiro, deixando entrever, em suas fotografias, uma cidade em franco processo de expansão.

O artigo de Renata analisa as representações sociais sobre trabalho ambulante no Rio de Janeiro do início do século XX. O objetivo central de sua análise foi demonstrar como o investimento simbólico na produção de uma imagem de trabalho emergente, no contexto de inserção do país no sistema capitalista, se fazia em detrimento da imagem tradicional, associada ao trabalho ambulante e à imagem da cidade colonial que se queria apagar. A autora ultrapassa a primeira impressão, que associa a imagem do ambulante ao passado, e comprova, através do cruzamento de textos escritos e fotografias, como esse trabalho era não só aceito como necessário ao funcionamento da cidade.

A seguir o artigo de Lygia Segalla busca, ao considerar a fotografia como um ex-voto moderno, os caminhos que definem a religiosidade popular através da prática fotográfica. Lygia analisa o circuito social da fotografia de devoção, na cidade de Aparecida, circuito esse composto por múltiplas espacialidades, que concedem lugar para o sagrado e para o lúdico. Os fotógrafos da cidade se organizam em categorias distintas, mapeando o circuito da romaria à cidade e investindo o ato fotográfico da tarefa de recriar os quadros de dor e desgraça próprios ao imaginário popular.

No artigo de Celeste Zenha, a fotografia como re-apresentação da realidade imaginada é o centro da análise. Celeste, tomando como objeto de análise uma série de fotografias produzidas pelo fazendeiro paulista Nhônhô Ferraz, avalia como o historiador, a partir de indícios, opera com as imagens do passado. Pequenos detalhes na composição das fotografias e na sua procedência servem de base para a autora desvendar a trama que se tece com imagens visuais e escritas, e que permitem a reconstituição da representação de um modo de viver caipira. A relação dialógica entre tais imagens aponta como, no imaginário social, a figura do caipira era recriada e, ao mesmo tempo, associada à representação de brasilidade.

A história do fotojornalismo é o tema do artigo de Gil Vicente Vaz de Oliveira. Nesse trabalho, Gil apresenta um panorama do desenvolvimento do fazer fotográfico associado às atividades de reportagem e registro de eventos, dentro e fora do Brasil. Mesmo antes de estar associada à imprensa escrita, as fotografias eram usadas para “cobrir” eventos, trazendo para o grande público as imagens que fizeram a história. Aos poucos, aponta o autor, a atividade do fotógrafo vai se associando à do jornalista, até que ambos passam a fazer parte de uma mesma equipe e contribuem para forjar um novo estilo fotográfico: o fotojornalismo.

Enfim, a reunião de artigos de diferentes procedências, neste volume, pode ser compreendida como uma composição fotográfica. O resultado da interseção de olhares que revelam, no seu conjunto, formas diversas e variadas de compreender e interpretar um mesmo objeto. Dessa vez, a própria fotografia ficou no foco.

Fotografias como objeto de coleção e de conhecimento:

por uma relação solidária entre pesquisa e sistema documental

Vânia Carneiro de Carvalho*
Solange Ferraz de Lima**

Introdução

O presente artigo procura circunscrever o lugar da fotografia nos museus. Porém, refletir sobre o potencial da fotografia como documento histórico implicou em considerar aspectos que extrapolam a instituição museológica e tornam-se pertinentes a todas as instituições que gerenciam e exploram científica, pedagógica ou culturalmente acervos fotográficos.

Assim, as questões aqui levantadas tocam, mais genericamente, a relação entre pesquisadores, acervos fotográficos e os instrumentos que intermediam ambos – catálogos, bancos de imagens, sistemas documentais e similares. Nesse sentido, consideramos fundamental explicitar a noção de *coleção*, já que coleções constituem a base para a formação de muitos dos acervos fotográficos brasileiros. Em seguida, traçamos um paralelo entre o lugar tradicionalmente ocupado pela fotografia nas instituições que gerenciam acervos e seu uso como fonte privilegiada na produção mais recente no campo da história social e da antropologia. O paralelo evidencia a necessária articulação que urge estabelecer entre pesquisadores e profissionais dedicados à preservação e difusão de acervos.

A perspectiva adotada para discutir tais questões incorpora as experiências específicas das instituições com perfil acadêmico nas quais, acreditamos, as noções de coleção, documentação e pesquisa têm seus sentidos alargados e podem servir, portanto, como paradigma para a concretização de relações menos estanques entre a pesquisa e a curadoria de acervos fotográficos.

* Historiadora, pesquisadora do Museu Paulista/USP.

** Historiadora, pesquisadora do Museu Paulista/USP.

A Fotografia na Coleção

O acervo é a espinha dorsal de qualquer instituição coletora e gerenciadora de documentos. No entanto, procedimentos tradicionais de curadoria transformaram a manutenção de documentos em um fim em si mesmo. Os efeitos danosos desse isolamento podem ser mais bem compreendidos se analisarmos as motivações da prática do colecionismo privado e a sua impregnação no ambiente institucional.

O ato de colecionar foi estudado, entre outros¹, por Danet e Katriel (1996). A partir de entrevistas com adultos e crianças israelenses, as funções que as coleções cumpriam foram analisadas segundo as expectativas pessoais e o retorno psicológico que os colecionadores particulares obtinham da prática de coletar, reunir e gerenciar um conjunto de objetos eleitos. Ficou demonstrado como o colecionador particular cria regras de organização que estão pautadas em efeitos estéticos. A noção de beleza na coleção provém de pequenas variações que não comprometem a sua unidade. Tal princípio de organização das coleções, pela sua recorrência e importância estruturante, foi denominado *Principle of no-two-alike*. A diferença dentro da repetição produz um efeito visual comparável à rima no poema. A experiência sensorial almejada está associada aos atributos físicos da coleção. A valorização exclusiva da fisicalidade compromete a biografia do objeto—“*One experiences a portrait not as a picture resembling someone one knows but in terms of its formal characteristics*”².

O prazer que a coleção proporciona quando percebida como obra plástica advém da possibilidade de completar uma categoria de objetos (*sense of closure*). Há várias maneiras identificadas de perseguir o sentimento de finalização: completar uma série; completar um espaço pré-definido; criar uma exposição de forma a atingir, através da sua completude, um efeito de harmonia produzido pela definição de padrões visuais advindos da combinação de diferentes tamanhos, cores, formas, espaços intermediários etc; manipular a escala dos objetos constituindo um universo em miniatura; ou, por fim, buscar objetos perfeitos.

Assim como o sentimento estético realiza-se através do equilíbrio construído entre unidade e diversidade, a busca da completude responde à necessidade de ordenar e controlar um universo que se apresenta como instável, fluido e infinito. Colecionar é o exercício de produzir formas de controle que amenizam a tensão. Segundo Stewart “*categorization allows the collection to be finite — indeed, this finitude becomes the collector’s obsession*”³. A coleção também é objeto de

afeto e de experiências sensoriais que decorrem da posse. Todo colecionador define regras de acesso aos objetos de sua coleção. Quem pode tocá-los, quem só deve olhá-los, etc. Itens inanimados são os preferidos, já que eles não mudam de forma e não morrem. Com eles pode-se brincar, manusear, tocar e cuidar, segundo os critérios estabelecidos pelo proprietário. A durabilidade dos objetos materiais, por sua vez, está em oposição à efemeridade da experiência humana. A paixão pelo objeto raro explica-se dentro desta mesma lógica. Diretamente ligada ao desejo de dominação, a sua posse implica não só controle sobre algo que somente o colecionador possui, mas reconhecimento social que advém de sua propriedade⁴.

Por entender o colecionismo privado como uma forma de lazer, as autoras excluíram intencionalmente o universo institucional. Em um museu, por exemplo, a prática de colecionar teria motivação profissional. Nesse caso, o relacionamento com conjuntos organizados de documentos não estaria pautado no prazer pessoal, mas no trabalho.

No entanto, veremos que as estratégias do colecionismo privado tocam aquelas institucionais. Se a produção e o gerenciamento de coleções⁵ aproximam as duas experiências, os objetivos diversos (lazer e trabalho) deveriam fazer divergir o processo institucional daquele particular, o que por vezes não acontece. Em contato com as práticas e os valores dos colecionadores particulares, com o mercado que se constituiu em torno da atividade e fortemente estimulado a colecionar, o curador vê-se tentado a afastar-se dos critérios institucionais que deveriam nortear a atividade curatorial, especialmente quando esses critérios estão mal definidos, não estão explicitados ou são mesmo inexistentes.

É experiência corriqueira a dificuldade de acesso a documentos institucionais, onde regras pessoais transformam-se em regras gerais. O domínio individual vê-se reforçado por disputas internas que parcelam o gerenciamento de coleções, dividindo territórios ao invés de integrá-los, justapondo esforços ao invés de somá-los. A ausência de investimentos na produção de instrumentos de pesquisa como guias, inventários e catálogos só acentua o poder pessoal, valorizando a memória e a “boa” vontade dos responsáveis pelo acervo.

Deve-se levar em conta, ainda, que a concepção tradicional de curadoria está muito mais próxima de sentidos de zelo e organização do que qualquer interesse cognitivo pelos documentos. Conseqüentemente, o conhecimento que se produz a respeito do acervo tende a ser mais técnico que crítico. O curador aspira a ser, quando muito, um virtuose de “suas” coleções. Fascinado e seduzido

pela sua lógica, ele torna-se seu agente. Identificamos a experiência estética perseguida pelo colecionador particular nas práticas institucionais daqueles que se empenham em “completar” itens de tipologias de acervos, dando especial atenção aos objetos raros, à “melhor” obra de um repertório, etc. A escolha dos itens colecionáveis, por sua vez, pode restringir-se a um confortável elenco de “personalidades” e “obras” legitimadas pelos críticos e formadores de opinião. A esse curador restaria a tarefa de percorrer uma lista para “concluir” o seu universo sobre história da arte, da fotografia, etc. Assim envolvido, ele facilmente reforçará para o público a relação fetichizada com o objeto de coleção, transferindo para uma plataforma agora coletiva aquelas funções de controle, ordenação, domínio e apaziguamento que vimos descritas no microcosmo individual.

Em propostas expositivas como aquela implementada por Affonso de Escagnole Taunay no Museu Paulista em 1922, podemos observar claramente como se constituem as funções de distensão social através da articulação de noções de museografia e coleção. Nas salas do museu, pinturas⁶, documentos textuais e a primorosa maquete da cidade em 1841 apresentam uma versão sobre a São Paulo “colonial”⁷. Substituindo os elementos tipicamente urbanos das fotografias de Militão por tropeiros, carros de boi e tropas de burros; acentuando a presença das igrejas, o chão de terra batida, o casario colonial, Taunay constrói uma narrativa teleológica sobre o passado. Com o modelo de cidade arcaica, propõe uma leitura harmonizadora do progresso e da modernidade, vistos como uma decorrência linear de um passado comum a todos, já que socializado no espaço celebrativo do museu⁸. Estes mecanismos fortemente ideológicos são reforçados pela produção de uma coleção de telas a partir de imagens fotográficas. Identificamos o expediente do colecionador em perseguir a obra perfeita, aqui dignificada pela nobreza das telas a óleo em grandes dimensões. O controle da escala dos objetos aparece não apenas na ampliação das imagens fotográficas através da pintura, mas na miniaturização da cidade na maquete. A miniaturização facilita a percepção do mundo como coerente, onde as imperfeições desaparecem, produzindo-se assim a sensação de controle ou mesmo de transcendência⁹. A idéia de completude realiza-se no “preenchimento” (*sense of closure*) das salas de exposição segundo padrões estéticos e temáticos próprios, ou mesmo na tentativa de criar um repertório iconográfico para uma cidade carente de documentos desse tipo. Apesar de seu empenho em formar um acervo, Taunay não o utilizou para a vasta obra historiográfica que produziu, mas para cumprir funções celebrativas, alegóricas e pedagógicas¹⁰. A substituição da cidade “real” pela coleção urbana

cumpra ainda função compensatória da sistemática destruição dos exemplares coloniais acelerada nos anos 10 e 20 com as intervenções urbanísticas.

Porém, o estudo de Danet e Katriel não nos serve apenas para elucidar os limites tênues entre o colecionar particular e institucional. Ele nos mostra que o espaço da coleção recontextualiza o objeto e que esse novo universo possui uma dinâmica própria, funções específicas, enfim, uma coerência que precisa ser compreendida – *“Collections are a significant element in our attempt to construct the world, and so the effort to understand them is one way of exploring our relationship with the world”*¹¹. Quando o curador não percebe a lógica da coleção adquirida, ele tende a desfazer a sua ordenação para impor-lhe outra, justificada por suas necessidades. É muito comum, por exemplo, nos depararmos com coleções de imagens fotográficas urbanas que foram arbitrariamente reunidas ou remontadas segundo índices de ruas, bairros e cidades, a fim de adaptá-las às consultas mais recorrentes.

Portanto, ao curador compete em primeiro lugar reconhecer a legitimidade da coleção e o seu potencial para o conhecimento da sociedade, seu fim último. Em segundo lugar, diferentemente do colecionador particular, que está preso ao objeto plástico, ao curador compete constituir a biografia do objeto da coleção, recuperando seu circuito e nele, os contextos perdidos. Em terceiro lugar, o curador precisa ter claro que os seus próprios critérios de seleção e montagem de coleções têm na sua base valores culturais.

A explicitação dos valores culturais que orientam a atividade institucional do curador é hoje uma necessidade reconhecida. A idéia mesmo de coleções sistemáticas encontra-se em debate. O termo “sistemático”, se à primeira vista nos tranquiliza porque acreditamos derivado de critérios científicos, não o isenta de uma historicidade. Os princípios de organização dos quais depende a coleção sistemática pressupõem uma realidade observável e operações racionais que permitam a seleção deste ou daquele objeto do mundo material para ser considerado, estudado, preservado. São princípios herdados de um conhecimento baseado na taxonomia, cujo amadurecimento se dá no século XIX com a consolidação dos museus de História Natural. As operações de classificação que caracterizam, na instituição, a atividade sistemática de colecionar não podem ser vistas como neutras, especialmente no caso das ciências humanas. Elas carregam do passado uma herança que não deve ser ignorada, sobretudo no caso das coleções vinculadas à estrutura disciplinar fundada na compartimentação do conhecimento¹². É como resultado dessa herança que devemos olhar criticamente para as preocupações, tão comuns hoje entre curadores, de preencher lacunas na coleção, comple-

tar conjuntos, estabelecer nexos evolutivos, quadros panorâmicos da cultura, etc.

Os estudos culturais em curso, notadamente aqueles ligados à cultura material, apontam as implicações da mediação do curador nos termos acima mencionados. É preciso que se caminhe no sentido de atingir um outro patamar de relação, em que o curador e a instituição considerem sua ação, ao apresentar publicamente suas coleções e critérios de seleção (através de instrumentos de pesquisa ou mesmo exposições), como parte do processo de mudança que pretendem representar¹³.

A preocupação, aqui, em apresentar as funções que cumprem a coleção no seu âmbito privado, de um lado, e o estatuto das coleções “sistemáticas”, de outro, nos parece importante para o entendimento das especificidades da fotografia como documento. A fotografia – e a história de sua trajetória bem o demonstra – presta-se exemplarmente aos anseios de colecionadores. Pode-se afirmar que boa parte da produção fotográfica disseminou-se socialmente levando-se em conta a sua vocação de item colecionável. É o caso, por exemplo, das estereoscópias, que fizeram sucesso nos anos de 1860, vendidas geralmente em séries denominadas coleções de vistas, “coisas picantes”, paisagens exóticas, etc., como atestam as propagandas; ou dos cartões postais, ou mesmo dos retratos nos formatos *carte-de-visite* e *cabinet*, para os quais rapidamente idealizaram-se formas de acondicionamento e exibição – os álbuns, ricamente decorados e com janelas para o encaixe das imagens.

As funções de controle e domínio do um mundo exterior, de prazer estético facultado pelos arranjos formais, inerentes à atividade de colecionar, encontram na fotografia plena satisfação. A miniaturização dos locais através das imagens de cidades do mundo inteiro, de personalidades através dos retratos, assim como a reprodução das obras de arte, permitem infinitas estratégias para a formação de coleções – séries de cidades, povos, obras de arte, *souvenirs* de viagens, lembranças e narrativas afetivas e familiares.

O colecionismo fotográfico acabou por caracterizar também uma forma bastante disseminada de sua incorporação aos acervos públicos. Não são raros os exemplos – e entre eles destacam-se dois de suma importância, pela extensão e representatividade: a Coleção Tereza Cristina, depositada na Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro/RJ)¹⁴ e a Coleção Gilberto Ferrez, recentemente adquirida pelo Instituto Moreira Salles (sede Rio de Janeiro/RJ)¹⁵. Podemos citar ainda as coleções de retratos Carlos Eugênio Marcondes de Moura, integrada em 1998 ao Museu Paulista da USP (São Paulo/SP) e a Coleção Francisco Rodrigues, da

Fundação Joaquim Nabuco (Recife/PE). Trata-se de coleções particulares e, portanto, organizadas segundo as regras de seus proprietários, que se tornaram públicas ao ser incorporadas institucionalmente. A documentação relativa à proveniência, às motivações do colecionador, às formas de classificação e arranjo formal que lhe deram personalidade de conjunto é fundamental. O uso da fotografia como fonte documental não pode prescindir do entendimento da organicidade de seu conjunto. O todo, constituído artificialmente ou por acúmulo, é sempre mais do que simplesmente a soma das várias unidades.

Outra forma corriqueira de chegada dos conjuntos fotográficos à instituições são os arquivos. Não se trata do produto de uma ação deliberada como o colecionismo, fortemente associado ao consumo, e sim fruto de uma atividade produtora e das condições de sua concretização. Os documentos fotográficos e textuais, além dos objetos do fotógrafo Militão Augusto de Azevedo adquiridos da família, são um bom exemplo. As fotografias constituem resíduos de sua atividade nos ateliês Carneiro & Gaspar e Photographia Americana (cópias para controle de qualidade, álbuns de amostras) complementados por cartas, diários e objetos cenográficos que guardam estreita relação. As informações fornecidas pelos diversos suportes materiais levam ao entendimento de vários aspectos de sua trajetória profissional e dos padrões adotados na representação fotográfica – relações com fornecedores, tipo de equipamento e matérias-primas utilizados, formas de controle de sua produção, contatos com o mercado de consumo, opções estéticas e cenográficas.

A documentação de coleções e arquivos abarca uma série de tarefas tais como descrição, pesquisa contextual e bibliográfica, entrevistas, sempre de uma perspectiva remissiva que permita estabelecer ligações ou colocar em confronto os diversos documentos. A totalidade, portanto, deve estar garantida e visível no instrumento de pesquisa. Além disso, os conjuntos documentais, a partir de sua incorporação institucional, passam a constituir uma nova trajetória, dialogando com outras coleções e fundos, ocupando um espaço físico e conceitual como patrimônio de acesso público.

Apesar das diferenças entre coleção e arquivo¹⁶, é preciso ter em mente que ambos sofrem modificações devido à seleção e ao descarte promovido por familiares ou detentores originais, ou mesmo perdas por deterioração, até serem incorporados como acervo. Mesmo no caso de arquivos, é difícil imaginarmos uma “acumulação”¹⁷ documental intacta. Em outras palavras, a instituição não consegue abarcar todos os vestígios materiais de uma determinada atividade, e

esse fato deve ser levado em consideração. As lacunas, ao invés de ignoradas, deveriam ser problematizadas. As atividades curatoriais, portanto, implicam em lidar com essa complexidade de fatores, relações e funções, tendo a cultura material como horizonte.

A Fotografia Como Documento

Inúmeros balanços e publicações apontam consensualmente a década de 1980 como marco inicial do reconhecimento da fotografia brasileira como documento¹⁸. A habilitação do documento fotográfico para a pesquisa vem se dando sob vários aspectos. Às preocupações com a preservação¹⁹, seguiu-se a divulgação de repertórios fotográficos resultantes da “descoberta” de preciosas coleções institucionais disseminadas pelo Brasil. Na década de 1990, o movimento de valorização da fotografia começa a apresentar frutos no campo acadêmico, com um sensível crescimento no número de teses e artigos explorando as relações entre fotografia e sociedade, segundo os olhares da história social, antropologia, semiótica, entre outras disciplinas.

Era de se esperar que o novo estatuto da fotografia apresentasse dilemas para aqueles profissionais envolvidos com a guarda e documentação de coleções dessa natureza. Atender satisfatoriamente às novas demandas, fossem elas acadêmicas, institucionais, pedagógicas ou motivadas pelo mercado editorial, publicitário ou mesmo por interesses pessoais, passou a ser uma preocupação de curadores, arquivistas e bibliotecários. Para esses profissionais, os desafios estão colocados, de um lado, pelo crescimento maciço da produção fotográfica no século XX, substancialmente diferente daquela produção do século XIX e, de outro, pelas novas tecnologias trazidas pela informática, que redesenharam os sistemas de organização física e documental até então praticados. É nesta perspectiva que se assiste, desde a última década, ao desenvolvimento e implantação de projetos de catálogos eletrônicos que vêm facilitando a busca e recuperação da informação visual. A proposição de vocabulários controlados como uma das formas de pesquisa em bancos de imagens alimenta hoje discussões em grande parte das instituições brasileiras, preocupadas em dar visibilidade às suas coleções fotográficas.

No contexto internacional, vários *thesauri* e vocabulários foram desenvolvidos, sobretudo no âmbito das bibliotecas e museus. No caso das bibliotecas, destaca-se o *Thesaurus for Graphic Materials*, editado pela Library of Congress (Washington/EUA), e que vem sendo adotado no Brasil, com adaptações, pela

Biblioteca Nacional. O objetivo foi estabelecer uma standardização na análise de conteúdos visuais, nos moldes daquela dos sistemas de referência para livros, a partir de vocabulários que reuniam categorias de termos descritivos e temáticos. O *Graphic Materials* tem recebido contribuições que o ampliam constantemente, e hoje em dia é referência também para a nomenclatura de técnicas e processos fotográficos, além de aplicações mais específicas, voltadas para temas e assuntos referenciados pela classificação biblioteconômica²⁰. Os termos adotados procuram dar conta da descrição do conteúdo visual, nomeando de forma concreta e não atributiva os elementos iconográficos. Este direcionamento fundamenta-se, sobretudo, no perfil do usuário de bibliotecas não especializadas ou com extenso espectro de ação, como é o caso da Library of Congress. Os termos, associados quando possível àqueles definidos pelo LCSH (*Library of Congress Subject Headings*) e ao DTGM (*Descriptive Terms for Graphic Materials*, para processos e formatos fotográficos), garantem uma normatização necessária, apesar de não contemplarem detalhes finos como ocorre, por exemplo, em outros dois bem sucedidos exemplos de *thesaurus* – o AAT (*Architetur and Arts Theasurus*), elaborado pela Paul Getty Foundation e o ICONCLASS²¹, desenvolvido no âmbito dos estudos no campo da história da arte pelo Warburg Institute.

No caso do AAT, mais uma vez foram o perfil acadêmico da instituição e sua política curatorial que forneceram as bases para a proposição de termos que aprofundam a descrição do conteúdo iconográfico, relacionando-os com estilos e terminologias próprias do repertório crítico desenvolvido nos campos da arquitetura, artes e artes decorativas. Assim, para exemplificarmos, enquanto o TGM usa o termo Igreja, o AAT adota Arquitetura Eclesiástica. O AAT permite, através do cruzamento de classes de termos, a composição de cabeçalhos para a descrição iconográfica²².

Nessa mesma linha, mas com uma abrangência maior na articulação de pesquisas, o ICONCLASS, cujo escopo é a arte européia, está estruturado a partir de um sistema alfanumérico decimal de classificação de temas, objetos e personalidades presentes na arte representacional (a estrutura é similar ao sistema biblioteconômico). Esse sistema tem sido adotado por institutos e museus de arte²³, e conta com recursos que permitem cruzar referências bibliográficas sobre o assunto relacionado à imagem catalogada. Estabelece-se, assim, uma rede que garante sua alimentação a partir da produção de conhecimento novo sobre o assunto, temas ou mesmo imagens isoladas. No entanto, o direcionamento para o campo da história da arte dificulta a sua adoção em arquivos, bibliotecas ou instituições que detêm uma grande variedade temática e de suportes, entre eles a

fotografia. Estruturalmente, porém, o sistema pode funcionar como modelo, sobretudo no que tange à articulação da pesquisa com níveis de catalogação e recuperação de imagens.

Apesar dos avanços já empreendidos, os critérios de seleção e montagem das formas descritivas da imagem ainda deixam muito a desejar, quando se trata de atender às necessidades de produção de conhecimento sobre a própria fotografia. A ausência de descritores voltados para os atributos formais da imagem é um dos problemas que merece destaque.

O grau de standardização dos termos descritivos do conteúdo visual deve levar em conta o perfil do público consulente, muitas vezes heterogêneo, e a tendência de integração das informações em redes internacionais²⁴. No entanto, não nos parece que a necessidade de descritores genéricos deva comprometer as particularidades das coleções institucionais, muito menos ignorar as expectativas do especialista ou os próprios atributos da fotografia.

No contexto internacional, estudos desenvolvidos no campo da história da arte desde muito reconhecem a importância dos atributos formais, mesmo porque eles são muitas vezes indispensáveis para “decifrar” as imagens produzidas segundo as fórmulas representacionais e os sistemas simbólicos pré-fixados por fontes escritas²⁵. Esta mesma preocupação já se estende à produção ocidental pós-renascimento, especialmente àquelas dos séculos XVI e XVIII²⁶. No Brasil, vários estudos têm demonstrado a relevância das qualidades formais da imagem fotográfica enquanto elementos fundamentais na produção de sentidos e práticas sociais.²⁷

Por outro lado, na área da ciência da informação, sistemas sofisticados de reconhecimento de imagens através da cor, estrutura, distribuição de luz, chegando até mesmo à identificação facial e montagem automática de bibliotecas de personalidades vêm sendo desenvolvidos de acordo com a demanda de imagens definida pelo mercado, assustadoramente incrementado pela Internet. Como o perfil de usuário na rede é indefinido, os sistemas são desenhados para atendimentos pontuais e de qualquer tipo, como alguém que, precisando montar um cartaz publicitário, procura uma paisagem cujas cores “combinem” com aquelas de seu produto.²⁸

Quando os programas de leitura de imagens fornecem apenas respostas mercadológicas, criam-se situações contraditórias como essa, onde todo o aparato tecnológico de reconhecimento dos aspectos formais da imagem é reduzido a uma ferramenta de busca convencional. Em uma sociedade cujas práticas e

simbologias alimentam-se vorazmente de imagens de todo tipo, continuamos, infelizmente, “analfabetos visuais”²⁹, já que não dominamos o modo de constituição da cultura visual. Assim, parece-nos legítimo que instituições de pesquisa e ensino absorvam a tecnologia disponível para responder a outras demandas. Os recursos de análise das imagens oferecidos pelos programas acima mencionados podem ser mobilizados para entender o papel da estrutura formal na produção de sentidos, explicitando os mecanismos e funções dos sistemas visuais.

Coleções Fotográficas e Pesquisa

Os estudos sobre o papel social dos museus, seu raio de ação e as responsabilidades do curador são relativamente recentes³⁰. As discussões em torno da profissionalização em museus, que tomaram impulso após a Segunda Guerra, estabeleceram parâmetros importantes para as atividades de conservação e comunicação. No entanto, só recentemente as atividades de documentação e pesquisa, imprescindíveis no tratamento de coleções, ganharam relevância³¹.

O delineamento da cultura material como um campo de estudos surge no bojo dessas preocupações. Nele, os artefatos ganham um novo estatuto, que implica em considerá-los como mediadores e, como tais, elementos constituintes das práticas, valores e sentidos sociais. Sobretudo na Inglaterra e nos Estados Unidos, cursos concebidos nessa linha passaram a ser ministrados em inúmeras universidades, e foram incorporados por departamentos voltados para a formação de profissionais em museus.

Um resultado desse movimento pode ser aferido na coletânea organizada por Susan Pearce, do *Museum Studies Department* da *Leicester University*³², na qual, entre balanços e propostas, destacam-se as análises críticas sobre a problemática relação entre coleções, documentação e pesquisa. Estudiosos das áreas de etnologia, antropologia e arqueologia foram os primeiros a levantar questões envolvendo a necessidade da pesquisa como escopo para uma política de acervos. Essa tomada de consciência explica-se, em parte, pelo reconhecimento da precariedade de muitas coleções européias formadas durante os séculos XVIII e XIX, nas quais objetos “curiosos” coletados por viajantes e expedições apresentavam-se carentes de qualquer documentação contextual.

Da renovação das atividades em museus resulta uma noção de curadoria que torna solidárias as tarefas de pesquisa, documentação e socialização do conhecimento produzido a partir do acervo de coisas materiais. Tais premissas fundamentaram a elaboração do Plano Diretor do Museu Paulista da USP, no

momento de sua reestruturação como museu de história em 1989³³, e embasam, em última instância, o seu sistema documental.

É dessa perspectiva que podemos apontar caminhos no sentido de superar as atuais dificuldades nos acervos fotográficos institucionais. De início, é importante que se tenha em mente o lugar tradicionalmente ocupado pela fotografia nos museus. Seu uso era sobretudo instrumental, vinculado à documentação de acervos para fins de controle, catalogação, conservação, pesquisa de campo ou recurso expositivo. Geradas nessas atividades, tais coleções e arquivos fotográficos não mereceram, na maior parte das vezes, os mesmos cuidados que outras categorias de documentos.

Nos museus de história, foi principalmente uma prática celebrativa e laudatória que influenciou as políticas de aquisição de acervo. A regra mais comum era incorporar objetos de exceção, valorizados exclusivamente por terem pertencido a uma determinada personalidade reconhecida social e politicamente pela “história oficial”. Segundo Meneses, esses objetos fariam parte de uma categoria “sociológica” de *objeto histórico*³⁴, cuja característica seria comparável àquela da relíquia, qual seja: “Todos [objetos históricos] funcionam como fetiche, significantes cujo significado lhes é imanente, dispensando demonstração”³⁵. O objeto, assim constituído, torna-se alvo de reverência de natureza puramente ideológica. Em tal panorama, conjuntos fotográficos não faziam parte das prioridades de aquisição, e sua presença ocorria de maneira quase incidental (quando aportava junto com um lote maior de documentos textuais e objetos). A função complementar associada à fotografia, fosse ela ilustrativa ou instrumental, contribuiu para a formação de acervos mal documentados, em que muitas vezes lotes inteiros de imagens viram seu potencial como fonte de pesquisa comprometido por não disporem minimamente de identificação.

Se, por um lado, a marginalização da fotografia foi responsável pelo seu uso inadequado, por outro, a sua recente “redescoberta” nos museus veio acompanhada de sua mobilização nas problemáticas “recriações” histórico-cenográficas. Sem levar em consideração o seu circuito original de produção e consumo, curadores servem-se da fotografia para expor aos visitantes a “realidade” passada. Griffiths e Porter³⁶ ilustram bem essa forma de utilização. Peças publicitárias extraídas de catálogos de fábricas são reeditadas como imagens que representam “a vida na fábrica”, quando deveriam nos remeter à visão empresarial sobre o trabalho, mão-de-obra, infra-estrutura e configurações espaciais. A distorção é conseqüência não apenas do uso acrítico da fonte historiográfica, mas da ausên-

cia de sistemas documentais capazes de garantir a integridade das coleções e arquivos e referenciar pesquisas, sejam elas documentais ou temáticas.

O trabalho envolvido na implantação de um sistema documental pode ser constatado no projeto de documentação da coleção de desenhos do *Art Institute of Chicago*³⁷. Para constituir um catálogo informatizado dos 10.500 desenhos da instituição foram necessários sete anos de investimentos de recursos do próprio Instituto, complementados pelas organizações *NEA Documentation Grant*, *Kemper Educational and Charitable Trust* e *J. Paul Getty Trust*. Apesar de integrar o acervo do Instituto desde 1922, grande parte do material iconográfico possuía sérios problemas de atribuição. Desde o início, em 1987, ficou claro para a diretora do projeto, Suzanne Folds McCullagh, que os desafios estavam não na informatização, mas na identificação e normatização dos dados coletados para a descrição e avaliação dos documentos. Por isso mesmo, a alimentação do catálogo eletrônico foi a última etapa do empreendimento, realizada somente em 1993. Antes disso, foram necessárias várias etapas de pesquisa documental: reunião das informações sobre cada desenho, dispersas em diferentes setores da instituição; levantamento dos dados contidos nos próprios desenhos; análise de todo o conjunto dos documentos, feita por estudiosos convidados a participar do projeto através de um Programa de Professores Visitantes; processamento e sistematização das informações segundo a orientação do *Art Information Task Force*³⁸; nova visita de especialistas para os núcleos documentais que ainda necessitavam de cobertura; e, finalmente, informatização do catálogo de desenhos.

No Brasil, o tratamento de acervos públicos sofre de uma carência crônica de investimentos em recursos humanos e equipamentos que permitam a implantação de projetos de curadoria a longo prazo. Em muitas instituições, a identificação da produção fotográfica e de sua procedência está longe de poder ser considerada uma fase documental já concluída e a retomada da fotografia como fonte privilegiada para certos temas da história social colocou em evidência tais lacunas.

É nesse sentido que os pesquisadores precisam estar atentos para o papel fundamental que podem cumprir, para além da divulgação de suas pesquisas nos meios tradicionalmente estabelecidos – publicações, congressos, colóquio. Não raro, o desenvolvimento de uma pesquisa acadêmica envolve estudos documentais que poderiam ser socializados através de catálogos e bancos de imagens institucionais. O pesquisador pode oferecer indicações de coleções de interesse para aquisição, enriquecer os catálogos institucionais com datações, nomenclaturas, identificações, históricos e coleções afins.

Da parte do curador, é importante manter-se atualizado com as tendências e linhas de pesquisa de sua área disciplinar, de modo a orientar a formação de coleções. Tendo como norte os critérios mais gerais delineados institucionalmente, cabe ao curador a tarefa de, através de projetos específicos, articular as atividades documentais e encaminhar políticas de aquisição coerentes.

Assim, por exemplo, a opção do Museu Paulista da USP em investir na aquisição de cartões postais relativos à cidade de São Paulo respalda-se, por um lado, na linha de pesquisa história do imaginário³⁹ e, por outro, advém de uma avaliação que levou em conta diversos fatores. Primeiramente, esse tipo de documento não havia sido até então considerado como “digno” de integrar coleções institucionais. A porcentagem de cartões postais presente em instituições que detêm acervos fotográficos é praticamente insignificante frente à produção e ampla circulação ocorridas no início do século XX. Igualmente, a quantidade de postais que integra hoje coleções particulares é muito maior do que em qualquer museu, biblioteca ou arquivo.

Em segundo lugar, repertórios documentais e estudos sobre a cidade e o imaginário urbano indicam a importância dos suportes visuais de ampla circulação, entre eles o cartão postal⁴⁰. Acrescente-se ainda a riqueza de informações concernentes à atividade gráfica, envolvendo as técnicas de impressão e gravação de imagens, muitas delas completamente obscurecidas a partir dos anos 30 (fototipia, fotogravura, cromolitografia etc.).

Do mesmo modo, o incremento das coleções de retratos e álbuns de família levou em consideração, além de uma vocação já existente no acervo do Museu Paulista, o interesse revelado por estudos nos campos da antropologia e história social voltados para os temas da família, imigração, identidade, práticas festivas e culturais.

Dado o incremento do mercado fotográfico da década de 40 em diante, as tarefas de coleta e documentação de acervos se complexificam. Como se dará, por exemplo, a preservação, e portanto a disponibilização para o uso científico da enorme produção da mídia impressa (jornais, revistas, propagandas, etc.)?

Frente à consciência que hoje se tem do potencial da fotografia para a pesquisa, a implantação de sistemas de arquivo e investimentos no gerenciamento dos bancos de imagens são medidas prementes. Hoje, a circulação global da informação, particularmente de imagens, não representa, por si só, a garantia de preservação documental. Muito pelo contrário. A velocidade de produção das mídias e o uso de imagens via Internet muitas vezes impede o arquivamento adequado (seja virtual ou físico) de seus produtos. Paradoxalmente, a produção

fotográfica atual, embora numericamente expressiva, corre o risco de evaporar-se digitalmente no futuro, legando aos cientistas das áreas de humanas lacunas igualmente irremediáveis como aquelas que lamentamos com relação ao passado.

A resposta possível para a preservação com qualidade da cultura fotográfica, tanto do passado como do presente está, ao nosso ver, em lançar mão dos recursos tecnológicos que otimizem a articulação de informações referenciais sobre os documentos, sem prescindir de investimentos em recursos humanos qualificados. Um sistema documental pode ser mais do que o acúmulo de fichas de simples localização e controle administrativo, onde a identificação é feita sumariamente e as possibilidades de recuperação são restritas.

Tendo como eixo o catálogo, em ambiente informatizado já é possível pensarmos em maneiras de articular acervos e os produtos gerados a partir de seu uso acadêmico, pedagógico e cultural. Assim, a consulta eletrônica sobre uma determinada coleção fotográfica poderia fornecer não só o histórico e dados específicos de cada uma de suas unidades, mas também referências sobre os usos que dela se fez após a sua integração ao acervo institucional. Indicações de pesquisas sobre temas e coleções correlatas, quadros contextuais, biográficos e técnicos seriam também imprescindíveis para a constituição de um sistema documental produtivo. As ferramentas para desenhar e acessar essa rede de informações são os programas de banco de dados, os índices remissivos, os vocabulários controlados e os *thesauri*. A sua elaboração integra as atividades de pesquisa no âmbito da curadoria.

A democratização da informação acadêmica e cultural já é tecnologicamente factível, mas exige, porém, o esforço conjunto de pesquisadores, curadores, documentalistas e agentes culturais no sentido de produzir e disponibilizar dados para serem integrados a sistemas documentais informatizados.

Notas

1. Susan Pearce comenta uma série de estudos da prática de colecionar, enfatizando as razões psicológicas e sociais, a fim de compreender as funções das coleções nos museus. Cf. PEARCE, Susan M. **Museums objects and collection: a cultural study**. London: Leicester University Press, 1992. p. 37.
2. DANET, Brenda and KATRIEL, Tamar. No two alike: play and aesthetics in collecting. In: PEARCE, Susan (Ed.). **Interpreting objects and collections**. London-New York: Routledge, 1996. p. 225.

3. STEWART, Susan. **On longing: narratives of the miniature, the gigantic, the souvenir, the collection.** Baltimore-London : Johns Hopkins University Press, 1984. p. 159.
4. Ibid., p. 227-233.
5. A coleção pode ser entendida como o resultado de duas operações cognitivas. A primeira, metonímica, já que a seleção é o gesto fundamental de todo colecionador. As partes selecionadas mantêm um vínculo com o universo de onde foram retiradas. Os fragmentos, ao formar um conjunto, ganham um novo significado, agora metafórico, ou seja, a parte se relaciona com o todo não mais como parte, mas como representação do todo. A natureza metonímica da coleção, ou seja, seu vínculo intrínseco com o “real”, de onde foram extraídas as partes, estende-se à metáfora que se constrói. Essa conjugação transforma facilmente a coleção num substituto da realidade. PEARCE, **Museums objects...**, p. 38.
6. Affonso de E. Taunay foi diretor do Museu Paulista entre 1917 e 1945, período no qual dedicou-se à coleta, reprodução e “criação” de documentos relativos à história de São Paulo. As telas a óleo encomendadas por Taunay por ocasião das comemorações do Centenário da Independência tiveram como modelo as fotografias da cidade de São Paulo, em 1862, de Militão Augusto de Azevedo.
7. Colonial entendido aqui não no sentido político, mas na sua configuração morfológica.
8. CARVALHO, Vânia Carneiro de e LIMA, Solange Ferraz de. São Paulo antigo, uma encomenda da modernidade: as fotografias de Militão nas pinturas do Museu Paulista. In: **Anais do Museu Paulista: revista de história e cultura material**, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 147-174, 1993.
9. Danet e Katriel identificaram nos idosos um gosto especial por miniaturas, op. cit., p. 232. No entanto, o tema da vida e morte é evocado também pelos brinquedos, especialmente os mecânicos que, miniaturas por excelência, corporificam fantasias e são objeto de ficção. Cf. STEWART, **On longing....**, p. 56-57.
10. MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. A pesquisa fora da universidade: patrimônio cultural, arqueologia e museus. JANCSÓ, István (Org.). **Humanidades, pesquisa, universidade.** São Paulo : Comissão de Pesquisa FFLCH/USP, 1996. p. 99.
11. PEARCE, **Museums objects...**, p. 37.
12. Apesar de opor a “taxonomia da natureza” àquelas taxonomias humanísticas, Meneses enfatiza o caráter instrumental dos sistemas classificatórios: “ao contrário da taxonomia da natureza, aquelas que arqueólogos e etnólogos geraram não são universais nem imanentes, mas precisariam ser encaradas unicamente como recurso heurístico circunstancial e direcionado de organização documental”. MENESES, *A pesquisa fora...*, p. 100.

13. PEARCE, *Museums objects...*, p. 88.
14. Cf. ANDRADE, Joaquim Marçal (Org). **A coleção do imperador: fotografia brasileira e estrangeira no século XIX**. Rio de Janeiro : Biblioteca Nacional, 1997.
15. Sobre o perfil do colecionador, ver HORTA, Maria de Lourdes P. Homo Colligens: elogio da loucura mansa. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional: Fotografia**, [S.I.]: Funarte, 1999. p. 338-359, em que a autora discute as peculiaridades do colecionismo como introdução a uma reveladora entrevista com dois notórios colecionadores – Gilberto Ferrez e José Mindlin.
16. O *Dicionário de Terminologia Arquivística* define *arquivo* como “conjunto de documentos que, independentemente da natureza ou do suporte, são reunidos por acumulação ao longo das atividades de pessoas físicas ou jurídicas, públicas ou privadas”. A natureza acumulativa do arquivo seria responsável pela sua organicidade, ao contrário da *coleção* que, sendo uma “reunião artificial de documentos”, não mantém uma relação orgânica. Decorre de tal diferenciação que no arquivo o arranjo passa a ser fundamental para o seu entendimento, enquanto na coleção isso não aconteceria. No entanto, apesar da arbitrariedade dos critérios de seleção e organização de uma coleção, vimos que as relações que se estabelecem entre suas partes são passíveis de entendimento e, portanto, relevantes a ponto de justificar arranjos a exemplo daqueles aplicados aos arquivos. CAMARGO, Ana Maria de Almeida e BELLOTTO, Heloísa Liberalli (Coords.). **Dicionário de terminologia arquivística**. São Paulo : Associação de Arquivistas Brasileiros - Núcleo Regional de São Paulo, 1996. p. 5, 17.
17. Segundo o *Dicionário de Terminologia Arquivística*, o termo “acumulação” refere-se à “formação progressiva, natural e orgânica do arquivo”. Op., cit., p. 2.
18. Cf. TURAZZI, Maria Inez. Uma cultura fotográfica. **Revista do Patrimônio Histórico: Fotografia**, [S.I.], n. 27, p. 6-14, 1998; CARVALHO, Vânia Carneiro de, LIMA, Solange Ferraz de et al. Fotografia e história: ensaio bibliográfico. **Anais do Museu Paulista: revista de história e cultura material**, São Paulo, n. 2, p. 253-300, 1994 e MUSEU DA IMAGEM E DO SOM. **Primeiro encontro de fotografia e memória nacional**. São Paulo : Secretaria da Cultura, 1981.
19. ZÚÑIGA, Solange Sette G. de. Perfil institucional: centro de conservação e preservação fotográfica. **Acervo – Revista do Arquivo Nacional**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1-2, p.155-162, jan./dez. 1993.
20. BETZ, Elizabeth W. **Thesaurus for graphics materials**. Washington DC : Library of Congress, 1988 e BETZ, Elizabeth W. e ZINKHAM, H. **Descriptive terms for graphic materials: genre and physical characteristic heading**. Washington DC : Library of Congress, 1986.
21. Concebido pelo historiador da arte holandês Henri van de Waal na década de 40, sua primeira versão foi o DIAL, Index para arte dos países baixos (1951).

Desde então, as diversas versões do ICONCLASS foram ampliadas graças às experiências de aplicação nos mais diversos acervos das artes plásticas. Já nesta década, projetos utilizando o sistema espalham-se por diversas instituições de países da Europa. Não temos notícia de sua aplicação no Brasil ou em outro país da América Latina.

22. DOOLEY, 1995.

23. Sobre o assunto ver **Visual Resources**, v. 7.

24. SMIT, Johanna W. Propositions for the treatment of iconographical information. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE INFORMACION – INFO 97 (1997 : Havana). Havana : IBICT, 1997.

25. Nesses casos, atributos faciais, corporais, poses e formas de interação com outras figuras humanas estavam diretamente relacionados com a identificação da personagem. A identificação, por sua vez, dependia do conhecimento de textos medievais, fontes religiosas, transcrições dos textos clássicos, além de repertórios iconográficos estabelecidos pela tradição pictórica. Através do domínio das fontes, as imagens podiam ser literalmente decifradas como, por exemplo, uma figura feminina portando um pêsego simbolizava a veracidade; um homem com uma faca, São Bartolomeu; duas figuras em determinada posição de combate, a luta entre o vício e a virtude; uma mulher portando uma espada e uma cabeça sobre uma bandeja, Judite (heroína que decepou Holofernes), enquanto a mesma figura sem a espada representava Salomé (que pediu a cabeça de São João Batista). Cf. PANOFSKY, 1979, p. 59-61.

26. A luz do sol, que atravessa janelas e objetos de vidro nas pinturas holandesas da Virgem Maria, não são meros componentes cenográficos, mas metáforas visuais sobre o nascimento da virgem, cf. CASSIDY, Brendan. Iconography in theory and practice. **Visual Resources**, v. 11, p. 323-348, 1996, assim como as desproporções irrealísticas entre figuras expressam uma relação hierárquica entre elas ou o uso do dourado serve para emoldurar as personagens principais em um cenário onde a representação da tridimensionalidade não é existente, cf. GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. 4ª ed. Rio de Janeiro : Editora Guanabara, 1988.

27. Cf. COSTA, Helouise. **Aprenda a ver as coisas: fotojornalismo e modernidade na Revista O Cruzeiro**. São Paulo, 1992. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, USP; COSTA, Helouise. **Um olhar que pensa: estética moderna e fotojornalismo**. São Paulo, 1998. Tese (Doutorado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, USP; CARVALHO, Vânia Carneiro de e LIMA, Solange Ferraz de. São Paulo antigo, uma encomenda da modernidade: as fotografias de Militão nas pinturas do Museu Paulista. **Anais do Museu Paulista: revista de história e cultura material**, São Paulo, Nova série, v. 1, n. 1, p. 147-174, 1993; CARVALHO, Vânia Carneiro de e LIMA, Solange Ferraz de. **Fotografia e cidade: da razão urbana à lógica do consumo: álbuns de São Paulo (1887-1954)**. Campinas : Mercado de Letras-Fapesp,

- 1997; OLIVEIRA Jr., Antônio R. de. **Do reflexo à mediação: um estudo da expressão fotográfica e da obra de Augusto Malta**. Campinas, 1994. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas;
- MAUAD, Ana Maria. O olho da história: análise da imagem fotográfica na construção da memória. **Acervo** – Revista do Arquivo Nacional, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1-2, p. 25-40, 1993; MAUAD, Ana Maria. Resgate de memórias. In: MATTOS, Hebe Mara e SCHNOOR, Eduardo (Orgs.) **Resgate: uma janela para o Oitocentos**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995. p. 99-138; MAUAD, Ana Maria. **Sob o signo da imagem**. Rio de Janeiro, 1990. Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense e PAVAN, Margot. Fotomontagem e pintura pré-rafaelista. In: FABRIS, Annateresa (Org.) **Fotografia: usos e funções no século XIX**. São Paulo: Edusp, 1991. p. 233-259.
28. Cf. CHEN, Hsin-Liang and RASMUSSEN, Edie M. Intellectual access to images. **Library Trends**, v. 48, n. 2, p. 291-302, 1999; HEIDORN, P. Bryan. Image retrieval as linguistic and nonlinguistic visual model matching. **Library Trends**, v. 48, n. 2, p. 303-325, 1999 e SRIHARI, Rohini K and ZHANG, Zhongfei. Exploiting multimodal context in image retrieval. **Library Trends**, v. 48, n. 2, p. 496-520, 1999.
29. HUDRISIER, Henri. **L'iconothèque: documentation audiovisuelle et banques d'images**. Paris: Documentation Française, 1982.
30. PEARCE, Susan M. (Ed). **Museum studies in material culture**. London: Leicester University Press, 1989 e PEARCE, Susan M. **Museums objects and collection: a cultural study**. London: Leicester University Press, 1992.
31. Cf. REYNOLDS, Barrie. Museum of anthropology as centres of information. In: PEARCE, Susan M. (Ed). **Museum studies...**, p. 111-118.
32. O Museum Studies Department da Leicester University (Inglaterra), criado em 1966, foi o primeiro departamento na Europa Ocidental especializado em estudos museológicos. Por ocasião de seu 21º aniversário, organizou-se um Colóquio cujos textos foram publicados em 1989.
33. MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. **Plano diretor do Museu Paulista da USP (1990-1995)**. São Paulo: Museu Paulista-USP, 1989.
34. Em oposição ao conceito de documento histórico passível de ser mobilizado na produção de conhecimento.
35. MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico. **Anais do Museu Paulista: história e cultura material**, v. 2, jan./dez. 1994. p. 9.
36. GRIFFITHS, Gareth and PORTER, Gaby. Photographs and films. In: FLEMING, David; PAINE, Crispin and RHODES, John G. **Social history in museums: a handbook for professionals**. London: HMSO, 1993. p. 158-165.
37. McCULLAGH, Suzanne Folds. Nuances of art information. **Visual Resources**, v. .XI, p. 271-287, 1996.

38. O grupo desenvolveu procedimentos de catalogação reunidos nas *Categories for the Description of Works of Art*.

39. Essa linha de pesquisa aglutina estudos relativos ao imaginário da Independência, usos sociais do gênero Pintura Histórica, representações urbanas, envolvendo ainda reflexões sobre o próprio projeto museográfico e ornamental do Museu Paulista.

40. GERODETTI, João Emília e CORNEJO, Carlos. **Lembranças de São Paulo: a capital paulista nos cartões postais e álbuns de lembrança**. São Paulo : Studio Flash Produções Gráficas, 1999; CARVALHO, Vânia Carneiro de e LIMA, Solange Ferraz de. **Fotografia e cidade: da razão urbana à lógica do consumo: álbuns de São Paulo (1887-1954)**. Campinas : Mercado de Letras-Fapesp, 1997; CARVALHO, Vânia Carneiro de e LIMA, Solange Ferraz de. Representações urbanas: Militão Augusto de Azevedo e a memória visual da cidade de São Paulo. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, v. 27, p. 110-123, 1998; MENDES, Ricardo. A Revista S. Paulo (1936): fotografia de paisagem e documentação urbana em uma sociedade de mídia visuais. CONGRESSO BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE (v : 1995 : São Paulo). **Anais...** São Paulo : Comitê Brasileiro de História da Arte - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 1995. p. 22-24; OLIVEIRA JR, op. cit.; TOLEDO, Benedito L. de. **Álbum iconográfico da avenida Paulista**. São Paulo : Ex-Libris, 1987 e TOLEDO, Benedito L. de. **Anhangabaú**. São Paulo : Fiesp, 1989.

41. No seu acervo iconográfico, a instituição já contava, tradicionalmente, com um expressivo número de retratos à óleo, em gravuras e, em menor escala, fotográficos.

42. Cf. FELDMAN-BIANCO, Bela & LEITE, Miriam L. Moreira. **Desafios da imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais**. Campinas : Papyrus, 1998; SIMSON, Olga R. **Branços e negros no carnaval popular paulistano: 1914-1988**. São Paulo, 1989. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo; SIMSON, Olga R. Depoimento oral e fotográfico na reconstrução da memória histórico-sociológica: reflexões de pesquisa. **Boletim do Centro de Memória Unicamp**, Campinas, v. 3, n. 5, p. 14-24, jan./jun. 1991 e MAUAD, Resgate...

Mudança de foco

A criação de Departamento de Fotografia, Vídeo & Novas Tecnologias do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

(Relato de experiência e algumas considerações correlatas.)

Pedro Karp Vasquez*

Uns são guardadores de rebanhos, águas e glebas; outros, de estrelas, sonhos e de outros bens ponderáveis ou imponderáveis; nós somos – e com que orgulho! – guardadores de papéis. Porque nos papéis é onde a história se deixa, teremos de tratá-los com as nossas mãos, não duramente profissionais, e sim plástica e suavemente técnicas.

Mauro Mota¹

Quando a professora Ana Maria Mauad me solicitou um balanço da experiência de criação do Departamento de Fotografia, Vídeo & Novas Tecnologias do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, confesso que tive um momento de hesitação, pensando se valeria realmente a pena evocar uma experiência que, afinal de contas, foi malograda – ou, numa visão menos pessimista, não chegou a ser concretizada na plenitude da proposta original. Contudo, como esta iniciativa, além de ter sido pioneira, deixou um saldo de 4.000 fotografias na coleção do MAM, e como muitas vezes é possível se extrair lições mais úteis dos aparentes fracassos do que das vitórias, acabei me decidindo a evocar aqueles dias difíceis e estimulantes que já havia relegado ao arquivo morto da memória.

O Departamento de Fotografia, Vídeo & Novas Tecnologias do Museu de Arte Moderna teve início em junho de 1986, quando comecei a trabalhar no museu, a convite do então Coordenador de Arte, Paulo Herkenhoff, que, por ter sido meu colega na FUNARTE (onde ele dirigia o Instituto Nacional de Artes Plásticas, e eu, o de Fotografia), tinha conhecimento de meu sonho de criar um setor consagrado à fotografia no MAM.

* Crítico de arte. Mestre em Ciência da Arte pela Universidade Federal Fluminense. Professor do Curso de Comunicação Social da Universidade Gama Filho, Rio de Janeiro - RJ.

Sonho esse que nascera dez anos antes, quando, estudando cinema em Paris, tive a rara oportunidade de assistir ao *boom* da fotografia ocorrido na Europa e nos Estados Unidos em meados da década de 1970, dando ensejo à criação de diversos museus exclusivamente dedicados à fotografia, ou de departamentos de fotografia nos grandes museus de arte contemporânea, como o *Musée National d'Art Moderne*, do *Centre Georges Pompidou*, hoje mundialmente célebre sob a alcunha de Beaubourg. Neste mesmo período, surgiram diversas galerias especializadas em fotografia, levando também as galerias de arte a abrir espaço para artistas que empregavam, eventual ou regularmente, a fotografia como suporte, tais como Andy Warhol, Robert Rauschenberg, David Hockney, Urs Lüthi, Christian Boltanski e o casal Bernhard e Hilla Becher. Ao mesmo tempo, começaram a vicejar as revistas consagradas à fotografia como meio de expressão, e a se consolidar os festivais de fotografia, dos quais as *Rencontres Internationales de la Photographie d'Arles* (França), criadas por Lucien Clergue em 1970, foram e ainda são o paradigma maior. Assistindo a tudo isso como espectador privilegiado, senti crescer em mim a vontade de fazer algo semelhante no Brasil, para tentar quebrar o isolamento no qual vivíamos então, em decorrência do governo ditatorial que impedia o fluxo normal da informação e o livre desenvolvimento das atividades artísticas.

Almejava então implantar um Gabinete de Fotografia no MAM ou criar um misto de galeria e editora. Ambas possibilidades quiméricas para quem não tinha qualquer relacionamento com pessoas influentes na área cultural no Brasil e vivia na condição de um simples estudante sem bolsa de estudos num país estrangeiro, sobrevivendo graças a serviços de faxina, pintura, lavagem de vidros ou de outras ocupações igualmente modestas.

Sendo a característica mais sedutora do sonho seu total desrespeito à lógica, às convenções e às limitações de toda e qualquer espécie, passei então a me preparar por conta própria para minha futura condição de curador, visitando gráficas e editoras, entrevistando editores, donos de galerias e responsáveis pela conservação e difusão de acervos fotográficos. O mais interessante nesta empreitada um tanto ingênua foi o fato de que, mesmo sendo um mero estudante estrangeiro sem qualquer apadrinhamento, fui recebido com a maior paciência e boa vontade tanto em empresas comerciais, como a editora Draeger, quanto nas instituições públicas, como a *Bibliothèque Nationale*. Aliás, foi na BN, a primeira instituição em todo o mundo a incorporar a fotografia ao seu acervo, que Jean-Claude Lemagny, conservador de fotografia do *Cabinet des Estampes*, me forneceu

o argumento mais sólido para justificar uma opção pela fotografia por parte de países jovens como o Brasil.

Alegava ele com justeza que os novos museus de arte que tentavam adquirir as pinturas dos mestres modernos só tinham condições financeiras para comprar obras secundárias, visto que as demais ou já estavam nos grandes museus ou tinham preço proibitivo, ao passo que com o mesmo custo de um Picasso de menor valor, seria possível constituir todo o acervo de um museu de fotografia. Situação que, por sinal, não se modificou, pois se hoje as fotografias clássicas podem atingir preços de dezenas ou até mesmo centenas de milhares de dólares, uma tela de Picasso que custava algumas centenas de milhares de dólares hoje custa algumas dezenas de milhões. Neste sentido, vale a pena abrir um parêntese para assinalar uma experiência exatamente nesta linha preconizada por Lemagny e realizada nos Estados Unidos por impulsão de Pierre Apraxime (ex-curador do *Museum of Modern Art* de Nova Iorque), que fez com que a Gilman Paper se desfizesse de sua coleção de pintores minimalistas, para constituir uma das mais interessantes e preciosas coleções de fotografias já reunidas, concentrada no período compreendido entre a invenção do processo e meados dos anos 1950.

Porém, quando aquilo que era apenas um sonho com poucas possibilidades de concretização se transformou numa proposta de viabilização imediata, já não me interessava mais fazer algo voltado apenas para a fotografia, pois desejava abarcar também a utilização do vídeo pelos artistas plásticos (que na época só merecia atenção sistemática do Centro Cultural Cândido Mendes, no Rio de Janeiro, e da Galeria Fotóptica em São Paulo, cada qual promotor de um festival dedicado ao vídeo independente), e, sobretudo, as novas tecnologias que começavam a se consolidar.

Naquela época ninguém poderia prever os fantásticos desdobramentos oferecidos pelas tecnologias de natureza digital, com o CD-ROM se transformando num espaço privilegiado de criação artística e a Internet multiplicando ao infinito as possibilidades de difusão de imagens, com um alcance superior ao de qualquer museu ou instituição congênere. Mas a holografia já havia sido incorporada por alguns artistas, a primeira câmara digital (a Mavica, da Sony) já era uma realidade e a *computer art*, apesar de embrionária, deixava entrever desdobramentos fascinantes, de forma que me parecia muito mais sensato criar não um departamento restrito à fotografia (afinal de contas, uma técnica oitocentista) e sim aberto a todas as vertentes da imagem técnica, englobando desde aquelas então existentes quanto aquelas ainda por inventar.

Era uma postura arriscada porém justificada, pois, mantendo a porta aberta ao imponderável tecnológico, estaríamos desta forma tornando o MAM verdadeiramente sintonizado com a realidade da produção artística contemporânea, evitando que ocorresse o mesmo que aconteceu com a fotografia – que levou um século para conquistar direito de asilo nos museus de arte, apesar de ter sido incorporada de imediato (ou ela própria enquanto técnica, ou a nova sintaxe visual por ela introduzida) por expressivos artistas contemporâneos ao seu surgimento, como Degas, Monet e Toulouse-Lautrec.

Belo sonho que não passou disto, apenas de um sonho, visto que nos meus 20 meses de MAM só pude desenvolver atividades em torno da fotografia (sendo preciso lembrar que, durante todo este período, junho de 1986 a março de 1988, o museu permaneceu fechado para obras), e, depois de minha saída, a concepção original do departamento foi abandonada, e seu escopo reduzido para o de um Departamento de Fotografia, sob a competente responsabilidade de Márcia Mello.

Apesar de destituído de orçamento próprio, o Departamento de Fotografia, Vídeo & Novas Tecnologias do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro já apresentava no mês seguinte à sua criação a conferência *Le Photo-journalisme au Brésil* nas *Rencontres Internationales de la Photographie d'Arles*, projetando trabalhos de nove expoentes do fotojornalismo brasileiro: José Medeiros, Flávio Damm, David Zingg, Walter Firmo, Orlando Brito, Juca Martins, Nair Benedicto, Américo Vermelho e Sérgio Zalis. E, em novembro deste mesmo ano de 1986, foi a única instituição estrangeira a apresentar duas exposições simultâneas no *Mois de la Photo à Paris*. *Miroir Rebelle – Photographie Brésilienne Contemporaine*, e *La Photographie Brésilienne au Dix-neuvième Siècle*. Verdadeiro milagre administrativo que tinha um nome: o “jeitinho brasileiro”, pois, na verdade, essas eram ações nas quais eu já estava engajado como autônomo quando fui convidado a ingressar no MAM e que o museu incorporou, imprimindo um folder no primeiro caso e um catálogo no segundo, ambos muito modestos, porém importantes para divulgar a ação do MAM em prol da fotografia na Europa.

O mesmo viria a ocorrer mais tarde em relação à exposição *Brazilian Photography in the Ninetenth Century*, que eu também já aceitara realizar como curador independente e que o museu incorporou, apresentando-a no *Foto Fest – The International Month of Photography*, de Houston (Texas, EUA), entre fevereiro e março e no *Maxwell Museum of Anthropology – The University of New Mexico*, em Albuquerque, entre abril e maio. É importante precisar que, apesar de ter título

idêntico ao da exposição francesa, esta era totalmente diferente. Nessa ocasião foi realizada uma mesa-redonda sobre a fotografia nos museus de arte que assinalou a última participação em eventos desta natureza do renomado historiador Beaumont Newhall, primeiro curador de fotografia do *Museum of Modern Art* de Nova Iorque, entre 1940 e 1945.

Esses eventos foram importantes na conquista de um espaço maior para a fotografia brasileira no cenário fotográfico internacional, num momento em que sua presença era pouco expressiva e devida sobretudo ao esforço individual dos próprios fotógrafos. Entretanto, a realização mais expressiva do Departamento foi sem dúvida a criação da coleção de fotografia que, apesar de não ter sido a primeira num museu de arte no país, já que o MASP (Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand) fora pioneiro neste campo, teve a singularidade de ser, conforme depoimento da época: “a primeira vez no Brasil que uma instituição cultural dedica-se ao desenvolvimento racional de uma coleção de fotografia, através de uma curadoria que tem como finalidades básicas a valorização, documentação, preservação e divulgação de todos os movimentos e correntes expressivas de nossa fotografia.”²

O objetivo básico era constituir – se não em segredo absoluto, ao menos de modo discreto – uma coleção capaz de abarcar toda a história da fotografia brasileira, para então divulgá-la de forma espetacular em janeiro de 1990, com a realização de uma enorme exposição que ocuparia todo o segundo andar do MAM. Isso porque a data assinalava o sesquicentenário da introdução da daguerreotipia no Brasil, pelo abade Louis Compte, ocorrida a 17 de janeiro de 1840 na cidade do Rio de Janeiro. O projeto contava com total apoio e incentivo do coordenador de arte do museu, Paulo Herkenhoff, que sempre manifestou particular interesse pela fotografia e sem cujo respaldo o Departamento de Fotografia, Vídeo & Novas Tecnologias jamais teria existido.

O núcleo básico da coleção de fotografia do MAM foi constituído pela coleção José Carlos Guimarães, concentrada na fotografia oitocentista, porém abrangendo também fotógrafos das primeiras décadas do século XX; sendo este o início da Coleção White Martins do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em virtude do patrocínio concedido por essa empresa para a aquisição destas e, posteriormente, de fotografias de autores contemporâneos. Vale mencionar também outra importante aquisição realizada com o patrocínio do Instituto Nacional da Fotografia da FUNARTE: a de um conjunto de daguerreótipos, ambrótipos e ferrótipos pertencentes ao colecionador Waldyr Cordovil que – de meu conhe-

cimento – só encontra equivalente institucional no país na Coleção Francisco Rodrigues da Fundação Joaquim Nabuco, do Recife, PE.

O núcleo contemporâneo da coleção foi constituído, sobretudo, graças a doações efetuadas pelos próprios fotógrafos, a mais importante delas realizada por Dona Hermínia de Mello Nogueira Borges, uma das primeiras e mais importantes fotógrafas integrantes do movimento fotoclubista brasileiro. Fundadora em 1923 da primeira agremiação do gênero a funcionar em bases regulares no país (o Photo Club Brasileiro), Dona Hermínia, como era carinhosamente tratada por todos, doou ao MAM toda a sua produção pessoal, num total de 700 fotografias, bem como a de seu marido e o equipamento pertencente a ambos (compreendendo 13 câmaras, 48 objetivas e numerosos acessórios), e uma coleção de fotos de outros autores das décadas de 1920 a 1940; além de uma exposição inteira de fotografia européia que, em consequência do advento da Segunda Guerra Mundial, não pôde ser devolvida aos organizadores e havia permanecido sob sua guarda. Esta doação, de fundamental importância para o estudo do movimento fotoclubista no Brasil, já deu inclusive ensejo à publicação de um ótimo livro: *Arte e Fotografia: o movimento pictorialista no Brasil*, de Maria Teresa Bandeira de Mello.³

Para contornar a falta de recursos do museu sem por isso repassar o ônus das ampliações para os próprios fotógrafos, desenvolvi um peculiar sistema de doação, no qual os fotógrafos doavam o mais importante – a imagem que haviam concebido em suas mentes e realizado com o auxílio de seus instrumentos de trabalho – enquanto o museu assumia o aspecto material do processo: o custo de produção. Sendo as ampliações realizadas em papel importado e sob as mais rígidas normas de processamento de longa permanência, por Guilherme Fracornel, excelente laboratorista e um dos precursores dos trabalhos de conservação de fotografias no Brasil, tendo sido um dos integrantes da equipe fundadora do Centro de Preservação e Pesquisa Fotográfica da FUNARTE. Com tal sistema, foi possível reunir conjuntos importantíssimos que, de outra forma, o museu não teria condições de adquirir; sendo as ampliações aprovadas e assinadas pelos próprios autores. Merecem destaque entre os doadores nesse sistema Geraldo de Barros, Athos Bulcão, Flávio Damm e José Medeiros, este último tendo doado imagens em quantidade suficiente para dar origem a um livro que pretendíamos publicar em momento oportuno.

Merece igualmente destaque a doação coletiva efetuada pelos fotógrafos integrantes da exposição *Miroir Rebelle – Photographie Brésilienne Contemporaine*. Como

esta havia sido uma das duas primeiras exposições internacionais realizadas pelo Departamento, julguei fundamental que o museu mantivesse aquele conjunto intacto, de forma que solicitei aos fotógrafos a doação de suas imagens, o que todos fizeram de bom grado. Entretanto, preciso esclarecer que sou inteiramente contra a institucionalização das doações, embora obviamente aprecie as doações espontâneas. Isso porque julgo incorreto repassar para os artistas todos os ônus da constituição de acervos, com a alegação da falta de verbas para a realização de um programa de aquisições.

O levantamento dos recursos necessários deve ser responsabilidade da instituição interessada, sendo injusta a institucionalização da “chantagem emocional” para obter doações dos artistas em nome de um interesse nacional que sem dúvida alguma é real, porém cuja responsabilidade deve ser em primeiro lugar do Estado brasileiro, e, em segunda instância, das instituições privadas como é o caso do MAM, e não dos artistas, que, vivendo num país no qual o incentivo para as atividades artísticas e culturais é mínimo, enfrentam na maior parte dos casos dificuldades para assegurar a própria sobrevivência e o conveniente desenvolvimento de seus projetos criativos.

Neste caso, porém, não hesitei em solicitar a doação das fotografias da mostra *Miroir Rebelle*, cujo título aludia à fotografia de expressão pessoal praticada por estes doze autores que se recusavam a usar a fotografia apenas como um simples reflexo do real: Ana Regina Nogueira, Antonio Augusto Fontes, Walter Firmo, Cássio Vasconcelos, Américo Vermelho, Felipe Tabora, Márcio Scavone, Rômulo Fialdini, Clóvis Loureiro Júnior, Carlos Henrique do Souto, Luís Humberto e Carlos Moreira.

Como toda e qualquer nova aquisição para o acervo do MAM, fosse ela por compra ou doação, devia ser aprovada por uma comissão composta por oito representantes do Conselho Consultivo do museu – dos quais apenas Paulo Herkenhoff e Gilberto Chateaubriand tinham verdadeira afinidade com a fotografia – e como eu não desejava conferir um tom personalista à coleção, almejando, ao contrário, que ela pudesse ser efetivamente capaz de representar a história da fotografia no Brasil em toda a sua diversidade, solicitei a uma série de personalidades no campo da fotografia uma lista dos 30 fotógrafos do século XX que eles consideravam que não poderiam faltar numa coleção desta natureza.

As personalidades consultadas foram críticos de arte, jornalistas, historiadores e pesquisadores da fotografia, coordenadores de galerias ou de instituições

culturais que trabalhavam regularmente com a fotografia e alguns fotógrafos proeminentes. Assim, cotejando as diferentes listas enviadas, seria possível elaborar uma lista única com os 50 fotógrafos considerados por esses especialistas como os mais representativos da fotografia brasileira no século XX.⁴

A idéia de constituir tal lista decorreu do fato de serem raríssimos naquele momento os livros, as teses e mesmo os simples ensaios sobre a fotografia brasileira contemporânea, de forma que era extremamente difícil encontrar respaldo bibliográfico para justificar, perante a Comissão de Aquisição do MAM, a escolha deste ou daquele autor. O propósito básico desta consulta aos especialistas foi a comprovação de que tais sugestões de aquisição não eram pautadas pelas preferências pessoais do curador do Departamento de Fotografia, Vídeo & Novas Tecnologias e nem por qualquer outro membro da direção do museu, obedecendo ao contrário a um critério lógico de representatividade dos autores exponenciais da história da fotografia brasileira no século XX. Sendo também importante deixar bem claro que tal lista não tinha de forma alguma um caráter excludente, visando simplesmente definir a lista de prioridades para a grande exposição prevista para janeiro de 1990, o que significa que todo e qualquer fotógrafo dono de uma obra de mérito seria oportunamente incorporado ao acervo do MAM, à medida que a captação de recursos fosse permitindo novas aquisições e as doações conseguidas ajudassem a preencher aos poucos as lacunas existentes.

Infelizmente, a implantação do Departamento de Fotografia, Vídeo & Novas Tecnologias do MAM ocorreu durante uma fase crítica na história do museu, na qual múltiplos problemas estruturais impuseram um longo período de obras no prédio, sendo a faceta mais urgente e importante destas obras a impermeabilização do telhado, pois as goteiras se contavam literalmente aos milhares. Este estado de coisas impediu a realização de qualquer exposição na sede do museu durante o período no qual nele permaneci, de modo que o Departamento acabou fazendo praticamente apenas ações públicas internacionais – com pouca ou nenhuma divulgação nacional – tais como as já mencionadas, ou a exposição de fotografia oitocentista, acompanhada de uma conferência sobre fotografia contemporânea (focalizando a obra de 33 fotógrafos diferentes) e do curso sobre a realização de eventos culturais com a fotografia, no Instituto Uruguaio-Brasileiro de Montevideu (Uruguai) em 1987.

Para ser absolutamente sincero, o Departamento nunca passou de um esboço daquilo que havia sido planejado, como pode ser constatado pela leitura

de uma relação de suas metas, publicada num relatório relativo ao seu primeiro ano de existência, no qual se esclarecia que

Entre as diversas responsabilidades deste Departamento, destaca-se a criação de uma sala de exposição permanente de fotografia (coisa ainda rara mesmo em importantes museus do hemisfério norte), e a constituição de uma coleção de fotografia e de uma videoteca. Podemos citar ainda a realização de cursos e seminários sobre fotografia, vídeo e novas tecnologias (holografia, vídeo-foto, computer graphics, etc...); a montagem de uma reserva especialmente destinada à conservação de materiais fotográficos; a assessoria à instituições culturais (nacionais e estrangeiras); a publicação de estudos teóricos, técnicos e históricos em suas áreas de atuação; e a difusão e valorização da fotografia brasileira no exterior.⁵

Apesar dos inegáveis sucessos, quase nada disso foi feito. Assim, ao cabo de cerca de dois anos de atuação, essa situação de precariedade redundou, como não poderia deixar de ser, em meu pedido de demissão, diante da constatação de que o projeto original jamais seria implementado. Quero deixar bem claro, no entanto, que digo isso sem qualquer laivo de amargor, apenas para cumprir a missão de relatar uma experiência administrativa pioneira ocorrida num dos principais museus do país. Isso porque vejo toda essa experiência hoje com um certo desencanto, permeado por um sorriso irônico diante de minha ingenuidade em pensar que aquele sonho grandioso poderia se concretizar um dia.

Além disso, o que realmente importa é que, em decorrência desta empreitada, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro pode se orgulhar de possuir hoje em seu acervo fotografias de grandes mestres oitocentistas, como Victor Frond, Augusto Stahl, Albert Frisch, Joaquim Insley Pacheco, Marc Ferrez, George Leuzinger, Guilherme Gaensly, Karl Ernest Papf, Jorge Henrique Papf, Felipe Augusto Fidanza e Francisco du Bocage; enquanto, entre os expoentes do século XX figuram, além daqueles anteriormente citados, Augusto Malta, Abelardo Zaluar, José Oiticica Filho, Miguel Rio Branco, Alair Gomes, Cristiano Mascaro, Maureen Bisilliat, Milton Guran, Alécio de Andrade, Cafi, Hugo Denizart, Luiz Braga e Antonio Saggese (sendo que alguns destes contemporâneos foram incorporados depois de minha saída do museu).

Considero oportuno fazer aqui algumas rápidas considerações de interesse geral acerca de temas relacionados de forma mais ampla sobre o papel da fotografia nos museus de arte.

Historicamente, a *Bibliothèque Nationale* da França foi a primeira instituição em todo o mundo a incorporar a fotografia ao seu acervo, ao receber, em 1851,

uma série de doze calótipos produzidos pela *imprimerie photographique* de Blanquart-Evrard, a título de depósito legal, em obediência à conhecida lei que já incidia há decênios sobre os livros e as gravuras.

Um belo começo, pois Louis-Désiré Blanquart-Evrard, editor francês sediado em Lille, foi responsável por algumas das obras-primas do livro de fotografia, como *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie*, volume com 125 fotografias de autoria de Maxime Du Camp, realizadas entre os anos de 1849 e 1851, quando percorreu estas localidades em companhia de seu amigo, o escritor Gustave Flaubert, que se tornaria, em 1857, o controvertido autor daquele que é considerado o mais importante romance da literatura francesa: *Madame Bovary*.

Porém, as primeiras fotografias não ingressaram na BN apenas encartadas em livros, entrando também sob a forma de portfólios congregando grupos de fotografias sobre um tema determinado, e mesmo como imagens avulsas, fato que gerou um fluxo regular de aquisições, o que levou a direção da instituição a ampliar o escopo do antigo *Cabinet des Estampes*, para contemplar também a nova técnica que gerava imagens num ritmo intenso, superando tudo o que havia sido visto até então em termos da produção de imagens múltiplas.

Foi precisamente esse caráter avassalador da produção fotográfica, aliado às sucessivas melhorias técnicas – que geravam um número cada vez maior de fotógrafos atuando de forma independente – o que acabou por inviabilizar a obrigatoriedade do depósito legal. Fundamentalmente, porque era impossível controlar o jorro caótico da produção e, sobretudo, porque a especificidade da produção fotográfica fugia ao próprio alcance da lei que tornava tal depósito obrigatório, visto que as cópias das fotografias eram, de modo geral, produzidas *au fur et a mesure* da demanda e não em edições fechadas e numeradas, com a esmagadora maioria das fotografias produzida apenas em um exemplar, apesar da tão propalada possibilidade de reprodução *ad infinitum*.

Nos Estados Unidos, também foi uma biblioteca, a *Library of Congress*, sediada em Washington, a primeira instituição a colecionar fotografias, objetivando com isso subsidiar o trabalho dos congressistas, a votação de leis e as reformas políticas e sociais. Foi assim que, ao longo do tempo, esta biblioteca (hoje detentora do maior acervo de imagens fotográficas do mundo) foi amalhando fotografias de William Henry Jackson, que serviram para justificar a criação do primeiro parque nacional norte-americano, o Yellowstone; a ampla documentação sobre a Guerra de Secessão realizada por fotógrafos como Mathew Brady, Timothy O'Sullivan, Alexander Gardner e George Barnard; as fotografias de Lewis Hine

que serviram para regulamentar o trabalho infantil na alvorada do século XX; assim como o fenomenal acervo da *Farm Security Administration* (paradigma maior da fotografia empregada com fins de reforma social), produzido durante a administração Franklin Delano Roosevelt para respaldar o amplo programa de reformas (conhecido sob a denominação de *New Deal*) instaurado por seu governo para combater os efeitos nefastos da Grande Depressão na qual a América do Norte havia mergulhado após o *crack* da Bolsa de Valores de Nova Iorque em 1929. Conjunto que, produzido sob a coordenação de Roy Striker, congrega mais de 170 mil negativos (e cerca de 70 mil ampliações) de autoria de fotógrafos que se tornaram lendários, tais como Dorothea Lange, Walker Evans, Ben Shahn, Jonh Vachon, Russel Lee, Jack Delano, Arthur Rothstein, Gordon Parks e John Collier – que estabeleceu em 1967 os fundamentos científicos da antropologia visual com o livro *Visual Anthropology. Photography as a research method*.

A *Bibliothèque Nationale* e a *Library of Congress* incorporaram aos seus acervos tanto as fotografias de caráter documental quanto aquelas com ambições artísticas, acolhendo a ambas com democrática receptividade. Isso fez com que a fotografia de expressão pessoal encontrasse asilo institucional mais exclusivo inicialmente nas agremiações fotográficas independentes, como a *Royal Photographic Society*, de Londres (fundada em 1853), e a *Société Française de Photographie*, de Paris (fundada em 1854), instituições pioneiras no gênero que sobrevivem até hoje entesourando acervos que são verdadeiros resumos da história mundial da fotografia criativa. Essas sociedades independentes reuniam de início tanto os cientistas e inventores quanto aqueles exclusivamente interessados no caráter de meio de expressão artística da fotografia, passando, ao longo do tempo – à medida em que as invenções e os melhoramentos técnicos se tornaram apanágio das indústrias – a reunir somente os amantes da fotografia, dando origem assim ao espírito de *l'art pour l'art* que redundou no posterior surgimento dos fotoclubes, durante muito tempo funcionando como verdadeiros templos, quase que sociedades secretas, empenhadas em preservar e transmitir o culto da escrita com a luz.

Não sei dizer qual foi o primeiro museu de arte no mundo a acolher a fotografia em suas salas de exposição ou em sua coleção, o que muito possivelmente deve ter ocorrido ainda no século passado, visto que nossos antepassados demonstraram, ao menos no campo da fotografia, um incrível poder de antecipação. Mas acho importante destacar o exemplo pioneiro de uma instituição latino-americana, o *Palacio de Bellas Artes* da cidade do México, ao promover em

1934 uma exposição individual do francês Henri Cartier-Bresson, doze anos antes que o *Museum of Modern Art* de Nova Iorque fizesse o mesmo. Apesar disso, é preciso reconhecer que o Departamento de Fotografia do MoMA, criado em 1940 por Ansel Adams, David McAlpin e Beaumont Newhall, tendo este último como curador, se impôs de imediato como o paradigma maior do gênero, tendo desempenhado um papel sem equivalente em todo o mundo na afirmação da fotografia como meio de expressão artística.

Cabe aqui refletir um pouco acerca do papel da fotografia nos museus de arte, pois este parece confuso até hoje, muito embora tal questão tenha um caráter óbvio sistematicamente negligenciado, contribuindo para o aprofundamento da confusão geral. A fotografia, assim como a escrita, é uma linguagem simbólica que tanto pode ser empregada com fins de expressão artística quanto com fins meramente utilitários. Entretanto, enquanto no campo da escrita há uma nítida distinção entre o caráter utilitário de um contrato de trabalho e o caráter expressivo de um poema, no campo da fotografia existe uma injustificável confusão entre as fotografias meramente utilitárias e aquelas produzidas com uma verdadeira aspiração artística. A questão subjacente a esta confusão é a velha “fotografia é arte?”, que parece não ter encontrado resposta satisfatória até hoje, muito embora a resposta pertença ao domínio daquilo que Nelson Rodrigues definiu como “óbvio ululante”: fotografia às vezes é arte, no mais das vezes não é. Porém, é desconcertante constatar que as mesmas pessoas que são capazes de perceber claramente a diferença básica existente entre o *Globo Repórtere* e a telenovela *Terra Nostra*, encarando o primeiro como obra documental e a segunda como obra de ficção, confundem com frequência as fotografias de cunho documental com as de cunho artístico.

E o mais curioso é que tal questão parece não ter fim, conforme comprova o recente equívoco cometido por ocasião da apresentação no Brasil das exposições *Êxodos* e *Crianças do êxodo* de Sebastião Salgado – por mais que o célebre fotógrafo afirmasse que ele não fazia arte e sim uma documentação fidedigna do real, não faltou quem na imprensa insistisse em qualificar seu trabalho de “arte”; afirmação equivocada ou tendenciosa que visava sugerir que Salgado se comprazia em transformar em arte o sofrimento alheio. O que acontece na verdade com Salgado é simples: ele realiza um trabalho documental empregando a linguagem do fotojornalismo com grande apuro estético, da mesma forma que Barbosa Lima Sobrinho redige seus artigos dominicais do *Jornal do Brasil* com requinte literário, porém com plena consciência de que não está fazendo literatura e sim

jornalismo. No extremo oposto, vale lembrar que o casal de artistas alemães Bernhard e Hilla Becker emprega a abordagem “neutra” da fotografia industrial para fotografar prédios e instalações industriais, realizando, no entanto, trabalhos de cunho conceitual e não documentação industrial; enquanto Nancy Rexroth se apropriou da abordagem primária e tecnicamente pobre da fotografia amadora – empregando uma câmara barata com objetiva de plástico – para realizar um livro de natureza autobiográfica sobre sua infância (*Iowa*, editado em 1977); e Christian Boltanski chegou a levar essa apropriação ao extremo quando empregou fotos realmente produzidas por amadores para seus trabalhos de natureza conceitual, que efetuavam reflexões sobre a própria natureza do processo fotográfico, como *Tout ce que je sais d'une femme qui est morte et que je n'ai pas connue* (1971).

Esses são procedimentos que colaboraram para confundir as distinções entre os diversos campos e as diferentes vertentes da atuação fotográfica. Entretanto, basta lembrar que hoje a arte não é tanto uma questão estética quanto uma questão de intenção e de veiculação, para ser capaz de discernir claramente o que pertence ao campo do documental e o que pertence ao campo da arte.

Do ponto de vista estritamente museológico, a verdadeira questão não é esta e sim a seguinte: deve um museu de arte conservar em seu acervo fotografias de cunho documental, ou deve privilegiar somente aqueles trabalhos reconhecidamente considerados como “artísticos”? A resposta é sim, pois a própria especificidade da linguagem fotográfica fez com que ela transcendesse a esfera dos temas considerados dignos de interesse pela arte (e fazendo isso, contribuiu para que a arte também expandisse o seu próprio campo de ação), criando novas linhas de trabalho que, se não são clara ou totalmente “artísticas”, também não são meramente mecânicas ou utilitárias, como uma fotocópia de um documento ou uma radiografia de um braço quebrado. Daí a confusão instaurada, sobretudo no que diz respeito ao campo da fotografia documental, que compreende o fotojornalismo – sua vertente mais visível e cotidiana – mas não se restringe a esse, abarcando também outros campos de ação aparentemente distintos, como a fotografia de paisagem, a macrofotografia ou a fotografia submarina, por exemplo.

Além de gerar diversos problemas de natureza conceitual, a imagem técnica também gerou novos problemas no campo da conservação, em virtude dos novos suportes por ela introduzidos, alguns de difícil e delicada preservação, como os filmes de nitrato de celulose, perigosamente sujeitos à combustão espontânea. Por outro lado, os críticos e historiadores da arte, assim como os

curadores e os diretores de museu, não estavam preparados para entender todas as novas e intrincadas relações instituídas por esses meios de expressão de natureza técnica e industrial, bastante distantes do reconfortante universo da pintura, da escultura e da gravura que, por serem de origem milenar, já estavam suficientemente mapeados e estudados, permitindo que qualquer pessoa dotada do suficiente talento e da necessária paciência pudesse acompanhar o fio de Ariadne da expressão artística até as primeiras pinturas rupestres de cerca de 40 mil anos atrás. As novas tecnologias vieram tumultuar esse belo e tranqüilo tempo do saber, introduzindo o som e a fúria de uma energia criativa juvenil que não respeitava as mais sagradas tradições e nem sequer aspirava à consagração da eternidade, contentando-se com a profana confusão de um aqui e agora permanentemente caótico e mutante. Na verdade, o advento da imagem técnica gerou diversos novos problemas que, longe de terem sido satisfatoriamente resolvidos, foram recentemente multiplicados pelo surgimento das novas tecnologias de natureza digital, e, sobretudo, pela veiculação de imagens fixas e produtos audiovisuais via Internet, situação que coloca em cheque o próprio papel do museu como difusor da arte, e tem gerado inúmeros impasses relativos aos direitos autorais e ao direito de imagem.

Entre as questões ainda em aberto no Brasil, figuram a formação do curador especializado nos diferentes segmentos da imagem técnica, e a virtual inexistência no país de uma crítica especializada nestes campos – ao menos no que diz respeito à grande imprensa, responsável pela formação da opinião pública. Mesmo no universo acadêmico, malgrado um crescente interesse pelos estudos voltados para a imagem técnica, a situação não chega a ultrapassar um estágio que na melhor das hipóteses pode ser qualificado de embrionário, o que se reflete numa angustiante carência de bibliografia nacional neste setor, enquanto as publicações européias e norte-americanas se multiplicam às centenas todos os anos. Tais deficiências têm reflexos nefastos tanto no que diz respeito à produção de exposições e de outros eventos ou produtos (como seminários, congressos, edição de livros e catálogos) envolvendo a fotografia, como na vídeo-arte, ou outros campos da imagem técnica empregados com uma perspectiva criativa, como os CD-ROM's e os DVD's. O amadorismo, a improvisação e a falta de critérios conduzem em muitos casos ao financiamento de projetos de pouco ou nenhum valor cultural ou artístico, enquanto projetos de real mérito permanecem esquecidos ou inconclusos por falta de recursos que freqüentemente existem, mas são desperdiçados.

Duas questões fundamentais decorrentes da falta de incentivo e apoio à produção teórica acadêmica ou independente são a inexistência de um pensamento crítico nacional, independente das correntes dominantes consagradas no hemisfério norte, e a falta de reflexão acerca do problema da conservação e difusão das obras produzidas sobre suporte de imagem técnica. Problema de crucial importância, visto que os diferentes suportes e sistemas de produção têm preservação dispendiosa, delicada e altamente especializada – o que já conduz a outro problema suplementar: o da formação destes técnicos. A produção no campo da imagem técnica é tão intensa e desordenada e com uma qualidade tão desigual que a impossibilidade em preservar indiscriminadamente tudo o que se produz se impõe como uma evidência. Entretanto, como selecionar de forma criteriosa aquilo que deve ser preservado e descartar aquilo que não merece atenção se inexistente um pensamento crítico e teórico amplamente difundido no país? Foi somente no campo do cinema que o crescimento do pensamento crítico e teórico acompanhou a evolução da produção nacional e chegou até mesmo a superá-la quando, em virtude da crise na produção cinematográfica, chegou-se a escrever mais sobre cinema do que a efetivamente filmar no país. Portanto, mesmo no campo da televisão, no qual o Brasil atingiu um nível de qualidade e de rentabilidade dos maiores do mundo, ainda é pouca a reflexão crítica e teórica. Quase todos os jornais têm colunas diárias dedicadas à televisão, mas, de modo geral, estas são dedicadas ao resumo dos capítulos das telenovelas, às fofocas e pseudonotícias de interesse comercial, e à leviana atribuição de notas máximas ou mínimas para os programas de auditório ou atrações similares.

Enfim, quase tudo aquilo que diz respeito ao fomento da criação, da difusão, da conservação e da reflexão em torno da imagem técnica no Brasil ainda deixa muito a desejar, descortinando ainda hoje um panorama desfocado com raros pontos de nitidez. Contudo, por outro lado, não devemos desprezar as significativas melhorias obtidas nas duas últimas décadas, sobretudo no que diz respeito à produção fotográfica, que, por ser o único segmento da imagem técnica a ter uma natureza não inteiramente industrial, pode ser mais independente. Para concluir esse arrazoado de problemas e dificuldades com uma nota otimista, é mister admitir que nunca a produção fotográfica foi tão rica e diversificada em termos criativos quanto hoje em dia. O mesmo quadro alentador pode ser percebido no campo da vídeo-arte e da produção independente de vídeo; o cinema dá claras indicações de recuperar em breve o fulgor perdido dos tempos do Cinema Novo; enquanto as profundas modificações pelas quais a televisão aber-

ta está passando (em virtude da implantação da televisão paga com transmissão a cabo ou via satélite) já estão provocando uma efetiva renovação estética e de conteúdo da televisão comercial. Mas, inegavelmente, será a imagem digital, difundida via CD-ROM's, DVD's ou pela Internet, o que permitirá uma renovação do audiovisual de caráter autoral sem precedentes na história. Pois, conforme diversas experiências pioneiras já comprovaram, grupos de artistas ou de documentaristas, ou até mesmo simples indivíduos, têm condições de montar com recursos relativamente modestos uma verdadeira central de produção capaz de atingir os pontos mais longínquos do planeta. Libertos das contingências impostas pelos financistas, diretores de fundações, funcionários do setor cultural, curadores, críticos, museólogos, *marchands*, donos ou programadores de salas de projeção, diretores de festivais e congêneres, os criadores podem recuperar o poder absoluto sobre o destino da própria obra. Sendo interessante lembrar – neste ano que assinala os 160 anos da introdução da daguerreotipia no Brasil – que tal alforria só encontra similar naquela concedida aos criadores pelo advento da fotografia, que retirou a arte das alturas inacessíveis aos comuns dos mortais para conceder a virtualmente toda e qualquer pessoa os meios de expressar criativamente sua visão do mundo, suas críticas, seus anseios e suas esperanças.

Notas

1. Citado em epígrafe de HENRIQUES MEDEIROS, Ruth de Miranda (Org.) **Arquivos e coleções fotográficas da Fundação Joaquim Nabuco**. Recife: Editora Massangana, 1995.
2. KARP VASQUEZ, Pedro. O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e a fotografia. **Boletim ABRACOR. Associação Brasileira de Conservadores-Restauradores de Bens Culturais**, Rio de Janeiro, Ano VIII, n. 1, p. 30, julho de 1988.
3. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1988.
4. A título de documento de época, reproduzo a seguir os vinte mais votados. Foram eles: Sebastião Salgado, Miguel Rio Branco, Walter Firmo, Cristiano Mascaro, Pedro Karp Vasquez, Claudia Andujar, Luis Humberto, Mário Cravo Neto, Maureen Bisilliat, Pierre Verger, Jean Manzon, Luiz Carlos Felizardo, Chico Albuquerque, Arnaldo Papallardo, João Urban, José Medeiros, Leonid Streliaev, Nair Benedicto, Otto Stupakoff e Alécio de Andrade.
5. KARP VASQUEZ, *op. cit.*, p. 29.

A luz do social nas imagens

Fragmentos teóricos na fotografia de documentação social

Antônio R. de Oliveira Jr. *

Por meio dela eu tentei me aproximar das pessoas que estavam lutando por alguma coisa e dar oportunidade a elas de se exprimirem. No fundo me considero mais um vetor do que um fotógrafo “artista” ou um criador. Meu trabalho mostra um lado da problemática e dá oportunidade às pessoas que não tem acesso a ela de enxergar.
Sebastião Salgado

Introdução

Após 160 anos de existência, desde a divulgação pública do processo do daguerreótipo, a fotografia encontra-se em um dos seus momentos mais criativos, seja no que se refere ao fazer fotográfico, seja no que se pensa e interpreta acerca dessa forma de expressividade visual. Apesar de sua história recente como meio de expressão e comunicação, ela se encontra plenamente integrada à nossa cultura, exercendo distintas funções, memorialistas ou expressivas.

Enquanto objeto de reflexão, tornou-se ponto de atração de numerosas indagações discursivas. Proliferaram ao longo do tempo reflexões de natureza técnica, estética, histórica, sociológica, antropológica, filosófica e semiológica. Nestas modalidades discursivas, a fotografia foi analisada sob diferentes pontos de vista, pensada a partir de distintas opções epistemológicas e metodológicas.

Contudo, mesmo sendo o primeiro e mais antigo episódio do domínio da luz para a materialização de uma imagem técnica, servindo, portanto, de base para futuras investigações na criação de outras formas modernas de imagem, ainda há muitas sombras a ser iluminadas e elementos a ser dispostos à sua compreensão. Ainda há um precário marco teórico, e sua escassa valorização reflexiva – em relação às demais imagens – compromete, limita e dificulta a ampliação do estudo do fotográfico.

* Historiador.

Com a sua invenção instaurou-se não somente um paradigma de realidade e uma particular forma de observação do mundo, como também uma nova concepção de visualidade, à medida que, na engenharia do seu processo de produção, havia uma fascinante mediação tecnológica, que até então nenhuma outra forma de imagem possuía. Toda a codificação inscrita no processo fotográfico veio alterar sensivelmente as impressões visuais, as práticas da produção de imagens, potencializando uma antiga tradição artística orientada na direção da *mimesis*. Ao mesmo tempo, modificou-se o estatuto da arte pictórica e iniciou-se um amplo debate em torno de algumas questões como realidade e representação, signo e referente, significado e significante.

A reflexão que virá a seguir tem dois objetivos. Por um lado pretendemos demonstrar como áreas distintas do saber, um tanto quanto antagônicas do ponto de vista teórico e metodológico, podem ser integradas para uma compreensão mais totalizante do universo das imagens. Por outro, procuramos empreender uma análise algo mais teórica, em um momento ainda constitutivo, na direção de uma reflexão sobre um gênero fotográfico, o de documentação social.

A Fotografia de Documentação Social

Os fotógrafos, desde o início, tiveram como tarefa fotografar o mundo social, tanto pelo interesse por fenômenos cotidianos das sociedades em que viviam, quanto por lugares distantes e sociedades exóticas. Encontramos alguns indícios dessa constatação na fotografia de viagens e de curiosidades etnográficas de meados do século passado. A nova expansão colonial do século XIX, diretamente relacionada com a exaltação eurocêntrica e com a explicitação da subjugação política e econômica de formações sociais inteiras coincide com o início de um inventário fotográfico do planeta, composto por dossiês fotográficos empreendidos por diversos governos europeus, ou então nas obras pessoais de alguns mestres da fotografia.

Dentre eles, John Thomson (1837-1921), Jacob Riis (1849-1914), Eugène Atget (1857-1927), Alfred Stieglitz (1864-1946), Alice Austen (1866-1952), Edward Curtis (1868-1952), Lewis Hine (1874-1940), August Sander (1876-1964), Dorothea Lange (1895-1965), Margareth Bourke-White (1904-1971), Werner Bischof (1916-1954), Eugene Smith (1918-1978), Cartier-Bresson (1908), Sebastião Salgado (1944), todos com preocupação social e visão humanista, tanto em relação ao seu trabalho, quanto ao compromisso implícito com o outro fotografado.

Essa tendência fotográfica iniciada por John Thomson, com sua obra *Street Life in London* (1877), tematizando a vida das classes trabalhadoras de baixa renda, ganhou ainda mais expressão com as imagens de Jacob Riis e Lewis Hine¹. O primeiro, jornalista do *New York Tribune*, dedicou-se a fotografar e escrever artigos sobre as condições miseráveis de vida da população imigrante residente em Nova Iorque, com o objetivo de mostrar as razões que conduziam à delinqüência. Com suas fotografias, não era mais possível negar a existência das crianças abandonadas, dos casebres sórdidos, dos asilos sinistros e sem higiene e dos sem-teto que constantemente eram importunados pela polícia. A força multiplicadora das conferências, acompanhadas de projeções, e a publicação de artigos e álbuns fotográficos – como *How the other half lives* (1890) e *Children of the poor* (1892) – colaboraram para o despertar da consciência sobre esses fatos sociais e influenciaram o governo do estado na decisão de empreender uma série de medidas sócio-políticas, dentre as quais o fechamento dos asilos públicos sem condições de funcionamento e a derrubada, com posterior construção, de moradias mais dignas².

Por sua vez, Lewis Hine, a partir de 1905, continuaria esta tradição de fotodocumentação social, ao qual denominava *photo-interpretations*, ao empreender um ensaio fotográfico sobre as condições de vida e trabalho em Pittsburg, a grande cidade industrial norte-americana na época. Em outro trabalho, que teve especial repercussão, centrou-se no proletariado infantil. Como fotógrafo oficial da *Nacional Child Labor Committee*, Hine expõe à opinião pública as péssimas condições reinantes de um estafante e perigoso trabalho infantil nas fábricas têxteis. Estas imagens, que foram profusamente publicadas, ajudaram na conscientização do público para a necessidade de mudanças na legislação do trabalho dos menores de idade. Como resultado ocorreu a aprovação da Lei do Trabalho Infantil nos Estados Unidos.³

Nos anos trinta, década importantíssima para afirmação da fotografia como meio de comunicação social a nível mundial, um novo fato viria potencializar esta vertente fotográfica. A depressão econômica que se seguiu ao *crack* da Bolsa de 1929, agravada por condições climatológicas adversas, levou ruína ao campo norte-americano, sobretudo nos estados do meio-oeste, onde era preponderante a produção agrícola. Praticamente na indigência, grande parte dos trabalhadores e pequenos proprietários rurais iniciaram movimentos migratórios sem precedentes. A política de *New Deal* proposta por Franklin D. Roosevelt induziu à criação de uma entidade chamada *Resettlement Administration*, posteriormente *Farm*

Security Administration (FSA), a fim de coordenar ações que paralisassem a crise econômica e da agricultura. Esse órgão contratou uma equipe de fotógrafos: John Collier Jr., Jack Delano, Walker Evans, Dorothea Lange, Russell Lee, Arthur Rothstein, Margareth Bourke-White, entre outros. Durante os oito anos de existência da FSA (1935-1943) foram realizadas cerca de 270.000 fotografias, muitas veiculadas na imprensa ou editadas na forma de livros. Desses, o mais famoso foi *Let us praise famous men*, de James Agee e Walker Evans, o primeiro escrevendo e o segundo como autor das imagens. Mais uma vez, a fotografia contribuiria para um debate em torno das péssimas condições sociais reinantes, agora nas áreas rurais atacadas pela crise econômica. O efeito imediato foi a sensibilização para essa problemática, que se resolveria com a acolhida favorável à promulgação de medidas de austeridade e criação de novos impostos destinados a programas de ajuda à população rural⁴.

Em 1947, a agência cooperativa *Magnum Photos* é instalada, concomitantemente, em Paris e Nova Iorque. Criada por Robert Capa, George Rodger, David Seymour e Cartier-Bresson, adquire tamanha respeitabilidade que, em pouco tempo, se juntam a ela os melhores fotógrafos da época, muitos dos quais trabalharam para a FSA. Ao longo dos anos, a *Magnum* foi se constituindo numa referência incontornável do ponto de vista da qualidade de seus arquivos sobre acontecimentos mundiais, onde a vocação para uma fotografia voltada para a atualidade imediata é amplamente superada por uma abordagem dos temas sociais em profundidade, aliando, em cada ensaio fotográfico realizado, rigor tanto no plano estético quanto no da reflexão⁵. Atualmente com 52 anos de existência, a *Magnum* mantém-se como a agência de maior prestígio internacional na área de fotojornalismo e fotodocumentação. A questão basilar que a agência sempre destacou sobre a utilidade do ato fotográfico como despertador de consciência ou desencadeador de justiça, continua, ainda, viva e permanente.

Em relação à fotografia brasileira de documentação social, no seu campo específico de atuação, não encontramos semelhante história de formação. Não há dúvidas que possuímos um valioso e interessante tesouro visual, sob a forma fotográfica. Poucos anos após sua difusão por nosso país, em meados do século XIX, a fotografia conseguia penetrar progressivamente nos diversos momentos do cotidiano nacional, seja mostrando a imagem dos “donos do poder”, documentando as obras da expansão da economia cafeeira, testemunhando as modificações urbanas, revelando nossa paisagem interior ainda inexplorada ou fixando definitivamente em nossas lembranças as injustiças sociais sob a forma da

escravidão, da miséria cabocla, da árdua vida no campo ou do extenuante e insalubre trabalho fabril. Essa fotodocumentação teve objetivos diversificados, desde um simples cliente que desejava ter sua imagem eternizada até a hegemonicamente comercial de “tipos e costumes”, para cartões postais e álbuns a serem postos no mercado nacional ou exportados, e avidamente consumidos em terras estrangeiras.

Ao que parece, contudo, não vimos surgir, do interior desta vastíssima atividade imagética, um ato fotográfico consciente que manifestasse as condições sociais, de desprezo ou marginalidade, pelas quais passava a maioria esmagadora da população. As “câmeras” relutavam em focalizar essa situação. Parece que não queriam se dirigir ao encontro de um debate destinado a impactar a consciência das pessoas em relação ao que se vivenciava conjuntamente. Num espaço social marcadamente contraditório como o brasileiro, estranhamente tais imagens não existiram. Numa explicação possível, mas com certeza insuficiente, acreditamos que tal fato se deva ao estágio de desenvolvimento sócio-econômico no qual se encontrava o Brasil. O que denominamos de fotografia de documentação social, isto é, uma forma visual conscientemente crítica, com viés de ação política fortemente incluído, produzida no interior das sociedades e a elas destinada, ao que tudo indica, ocorre tão apenas nas formações sociais onde o capital industrial moderno está consolidado e se vive num estado de direito. Os exemplos mais antigos, que citamos acima, aconteceram nos Estados Unidos e na Europa, nas últimas décadas do século XIX. Em tais lugares já havia um elevado nível das forças produtivas do capitalismo, o que permitia a produção, publicação e consumo de fotografias, sob a forma de livros ou álbuns, bem como a realização de campanhas, fomentadas ou não de forma institucional, com o intuito de influenciar alguns setores da opinião pública, em especial aqueles capazes de decidir ou modificar a vida social. Tais condições não ocorriam no Brasil e, comparativamente falando, nosso desenvolvimento econômico era limitado, quase inexpressivo, o que impedia, dentre tantos outros, o consumo de produtos de informação. Sabemos que historicamente essas condições somente foram alteradas no decurso do século XX e muito tardiamente, até pelo menos os anos quarenta, a fotografia brasileira cerrava suas objetivas diante da abordagem crítica aos fenômenos sociais.

A presença continuada e crescente da fotografia no período que tem início no pós-guerra será promovida, entre outras razões, pelas mudanças que se operam na imprensa brasileira, quando o uso da imagem adquire uma expressão

e uma atenção até então nunca vistos. Para o grande público, a demanda de informação foi consequência do aparecimento das revistas especializadas em jornalismo ilustrado, ou seja, no fotojornalismo, a partir da criação de “O Cruzeiro” (1928-1975) e anos mais tarde da “Manchete” (1952). Nessa época a fotografia para jornalismo vai se adaptando às circunstâncias de mudanças que se operam na sociedade. Ao lado dos acontecimentos, criando “fotos-testemunhos” da nossa realidade, vai dando visibilidade e marcando, pela imagem, a consciência de muitos.

Mais recentemente, um outro momento importante para a afirmação da fotografia brasileira de documentação social foi a criação das primeiras agências fotográficas independentes⁶. Quando começaram a surgir, em fins dos anos setenta e início dos oitenta, com certeza criou-se uma nova cultura no fotojornalismo brasileiro. A era do “fotógrafo pautado” cedia espaços para o “fotógrafo que pauta”, que vai atrás de seus temas, busca sua informação e constrói seu ensaio imagético. Livre das pressões das editorias dos jornais ou das revistas, o fotógrafo passou a ter mais autonomia. Se por um lado não mais cumpria ordens, via-se na contingência de refletir, organizar e desenvolver de forma totalizante seu próprio ato fotográfico. As agências fotográficas brasileiras, quando nasceram, vieram preencher um vácuo de informação visual que os jornais e as revistas não conseguiam produzir no seu dia a dia.

Por último, já nos anos noventa, a partir da crescente produção do fotógrafo Sebastião Salgado (sem esquecer vários outros fotógrafos brasileiros que também marcaram sua presença neste campo da fotografia)⁷, passamos a dispor de um modelo de fotografia de orientação social dos mais consistentes que já se viu. Desde 1973, quando começa a trabalhar como repórter fotográfico na Europa, que sua maneira de abordar fenômenos sociais atrai e impressiona nosso olhar. Suas imagens em um preto e branco marginal, que nada tem a ver com os dominantes estéticos atuais da fotografia, combina intenção testemunhal, impacto visual e alto nível de domínio técnico. Tudo isso com pleno reconhecimento e respeito pelo tema fotografado: sempre o homem. Fotografando “por dentro”, consciente do seu papel, não hesitou em fotografar a fome no deserto de Sael, na África, por quinze meses, ou as antigas formas de trabalho na América Latina por sete anos.

Após este brevíssimo panorama, podemos dizer, com certa propriedade, que a história da fotografia vem se constituindo, também, como um encontro contínuo entre fotógrafos e universos sociais múltiplos, derivando daí variadas formas de representação, e não só como um inocente e imparcial registro visual

condicionado ideologicamente por uma cultura hegemônica da qual faça parte. Nunca é excessiva a indicação desse fato pois, com o atual domínio ideológico, de verniz “pós-moderno”, das atuais sociedades de capitalismo avançado, as representações icônicas ainda se mostram, à grande maioria das pessoas, como objetos de comunicação direta, possuidoras de uma espécie interessante de código triádico envolvendo naturalismo, *mimesis* e simulação. A moderna técnica informática que permite, atualmente, alterar significativamente uma imagem, parece destruir a noção de referente existencial e eliminar as fronteiras entre real e irreal. Mas ela não abalou de forma suficientemente vigorosa tal concepção sobre a fotografia, apesar de ter nos deixado à mercê de várias práticas de falsificação.

Com certa fragilidade, a expressão *fotografia de documentação social*, numa primeira aproximação conceitual, pode se aplicar a todas as imagens com temática de nítida inspiração política, onde o fotógrafo, num projeto pessoal e consciente de seu papel de informar, atua sobre determinada situação social. Ao procurar dar um rumo expressivo-visual à seu trabalho, isto é, operacionalizá-lo numa estratégia discursiva imagética, ele representa os indivíduos em suas relações sociais, suas condições de vida e de trabalho. Na metodologia de trabalho do fotógrafo, há sempre um enquadramento contextualizador, denunciante muitas das vezes de uma situação limite, sob uma linguagem fotográfica que privilegia, simultaneamente, perfeição técnica e rigor formal, subjetividade e testemunho, para criar um discurso visual opinativo, com nítida posição de compromisso político.

Com a fotografia de documentação social, cria-se uma das maiores motivações para a produção de fotografias no século XX, pois o homem em situação social está não somente no centro das atenções, como também é a própria finalidade de todo o engajamento do trabalho fotográfico, da sua reserva moral, sendo substancialmente o único protagonista. A essa criação, encontra-se inerente o desejo de ver o outro, conhecê-lo, entender como vive, iniciar e estabelecer um ato comunicativo baseado no reconhecimento das diferenças e do papel de cada um. Isso é qualitativamente diferente da enxurrada de imagens fotográficas, televisivas e cinematográficas que entulham nosso cotidiano, gerando-nos tédio e, no limite, indiferença. Quanto mais a estrutura midiática, amplamente falando, parece querer transformar o mundo em imagens, multiplicando-as infinitamente, mostrando-as ao “acaso” e criando uma imaginação automatizada, mais necessária e pertinente é a reflexão em torno delas. Surge, assim, uma curi-

osa inversão: em alguns momentos, provavelmente em sua maioria, convertemo-nos, por um lado, em participantes ativos da imagem e, por outro, em meros espectadores da realidade. Na tentativa de superação desta dicotomia paradoxal propomos um caminho possível. Vislumbrando um possível eixo de interseção, na visão estereoscópica do fotográfico pelo lado da história e pelo lado da semiótica, optamos pelo debate que aproxima essas áreas do conhecimento das nossas indagações. Da confluência dessas vertentes, ansiamos nos aproximar cada vez mais dos fatos da cultura, principalmente no que diz respeito às formas de comunicação.

Diferentemente da fotografia, que pode dispor ao mesmo tempo e no mesmo espaço os mais diferentes objetos e ainda ser passível de inteligibilidade, somos obrigados a segmentar um todo que consideramos uno. Assim sendo, construiremos nossa reflexão em duas partes, a saber.

A fotografia na visão da história

Há anos que no Brasil o reconhecimento da fotografia como objeto e como fonte para os estudos historiográficos vem colocando o desafio da construção de um substrato teórico que respondesse à sua especificidade, permitisse a superação de alguns obstáculos metodológicos ao tratamento deste meio imagético e ressaltasse as características não verbais de sua mensagem⁸.

No fim da década de 1980 assiste-se a formação de uma nova opção no uso historiográfico da fotografia. Investe-se na orientação metodológica da constituição de séries e da contextualização de unidades significantes. Na esteira desse caminho, são propostas outras alternativas de uso documental da fotografia, que passa a ser vista como um discurso envolvendo não somente a autoria e um suporte específico como, também, sua condição enquanto meio e mensagem destinada para um público receptor.

Sob este aspecto a própria fotografia integra um sistema de signos não-verbais, que pode ser compreendido por um duplo ponto de vista: 1.º) Enquanto artefato produzido pelo homem que possui uma existência autônoma, quer seja como relíquia, lembrança, etc. 2.º) Enquanto mensagem que transmite significados relativos à própria composição da imagem fotográfica.

No primeiro caso o objeto é a unidade integrante do sistema signico, que por sua vez, possui um campo de circulação pequeno (...) Já no segundo caso, o signo constitutivo é a própria imagem fotográfica. No entanto, ambos pontos de vista se fundem ao compreen-

dermos a fotografia como forma comunicativa mediante o uso de artefatos e analisá-la tendo em conta a totalidade do processo produtivo da fotografia, ou seja, desde o 'clic' da máquina até a veiculação, circulação e consumo da imagem fotográfica. Tal procedimento revelaria todas as implicações culturais e ideológicas deste processo, tendo em vista que a imagem elaborada coloca-se como uma escolha realizada num conjunto de escolhas possíveis.⁹

Numa forma semelhante de aproximação a esta questão, temos a seguinte opinião.

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 funcionado 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.¹⁰

Tais posições são desdobramentos das propostas de Michel Vovelle quanto ao tratamento histórico em relação ao iconográfico. Ao considerar as fontes iconográficas abundantes e oferecer perspectivas renovadas de reflexão, os autores mostram-se simpáticos aos estudos acerca da difusão social das imagens integrados a uma teoria semiótica. Eles reconhecem a necessidade do aporte desta última no trabalho do historiador, pois acreditam na possibilidade interpretativa que as imagens potencializam e na sua pertinência nesse campo híbrido de estudos, num salutar "enriquecimento por contato". Contudo, reconhecem a necessidade da definição de termos sobre os quais a semiologia trabalha. Na medida em que a relação que liga o emissor aos espectadores é do domínio da semiologia da comunicação, ficaria para a semiologia da significação a procura do sentido dos fenômenos analisados. Pensamos, portanto que, para Vovelle, a sofisticação das investigações históricas conduzem à busca de uma semiologia própria. Para que isso se alcance, alguns teóricos da semiologia, como Roland Barthes e Umberto

Eco, já propuseram um sistema de conceitos preliminar que permite a decodificação iconográfica, da qual os historiadores não podem prescindir.¹¹

Ciro Cardoso contribui analiticamente ao tema, quando diz que “a aplicação da perspectiva semiótica à iconografia e, mais globalmente, ao mundo das formas, desenvolveu-se, sobretudo, devido ao fato de permitir uma conceituação mais precisa dos objetos analisados, mediante a percepção, neles, de unidades significativas (sememas), nas quais se apóia a análise.”¹² Historicizando a penetração da semiótica na historiografia, Cardoso observa que, inicialmente, as tendências mais significativas foram aquelas relacionadas à lingüística pós-saussuriana. Segundo sua análise, esse campo recebeu contribuições desde 1920 do Círculo Lingüístico de Praga, (Roman Jakobson, por exemplo); desde 1940 com a Escola de Copenhague, (Louis Hjelmslev, sobretudo); e desde a década de 1960, com as já citadas Semiologia da Comunicação (Emile Benveniste) e Semiologia da Significação (principalmente Roland Barthes). Tais tendências, ao estenderem seu campo de análise a objetos não-lingüísticos, apresentam um sério questionamento. Cardoso observa à luz de Todorov que “(...) parte-se da linguagem para estudar os outros sistemas de signos, mas correndo o risco de impor o modelo lingüístico a fenômenos diferentes, reduzindo assim a atividade semiótica a um ato de denominação (ou de redenominação).”¹³

De acordo com Mauad, ao interpretar a fotografia como mensagem, o estudioso deve pensá-la como um sistema de signos, indagando sua estrutura de significação. Nesta perspectiva a fotografia é interpretada como resultado do trabalho humano de produção sígnica, cujas unidades constituintes, apesar de serem culturais, assumem funções sígnicas distintas segundo o contexto no qual a mensagem é transmitida. Como resultado de atividade humana, a imagem atuaria sobre “códigos convencionados socialmente”, possuindo um “caráter conotativo” e remetendo “às formas de agir e de ser do contexto”¹⁴.

Neste âmbito a interpretação iconográfica se vê ampliada, visto que o historiador, mediado pela semiótica, aproxima-se da lógica que organiza os elementos presentes na imagem. Assim, a abordagem semiótica seria vista como um meio de tornar mais claro o trabalho historiográfico na reconstrução do passado, na medida em que a significação do presente leva a uma releitura do passado situado nas relações entre os signos presentes. Haveria na própria formação da História, enquanto saber, uma constante relação entre passado e presente, além de uma permanente mudança das relações entre os signos.

Como é reconhecido, a História é um dos saberes de maior interdisciplinaridade em sua elaboração intrínseca, fato que não ajudou na apro-

ximação com a semiótica. Muitos historiadores, com certa razão, a identificam como uma teoria a-histórica do fazer humano como produtor e usuário de signos. Por outro lado, grande parte dos semioticistas não via necessidade de compreender seu objeto para além dele mesmo. Ou seja, a leitura dos signos se fazia através das posições ocupadas por eles e das oposições entre eles estabelecidas, isolando-os do contexto social que os formulou.

Do interior deste universo emerge a fotografia, enquanto um dos elementos constituintes desta trama de significações. A imagem fotográfica, vista enquanto produto historicamente pensado e realizado, funda-se sobre códigos que são socialmente consagrados ou aprovados. Possuindo, além do seu aspecto formal denotativo, uma função conotativa, que significa mais do que aparenta ser, a fotografia é, com certeza, uma mensagem. Porém, para que haja uma comunicação visual e conceitual, é preciso que o circuito da emissão e da recepção se sirva, no mínimo, da mesma base sociocultural, fazendo-se a ressalva de que esta relação não é direta e tampouco mecânica.

Dentre as atuais tendências historiográficas voltadas à análise das relações entre o dispositivo fotográfico e a sociedade há uma que ainda se faz pouco presente: a história cultural, na sua interpretação dos fenômenos culturais através do processo de produção, circulação, recepção e reelaboração das significações presentes nas mídias. É necessário colocar aqui, sumariamente, que a história cultural procura as representações, pressupondo sua apreensão cognitiva a partir da desnaturalização dos produtos culturais, indagando suas formas de veiculação social, seus agentes produtores e os diferentes usos coletivos ou particulares. A definição de Roger Chartier sobre a história cultural torna-se fundamental na medida em que procura o específico para o campo da cultura, sem negar, entretanto, que a história cultural é uma história sociocultural, e que cultura e sociedade, como não poderia deixar de ser, se inter-relacionam. “A história cultural, tal como a entendemos, tem por principal objetivo identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler. (...) São estes esquemas intelectuais incorporados que criam as figuras, graças às quais o presente pode adquirir sentido, o outro se tornar inteligível e o espaço ser decifrado.”¹⁵

Chartier estabelece uma concepção de história cultural a partir de duas premissas básicas: “como análise do trabalho de representação” e “como o estudo dos processos com os quais se constrói um sentido”. A primeira diz respeito às classificações e exclusões “que constituem, na sua diferença radical, as confi-

gurações sociais e conceptuais próprias de um tempo ou de um espaço” e parte da constatação de que

As estruturas do mundo social não são um dado objetivo, tal qual como o são as categorias intelectuais e psicológicas: todas elas são historicamente produzidas pelas práticas articuladas (políticas, sociais, discursivas) que constroem as suas figuras. São estas demarcações que as modelam, que constituem o objeto de uma história cultural levada a pensar completamente a relação tradicional postulada entre o social, identificado com um bem real, existindo por si próprio, e as representações, supostas como refletindo-o ou dele desviado.¹⁶

A Segunda Concepção Supera

(...) com a antiga idéia que dotava os textos e as obras de um sentido intrínseco, absoluto, único – o qual a crítica tinha a obrigação de identificar –, dirige-se às práticas que, pluralmente, contraditoriamente, dão significado ao mundo. Daí a caracterização das práticas discursivas como produtoras de ordenamento, de afirmação, de distâncias, de divisões; daí o reconhecimento das práticas de apropriação cultural como formas diferenciadas de interpretação.¹⁷

Toda fotografia é uma representação do passado, portanto um “discurso” sobre o mesmo, e, como tal, está imbuído de subjetividade, cabendo ao historiador, momentaneamente, uma renúncia à busca objetiva da “verdade histórica”. Nesta encontrará, apenas, uma representação parcial do passado, que pode estar mais próxima ou não da “verdade histórica”. Uma fotografia nunca pode conter a verdade plena de um acontecimento social, mesmo sendo produzida com o objetivo de mostrar uma verdade visual e abordando fatos concretos e reais, já que nunca abandonará a sua condição de representação. Na medida que não coincide homologamente com o real – é tão somente verossímil com o fenómeno histórico que revela visualmente – a produção de uma fotografia sempre implica em seleção, ponto de vista, enquadramento, ocultação e, em alguns casos, de falsificação.

Utilizamo-nos do campo conceitual produzido por Chartier, aplicando suas categorias no campo da história das imagens, em especial da história recente da fotografia de documentação social, interessando-nos pela escolha dos temas, das determinações, necessidades e elementos subjetivos que acompanham a produção das imagens, da posição ideológica e dos lapsos do criador. Detemo-nos nas redes de significação que conjugam realidades sociais às produções imagéticas,

implicando a produção, a comunicação e a reapropriação dos sentidos de determinadas realidades sociais, mediados por imagens fotográficas.

A Fotografia na Visão da Semiótica

O advento desta nossa sociedade da comunicação intensificou as possibilidades de informação sobre a realidade nos seus mais variados aspectos, de tal modo que as mídias ocupam cada vez mais um lugar central na constituição da cultura contemporânea. A intensificação dos fatos comunicativos, a dinâmica acentuada da troca de informações e o excesso de informação disponível poderiam nos levar a pensar sobre a possibilidade de mostrar distintas visões de mundo, oferecer diversos pontos de vistas, abalar definitivamente a idéia de uma história universal, dissolver gigantescas estruturas ideológicas. Entretanto tal potencialidade continua apenas latente.

A análise que situa o dispositivo fotográfico no interior das práticas significantes, deixando definitivamente de lado todo intento que deseja vê-la como um instrumento que se serviria a uma operação tautológica do mundo, é um projeto realizado, em múltiplas variáveis e orientações, pela semiótica da fotografia.

Na história da semiótica da fotografia, acreditamos que o passo inicial foi dado por Roland Barthes no artigo “A mensagem fotográfica”¹⁸. Nesse texto fundador, em que procura elaborar um sistema de análise da fotografia de imprensa e no qual reconhece claramente que a fotografia é uma mensagem, por possuir um lugar e um estatuto no seio da comunicação humana e no âmbito dos modernos, mídia em especial, Barthes iria criar uma polêmica. Ao considerar a fotografia jornalística como “analogon perfeito da realidade”, observa que nela coexistem duas mensagens, uma “mensagem denotada”, que é o próprio analogon, e uma “mensagem conotada”, que é o modo pelo qual a sociedade vai ler, e “dentro de certa medida, o que pensa”. Isto levaria ao “paradoxo fotográfico”, isto é, à coexistência de duas mensagens, uma sem código (que seria o analogon fotográfico) e outra com código (que seria constituído por uma simbologia universal ou por uma retórica de época)¹⁹.

Três anos mais tarde Barthes publica um outro artigo onde se interessa pelos usos sociais que a publicidade faz da fotografia, definindo dois níveis de leitura da imagem: o da denotação e o da conotação. Entretanto sua posição central continua sendo a mesma

(...) a fotografia implica uma certa organização da cena (enquadramento, redução, achatamento), mas essa passagem não é uma transformação (como pode ser uma codificação); há aqui uma perda da equivalência (característica dos verdadeiros sistemas de signos) e a posição de uma quase identidade. Em outras palavras, o signo dessa mensagem já não provém de uma reserva institucional, não é codificado, e trata-se de um paradoxo (ao qual voltaremos adiante) de uma mensagem sem código.” [grifo no original].²⁰

Nesse sentido, podemos objetar que a especificidade de uma semiótica da fotografia é para Barthes a exclusão de um dos lados do famoso triângulo semiótico (referente, significante e significado), ou seja, o significado. Desta forma, para “ler” ou compreender uma fotografia bastaria apenas a nossa percepção visual, não haveria a necessidade de outros saberes. As fotografias constituir-se-iam como enunciados visuais sem sintaxes. Não seria uma transformação do real, mas sim uma transposição. Uma espécie de reprodução não mediatizada, capaz de operar a apreensão direta dos fenômenos.

Para abordar a questão em outras perspectivas, fugindo desse impasse semiótico extremamente perigoso para a própria constituição de uma semiótica da fotografia, convidamos outros autores.

Recusando o estatuto analógico, as idéias de contigüidade entre imagem e seu objeto, e distinguindo a realidade empírica da sua mais fiel representação visual, surgiram interpretações acerca das imagens fotográficas que as incluíam no vasto campo das convenções socioculturais.

Essas análises, combinando idéias oriundas de diversas áreas do conhecimento, e num trabalho sob muitos aspectos interdisciplinar, iniciaram um processo de aproximação às noções de representação, código, linguagem, comunicação, cultura e ideologia. Também levantaram hipóteses sobre a impossibilidade da transparência do sentido das imagens, da existência de códigos de representação que lhe são inerentes, além de afirmarem a idéia da produção de significados a partir da transformação que a fotografia e outros tipos de imagem fazem do real representado ou induzido.

Nesse sentido, tais interpretações passavam a combater as ilusões de espelhamento ou da transparência de qualquer fenômeno visual, criticando concepções elementares ou ideologicamente impostas sobre o realismo das imagens como expressão direta ou natural, sem mediações, ou origem cultural definida em termos de época, lugar e situação social.²¹

Todas essas construções teóricas giraram em torno da necessidade ou não no domínio das imagens – em particular a fotográfica – de se pensar num código, de uma estrutura organizativa interna que sustentasse a representação. Como agora não é o momento de se abrir de forma aprofundada e sistemática tal debate, gostaríamos apenas de destacar dois importantes trabalhos sobre a fotografia que marcaram época e que fogem parcialmente dessa abordagem.

Nos anos 80, na França, a partir de uma reflexão iniciada por Henry Vanlier em *Philosophie de la photographie*²², que faz uma relativa aproximação ao quadro conceitual geral da semiótica, complexa, de Charles Peirce, são publicadas duas obras que erguem um raciocínio sobre o pressuposto de que o substrato latente, primeiro e fundamental da fotografia é o de ser uma pura marca física de um real, o índice da tríade peirciana (ícone, índice, símbolo). O referente configura-se no suporte, através da mediação da câmera, ou melhor, de todo o processo fotográfico.²³

Dubois, após relacionar historicamente os discursos de críticos e teóricos da fotografia quanto ao princípio da realidade, os quais agrupa sob três denominações distintas: a fotografia como espelho do real (em que a fotografia é vista como uma reprodução mimética da realidade, como um espelho do mundo); a fotografia como transformação do real (em que a fotografia é vista como uma interpretação transformada do real, como uma formalização arbitrária, cultural, ideológica e perceptualmente codificada); e a fotografia como vestígio de um real (em que a fotografia como fato físico torna-se inseparável da sua experiência referencial, isto é, do ato que a faz existir). Criticando e deixando à parte as duas primeiras vertentes discursivas do fotográfico, investe no que considera de específico na semiótica dessa imagem: conexão física, singularidade, designação e testemunho²⁴. Fica evidente, por um lado, que ele abandona a idéia da fotografia como convenção cultural, enquanto código visual. Por outro, retorna e reencontra algumas idéias de Barthes, sobretudo em sua derradeira obra “A câmara clara”²⁵. Nessa aproximação há um certo constrangimento, ou pelo menos um cuidado a ser tomado: ele se livra da idéia fixa barthesiana em torno da ilusão analógica ou de uma emanção direta do real.

Schaeffer, por sua vez, expressa, algumas idéias extremamente pertinentes.

Parto da idéia de que a imagem fotográfica é essencialmente (mas não exclusivamente) um signo de recepção. Sustento, pois, que é impossível compreendê-la plenamente no

quadro de uma semiologia que define o signo ao nível da emissão. Isso não significa que nego a pertinência da noção de intencionalidade para explicar alguns de seus aspectos. Mas tentarei mostrar que esses aspectos são secundários: a imagem fotográfica considerada em si mesma não é uma mensagem. Toda descrição do dispositivo fotográfico deve, evidentemente, levar também em conta que, assim como qualquer imagem, o clichê fotográfico é resultante de uma ação humana.²⁶

Mais adiante, afirma contundentemente

O aspecto mais irritante, mas também mais estimulante, do signo fotográfico reside, sem dúvida, em sua flexibilidade pragmática. Todos sabemos que a imagem fotográfica é colocada a serviço das mais diversas estratégias de comunicação. Ora, essas estratégias geram o que proponho chamar de normas comunicacionais, capazes de inflectir profundamente seu estatuto semiótico.²⁷

Em um interessante capítulo dedicado a essas “normas comunicacionais”, Scheaffer nos diz que a imagem fotográfica pressupõe a existência de regras de utilização que são sociais. Tais normas se subdividem em duas orientações básicas: uma relacionada à recepção da imagem como imagem fotográfica e a outra motivada por determinadas estratégias comunicacionais. Denominando-as de “regras constitutivas” e de “regras normativas” respectivamente, sugere que as primeiras estão no “terreno da especificidade fotográfica” e que as outras orientam a recepção, a partir de uma dinâmica já ofertada pelo específico fotográfico, mas agora dentro de uma “estratégia comunicacional que transcende a imagem fotográfica”. As regras constitutivas seriam “estáveis” e de três ordens: a identificação da fotografia como impressão indicial, a figuração icônica decorrente desta impressão e a tese da existência. Por outro lado, as regras normativas seriam múltiplas e variáveis, na medida em que estão em contínuo movimento histórico-social, e desta forma ligadas ao contexto de sua produção e sem prescindir de um conhecimento lateral do receptor, pois cabe a ele saturar a informação da imagem ou deixá-la indeterminada.²⁸

Reunindo as Visões e Concluindo

As imagens fotográficas tendem a nos remeter, ao mesmo tempo, para vários níveis de referência que trazem dados interpretativos capazes de indicar sua significação: seu processo de produção, a intenção expressiva do fotógrafo, o mecanismo subjetivo que “reinterpreta” a imagem segundo valores pessoais e socioculturais de quem a observa, e o espaço e a época social que permitem sua

criação e posterior divulgação.

Nessa síntese, o ato de comunicação existente numa fotografia começaria com a compreensão de que esta imagem é em seu princípio fundador uma impressão, um vestígio externo ao processo de sua produção, um índice de sua referência, o que, como vimos, é, para diversos teóricos, a essência do fenômeno fotográfico. Não compartilhamos dessa hipótese. Essa marca deve ser entendida como um momento de um processo. Não temos dúvida que para uma fotografia sempre será necessário que um referente fique diante da câmera e envie para ela informação luminosa, ou seja, não há fotografia sem um real pré-existente. Mas para o que serviria essa informação “selvagem”, esse fluxo luminoso incessante, repleto de possibilidades significantes, se não houvesse toda a mediação corporificada por um saber estruturado na e pela câmera e desdobrado no fluxo de realização da imagem fotográfica? E mais ainda, após a finalização desse processo de produção imagético as fotografias não precisariam iniciar sua circulação social, inaugurando a relação imagem-espectador? Ou, imagens são feitas para ficarem nas sombras, guardadas e protegidas de outros olhares?

Na procura por respostas pensamos em uma possível. Propomos uma dialética sígnica envolvendo a fotografia em sua constituição por inscrição, representação e simbologia. A mensagem fotográfica “substitui” e “está no lugar de” em função de sua capacidade de produzir verossimilhança, e veicula determinadas idéias que se materializam na organização formal e expressiva criada pelo fotógrafo. Num segundo momento, essa mensagem é interpretada pelo receptor conforme sua capacidade de compreender as dimensões formais e expressivas contidas na imagem, isto é, a complexidade da mensagem exibida, relacionando-a à sua própria vivência individual e às convenções socioculturais estabelecidas.

Em todo esse ato comunicativo, a produção de variados sentidos é evidente. Desde o instante em que a realidade passa a ser representada fotograficamente, já não é ela própria que se reproduz na imagem. Esta última, da forma em que é organizada pelo fotógrafo, não é necessariamente a que o espectador interpretará. A ambigüidade então existente, de uma riqueza fascinante e, no entanto, complicadora em qualquer aproximação metodológica, levaria a uma percepção visual aberta e a uma multiplicidade de “leitura”.

Para fugir desta imprecisão “semântica”, é necessário resgatar a significação primeira, ligada à intenção do fotógrafo, pois foi ele que dirigiu o conjunto da expressão formal e mensagem subjacente. A descoberta ou aproximação a essa significação muito provavelmente não se restringe à estrutura compositiva

dos diversos elementos contidos na imagem nem aos limites do próprio “retângulo fotográfico”. Ela se expande para fora da imagem, ou para um contexto no qual a fotografia não tem condições de revelar imediatamente, mas contudo é seu ambiente sociocultural, no qual foi produzida e será vista.

A fotografia de documentação social necessita, sobretudo, ser analisada em seu contexto original, desde sua produção e distribuição até o nível das mudanças conceituais que vai gerando. Ela impõe, ao mesmo tempo, a consciência de sua relação com o sujeito fotográfico, com os aspectos denotativos e conotativos dirigidos a um “ponto de fuga” comum entre o fotógrafo, meio, mensagem e recepção. Com certeza, a fotografia documental não é a verdade totalizante nem a única possibilidade fotográfica. Porém, é uma das formas visíveis do papel da subjetividade e nos obriga a exercitar sistemas simbólicos, além de fomentar nossa capacidade cognitiva, pelo desejo de informação e conhecimento. Nesse sentido, a fotografia torna-se local diferenciado para a ação intelectual e vai se afastando cada vez mais do já distante verão de 1839, quando François Arago apenas circunscrevia seus usos instrumentais.²⁹

No âmbito deste ensaio, que pretendeu ser uma reflexão na interface da história social da fotografia e da semiótica da fotografia conduzida sobre a temática da fotografia de documentação social, nossa preocupação parte não só do conteúdo formal e expressivo contido nas imagens, da arquitetura e engenharia de sua construção, mas também das histórias que estão à sua margem. Pensamos e propomos uma síntese que englobe a especificidade de um gênero fotográfico, cuja função pragmática é a de informar e denunciar determinadas condições sociais, além, é claro, a de transmitir determinados valores ideológicos, através de imagens criadas com esse fim e a compreensão do momento histórico ao qual pertenciam.

Ora, se não estivermos equivocados, a produção de qualquer forma visual, contemporânea ou não, pode ser avaliada como fato sociocultural, e dessa forma relacionar-se com um amplo espectro interpretativo, capaz de englobar um certo nível do desenvolvimento da tecnologia e das mídias expressivas, das forças de pressão de cunho socioeconômico, e como não deixar de falar, das necessidades estéticas e imaginárias de um tempo e espaço.

Notas

1. GERNESHEIM, Helmut e GERNESHEIM, Alison. **Historia gráfica de la fotografia**. Barcelona : Omega, 1967. p. 146.
2. Ibid., p. 148.
3. NEWHALL, Beaumont. **The history of photography**. New York : The Museum of Modern Art, 1993. p. 235.
4. Ver a respeito a análise de STRYKER, Roy and WOOD, Nancy. **In this proud land: America 1935-1943 as seen in FSA photographs**. Greenwich : New York Graphic Society, 1974.
5. RITCHIN, Fred. Une autre vision du monde. In: _____. **Magnum Photos**. Paris : Nathan, 1997.
6. Provavelmente a mais antiga agência fotográfica brasileira independente foi a Focontexto, criada em 1969 na cidade de São Paulo por quatro fotógrafos, entre eles Assis Hoffman. Anos depois, em 1979, é a vez da Agência F4, fundada também em São Paulo, por Nair Benedicto, Juca Martins, Ricardo Malta e Delfim Martins. Em 1980, surgiria em Brasília a Agência Ágil, que contava com a presença de Milton Guran. Desse mesmo período é a Agência Casa da Foto, coordenada a partir de 1982 por Zeca Araújo, repórter fotográfico carioca que a partir de agosto de 1979 ajudou a criar e coordenou durante três anos o Núcleo de Fotografia da Funarte, o primeiro espaço oficial, de âmbito federal, destinado à fotografia nas suas mais diversas expressões.
7. Dentre eles, com uma contribuição valiosa, citamos João Ripper, Walter Firmo, Evandro Teixeira, Pedro Martinelli, Celso Oliveira, Tiago Santana.
8. Como exemplo desse movimento inicial relembramos KOSSOY, Boris. **A fotografia como fonte histórica: introdução à pesquisa e interpretação das imagens do passado**. São Paulo : Museu da Indústria e do Comércio, 1980; LISSOVSKY, Maurício. **A fotografia como documento histórico**. In: CICLO DE PALESTRAS SOBRE FOTOGRAFIA. FUNARTE : Rio de Janeiro, 1982; CAMARGO, Célia e LOBO, Lucia. **A pesquisa histórica e as fontes não convencionais**. In: REVISTA DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. Rio de Janeiro, n. 20, 1984; LEITE, Mirian Moreira. **Fotografia de família: potencialidades e limitações da documentação fotográfica**. **CADERNOS CERU**, São Paulo, n. 18, maio de 1983 e LEITE, Mirian Moreira. **A ima-**

- gem através das palavras. **Ciência e Cultura**, São Paulo, v. 38, n. 9, set. 1986.
9. MAUAD, Ana Maria. **Sob o signo da imagem: a produção da fotografia e o controle dos códigos de representação social da classe dominante no Rio de Janeiro na primeira metade do século XX**. Niterói, 1990. Tese (doutorado em história) - UFF/ICHF. p. 15-16.
10. MIGUEL, Maria Lúcia Cerruti. A fotografia como documento: uma instigação à leitura. **Revista Acervo**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1-2, p. 126, jan./dez. 1993.
- metodológicas para o uso da fotografia como recurso didático, uma experiência acadêmica. In: **Primeiros escritos**, Niterói, v. 1, n. 1, p. 26, jul./ago. 1994.
15. CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. Lisboa: Difel, 1988. p. 16-17.
16. *ibid.*, p. 27.
17. *Ibid.*, p. 27-28.
18. BARTHES, Roland. Le message photographique. In: **Communications**, Paris, n. 1, 1961. A primeira tradução brasileira aconteceu em um livro que é um marco para os estudos teóricos da comunicação no Brasil: LIMA, Costa. **Teoria da cultura de massa**. Rio de Janeiro: Saga, 1969.
19. BARTHES, Roland. A mensagem fotográfica. In: _____. **O óbvio e o obtuso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p. 13-14.
20. BARTHES, Roland. A retórica da imagem. In: BARTHES, O óbvio..., p. 30. Tradução do original *Rhétorique de l'image*. In: **Communications**, Paris, n. 4, 1964.
21. Lembramos aqui, entre outros, dos já clássicos trabalhos de BOURDIEU, Pierre (Dir.) **Un art moyen: essai sur les usages sociaux de la photographie**. Paris: Minuit, 1965; BAUDRY, Jean-Louis. Cinema: effets idéologiques produits par l'appareil de base. In: **Cinéthique**, Paris, n. 7-8, 1970; ECO, Umberto. **A estrutura ausente**. São Paulo: Perspectiva, 1971; BERGER, John et MOHR, Jean. **Un autre façon de raconter**. Paris: François Maspero, 1981; FRANCASTEL, Pierre. **A realidade figurativa**. São Paulo: Perspectiva, 1982; MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular: introdução à fotografia**. São Paulo: Brasiliense, 1984; FLUSSER, Vilém. **A filosofia da caixa preta**. São Paulo: Hucitec, 1985; BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: **OBRAS escolhidas: magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1987 e GOMBRICH, Ernst. **Arte e ilusão**. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
22. VANLIER, Henry. **Philosophie de la photographie**. Paris: Nathan, 1983.
23. DUBOIS, Philippe. **L'acte photographique**. Bruxelles: Nathan/Labor, 1983 e SCHAEFFER, Jean-Marie. **L'image précaire: du dispositif photographique**. Paris: Seuil, 1987. Ambos já editados no Brasil: Campinas: Papyrus, 1994 e Campinas: Papyrus, 1996, respectivamente.

24. DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. Campinas : Papyrus, 1994. p. 25-56.
 25. BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Lisboa : Edições 70, 1981.
 26. SCHAEFFER, Jean-Marie. **A imagem precária: sobre o dispositivo fotográfico**. Campinas : Papyrus, 1996. p. 10.
 27. Ibid., p. 10.
 28. Ibid., p. 95-139.
 29. Refiro-me ao discurso proferido em 19 de agosto de 1839, pelo então diretor do Observatório de Paris e secretário da Academia de Ciências, numa sessão conjunta à Academia de Belas-Artes e à Academia de Ciências, quando foi comunicada oficialmente a invenção da fotografia.
- metade do século XX. Niterói, 1990. Tese (doutorado em história) - UFF/ICHF. p. 15-16.

Memória, história e fotografia

Educando o trabalhador da grande “família da fábrica”¹

Maria Ciavatta *

Quem recua no tempo, avança no conhecimento.

R. Debray²

Introdução

A utilização da fotografia como fonte de pesquisa social coloca o difícil problema de como ir além de seu fascínio de recriação da realidade; de seu mistério de simulacro, que é e que não é, ao mesmo tempo, o objeto real; de como utilizá-la como documento para a reconstrução da realidade. Seu uso como fonte de pesquisa é um tema de estudos ainda pouco explorado na área de educação. As referências usuais para o estudo da fotografia são da área de comunicação e de história. O próprio conceito da fotografia como fonte histórica é uma discussão aberta.

A problematização da “verdade” histórica através da fotografia passa pelo problema do olhar e, portanto, pela questão da interpretação. Não há “inocência” nesse processo: os objetos incluídos, sua forma de aparecer, o que ganha expressão e destaque, os efeitos conotativos da fotografia, as legendas ou informações que a complementam compõem um painel educativo que estrutura uma determinada memória e participa da escrita de uma “verdade” histórica.

Neste trabalho, temos dois objetivos principais: primeiro, analisar a fotografia como fonte de pesquisa histórica; segundo, proceder à análise de um conjunto de fotografias das três primeiras décadas do século (1900-1930), de trabalhadores de diferentes categorias sociais, no Rio de Janeiro, retratados em grupo, como nas fotos tradicionais de família, a grande “família da fábrica”. A partir do

*Licenciada em Filosofia. Doutora em Ciências Humanas (Educação). Professora Titular de Trabalho e Educação da Universidade Federal Fluminense.

conteúdo – trabalhadores agrupados por categoria, por atividade ou por empresa – constituímos uma série de 17 fotografias. Parte delas pertence à obra de Augusto Malta, fotógrafo da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro de 1903 a 1937. Outras são anônimas. Elas foram obtidas em arquivos públicos e privados da cidade: no Arquivo Geral da Cidade, no Museu da Imagem e do Som, na Fundação Casa de Rui Barbosa, no Centro Cultural da Light e no Museu do Telefone.

A questão do método: a fotografia como mediação

Do ponto de vista do método de construção do objeto, trabalhamos com o conceito de mediação. Mas a natureza do objeto de estudo, a fotografia, nos obrigou a ter em mente alguns conceitos fundamentais: o objeto fotográfico, a representação, a perspectiva renascentista, essência e aparência, história, documento/monumento, memória, identidade e projeto. Metodologicamente, abordamos a fotografia como mediação, o que significa interpretá-la no conjunto das relações presentes no local e no tempo de sua produção. Neste sentido, focalizamos, complementarmente, a cidade do Rio de Janeiro do início do século, o fotógrafo Malta, a indústria e os trabalhadores no período, buscando construir uma intertextualidade entre as fontes iconográficas e as fontes escritas pertinentes ao tema.

O objeto fotográfico pertence a um conjunto de processos onde ciência, técnica e arte estão imbricadas na criação de um mundo de possibilidades no domínio da imagem. A fotografia, diferente do cinema, paralisa, detém uma fração mínima do *continuum* do tempo e altera a percepção do movimento no ato de sua produção³. Ainda está por ser compreendido, em toda sua extensão e poder, o alcance educativo dos processos ligados à imagem. Por ora, conhecemos alguns de seus efeitos, principalmente através dos estudos de comunicação.

A fotografia emerge no mundo ocidental sob o signo do modernismo, sob a racionalidade iluminista e a ótica renascentista. Através das sucessivas mutações técnicas que a aperfeiçoaram, a fotografia atravessa os dois mundos, do modernismo ao pós-modernismo, partilhando das diversas temporalidades. É contemporânea de uma visão estética do mundo, por oposição a um olhar racionalista e ético que acompanha os tempos modernos. É neste campo fascinante e movediço, tanto o da história dos homens quanto o das linguagens, dos discursos e das interpretações que eles constroem, que se move este tema de estudo, quando falamos da fotografia como fonte histórica.

Como outras linguagens, a fotografia é uma forma de representação da realidade. O debate em torno do conceito de representação tem por base uma discussão clássica na filosofia, a própria noção de conhecimento e sua relação com a realidade. Nos limites deste trabalho, selecionamos três aspectos da questão. Seria o conhecimento um reflexo da realidade, um espelho neutro, objetivo, um “retrato fiel” de uma parcela do real, ou seria uma representação elaborada pelo sujeito, carregada de valores e de subjetividade? Representar é tornar presente, mas não por simples cópia (*mimesis*), apesar da relação de semelhança ou similitude. Senão, pergunta GOMBRICH⁴, como um pau, um cabo de vassoura, pode representar um cavalo para uma criança? O pau de vassoura não é um signo que signifique o conceito de cavalo, nem é o retrato de um cavalo, mas algo que, ao nível da representação, do imaginário, tem a capacidade de servir como substitutivo do cavalo. O autor considera que, neste sentido, não é a forma, mas a função que define essa representação.

Trabalhando com a história social da cultura, ao tratar da representação, CHARTIER⁵ tem por pressuposto que as estruturas do mundo social não são um dado objetivo da realidade no sentido de uma externalidade material, como também não o são as categorias intelectuais e psicológicas. Antes, são produzidas por práticas sociais, políticas, discursivas, que articulam o contexto e o imaginário.

Para o autor, as representações do mundo social, embora aspirem à universalidade, são sempre determinadas pelos interesses dos grupos que as geram. De onde se conclui a necessidade de articular sempre os discursos proferidos com a posição de quem os utiliza. Não são, pois, discursos neutros, uma vez que produzem estratégias e práticas que tendem a impor uma autoridade, a legitimar um projeto ou a justificar escolhas e condutas. Seu estudo deve sempre levar em conta que elas se situam em um campo de concorrências e competições, de disputa de poder e de dominação. CHARTIER rejeita, pois, a idéia de que as representações poderiam ser um mero reflexo da realidade.

Quem representa não está diante de um conjunto neutro de formas que só devem ser copiadas, mas diante de um universo estruturado com linhas de força adaptadas às necessidades humanas de quem as produz. Até na fotografia, que parece ser a imagem mais analógica que existe, pode-se introduzir lentes, filtros, tipos de películas, reveladores que produzem representações diversas a partir de esquemas convencionais. É o caso da perspectiva renascentista.

Como arte, como documento ou fonte histórica, a fotografia é sempre produto do encontro entre o olhar humano e o aparato técnico. Em termos óticos, o aparato dirigido pelo olhar, carregado da subjetividade do fotógrafo, trabalha o espaço conforme a perspectiva renascentista⁶, que tem por base a geometria euclidiana, obtendo “uma sugestão ilusionista de profundidade com base nas leis ‘objetivas’ do espaço”⁷.

De acordo com este método, baseado em um sistema de reprodução proporcional em uma superfície plana, todos os objetos são representados a partir de um único ponto de vista, o olho centralizado do pintor. Este ponto de vista sugere uma ilusão de profundidade determinada por um ponto de fuga e pela linha do horizonte, de modo que todas as linhas paralelas da composição estejam convergindo para um ponto no fundo da tela que representa o foco da perspectiva e a infinitude visual⁸.

Como um dos autores que examina a questão, MACHADO considera que a fotografia é indissociável da ideologia da técnica projetiva baseada na perspectiva central renascentista⁹. Tendo sido construído a partir do código da perspectiva central, o aparelho fotográfico “busca perpetuar a impressão de realidade”, proposta por este código que não seria o único nem o mais adequado ao olhar humano¹⁰. Como outros sistemas convencionais, a perspectiva renascentista é condicionada historicamente e decorre de uma concepção de espaço e de transformações objetivas relativas ao conhecimento.

Segundo o autor, a geometria deveria fornecer um suporte matemático (científico) para a construção da representação espacial, e possibilitaria uma imagem fiel da realidade visível, correspondendo à visão da natureza mais próxima da visão humana. A imagem obtida através da perspectiva representaria, através de uma hierarquia de proporções, a distância relativa dos objetos no espaço tridimensional. A perspectiva linear permitiu reduzir ao plano bidimensional as três dimensões conhecidas, comprimento, largura e profundidade. Neste método de representação, a matemática é a unidade comum da arte e da ciência.¹¹

Para o autor, a história do nascimento da fotografia foi ditada não apenas por progressos científicos e tecnológicos, mas, principalmente, por “tensões ideológicas”. Sendo assim, MACHADO nega a afirmativa de que a fotografia possa estar engajada numa prática política libertária, sem que as formas dominantes de enunciação tenham sido profundamente transformadas. Embora reconhecendo os condicionantes político-ideológicos que sustentam a legitimidade da perspec-

tiva renascentista e da fotografia como “sua forma de ver a realidade”, aparentemente neutra, objetiva, temos dificuldade em aceitar inteiramente o pensamento do autor. A questão fundamental é saber se há ou não há espaço para um olhar crítico diante da forma político-cultural assumida pela produção fotográfica. Como lembra SONTAG¹², para ser vista, a fotografia precisa ter um espaço de legitimação social.

Admitimos que, no nível do senso comum, no nível das impressões dadas pelas imagens, seu argumento seja pertinente. Mas, de outra parte, o desvelamento das mensagens, a decodificação da imagem, o contexto de sua produção, de seu uso e apropriação devem permitir ir além da aparência visualizada, que contribua para outras práticas que não apenas a da dominação.

No intuito de proceder à reconstrução histórica das fotografias como mediações, nos propusemos a realizar uma “arqueologia” dos documentos de modo a construir seu mapa de origem, suas vinculações, os elementos constitutivos e as informações nele contidas. Testemunho visual das aparências, como informação e como fonte de recordação e emoção, a imagem fotográfica associa-se à memória e introduz uma nova dimensão no conhecimento histórico, tradicionalmente obtido através da linguagem oral e, principalmente, da linguagem escrita.

Neste processo fomos levados, também, a buscar compreender a história dos objetos fotográficos e sua relação com a construção da memória coletiva¹³, a relação entre memória, identidade e projeto¹⁴ e a fotografia como documento/monumento¹⁵. O tema da identidade emerge como uma questão plural, na medida em que são tantas as identidades quantas forem as construções subjetivas a partir da cultura e das memórias individuais ou coletivas preservadas. KOSSOY destaca o que ele considera os fundamentos teóricos da fotografia, seu contexto histórico, os espaços e tempos determinados de sua criação, desenvolvimento, uso e apropriação.¹⁶

Analisando a origem e expansão da fotografia no Brasil, além de resgatar o conhecimento possível sobre o tema, o autor mostra os limites da preservação da memória documental no Brasil, de modo particular a memória fotográfica. Fatores de ordem cultural e econômica impediram que, ao lado da produção fotográfica abundante na segunda metade do século passado, também se desenvolvesse o registro e a preservação ampliada dessa memória além do âmbito familiar.

Os poucos registros fotográficos existentes sobre a população trabalhadora não podem ser explicados apenas pela falta de aparatos técnicos. As elites

brasileiras se familiarizaram com o novo invento já nos primeiros tempos de sua criação. O próprio Imperador cultivou e incentivou a nova arte. Mas podemos pensar que, intrinsecamente, a capacidade da fotografia de reproduzir as situações cotidianas, e de multiplicar essas imagens, pondo-as ao olhar de tantos, introduzia na sociedade um elemento de conflito, de contradição entre a hierarquia social fortemente alicerçada na legalidade institucional e no tecido social, e a ruptura dessa ordem, se todos pudessem se ver e ser vistos. Esta seria por muito tempo uma reserva de poder dos ricos, dos bem-nascidos, das classes superiores.

Não podemos, também, deixar de ver neste fato um elemento de debilidade na construção da identidade das classes trabalhadoras no país. Michel POLLACK¹⁷ trata com propriedade o tema da memória e do esquecimento na construção da identidade dos grupos. O autor analisa diversos grupos sociais e as “memórias subterrâneas” ou marginalizadas, e como estas memórias competem na consolidação de uma história, de uma versão, do papel de um determinado grupo social na preservação ou no esquecimento de certos fatos e de seus significados. POLLACK destaca o que ele chama de trabalho de “enquadramento” da memória que reinterpreta continuamente o passado em função dos embates travados no presente, em função da identidade dos grupos detentores dessa memória. O autor trata, especialmente, dos processos e dos atores que intervêm na formalização e consolidação da memória. Destaca a importância da história oral para o afloramento das “memórias subterrâneas” represadas pelas imposições da ordem social.¹⁸

A articulação entre memória e projeto traz mais um elemento de compreensão da memória seletiva da sociedade brasileira. Basta pensarmos na segregação da memória dos negros, só recentemente em processo de recuperação; ou na memória das lutas dos movimentos sociais e dos trabalhadores organizados que, salvo algumas valiosas coleções, apenas a partir dos anos 70 foram objeto de maior atenção e preservação. VELHO¹⁹ busca articular memória e projeto: a primeira dá uma visão retrospectiva, do passado, o segundo permite uma visão prospectiva, projetando o futuro, ambos contribuindo para situar o indivíduo, suas motivações e o significado de suas ações dentro das conjunturas de vida, na sucessão das etapas de sua trajetória. Aborda a noção de projeto a partir das idéias de Alfred Schutz, para quem o projeto é uma “conduta organizada para atingir finalidades específicas”, seja de um grupo social, um partido, ou outra categoria.²⁰

A possibilidade de formulação e condução de projetos dependeria da consciência e da valorização de uma individualidade singular, baseada em uma memória capaz de dar consistência à biografia. É a memória que permite uma visão retrospectiva mais ou menos organizada da trajetória ou biografia, sendo o projeto a antecipação no futuro dessas trajetórias e biografias, na medida em que busca, através do estabelecimento de objetivos, a organização dos meios através dos quais esses objetivos poderão ser atingidos.

Para VELHO, a memória é fragmentada, e o sentido de identidade do indivíduo depende, em parte, da organização desses fragmentos. O projeto, expresso através de conceitos, palavras, categorias, seria um instrumento básico de organização desses fragmentos e de negociação da realidade com outros atores sociais, individuais ou coletivos.

A sociedade fomenta uma multiplicidade de motivações, produzindo a necessidade de projetos, inclusive contraditórios ou conflitantes. O projeto seria um meio de comunicação, expressão, articulação de interesses, objetivos, sentimentos, aspirações. O projeto é dinâmico e está sendo elaborado permanentemente, reorganizando a memória do indivíduo, dando-lhe novos sentidos e significados, o que repercute em sua identidade. A idéia de que a memória é seletiva pode ser explicada pela dinâmica dos projetos e da construção de identidades, que mantêm o passado em permanente reconstrução.

Os materiais a que a memória coletiva e sua forma científica, a história, aplicam-se são de dois tipos: os documentos e os monumentos. O monumento é um sinal de passado. Caracteriza-se pela sua ligação ao poder de perpetuação das sociedades históricas e o reenvio a testemunhos principalmente não-escritos. Nomes de cidades, nomes de ruas, estátuas monumentais que dão nome às praças perpetuam a identidade e os projetos de poder das elites e uma memória excludente dos heróis populares. Estes, também, só nas últimas décadas vêm sendo resgatados e reivindicados como parte viva da memória nacional.

O documento apresenta-se como prova histórica. O seu caráter objetivo opõe-se à intencionalidade do monumento. Também ao contrário deste, o documento consiste essencialmente em testemunho escrito. A crítica iniciada na Idade Média e aperfeiçoada pelos positivistas restringia-se à verificação da autenticidade dos documentos. Para a história positivista, *fundada em documentos que se impõem por si próprios* e preocupada em provar cientificamente a verdade histórica, o documento é colocado em primeiro plano, triunfando sobre o monumento. A partir do triunfo do documento, seu acesso é considerado indispensável a todo

historiador. No início do século XX, Marc Bloch e Lucien Febvre, fundadores da “Écoles des Annales”, iniciaram uma crítica profunda à própria noção de documento.

LEGOFF²¹ estuda o desenvolvimento das noções de documento e monumento e a mudança do estatuto do documento, abordando a revolução documental do século XX, o surgimento da história quantitativa e a renovação da crítica. Essa revolução operou-se em dois sentidos fundamentais: na concepção do que se considera documento na produção historiográfica, e na análise dos documentos em relação a outras fontes documentais.

Para LE GOFF, essa foi uma das etapas da revolução documental que ocorre hoje. A revolução é quantitativa e qualitativa. A história já não mais interessa somente pelos grandes homens e acontecimentos, mas por todos os homens, alterando a hierarquia dos documentos. Com o advento do computador na história, ao lado da ampliação do conceito de documento, nasce a história quantitativa. Essa mudança implica uma nova periodização na história, privilegiando-se o dado em lugar do fato. Ocorre então um distanciamento da história linear, progressiva, levando a uma história mais seletiva. O documento já não vale mais por si só. O que importa é a sua relação com os outros documentos e o processo de sua produção social. Para Paul ZUMTHOR, o que transforma o documento em monumento é a sua utilização pelo poder²². LE GOFF vai além, afirmando que todo documento é monumento. “O documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de força que aí detinham o poder”²³. Faz-se necessário que o historiador faça uma análise das condições de produção do documento/monumento, procedendo a sua “desestruturação”, visando identificar a sua condição de “montagem”, verdadeira e falsa ao mesmo tempo.

A reflexão sobre a natureza documental da fotografia enfatizada nesta pesquisa implica também o seu tratamento enquanto monumento, ou seja, a análise de sua condição inevitável de construção histórica destinada à perpetuação de alguma memória, do ponto de vista do grupo social que produziu e/ou apropriou-se das fotos. Se por um lado a fotografia possui um caráter informativo, ela sempre é, simultaneamente, uma re-criação da realidade conforme a visão particular do grupo social que a produz. Algumas fotos manifestam o caráter intencional de estar junto do grupo que se deixou fotografar. Mas muitas são representações, aparentemente passivas, subordinadas a um outro olhar, a uma ordem estranha à sua vontade de se fazer representar.

Trabalhadores da grande “família da fábrica”

Duas idéias básicas norteiam esta breve análise sobre o estudo das fotografias que classificamos como fotos “família”. Na primeira dessas idéias, John BERGER lembra que “nunca olhamos para uma só coisa de cada vez; estamos sempre a ver relação entre as coisas e nós próprios”²⁴. A segunda idéia é que nem as coisas nem nós mesmos somos apenas o que aparentamos ser. Assim, também, as fotos, as imagens que observamos, têm seu lado aparente, a imagem propriamente dita, e o lado oculto de sua produção, da história e da técnica com que foi feita, das relações e valores que nortearam a sua realização daquela forma e não de outra.

A questão da aparência do fenômeno e da sua essência ou as determinações sociais que o constituem é uma das exigências do modo de pensar dialético, de ruptura com a forma habitual de pensar, que é a forma como vemos os objetos. É o reconhecimento de que a realidade social, que está entrevistada ou mesmo oculta na fotografia, não se dá a conhecer de modo imediato.

As fotografias são mundos de relações silenciosas, densas, congeladas no tempo mínimo do obturador. Mundos de seres calados e imóveis que devem ser decifrados a partir do contexto onde se encontram, da história de sua relação com os demais seres, tanto pessoas quanto objetos. É o conhecimento dessas relações ocultas, expressões complexas do mundo da cultura, que permite que nos aproximemos das fotografias encontrando algo além do prazer estético, da sua imediatidade encantadora. É este o caminho tortuoso da fotografia como fonte histórica.

Como mediações históricas ou processos sociais complexos²⁵, estas fotografias de trabalhadores foram examinadas no contexto da época e de algumas particularidades das empresas onde trabalhavam. São referências relativas à sociedade das três primeiras décadas dos anos noventa, às relações de trabalho e de vida presentes nos estudos sobre o período. A esse universo permeado de múltiplas relações sociais denominamos mundo do trabalho.

O conceito de mundo ou de mundos do trabalho inclui tanto as atividades materiais, produtivas, quanto os processos de criação cultural que se geram em torno da reprodução da vida²⁶. Com isso, evocamos um universo complexo que, à custa de muita simplificação, reduzimos a uma de suas formas aparentes, tais como a profissão, o produto do trabalho, as atividades laborais, as condições de vida e a estrutura familiar, sem atentar para a complexidade das relações sociais que aí estão subjacentes.

Essa mesma visão ampliada para o que não está aparente deve acompanhar o exame de fotos de família. As análises existentes sobre álbuns de família das primeiras décadas do século mostram o significado da memória fotográfica para a coesão social do grupo familiar, para a transmissão e manutenção de sua memória²⁷. A imagem fotográfica atua como ponto de partida da memória, sintetizando o sentimento de pertencimento à família, a um grupo, a determinado passado. Neste sentido, as fotografias são como monumentos que traduzem valores, idéias, tradições e comportamentos que contribuem para a identidade do grupo familiar e orientam formas de ser e de agir, de construir projetos de futuro. A fotografia atua como elemento de legitimação da memória familiar e da história que se constrói sobre o grupo.

A memória familiar dos grupos sociais das classes abastadas é, relativamente, abundante. Embora com reservas à sua publicização, suas fotografias são conservadas como objetos de afeto, de culto familiar e de vida privada. Referindo-se à moderna propriedade de aparelhos fotográficos nas famílias, BOURDIEU considera que “a prática fotográfica reforça a integração do grupo familiar e reafirma o sentimento que ele tem de si mesmo e de sua unidade”²⁸. Com a fixação de um momento do passado, constitui-se a memória que alimenta a identidade.

A fotografia constrói o tempo “sob a forma de extensão espacial”²⁹. Um álbum familiar representa o sistema de vida em uma época determinada e permite a leitura de um tipo de representação do mundo dos autores, onde se articulam a subjetividade dos indivíduos representados e os modelos sociais³⁰. Mais do que isso, vemos que a fotografia é uma produção social, orientada pelo olhar do fotógrafo e pelos fins a que se destina.

Que olhar e que objetivos alimentam as fotografias de diferentes grupos e de trabalhadores das fábricas do início do século? Temos escassas informações sobre elas, apenas legendas de identificação com data, local, grupo e/ou atividade. São relativamente poucas, comparadas às centenas de outras imagens retratando a cidade, suas obras e seus rituais políticos. São imagens avulsas, eventualmente em pequenas séries, e estão guardadas nos arquivos públicos pesquisados. Encontramos apenas um álbum impresso da Companhia América Fabril. Este registra a fábrica; suas instalações, com máquinas monumentais; os serviços internos, tais como farmácia, escola, igreja; os diversos tipos de casas para as diferentes categorias de trabalhadores; e estes, em atividades sócio-culturais (cerimônia com a diretoria da Associação Operária, grupo de músicos e de amadores do

teatro da Associação) e em situações de trabalho.

É uma memória escassa e, individualmente, anônima. O que permanece, através das legendas, é a identificação de grupo pela fábrica, a grande “família da fábrica” a que pertenciam. Sua identidade aparente se manifesta pelos sinais de status, tais como ternos, gravatas, chapéus, bengalas para as chefias; ou pelas ferramentas e produtos de seu trabalho, para os demais trabalhadores. No caso dos primeiros – diretores e chefias – a posição dos fotografados, as cadeiras, os ambientes arborizados e agradáveis, os vasos de plantas, revelam sua identidade na escala de poder. No caso dos trabalhadores manuais, esta memória semi-anônima constrói uma história visual, comovente, daquelas figuras mais humildes, homens, mulheres, jovens e crianças, rigidamente dispostos em filas, em arquibancadas, junto às paredes das fábricas. A educação do olhar, através dessa memória fotográfica, é parte de um processo maior que ensina a cada um o seu lugar e constrói a cidade, a história e diferentes categorias de cidadãos.

Para superar a contingência do senso comum, da visão imediata das coisas, buscamos focar as imagens do trabalho e dos trabalhadores em sua particularidade histórica, nas mediações específicas que lhe dão forma e sentido no tempo e no espaço. O trabalho como atividade criadora, que anima e dignifica o homem; ou como atividade aviltante, penosa e alienante que leva ao não reconhecimento de si mesmo e da cultura gerada nas relações que se estabelecem nos processos e nos produtos do trabalho. Esta compreensão do trabalho humano ensina que os trabalhadores não trabalham apenas, mas vivem, têm moradias, têm famílias, organizam-se, lutam, educam-se, divertem-se.

Mas os retratos da época, tanto as imagens fotográficas quanto os relatos escritos e os estudos especializados, dão uma visão dramática do período, tanto pela tensão social e os conflitos de classe reprimidos, quanto pelas condições de pobreza e opressão. O que permite uma aproximação (observadas as diferenças de tempo e de regime jurídico e político) com o clássico de Maria Sylvia de Carvalho FRANCO “Homens livres na ordem escravocrata”. Eram, então, “homens livres na ordem escravista”. Não havia mais escravos, legalmente, eles existiam como “presença ausente”³¹ pelos padrões restritivos do regime de trabalho, pela carência da proteção aos direitos laborais, pela repressão à organização operária, pelas condições opressoras de trabalho nas fábricas, pelas más condições de vida, de saúde e de educação, pelo controle violento da força de trabalho e pela subalternidade das relações sociais vigentes entre patrões e empregados,

entre o Estado, a polícia e os operários.

A abolição da escravatura e a entrada concomitante de um grande contingente de trabalhadores estrangeiros, os imigrantes – cuja maior atração inicial era a agricultura – teriam provocado uma diversificação expressiva das atividades produtivas e do consumo. Ligada a estas mudanças, há uma significativa ampliação do mercado interno, proporcionada, também, pelo impulso de urbanização decorrente da expansão do setor de serviços, com a dinamização das atividades econômicas no vale do Paraíba.

Para PINHEIRO, no Brasil do início do século XX, o liberalismo ortodoxo, como ideologia política predominante no discurso daquela elite, tendeu a impedir que houvesse qualquer tipo de legislação sobre as condições de trabalho, somando-se a isso o que chama de “reacionarismo fundamental das classes dominantes na Primeira República”, reforçando a permanência do preconceito oriundo dos tempos coloniais e imperiais em relação ao trabalho manual.³²

A natureza periférica de nosso desenvolvimento industrial teria gerado um investimento tecnológico de tipo “*capital intensivê*”, e não “*labor intensivê*”, direcionando os investimentos em tecnologia em detrimento de uma política econômica favorável ao desenvolvimento da mão-de-obra. Quanto à formação do proletariado industrial, o autor fala de uma “disparidade entre a massa de operários não qualificados, cujos contingentes estão sempre em expansão por causa das migrações internas, e aquela dos operários qualificados e dos técnicos, originariamente recrutados através das migrações internacionais”³³.

Outra observação diz respeito à presença de um amplo e disperso setor de oficinas e pequenas empresas de base técnica artesanal – ramos da construção civil, mobiliário, gráfico, calçados, etc. –, com baixa concentração de capital e de operários. Ao mesmo tempo, era, quantitativamente, o setor mais representativo, pois aglutinava o maior número de “estabelecimentos industriais”, no conjunto do país. Ao invés da máquina, predominava neste setor o uso das ferramentas e a habilidade de um ofício especializado. Não havia inteira separação entre trabalhadores e instrumentos de trabalho, e a distância entre patrão e operário era menor. O trabalhador ainda se identificava com o produto, resultado de certa habilidade artesanal.³⁴

FOOT e LEONARDI assinalam que o setor mais avançado das relações capitalistas de produção no Brasil do início do século é representado pela indústria têxtil. Tal setor apresentava “os maiores índices de concentração de capital, força de trabalho e força motriz por unidade de produção, além de alcançar as maiores taxas de valor da produção, seja por fábrica, seja por setor”³⁵.

Embora se observe um “verdadeiro mosaico de fábricas”, são encontradas algumas regularidades, relacionadas à concentração das unidades produtivas dentro de cada cidade industrial. São os bairros fabris e operários³⁶. Os autores ressaltam a concentração geográfica dos bairros e vilas proletárias que, na maioria das vezes, nasciam contigüamente aos grandes complexos industriais. Bangu, Gamboa, São Cristóvão, Gávea e Tijuca, no Rio de Janeiro e Bom Retiro, Brás, Mooca, Bexiga e Barra Funda em São Paulo são exemplos de bairros operários típicos desse período.

Nesses bairros, em razão da segregação cultural e geográfica a que estavam submetidos seus habitantes, observa-se a formação de intensos laços de solidariedade de classe, constituindo muitas vezes verdadeiras “fortalezas”, ainda que o controle disciplinar da fábrica se prolongasse à vida nas vilas e bairros operários: “Além da presença paternalista conservadora dos patrões, o controle social sobre as famílias de trabalhadores, nessas vilas operárias, se fazia presente através de escolas para as crianças, creches, armazéns e capelas, onde se veiculava a ideologia dominante”. Havia ainda os cortiços, os mocambos e as favelas, como outras formas de habitação proletária, com condições materiais piores mas, no entanto, menos controladas pelos patrões.³⁷

Quanto às condições de trabalho, FOOT e LEONARDI destacam que o aumento e a manutenção de jornadas de trabalho longas foi uma constante, mesmo após vitórias parciais conquistadas pela classe operária. Ocorria uma utilização massiva da força de trabalho de menores e mulheres, combinada a um alto grau de mecanização da fábrica (energia a vapor e teares), o que ampliava enormemente a produtividade do trabalho e contribuía para o crescimento do exército industrial de reserva e a desvalorização da força de trabalho. Outro aspecto destacado é a utilização de meios de coação extra-econômica e violenta a fim de aumentar a produtividade do trabalho. Castigos, ameaças, dispensas do emprego, multas, rígida disciplina, etc. são alguns aspectos destacados³⁸.

A série de fotos da grande “família da fábrica” distingue-se da quase homogênea visão de dezenas de trabalhadores misturados a seus instrumentos e materiais de trabalho, que constituem o acervo de fotos de obras públicas encontradas nos arquivos pesquisados. Nas fotografias selecionadas, encontramos fotografias de trabalhadores agrupados, hierarquizados em degraus, como se fossem o lado de uma pirâmide. São as fotos que parecem conferir uma identidade específica aos trabalhadores: ser parte da grande “família da fábrica”, o que sugere que a fotografia pode ser um modo específico pelo qual os grupos integram

uma identidade, mas não necessariamente neste caso. Não podemos dizer que os trabalhadores retratados tenham se apropriado dessa identidade, que tenham se tornado donos dessa memória e tenham podido se servir dela para projetar seu futuro. Não pudemos saber se tiveram acesso a elas. A informação disponível, a partir do suporte em que foram preservadas, informa que pertenceram às empresas e ao poder público.

Há, aproximadamente, uma dezena de fotos no folheto publicado em 1922 pela Companhia América Fabril, abrangendo suas diversas fábricas, a Bonfim, a Carioca e a Pau Grande. Mas também encontramos fotografias de conjuntos de trabalhadores agrupados, em foto de pose, pertencentes a outras fábricas: Fábrica Mazda da General Electric, Fábrica de Barbantes e Cordas Jacaré, Fábrica de Rolhas Crown Cork Company Ltd., Companhia de Tecidos Aliança, Light e Companhia Telefônica Brasileira. De modo semelhante à pesquisa de Miriam M. Leite, não se trata de amostra representativa no sentido estatístico. Trata-se de um núcleo temático, identificado em fotografias de diferentes acervos, constituído em uma série temática sobre “famílias da fábrica”.

Nos estudos sobre os álbuns de retratos, os *portraits* das famílias descendentes de imigrantes em São Paulo³⁹ e da burguesia carioca⁴⁰, encontramos alguns elementos analíticos dessa mimese das pessoas de status social elevado, dos padrões da classe dominante, no ambiente das classes trabalhadoras, no meio fabril.

No estudo dos retratos de família, LEITE observa que a palavra *pose* é usada como sinônimo de retrato, de postura estudada e artificial. A auto-representação das famílias de diversas procedências e de níveis econômicos mais altos caracteriza-se pela hierarquia, dignidade, estabilidade – onde conflitos e hostilidades não aparecem⁴¹.

De modo semelhante, as fotos dos trabalhadores fixam na pose da fotografia um momento representativo do que deveria ser o coletivo de cada empresa. Na Companhia América Fabril – na cidade fabril que socializava para o trabalho produtivo o trabalhador e sua família, mantendo a moradia, a escola, o atendimento à saúde, a religião e o lazer sob o controle da fábrica – está presente o coletivo irmanado, harmônico, sobre um estrado de madeira em forma de escada. Todos sérios, compenetrados de sua posição, rígidos e disciplinados. Alguns seguram objetos: signos dignos, mas, simultaneamente, demonstração de subalternidade, como os panos que produziam, estendidos à sua frente; ou os ancinhos, as pás, as chaves inglesas e outras ferramentas de conservação do am-

biente; ou a máquina de calcular e os livros de contabilidade para categorias de trabalhadores mais qualificados. Já os proprietários ou diretores, mestres e contra-mestres nesta e na Companhia de Tecidos Aliança, são fotografados com os sinais próprios de seu status social: terno completo, chapéu, bengala; estão sob as árvores, em cadeiras ou bancos, nunca em arquibancadas.

São fotos extremamente formais, seja pelo imobilismo para garantir uma boa fotografia, seja, possivelmente, no caso de trabalhadores subalternos, pelo hábito da disciplina e da submissão vigentes na fábrica. Fotos de algumas empresas, no final dos anos 10 e anos 20, são mais informais e descontraídas: as chefias apresentam-se de camisa social e gravata, na frente, as mulheres no centro e o restante do pessoal masculino atrás, como no caso da Companhia Telefônica; ou trabalhadores qualificados como os *chauffersi*, que vestem calça e paletó e parecem honrosamente sentados, como no caso da Light.

Na Companhia Telefônica, um grupo de instaladores de telefones, uniformizado, posa na rua, com suas bolsas de ferramentas, em frente a um caminhão de serviço da empresa. Não obstante a mesma simplicidade de expressão e os gestos contidos, os aspectos formais das fotografias reúnem elementos de uma identidade qualificada: uniforme e bolsas, tendo atrás as portas abertas de um carro com telefones à mostra (os quais eram objetos de status social na época). Em outra foto, telefonistas posam em círculo, aparentemente com suas melhores roupas (como se fossem de festa), guardando distância de suas cadeiras e mesas de trabalho. Diferente de outras fotos no exercício da função – imagens disciplinadas –, nesta fotografia elas parecem donas da posição, no espaço que ocupam, na irregularidade da linha semicircular que desenham umas ao lado das outras.

Quanto ao uso e à apropriação das fotografias, de modo geral, os autores estão de acordo que, em nossa sociedade, as fotografias de família, têm dois usos básicos: o culto e/ou a exibição, o que pode ser lido, também, como promoção do grupo que é fotografado. LEITE diz que é preciso distinguir a utilização pública da utilização privada, sendo conveniente examinar a relação entre uma e outra, como condição indispensável de compreensão da fotografia⁴². Os limites das fontes localizadas não permitem especular sobre esses aspectos. Sabemos apenas que as fotografias da América Fabril foram reproduzidas de um folheto cujo original não logramos localizar. Pela boa apresentação das fotos e pela reprodução do conjunto das instalações e dos trabalhadores do complexo de fábri-

cas, poderia ter sido um objeto de promoção da empresa. São documentos/monumentos, símbolo do poder que os produziu, do ponto de vista assumido e expresso pelo fotógrafo, fixado no tempo e legado às novas gerações.

Quanto aos trabalhadores retratados, não sabemos sequer se puderam guardar consigo as imagens nas quais representam seu papel com tanta seriedade e, talvez alguns, com alguma tristeza – o que é uma hipótese de interpretação, considerando a expressão e a postura dos mais humildes e o contexto de penosas condições de trabalho para muitos operários no início do século. Essas não estão diretamente visíveis nas fotos, mas estão registradas em outras fontes documentais.

Embora sejam poucas, estas fotografias são um painel instigante sobre a cultura da época e sobre os padrões, contidos e disciplinados, destinados aos trabalhadores dos níveis inferiores. Elas educam o olhar, orientam o comportamento e as relações entre os patrões, os operários e os dirigentes na hierarquia da fábrica. Constituem um retrato indelével da gênese das relações de mando e submissão entre as classes sociais no país. No claro-escuro do objeto fotográfico revela-se e oculta-se a memória de um passado que se projeta para o futuro e intervém silenciosamente no presente.



Foto 1. MALTA, Augusto. Diretoria da Companhia de Tecidos Aliança. Rio de Janeiro, 1909. Arquivo do Museu da Imagem e do Som.

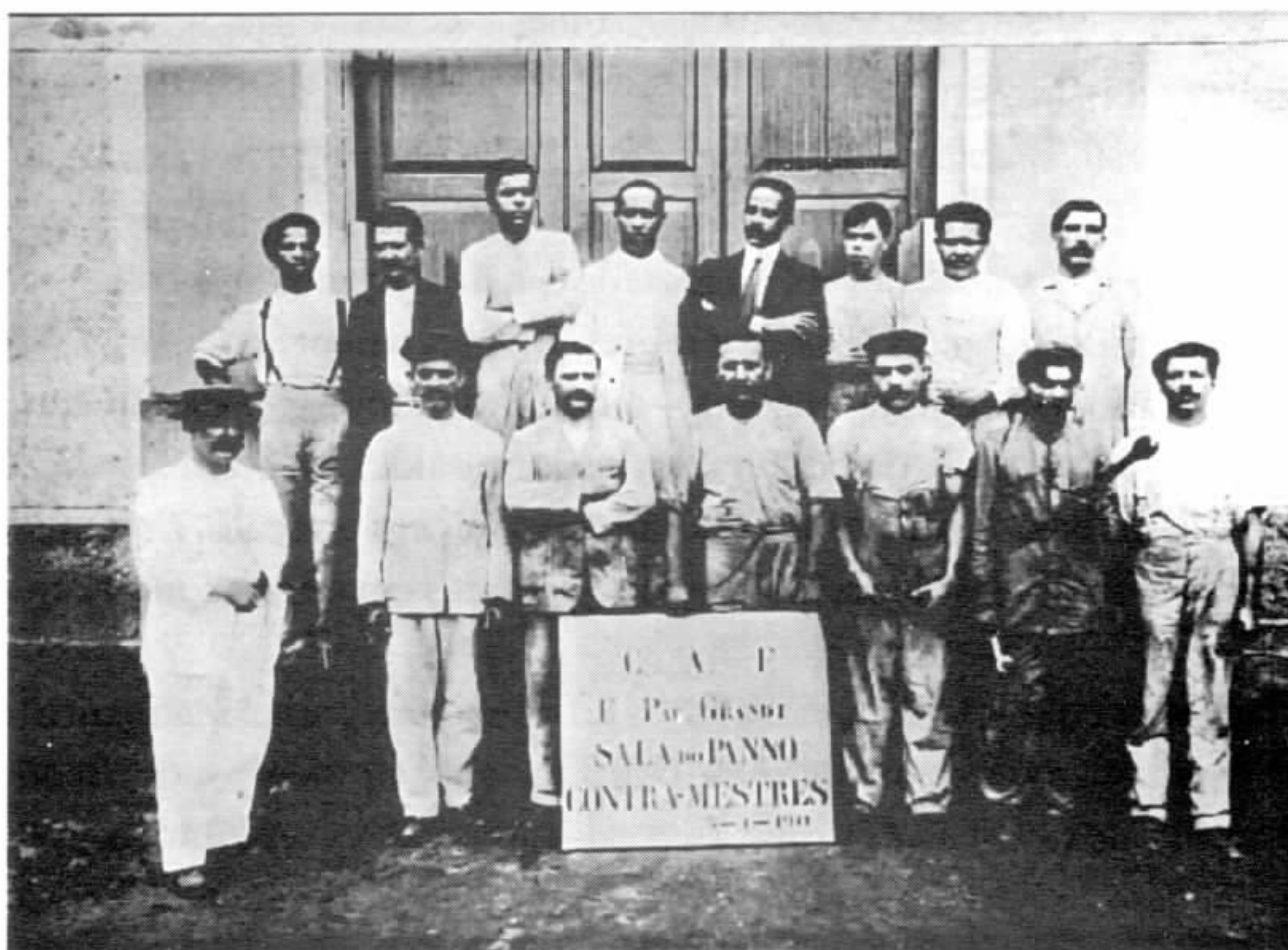


Foto 2. CONTRA-MESTRES. Sala de pano. Companhia América Fabril – Fábrica Pau Grande. Raiz da Serra, 1911. Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, Coleção América Fabril.



Foto 3. OPERÁRIOS da seção de fiação. Trabalho realizado por homens, mulheres e crianças. Companhia América Fabril – Fábrica Bonfim São Cristóvão. Rio de Janeiro, 1910. Arquivo Geral

Notas

1. Este texto é parte da pesquisa “O mundo do trabalho em imagens – A fotografia como fonte histórica: conceitos fundamentais para a interpretação da imagem fotográfica”, apoio CNPq e FAPERJ, desenvolvido no Programa de Pós-Graduação em Educação – Mestrado e Doutorado, da Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil. Participaram da pesquisa, como bolsistas: Rebeca Gontijo, licenciada em História; Cláudia Linhares Sanz, fotógrafa e jornalista; e Hugo Belluco, licenciado em História. O tema foi preparado para o III Congresso Luso-brasileiro de História da Educação, Universidade de Coimbra, Portugal, de 23 a 26 de fevereiro de 2000.
2. DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem: uma história do olhar no Ocidente.** Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 1993. p. 21.
3. OLIVEIRA JÚNIOR, Antonio de. **Do reflexo à mediação: um estudo da expressão fotográfica e da obra de Augusto Malta.** Campinas, 1994. Dissertação (Mestrado em Multimeios) - Universidade de Campinas.
4. GOMBRICH, Ernst H. **Meditaciones sobre un caballo de juguete.** Barcelona : Seix Barral, 1968.
5. CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações.** Lisboa : DIFEL, 1990.
6. Ou perspectiva *artificialis*, geométrica, central, exata, clássica, linear, unilocular e albertiana.
7. MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular.** São Paulo : Brasiliense, 1984. p. 63.
8. OLIVEIRA JÚNIOR, op. cit., p. 23.
9. MACHADO, op. cit., p. 64-65.
10. MACHADO lista cinco tipos de perspectiva: a) a angular, utilizada na época medieval, que caracteriza-se pela inexistência de um único ponto de fuga e onde cada objeto possui sua própria projeção perspectiva, dependendo do ângulo de visão imprimido pelo artista; b) a curvilínea, também medieval, que projeta o espaço tridimensional na curva e não no plano; c) a linear, desenvolvida no Renascimento por Filippo Brunelleschi e Leone Battista, que hierarquiza as proporções da representação gráfica, baseada em relações geométricas, ampliando objetos no primeiro plano e reduzindo os do fundo; d) a perspectiva inversa, que reduz os objetos do primeiro plano e amplia os do fundo; e) a axonométrica, desenvolvida pela arte oriental, que utiliza linhas paralelas e não convergentes e um ângulo de visão oblíquo em relação aos objetos representados. Cf. MACHADO, op. cit., p. 19-20.
11. Ibid., p. 68-69.
12. SONTAG, Susan. **Ensaio sobre fotografia.** Lisboa : Dom Quixote, 1986.
13. Cf. LE GOFF, Jacques. **História e memória.** Campinas : UNICAMP, 1992., MAUAD, Ana Maria. Resgate de memórias. In: CASTRO, Hebe Maria Mattos e SCHNOOR, Eduardo. **Resgate: uma janela para oitocentos.** Rio de

- Janeiro : Top Books, 1995. e POLLAK, Michel. Memória, esquecimento e silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n. 3, p. 3-15, 1989.
14. VELHO, Gilberto. Memória, identidade e projeto. Uma visão antropológica. **Revista TB**, n. 95, p. 119-126, out./dez. 1988.
15. LE GOFF, op. cit.
16. KOSSOY, Boris. **Origens e expansão da fotografia no Brasil: século XIX**. Rio de Janeiro : FUNARTE, 1980.
17. POLLAK, Michel. Memória, esquecimento...,
18. POLLAK, Michel. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n. 5, p. 200-212, 1992.
19. VELHO, op. cit.
20. Não obstante não concordemos com os pressupostos básicos de suas idéias, reconhecemos a pertinência de suas proposições sobre a relação memória e projeto. Apud VELHO, op. cit.
21. LE GOFF, op. cit.
22. Apud LE GOFF, op. cit.
23. LE GOFF, op. cit., p. 545.
24. BERGER, John. **Modos de ver**. Lisboa : Martins Fontes, 1987. p. 12-13.
25. FRANCO, Maria Ciavatta. **O conhecimento histórico e a questão das mediações**. Seminário dos "Círculos Latinoamericanos de Ciências Humanas y Humanidades", El Colegio de México, México, mai. 1998.
26. HOBBSBAWN, Eric J. **Mundos do trabalho**. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1987.
27. BARROS, Myriam Moraes Lins de. Memória e família. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n. 2, p. 29-42, 1989.; ESSUS, op. cit.
28. BOURDIEU, 1965, p. 39.
29. SCHAEFFER, 1996, p. 59.
30. JONES, 1996, p. 105.
31. FRANCO, Maria Sylvania Carvalho. **Homens livres na ordem escravocrata**. São Paulo : Kairós, 1983. p. 7.
32. PINHEIRO, Paulo Sérgio. **Política e trabalho no Brasil**. 2. ed. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1977. p. 99.
33. Ibid., p. 84.
34. Ibid., p. 180-181.
35. FOOT, Francisco e LEONARDI, Victor. **História da indústria e do trabalho no Brasil**. São Paulo : Global, 1982.
36. Ibid., p. 177.
37. Ibid., p. 198-199. São muitos os estudos que revelam o controle patronal e as condições perversas em que trabalhavam e viviam os operários no início da revolução industrial, tanto na Europa dos séculos XVIII e XIX quanto no Brasil do início do século. Neste texto, apenas sinalizamos o fenômeno, a partir de alguns autores. Entre outros, ver THOMPSON, E.P. *Tradición, revuelta y*

- consciencia de clase: estudios sobre la crisis de la sociedad preindustrial. Barcelona : Editorial Crítica, 1979.; RAGO, 1985; DECCA, 1987 e GOES, 1986.
38. FOOT, Francisco e LEONARDI, Victor. História da indústria e do trabalho no Brasil. São Paulo : Global, 1982. p. 179-180.
39. LEITE, Miriam Moreira. Retratos de família: leitura da fotografia histórica. São Paulo : Editora da Universidade de São Paulo, 1993.
40. KOSSOY recupera em seu livro sobre a história da fotografia no Brasil a presença dos fotógrafos no Vale do Paraíba, que registraram os senhores do café e suas famílias. Op. cit, p. 40.
41. LEITE, op. cit., p. 77-78.
42. Ibid., p.104.

Guardar não é lembrar

Fotografia, memória, história.

Ana Lúcia de Abreu Gomes*

O presente artigo tem por objetivo contribuir para as reflexões daqueles que se interessam pelas possíveis relações entre a imagem fotográfica e a história. Essas reflexões são fruto de um trabalho de pesquisa envolvendo um objeto de estudo — a construção de uma determinada imagem para o Estado Imperial Brasileiro em meados do século XIX, e um *corpus* documental — a coleção de fotografias do imperador D. Pedro II.

Não pretendo, portanto, fazer um balanço desinteressado sobre o tema, e sim peregrinar pelos caminhos então percorridos em busca da realização de uma tarefa pouco simples (e, com certeza, não plenamente alcançada): a de escrever história a partir de documentos de natureza fotográfica.

Para tal, me proponho, em um primeiro momento, a apresentar, de forma breve, como aqueles homens e mulheres do século XIX no ocidente compreenderam e sentiram a invenção da fotografia e como, a partir dessas formas de compreensão, lhes atribuíram usos e funções específicos.

As leituras e formas de compreensão desse artefato sofrem mudanças em fins do século XIX e ao longo de todo o século XX. Apresentarei, assim, alguns caminhos percorridos por teóricos de diferentes áreas, na medida em que esses foram sendo utilizados na composição do meu objeto de estudo.¹

Em um segundo momento procurarei apresentar ao leitor qual a compreensão que desenvolvi, ao longo do trabalho de escrita de minha dissertação, sobre a natureza das relações entre fotografia e história — compreensão que nem de longe é exclusivamente minha, apesar de assumir toda responsabilidade pelo resultado final do trabalho.

E, por fim, apresento os interessantes desdobramentos que o trabalho com as fotografias do imperador D. Pedro II suscitaram, principalmente no que se refere ao trabalho com o acervo privado de um homem público.

* Historiadora. Mestre em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

A fotografia, desde a oficialização de sua invenção em 1839, teve inúmeros usos e funções. Com certeza, um deles foi o de ser prova, testemunho material e neutro (na medida que obtido sem a intervenção direta do homem) de uma determinada realidade². Diríamos até que, em seus primeiros 70 anos de existência, teria sido essa a sua principal função. E essa forma de compreender a fotografia é bastante coerente com todo o processo de aperfeiçoamento técnico que teve sua culminância no século XIX, bem como com o ideal artístico do período, que associava a arte à *mimesis*.

Desde o Renascimento, com a *câmara obscura*, o homem procurava uma forma de retratar com perfeição a natureza que se colocava a sua frente. Segundo Arlindo MACHADO³, mais do que uma analogia, o homem buscava uma homologia entre o representante e o representado. Essa busca da *mimesis* consolida-se com a *perspectiva artificialis*. Entretanto, a imagem que se projetava sobre as paredes da *câmara obscura* era desfocada e indefinida; as lentes objetivas, cuja invenção data do século XVI, passaram a direcionar e orientar a construção perspectiva de forma automática. Em sua dimensão física, a fotografia já estava pronta, faltando o desenvolvimento de pesquisas de substâncias fotossensíveis capazes de fixar a imagem.

O século XIX assistiu a esse desenvolvimento. Os sais de prata foram as substâncias químicas capazes de fixar as imagens *sem a intervenção do homem no seu traçado*. A invenção da fotografia nesse século associa-se ao desenvolvimento das pesquisas dessas substâncias fotossensíveis.

A expectativa que se criou em torno desse artefato capaz de reproduzir o mundo de forma perfeita é uma herança com a qual os estudiosos da imagem têm que lidar: o peso da *mimesis*, a idéia enraizada no senso comum de que a fotografia retrata a *realidade*. Pierre BOURDIEU⁴ adverte-nos que, se a fotografia no século XIX era compreendida enquanto uma técnica capaz de reproduzir com fidelidade o real, isto se deve ao fato de que, desde sua origem, atribuíram-lhe usos e funções considerados realistas e objetivos.

Nesse sentido, boa parte das fotografias produzidas ao longo do século XIX possuía uma finalidade documental. Não nos referimos apenas àquelas produzidas em estúdios fotográficos onde determinado membro ou família da “boa sociedade” deixava-se retratar, mas principalmente àquelas imagens produzidas por fotógrafos que documentavam a construção de ferrovias, obras em determinados portos do litoral brasileiro, construção de diques, formação das colônias de imigração, aspectos da fauna e flora e outras dezenas de temas classificados por eles mesmos como “aspectos pitorescos”.

Aparentemente, em termos técnicos, a fotografia representou uma ruptura, já que, até então, cabia aos artistas, pintores e viajantes a tarefa de retratar o “novo mundo”. Entretanto, observando a questão por outro ângulo, podemos perceber também a existência de uma continuidade nesse processo: constituía-se uma prática dos europeus, desde as grandes navegações, entrar em contato com o “novo mundo” através dos relatos de viagem. Como cada nova técnica reinstala as fronteiras entre o visível e o invisível, a fotografia não só ampliou horizontes, como também lhes atribuiu maior fidedignidade.

Assim que se desenvolveu o processo negativo-positivo, eram raros os álbuns de viajantes que não apresentassem fotografias. Assustados pela perda de clientela (principalmente se levarmos em consideração a atividade de retratistas), os artistas buscavam legitimar seu ofício contestando o caráter artístico da fotografia.

Apesar de todo o debate travado na época entre pintores e fotógrafos acerca do estatuto da fotografia, Peter GALASSI procura nos lembrar que, na verdade, “a fotografia não foi um bastardo deixado pela ciência na porta [de entrada] da arte, mas um filho legítimo da tradição ocidental.”⁵

A fotografia no século XIX seria, portanto, não só o resultado do desenvolvimento científico característico do Oitocentos, mas também de uma compreensão de arte como *mimesis*, imitação da realidade.

De uma certa forma, como assevera M.^a Inez TURAZZI em seu trabalho sobre as exposições do século XIX, não nos devemos surpreender com a visão da fotografia enquanto verdade, cópia da realidade, à medida que “a escola histórica filiada ao positivismo, ao transformar os suportes da memória coletiva em documentos com valor de *prova* do tempo passado da história das sociedades, converteu a fotografia [...] em *testemunho* por excelência da evolução do tempo.”⁶

Um tempo, ainda segundo a autora, que fundamentou a visão do homem do XIX de que a sociedade marcharia para o progresso e a fotografia seria a forma de registro ideal para documentar essa evolução.

Na verdade, aqueles homens e mulheres do século XIX deram-se conta de algo que a ilusão da *mimesis* camuflava: o poder de persuasão das fotografias não está em sua dimensão icônica, mas sim em sua dimensão indiciária, como uma marca deixada pela luz.

Entretanto, a compreensão da fotografia como signo indiciário assinala-nos limites, em especial com relação àqueles que querem substituir o peso da *mimesis* pelo do *referente*. A fotografia, a partir da abordagem indiciária, não ilustra

a realidade; ela é um traço da realidade que atesta a existência do objeto e o designa.⁷

Apesar de irrefutável, o traço indiciário e todo o peso do referente na imagem fotográfica, ou seja, o peso da designação de uma existência, não deve ser tomado pelo seu sentido. O único momento em que a fotografia é “mensagem sem código” é o do ato de exposição da película emulsionada a uma luz que emana de determinado objeto. Nos limites desse momento, a fotografia é reinscrita nos sistemas de representação, nas convenções culturais, no simbólico.

Essas diferentes formas de abordagem do registro fotográfico são resultados de estudos e discussões na área da comunicação e das artes, em especial a semiótica e a semiologia. Esses campos teóricos, no que dizem respeito à fotografia, estão em busca do seu sentido a partir da compreensão da imagem fotográfica enquanto mensagem.

Acreditamos, entretanto, que um trabalho que se propõe a utilizar a fotografia enquanto fonte histórica não deva restringir sua análise à teoria da comunicação, a despeito de toda a contribuição dessa área do conhecimento.

Primeiramente, como o historiador coleta suas fontes? Uma fotografia, antes de ser uma fonte de estudo para a história, é simplesmente uma fotografia, ou seja, ao ser “tirada”, ela não o foi com a intencionalidade de se transformar em testemunho da história para as gerações vindouras.

Na verdade, depois de estabelecido o problema e o objeto, tem-se aí o passo seguinte do trabalho do historiador, como assevera Michel de CERTEAU

Em história, tudo começa com o gesto de separar, de reunir, de transformar em “documentos” certos objetos distribuídos de outra maneira. Esta nova distribuição cultural é o primeiro trabalho. Na verdade, ela consiste em produzir tais documentos, pelo simples fato de recopiar, transcrever, fotografar estes objetos, mudando ao mesmo tempo o seu lugar e o seu estatuto. Este gesto consiste em “isolar” um corpo, como se faz em física, e em “desfigurar” as coisas para constituí-las como peças que preencham lacunas de um conjunto proposto a priori.⁸

Para escrever história, devemos construir um conhecimento de uma determinada experiência vivida por homens que, também por sua vez, elaboraram reflexões e conhecimentos sobre aquilo que vivenciaram, assim como planejaram e projetaram um determinado futuro, já que tinham total clareza de que para tornar o devir o desejado, tornava-se necessário intervir na realidade.

Pois bem, para melhor compreender como os homens elaboraram e compreenderam o processo histórico que vivenciaram, elegemos a fotografia como *plataforma estratégica de observação* deste processo na sociedade brasileira oitocentista, tendo em vista o objeto de estudo por mim delimitado, qual seja, a utilização da fotografia enquanto um dos componentes da construção de uma identidade para a recém-formada nação que se consolidava nos trópicos como um império — o *Império do Brasil* — no século XIX.

Para os estudos históricos, utilizar a fotografia enquanto fonte é estar atento ao que está *nela* registrado, não porque a consideramos cópia ou ilustração da realidade, ou porque seus significantes encerram a chave da compreensão de seu sentido.

Aquilo que está fixado na superfície sensível de uma fotografia é um registro selecionado daquilo que homens e mulheres consideravam emblemático em um determinado momento histórico. Portanto, isso nos permite conhecer aspectos relevantes de determinada sociedade.

As fotografias são fruto de um processo de construção, são produtos de escolhas e descartes levados a frente por determinado grupo social (ou grupos) que o fizeram de acordo com um universo de significações que conferia sentido a sua ação na sociedade, bem como a de seu grupo. Buscamos assim compreender tal processo de elaboração, identificar aquilo que foi selecionado ou descartado e qual ou quais redes de significação fundamentaram tal processo.

Entretanto, a dimensão de registro de qualquer imagem não se restringe àquilo que está revelado no espaço bidimensional da imagem (pessoas, objetos, cenário, dentre outros). Enquanto *plataforma estratégica de observação*, enquanto fonte de estudo para a história, toda fotografia é composta de uma dupla dimensão: ao mesmo tempo em que ela é registro visual, ela é matéria, artefato, objeto cultural. O universo de significações que pode ser apreendido a partir daquilo que pode ser observado em uma fotografia não existiria isolado de um suporte físico e da tecnologia que possibilitou tal registro. Dar a conhecer as ações humanas que geraram esse artefato também significa recuperar essa rede de significações, já que a relação destes fotógrafos com as imagens que eles revelavam eram afetadas pelas relações sociais através das quais se realizava a criação destes registros. Conhecer o processo de elaboração e constituição das fotografias parecem ser a forma pela qual podemos recuperar as trajetórias e opções históricas de uma determinada sociedade. São esses objetos que podem nos falar acerca da carga de significação do passado e do processo de disputas em torno dessas

significações. Para tal, é necessário relacionar a fotografia com outros documentos que possam, em seu conjunto, compor uma textualidade que nos possibilite dar a conhecer o objeto de estudo em questão.

É nesse sentido que compreendemos o papel da fotografia em sua qualidade de documento histórico: como *registro* e *artefato*. *Registro* porque chave da compreensão de um tipo de pensamento e leitura baseado em códigos, convenções e no contexto¹⁰; *artefato*, na medida em que é o resultado de relações políticas, sociais, econômicas estabelecidas por determinada sociedade.

Trata-se, justamente de passar do visível ao invisível¹¹, ou seja, da fotografia como um artefato que possui um suporte que registra a seleção daquilo que deveria ser emblemático, para determinada sociedade, através das relações sociais que engendraram aquele objeto pleno de significado. Na verdade, para a história, a fotografia não ilustra a realidade. A realidade é que ilustra a fotografia e acaba engendrando outra realidade, que é aquela que cabe ao historiador dar a conhecer, na medida, é claro, que este compreenda a realidade como o visível e o invisível, o real e o simbólico. Ela é, nas palavras de Jacques LE GOFF, um *documento/monumento*, isto é, o resultado “do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias. [...] o resultado de uma montagem consciente ou inconsciente da história, da época, da sociedade que o produziu, mas, também, das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver.”¹²

Pode-se dizer que o que faz com que determinado registro ou artefato torne-se um documento/monumento é o universo de sentido que ele constrói. O estudo desse universo simbólico deve ocupar um lugar de destaque no conjunto dos estudos históricos na medida que “não é em função de sua condição verdadeira, mas da imagem que constroem e que nunca fornece o reflexo fiel, que os homens pautam sua conduta. Eles se esforçam para conciliá-la com modelos de comportamento que são o produto de uma cultura e que mais ou menos se ajustam, no decorrer da história, às realidades materiais.”¹³

Talvez se possa contra-argumentar que o trabalho com qualquer documento requer uma recuperação como a aqui apresentada. Sem dúvida. Entretanto, as fotografias nos olham e, tal qual a esfinge, parecem nos desafiar: “deciframe ou te devoro”. Apesar de absolutamente técnica, pelo produto que oferecia às pessoas a fotografia parecia magia (assim como a eletricidade, ou qualquer artefato técnico desenvolvido no século XIX). Como técnica, a fotografia apresentava uma imagem absolutamente fiel à realidade, como se ela tivesse realmen-

te captado, tomado um pedaço do real. Sua magia, entretanto, não residia exclusivamente aí, mas sim na imortalização, na perpetuação da vida. Congelar momentos, parar o tempo – cuja essência, sabiam aqueles homens, era passar. Enfim, esses artefatos eram dotados da “graça de ainda sermos olhados quando não mais pudermos olhar, a ilusória e mágica imortalidade do colódio.”¹⁴

Não obstante, o estatuto de realidade atribuído a essas imagens encerrava um paradoxo: em um mesmo anúncio em que o fotógrafo do século XIX destacava a veracidade dos registros que podiam ser obtidos no seu *atelier*, ressaltava, também, que os retratos só seriam entregues se fossem do agrado de seus clientes. Para isso, continuaria o anúncio, poder-se-iam realizar as mudanças que fossem necessárias. Eram comuns, no Oitocentos, alterações na cor da pele, o retoque, a foto-pintura, além do uso de artefatos na composição dos cenários nos estúdios fotográficos. Percebia-se claramente a fotografia como um artefato que compunha uma identidade para a posteridade, na medida em que mais do que retratar um indivíduo, a fotografia recortava uma identidade social.

Havia, portanto, para aqueles homens e mulheres da segunda metade do século XIX, uma relação quase direta entre a fotografia compreendida como espelho do real, e a memória, considerada como a capacidade de armazenar a maior quantidade possível de informações sobre o passado. As fotografias eram tidas como “espelhos com memória”. Isto porque como a imagem era fixada sobre uma superfície polida e colocada sob um vidro, produzia reflexos, além, é claro, da inferência à perfeita reproduzibilidade de tal artefato. A fotografia revolucionou a memória na medida em que ela representaria o real, evocaria o passado, antecipando, assim, o futuro.

*Quando recordamos, elaboramos uma representação de nós próprios para nós próprios e para aqueles que nos rodeiam. Na medida em que a nossa “natureza” – o que realmente somos – se pode revelar de um modo articulado, somos aquilo de que nos lembramos. Sendo assim, então um estudo da maneira como nos lembramos – a maneira como nos apresentamos nas nossas memórias, a maneira como definimos as nossas identidades pessoais e coletivas através das nossas memórias, a maneira como ordenamos e estruturamos as nossas idéias nas nossas memórias e a maneira como transmitimos essas memórias a outros – é o estudo da maneira como somos.*¹⁵

Memória, aqui, não só compreendida como a capacidade dos seres humanos reterem e de trazerem à tona o passado, mas sim compreendida como todo um processo ao mesmo tempo individual e coletivo de formação de uma identi-

dade social. Individual e coletivo ao mesmo tempo, porque a memória é uma faculdade seletiva através da qual se retém ou se descarta aquilo que é ou não considerado representativo pelo indivíduo de acordo com a forma pela qual ele compreende e interpreta o mundo, conforma o seu universo de significações, que é sempre coletivo.

Mesmo as pessoas que moram sozinhas não estão completamente sós. Em qualquer lugar que possamos morar, habitamos nós e aquelas imagens de nós mesmos que representam quem gostaríamos de ter sido, ou pedaços de nós que gostaríamos de esquecer, e até mesmo aquelas que não somos mais. Nossa casa é um “armazém de memórias”.

Quando ingressei no PROFOTO (Projeto de Conservação e Preservação do Acervo Fotográfico da Biblioteca Nacional) em 1989, sabia que ia trabalhar com os documentos fotográficos que compõem a “coleção do imperador”. Ao trabalhar na identificação das imagens do acervo, algumas questões foram sendo por mim formuladas.

Inicialmente, algumas características dessa coleção de imagens me intrigavam, em especial o seu tamanho, mais de 25.000 imagens, e o seu suporte: a fotografia. Era inevitável, portanto, perguntar o porquê do ato de colecionar. Qual o significado dessa atitude?

O mundo cibernético, com sua enorme e infinita capacidade de armazenagem, colocou a nós, homens, diante de uma realidade que nossos antepassados já sabiam: não temos a capacidade de armazenar em nosso cérebro tudo aquilo que vivemos, tudo aquilo que guardamos ao vivenciarmos determinadas experiências. Guardar esses objetos, colecioná-los, é muito mais do que uma forma de apego material. Os objetos colecionados e guardados são emblemáticos da compreensão e organização do universo daquele que os guarda, do colecionador¹⁶. Estes objetos contam histórias que não se repetirão jamais. Ao olharmos uma fotografia, não estamos apenas observando uma imagem. Estamos recordando momentos em que fomos mais felizes. Ou mais tristes. Quando isso acontece, esses objetos tornam-se insubstituíveis. Perdê-los significa perder sua memória, sua identidade.

Portanto, o homem passou a armazenar seus suportes de memória, em nosso caso, fotografias. Não que ele previsse o futuro e soubesse da importância que historiadores dariam àquelas imagens. Os historiadores e demais estudiosos dão importância a um determinado objeto não por ele em si, mas porque sabem que ele só foi preservado do torvelinho do esquecimento porque tinham um

significado, em detrimento de uma utilidade. São, nas palavras de K. POMIAN, objetos semióforos, são intermediários entre o visível, o espectador que vê e o invisível, o mundo que representam, e que só revelam seu significado quando expostos ao olhar.¹⁷

Para esse autor, estudar a formação das coleções é ultrapassar a compreensão dessa atitude enquanto uma história do gosto ou dos objetos que elas encerram.¹⁸

Ainda segundo POMIAN, poder-se-ia definir *coleção* enquanto um grupo de objetos que estaria fora do circuito econômico temporária ou definitivamente, que se encontraria submetido a uma proteção e que, por fim, estaria exposta ao olhar¹⁹. Entretanto, esta definição, como ele mesmo assevera, é meramente descritiva e encerra um paradoxo: como podem estar fora do circuito econômico se estão sujeita a uma proteção, se são consideradas, portanto, objetos valiosos? Dito de outra forma: como podem ter valor de troca sem possuírem alguma utilidade?

Para este autor, as respostas a essas questões recairiam sobre a questão do gosto, ou instinto de propriedade, ou uma propensão a acumular, ou ainda porque seriam fonte de prazer estético.

Estas interpretações representariam uma simplificação da questão e do objeto. Para o autor, as coleções possuem uma natureza *pluridimensional* na base desse comportamento haveria uma dimensão geográfica, estabelecendo uma proximidade das coleções em relação aos centros de poder. Quanto mais próximos destes centros, mais próximos os homens estão do invisível, do sagrado; uma dimensão social, na medida em que as coleções são demonstrações dos lugares sociais em que o visível se transforma em invisível e vice-versa; e, por fim, uma dimensão econômica, que produz relações de troca, venda e doação. Como conclui POMIAN, “não são indivíduos que acumulam objetos que lhes agradam, são os lugares sociais que determinam as coleções.”²⁰

As coleções, portanto, são objetos e fontes de estudo para a história na medida em que se considera os elementos formadores de uma coleção como semióforos e se estuda sua produção, circulação e consumação, que só se realiza quando estes são expostos ao olhar.²¹

Há alguns anos, Pierre NORA tomou para si a tarefa de organizar uma obra na qual diversos autores se propuseram a pensar as relações entre a história e a memória, ou melhor, os *lugares de memória*²². Na apresentação dessa obra, intitulada, “Entre Memória e História. A problemática dos Lugares.”, o autor

diferencia a memória da história. A história seria uma reconstrução problemática porque incompleta em relação ao passado. Já a memória é interpretada como a vida, porque evolui de forma constante à medida que se encontra a mercê daquilo que deve ser guardado e, dialeticamente, do que deve ser esquecido.

A coleção de fotos do imperador D. Pedro II poderia ser considerada um *lugar de memória*?

Para Pierre NORA, o que faz com que se institua um *lugar de memória* são basicamente três critérios. Primeiramente, a intenção clara de evitar o esquecimento. Caso se abandonasse essa intenção de memória, esses lugares tornar-se-iam *lugares de história*. Em segundo lugar, todo *lugar de memória* deve ser *lugar de história*, senão só caberia fazer a *história dos memoriais*²³. O último critério seria o de que esses *lugares de memória* teriam uma significação material, funcional e simbólica.²⁴

Em que medida o acervo fotográfico da coleção do imperador preenche esses critérios? No que diz respeito à questão da materialidade, as imagens da coleção possuem um suporte material. Em relação à funcionalidade, elas desempenharam usos e funções específicas imputadas pela sociedade ocidental oitocentista, como já comentado aqui. No que se refere a sua significação simbólica, além da questão semiológica, ou seja, as imagens são algo de algo, esses artefatos eram colecionados por um *homem-semióforo*, o imperador; portanto, símbolos plenos de significado. Finalmente, porque ao doá-las a instituições de consulta pública, o imperador apontava para a definição de uma identidade para o Império que lhe coubera governar, visto que selecionava aquilo que deveria ser lembrado e descartava o que deveria ser esquecido, estruturando, enfim, um *lugar de memória* para o Segundo Reinado.

A questão da doação por parte do imperador de sua biblioteca indicava uma noção bem clara de seu papel: construía um passado colonial e um presente imperial, reforçando a compreensão da memória como uma construção do presente e como reelaboração de um determinado passado.

Devemos então, discutir ainda duas questões: ao dizermos que o imperador selecionava aquilo que deveria ser emblemático do Império que lhe coubera governar e do tempo que lhe coubera controlar, estaríamos falando de um ato individual? O que teria sido descartado ou enquadrado por ele?

A formação da coleção de fotografias do imperador poderia ser abordada em uma dupla dimensão: a de seleção e a de articulação. Pelo fato desta ter sido praticamente abandonada quando do exílio e banimento da Família Imperial e

posteriormente desmembrada quando de sua doação a instituições de consulta pública no Rio de Janeiro, a dimensão que nos parece ser possível perceber é a da seleção, ou seja, tentar perceber o sentido dado pelo próprio Pedro II a esta documentação, a partir das escolhas feitas através de um imbricado processo que teria origem, poder-se-ia pensar, em um ato *individual* o ato de colecionar, a “vontade de guardar”. Entretanto, seríamos ingênuos se pensássemos que esse ato é particular. Ao inserir, em sua coleção, imagens encomendadas ou doadas, o imperador executava um ato coletivo, não só pelo fato de que aquele registro foi fruto da ação de outros homens, quer do fotógrafo quer de seu cliente, como também porque a seleção operada pelo imperador implica na sua própria relação com o imaginário compartilhado pela “boa sociedade”, e pela forma como esta compreendia a imagem fotográfica e determinava-lhe importância.²⁵

Entretanto, sem sombra de dúvida, devido ao *lugar social* ocupado pelo imperador e pelos títulos que este conferia aos fotógrafos de sua preferência, houve uma conformação daquilo que deveria ser fotografado e guardado como emblemático de seu tempo. No momento de consolidação do Estado Nacional, o trabalho desses fotógrafos nacionais ou estrangeiros acabava promovendo objetos e temas, associando a imagem do Imperador e de seu império à civilização.

Caberia aqui, de forma breve, reconstituir a trajetória de formação da Coleção do Imperador.

As origens dessa coleção – composta de livros, álbuns, músicas, folhetos, gravuras, desenhos, estampas e claro, fotografias – remontam a seus progenitores, em especial à imperatriz Leopoldina, considerada uma mulher bastante instruída, com particular interesse em História Natural, como apontam os registros de receita e despesa da Casa Imperial.

D. Pedro II passou para a posteridade com a fama de ser um chefe de Estado apaixonado pelo saber e pela ciência. Acreditavam em que não só D. Pedro II tinha uma semelhança física com sua mãe, a imperatriz Leopoldina, mas que também herdara dela sua paixão pelos estudos.

Efetivamente, observando os catálogos de sua biblioteca, o conhecimento acerca do Império do Brasil lá se encontrava: são relatórios de presidentes de província, de ministros de Estado, obras estrangeiras e nacionais acerca de questões como a escravidão ou a colonização, o estabelecimento de ferrovias e mapas de *todas* as províncias do Império destacando um ou vários aspectos específicos – geológico, hidrográfico, etc. Além destes, que revelavam uma vontade de co-

nhecer aquele território e aquela gente que lhe cabia governar, temos, também, clássicos de literatura, partituras musicais, obras de retórica, dentre outros.

Pela diversidade da composição da sua biblioteca, percebe-se que este processo de *enquadramento de memória* não teve na fotografia seu único foco. O imperador patrocinava e financiava, por exemplo, o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e a produção de uma História para o Brasil como “biografia da nação”²⁶, como uma “história pátria” e, portanto, com funções pedagógicas. Sem falar no seu patrocínio à Academia Imperial de Belas Artes, ou à música, enfim, a tudo que pudesse projetar a imagem de seu império e, conseqüentemente, sua auto-imagem.²⁷

Entretanto, a escolha das fotografias (e especificamente da coleção de fotografias do Imperador) como fonte de pesquisa tem um outro motivo. Como assinala Maria Inez TURAZZI, a *cultura fotográfica*²⁸ do XIX permite relacionar esse artefato com a compreensão do tempo e da história daquele século, um tempo linear e evolutivo que se encaminhava para o progresso. Nada melhor do que a fotografia para documentar esse desenvolvimento. Afinal, era a própria técnica registrando a chegada de outras “modernidades”. Nesse sentido, podemos relacionar história, memória da nação e a coleção de fotografias do Imperador D. Pedro II.

O Estado Imperial que levou à frente o projeto de consolidação do Estado Nacional o fez em diferentes campos de atuação. Um deles foi realizado através da elaboração de uma origem para a Nação brasileira, de uma memória nacional. Esse processo de constituição de uma memória pressupõe um processo de seleção, que envolve retenção e descarte. A formação dessa memória nacional, o *enquadramento* das memórias individuais por uma determinada memória coletiva, é resultado de um processo de disputas que se deu *pari passu* a um processo também de disputas em torno de uma determinada compreensão do que deveria constituir a Nação brasileira e, conseqüentemente, o Estado Nacional brasileiro.

E qual seria essa memória nacional? Logicamente, aquela que envolvesse uma determinada narrativa histórica que demonstrasse, desde os primórdios da nação²⁹, desde o elemento autóctone, que o Brasil seria o Império predestinado a ser um “desdobramento, nos trópicos, de uma civilização branca e européia.”³⁰

A fotografia foi uma das fontes que, por ter sido compreendida como um artefato capaz de reproduzir o real em toda a sua fidedignidade e, devido aos usos e funções que lhe foram atribuídos decorrentes dessa concepção, legitimou esse processo, já que fora percebida como cópia a mais perfeita do real e, portan-

to, um documento irrefutável para uma história que tinha, em sua base, uma concepção de tempo linear e evolutivo.

Consultando os documentos que registraram a transformação da biblioteca do Imperador em *Coleção D. Thereza Christina Maria*, pode-se, entretanto, perceber um outro enquadramento da memória pela história. Dessa feita, no momento que se seguiu à proclamação da república.

Observando as atitudes do governo republicano após o banimento da Família Imperial, no que se refere não só à biblioteca do imperador mas também a outras construções, como os paços e até mesmo os objetos considerados pessoais como a Coroa, o cetro e o manto – símbolos por excelência do regime monárquico – percebe-se, com clareza, que o processo de construção de uma determinada memória é um processo de disputa, assim como sua preservação.

José Murilo de CARVALHO³¹ demonstrou que o governo republicano, em seus anos iniciais, não conseguiu estruturar uma visão de mundo republicana que atingisse as camadas populares. Quando obteve tal resultado, o fez sempre pautado ou em um imaginário oriundo do Império ou então numa instituição que mantivera até então um estreito vínculo com o governo imperial, a Igreja. Isto ocorreu, segundo o autor, devido à mais completa ausência de envolvimento popular quando da proclamação da república.

O fato é que, proclamada a república, era necessário, para seu sucesso, formar um povo republicano, e é sabido o quanto estes momentos de ruptura política são interessantes para se apreender o processo de estruturação de memórias coletivas ou nacionais.

Em trabalho anterior, José Murilo de CARVALHO³² relaciona o isolamento do governo republicano, em seus anos iniciais, a partir da total ausência de participação popular não só quando da proclamação da república e em momentos anteriores, assim como nos anos seguintes. Efetivamente, a república recém-proclamada tinha que lidar não só com disputas internas oriundas das diferentes concepções e projetos de república existentes como também, principalmente, com a memória do soberano, mais até do que com a memória da monarquia³³.

Ora, efetivamente a república deveria se consolidar no imaginário popular como um momento de ruptura, mas como fazê-lo, se o que estava por detrás daquela elite que organizara e proclamara a república era ainda um mesmo imaginário de civilização que buscava espelhar-se no conjunto das “nações civilizadas”, mas que não efetivara ainda um conceito de nação baseado na igualdade e

na liberdade?

Primeiramente, porque não houve grandes alterações nos quadros políticos do então recente governo republicano. Eles eram os mesmos que dominaram o cenário político nos últimos anos do Império, lembrando que muitos deles sequer abandonaram os seus títulos nobiliárquicos. É interessante observar que o próprio marechal Floriano Peixoto, ao escrever ao barão do Rio Branco comunicando-lhe medida do governo republicano extinguindo os títulos nobiliárquicos, endereça o comunicado ao “Barão do Rio Branco”, que, da mesma forma, assina o seu recebimento. Isto ocorreu em um país cuja nobreza não era de “sangue”, mas sim fruto de bons serviços prestados ao Império, ou então indicativa de sua posição econômica e social.

Em segundo lugar, se sairmos da esfera política e formos para a econômica, veremos que o poder econômico continuava em mãos de uma elite agroexportadora que dominava, ditava os parâmetros de comportamento e mantinha relações econômicas bastante sólidas com as “nações civilizadas”. Profissionalmente, filhos e membros dessa sociedade participavam dos projetos de modernização e urbanização da capital federal assim como outrora haviam participado da Comissão de Melhoramentos do Império organizada em 1875.

Maria Inez TURAZZI localizou álbuns de fotografias comemorativos da proclamação da República cujas imagens eram de autoria de antigos fotógrafos da Casa Imperial, como é o caso de Juan Gutierrez, último fotógrafo a receber o título, e ninguém menos do que Marc Ferrez, fotógrafo da Marinha Imperial³⁴. A autora acredita que provavelmente seus textos, ou pelo menos a idealização de alguns desses trabalhos, tenha sido da autoria de Ramiz Galvão, nomeado diretor de Instrução Primária e Secundária da Capital Federal pelo governo republicano. Entretanto, essa personagem havia tido destacado papel no período monárquico, uma vez que o imperador tinha-lhe tanta confiança que depositara nele a responsabilidade da educação de seus netos.

Enfim, o interesse do governo republicano em manter sob sua responsabilidade os documentos pertencentes a D. Pedro II podem ser indicativos de um reconhecimento da importância científica dos mesmos e do papel do imperador enquanto um incentivador das ciências e do desenvolvimento tecnológico do império.

Entretanto, se formos recuperar a trajetória da coleção desde o banimento da Família Real, descobriremos que desde o início não houve o zelo necessário a essa documentação, sendo relatados caso de roubos, extravios e desaparecimentos.

Segundo os jornais da época, tais acontecimentos levaram, no início de 1890, ao suicídio do bibliotecário Inácio Augusto César Raposo, que se jogou na frente de um trem da estação de São Cristóvão, fato que muito chocou ao imperador.

Além dos roubos ocorridos em sua biblioteca, a necessidade de ocupar os antigos espaços da monarquia com atividades ou instituições da recém-fundada república levou à transferência da biblioteca do imperador para o Paço de São Cristóvão. No até então paço da cidade, a república instalaria a nova sede da Repartição Geral dos Correios e Telégrafos. Entretanto, apesar de transferida para a Quinta da Boa Vista, ela não ficou protegida da depredação que já vinha sofrendo.

A demora na resolução dos problemas do inventário da Imperatriz e as dificuldades inerentes à transferência de um acervo de tais proporções para a Europa, além da expectativa de que, mais cedo ou mais tarde, a Família Imperial receberia a permissão de voltar ao Brasil, fizeram com que outros rumos comesçassem a ser discutidos pelo governo republicano entre o procurador da Família Imperial – Silva Costa – e seus membros. Isto em especial após Benjamim Constant assumir a pasta da Instrução Pública, Correios e Telégrafos.

Não se sabe exatamente o que aconteceu para a mudança dos rumos em relação aos objetos do imperador. O fato é que, já a partir de janeiro de 1891, a correspondência entre o Conde d'Eu e Silva Costa já discute a doação de uma série de bens da Família Imperial. Arriscaria dizer que talvez esse fato tenha acontecido devido à constatação de que o governo republicano não permitiria tão cedo o retorno da Família Imperial. Temos aí uma lacuna que separa o início do ano de 1891 ao dia 08 de junho de 1891, quando, de Versalhes, D. Pedro II escreve a Silva Costa notificando-o sobre sua decisão de doar na íntegra sua biblioteca³⁵. Não são poucas as viagens de Silva Costa à Europa e o motivo parece ser a resolução das questões que lhe cabia resolver a respeito da doação. Entretanto, a tônica das conversas entre ele e o imperador não foi relatada por este em seus diários de exílio³⁶.

A única exigência do imperador D. Pedro II ao doar sua biblioteca foi que esta recebesse o nome de *Colleção D. Thereza Christina Maria*, para o acervo que ficaria sob a guarda do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e da Biblioteca Nacional, enquanto o acervo que caberia ao então Museu do Rio de Janeiro deveria ser denominada de *Colleção Princesa Leopoldina*, modificado depois para *Colleção Imperatriz Leopoldina*.

A doação de sua biblioteca, entretanto, não resolveu o problema. As instituições citadas pelo imperador interpretaram, cada uma a seu modo, a notificação, e aquelas que não haviam sido contempladas acharam-se no direito de também ter seu quinhão de tão raro e precioso acervo. A biblioteca do imperador continuava sendo alvo de disputa, principalmente, porque a notificação de Silva Costa, assim como a carta do próprio imperador, são bastante vagas no que diz respeito à divisão do acervo. Estas se limitam apenas a doar a estas instituições, mediante comissão nomeada, aqueles livros que

possam interessar ao Instituto Histórico, a fim de fazerem parte da respectiva biblioteca, devendo estes livros serem colocados em lugar especial com a denominação de D. Thereza Christina Maria; sendo os outros livros destinados à Biblioteca Nacional que os colocará em lugar especial também e com igual denominação. Sua Majestade doa, além disso, ao mesmo Instituto o seu museu, no que tenha relação com a etnografia e a história do Brasil; destinando ao Museu do Rio de Janeiro a parte relativa às ciências naturais, a mineralogia, bem como os herbários, o que tudo deve ser colocado em lugar especial com a denominação de Princesa Leopoldina.³⁷

A comissão era formada pelo Visconde de Taunay, pelo Visconde de Beaurepaire-Rohan e pelo irmão do marechal Deodoro da Fonseca, o general Dr. João Severiano da Fonseca. Este responsabilizaria inclusive o Visconde de Taunay pela distribuição malfeita dos livros, uma vez que o IHGB foi preterido na partilha do acervo. Isto porque o Visconde de Taunay passou a defender a possibilidade de que outras instituições não contempladas na carta do imperador a Silva Costa pudessem receber parte do acervo.

A disputa pelo acervo do imperador ficou mesmo entre o IHGB e a Biblioteca Nacional. As discussões entre os representantes dessas instituições encontram-se reproduzidas numa versão tendenciosa na Revista Trimensal do IHGB de 1894, tomo 57, volume 90. Para essa instituição eles acabaram sendo preteridos frente à Biblioteca Nacional, que teria ficado com a maior parte do acervo.

No volume 19 dos Anais da Biblioteca Nacional, a soma apresentada é de 48.236 volumes. A política das instituições que ficaram com a guarda do acervo fragmentou sua biblioteca – descartaram textos e manuscritos de fotografias, gravuras, desenhos a elas relacionadas, descaracterizando, assim, a organização original que lhe configurava um determinado sentido, hoje irrecuperável.

Por isso, a justificativa do título deste artigo. *Guardar não é lembrar*. No caso da coleção do imperador, a instituição que recebeu a maior parte da guarda deste

acervo, a Biblioteca Nacional, uma instituição de consulta pública, desenterrou há 15 anos essas imagens que estavam esquecidas em baús de folhas de flandres, acondicionamento este adequado para o período em que foram arquivadas, mas que representavam uma ameaça para a manutenção da integridade física do acervo.

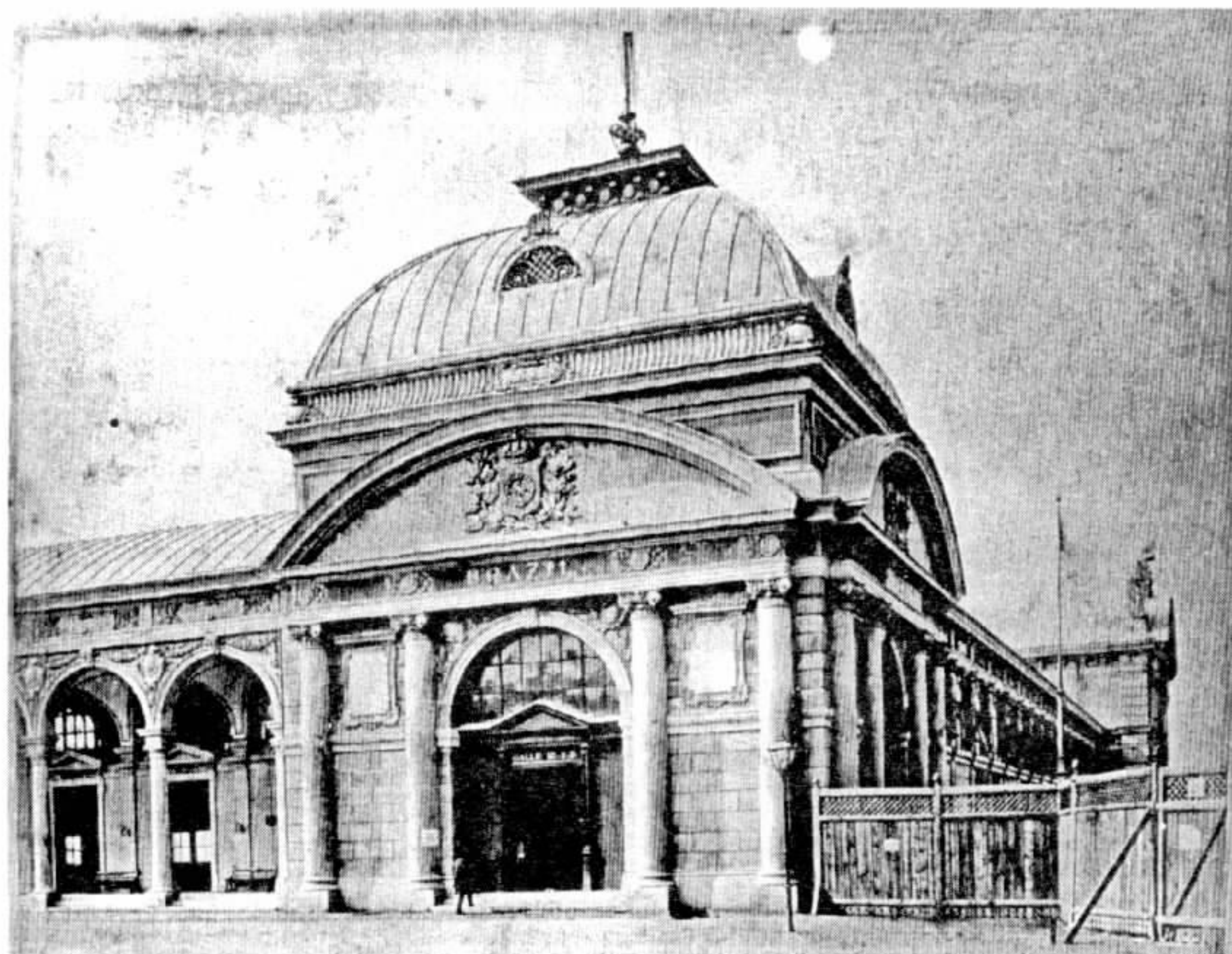
Desde 1989, esse acervo de imagens vem recebendo tratamento adequado para a recuperação física de seu conteúdo, e para a recuperação das informações sociais, históricas e técnicas, através do PROFOTO.

Qual seria, por fim, a memória nacional selecionada e deixada pelo imperador como a imagem da nação?

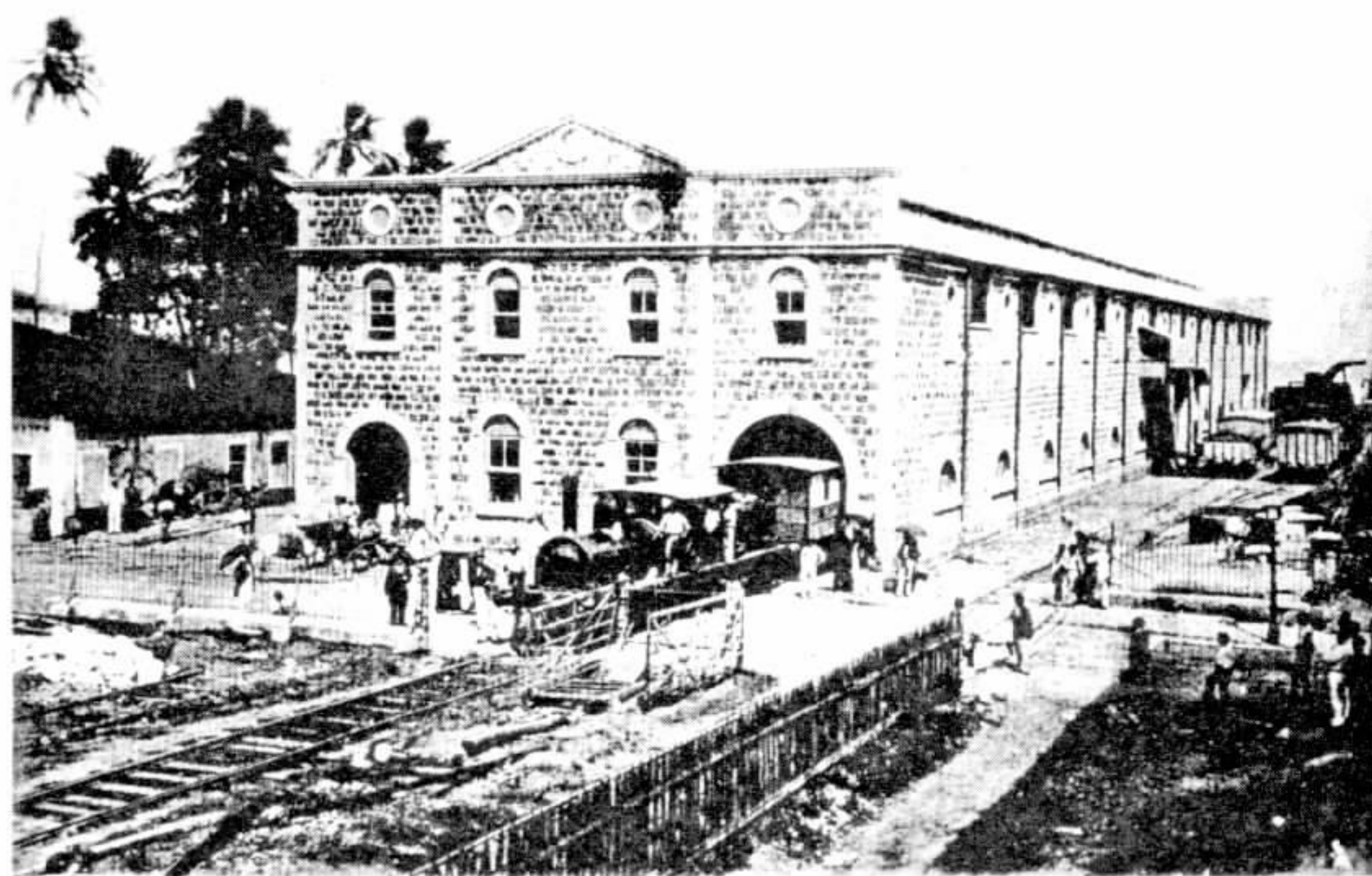
As fotografias da coleção do imperador tinham como tema privilegiado não o retrato, mas sim os ícones da modernidade, do progresso, da ciência e da técnica, característicos do período. Essas fotografias revelam-nos um Império cortado por ferrovias, que se urbanizava, que dava especial atenção à área portuária, com a construção e / ou aparelhamento de portos. Um império que buscava, através do registro nessas imagens, revelar seu grau de desenvolvimento e, conseqüentemente, seu nível de civilização.

Procuramos, também, demonstrar que a construção dessa identidade se deu *pari passu* ao ato de colecionar. Ao falar da construção de uma identidade para o Império do Brasil, não há como não falar na elaboração de uma memória por aquela sociedade. Uma memória elaborada socialmente, na qual priorizamos o processo de organização e seleção de uma coleção privada por um homem público, o imperador do Brasil, D. Pedro II.

A representação dessa identidade através da fotografia, sua seleção e incorporação à *Colleção D. Thereza Christina Maria*, bem como sua posterior doação a instituições da então capital federal, instituições essas de caráter consultivo, transformaram esses documentos em suportes visuais de memória. Portanto, não só ao colecionar, mas também ao doar essas imagens, o imperador concluía, já no exílio, a construção do nacional durante o Segundo Reinado.



Exposição Universal de Viena, 1873. Pavilhão Brasileiro.



Guilherme Gaensly. Bahia and S. Francisco Railway, Bahia entre 1870 e 1880. Trapiche Jequitiaia em Calçada.



Albert Richard Dietze. Colônia de imigrantes europeus, Espírito Santo entre 1869 e 1878.



Exposição Universal de Viena, 1873. Entrada principal da exposição..



August Riedel. Viagem de SS.AA.Reais Duque de saxe e seu augusto irmão ao interior do Brasil em 1868. Rua Direita de Diamantina, MG.

Notas

1. Um balanço bem completo pode ser encontrado em MAUAD, Ana Maria. *Através da imagem: fotografia e história – interfaces*. **Tempo. Revista do Departamento de História da UFF**. Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 73-92, 1996.
2. Talvez por se acreditar que a fotografia fosse o resultado de um trabalho mecânico é que se tenha uma quantidade expressiva de fotografias anônimas no século XIX.
3. MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular**: introdução à fotografia. São Paulo : Brasiliense, 1984. p. 27.
4. BOURDIEU, Pierre. La définition sociale de la photographie. In: _____. **Un art moyen**: essai sur les usages sociaux de la photographie. Paris : Éditions de Minuit, 1965. p. 108.
5. GALASSI, Peter. **Before photography**: painting and the invention of photography. New York : The Museum of Modern Art, 1981. p. 12.
6. TURAZZI, Maria Inez. **Poses e trejeitos**: a fotografia e as exposições na era do espetáculo. 1839 – 1889. Rio de Janeiro : Rocco, 1995. p. 31.
7. Para R. BARTHES, o órgão do fotógrafo não é o olho, mas sim o dedo, no momento em que aciona o disparador, rebobina o filme e ainda aponta com o dedo. BARTHES, R. **A câmara clara**. Lisboa : Edições 70, 1989. p. 18.
8. CERTEAU, Michel. **A Escrita da história**. Rio de Janeiro : Forense Universitária, 1982. p. 81.
9. MENEZES, Ulpiano T. B. Prefácio. In: LIMA, Solange F.; CARVALHO, Vânia C. de. **Fotografia e cidade**: da razão urbana à lógica do consumo. *Álbuns da cidade de São Paulo. 1887 - 1954*. São Paulo : Fapesp, 1997. p. 10.
10. GOMBRICH, E. H. **The image & the eye**: further studies in the psychology of pictorial representation. Londres : Phaidon, 1994. p. 134-161.
11. MENEZES, Ulpiano T. B. Prefácio. p. 09.
12. LE GOFF, Jacques. Documento/monumento. In: IMPRENSA NACIONAL. **Enciclopedia Einaudi**. Porto, 1984. v. 1, p. 95-106.
13. DUBY, Georges. História social e ideologias das sociedades. In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. **História: novos problemas**. Rio de Janeiro : Francisco Alves, 1976. p. 131.
14. ROY, Claude. Le second empire vous regarde. **Le Point**, Mulhouse, n. LIII/LIV, p.22, jan. 1958.
15. FENTRESS, J.; WICKHAM, C. **Memória social**: novas perspectivas sobre o passado. Lisboa : Teorema, 1992. p.20.
16. HORTA, Maria de Lourdes Parreiras. Homo colligens: elogio da loucura mansa. **Fotografia. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Cultural**, Rio de Janeiro, p. 342, 1998.
17. POMIAN, Krzysztof. Coleção. In: IMPRENSA NACIONAL. **Enciclopedia Einaudi**. Porto, 1984, v. 1, p. 62-75.
18. POMIAN. **Collectionneurs, amateurs et curieux**: Paris, Venise. XVI - XVIII Siècle. Paris : Gallimard, 1987. p. 10.

19. Ibid., p. 295.
20. POMIAN. Coleção. p. 74.
21. Ibid., p. 11-12.
22. NORA, Pierre (Org.) **Les lieux de mémoires**. Paris : Éditions Gallimard, 1984-1997. 7 v.
23. Ibid., p. 38.
24. Ibid., p. 37.
25. POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 8, 1989.
26. GRAMSCI, Antonio. El risorgimento. Buenos Aires : Granica, 1974. p. 91. Apud: DOMINGUES, Heloisa Maria Bertol. **A noção de civilização na visão dos construtores do império: a revista do IHGB**. Niterói, 1989. Dissertação de mestrado.
27. MAUAD, Ana Maria. Imagem e auto-imagem do Segundo Reinado. In: ALENCASTRO, Luiz Felipe de (Org). **História da vida privada no Brasil: império, a corte e a modernidade nacional**. São Paulo : Cia. das Letras, 1997. v. 2, p. 181-231.
28. TURAZZI, Maria Inez. **As artes do ofício: fotografia e memória da engenharia no século XIX**. São Paulo, 1997. Tese de doutorado – FAU, Universidade Federal de São Paulo. p. 13.
29. É para esta historiografia do século XIX brasileiro a Nação é um dado, e não o resultado de um processo de disputa.
30. GUIMARÃES, Manoel Luís Salgado. Nação e civilização nos trópicos: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o projeto de uma história nacional. **Estudos históricos**, Rio de Janeiro, n. 1, p. 8, 1988.
31. CARVALHO, José Murilo de. **A formação das almas: o imaginário da República no Brasil**. São Paulo : Cia. das Letras, 1990. p. 141.
32. Id. **Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi**. São Paulo : Cia. das Letras, 1987.
33. SCHWARCZ, Lilia Moritz. **As barbas do Imperador. D. Pedro II: um monarca nos trópicos**. São Paulo : Cia. das Letras, 1998. p. 497.
34. TURAZZI, op. cit., p. 39-42.
35. ARQUIVO DO MUSEU IMPERIAL, Petrópolis. **Arquivo Silva Costa**.
36. BEDIAGA, Begonha (Org.) **Diário do Imperador D. Pedro II**. Petrópolis, 1999. Museu Imperial.
37. COSTA, José da Silva. Carta ao IHGB de 06/07/1891. **Revista Trimestral do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**, 1891. Tomo 54.

Cartões-postais

A família como consumidora-receptora (1905-1912)¹

Verônica Pimenta Velloso *

No início do século XX, o hábito de colecionar postais depois de utilizá-los como correspondência tornou-se uma prática comum entre as mulheres de famílias das elites e dos setores médios urbanos no Brasil, como uma forma de se conectar com as novidades do mundo da chamada *belle époque*. Um tempo em que se vivia a euforia do progresso, proporcionado pelos resultados da revolução científico-tecnológica que teria ocorrido entre meados do século XIX e os anos de 1870². A partir da aplicação de descobertas científicas aos processos produtivos, são desenvolvidos novos potenciais energéticos, como a eletricidade e os derivados do petróleo. A fotografia, o cinematógrafo, a telefonia, o fonógrafo e o automóvel, entre outros inventos, surgiram como desdobramentos desse avanço da ciência e das técnicas, tornando-se símbolos da modernidade. Os postais, através de suas imagens, dariam visualidade a essas novidades que deslumbravam os consumidores.

“Anos dourados” ou “idade do ouro”³ do cartão-postal – assim foi designado o período que abrangeu os primeiros anos do século XX, quando, ao incorporar a fotografia e as técnicas de reprodução fotomecânica que se desenvolveram a partir desta, teve sua produção e seu consumo ampliados pelo mundo. Os postais acabariam por dar novo formato à fotografia (9 x 14 cm ou 14 x 9 cm), ampliando sua circulação, que nesta época já ultrapassara o âmbito privado, sendo veiculada no Brasil a partir de 1904 pelas páginas das revistas ilustradas.

Cabe aqui discutir as maneiras de utilização dos cartões-postais pela família neste período. A família como consumidora, estaria produzindo leituras a partir de suas imagens e de sua escrita. Qual sentido ela estaria dando aos postais no início do século XX?

* Historiadora. Mestre em Memória Social e Documento pela Universidade do Rio de Janeiro. Tecnologista do Departamento de Pesquisa da Casa Oswaldo Cruz/ Fundação Oswaldo Cruz.

A abordagem teórica escolhida para orientar essa discussão baseou-se nas reflexões e reavaliações sobre os objetos da história cultural, articulando-a à história da fotografia. Roger Chartier⁴, ao propor uma dupla reavaliação da história intelectual e da história das mentalidades, questionou as delimitações expressas por pares de oposições, como erudito/popular, criação/consumo, tratadas como fundamentais e evidentes por alguns historiadores. Citando Michel de Certeau⁵, argumentou que o receptor ou consumidor, nunca é passivo, visto que o próprio ato de consumir implica numa ação/produção, isto é, na emissão de uma opinião, de uma interpretação, constituindo representações. Produzir e consumir não seriam duas ações opostas, estanques, mas interagentes e múltiplas na compreensão de uma obra ou de um documento. Ou seja, o sentido de um texto ou de uma imagem não se encontra somente neles próprios, mas dependem das maneiras de sua utilização pelo sujeito ou grupos de sujeitos. Dentro da perspectiva da nova história cultural, as representações não seriam meros reflexos da realidade social, mas a comporiam⁶. Neste sentido, os postais como representações seriam construções elaboradas por seus contemporâneos, a partir desta interação entre a sua produção e o seu consumo; podendo ser vistos como tradutores ao mesmo tempo em que transmissores, ou mesmo compositores, de uma cultura de modernização e europeização.

Por outro lado, Phillippe Dubois⁷ ao analisar a fotografia, chama-nos a atenção para sua condição de índice do real, relacionada ao momento situado entre o antes e o depois da impressão da imagem sobre a superfície sensível. Só depois deste momento, ela ganharia sentido. Propõe pensá-la, então, como uma gênese, incluindo aí o ato de sua produção, recepção e divulgação. Considerando os cartões-postais como representações, que reúnem dois tipos de mensagens – verbal (escrita) e não verbal (imagem) –, verifica-se que eles congregam vários autores e leitores ou consumidores envolvidos nos atos de sua produção, recepção e divulgação:

autores-produtores – os que produzem a imagem postal;

autores-remetentes – aqueles que selecionam o postal antes de adquiri-lo e enviá-lo ao destinatário, além de serem responsáveis pela escrita postal; e a

destinatária-colecionadora – a quem são endereçados, a que recebe, lê e acondiciona os postais em álbuns.

Estas categorias não seriam fixas, já que os autores-remetentes podem passar a destinatários, os destinatários a autores-remetentes e mesmo os produtores podem se apresentar como consumidores.

Observando alguns álbuns de cartões-postais constituídos neste período, ficou explícita a valorização da imagem em relação à escrita, já que esta, quando situada no verso dos cartões, permanecia oculta, ao passo que a imagem se expunha ao olhar. Mas, o fato de que o que foi escrito nos cartões nem sempre ser exposto mostrou-nos a importância de se analisar além da imagem, a parte da mensagem verbal, que muitas vezes será o que não está revelado no conteúdo das imagens, os seus silêncios. Por isso, a necessidade de articular a escrita à imagem, explorando todas as informações contidas nos cartões.

A transição do cartão-postal de objeto comercializável a objeto de coleção seria intermediada pela sua utilização como correspondência. Nem sempre esta prática era realizada, já que havia consumidores que o adquiriam com o único fim de colecionar imagens, não existindo a escrita postal nestes casos. Embora significassem o barateamento tanto da carta como da fotografia e de outras imagens, tornando-as acessíveis à maioria da população, a forma de sua apropriação se diferenciava aqui pela prática desta escrita realizada por determinado grupo familiar.

O alto índice de analfabetismo na sociedade brasileira da época, visto que apenas membros das elites tinham acesso à educação ministrada por colégios pertencentes a ordens religiosas ou por preceptores que ensinavam nas residências familiares⁸, tornava a forma de comunicação por correspondência ainda bastante restrita. Logo, as famílias dos setores médios urbanos e das elites foram as que utilizaram os postais com maior frequência como correspondência, antes de acondicioná-los nos álbuns. O uso dos álbuns também era restrito, pois, geralmente, eram artigos de preço elevado⁹. As imagens sobre os mais variados temas, acompanhadas da escrita, serviam como atestado da sintonia destas famílias com as novidades de seu tempo. E, armazenadas no álbum, tornavam-se objetos de coleção – signo de distinção social.

A escrita postal produzida pelo autor-remetente, geralmente, era constituída por pensamentos variados sobre a amizade ou notícias resumidas sobre familiares, amigos e viagens; lembranças de datas comemorativas como Natal, Ano Novo, aniversários, ou ainda por apenas uma pequena dedicatória com data e assinatura. Fragmentos de escritos diversos que, reunidos numa coleção de postais, retratavam o cotidiano da família de forma ilustrada. De certa forma, essa escrita estaria condicionada ao espaço físico que lhe era destinado. Depois que o bilhete-postal incorporou a fotografia e seus processos (1891), aquele espaço acabou se reduzindo, já que até por volta de 1905 o verso só tinha lugar para o

endereço do destinatário, ao passo que o anverso era ocupado pela imagem. Neste período, então, predominaram as simples dedicatórias no local para o endereço, tornando-se necessário o uso do envelope para o envio do postal pelo correio. Ou quando eram remetidos pelo correio sem envelope, escrevia-se sobre a imagem, datando e assinando.

A partir de 1905, aquele espaço foi ampliado, quando o verso passou a ser dividido em duas partes iguais, sendo uma para a correspondência e outra para o endereço. Mesmo assim, era comum a escrita ocupar todos os espaços disponíveis do cartão, inclusive a parte da imagem. Em alguns casos, aproveitava-se até o espaço entre as linhas no verso para dar continuidade ao texto. O que poderia ser visto também como uma forma de dificultar a leitura do que estava escrito. Além do que, depois de afixados no álbum, a leitura nem sempre era possível, já que somente a imagem postal ficava aparente, a não ser aquela parte da escrita que se encontrava sobre a imagem. Com a não obrigatoriedade do uso de envelope na remessa dos postais, perdia-se de certa forma a privacidade da correspondência.

A *Sociedade Cartophila Internacional Emanuel Hermann*, criada em 1904 no Rio de Janeiro, capital federal, com fins de “reunir os cartofilistas, facilitar as permutas e criar relações nas cinco partes do mundo”¹⁰, mostrou-se preocupada com a moral familiar. Recomendava com relação à forma de conteúdo e de expressão da escrita postal “a mais restricta delicadeza de linguagem”, proibindo “a remessa de cartões-postais ofensivos à moral, sob pena de eliminação” do sócio autor. Neste sentido, a mesma *Sociedade* aprovaria a circular emitida pelo Diretor Geral dos Correios, Betim Paes Leme em 1903, proibindo o trânsito de cartões-postais com imagens eróticas. Considerados “obscenos, imorais, vergonhosos”¹¹, eram remetidos de correios estrangeiros para diversas administrações brasileiras, atingindo na maior parte das vezes “casas de famílias e lares honestos”. Os Correios, como instituição estatal, desempenhavam aí o papel de protetores e reguladores da moral familiar. Por outro lado, com relação às imagens, a *Sociedade* sugeria o consumo daquelas que estampassem as “atualidades”, entendidas como os retratos de personagens célebres como o prefeito Pereira Passos (1903-1906), que promoveu a modernização da capital federal; Santos Dumont, considerado “herói da navegação aérea”; atrizes de companhias de teatro européias; vistas de cidades européias ou dos centros urbanos brasileiros modernizados, de acordo com o modelo europeu. Ou seja, figuras ou imagens que evidenciavam uma cultura européia.

A Coleção Josephina Cunha Campos (1905-1912)

Foi tomado como objeto de estudo principal para esta reflexão um álbum de postais formado entre os anos de 1905 e 1912, cuja proprietária original – Josephina Cunha Campos (1883-1947) – era uma mulher solteira pertencente à elite de comerciantes de Uberaba, cidade principal da região denominada de Triângulo Mineiro. O fato de sua titular ter se mantido no anonimato, como a maioria das mulheres na época, fez com que este acervo se mantivesse no âmbito familiar, estando hoje sob minha guarda. Ao falecer, em 31 de dezembro de 1947, Josephina deixou o álbum para sua filha, que o manteve mais ou menos como lhe foi passado, alterando-se somente a ordem, pois com o tempo eles se soltaram das cantoneiras e se misturaram. Para não se perderem, foram colados. Tendo em vista que a coleção original permaneceu praticamente intacta, no sentido de que não foi acrescentado mais nenhum cartão depois de 1912, quando ela foi interrompida, intitulei o conjunto de Coleção Josephina Cunha Campos. Visando situar melhor o conjunto, foram consultadas outras coleções, como o acervo particular do cartofilista Elysio Belchior, e algumas pertencentes a acervos públicos como a da Baronesa de Loreto (Amanda Paranaguá Dória), no Museu Histórico Nacional; e a do prefeito Pereira Passos, no Arquivo Histórico do Museu da República, formadas também neste período. Embora não tenham sido utilizadas diretamente neste trabalho, elas me possibilitaram um recorte mais preciso e consciente da temática em questão.

Através da Coleção, percebemos a intenção da sua titular em preservar um conjunto de postais ao acondicioná-los em álbum, prolongando o ato de sua recepção para a posteridade, o que nos permite tratá-los hoje como material da memória familiar. No período em que se formou a Coleção, a escrita postal foi, então, uma das formas pela qual se realizou o ato de consumo ou recepção da imagem, tendo como sujeitos os autores-remetentes que se dirigiram à destinatária-colecionadora Josephina e à sua mãe, Floriscena Generosa da Cunha Campos. Como cada coleção pressupõe seleções que demarcam uma visão de mundo, no caso em questão teríamos uma visão de mundo da família Cunha Campos, compartilhada com outras famílias da elite de comerciantes de Uberaba, e centrada na figura da mulher colecionadora, Josephina; ou seja, visões que seriam representativas de um dado segmento da sociedade do período.

Os procedimentos adotados inicialmente para a análise deste material consistiram no desmonte do álbum, para ter acesso à parte da correspondência que se encontrava no verso, estabelecendo, em seguida, a sistematização dos dados

encontrados. Tomando como ponto de partida a imagem, foi elaborado um inventário analítico da Coleção dividindo-a em dez séries temáticas:

Séries	Código	N.º de Postais
1. Familiares da titular (retratos)	JCC 1.	9
2. Mulheres (retratos)	JCC 2.	48
3. Homem-mulher (retratos)	JCC 3.	24
4. Crianças (retratos)	JCC 4.	37
5. Cidades	JCC 5.	19
6. Paisagens	JCC 6.	11
7. Datas comemorativas	JCC 7.	13
8. Flores	JCC 8.	16
9. Religiosos	JCC 9.	6
10. Nome da titular	JCC 10.	10
Total de Postais:		193

Tabela 1: **Séries da Coleção Josephina Cunha Campos definidas pelas temáticas das imagens**

Numerando-os de um a um e dispondo-os em ordem cronológica por cada série, foram levantados os seguintes dados por unidade ou conjunto de postais seqüenciados:

remetente e local – por quem e de que cidade foi remetido;

destino – para onde e para quem foi remetido;

imagem – descrição sucinta acompanhada do nome do autor-produtor, quando identificado;

escrita postal – assunto tratado, destacando os casos de sua ocorrência sobre a imagem;

data – dando prioridade à indicada pelo autor-remetente; na ausência desta foi transcrita a do carimbo dos Correios.

Feito isto, percebemos que na maioria dos postais houve uma ocupação de todo o espaço destinado à escrita, expandindo-se, muitas vezes, também para o espaço da imagem. A aquisição do álbum para o acondicionamento dos cartões surgiu dois anos depois de se ter iniciado a remessa de postais:

Saudosa irmã,

(...) envio-te o álbum que há tempos te prometto. É muito singelo, e até mesmo feio, mas

o que fazer, se atualmente estou mal de finanças e não te posso mandar coisa melhor (...) [Sobre a imagem da atriz Arlete Dorgère, escreveu] Saudades a mamãe e um saudoso abraço de teu irmão. Archimedes. Rio, 26-02-1907. (JCC 2.6)

Sendo assim, o fluxo mais intenso de cartões ocorreu entre os anos de 1907 e 1909, quando o espaço reservado para a correspondência no cartão já era maior e a idéia de coleção firmou-se, a partir da aquisição do álbum.

Em relação ao local para onde eram remetidos, prevaleceu a cidade de Uberaba, onde morava a colecionadora e sua família. No entanto, cerca de 48 postais foram remetidos para São Paulo (Hotel de França e Hotel do Oeste), Rio de Janeiro (Hotel Continental e Hotel Avenida) e Santos (Hotel Internacional), revelando-nos as viagens de Josephina no período. Entre 1906 e 1910, ela esteve no Rio de Janeiro quatro vezes, em Santos uma vez, e na capital paulista uma vez em cada ano.

Nessa época, o hábito de viajar ou de fazer turismo era incentivado entre as elites, pela facilidade dos novos meios de transporte, como as estradas de ferro e os navios a vapor, quando se tornou costume receber e enviar postais como souvenirs entre os familiares. Os postais, através de suas imagens de cidades e paisagens, permitiam muitas vezes a realização destas viagens apenas no campo da imaginação, já que nem sempre era possível concretizá-las no mundo real; eles democratizariam o desejo de viagem pelo mundo desconhecido, por parte de seus remetentes e destinatários.

A destinatária-colecionadora e os autores-remetentes

Josephina Cunha Campos, filha de Antonio Cunha Campos e Floriscena Generosa da Cunha Campos¹², nasceu em 14 de novembro de 1883 na paróquia de Nossa Senhora da Abadia de Água Suja, localizada no antigo município de Carmo da Bagagem, atual Monte Carmelo. Carmo da Bagagem, próxima ao estado de Goiás, ficava na região denominada inicialmente de Sertão da Farinha Podre¹³, conhecida atualmente como Triângulo Mineiro. Seu pai foi um dos colaboradores na construção da capela de Nossa Senhora da Abadia, que viabilizou a transformação do então arraial em paróquia, no ano de 1872. Em 1881, a paróquia de Água Suja era conhecida pela realização de uma romaria que acontecia anualmente no dia 15 de agosto, na qual reuniam-se mais de 14 mil fiéis, e também por possuir uma rica lavra diamantina¹⁴. Transferindo-se mais tarde para Uberaba, um dos centros urbanos mais importantes do Triângulo Mineiro na

época, seu pai se estabeleceu como comerciante, abrindo a Casa Cunha Campos & Cia.

Em Uberaba, Josephina estudara até o curso secundário no Colégio Nossa Senhora das Dores para instrução de meninas, regido por Irmãs Dominicanas, de origem francesa. Durante o período que abrangeu a coleção, ela não freqüentava mais a escola. Sua educação teria sido voltada para o casamento, assim como a de suas amigas da elite uberabense. Percebemos isso através da escrita postal feminina, onde são feitos comentários freqüentes sobre seus estudos de piano e as músicas que eram tocadas: “Lágrimas de noiva”, “O amor é doce como assucar”, “Viúva alegre”, “Lembrança eterna”. O mundo da arte musical era cultuado na educação feminina, no qual o piano muitas vezes funcionaria como meio de conquista de um “bom partido”. Com o casamento, aquele mundo era geralmente sufocado, quando o piano era trocado pela dedicação ao marido e aos filhos¹⁵.

Em contrapartida, seu irmão Archimedes estudava na Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, mostrando-nos a distinção entre os gêneros, com relação ao ensino e à educação. Sendo assim, Josephina, como a única filha solteira, colecionou postais, exercendo o papel de guardiã da memória da família Cunha Campos¹⁶. Depois do falecimento de sua mãe, em 1910, casou-se no ano seguinte com um dos fotógrafos e comerciante de Uberaba. A partir desta data, sua coleção foi praticamente interrompida, constando apenas dois postais.

Do conjunto dos postais, a maior parte era endereçada a ela própria, Josephina, tendo como remetentes familiares que constantemente faziam menção à sua mãe, Floriscena Generosa da Cunha, sendo esta, algumas vezes, a destinatária. Josephina era a nona filha do casal Antônio e Floriscena, num total de onze irmãos¹⁷.

Floriscena, tendo ficado viúva, tornara-se responsável, ao lado dos filhos homens mais velhos, pela administração da firma comercial Cunha Campos & Cia deixada pelo marido, o que lhe conferia uma certa autonomia financeira, possibilitando a realização de suas viagens ao Rio e a São Paulo, acompanhada de sua filha. No Rio, encontravam-se com Archimedes e na capital paulista faziam compras, visitavam alguns parentes e tiravam retratos com o fotógrafo Giovanni Sarracino¹⁸. Nestas ocasiões, Josephina recebia cartões das amigas e das irmãs, remetidos de Uberaba, com dizeres sobre a amizade, invejando algumas vezes suas viagens, relatando os acontecimentos de sua cidade natal que geralmente se resumiam a notícias sobre a família e amigos próximos, comentários sobre seus estudos de piano, mencionados acima, e outros assuntos.

Quando permanecia em Uberaba, seus irmãos, principalmente Archimedes, o mais novo e também solteiro, escrevia-lhe sempre do Rio de Janeiro, enriquecendo sua coleção de postais, dando notícias sobre a saúde, os estudos, e incentivando-lhe a leitura a partir da assinatura das revistas ilustradas *Fon-fon* e *Careta*. As amigas, principalmente as irmãs Amelinha e Zulmira Machado, que também costumavam viajar para a capital paulista, escreviam-lhe de lá contando as novidades.

As relações intrafamiliares e interfamiliares em evidência neste conjunto seriam as entre irmãos, irmãs, cunhadas, filhos-mãe, tios-sobrinha, netos-avó, e amigas pertencentes também à famílias da elite de comerciantes de Uberaba. Dentre os autores-remetentes predominava os de gênero feminino. No entanto, Archimedes seria seu correspondente mais assíduo, chegando a enviar-lhe postais no intervalo de 2 a 3 dias, que era o tempo que levava normalmente para chegar em Uberaba um cartão remetido do Rio – o que nos levaria a deduzir que praticamente todos os dias ele colocava um cartão no correio. Quando essa frequência diminuía, ele sempre se desculpava argumentando que os estudos para os exames na faculdade lhe tomavam o tempo. Da mesma forma, reclamava na escrita dos postais, quando a correspondência da irmã falhava. Archimedes costumava escrever também para a mãe, quando, geralmente, lhe prestava contas dos gastos com os estudos.

Embora não tenhamos a situação de Josephina como remetente, na escrita postal sempre é feita menção aos cartões ou cartas por ela enviados, o que nos levaria a concluir que havia uma correspondência intensa no período entre ela e os familiares, incluindo as amigas. Algumas destas amigas, inclusive, acabariam se incorporando à família através de casamentos.

Enfim, constatamos que a família se encontrava em evidência na parte destinada à correspondência. Em relação ao conteúdo das imagens, observamos que eram poucas as que mostravam a família uberabense, a maior parte delas sendo retratos de mulheres e de crianças, ou de casais, produzidos em estúdios europeus. Os cartões eram em sua grande maioria europeus – austríacos, ingleses, alemães, espanhóis, italianos, sendo os franceses em maior número. Havia um predomínio do gênero retrato (representação da imagem de uma pessoa) em relação às vistas urbanas, paisagens e flores (vide Tabela 1).

A auto-representação nos retratos

Uma outra maneira de utilização dos postais pela família, além da cor-

respondência e objeto de coleção, seria realizada pela auto-representação nos postais-retratos. A série, intitulada “familiares da titular”, da citada Coleção, é constituída por retratos de alguns membros da família Cunha Campos. Nessa situação, a escrita postal geralmente é constituída por dedicatórias inseridas no verso ou anverso. Essa série apresenta uma distinção em relação às outras, já que aqui os membros daquela família, ou mesmo alguns dos remetentes e a própria colecionadora, aparecerão representados na sua própria imagem. Todos estes postais-retratos foram produzidos fora da cidade de Uberaba, destacando-se a autoria do retratista estabelecido em São Paulo, Giovanni Sarracino; a *Photographia Acadêmica*, no Largo São Francisco, Rio; e *Photo-Cartes*, em Paris.

A forma dos figurantes se apresentarem nestes postais obedecia aos padrões estéticos da época que compunham os retratos. A semelhança das vestimentas em relação aos outros postais importados revela visualmente na família as influências de uma cultura europeia, traduzida pela moda francesa, principalmente (vide Figuras 1 e 2). Não só o hábito de colecionar postais seria uma forma de se conectar com o mundo europeu, mas também a moda no vestir, marcando as diferenças entre os sexos feminino e masculino.

Desde o século XIX, a moda havia simplificado a vestimenta masculina, permitindo sua maior mobilidade, ao passo que sofisticou a feminina. Embora o corpo da mulher normalmente ficasse todo escondido por detrás das fazendas dos vestidos, as linhas destes eram sinuosas, procurando modelar o corpo. A maneira de vestir era utilizada pelas mulheres como artifício para seduzir os homens, tendo como objetivo maior o casamento.¹⁹

Assim, estes postais-retratos nos põem de frente com os atributos ditados pela moda, que compõem seu cenário: o bigode e o chapéu palhinha masculinos, o chapéu com plumas e o detalhe da sombrinha femininos, complementados pelo tapete e o fundo pintado do ateliê de Sarracino. Ela usa o espartilho que lhe aperta a cintura, deixando-a fina; ele, colete e gravata borboleta. Josephina, como irmã mais velha, oferece o braço ao irmão mais novo Archimedes, ficando implícita a questão da hierarquia dentro da família.

Quanto às expressões, notamos diferenças em relação aos figurantes europeus que apresentam uma performance mais descontraída, sorridente e alegre. Nos postais-retratos da família, as expressões são mais sérias, contidas. Isto se explicaria pelo fato dos primeiros serem produzidos para serem comercializados, atingindo um público consumidor mais extenso e heterogêneo. Logo, seus figurantes seriam profissionais, geralmente atores de teatro²⁰, não se intimidando

diante do fotógrafo e de seus aparatos nos ateliês, fazendo poses artificiais parecerem espontâneas. Já os segundos seriam produzidos com a intenção de circular apenas pelo âmbito privado da família. A concepção do retrato de família teria toda uma tradição que o diferenciava dos outros.

Os postais vão inovar de certa forma esta tradição, ao nos mostrar fragmentos de uma família, ou seja, alguns dos seus membros, retratando relações típicas de uma família nuclear (pai, mãe e filhos). Marca, assim, uma diferença em relação àqueles outros retratos tradicionais que mostravam a família extensa formada por várias gerações, agregados, afilhados, nos quais até as pessoas já falecidas costumavam ser representadas por outro retrato dentro do retrato maior.²¹

As imagens postais da família Cunha Campos exibem assim, como na escrita postal, relações intrafamiliares como a dos irmãos Josephina e Archimedes, e interfamiliares como as amizades entre as famílias da elite uberabense.

Postais-retratos europeus: seleção e leitura dos autores-remetentes

Notamos, no conjunto de postais, a preferência manifestada pelos autores-remetentes na escolha de imagens românticas²², que se encontram nas séries constituídas por retratos que intitulei de “mulheres”, “homem-mulher”, “crianças” e “nome da titular”, nas quais se incluem o maior número de postais da Coleção. Essas imagens, produzidas em ateliês, apresentam um mundo europeu idealizado, com suas belas atrizes, crianças sadias que brincam ou se travestem de adultos, e casais que encenam um diálogo.

A literatura da época, através de seus romances, consumidos principalmente pelas moças, seria incentivadora do amor romântico entendido como um estado de alma, vivido no campo da imaginação, sem contato físico²³. O amor idealizado – platônico. “Tudo em silêncio, sem ação senão as permitidas pela nobreza desse sentimento novo: suspirar, pensar, *escrever* [grifo meu] e sofrer. Ama-se, então, um conjunto de idéias sobre o amor”²⁴. Essa visão de amor influenciaria as famílias nas suas relações e comportamentos em geral.

A expressão dos sentimentos por parte dos remetentes era estampada principalmente nestes postais-retratos. Sobre essas imagens, superpunham-se com freqüência mensagens verbais constituídas por pensamentos sobre a amizade, saudade, afetividade entre irmãos e outros membros da família ou amigas. Os cartões configuram-se aqui, como espaço para demonstração destes sentimentos, na tentativa de reduzir as distâncias entre os membros de uma família que se encontravam em trânsito por outras cidades. Estas distâncias nas relações intra e

interfamiliares não eram só geográficas, elas poderiam se dar também em função de uma padronização dos comportamentos veiculados pelos manuais de civilidade, cujas regras se baseavam no controle das emoções e sentimentos²⁵. Logo, através da oralidade tornava-se difícil no dia-a-dia expressar as manifestações de afeto e carinho, devido às regras cerimoniosas de tratamento, geralmente adotadas pelos seus membros.

Assim, nos cartões seqüenciados de casais, acompanhados de uma legenda contendo um discurso amoroso, havia uma utilização desse discurso pelas autoras ou autores-remetentes para expressarem seus sentimentos em relação à destinatária-colecionadora, através da escrita. As imagens sugerem um movimento que lembra a linguagem cinematográfica, uma cena teatralizada pelos figurantes, geralmente atores franceses ou italianos que representavam o diálogo. O porta-voz do discurso amoroso sedutor que constitui a legenda, em todas as situações é sempre o figurante masculino, ao passo que a figurante responde a esta fala romântica através de expressões, ora cínicas, insinuantes ou ingênuas, de forma muda. Tanto nas imagens como no texto legendado, quase sempre a mulher é comparada a uma flor, na sua beleza e fragilidade. É interessante observar a contraposição da autora-remetente à mudez da figurante, ao produzir uma mensagem verbal sobre a mensagem não verbal, exprimindo seus sentimentos de amizade (vide Figuras 3 e 4). É como se essas imagens entremeadas por textos dessem vida àqueles sentimentos e sensibilidades reprimidos no cotidiano das famílias burguesas no Brasil. Sobre o vestido da figurante, Archimedes se faz presente na imagem romântica do casal para demonstrar suas saudades e a afeição pela irmã (vide Figura 2).

Já na série “nome da titular”, a representação de cada letra do alfabeto em forma de imagens postais permitiria a construção do apelido da colecionadora por Archimedes – SAFINA – resultado da junção de Josephina com Sinhá; Sinhá e Sinhô eram como os escravos se dirigiam aos seus senhores. O autor-remetente reproduziria uma leitura do próprio cotidiano, utilizando aquelas representações das letras que retratavam mulheres e crianças européias. Ou seja, houve uma apropriação daquele imaginário europeu pelo autor-remetente para escrever um apelido que evidenciava a memória da escravidão e da família colonial que ainda permanecia viva na sociedade mineira do início do século XX.

Esta manipulação dos postais pelo remetente na produção de um sentido diferia da proposta da *Sociedade Cartophila*, ao recomendar o consumo de bilhetes que retratassem as “atualidades”, rechaçando as imagens do “atraso”, representadas pelos postais-retratos de índios botocudos e de negros, ou dos vendedores

ambulantes e outras profissões informais retratadas por Marc Ferrez, que exibiam hábitos coloniais que permaneceram vivos na capital federal modernizada. Através da visualização do apelido da destinatária-colecionadora, colocou-se em evidência os tempos coloniais, o que deveria ser esquecido na instituição de uma cultura de modernização e europeização, ou mesmo na implantação do regime republicano.

Michel de Certeau²⁶ nos chama a atenção para esta produção dos consumidores, ou seja, a atividade do receptor-leitor, principalmente quando há diferença entre o que o produtor pretende e o que o consumidor cria a partir de sua leitura. Na coleção em questão percebemos outras situações que traduziriam esta diferença na forma de apropriação da imagem postal pelo autor-remetente, seja através de um comentário ou de alguma inscrição sobre a imagem que subentende uma interpretação, um novo sentido. É o caso da imagem da dançarina Toledo enviada por Alfredo à sua mãe Floriscena (vide Figura 5). Ao subscrever sobre os braços de Toledo – *lembrança dos romeiros de Água Suja* –, o remetente se utilizou da imagem de uma atriz européia de teatro de variedades – *vaudeville* – para evocar a lembrança de uma festa religiosa típica de sua cidade natal. As atrizes deste gênero de espetáculos costumavam despertar paixões por sua beleza e sedução²⁷. Em contrapartida, aquela romaria reunia, anualmente no mês de agosto, milhares de fiéis vindos de Minas, São Paulo e Goiás, hábito anterior aos anos de 1870, quando foi construída a igreja no então arraial de Água Suja, perdurando até os dias de hoje na região do Brasil Central²⁸. Houve, assim, uma identificação do espaço do espetáculo teatral com o espaço de sociabilidade da festa religiosa tradicional mineira.

Na série intitulada “mulheres”, há um número significativo destes postais-retratos de atrizes de companhias estrangeiras de teatro, algumas identificadas pelo nome, apresentando inclusive, a reprodução de seus autógrafos. A mulher ganhava notoriedade explorando sua beleza ou sua “natureza” feminina. Por outro lado, o interesse feminino por este tipo de imagem traduzia as novas opções de lazer para a família: o teatro de variedades e os cines-teatros que surgiram a partir do cinematógrafo²⁹. Alguns títulos das fitas exibidas e das operetas são sugestivos em relação à questão feminina: “Dez mulheres para um homem” (1906); “Quem usa calças é agora a mulher” (1907); “A viúva alegre” (1909); “O vestido de noiva” (1910), entre outros³⁰.

A preferência manifestada pelos autores-remetentes em relação ao gênero retrato revela-nos que esse gênero de fotografia, que havia penetrado no âmbito da família desde meados do século XIX, manteve-se no formato de postais no período posterior. Percebemos nessas imagens o predomínio da figura feminina e

infantil, que eram exploradas pelos seus autores-produtores como signos de beleza. Os postais, como compositores de um cenário da *belle époque*, cultuavam o belo, imprimindo-lhe um tom romântico e atribuindo muitas vezes um valor de culto às figuras feminina e infantil, ao mesmo tempo em que um valor de exposição. Mesmo que a maioria dos personagens retratados não fossem membros de suas famílias, houve uma utilização própria pelos remetentes para comunicar sentimentos e valores.

Essas imagens postais traduziam e transmitiam valores constitutivos de uma família nuclear burguesa essencialmente urbana, na qual a mulher e a criança seriam foco de atenção da medicina higienista. As representações da mulher passiva ao lado do homem, formando o casal romântico, da mulher atriz como signo da beleza, ou ainda da criança que ora brinca, ora estuda, ora aparece reproduzindo comportamentos do mundo de adultos. A educação teria o sentido de “disciplina e domesticação”, na qual a criança desempenharia papel fundamental como meio de atingir os adultos, adequando-os à ordem médica (vide Figura 6). Em contrapartida, à mulher seria destinado o papel de educadora e mãe.³¹

A família brasileira entre o século XIX e XX oscilava, assim, entre uma família extensa e nuclear. Mesmo sendo mantida a supremacia masculina, os papéis sociais do homem e da mulher se transformavam. Surgiam novos espaços de sociabilidade e de lazer, que passavam a ser freqüentados por aquelas famílias das elites e setores médios urbanos, geralmente as formalmente constituídas. Por outro lado, ao mesmo tempo em que houve um movimento de concentração em torno de seus membros (pai, mãe e filhos), houve uma fragmentação, visto que cada um deles desempenharia um papel social específico, individualizando-se.³²

O hábito de se corresponder por postais e colecioná-los surgia então como uma das novas formas de socialização para a família nas cidades, a partir do projeto modernizador da República. O ato da escrita poderia ser visto como expressão do indivíduo-membro da família, de sua afetividade, mas a partir do momento que havia a troca destes escritos, a correspondência propriamente dita, aquela escrita se socializava. Logo, os postais, ao mesmo tempo em que se integravam na atmosfera do intimismo da família nuclear como meios de comunicação e aproximação entre os indivíduos, também expressavam a ampliação do horizonte familiar, principalmente da mulher, que era geralmente quem assumia a função de colecionadora. Isso porque, além de fazerem a conexão inter ou intrafamiliares, veiculavam imagens de outras realidades e mundos, permitindo-as imaginar e sonhar com um mundo extrafamiliar.

A família mineira do início do século XX, ao consumir essas imagens produziu sua leitura, dando sentido ao que estava vendo. Nas situações aqui tratadas, a produção do sentido referiu-se ao espaço figurativo das imagens, articulado à escrita, o que trouxe à tona heranças da família colonial patriarcal que ainda permaneciam vivas, ao mesmo tempo em que novos valores e identidades que estariam sendo construídos para o homem, a mulher e a criança nestas representações, a partir da idéia de família nuclear.



FIGURA 1 – Josephina e Archimedes. Autor-produtor: Giovanni Sarracino (fotógrafo). Série “Familiares da titular” (JCC 1.4). Sobre a imagem: Lembrança de nosso passeio em São Paulo. Data: agosto de 1908

FIGURA 2 – O 2º de 3 postais seqüenciados, no qual figurantes europeus encenam um diálogo. Autor-produtor: M.F. Paris (estúdio). Autor-remetente: Archimedes. Destino: Josephina / Uberaba. Série “Homem-mulher” (JCC 3.2). Sobre a imagem. Do Rio de Janeiro envia-te muitas saudades o teu irmão Archimedes. Rio, 22-5-1905. Texto legendado: Votre mine si jolie rendrait jalouse ma rose.





Ne sens-tu pas la douce brise
Qui nous arrive et qui nous grise?



Triste est le sort des matelots
Partant pour longtemps sur les flots.

FIGURA 3 e 4 – O 1º e o 2º postais de uma seqüência de 5. Autor-produtor: SIP (Société Industrielle de Photographie S/A – editor). Autora-remetente: Amelinha (Uberaba). Destino: Josephina / São Paulo. Série “Homem-mulher” (JCC 3.7, JCC 3.8). Data: agosto de 1908. 1º) Sobre a imagem: O sentimento é uma qualidade tão nobre e distinta, que bem poucas pessoas o possuem. Abraça-te a Amelinha. Texto legendado: Ne sens-tu pas la douce brise/ Qui nous arrive et qui nous grise? 2º) Sobre a imagem: Fora bem triste o mundo se não existisse a amizade. Saudades da Amelinha. Texto legendado: Triste est le sort des matelots/ Partant pour longtemps sur les flots.



FIGURA 5 – Dançarina Toledo. Autor-produtor: Reutlinger, Paris (estúdio); SIP (editor). Autor-remetente: Alfredo (São Paulo). Destino: Floriscena / Uberaba. Série "Mulheres" (JCC 2.12). Sobre a imagem: Lembrança dos romeiros de Água Suja. No verso: Pede-lhe a bênção o filho obediente. Data: 27/6/1907.



FIGURA 6 – Autor-produtor: Croissant, Paris – Sazorac Phot. Autor-remetente: Alexandre (irmão), de Paris. Destino: Josephina / Uberaba. Série "Crianças" (JCC 4.33). Data: 14/7/1910. Legenda: L'ÉTUDE. Avant dîner les leçons apprendras / Jusqu'a ce que tu les saches parfaitement.

L'ÉTUDE.
Avant dîner, les leçons apprendras
Jusqu'a ce que tu les saches parfaitement

Notas

1. Este artigo foi elaborado a partir da minha dissertação de mestrado **Cartões-postais: fragmentos da memória familiar**. Rio de Janeiro, 1999. CCH, UNIRIO. Agradeço especialmente à professora Ana Maria Mauad pela leitura atenciosa e pelas sugestões apresentadas no decorrer desse processo.
2. SEVCENKO, Nicolau. O prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso. In: NOVAIS, Fernando A. (Coord.). **História da vida privada no Brasil**. São Paulo : Cia. das Letras, 1998. v. 3, p. 07-48.
3. BELCHIOR, Elysio de Oliveira. Introdução. In: BERGER, Paulo. **O Rio de ontem no cartão-postal 1900-1930**. Rio de Janeiro : Rio Arte, 1986. p. 07-16; KYROU, Ado. **L'Age d'or de la carte postale**. Paris : Balland, 1966.
4. CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. Lisboa : Bertrand Brasil-Difel, 1990. p. 29-67.
5. CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. 2ª ed. Petrópolis : Vozes, 1994.
6. CHARTIER, op. cit., e HUNT, Lyn (Org.). **A nova história cultural**. São Paulo : Martins Fontes, 1992.
7. DUBOIS, Phillipe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas : Papyrus, 1994.
8. NEEDELL, Jeffrey D. **Belle époque tropical**. São Paulo : Cia. das Letras, 1993. p. 74-86.
9. LIMA, Solange Ferraz de. O circuito social da fotografia: estudo de caso II. In: FABRIS, Anateresa. (Org.). **Fotografia: usos e funções no século XIX**. São Paulo : Edusp, 1991. p. 59-82.
10. A CARTOPHILIA. Revista da Sociedade Cartophila Internacional Emanuel Hermann. Rio de Janeiro, ano I, n. 1, 15/06/1904. É interessante observar que, embora as palavras *cartofilia* e *cartófilo* fossem empregadas correntemente tanto no Brasil como na França (*cartophilie* e *cartophile*) para designar o hábito de colecionar postais e colecionador de postais, respectivamente, elas não constavam dos dicionários da língua portuguesa nem francesa do período. Recentemente, entre os anos de 1970 e 1980, elas teriam sido incorporadas segundo nos informa *Le Grand Robert de la Langue Française* (1994), sendo assim definidas: "*cartophilie- goût pour les cartes postales; recherche des cartes postales pour en faire collection. Cartophilie générale, spécialisé (par thèmes, sujets, époques); cartophile- personne que collectionne les cartes postales*". No Dicionário da Língua Portuguesa, de Aurélio Buarque de Holanda (2000), e no Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa da Academia Brasileira de Letras (1999), ainda não constam estas palavras. Entre os membros da *Sociedade* citada acima, encontramos os escritores da Academia Brasileira de Letras Olavo Bilac e Guimarães Passos como colecionadores e figurantes das imagens postais; produtores de postais como os editores A. Ribeiro e B.S. Gradim, e o fotógrafo Augusto Malta. Ou seja, os autores-produtores aqui neste caso se manifestariam também como cartofilistas ou colecionadores, marcando a aproximação entre os atos de produção e re-

cepção das imagens.

11. A CARTOPHILIA, id.

12. Segundo contam os descendentes da titular da coleção, a origem do nome Floriscena viria do aportuguesamento de *Fleur du Sena*, sendo ela natural de Oliveira (MG), filha de uma dançarina francesa com um fazendeiro mineiro (informação transmitida por Josephina C. Pimenta Velloso, filha da titular da Coleção).

13. A origem do nome é explicada pelo hábito dos bandeirantes ou dos sertanistas quando penetravam nos sertões, de no início do dia deixarem no caminho, amarrado em cima das árvores e protegida dos animais, um pouco de farinha de milho para terem o que comer na volta. E, geralmente quando voltavam, encontravam a farinha apodrecida. Cf. SAMPAIO, Antônio Borges. Sertão da farinha podre. In: **Revista do Arquivo Público Mineiro**, ano XIV, p. 261-287, 1909.

14. PINTO, A. Moreira. **Apontamentos para o dicionário geográfico do Brasil**. Rio de Janeiro : Imprensa Nacional, 1894, v. 3.

15. CORBIN, Alain. O segredo do indivíduo. In: PERROT, M. (Org.). **História da vida privada**. São Paulo : Cia. das Letras, 1992. v. 4, p. 497-501.

16. A definição de *guardião da memória familiar* como aquele que se encarrega da guarda das marcas visíveis do passado como fotos, cartas e santinhos, entre outras, que compõem os museus de família, foi utilizada pela antropóloga Myriam L. de Barros, baseando-se na análise de Maurice Halbwachs sobre memória coletiva. Cf. BARROS, M. L. de. Memória e família. In: **Estudos históricos**. Rio de Janeiro : FGV, v. 2, n. 3, p. 29-42, 1989. Ver tb. SCHAPOCHNIK N. Cartões-postais, álbuns de família e ícones da intimidade. In: NOVAIS, Fernando. (Coord.). **História da vida privada no Brasil**. São Paulo : Cia. das Letras, 1998. v. 3, p. 423-512.

17. Depois dela, viria o Archimedes (Sinhô), e a caçula que também se chamava Floriscena (Cecena). Seus outros irmãos se chamavam: Semiliana (Nhanhá), Antônio (Nhonhô), Irene (Lili), Alexandre, Alfredo (cunhado de Alaor Prata - prefeito do Rio de Janeiro, então Distrito Federal - 1922-1926), Amélia, Elisa e Maria Amélia (Quita). Informações transmitidas por Josephina Cunha P. Velloso.

18. Com ateliê instalado numa das vias principais da capital paulista, rua 15 de novembro, o estabelecimento de Sarracino, imigrante italiano produtor de retratos, inclusive no formato de postais, era bem conceituado e reconhecido, destacando-se em 1904 como um dos fotógrafos representantes do Brasil na seção de fotografia da *Louisiana Purchase Exposition*, em St. Louis, nos Estados Unidos, e na Exposição Nacional de 1908, comemorativa do centenário da abertura dos portos e da chegada da família real ao Brasil, realizada no Rio de Janeiro. Cf. KOSSOY, B. **Origens e expansão da fotografia no Brasil: século XIX**. Rio de Janeiro : Funarte, 1980, p. 78-80.

19. MELLO E SOUZA, Gilda de. **O espírito das roupas: a moda no século**

- XIX. São Paulo : Cia. das Letras, 1987.
20. RIPERT, Aline e FRÈRE, Claude. **La carte postale: son histoire, sa fonction sociale.** Paris : CNRS, 1983.
21. LEITE, M. L. Moreira. **Retratos de família: leitura da fotografia histórica.** São Paulo : Edusp, 1993.
22. O sentido de romântico, aqui, está sendo utilizado como característica do romantismo – movimento intelectual e artístico ocidental que vigorou a partir do século XVIII – pelo qual a realidade era apresentada de forma idealizada, sentimentalista, como “transbordamento afetivo”, predominando o sentimento sobre a razão, a imaginação sobre o espírito crítico; significando sentimental, lírico, poético. Cf. CÂNDIDO, Antônio e CASTELLO, José Aderaldo. **Presença da literatura brasileira.** 9. ed. São Paulo : DIFEL, 1981. v.2.
23. D’INCAO, Maria Angela. Mulher e família burguesa. In: DEL PRIORE, Mary (Org.). **História das mulheres no Brasil.** São Paulo : Contexto, UNESP, 1997. p. 223-240. A autora se refere aos romances de Joaquim Manuel de Macedo (A Moreninha) e José de Alencar (Senhora), principalmente.
24. D’INCAO, op. cit., p. 234.
25. A partir de meados do séc. XIX, começaram a circular no Brasil os chamados “manuais de civilidade”, que representavam um novo gênero literário dedicado à “ciência da civilização e consagrado às boas maneiras”, tendo como modelo a etiqueta e conduta da sociedade de corte francesa de finais do séc. XVIII, que se baseavam na substituição da sinceridade pela dissimulação, da espontaneidade pela artificialidade na mesa, nos gestos e nas falas. Cf. SCHWARCZ, Lilia Moritz. Introdução. In: ROQUETTE, J.I. **Código do bom-tom ou regras da civilidade e de bem viver no século XIX.** São Paulo : Cia. das Letras, 1997.
26. CERTEAU, op. cit.
27. ROBERTO, Yolanda. **Os anos dourados do cartão-postal: Coleção Yolanda Roberto.** Rio de Janeiro, 1988. Catálogo da Exposição.
28. Por causa daquele acontecimento religioso, a localidade de Água Suja passaria a se chamar Romaria pelo decreto-lei n.º 148 de 17/12/1938, sendo desmembrada do município de Monte Carmelo em 1962. Cf. BARBOSA, Waldemar de Almeida. **Dicionário histórico-geográfico de Minas Gerais.** Belo Horizonte : [s.d.], p. 416-417.
29. Observamos este interesse em outras coleções femininas de postais. No acervo particular do cartofilista Elysio Belchior, encontramos as coleções pertencentes às irmãs solteiras Maria Clara e Maria Evangelina Calmon du Pin e Almeida formadas também no início do século. Constituídas por cerca de 150 postais cada, uma é constituída apenas por postais da atriz Lina Cavalieri enquanto a outra pela atriz Cléo de Merode, atrizes européias que se tornaram bastante conhecidas no Brasil e no mundo. Cf. DEL CIMA, Marcelo. **Celebridades & mitos: o mundo do teatro nos antigos cartões-postais: Coleção**

Marcelo Del Cima. Rio de Janeiro : Y.R. Marketing & Projetos Culturais, 1989.
Catálogo da Exposição.

30. ARAÚJO, Vicente de Paula. **A bela época do cinema brasileiro.** São Paulo : Perspectiva, 1976.

31. Cf. COSTA, Jurandir Freire. **Ordem médica e norma familiar.** Rio de Janeiro : Graal, 1983.

32. Id. Ver tb. ARAÚJO, Rosa Maria Barboza de. **A vocação do prazer: a cidade e a família no Rio de Janeiro republicano.** Rio de Janeiro : Rocco, 1993.

Na mira do fotógrafo

O Rio de Janeiro e seus espaços através das lentes de Gutierrez

Ana Maria Mauad *

A fotografia de paisagem nas últimas décadas do século XIX tinha como um de seus motivos prediletos a cidade do Rio de Janeiro. A cidade, seu casario, seus limites (rural e urbano), seus costumes e seus espaços de sociabilidade diversa eram figurados através de chapas de grande formato, cujo domínio técnico surpreendia em nitidez e definição de detalhes.

Verdadeiros filtros do olhar, as fotografias de paisagem foram um estilo bastante praticado por fotógrafos de diferentes procedências, atraídos para a cidade devido à sua rica clientela e situação de centro político.

O objetivo deste trabalho é analisar a forma da expressão e do conteúdo das fotografias sobre a cidade do Rio de Janeiro produzidas pelo fotógrafo espanhol radicado no Brasil Juan Gutierrez¹. O ponto central da análise será apresentar a cidade, filtrada pelas lentes de Gutierrez, definindo-lhes espaços e suas fronteiras tópicas, à medida que a figurava pela fotografia. Paralelamente, tentar-se-á situar socialmente a figura de Gutierrez no campo da produção fotográfica oitocentista, marcado por critérios de excelência e de proximidade ao poder.

Fronteiras do olhar: entre pintura e fotografia, uma linguagem adequada à paisagem urbana

O que os meus olhos virem. Com esta frase na ponta da pena, Robert Walsh, capelão da comitiva do Lorde Strangford em visita ao Brasil nos anos de 1820, revela suas intenções ao viajar pelo Brasil. A idéia de anotar tudo o que pudesse ver e ouvir sobre o novo país que estava por conhecer vinha sempre acompanhada do desejo de ser imparcial, como explica o capelão. “Irei para um país novo com a mente livre de qualquer informação prévia, anotarei as coisas para informá-las a você à medida que chamarem minha atenção e enquanto esta impressão for recente.”²

* Professora Adjunta do Departamento de História da UFF. Doutora pela Universidade Federal Fluminense, membro do Colegiado de Pós-Graduação em História, do Colegiado do Mestrado em Ciência da Arte e Coordenadora do Laboratório de História Oral e Iconografia da UFF.

As intenções de Walsh estão em perfeita sintonia com os interesses e atitudes de diferentes viajantes, que praticamente descobriram um novo Brasil, depois da abertura dos portos por D. João VI, em 1808. Para tais viajantes, a impressão causada pela visão é a que fica, a que fornece o estatuto de verdade ao relato. O fato de ter estado presente, ter sido testemunha ocular de um evento ou mesmo de um hábito cotidiano qualquer garante à narrativa o teor de testemunho incontestável. O ideal de uma mente livre, isenta de preconceitos e pré-noções, encobria diferentes chaves de leitura para uma mesma realidade. Uma primeira leitura mostraria uma paisagem plena de atributos de oposição ao lugar de origem dos viajantes; uma segunda se estruturaria a partir dos interesses da viagem, ressaltando nas descrições, mais ou menos detalhadas, um ou outro aspecto do lugar; e por fim, uma terceira chave de leitura, ancorada na tradição visual renascentista, era composta pela necessidade de moldar e enquadrar o que via, a partir do que já se tinha visto.³

No entanto, todas essas possibilidades tinham em comum uma educação do olhar, que ensinara a figurar e a descrever o Brasil⁴. Por outro lado, a característica de diferenciação de tais leituras residia, justamente, na natureza do texto que lhe sustentava – verbal ou visual. O diálogo entre textos era uma constante, as expedições para o interior do Brasil eram sempre acompanhadas de “riscadores”, artistas encarregados de dar a ver o que todos tinham visto, traduzindo, pela linguagem plástica, a experiência.

A demanda por um meio ágil de se registrar essa experiência foi se acentuando ao longo do século XIX, paralelamente a investimentos concretos, no sentido de criá-lo, através da invenção da fotografia. No entanto, como explica F. ALIVONI

O nascimento da fotografia, assim como toda a sua história, baseia-se num equívoco estranho que tem a ver com sua natureza de arte mecânica: o de ser um instrumento preciso e infalível como a ciência e, ao mesmo tempo, inexato e falso como a arte. A fotografia, em outras palavras, encarna a forma híbrida de uma “arte exata” e ao mesmo tempo de “ciência artística”, o que não tem equivalentes na história do pensamento ocidental.⁵

Entre arte sublime e técnica pura se desenrola o debate em torno dos usos e funções da fotografia no século XIX. A polêmica revela distintos discursos em relação à capacidade de representar a realidade: um primeiro, de caráter idealista, compreende a obra de arte como fruto da subjetivação do artista, resultado de seu

espírito criativo; o segundo, diametralmente oposto, valoriza a reflexividade do referente frente à objetividade do registro técnico, como se tanto um quanto outro meio de expressão não fossem resultantes de investimentos de sentido, ancorados em práticas sociais bastante concretas.

Neste sentido, para analisar o conjunto de 118 fotografias produzidas por Gutierrez nos anos de 1890, é necessário situar a produção da fotografia de vistas urbanas numa certa tradição visual. Avaliar a natureza do diálogo travado entre as pinturas de paisagem e as vistas é o primeiro passo.

A pintura de paisagem instituiu um código que, partindo do “desenho em trânsito” dos riscadores das expedições da primeira metade do Oitocentos, mesclaram à lógica documental elementos da pintura romântica. O que deve ser enfatizado é que a figuração da paisagem se desdobrou em duas modalidades: uma que aperfeiçoou a figuração pela linguagem pictórica, utilizando-se das diferentes técnicas da pintura; uma outra que, partindo da busca de uma visualidade ideal, o mais próxima possível do olho humano, criou a fotografia. Esta última tem como paradigma a figura de Hercule Florence, o ilustrador que inventou a fotografia por necessitar de um meio para a documentação o mais fiel possível – a câmera fotográfica.⁶

No entanto, a fotografia, que nasce do desejo de retratar fielmente a realidade, é, por sua vez, mais uma interpretação desta mesma realidade, pois, ao mesmo tempo em que apresenta o referente, o representa através de uma linguagem codificada, invalidando, com isso, a ambição de cópia da realidade. A fotografia é sempre uma outra coisa, uma imagem, um signo.

A estética realista, almejada pela fotografia oitocentista, pode ser entendida como uma tentativa frustrada de ser o desenho feito pelo sol, ou, como queria Talbot, “o lápis da natureza”, que, por sua vez, gera uma solução inovadora. No entender da historiadora Vânia CARVALHO “nas imagens fotográficas, as dificuldades técnicas acabaram por tornar-se qualidades peculiares de uma linguagem que contradiz status de produto real outorgado à fotografia. A desintegração das formas, a contração do espaço, a desarticulação de planos e a perda da profundidade, culminam em imagens sintéticas, que anunciam mudanças nas convenções visuais instituídas pelo realismo.”⁷

Descendente direta dos cânones da pintura, a fotografia não apenas se constitui como linguagem própria, “mas será responsável pela transformação em senso comum de uma visualidade, que germinava no círculo restrito dos produtores da obra de arte”⁸. A imagem fotográfica coloca-se no contexto das

múltiplas leituras para paisagem circundante, como àquela que descrevia, com base no que já tinha visto (apoiando-se nos motivos da pintura de paisagem), e, ao mesmo tempo, que educava o olhar a novos modos de ver.

Vale lembrar que a fotografia se estabelece como dispositivo de representação, no período em que o crescimento das cidades e da indústria estava gerando uma vasta produção artística – tanto em termos de literatura quanto de artes plásticas – como resposta à crescente influência das áreas urbanas. Neste processo, a fotografia assume o seu lugar de maneira ativa, dando conta tanto da variedade e da multiplicidade da vivência urbana como elaborando uma resposta plástica específica à questão de como o espaço urbano deveria ser percebido e representado. Desta maneira, a imagem fotográfica sintetiza a cidade tanto como imagem como quanto experiência. É a representação da modernidade que adquire excelência através da sua elaboração, por um dispositivo moderno.⁹

A mira do fotógrafo: trajetória social de Juan Gutierrez

O processo acima descrito tem como agente o fotógrafo que, através do ato fotográfico, inscreve a paisagem e seus habitantes na imagem, transformando-as em duplo de uma realidade cuja reelaboração tem a marca de sua autoria. Na condição de duplo, de representação, a imagem da cidade e seus habitantes integra o estoque de bens colocados à disposição para o consumo e intercâmbio simbólico, necessário aos diferentes setores da classe dominante na elaboração de seus *habitus* de classe.

A autoria, marcada pela inscrição no verso das fotos do nome ou assinatura do fotógrafo, ou pela própria assinatura na imagem, à maneira dos pintores, como fazia Ferrez e Malta, localizava o autor e atuava como marca de distinção e pertença social. Existe uma diferença entre a paisagem ou o retrato produzido por Disderi ou Nadar, por Juan Gutierrez ou Insley Pacheco, por Ferrez ou Malta. O lugar ocupado pelos vários fotógrafos no interior do campo fotográfico consubstanciava tal diferença.

O próprio circuito social da fotografia evidenciava uma hierarquia de valores, cuja organização estruturava tal campo. Dentre estes, se destacam o acesso às inovações técnicas, opções estéticas adequadas aos padrões internacionais, localização geográfica do atelier, premiação em exposições, proximidade do poder de Estado, clientela consolidada, contatos com o exterior, e, em menor grau, formação artística proveniente das Belas Artes, denotando a autonomização do campo fotográfico em relação àquele.

Qual a situação de Gutierrez no interior do campo? O historiador da fotografia Pedro VASQUEZ conta que Gutierrez foi o penúltimo fotógrafo a receber o título de “Photographo da Casa Imperial”, em 3 de agosto de 1889¹⁰. Título que pouco aproveitou, como marca de distinção, tendo em vista a queda do regime meses depois. No entanto, o fotógrafo não se fez de rogado: já no ano seguinte, no verso das fotos se qualificava como fotógrafo da república, ornamentando o nome de seu estabelecimento com o símbolo da república.

Sua adequação à nova ordem institucional não se limitou aos emblemas e efígies. Em 1893 foi contratado pelo exército para fotografar a campanha da Revolta da Armada. Algumas destas fotos, juntamente com outras sobre a paisagem da cidade do Rio de Janeiro, compõem um álbum finamente ornamentado, presenteado ao presidente Prudente de Moraes quando da sua posse. Todos esses indícios caracterizam sua posição de destaque no campo fotográfico em fins do século XIX.

Desde que chegou da Espanha, em fins da década de 1880, Gutierrez abriu estabelecimento na Corte. Nos primeiros anos instalou sua “Photographia União – Estabelecimento de Primeira Ordem”, na rua da Carioca, n.º 114, atendendo uma clientela composta por fazendeiros do Vale do Paraíba e alguns elegantes da cidade. Na década seguinte, tornou-se proprietário da “Companhia Fotográfica Brasileira”, apresentando-se como “J. Gutierrez Sucessor” no verso das fotos. O novo estabelecimento situava-se na rua Gonçalves Dias, n.º 40; um endereço que, em termos da geografia dos estúdios do Rio de Janeiro, estava muito melhor situado – uma área de excelência que dividia com a rua do Ouvidor a disputa pelas vaidades mundanas, espaços de ostentação e consumo de luxo.

Em relação ao acesso à tecnologia fotográfica – um dos elementos de hierarquização entre os fotógrafos – encontra-se no verso das fotografias, desde 1886, o destaque para sua “especialidade em ampliações pelo processo inalterável do carvão”, que não foi muito disseminado no Brasil. Além desse processo, encontra-se referências a outros, tais como platynotipia, albúmen e phototypia, características que demonstram que o fotógrafo preocupava-se em atualizar-se nas diferentes inovações de seu tempo, preservando e ampliando a clientela.¹¹

A mudança de endereço, a preocupação em se manter em sintonia com os processos internacionais, o atendimento a uma clientela distinguida, ávida por eternizar sua auto-imagem no retrato fotográfico, e sua gradual proximidade ao poder, retratando os eventos da República, revelam aspectos da trajetória social desse profissional. No entanto, foi retratando a cidade que Gutierrez adquiriu sua

distinção no campo fotográfico, controlando de forma perfeita a estética da fotografia de vistas urbanas.

Encenação da paisagem: do panorama ao detalhe; do símbolo ao índice, a cidade através das lentes de Gutierrez

Refletindo sobre os requisitos para a realização do ato fotográfico, um fotógrafo de nome Brogi escreveu em 1885, que

É necessário que o operador tenha muito conhecimento do processo químico; prática e gosto artístico para escolher o ponto de vista quando se trata de monumentos ou de vistas. É necessário que estude o ponto de luz mais favorável para obter daqueles justos contrastes de claro-escuro, de meios-tons, com suficiente força de conjunto. É necessário finalmente, que espere o beneplácito do fator principal da fotografia (a luz) para realizar seu trabalho.¹²

Brogi destaca os atributos necessários à perfeita execução da fotografia. Uma combinação de engenho, técnica, criatividade e gosto forneceria à imagem fotográfica uma originalidade que, ao mesmo tempo, estava plenamente sintonizada às demandas visuais do seu tempo. Daí seu grande sucesso e disseminação tanto na forma de retrato quanto de vistas.

Ainda na sua avaliação sobre o ato fotográfico, fica evidente nas preocupações de Brogi que tal combinação deveria ser feita com base numa linguagem definida por elementos peculiares – contrastes de claros-escuros e meios-tons –, adequados aos temas escolhidos – vistas ou monumentos. A valorização atribuída à luz a dignifica como elemento diferenciador da linguagem fotográfica em relação à pintura de paisagem. Enquanto nesta a luz é captada de um foco específico, o céu, a fotografia capta a luz irradiada por todos os objetos, sendo necessário para uma boa foto o controle total da entrada de luz e da intensidade da luminosidade.

Os recursos técnicos disponíveis no final do XIX já habilitavam muitos fotógrafos a obter um bom nível de contraste e meios-tons, inclusive fotografando as nuances das nuvens do céu, evitando o céu chapado. No entanto, como chama atenção Vânia CARVALHO, apesar da atualização tecnológica dos fotógrafos brasileiros, parece que estes resolveram “desviar o olhar do céu para a terra e assim valorizar os elementos no plano inferior do quadro.”¹³

Neste sentido, podemos afirmar que, ao final do século XIX, a fotografia de vistas urbanas constituía uma forma de representação visual da cidade que reunia a modernidade do dispositivo fotográfico aos cânones da pintura romântica, constituindo um resultado renovado. A imagem fotográfica, uma representação de uma

apresentação do real/material, possibilitava, assim, a descrição dos aspectos da cidade, habilitando um conhecimento que vai do índice ao símbolo e do detalhe ao panorama.

Através de imagens nítidas e bem definidas se descortina aos olhos do observador uma cidade que pode ser esmiuçada nos detalhes do arruamento, infraestrutura, paisagismo, arquitetura, como no movimento de suas figuras e personagens, além dos espaços de trânsito e de sociabilidade. Ao mesmo tempo, enche a visão e extasia os sentidos com a amplitude e equilíbrio das formas e volumes, estratégia típica das fotos de panorama.

Todas estas características e preocupações foram encontradas na avaliação da forma da expressão e do conteúdo elaborada por Gutierrez em seu conjunto de 118 fotos sobre a cidade do Rio de Janeiro, encontradas no Museu Histórico Nacional.¹⁴

Visualizando a Cidade

Para compor sua imagem da cidade do Rio de Janeiro, Gutierrez realizou um conjunto de escolhas em meio a um conjunto de possibilidades, que circunscriviam as fotografias de vistas e panoramas. Estas eram, geralmente, realizadas em chapas de grande formato. No período no qual as fotografias foram tiradas (1893 – 1894), já se utilizavam as chapas de vidro e o processo de colódio seco. As chapas já vinham preparadas, acondicionadas em caixas de madeira com divisões, e depois de sensibilizadas retornavam às suas caixas, sendo, mais tarde, reveladas e as cópias feitas por contato.

Cabe ressaltar que tais escolhas não são feitas de forma aleatória. Como bem mostrou Brogi acima, existe a necessidade de saber dominar a linguagem para compor uma interpretação adequada daquilo que se vê ou que se quer mostrar. Portanto, ao escolher uma determinada forma de expressão e não outra, Gutierrez investiu de sentido suas fotografias. Em tais escolhas, além de valores técnicos e estéticos, estão em jogo, na composição da imagem adequada, valores ideológicos do universo social do qual o fotógrafo provinha, atuando como mediador cultural, cuja prática artística só pode ser entendida como prática social.

No conjunto de opções realizadas temos o seguinte quadro:

	Tipo da foto	
Posada		93,0%
Instantânea		7,0%
	Sentido da foto	
Horizontal		85,5%
Vertical		14,5%
	Direção – ponto de vista do fotógrafo	
Da direita para a esquerda		44,0%
Da esquerda para a direita		9,5%
Centralizada		46,5%
De baixo para cima		5,0%
De cima para baixo		57,0%
Nivelada		38,0%
	Distribuição de planos	
1 plano		-
2 planos		24,5%
3 planos		55,0%
4 planos		20,5%
	Objeto central	
Figuração		2,5%
Objeto exterior		17,0%
	Paisagem	
Densamente edificada		36,0%
Regularmente edificada		16,0%
Escassamente edificada		11,0%
Não edificada		17,5%
	Arranjo e equilíbrio	
Concentração inferior		68,0%
Concentração mediana		32,0%
Concentração superior		0%
Linha reta		57,5%
Semicírculo		38,5%
Espalhada		4,0%
Diagonal		51,0%
	Nitidez	
	Foco	
Tudo no foco		67,0%
Foco desigual		33,0%
Fora de foco		0%
	Impressão visual/textura	
Linhas bem definidas		73,0%
Linhas definidas		27,0%
	Iluminação	
Clara com sombras		62,0%
Clara sem sombras		38,0%
Escura		0%

Em termos de incidência, o padrão encontrado foi para o item enquadramento, composto por imagens grandes (em geral 27 x 19 cm), retangulares, posadas, horizontais, com equilíbrio entre o ponto de vista que vai da direita para a esquerda e o centralizado, mas valorizando a visão de cima para baixo muito mais do que a nivelada; três planos; a paisagem como objeto central em 80,5% das fotos; com concentração na parte inferior e elementos arranjados em linha reta, com tendência ao movimento devido à incidência de linhas em diagonal. Para o item nitidez o padrão encontrado foi o composto por imagens com todos os planos no foco e linhas bem-definidas, indicando contraste e perfeita delimitação dos meios-tons, características confirmadas pelo item iluminação, com fotos prioritariamente claras, mas com sombras.

O que essas escolhas traduziriam em termos de práticas sociais? FRANCASTEL destaca a importância do pensamento plástico na relação dialética entre o real e o imaginário¹⁵. Neste sentido, a mediação entre o vivido e o imaginado, entre o visto e o simbolizado, passa pelo filtro do olhar de quem vê, como um sujeito cultural e histórico, recompondo o real na sua dimensão de representação. Portanto, o próprio ato fotográfico, como modo de representar a cidade, é uma prática social ancorada num saber ver e num saber fazer.

As imagens fotográficas que Gutierrez produz do Rio de Janeiro são panorâmicas, com profundidade de campo, tiradas do alto para valorizar a sucessão de planos, equilibradas com forte valorização dos aspectos terrestres, em detrimento do céu que, quando aparece, é completamente chapado. São, ainda, compostas de maneira quase geométrica, valorizando a angulação da própria geografia urbana. Desta forma, linhas retas em diagonal ou semicírculo em deslocamento servem de apoio ao arranjo que se completa pela contigüidade espacial fornecida pelo contraste com sombras.

É fato que, num primeiro momento, a relação com a pintura de paisagem parece automática. Gutierrez fotografa o que vê através do que já tinha visto, numa pintura de Rugendas ou Facchinetti, mas ao colocar em prática o saber adquirido para o ato fotográfico, realiza uma nova imagem, cujos elementos e seu arranjo a diferenciam da pintura.

Alem disso, a tradição fotográfica oitocentista tem no panorama urbano não somente seu elemento de sustentação, mas aquilo que a distingue como forma de expressão original, como reflete Graham CLARKE

In essence, a panoramic view suggests control and possession by the eye. As its derivation implies (Greek pan = all), we see all of a city from a single point of view. The eyes

imagines that it dominates a dense and disparate space whilst simultaneously keeping the city at a distance. The view suggests the totality of the urban scene and, crucially, makes the eye of the viewer the center of that totality. Whether it would be a fully-fledged panorama, a prospect, or looking down from an upstairs window, the photographer has always attempted to rise above the street: looking up toward the sky. Such a vertical axis has a dense symbolic function and, especially in relation to New York, accrues a distinctive tradition in its own right.¹⁶

Completa destacando os ícones (arranha-céus, torres de igrejas, torres, etc.) que celebram a cidade, produzem uma hierarquia, através da qual compomos seu mapa turístico, construindo uma geografia individualizada do espaço urbano.

Reconstruindo a Cidade

O espaço da cidade é hierarquizado através da cartografia fotográfica de Gutierrez, hierarquia que se estabelece em função de alguns aspectos da composição fotográfica: quantidade de atributos e detalhes, incidência numérica de certos lugares em detrimento de outros e principalmente a relação tema/lugar. A avaliação deste último item possibilitou distribuição das fotografias pelos principais locais da cidade, segundo o princípio de organização temática que envolveu a escolha de 19 temas.¹⁷

Movimento urbano

1. Atividade do mercado: MERC
2. Aspectos do transporte: TRANS

Panorama urbano

3. Vista geral da cidade: VGC
4. Região portuária em perspectiva: RPP
5. Região portuária – Instalações: RPI

Região litorânea

6. Movimento costeiro: MC
7. Litoral do centro com casario: LCC
8. Região central – densidade de edificação, aspectos do arruamento, morros com edificação, morros sem edificação, destaque para as construções religiosas, laicas e públicas: RC
9. Região Florestal (com benfeitorias urbanas): RFU

10. Prédios Públicos: PP
11. Região residencial com casario e perfil dos morros: RR
12. Praia residencial: PR
13. Fábrica: F
14. Beleza natural (sem edificação): BN
15. Arrabalde em fase de urbanização: A
16. Ponto turístico: PT

Panorama marítimo:

17. Ilha sem identificação: I
18. Praia tropical: Pt
19. Parques e Jardins: PJ

Este conjunto de temas se distribuiu pela cidade de acordo com o seguinte mapa:

Local retratado	Tema retratado																		
	M ER C	TR AN S	VG C	RP P	RP I	M C	LC C	RC	RF U	PP	RR	PR	F	A	BN	I	PT	Pt	PJ
Centro da cidade																			
Cais Pharoux – mercado de peixe	6																		6
Cais Pharoux – adjacências								1											1
Cais dos mineiros								1											1
Docas da alfândega						1		2											3
Saco da Gamboa							1												1
Arsenal da Marinha					1														1
Mosteiro de São Bento								1											1
Ilha das Cobras					1														1
Ilha Fiscal										2									2
Praia de Santa Luzia							4												4
Passeio Público e adjacências								1											1
Centro da Cidade								9		1									10
Morro do Castelo								3											3
Praça XV e adjacências										1									1
Rua Larga		1																	1
Lapa e adjacências								4											4
Praça da República e adjacências								2		2									5
Morro de Santa Tereza											2								2
Morro do Senado											2								2
Praça Tiradentes								1											2
Locais indefinidos																			
Ilha na Baía de Guanabara																	1		1
Conjunto da cidade																			
Rio visto da Ilha de Villegagnon			1																1
Rio visto da Floresta da Tijuca															2				2
Rio visto do Corcovado											2								2

Niterói																							
Pedra do Índio																	2	2					
Pedra de Itapuca																	2	2					
Paquetá																	3	1	4	9			
Floresta no Rio																							
Caminho do Silvestre																	3			3			
Paineiras																	2		1	3			
Estrada do Corcovado																	1		3	2	6		
Mirante Chapéu de Sol																				2	2		
Bairros fora do Centro																							
Catete																				3	3		
Flamengo																				2	2		
Praia do Russel																				1	1		
Glória																				3	3		
Largo do Machado																				2	2		
Laranjeiras																				2	2		
Jardim Botânico																				1	7	8	
Praia da Saudade / Enseada Urca																				3	2	5	
Copacabana																				1	4	5	
São Cristóvão																						1	
Botafogo																				2		1	2
Totais	6	3	1		2	1	5	25	3	9	21	11		4	9	1	4	4	9				

Em termos de região, a geografia da cidade se reconfigura entre o centro e fora do centro. Na região central, o tema se concentra no casario e na densidade de edificação; no conjunto fora do centro, a diversificação temática garante que se perceba o crescimento da malha urbana e a configuração de funções diferenciadas para distintas localidades, já no final do Oitocentos. Fora do centro passa a ser o lugar da moradia, do entretenimento, do contato com a natureza e da possibilidade da redefinição espacial da cidade através da conquista da floresta e dos arrabaldes pelo homem.

De acordo com essa geografia, tem-se os seguintes pares de identidades: centro da cidade/área densamente edificada; Cais Pharoux – mercado/movimento urbano; Paquetá/praias tropical; Jardim Botânico/parques e jardins; Corcovado/beleza natural sem edificação; Botafogo, Flamengo, Laranjeiras, Catete, Glória/áreas regularmente edificadas identificadas como regiões residenciais; e Copacabana/arrabalde em fase de urbanização e área escassamente edificada. Estes pares criam uma oposição entre o espaço edificado e não edificado, entre o natural e civilizado, criando uma hierarquia cujo valor estético das imagens e das belezas naturais é o elemento de distinção.

A cidade cuja vocação é a beleza deve adequá-la ao seu destino de civilização, valor absoluto para a modernidade de fim de século. Não podemos analisar as imagens de Gutierrez a partir do que sabemos que foi feito da cidade, anos depois, com a reforma Pereira Passos. Muito mais do que denunciar a desordem

urbana do centro da cidade, o fotógrafo a conforma num quadro de harmonia com a paisagem circundante, denotando sua adequação. No entanto, ao contrapô-la com as possibilidades abertas pelas fronteiras do olhar, que se lançam rumo aos arrabaldes, o centro da cidade torna-se saturado.

Paralelamente, a ênfase dada à ação do homem sobre a natureza, de que a seqüência de fotos do Corcovado é emblemática. Denota a capacidade da civilização em se adequar à paisagem, reinventando a cada novo território conquistado uma nova concepção de beleza. Não há, portanto, um juízo de valor estético em relação às diferentes regiões da cidade. Através das lentes de Gutierrez, todas são inegavelmente belas. Uma beleza realizada e uma a realizar, tendo o Homem como seu artífice.

A Cidade Vivida

Na série de fotografias em que Gutierrez recria a paisagem do Rio de Janeiro, em somente 30% das imagens aparece alguma figuração, distribuída de acordo com o seguinte quadro.

Figuras retratadas	Transeuntes indefinidos	Mulheres negras	Mulheres brancas	Homens negros	Homens brancos	Crianças	Animais
Atividade							
Transitando	5	1	2	1	2	1	1
Trabalhando	3	2		2	2		
Conversando	1	1		1	1		
No bonde	2						
Posando p.foto	1			1	15	1	
Indumentária							
Roupas simples de trabalho	3	4		4	15		
Roupa estilizada (baiana)		3					
Roupas de passeio	2		2	1		2	
Posição das pessoas na foto							
1º Plano e objeto central		3					
1º Plano no contexto da paisagem	2		1	4	15	2	1
2º Plano	4	1	1	1			
3º Plano							

Local da cidade (referência ao código do espaço geográfico)	Cais Pharoux - mercado de Peixe; Cais Pharoux e adjacências; Rua Larga; Praça da República e adjacências, Mirante Chapéu do Sol; Copacabana = 9 fotos	Cais Pharoux e adjacências = 4 fotos	Praça da República e adjacências; Botafogo = 2 fotos	Cais Pahorux e adjacências; Caminho do Silvestre = 3 fotos	Cais Pharoux e adjacências; Praça da República e adjacências; Praça Tiradentes; Pedra de Itapuca; Paquetá; Estrada do Corcovado; Copacabana = 15 fotos	Paquetá; Praça XV e adjacências = 2 fotos	Praça XV e adjacências = 1 foto
---	---	--------------------------------------	--	--	--	---	---------------------------------

Segundo o quadro acima, a figuração é circunscrita a um *topos*, cuja representatividade se faz tanto pela lógica do pitoresco quanto pela sua inserção na nova lógica de divisão do capital/trabalho que se instituía.

Esta última tendência é visualizada pela escolha em retratar as pessoas trabalhando, em roupas simples ou estilizadas, de forma bastante próxima. São fotos em geral niveladas e com dois planos, evitando a profundidade de campo e consolidando a sua inserção no contexto da paisagem. A seqüência de fotos sobre o mercado do cais Pharoux é significativa ao apresentar, de forma vívida e detalhada, aspectos da rotina e do movimento do mercado. A região mais retratada, mais densamente edificada era, naturalmente, a mais povoada.

Ao mesmo tempo, seguindo a tendência presente nos panoramas, o olhar enquadrava o que via, segundo um modelo anterior e ideal, da ordem do pitoresco. Mas o que finalmente revelava eram as condições desiguais e precárias das camadas recém-libertas da população.

Os detalhes da cidade

Um universo significativo de objetos compõe o mosaico de panoramas elaborados pelas lentes de Gutierrez. Ao fragmentarmos a imagem em seus detalhes, em suas unidades culturais, os objetos adquirem uma função sígnica, como vetores de relações sociais. Via de regra, estes objetos se apresentam, na imagem fotográfica, a partir de uma tipologia básica: objetos interiores, exteriores e pessoais. Tais objetos indicarão a interpenetração dos espaços ou a valorização de um em detrimento de outro, dimensionando a ênfase entre as esferas públicas e privadas.

No conjunto de fotografia analisado, o quadro de objetos foi o seguinte.

Objetos retratados por fotos	Objeto central	Distribuídos entre os planos-contexto da paisagem
Exteriores		
Barcos	3	19
Postes		16
Cestos		3
Caixas		3
Toldos		5
Guindastes		9
Prédios públicos	6	27
Edificação militar		4
Construção religiosa	2	17
Diversão pública		2
Construção provisória		1
Construção precária		9
Casario (casas baixas e sobrados)	2	42
Palácios e chácaras	1	6
Prédio de fábrica	1	1
Casa de operários	1	1
Material de construção		5
Jardins	7	13
Pátios e terreiros		8
Lojas		3
Quiosques		7
Hotel		1
Mercado	2	5
Arborização	1	41
Vegetação		35
Palmeiras		33
Torres das igrejas		17
Telhados		32
Chaminés		19
Sacadas		1
Lixo		5
Fachadas		24
Estações	6	6
Ilhas	2	2
Tilburis		4
Bondes		4
Trem	1	3
Trilhos	2	10
Transporte de carga		2
Barcas ou ferries		2
Funicular		1
Mirante	2	3
Estábulo		1
Estátuas	1	2
Chafariz		2
Mastros		7
Canteiros	1	7
Cercas, muros e gradil		13
Objetos pessoais		
Guarda-chuva		3
Roupas secando		3

A lógica presença dos objetos – maciçamente exteriores – na fotografia de Gutierrez se faz através da sua inserção no conjunto. Como partes de um mosaico, adquirem sentido quando vistos na totalidade. O detalhe se explica pela lógica do panorama, assumindo sua função sígnica quando associado ao espaço geográfico. A presença significativa, como demonstra a tabela acima, do casario (sobrados e palacetes), árvores e vegetação em geral, telhados, fachadas, prédios públicos, construções religiosas, postes e barcos traduzem um Rio de Janeiro densamente edificado, urbanizado, com ênfase em prédios associados a alguma forma de poder, mas que se mantém em harmonia com sua fronteira natural. Cerca de 55% das fotos possui três planos, ou seja, enquadraram paisagem valorizando a profundidade de campo e, com isso, a emolduram com a silhueta dos morros – o próprio limite imposto pela natureza.

Por outro lado, o olhar acurado desvenda nos detalhes da montagem elementos que corroboram a oposição espacial já antevista na análise do espaço geográfico. A cidade traduzida por seus detalhes é também uma cidade que opõe o centro ao arrabalde; as áreas de trabalho às de moradia; natureza à civilização, ao mesmo tempo em que abre possibilidades de interação através da presença de objetos exteriores típicos de uma localidade em outra. O arrabalde torna-se área de moradia através da presença dos trilhos de bonde; já o centro, densamente povoado, mantém as características de balneário: nas fotos da rua Santa Luzia, emoldurada por coqueiros, dá quase para sentir a brisa do mar e o clima aprazível.

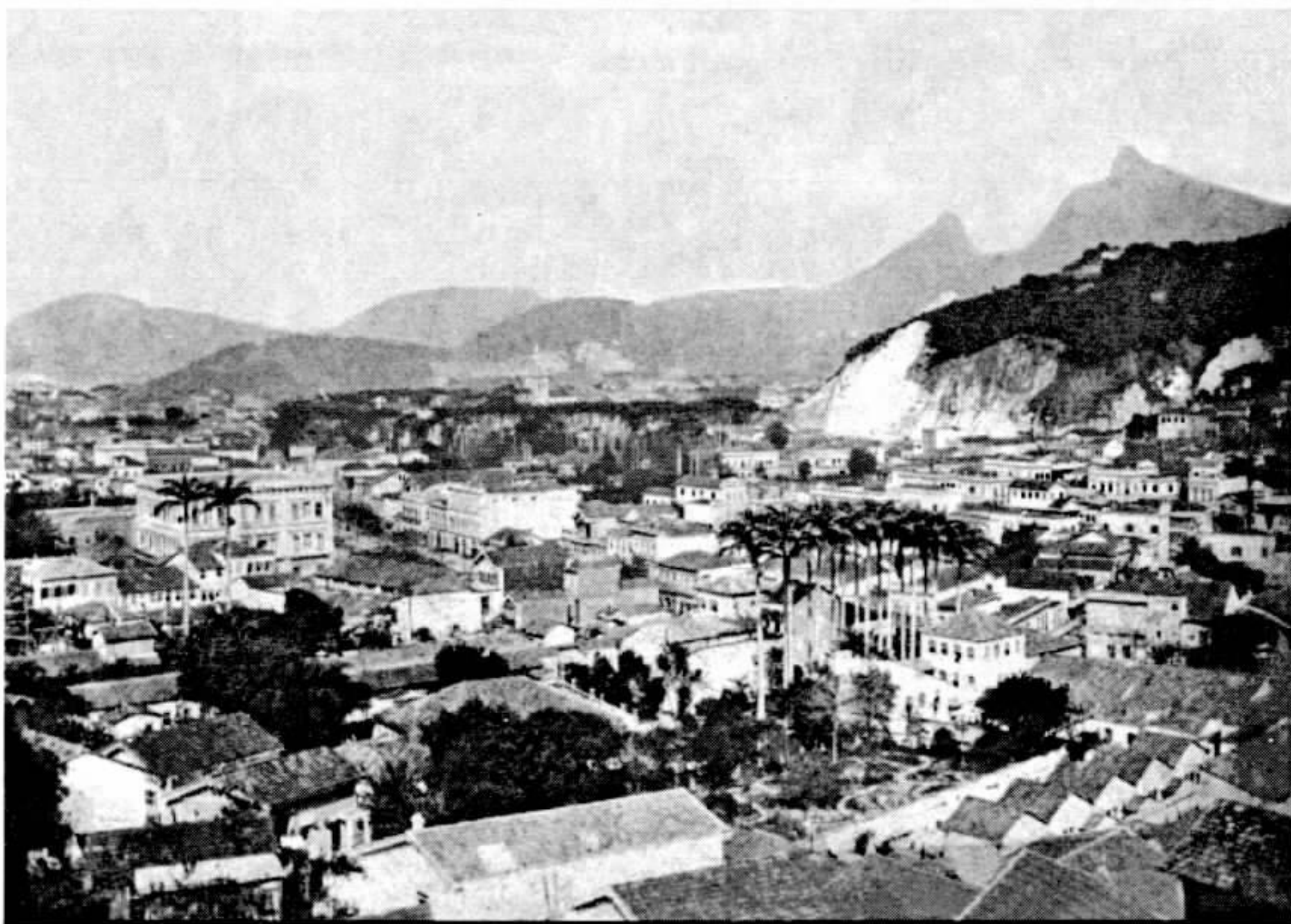
Neste sentido, a retórica positivista, da valorização do progresso material, é perturbada pela historicidade da imagem, que, por seus indícios e detalhes, aponta as peculiaridades da cidade no contexto das crescentes demandas por modernização.

A cidade e sua vivência fotográfica

No espaço das vivências, experiências e comportamentos, a paisagem panorâmica decalca-se na geografia da cidade, indicando uma especialização espacial de atividades associadas ao cotidiano da cidade e ao seu processo de expansão rumo aos arrabaldes. Cada bairro, cada acidente geográfico, cada instantâneo do movimento urbano retratados buscam tecer a relação entre civilização e natureza, ora harmonizando com a lógica romântica da pintura acadêmica de paisagem, ora descendo ao rés do chão e detalhando a cidade nas suas contradições sociais.



*Juan Gutierrez. Cais Pharoux e Mercado da Praia do Peixe, 1893/1894.
Museu Histórico Nacional*



Juan Gutierrez. Panorama do Catete, vista tomada do Outeiro da Glória. Museu Histórico Nacional



Juan Gutierrez. Cais Pharoux e e adjacências. vista da Ilha das Cobras, 1893/1894. Museu Histórico Nacional



Juan Gutierrez. Praia de Santa Luzia. Museu Histórico Nacional

Notas

1. A coleção analisada compõe-se de 118 fotografias existentes no arquivo fotográfico do Museu Histórico Nacional. Em 1998, a equipe do MHN lançou um CD-ROM reunindo o acervo de Gutierrez que, além da série Rio de Janeiro, é composto pelas fotografias da revolta da armada.
1. WALSH, Robert. Notícias do Brasil. Apud SUSSEKIND, Flora. **O Brasil não é longe daqui**. São Paulo : Companhia das Letras, 1990. p. 115.
2. GOMBRICH, E. Arte e Ilusão. São Paulo : Martins Fontes.
3. SUSSEKIND, op. cit., p. 39.
4. Apud FABRIS, A. A fotografia e o sistema de artes plásticas. In: _____. **Usos e funções da fotografia no século XIX**. São Paulo : Edusp, 1991. p. 173.
5. Sobre o fotógrafo francês radicado no interior de São Paulo, ver KOSSOY, Boris. **Hercule Florence – 1833: a descoberta isolada da fotografia no Brasil**. São Paulo : Duas Cidades, 1980.
6. CARVALHO, Vânia Carneiro. Representação da natureza na pintura e na fotografia brasileiras do século XIX. In: FABRIS, A. **Usos e funções da fotografia no século XIX**. São Paulo : Edusp, 1991. p. 215.
7. Ibid., p. 228.
8. CLARKE, Grahah. **The photography**. Oxford : Oxford University Press, 1997. p. 55.
9. VASQUEZ, Pedro. **Fotógrafos pioneiros no Rio de Janeiro: Victor Frond, George Leuzinger, Marc Ferrez e Juan Gutierrez**. Antologia fotográfica 3. Rio de Janeiro : Dazibao, 1990.
10. Ibidem.
11. FABRIS, **Usos e funções...**, p. 186.
12. CARVALHO, Representação da natureza..., p. 208.
13. Passamos a partir deste ponto a analisar a série de 118 fotografias segundo uma abordagem histórico-semiótica, que tem na noção de espaço sua chave de leitura fundamental. Portanto a análise seguirá a ordem dos campos espaciais encontrados na fotografia concebida como mensagem, a saber: espaço fotográfico, espaço geográfico, espaço da figuração, espaço do objeto e espaço da vivência (nesta coleção mais associada à forma como a cidade foi visualizada pelo fotógrafo). Para uma elaboração detalhada do método de análise histórico-semiótico de fotografias, ver MAUAD, Ana Maria. **Através da imagem: fotografia e história, interfaces**. **Tempo. Revista do Departamento de História da UFF**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, 1996.
14. FRANCASTEL, P. **Realidade Figurativa**. São Paulo : Perspectiva, 19--
15. CLARKE, op. cit., p. 76.
16. Ao lado de cada tema a abreviação que foi utilizada na tabela de quantificação a seguir.

Homens de “pequenas profissões”

A fotografia e as representações sobre os ambulantes, na cidade do Rio de Janeiro, no início do século XX.

Renata Augusta dos Santos Silva*

Os ambulantes da cidade do Rio de Janeiro na virada do século XX faziam parte do grupo dos chamados homens de “pequenas profissões” à que se referia João do Rio¹. Esses personagens urbanos foram alvo de discursos que construíam significados diferentes a respeito de suas práticas. Esses discursos estavam inseridos num contexto de remodelações que, além do espaço físico da cidade², visavam transformar também antigas práticas sociais ali vivenciadas, num processo de construção de novos padrões sociais de comportamento. Assim, o objetivo deste trabalho foi investigar o processo de construção de representações sobre este grupo social da cidade do Rio de Janeiro, no início do século XX.

O trabalho de pesquisa em história impõe ao investigador a necessidade de fazer uma leitura das leituras que uma sociedade produz de si própria, seja através de leis, inventários, processos criminais, fotografias, testemunho oral, etc. Está sempre presente nesse tipo de trabalho a dimensão discursiva. A investigação estará mediada por vários tipos de “textos”, que dependerão da natureza da fonte escolhida e do diálogo entre várias fontes, num processo de intertextualidade³. Essa forma de investigação do passado deve ser entendida como o estudo dos processos com os quais se produz sentido sobre o mundo social.

Além de recuperar os elementos materiais do passado, a prática do historiador pode buscar compreender como uma realidade social em determinada época foi “construída, pensada e dada a ler”⁴. Roger Chartier aponta um dos caminhos para esta tarefa

O primeiro diz respeito às classificações, divisões e delimitações que organizam a apreensão do mundo social como categorias fundamentais de percepção e de apreciação do real. Variáveis consoantes as classes sociais ou os meios intelectuais são produzidas

* Historiadora. Mestre em História pela Universidade Federal Fluminense.

pelas disposições estáveis e partilhadas, próprias do grupo. São estes esquemas intelectuais incorporados que criam as figuras graças as quais o presente pode adquirir sentido, o outro torna-se inteligível e o espaço pode ser decifrado. As representações do mundo social assim construídas (...) são sempre determinadas pelos interesses do grupo que as forja.⁵

O trabalho de classificação, ordenamento, percepção e também exclusão tem o objetivo de produzir um sentido sobre o mundo social, organizando as formas de apreensão da realidade. Em outras palavras, configuram-se como processos de construção de representações, que estão sempre relacionados com o interesse do grupo que os constrói, em determinado contexto histórico. Assim além de “decifrar” as representações construídas, é necessário saber como se dá este processo e quais os grupos nele envolvidos.

No trabalho foram analisadas posturas municipais, crônicas, mas a fonte de pesquisa privilegiada foi a fotografia da época. Estas imagens configuraram-se como uma espécie de janela para olhar o Rio de Janeiro do início do século XX, não com os olhos de hoje, mas sim tentado recuperar o olhar e as leituras que estas imagens tiveram naquela época e qual o papel que elas exerceram na formação e conformação de determinados códigos de representação social.

A fotografia comporia com outros textos – legislação e crônicas – a “textualidade” daquela época⁶. As fotografias produzidas naquele período estariam constituindo uma espécie de bem simbólico, que contribuiu para a recodificação de padrões sociais de comportamento, na medida em que construía representações sobre a cidade e seus habitantes num momento de grandes transformações urbanas. Assim, práticas sociais tradicionais integradas ao cotidiano da cidade, como o entrudo, os quiosques e a venda ambulante de produtos, estariam fazendo parte dessa recodificação, realocados na mensagem fotográfica.

Desde a introdução da fotografia no Brasil pelo abade francês Louis Compt em 1840, a cidade do Rio de Janeiro foi o local onde esta atividade mais se desenvolveu. Sede da corte, de ambiente cosmopolita, a atividade fotográfica encontrou no Rio um local ideal para tal novidade. Nesse período, a fotografia contou com o apoio do Imperador Dom Pedro II, amante da fotografia – primeiro fotógrafo de nacionalidade brasileira e primeiro soberano fotografado no mundo. Dom Pedro atuou também como mecenas e colecionador, e incentivou muitos fotógrafos naquele período.⁷

A cidade do Rio de Janeiro era um dos temas favoritos das fotografias. Fotógrafos como Juan Gutierrez, Marc Ferrez, George Leuzinger, Guilherme dos Santos, Augusto Malta, Germano Dalmon (fotógrafo contratado da revista Fon-Fon), Botelho (fotógrafo da Careta), foram alguns dos nomes que tiveram a cidade como alvo de suas produções fotográficas. Apesar de suas singularidades, seus estilos próprios e motivações, esses fotógrafos podem ser percebidos como interlocutores, pois estariam compartilhando códigos, cânones, uma linguagem própria de sua área de produção. Além disso, ao produzirem imagens da cidade e de seus habitantes, estariam produzindo uma dada interpretação desta realidade que lhes serviu de referente para a elaboração da fotografia.

As fotografias escolhidas para a análise se dividiram em duas agências diferentes: as fotografias oficiais, cuja agência era o aparelho de Estado municipal, produzidas pelo fotógrafo oficial da prefeitura Augusto Malta; e aquelas produzidas e publicadas em algumas das mais importantes revistas ilustradas do período: Fon-Fon, Careta e Revista da Semana⁸. Essas revistas tinham grande circulação na época.

O *corpus* fotográfico analisado foi organizado a partir das agências produtoras das fotografias e do tema: trabalho ambulante. Dentro deste universo, foram analisadas um total de 511 fotografias, tiradas no período de 1903 a 1920⁹. Destas 511, fotografias pesquisei 315 das revistas ilustradas¹⁰ e 198 tiradas por Augusto Malta, fotógrafo oficial da prefeitura.

As imagens selecionadas foram divididas em dois conjuntos:

Fotografias com ambulante: contendo os dados das fotografias em que aparecia o ambulante como tema principal ou não.

Fotografias gerais: correspondendo ao conjunto das imagens analisadas, excetuando aquelas em que aparece o ambulante.

O Rio de Janeiro de outros tempos: os ambulantes e a cidade

No início do século XX, cerca de 50% da população do Rio de Janeiro vivia de pequenos expedientes e de vender artesanato nas ruas¹¹. Do grupo a que se refere o cronista, grande parte era de ambulantes. Considerados por João do Rio homens de “pequenas profissões”¹², estes trabalhadores faziam parte das relações sociais das grandes cidades em geral e do Rio de Janeiro em particular e, como personagem típico deste cenário, integrou o vasto campo de representações construídas sobre aquela realidade social.

O comércio ambulante, além de permitir a sobrevivência de grande parte

da força de trabalho, possuía um papel importante para o abastecimento da cidade, principalmente das freguesias centrais e das zonas mais afastadas do centro.

O comércio ambulante era muito incrementado e variado por essa época, compreendendo produtos de consumo diário (leite, pão, ovos, verduras) e mercadorias (sabonetes, flores, calçados, fazenda, bilhetes de loteria e outras). Os pregões eram ouvidos constantemente, e das casas saíam criadas e as crianças para fazer suas compras.¹³

Até meados do século XIX, antes da ampliação do comércio fixo, a maior parte do comércio de comestíveis e de serviços, como barbearia e amolador, por exemplo, eram feitos por vendedores, que iam de porta em porta ou circulando pelas ruas da cidade oferecendo suas mercadorias àquela clientela. Os pregões dos ambulantes compunham o “burburinho” da cidade, como descreveu o viajante americano Thomas Ewbank:

Os pregões de Londres são bagatelas quando comparados aos da capital brasileira. Escravos de ambos os sexos apregoam mercadorias em toda a rua. Vegetais, flores, frutos, raízes comestíveis, aves domésticas, ovos e todos os produtos rurais: bolos, pastéis roscas, doces e guloseimas, ‘toucinho celeste’, etc. passam continuamente por baixo das janelas. Se uma cozinheira deseja uma caçarola, ouve imediatamente o sinal do caldeireiro ambulante. (...) Uma jarra de água está quebrada? Basta esperar um pouco, pois dentro de meia hora surge o vendedor de moringas.¹⁴

Os mascates, tropeiros e regatões tiveram importante papel no processo de integração nacional, levando de um canto ao outro do país não só mercadorias, mas também hábitos, tradições, novidades etc. Estes “bandeirantes do comércio” foram responsáveis pela “circulação de civilização e bens entre as cidades da costa e do interior”.¹⁵

A importância do comércio ambulante para o abastecimento da cidade não acabou junto com o século XIX. No início do século XX, ainda compunham o cenário urbano do Rio de Janeiro e continuavam a prover a população de muitas de suas necessidades de consumo. Eram um grupo social agora composto de ex-escravos, que, ao lado de brancos e imigrantes, ocupavam as importantes ruas do centro para vender suas mercadorias. A continuidade deste tipo de comércio tem um importante testemunho neste trecho de uma crônica de Luiz Edmundo.

Passam o vendedor de mocotó, o doceiro-de-caixa, em geral é tocando uma espécie de pífano, quando não bate uma espécie de matraca; o vendedor de angú, o turco que vende

*cigarros, charutos, fósforos e miudezas, o homem da canjiquinha quente, o do puxa-puxa e das cocadas, o amolador de facas, de tesouras e canivetes.*¹⁶

Além desses, havia o vassoureiro, o comprador de metais, o sorveteiro com a lata equilibrada na cabeça ou carrocinha em forma de navio, o mascate de panos e armarinho, etc. As mulheres também exerciam a atividade ambulante, como as tias baianas, as vendedoras de fruta e de mingau (vide Fotografia 1). Algumas dessas vendedoras se tornaram figuras tradicionais da cidade, como a vendedora de laranjas, que ficava com seu tabuleiro no Largo de São Francisco e que, obrigada pela prefeitura a se mudar de local, teve o apoio dos estudantes de Direito que compunham a sua freguesia, sendo necessária a intervenção da polícia para conter as manifestações. Este episódio teve um final feliz, com a vendedora voltando ao seu local de trabalho¹⁷ (vide Fotografias 2 e 3).

O ambulante não possuía vínculos empregatícios com nenhum estabelecimento ou empregador. Era dono de seu próprio trabalho. Transitava pelas ruas da cidade em busca de sua freguesia. Disciplinava o seu tempo e atividades segundo suas necessidades¹⁸. O lucro das mercadorias por ele vendidas era destinado para seu próprio sustento e para a aquisição de novas mercadorias. Na classificação estabelecida pela pesquisadora Sylvia F. Damazio, os ambulantes compunham uma parcela das classes populares que trabalhava por conta própria e com capital reduzido.

Nas classes populares englobamos os trabalhadores agrícolas, da indústria manufatureira e dos transportes, os artistas, os escalões mais baixos do funcionalismo público, os empregados domésticos, os trabalhadores por conta própria com capital reduzido - como vendedores ambulantes e artesãos [grifo meu] - e os prestadores de serviços. Eram os "deserdados da fortuna", aqueles que só possuíam a própria força de trabalho, ou pouco mais do que isso. Em 1890, representavam 72% da população do Distrito Federal; em 1906, 78%.¹⁹

Segundo Eulália Lobo, as licenças para o comércio ambulante tiveram avanços e recuos, devido à proibições e crises de produção. Segundo a autora, em 1908 as licenças somavam 5.870; em 1909 esse número passou para 6.216; em 1910 teve uma redução chegando a 5.956 e em 1911 volta a subir; em 1912 chega a 6.663²⁰. O comércio ambulante permaneceu ao longo dos anos e chegou até nós.

Apesar de serem importantes para o abastecimento da cidade, os ambulantes continuavam a incomodar diversos segmentos da sociedade, bem como o

poder público municipal, que tomou uma série de medidas em relação a essa atividade. Entre outras coisas a ação do prefeito estava sendo influenciada por vários discursos. Entre eles estava o discurso médico sanitarista. Neste período, esse discurso deslocava a sua atenção para os grandes centros urbanos. Percebi-
am a cidade como um “grande doente”.

A cidade (...) é tratada em termos médicos como um organismo canceroso. Enquanto tal, as soluções alternativas são, ou fugir do corpo contaminado ou realizar um vivisseção, cortando e extirpando os tumores que afligem, preservando assim as outras partes.²¹

Acreditava-se que o melhor remédio para a “cura” deste “doente” era a higienização, ventilação e urbanização. Esta receita foi transformada pelo discurso do poder e travestiu-se em decretos, slogans, pressupostos, paradigmas e justificações para qualquer operação demolidora. Acreditava-se que “extirpando tumores” como a pobreza, os ambulantes, os cortiços, entre outros, “salvar-se-ia” a cidade.

Durante a administração de Pereira Passos, Osvaldo Cruz, médico sanitarista, esteve à frente da Diretoria Geral de Higiene e Assistência Pública, que foi criada já com um leque de responsabilidade, tais como polícia sanitária das habitações; fiscalização dos esgotos, do regime das águas pluviais e da água para consumo da população; beneficiamento do solo e subsolo; arborização e limpeza das ruas; coleta, remoção e incineração do lixo; fiscalização das obras públicas, dos alimentos vendidos à população, dos matadouros, mercados, lavadeiras, casas de diversão, etc.

A alimentação pública, principalmente as carnes e o leite, foram objetos de posturas municipais que disciplinavam suas condições de consumo, controle de preço e distribuição. Um dos alvos principais das medidas higienistas foi o comércio ambulante. Como dizia Pereira Passos, sobre a venda ambulante de alguns produtos:

Comecei por impedir a venda pelas ruas de vísceras de reses, expostas em tabuleiros, cercados pelo vôo contínuo de insetos, o que constituía espetáculo repugnante. Aboli, igualmente, a prática rústica de ordenharem vacas leiteiras na via pública, que iam cobrindo com seus dejetos, cenas estas que, ninguém, certamente achará dignas de uma cidade civilizada. (...) Tenho Procurado por termo à praga dos vendedores ambulantes de bilhetes de loteria, que, por toda parte, perseguem a população, incomodando-a com infernal grita e dando à cidade o aspecto de uma tavolagem.²²

A venda de miúdos e partes de animais em tabuleiros pelas ruas, um gênero de consumo eminentemente popular, foi proibida em janeiro de 1903 pelo decreto nº 370, que proibia também que os mercadores ambulantes de leite conduzissem vacas leiteiras pelas ruas para a venda desse gênero.

Em janeiro do ano seguinte, porém, Passos voltou atrás e permitiu a venda até as 10 horas da manhã, com a condição de que os ambulantes transportassem os miúdos em caixas de zinco divididas internamente com especificações minuciosas, e fixando uma multa em caso de infração das mesmas.²³

O mesmo não aconteceu com a venda de galinhas, perus e leitões – conduzidos pelas ruas da cidade – proibida desde 1889²⁴. A ordenha de vacas em frente à casa do freguês, antigo costume da cidade, era uma das práticas que mais incomodava a prefeitura. De manhã bem cedo, as ruas estreitas da cidade eram percorridas por manadas de vacas. O desejo de acabar com esse tipo de comércio era antigo. Em 1851, o Conselho Municipal já havia proibido o trânsito de vacas pela cidade.

Ao som do covo dos chocalhos, avisando-os da presença do mercador, os fregueses, alguns ainda estremunhados, acorriam às portas de suas moradas empunhando ora o copo, ora a cuia, a garrafa ou a panela para adquirir a mercadoria. Agachado ao pé do úbere apoiado, o recipiente encravado entre os joelhos o leiteiro esfregava um pano encardido nas tetas do animal, à guisa de limpeza, iniciando a operação com movimentos rápidos e firmes de vai-vém, pressionando tecnicamente as mamas (...) Freguesia havia que ali mesmo, ingeria vários copos de leite puro, revigorante, uns por esganação outros conselho médico.²⁵

Esta cena, típica das ruas do Rio, incomodava principalmente pela falta de higiene, sem falar da presença desagradável de vacas circulando pelas ruas. Mesmo com as proibições, a ordenha de vacas na porta da freguesia continuava. Em comunicado, os agentes de fiscalização são alertados para a continuidade daquela infração

Comunico-vos da ordem do Sr. Prefeito Municipal, que fica proibida a continuação da venda de leite com vacas; devendo os infratores ser punidos de conformidade com as leis aplicáveis ao exercício ambulante sem licença (...).²⁶

Além do aspecto médico sanitário, houve neste período uma produção de discursos de valorização do trabalho assalariado, ligados à necessidade de formação de um exército de mão-de-obra para a indústria nascente e de um mercado consumidor. “A exaltação do progresso humano era a própria bandeira sistematicamente desfraldada pelos que buscavam assegurar a legitimação de um projeto

de transformação da vida social do país pela via da industrialização. (...) Portanto, o trabalho - subentendido como trabalho industrial - é que deveria criar esse progresso (...)”²⁷

Esta organização das relações de trabalho nos moldes capitalistas pressupunha a disciplinização do trabalho, a regulamentação da relação empregador-empregado e a organização do mercado. O controle da mão-de-obra se exercia na fábrica, onde os operários eram submetidos a uma rigorosa disciplina, com exigente observação do horário e assiduidade ao trabalho, e se estendia à sua vida privada. Construía-se vilas operárias e pregava-se uma vida regrada, sem vícios²⁸. A subordinação dos trabalhadores deveria se dar no mundo do trabalho e fora dele.

O trabalhador ambulante, de certa forma, deveria estar engrossando as fileiras do exército de mão-de-obra disponível, e não nas ruas conseguindo o seu próprio sustento. Fazendo isso, esse trabalhador não estava se subjugando ao grande capital.

Assim, a recodificação daquela atividade se deu no sentido de transformar esta prática social profundamente arraigada no tecido social e cultural da cidade. O que aos olhos do viajante americano, Thomas Ewbank, parecia uma prática típica da cidade, para o prefeito se transformou em um “espetáculo repugnante”, em nada condizente com os novos padrões sociais de comportamento e civilidade desejados para a cidade.

A cidade deve ser aqui percebida enquanto uma *região urbana*. Como coloca Frémont, “a região, se existe, é um espaço vivido, vista, apreendida, sentida, anulada ou rejeitada, modelada pelos homens e projetando neles imagens que os modelam. É um reflexo. Redescobrir a região é pois procurar captá-la onde ela existe, vista pelos homens.”²⁹

Segundo Frémont, a região existe na medida em que se configura como um sistema de relações sociais, que, mais do que vivenciadas, são modeladas pelos homens. A cidade avançava rumo a uma nova configuração, onde estava sendo redefinida a imagem daquela região e, com isso, as relações sociais que a compunham também precisavam ser redefinidas. Ao se construir discursos sobre a cidade, a desordem e a insalubridade de determinadas práticas sociais – como a venda ambulante, por exemplo – a sociedade civil e o aparelho de Estado municipal estavam remodelando aquela região.

Na trilha das representações

As reflexões de Carlo Ginzburg sobre o método indiciário ou semiótico chamam atenção para a importância da decifração dos sinais³⁰. Segundo Ginzburg,

o que caracterizaria esta forma de saber é a “capacidade de, a partir de dados aparentemente negligenciáveis, remontar a uma realidade concreta não experimentável diretamente”. Ao historiador interessaria saber o que está por trás de determinados sinais, e em que medida esses podem contribuir para desvendar e tornar compreensíveis determinadas dimensões da dinâmica social.

Na tentativa de trilhar o caminho das representações e captar elementos presentes nos discursos analisados, o quadro abaixo vai apresentar algumas características percebidas através da documentação. Estes discursos estariam dialogando e compondo a textualidade da época, e por isso, fornecendo pistas a respeito do processo de construção de representações sobre o trabalho ambulante e sobre a cidade de uma maneira geral.

Tabela 1 – Discursos sobre ambulantes

TEMAS	DISCURSOS			
	Legislação	Crônicas	Fotos oficiais	Fotos de revista
A permanência dos ambulantes na cidade	1; 3	1; 2; 3; 5	2; 4	2; 4; 5
Ambulante, um trabalhador da cidade	1; 3	1; 2; 3; 5	2; 4	2; 4; 5
Ambulantes e a higiene da cidade	1; 3	1; 2; 3	4	2; 4
Ambulantes, tipo pitoresco da cidade	1; 3	1; 2; 3; 5	2; 4	2; 4; 5

1: oposição; 2: aceitação; 3: aceitação com restrições (regulamentação); 4: omissão; 5: incentivo

Os temas mais presentes nos diferentes tipos de documentação analisada se referem, na maior parte das vezes, à permanência do ambulante na cidade e aos problemas que causaria à higiene urbana, e ainda se ele seria ou não um tipo pitoresco ou um trabalhador integrado ao cotidiano da cidade.

Nas crônicas analisadas estão presentes manifestações de oposição e de aceitação e, em determinados momentos, essa aceitação é mediada pelo desejo de regulamentação de determinados ambulantes e, em outros casos, é percebido até mesmo um incentivo à permanência de alguns tipos de ambulantes na cidade.

Os avanços e recuos da legislação à proibição de determinadas práticas como a venda de rezes de animais, e a oposição incondicional de outras – como era o caso dos leiteiros, vendedores de aves e leitões e daqueles que vendiam bilhetes de loteria – dividem espaço com uma aceitação de diversas outras atividades. Na legislação esta aceitação se dava com restrições; o projeto precisava ser disciplinado. Ou seja, uma série de impostos e normas eram impostas a estes trabalhadores para poderem exercer sua atividade. Estas restrições assumiam

muitas vezes um caráter proibitivo, pois oneravam muito o trabalhador, que muitas vezes era obrigado a modificar o material dos recipientes em que seriam vendidas as mercadorias, dificultando o exercício de seu comércio e representando até mesmo uma forma de exclusão.

Na análise das fotografias, pude perceber que o tema – trabalho ambulante – está ausente na maioria das fotos, o que na tabela acima corresponderia a uma omissão, pois, na maior parte das fotos, esse não foi um tema enfatizado. Nos dois conjuntos foi encontrado um número reduzido de imagens onde ele aparecia. Nas fotografias oficiais, de 198 fotos, em 57 aparece o ambulante; de 315 fotos das revistas, somente 56. O que significaria a sua ausência?

A relação da História com o chamado modelo indiciário é também ressaltada por Georges Duby³¹. Para Duby, as descobertas mais interessantes no terreno da História se dariam quando o pesquisador tenta detectar aquilo que, voluntária ou involuntariamente, ficava oculto nos discursos. É necessário decifrar a história nas entrelinhas dos discursos, através de coleta de pistas muitas vezes imperceptíveis, a partir de fontes ainda novas para o historiador.

No conjunto de fotografias oficiais tiradas por Augusto Malta, essa ausência ou ocultação tem um caráter de *diluição*. O trabalhador aparecia diluído em meio ao trânsito da cidade, compondo a totalidade do espaço urbano – mesmo em imagens em que o ambulante está no primeiro plano da foto, não é o tema principal, como confirmam as legendas do fotógrafo. As fotografias oficiais não criam uma imagem específica do ambulante. Sua imagem estava mediada pela imagem da cidade colonial, que ia sendo demolida para dar lugar à “nova” cidade. O discurso sobre inadequação do trabalho ambulante, considerado uma prática tradicional, uma “velha usança”, estava relacionado com a inadequação da própria cidade colonial, insalubre e desordenada. Portanto, trabalho ambulante e cidade colonial se identificavam na mensagem transmitida pelas fotografias oficiais.

Por outro lado, Malta, ao fotografar as ruas da cidade, capta, com sua câmera, a população mais pobre e também o trabalhador ambulante. Assim, de certa forma, Malta vai *aceitar* a presença do ambulante, como elemento integrante das imagens, um trabalhador que circulava pelas ruas e cuja permanência ia sendo apreendida pelas lentes do fotógrafo.

Na maioria das fotos das revistas analisadas, a ausência do trabalhador vai assumir o mesmo caráter de *diluição* deste personagem na cena urbana, como percebemos nas fotografias onde o ambulante aparece misturado na multidão em ocasiões como manifestações e festas religiosas (vide Fotografias 4 e 5).

A tônica dos discursos presentes nessas publicações era a divulgação de um estilo burguês de sociedade. Os editoriais de moda, as propagandas, fotografias feitas em estúdio, os flagrantes, atestavam esta feição (vide Fotografias 6 e 7). Esses produtos intelectuais também constituíram representações que participaram ativamente do processo de recodificação dos hábitos e costumes daquela sociedade. Estavam estabelecendo novos padrões de comportamento.

Da mesma forma, Malta, ao fotografar as ruas da cidade e as obras de remodelação, e, através de seu trabalho, o aparelho de Estado, desejava propagandear as reformas e consubstanciar o verdadeiro significado de cidade urbanizada, arborizada, salubre e por isso tudo, moderna. Construía representações, na medida em que faziam um trabalho, como Chartier definiu, de classificação, divisão e delimitação, que serviu para organizar a apreensão da apreensão daquela realidade.

Nos dois conjuntos, estava presente naquelas imagens sua dimensão simbólica, estavam cumprindo uma “função política”, pois se constituíram em “instrumentos de conhecimento e comunicação”, possibilitando o consenso sobre a apreensão daquela realidade social³². Foram, portanto, bens valiosos àquele projeto, bens de natureza simbólica.

As fotografias, ao circularem no aparelho de Estado, ou através de sua publicação nas revistas ou em cartões postais, veiculavam determinadas idéias abstratas, a partir de uma visão de mundo, constituindo-se numa espécie de “repertórios visuais”, codificando visualmente o espaço urbano e suas relações sociais. Nessa codificação, as imagens assumiam funções signílicas específicas, ao associarem-nas aos significados de “cidade ordenada”, “salubre” e “moderna”, orientando os comportamentos sociais vivenciados naquele espaço.³³

O resultado dessa cadeia de codificação pode ser apreendido pelas próprias fotografias, pois, a cada *flash*, elas estão captando as práticas sociais e explicitando suas transformações, numa ação dialética entre práticas e representações.

Outra forma de apreensão se dá a partir das crônicas publicadas nas revistas, como foi mostrado no trabalho. Muitos discursos, como o de Luís Edmundo, por exemplo, bradam os novos tempos e a civilização do Rio; outros criticam as medidas da prefeitura, e ainda há aqueles em que o discurso prima pela ambigüidade, estabelecendo uma tensão entre hábitos tradicionais que deveriam permanecer e os que deveriam sumir do cenário da cidade.

Ao mesmo tempo em que a ação legislativa da prefeitura criava posturas

municipais para combater e estabelecer uma norma para esse tipo de atividade comercial, o que as fotografias demonstram é a permanência dos ambulantes. Essas fotografias estavam informando isso à prefeitura e à sociedade em geral.

O Estado tenta mostrar a força do projeto através da propaganda feita pelas imagens da execução das reformas. Contudo, ao escolher a cidade como cenário, sua multiplicidade é captada. A dinâmica social é revelada pelas fotografias. Com isso, o comércio ambulante surge em momentos onde muitas vezes não era para surgir. Isso também acontecia na revistas. Ao fotografar as senhoras elegantes passeando o fotógrafo captava ao fundo, o ambulante.

Esses discursos não eram unívocos. Estavam sendo produzido num campo onde havia disputas. Os discursos que eram emitidos por essas agências da sociedade civil estavam dialogando com os discursos da sociedade política, ora corroborando, ora criticando, mas, indiscutivelmente, se constituíram em capital simbólico indispensável às transformações sociais. As imagens e crônicas publicadas fazem transparecer a tensão entre o moderno e o tradicional. Nesse embate, a fotografia de imprensa, ao mesmo tempo em que propagandeava um estilo burguês, de nítidos traços europeus, retratava o que eles chamavam de cenas pitorescas do Rio.

É como um personagem pitoresco que o ambulante é tratado nas fotos onde ambulante é o tema principal (30% das 56 fotos). O objetivo dessas fotos é captar a integração daquele personagem ao cotidiano da cidade, muitas vezes cercado de sua clientela. Essa referência liga o ambulante à sociedade carioca do passado, aos costumes tradicionais do cotidiano, aproximando-se da interpretação dos viajantes.

Na prática cotidiana dos agentes sociais, por mais que as representações estejam de acordo com o interesse dos grupos que as forjaram, vão ganhando novos significados, ao entrarem em contato com a dinâmica social. As práticas estão ligadas às representações. O caráter discursivo divide espaço com o seu aspecto *indiciário*, também presente nas imagens, comprovando a existência do “referente” – trabalhador ambulante – naquele espaço, no momento da fotografia, marcando luminosamente a superfície sensível da câmera do fotógrafo.

Dessa forma, as fotografias estariam confrontando as diretrizes do projeto com a realidade cotidiana da cidade. Se, por um lado, aquelas fotos representavam discursos visuais, assumindo uma dimensão simbólica, por outro lado aflora nas imagens seu caráter indiciário, revelando elementos presentes na paisagem urbana da cidade. É aí que o ambulante surge.

Mais do que descobrir as representações sociais construídas sobre o trabalho ambulante, ao longo deste trabalho pude perceber as tensões e ambigüidades que estão em torno desse processo.

O ambulante, mesmo ausente em muitas fotografias, permanece no cotidiano, integrando as relações sociais da cidade. O projeto hegemônico – mesmo vitorioso no campo político e no campo intelectual –, em sua relação com a sociedade, vai se defrontar com seu dinamismo – é neste momento que se evidencia a porosidade do projeto. A ação dos sujeitos históricos vai retrabalhar as representações construídas, assimilando-as em determinados momentos e rejeitando-as em outros. A sociedade de certa forma estaria disputando também essa construção.

A discussão paralela que se estabelece gira em torno dos matizes que possuem os projetos de controle social. Muitas vezes a bibliografia mostra esta ação de uma forma acachapante, unilateral e monolítica, sem chamar atenção para as dissonâncias nele presentes. Ou, em contrapartida, tratam da resistência cultural de grupos marginalizados, sem relativizar o quanto de incorporação dos projetos de dominação simbólica podem estar convivendo com essas manifestações. Há que se considerar as ambigüidades existentes no interior dos sujeitos históricos e de suas práticas sociais. A experiência vivida demonstra mais do que a consciência de classe, ela nos revela a dialética presente na vida em sociedade.

Guardadas as diferenças históricas, a persistência do trabalho ambulante é, a todo momento, flagrada por nós hoje, no final do século XX. O vassoureiro, o amolador de facas, o vendedor de doces e balas, o vendedor de frutas, ainda são facilmente encontrados nas ruas da cidade. Assistimos hoje também a permanência dos conflitos entre a ordenação do espaço urbano e atividade do ambulante, e a relação ambígua da sociedade com esse tipo de trabalhador, ora aceitando-o e consumindo seus produtos, ora se incomodando com seus pregões e com a ocupação das calçadas.

PELO NOVO MERCADO



A preta do mingão.

Fotografia 1: BERJ/Careta, 19/2/1910, p. 27. Legenda: "A preta do Mingão".

Notas

1. RIO, João do. **A alma encantadora das ruas**. Rio de Janeiro : Biblioteca Carioca. 1991. p. 27.
2. Refiro-me às obras de remodelação da cidade levadas a cabo por Pereira Passos (1902-1906).
3. A noção de intertextualidade se refere a uma determinada forma do historiador se relacionar com os documentos. Esses não falam por si só, como achavam os positivistas, é necessário que se façam "perguntas" a eles. Este tipo de perspectiva impõe ao historiador o confronto de vários tipos de fontes, nesse processo de perguntas e repostas.
4. CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**.

RIO EM FLAGRANTE



A tradicional *baiana* dos mingãos, muquécas e cangicas.

Fotografia 2 BN/ Fon-Fon, 01/08/15. Título: "Rio em Flagrante". Legenda: "A tradicional baiana dos mingãos, muquécas e cangicas".

Lisboa : Difel, 1991. p. 17.

5. Ibid.

6. Cf. MAUAD, Ana Maria. Através da imagem: fotografia e história - interfaces. In: **Tempo**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, 1996.

7. VASQUEZ, Pedro. **Fotógrafos**: pioneiros do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro : Dazibao, 1990.

8. As imagens presentes nas revistas ilustradas eram doadas por fotógrafos ou tiradas pelos fotógrafos funcionários das revistas.

9. A escolha desse período está relacionada a fatores como: a) engloba os anos da administração de Pereira Passos onde ele vai legislar sobre o comércio ambulante, sobre a mendicância, a vadiagem, entre outras coisas; b) posse de Oswaldo Cruz no cargo de Diretor-Geral de Saúde Pública, e início das medidas higienistas; c) lançamento da revista Fon-Fon; d) lançamento da revista Careta; e) período posterior às reformas, possibilitando a analisar a extensão



Fotografia 3: BERJ/ *Careta*, 10/10/1908. Título: “Vida Acadêmica”. Legenda: “O lunch dos estudantes de Medicina, à porta da Faculdade”.

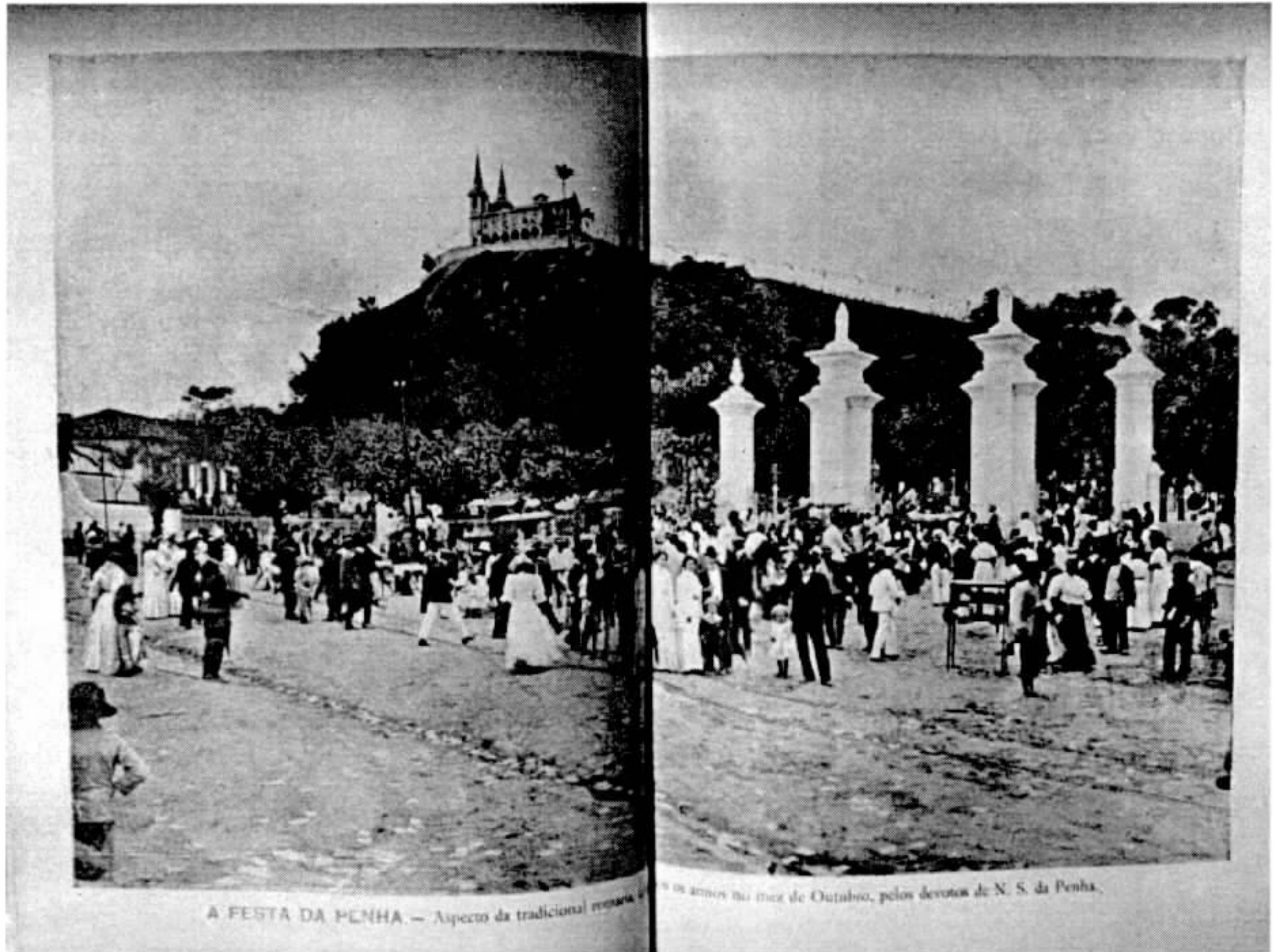
de suas transformações tanto no aspecto físico quanto em relação aos códigos de comportamento social e f) o período de 1914 a 1920 ser um momento de mudanças na conjuntura internacional em decorrência da I Guerra Mundial.

10. Cabe aqui colocar que as fotografias das três revistas foram analisadas em conjunto.

11. BOSISIO JR., Arthur. **O comércio e suas profissões: imagens do Brasil:** 1500/1946. SENAC, 1983.

12. Em seu livro, João do Rio vai analisar a cidade através da sociabilidade existente nas ruas, ressaltando a necessidade de se escrever sobre as profissões não reconhecidas pelo mercado – como a dos selistas, tatuadores e ciganos – , mas que fazem parte das relações sociais da cidade.

13. DAMAZIO, Sylvia F. **Retrato social do Rio de Janeiro na virada do século.** Rio de Janeiro : EdUERJ, 1996.



Fotografia 4: *Fon-Fon*, 16/10/1909. *Legenda:* “A FESTA DA PENHA - Aspecto da tradicional romaria (...), pelos devotos de N. S. da Penha”.

14. EWUBANK, Thomas. **Vida no Brasil**. Belo Horizonte : Ed. Itatiaia, 1976. p. 78-79.

15. O mascate era um ambulante que se embrenhava pelo interior do Brasil vendendo panos, bijuterias, miudezas, etc; o tropeiro era o vendedor de carne de charque e vários utensílios, que viajava para as regiões das minas; e o regatão era um ambulante característico da região amazônica, que percorria em seu barco rios, lagoas e igarapés, parando nos lugarejos para vender sua mercadoria. Ver BOSISIO JR., op. cit.

16. EDMUNDO, op. cit., p. 368.

17. Este episódio é descrito por Sylvia F. Damazio ao descrever o campo de trabalho das mulheres pobres no início do século. Cf. DAMAZIO, op. cit., p. 38.

18. Sobre a questão de tempo e disciplina do trabalho, cf. THOMPSON, E. P. **Tradicón , revuelta y consciencia de clase**. Barcelona : Editorial Crítica, 1984.

19. DAMAZIO, op. cit., p. 39.

20. LOBO, Eulália Maria L. **História do Rio de Janeiro: do capital comercial ao capital industrial e financeiro.** IBMEC : Rio de Janeiro, 1978
21. CHIAVARI, op. cit., p. 570.
22. Mensagem do Prefeito, de setembro de 1903, p. 7.
23. Decretos n. 371, de 9 de janeiro de 1903, e n. 462, de 5 de janeiro de 1904.
24. Lei n. 673, de maio de 1889.
25. GOULAR, José Alípio. Alguns dados sobre o comércio ambulante de leite no Rio de Janeiro do século XIX. In: **Revista do IHGB**, Rio de Janeiro, v. 263, abril/junho 1964.
26. **Boletim de Intendência Municipal.** Circular n. 4, 02/11/1903.
27. TURAZZI, op. cit., p. 80.
28. RAGO, Margareth, apud RIBEIRO, Marina Leite. **O anjo tutelar dos desgraçados: justiça e trabalho no estado do Rio de Janeiro na Primeira República.** Niterói, 1995. Dissertação de Mestrado em História – Universidade Federal Fluminense.
29. Cf. FRÉMONT, Armand. **A região, espaço vivido.** Coimbra : Livraria Almedina, 1980. p. 17.
30. GINZBURG coloca que, apesar do método indiciário datar da antiguidade, começou a se firmar nas ciências humanas no final do século XX, cf. GINZBURG, Carlo. Sinais, raízes de um paradigma indiciário. In: _____. **Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história.** São Paulo : Companhia das Letras, 1991.
31. DUBY, Georges. En la historia de la Historia. In: _____. **Diálogos sobre la Historia: conversaciones con Guy Lardreau.** Madrid : Alianza, 1988.
32. Sobre a função política dos símbolos ver BOURDIEU, Pierre. O Poder Simbólico. Rio de Janeiro: Ed. Difel, 1989
33. Esta idéia foi desenvolvida na Introdução desta dissertação, a partir das idéias de Pierce presentes no livro de SANTAELLA, Lúcia. O que é semiótica. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

Fotógrafos e retratos de romeiros no Santuário Nacional de Aparecida¹

Lygia Segala*

Fazia uma tempestade danada, daquelas em que o céu se avessa. Eu tava lá pra roça, no beiral da casa, ouvindo meu radinho, de pilha. De um susto caiu um raio no radio, ali pertinho. O raio arrebentou com tudo, com o curral, com as cercas, com o pé de árvore. A minha roupa se queimou ela toda. Mas eu chamei por N. Sra. Aparecida e estou aqui vivo. Disse pro fotógrafo: “quero ver esse milagre no retrato. Trouxe as roupas esfarrapadas para fazer a foto e deixar depois nos pés da Santa, agradecido”.

Valmir de Souza, 41 anos, romeiro de Minas Gerais.

Os fotógrafos da praça da basílica velha de Aparecida, os mais antigos beirando 40 anos no ofício, contam casos de romeiros, validos de graças e de promessas, que acompanham a história do Santuário. Os devotos buscavam na fotografia negociada a cena do milagre, o instantâneo da salvação. Hoje em dia, esses quadros votivos variam pouco. Coloridas e de revelação imediata, as chapas Polaroid, usadas pelos profissionais da praça, guardam ainda uma certa magia, intrigam os romeiros: ao ar livre, à luz do sol, vêm aparecer a imagem deles com a Santa, em gesso ou em tela, reatualizando, simbolicamente, pela “técnica moderna”, a aparição da Virgem nas águas do rio.

* Antropóloga. Professora da Faculdade de Educação. Pesquisadora associada do Laboratório de História Oral e Iconografia do Departamento de História da Universidade Federal Fluminense.



Aparição e Retrato

A devoção a Nossa Senhora da Conceição Aparecida inicia-se no século XVIII, com o aparecimento da imagem da Santa no Rio Paraíba, próximo à vila de Guaratinguetá, no caminho entre São Paulo e as Minas do Ouro.

Conta o “Guia dos Romeiros”², que em outubro de 1717, por ali tinha de passar, (...) D. Pedro de Almeida, conde de Assumar, nomeado pela Corte governador dessas províncias. Sabendo que o ilustre hóspede e sua comitiva se deliciariam com uma mesa bem servida de saborosos peixes, a Câmara de Guaratinguetá ordenou aos pescadores da redondeza que saíssem a pescar e trouxessem todo o peixe que conseguissem apanhar. Os três pescadores – Domingos Garcia, João Alves e Felipe Pedroso – principiaram a lançar suas redes no porto de José Correia Leite, continuando até o porto de Itaguaçu, bem distante, sem tirar peixe algum. Foi quando João Alves aí lançou sua rede e tirou o corpo da Senhora, sem a cabeça; lançando mais abaixo outra vez a rede, tirou a cabeça da mesma Senhora.

(...)

Daquele momento em diante a pesca foi de tal modo abundante, que ele e os companheiros, receosos de naufragar, devido à enorme quantidade de peixes, retiraram-se para suas casas, narrando a todos, cheios de espanto, o que lhes acontecera.

A imagem, enegrecida pelas águas, foi guardada durante 15 anos por Felipe Pedroso. Seu filho dá então à Virgem um pequeno oratório de madeira, que logo atrai a devoção dos vizinhos. Por volta de 1733, notícias de prodígios e milagres já correm pelas cercanias. A primeira capela é construída no alto do Morro dos Coqueiros, em 1745. Não havia por ali habitações, segundo o “Guia”, “a não ser um casarão para romeiros e a menos de 50 metros começava a capoeira”³. Jean-Baptiste Debret, participante da Missão Artística francesa no Rio de Janeiro, passando por aquelas paragens em 1827, deixa na sua *Voyage Pittoresque* uma gravura do sítio sagrado, dos peregrinos, das roças, andarilhos devotos, pagadores de promessa.

Em 1834, iniciam-se obras para edificar a atual igreja velha, que teve em 1888 uma inauguração solene. E, já em meados do século, as paredes da Capela quase que não têm já lugar para as figuras de cera: troncos, cabeças, braços, pernas e mãos de todos os tamanhos e feitios que se vêem simultaneamente pendurados, ao lado de numerosos painéis, representando este um pai salvando seu filho das garras de uma fera, aquele um moribundo restituído à vida por haver invocado, cheio de religiosa piedade, o nome da divina protetora e, finalmente, a simbólica epopéia de todos os martírios e de todas as dores que angustiam a existência humana.⁴

As primeiras estampas da Santa, litografias feitas no Rio de Janeiro e em Paris, começam então a circular entre os romeiros. Ganham-se 40 dias de indulgência rezando Ave-Marias diante dessas imagens⁵. A Virgem, nessas reproduções de encomenda, aparece branca, como era o mais comum nas galerias marianas européias. É só em 1869, com a fotografia, que se alardeiam no jornal *O Parahyba* os “verdadeiros retratos de N. Sra. da Conceição Aparecida”. Louis Robin e Valentin Favreau, estabelecidos em Guaratinguetá, cidade vizinha, têm a permissão do Vigário Manuel de Jesus para fotografar a imagem, copiando-as para a venda em “vários tamanhos naturaes ou colloridos”⁶. Fotógrafos franceses dispostos à aventura têm nessa cidade uma “tenda, coisa digna de ver-se”. Trazem àqueles ermos a tecnologia do progresso e a aura mágica dos “espelhos que lembram”. A maior fidelidade de suas reproduções impressiona como relíquia. Percebendo como rendoso o negócio das imagens sagradas, fazem ainda “vistas” da igreja e retratos posados de romeiros, deixados como ex-votos na Igreja.

Essas fotografias de promessa, em branco e preto ou coloridas a pincel, substituem, nas paredes da sala de milagres, os desenhos votivos, uma vez que todas as pinturas em papel dos milagres obtidos, consideradas arte tosca e gro-

tesca, “fruto certamente da ingenuidade e rudeza de alguns devotos”, são proibidas por D. Antônio de Mello, em sua visita pastoral de 1854. As que por lá existiam foram queimadas como figurações inconvenientes, desvios da arte religiosa. Crescem, a partir dessa medida, os pedidos de retrato. Logo, “negociantes e menores que exercem a mascateação das cousas santas, oferecem medalhões com a photographia da Capella”⁸.

Os romeiros chegavam em grupos, a pé e nos carros de boi que tiveram grande expressão no fim do século passado até 1920⁹. Cada romaria reunia cinco ou seis carros com vinte e poucas pessoas, que se alojavam nas chácaras próximas. Ficavam poucos dias para as missas, novenas e sacramentos. Pagavam promessa e faziam fotografia, chapas de ferrótipo¹⁰, com os retratistas do lugar. Com a inauguração da Estrada de Ferro Rio-São Paulo, em 1877, o santuário se “aproxima” dos principais centros urbanos do sudeste. O “Completo Almanach do Estado de São Paulo para 1896” informa que no “Distrito de Aparecida” (pela lei n. 19 de 04/03/1842) havia doze lojas de armarinhos, cinco casas de pasto, três hospedarias, quatro hotéis, uma farmácia, um jornal “Folha de Aparecida” e dois fotógrafos: Jeronymo Bessa e Victor Sambonha.¹¹

O Santuário e a Nação

Situada entre Rio de Janeiro e São Paulo e entre a linha litorânea paulista e o estado de Minas Gerais, esta área do Vale do Paraíba onde se encontra o Santuário está na rota do escoamento do ouro, no século XVIII, e do café, na segunda metade do século XIX. Desenha-se como espaço particular, onde se entrecruzam importantes interesses políticos e econômicos no Brasil. São essas principais bases territoriais de sustentação da política nacional desde o Império que configuram a área da influência religiosa de Aparecida.¹²

No final do século XIX, diante da laicização do Estado e da ideologia positivista republicana, esse campo devocional é estimulado pela Igreja, reavivando a visibilidade pública da fé católica. Dentro dessa orientação, os bispos do Rio e de São Paulo promovem os primeiros eventos oficiais de romaria no país, a partir de 1900, reunindo fiéis das principais cidades do sudeste.

A primeira grande romaria à Aparecida, vinda da cidade de São Paulo, acontece nos dias 7 e 8 de setembro, com o intuito de associar as homenagens à Santa a data nacional da independência¹³. Porém, a definição emblemática da Virgem Aparecida como padroeira do Brasil dar-se-á em 1930, conforme declaração do papa Pio XI. Desde então, a igreja pretende por intermédio dessa mis-

tica em torno da Rainha, da Mãe e da Senhora, promover a dimensão comunitária da fé, sacralizando o “espírito da nação”¹⁴. Apesar das adesões devocionais pouco significativas nos estados do Norte, Nordeste e Centro-Oeste do país, hoje, o feriado nacional de 12 de outubro (dia de N. Sra. Aparecida), as largas dimensões arquitetônicas da nova basílica¹⁵ - que pressupõem uma conformação de massas - e a grandiosidade dos festejos no lugar, transmitidos para todo o país pelos canais de televisão, tentam consolidar esse símbolo e o conjunto de discursos políticos e catequéticos a eles referidos.

A disposição das duas basílicas - a nova e a velha - e a relação entre elas retoma, por dentro do quadriculamento sagrado, a dupla dimensão religiosa e política, local e supralocal do Santuário. A basílica velha está situada no alto do terreno acidentado do centro da cidade. É cercada pelo burburinho das casas, lojas, bares, hotéis e restaurantes vizinhos, fazendo, portanto, parte desse conjunto construído. Liga-se por meio de uma longa passarela (389 metros), por sobre os baixios da cidade, à basílica nova, edificada em outra colina próxima. Suas dimensões monumentais ocupam sítio privilegiado em imenso terreno, cercado por muros altos e portões. Em conjunto arquitetônico em forma de cruz, a igreja é considerada a segunda maior do mundo, depois de São Pedro em Roma. Dela contempla-se, à distância, uma parte da cidade e da zona rural do município. Do mirante (107 metros de altura), instalado na torre da igreja - aberto à visitação mediante ingresso -, esse campo de visão é ampliado, alcançando o serpenteado do rio, as cidades vizinhas do vale, o contorno das serras mineiras. O movimento convergente de devotos para o templo e a continuidade de paisagens diversas, vistas do alto, parecem confirmar, na sensibilidade do romeiro, a idéia do Santuário como um *centro* de forças, de mando e de fé. A construção material e simbólica da *presença* santa, pois, procura vincular o sobrenatural com a cidade e esta com toda a terra brasileira.

A fé e a festa

Segundo o “Guia dos Romeiros”¹⁶, produzido pelos padres Redentoristas - ordem responsável desde 1894 pelos serviços espirituais e administrativos do santuário -, *romaria* significa “fazer uma *viagem* a um *lugar privilegiado por motivo de religião*”. Explica melhor o folheto: “o romeiro deve ocupar-se antes de tudo de Deus, da alma e da oração, traço de união entre os dois. A romaria deve assemelhar-se a um retiro que afasta da terra e aproxima do céu.”

Há, nessa versão, uma primeira definição moral para o território sagrado, calcada em concepções específicas, de tempo e de espaço de *regeneração*. Trata-se de um tempo breve¹⁷, no qual se estimula um alto *grau*¹⁸ de excitação pública e coletiva em torno da fé. O movimento de desentranhamento da vida cotidiana para a experiência mística, em geral desenhado na ascese contemplativa, na elevação extática (morte simbólica), se dá na romaria, por um deslocamento horizontalizado no espaço, que afirma a presença tangível do divino em um território profano que se sacraliza.

A ida ao Santuário anuncia que o *centro da devoção*, ou o máximo da sua eficácia, está *fora* do circuito das relações sociais habituais do romeiro e das suas práticas adorativas particulares. A aproximação com o sagrado pressupõe uma distância do lugar e do universo familiares, e uma experiência no Santuário de renovação espiritual e de estímulo à pertença católica. Turner caracteriza as romarias como uma “mística exterior”, onde a abordagem do divino é feita por vias espaciais¹⁹. Fernandes salienta que este *espaço* não é percebido como pura “extensão”, mas é qualitativamente marcado; percorrê-lo é dispor-se a transformações íntimas, existenciais e sensíveis, em *graus* crescentemente maiores²⁰. A idéia de *viagem*, como projeto para intensificação da atitude piedosa, prepara novas alianças e exige adesão a um conjunto de atividades excepcionais.

Hoje, o acesso de romeiros à Aparecida se dá principalmente através de excursões, organizadas por paróquias e por empresas de ônibus. Com uma população de cerca de 35.000 habitantes, a cidade transborda com os 7 milhões de fiéis que visitam o Santuário por ano chegando, a 200 mil nos fins de semana de pico²¹. Por devoção, promessa ou dinheiro, os chamados *chefes de excursão* marcam os hotéis, contratam ônibus, servem de guias, preparam os acontecimentos: os rojões na chegada, o acerto com o fotógrafo da cidade para a pose coletiva do grupo em frente ao ônibus. O retrato colorido pode vir a gosto do freguês: “em papel” ou em quadro com moldura. O “chefe” ganha uma percentagem do fotógrafo e um agrado no hotel que escolhe. As excursões voltam todos os anos, e a economia da viagem já conta com essas cortesias certas, com as recomendações comprovadas. A maior parte dos romeiros que “ficam” vem de Minas e do Paraná. Chegam grupos expressivos também do sul do país. Já os devotos de São Paulo e do Rio de Janeiro, em geral, passam o dia, fazem o esquema “bate e volta”²².

Aoração dirigida e o *espírito de privação e sacrifícios* são elementos fundamentais da campanha eclesial para conferir solenidade, sacralidade à romaria, preservando e promovendo a autoridade clerical sobre o evento. Tenta-se, através do

controle do tempo, do espaço e das atitudes, garantir, nesse campo de devoções populares, o culto centrado no poder de redenção crística através dos sacramentos, a mediação obrigatória e purificadora da hierarquia da Igreja entre o laicato e a Santa.

No tempo que os romeiros passam no *lugar privilegiado*, os padres buscam restaurar ritualmente o sentido da comunidade religiosa, fazendo desaparecer “aos pés de Nossa Senhora a diferença entre ricos e pobres, entre sábios e indoutos, entre grandes e pequenos, achando-se todos unidos no mesmo sentimento e desejo de serem filhos e clientes de Nossa Senhora”²³.

Roberto da Matta revela que

o discurso das festas religiosas permite surpreender uma perspectiva da estrutura social onde o foco é simultaneamente os valores locais e universais. (...) As festas religiosas, assim, por colocarem lado a lado e num mesmo momento o povo e as autoridades, os santos e os pecadores, os homens sadios e os doentes, atualizam em seu discurso, uma sistemática neutralização de posições, grupos e categorias sociais, exercendo uma espécie de *pax catholica*.²⁴

Tal indistinção cultivada, prenúncio do Reino de Deus, é, no entanto, relativizada nas placas de homenagem, no comércio de bens religiosos, na ostentação dos ex-votos e das promessas, que dão um contorno mais individualizado ao fluxo devocional de multidão.

A essas tentativas reguladoras de definição e captura do sagrado nas redes da ortodoxia, de ampliação do espaço social ordenado, civil ou religioso²⁵, a romaria abre circularidades entre os espaços da Igreja e a cidade jocosa dos homens²⁶. Em Aparecida, as interligações entre *o riso e a prece* podem ser compreendidas a partir de representações em torno da mulher, seja como imagem sagrada, seja como símbolo rebaixado²⁷ de materialidade e animalidade. A Virgem do Santuário e a mulher-gorila ou a mulher-cobra do parque de diversões são referências para a celebração religiosa oficial e para a ordem que se carnavaliza na romaria. Evocam uma distinção de espaços, uma tensão entre o território santo e aquele mais explicitamente vinculado aos negócios e à folia, ao vocabulário e a gramática da praça pública.

Nas ladeiras e ruelas por sobre as encostas da colina onde fica a basílica velha, e também na parte baixa da cidade, fronteira aos muros que cercam os pátios da basílica nova, desenvolve-se um intenso comércio de produtos religiosos, secos e molhados, vestuários, plásticos, armas, souvenirs, contrabandos do Paraguai: uma parafernália de aparelhos eletrônicos de qualidade duvidosa, reló-

gios de todos os tipos, caixas de maquiagem, espelhos, perfumes²⁸. Os reclames das lojas, a lábia dos vendedores, a pechincha, os descontos concorrentes, o “levar na conversa”, misturam-se às discussões em voz alta, à anedota, aos fuxicos e aos casos escabrosos que envolvem, no mais das vezes, a violência e o milagre.

O comércio das *bancas*, a feira, tem o seu lugar determinado. Os vendedores acumulam de qualidades as águas e os óleos santos, os videocassetes, os aparelhos de mergulho. As passagens são atravancadas por mercadorias, às tulhas, e por uma circulação intensa de romeiros, pedintes, ambulantes, batedores de carteira, anunciantes, adivinhos, fotógrafos. Vende-se cachaça barata em sacos plásticos. O calor, os jejuns, os sacrifícios do corpo aceleram o efeito da bebida, deixando alguns peregrinos tontos, de fala mole, rotos no chão. As comidas, muita gente traz de casa, em vasilhames plásticos, ou então fazem fila para os *marmiteixes* e os salgados em restaurantes da cidade. Biscoitos, bolos, pele de porco torrada, churrasquinho, pipoca, frutas, pamonha de milho verde e algodão doce são vendidos em bancas ou tabuleiros, nas ruas.

O parque de diversões e vez por outra um circo, próximos aos muros da basílica nova e da feira, exploram nas atrações mambembes o terror, a vertigem, a sorte, as mulheres que se transformam em animais.

A ordem e a mistura, o sério e o grotesco, a “regeneração” do espírito e o “renascimento” do corpo aparecem, pois, como dimensões complementares da romaria, percebida como um “paraíso”, uma liberdade efêmera que instiga as sensações fantásticas e o radicalismo utópico do milagre para todos.

O mercado das imagens, a produção e o uso social da fotografia na romaria

Ao circular pelas ruas e ladeiras da cidade velha, tem-se a sensação de estar sob vigilância (ou sob proteção), no foco de um jogo intenso de *olhares*. Do lado de dentro e na fachada dos múltiplos estabelecimentos comerciais, há infindáveis e caleidoscópicas galerias de imagens: olhos, faces da Virgem, de anjos e santos, dos artistas da moda, da “tiazinha” mascarada, dos jogadores de futebol. São reproduzidas, às centenas, em gravuras coloridas, em gesso, plástico, nas capelinhas de vidro purpurinado, multiplicadas nas molduras e nos fundos de espelho²⁹. Em contraponto, ao olhar fixo que ensaia a magia e a curiosidade, estão também expostos, à venda, corpos inteiros ou despedaçados, dores avulsas, *vistas* nos ex-votos de cera. Cabeças, membros, órgãos e vísceras são peças que degradam e dilaceram o corpo para confirmar sua regeneração diante da Santa.

As figurações fotográficas em postais, retratos e quadros de paisagens preservam, nas apreciações comuns, o senso de “imagem fiel”. Pouco se atenta às suas especificidades enquanto transcrição do objeto³⁰, distinguindo *reprodução da realidade material* de construção de uma *realidade fotográfica*, a partir de um trabalho formal particular (pontos de vista, enquadramento, pose, atributos de cena).

Os “olhos da cidade”

Os fotógrafos da cidade entram no mercado de imagens oferecendo seus serviços aos romeiros: quadros que testemunham a fé e recordam a festa. Alguns, os “antigos”, desde os anos 1940 na praça, lembram as famosas máquinas *foguete* dos ambulantes, que *soltavam rojões*, animando a cidade e assustando os peregrinos que vinham da roça. Os “novos”, muitos deles filhos ou parentes próximos dos já estabelecidos, vêem o ofício minguar por conta dos preços da concorrência com a “máquina do Paraguai”, vendida a 10 reais com filme grátis e flash embutido.

Em 1991, por ocasião da festa da Santa, havia na cidade cerca de 200 fotógrafos. Agora, rondam 80. São licenciados pela Prefeitura e, na sua grande maioria, filiados ao Sindicato dos Fotógrafos de Aparecida, que desde 1968 procura garantir, no jogo político, espaços de trabalho para os retratistas.

Não há mulheres no ofício. Contam que por um tempo viveu do retrato uma Dora. Mas não se vê como coisa “própria de moça” esperar freguês na praça ou “chamar romeiro na rua pra foto”.

Nas praças e nas ruas, muitos trabalham na fotografia como serviço sazonal ou “bico” de fim de semana. Poucos retratistas estudaram além da quarta série e, em geral, “mexem com outra coisa”, têm ocupações remuneradas complementares: são funcionários da prefeitura – muitos vigias, trocadores de ônibus, frentistas, trabalham na gráfica do santuário, em serviço de ocasião. As estações “fortes” para o trabalho são as do mês de maio – de consagrada devoção mariana, e a de outubro, com o dia da Santa. A quaresma é o “tempo do fracasso”, de ruas vazias, comércio fraco, hotéis com colchões nas janelas. “Quem não aproveitar a temporada” – diz João Batista, fotógrafo da praça – “fica na ruína”.

Há, portanto, um ciclo na profissão do retrato de romaria, que exige um cálculo econômico familiar, uma previsão na organização da produção e na venda do serviço, articulando possibilidades alternadas de ganho como autônomo e como empregado. Ser “dono do tempo de trabalho”, “largar de ter salário”, de

“ganhar miséria” é justificativa corrente para a escolha do ofício que rende nos domingos e nas festas.

A concorrência pelo retrato é grande no bulício das ruas, conta José Reis, o Zezito, fotógrafo com ponto em um dos portões da basílica nova.

A gente tem de *cantar o romeiro*³¹. Precisa *pegar* ele pra ser freguês. A gente *canta* quando *vê* alguém que vem com vela, com anjo, já sabe que é promessa. Sabe distinguir um batizado, quem é romeiro quem não é; quem é da área, da redondeza, quem é mais distante, do Paraná, de Santa Catarina. *Olhando* as pessoas a gente sabe. Os mais humildes são os melhores fregueses. O pessoal de São Paulo, do Rio, são de uma classe mais esclarecida. Eles têm a própria máquina, que revela em 1 hora [grifos meus].

Jorge, da praça, emenda essa conversa: “os romeiros de pé no chão, mal vestidos, vestido de caboclo, esses pessoal é que bate mais foto. Esses senhores que vem aqui com celularzinho, carro novo... A gente oferece foto e ele diz: ‘dá licença, o senhor está atrapalhando!’”

Esses pareceres se multiplicam. Todos os fotógrafos concordam que das suas lentes sai a galeria das “gentes simples” de um Brasil devoto.

Em Aparecida, em 1991, os fotógrafos de romeiros estavam divididos por categorias, em função da técnica que utilizavam, não raro relacionada ao uso que os romeiros fazem do retrato como recordação ou como promessa. Existiam três tipos principais de fotógrafos, reunidos em espaços diferentes, pré-fixados pela administração municipal: os *de estúdio*, os *da praça ou jardim*, os *de portão* ou *de feira*. Os que trabalhavam nas áreas públicas eram identificados pelos jalecos azuis que vestiam. Essa distinção favorecia o controle desse serviço, seja pelas autoridades, seja pelos próprios profissionais do retrato, interessados em circunscrever o mercado na cidade.

Fotógrafos de Estúdio

Os pequenos estúdios hoje já estão quase desaparecidos das ruas e ladeiras da cidade. Em 1991, Luís Nunes da Cunha, há 28 anos no ramo, alugava com o irmão João, um pequeno estúdio, em rua bastante movimentada da cidade. O próprio nome do estabelecimento sugere um aspecto bastante recorrente no ofício, o seu caráter familiar: “A fotografia é um ramo de família, passa de pai pra filho, e vai atravessando” – diz Luís. “Então, quando morre um fotógrafo, o filho, se tiver condição, entra no lugar. Já tem o *ponto*, os aparelhos, só muda o nome.”

O custo dos instrumentos e materiais, a diversidade de tarefas que a produção fotográfica engendra, o controle do ponto de trabalho e o curto tempo disponível entre o bater e o entregar do retrato aos clientes, exigem uma organização de equipe. Vários fotógrafos exercem seu ofício por dentro de uma rede familiar.

No caso de Luís, sua iniciação profissional se deu por etapas. Começou com o pai, aos sete anos, *carregando filme*³².

Meu pai era *fotógrafo de jardim*³³, mas tinha um estúdio pequeno, um lugar reservado num quarto do antigo hotel São Jorge onde revelava e copiava o filme. Além do meu pai, trabalhava com isso o meu irmão mais velho, que hoje está aqui comigo. Ele era *impressor*. Ele fazia as cópias do negativo, que passa do negativo pra foto. Então meu pai *batia* a foto, eu *carregava*, ele *copiava*.

Quando o pai deixa temporariamente o ofício, Luís assume o lugar dele na praça, como “fotógrafo oficial”. É na prática que se firma nas manhas do retrato. “Meu pai me jogou na mão, vai e faz. Aprendi a *bater* com *lambe-lambe*, depois passei a usar a máquina 6x6, a Yashica Tradicional e estou com ela até hoje”.



Com a volta do pai para o ponto, procura aperfeiçoar-se no estúdio Kennedy, considerado o mais equipado da cidade. Lá aprende a copiar, fazer retoque, colorir com anilina, jogar com as luzes. Foi adquirindo e guardando equipamentos aos poucos, para montar seu próprio estúdio em sociedade com os parentes interessados. “Eu, meu irmão mais velho, meu outro irmão, que hoje está na aeronáutica, e meu pai, a gente ia usando os equipamentos entre a gente mesmo e completando o estúdio. (...) O lugar é alugado, mas tudo o que está aqui, de equipamento, é próprio.”

O estúdio constava de uma pequena sala aberta para a rua. Logo à entrada havia uma “banquinha de gravação” para correntinhas, medalhas e chaveiros, com a imagem da santa. É um comércio de lembranças, complementar ao retrato. Mais atrás, estão os jogos de luz, bastante simples, a máquina 6x6 com flash e os painéis pintados a óleo, frente aos quais posam os visitantes.³⁴

“Esses painéis contam a história da cidade. É tudo relacionado com o que tem na cidade, porque oromeiro procura isso. É a Santa, a igreja, o altar, o lugar onde achou a imagem. Então são os painéis tradicionais que o povo pede pra promessa ou pra levar de recordação.” Além disso, Luís dispunha de alguns apetrechos, complementos da pose, que eram colocados à disposição dos clientes: imagens da santa em gesso, em vários tamanhos, chapéus, revólveres, violão, cavalinhos de massa para criança, aviãozinho³⁵. As roupas de anjo, muito procuradas, eram, em geral, tomadas sob empréstimo, da Sala dos Milagres da Basílica.

No fundo da loja havia um pequeno e improvisado laboratório para revelação do negativo e *impressão* das cópias fotográficas. Para Luís, “o trabalho no estúdio é mais sossegado, se tem mais tempo para arrumar e conhecer o cliente. Eles se sentem mais à vontade, sobretudo os que têm mais idade. Acham-se mais resguardados dos olhares de todo mundo: preparam melhor suas poses, escolhem os complementos”.

Como lugar mais reservado, o estúdio tem, porém, menos visibilidade do que a praça, havendo necessidade de um esquema de indicações mais eficaz para garantir a regularidade da freguesia. A negociação do preço do retrato em torno do que é estabelecido pela tabela do Sindicato (preço máximo), contemplando as possibilidades do cliente, é recurso indispensável nessa publicidade de calçada.

“Hoje em dia o trabalho com oromeiro caiu muito por conta das máquinas do Paraguai”, diz Luís que abandonou o ofício e se dedica às gravações de medalhas. “Além disso, as fotos em preto e branco saíram do gosto doromeiro que prefere, apesar do preço, as chapas coloridas de revelação instantânea”.

A idéia de foto-estúdio liga-se agora, principalmente, aos estabelecimentos que fazem retratos de casamentos, batizados e festas dos próprios aparecidenses; registram solenidades políticas e religiosas, fazem reportagens para o jornal local.

Adilson de Oliveira, o Casquinha do Cine-foto, é conhecido no mercado dessas “fotos sociais”, crônicas da cidade. Tem na porta do seu estúdio a coleção de máquinas com que já trabalhou, desde a antiga lambe-lambe. Evocando uma pequena história da fotografia local, são, no seu entender, as “reliquias do ofício”.

Aprendeu sua técnica com o *retrato de romeiro*, ainda menino – “lavando chapa no balde, batendo no mata-borrão, botando pra secar”. Aos poucos, foi conhecendo os truques de laboratório, a arte do retoque. Fez nome no lugar. Para ele, a foto de romeiro caiu muito por conta das máquinas vendidas na feira e também pelo custo de revelação nos laboratórios de colorido. “Os fotógrafos perderam a autonomia que tinham com as máquinas jardim, quando eram donos de todo o serviço. Agora, ficam nas mãos dos estúdios de 1 hora”.

Existem em Aparecida alguns desses pontos. Trabalham utilizando desde o sistema semimanual de revelação, com marginador, ampliador e processador de papel automático, até os *minilabs* de fotoacabamento, mais sofisticados. Os donos desses estúdios-laboratórios disputam, com uma certa tensão, a preferência dos retratistas, no preço, na qualidade da cor e na rapidez da entrega. Por vezes distribuem brindes – porta-retratos com a chancela dos fabricantes de filmes –, reparam câmeras, facilitam no fiado.

Fotógrafos da praça e de jardim

A praça, de frente à basílica velha, é o lugar tradicional dos fotógrafos. Os *pontos* de trabalho guardam histórias, passam de pai pra filho. As velhas *máquinas jardim* armadas já se mostram nesse canto, desde os antigos postais da cidade. A igreja é o cenário natural procurado pelos romeiros, podendo ser explorada pelos mais variados ângulos. Em 1991, cada fotógrafo trazia apenas, para complemento de pose, a imagem da santa em gesso, carregada pelo penitente nas fotos para promessas ou ainda utilizadas nos retratos com criança, cujo tamanho não permitia um duplo enquadramento com a Igreja. Hoje em dia, utilizam painéis pintados como fundo e os cavalinhos para montaria dos pequenos. A chamada *máquina de três pés* ou *máquina jardim* é a *caixa* usada pelos *lambe-lambes*, retratistas ambulantes. Batem o retrato em preto e branco (9 x 12), permitem a cópia por

contato com a luz ambiente e guardam dentro delas o material básico para revelação e fixação do papel³⁶. Esse trabalho exige uma destreza no tato, conhecimento do sol e das nuvens, uma arte de fazer laboratório à luz do dia.

Alguns fotógrafos antigos, como José Messias de Paula, o conhecido Zé da Gruta, fazia e consertava essas máquinas³⁷, numa bricolagem que emenda lentes alemãs, foles de couro de porco e uma infinidade de peças improvisadas, restos de fogões, geladeira, carros de algodão doce³⁸.

Pronta a *caixa*, os fotógrafos costumam colocar, nas suas laterais externas, sob vidro, séries de fotografias modelos (9 x 12 ou 9 x 14), que inspiram poses, lembram personagens famosos, registram a vida da cidade. Justapostas, essas pequenas galerias itinerantes sintetizam tendências das fotos de rua, consagram composições e padrões gestuais, definem critérios para uma “boa foto” de romaria³⁹.

Atualmente, na praça, das 32 *máquinas jardim* do começo da década, com lugar certo⁴⁰, encontram-se apenas 4. Os retratistas reclamam da falta de material e constataam a mudança no gosto do visitante, que “querem se ver coloridos”. As chapas preto e branco já são peças de nostalgia e as *máquinas jardim*, velhos estandartes da profissão. Esquece-se o “artesanato das químicas”, que manchava os dedos dos fotógrafos, revelando no corpo seu ofício. Vendem-se agora retratos coloridos mais em conta, batidos com máquina portátil e filme de 35 mm. Têm “entrega rápida”, “resultados em 1 hora”, feitos em *minilab* de estúdio, agência da Kodak Express. No horário corrido da visita e no ziguezague atropelado das andanças, oromeiro, por vezes, prefere ter logo o retrato, “não precisar voltar pra trás”, podendo se perder do ponto. Nessa economia de atividades, as fotos com revelação instantânea, também feitas na praça, são preferidas e como técni-



ca atiçam a curiosidade do romeiro. O impacto e a rapidez do aparecimento da imagem no papel é não raro percebido pelo retratado como um passe de mágica⁴¹. Correm histórias de “pecadores” que não aparecem nas fotos ou nelas adquirem feições hediondas e diabólicas. Alguns pediam para repetir a foto, pelo assombro, pelo divertimento.

O trabalho fotográfico nas praças e nas ruas atualmente se viabiliza e se visualiza pela disputa das grandes marcas. “Antes usávamos o jaleco da Kodak”, explica Jorge Fernandes. “Agora é a Polaroid que quer entrar”.

Fotógrafo de rua ou de feira

Já os fotógrafos de rua ou de feira trabalham próximos aos portões da basílica nova. Seu José Joaquim dos Santos, o Seu Zinho, já falecido, era um dos fotógrafos de rua mais antigos e conhecidos da cidade. O seu ponto era um estúdio a céu aberto. “Apesar de ser ‘ambulante’, eu fiz esse ponto, firmei ele na cabeça do romeiro, criei a freguesia”. Demandava uma organização de pessoal e de recursos cênicos, bem mais complexa que a necessária ao fotógrafo de jardim. Dispunha de um pequeno burrico que chamava bastante a atenção das crianças, três painéis pintados (um com a imagem da santa e dois com paisagens da região)⁴², uma moto (como complemento de pose) e uma pequena mesa onde os pedidos eram anotados e guardados os retratos para entrega. O ponto, a meio de intensa circulação de pedestres, requeria, no dia de festa, um trabalho bastante articulado e rápido do fotógrafo, dos seus filhos e de um menino que contratava como ajudante e como *pegador* - “para chamar fregueses na multidão, batendo palmas e anunciando retratos”. Os filhos se revezavam em registrar pedidos, dar recibos, entregar encomendas, levar filmes para serviço de laboratório (próximo ao local) e *cercar* a foto (interromper o fluxo de passantes, com os braços abertos, para poder bater sem interferências).

Muitos romeiros paravam para assistir as poses, para perguntar o preço, para brincar com o animal. A cena fotográfica é, dessa forma, uma atração a mais no rumorejo da rua. A pose assistida trazia vergonha para alguns, despertava em outros um riso nervoso que reluta em olhar para a câmera, apesar do apelo do fotógrafo. Há uma preocupação com a imagem “arrumada” no centro, nítida, sem surpresas.

A fotografia é o momento de passagem em que o sujeito sente que se transforma em objeto⁴³. O romeiro tem que se *reconhecer*, e só então se oferecer enquanto imagem fotográfica, à Virgem, à família, aos amigos, ao namorado.

“Para tolerar peregrino no retrato” – diz Seu Zinho – “tem de ser muito paciente”.

A imagem-identidade do cliente é negociada com o fotógrafo, contemplando o seu gosto, os seus padrões de equilíbrio e beleza. Cruzam-se, pois, neste confronto, vários imaginários: o que o romeiro julga ser, o que ele gostaria que os outros julgassem que ele é, o que o fotógrafo pensa que ele é e o que o fotógrafo pretende construir como expressão sua no retrato. Nesses acertos, a fotografia traz uma “realidade” recriada, “prova” da “experiência vivida ou imaginada”.

O zelo estético na construção da imagem, porém, se relativiza freqüentemente na pressa das ruas. Sol a pino, no lufa-lufa perto da feira, Clóvis Guedes, o Cocó, chama romeiro, faz o troco, explica o retrato. “Tudo aqui é batido a olho porque se eu ficar caprichando, centralizando pra lá, pra cá, num dia de movimento, não faço nada. Eu trabalho com painel, com burrico. Não tenho tempo pra medir onde ele começa e onde ele acaba. Bate, o burrinho sai do lugar... Vai de qualquer jeito. Não cortando a pessoa tá bom”.

Diferentemente dos fotógrafos da praça, que têm seus pontos como “herança e ofício de família”, “têm raízes em Aparecida”, nos *portões* a concorrência é aberta e os locais de trabalho têm valor de mercado. Nesses espaços, são os acessórios de cena que ganham destaque para “cativar o romeiro”. Abrem-se os painéis pintados que, por 1 real, também podem servir aos fregueses nas fotos que fazem com suas próprias máquinas do Paraguai. Os fotógrafos que não têm painel vez por outra “emprestam” do concorrente, dando em troca pagamento ou “devendo freguês”. Da mesma forma, “circulam” os burricos vivos e os cavaleiros de pau e pelúcia. No jogo das atrações, Márcio da Silva pintou seu burrico de zebra e Alípio trouxe um boi manso que oferece montaria e se ajoelha quando mandado.

Para Tobias da Praça, “fotografar é deixar alguma coisa gravada pra lembrar”. Para Márcio da Silva é “um negócio para perpetuar a pessoa”. Como arte de feira, a foto embala a experiência gozada, permitindo ao romeiro guardar na acumulação desses registros, em contraponto à mística da viagem, à seqüência sacralizada dos espaços, uma aventura no tempo.

A fotografia de lembrança da romaria incorpora, no mais das vezes, aspectos lúdicos e ilusionistas. Passa pela *farra*, pela *fantasia alegre*, pelo faz de conta, explorando a dissociação artificiosa da consciência de identidade. Há um certo exagero nos gestos, uma tendência à caricatura e à bizarrice fisionômica. No jogo de simulações, a moto, como símbolo de cidade, de destreza e de ascensão social,

exerce um especial fascínio sobre o romeiro, principalmente aquele que vem do interior.

Um dos painéis que eu tenho, comenta Seu Zinho, é de uma cachoeira, imitando o rio Paraíba e tem feito uma estradinha que entra. Eu arrumo a moto bem certa na frente. Parece que ela está assentada no caminho. Então o romeiro gosta. Eles passam de longe, olham assim e vem tirar. Eles tiram montados na moto. Você pensa justo que eles estão andando de moto. Dá a ilusão. Então lá onde eles moram, eles mostram para os compadres, pros amigos: Ah! eu andei de moto na Aparecida. Lá tem moto pra alugar. Eu aluguei. Quer dizer, não andou nada, tirou é o retrato.

Essas cenas de trapaça ótica, que carnavalizam a “viagem sagrada” envolvem não só o fotógrafo e o fotografado, mas os que vão ver a foto, e ainda aqueles que assistem na rua o ato fotográfico, a construção do truque. Abre-se aqui um clima teatral e circense para a produção dessas imagens, uma consciência divertida do cerimonial fotográfico. “Esses complementos todos” – assinala o fotógrafo – “já é fora, à parte do compromisso que os romeiros fizeram com a Santa. É o gostoso do passeio”.

As fotos de promessa, diferentemente do retrato *souvenir*, fazem-se por vezes, como ilustrações narrativas, cenas desaparecidas de milagres. Nesse tipo de quadro as possibilidades do fotógrafo intervir na produção da imagem são



muito pequenas. Em geral, os romeiros buscam reproduzir fielmente, no retrato, o que prometeram à Santa, independentemente dos limites de lugar e de tempo. Seu Zinho lembra vários desses casos polêmicos e desconcertantes, nos quais a parceria do fotógrafo é fundamental para reconstruir experiências particulares de salvação.

Eu quando trabalhava na praça, com *máquina de três pés, a máquina jardim*, chegou um homem e me pediu pra descer pra tirar um retrato dele na estação. “Eu quero tirar deitado debaixo do trem”. Eu ainda falei pra ele: “mas isso não é permitido!” Ele disse: “não, eu já falei com o chefe da estação e ele vai deixar tirar. Quando o trem chegar, eu deito embaixo e o senhor bate a fotografia”. Eu ainda disse pra ele: “o senhor vai ter que pagar um pouquinho mais porque pra ir lá eu vou perder de bater chapa aqui”. Ele disse: “tudo bem, cobra o que o senhor quiser, eu quero é tirar o retrato”. Aí eu peguei aquela máquina nas costas, descí com ele aquelas ladeiras. Ele foi contando pra mim o que aconteceu com ele. Tem uma cidade chamada Roseira. Lá ele caiu do trem e enganchou por baixo das ferragens. O trem veio arrastando ele até Aparecida. Ele gritou por N. Sra. e não sofreu nem um arranhão. Então ele levou eu pra tirar a foto pra por nos pés da Santa.

(...)

Também aconteceu comigo de a mãe fazer promessa de tirar retrato da menininha peladinha, quando ela era pequinininha. Não sei, parece que esquece e o tempo vai passando. Aí a mãe falou pra mim: “eu quero tirar o retrato dela de promessa”. Ela era já uma mulatona bonita, assim forte... “Pode tirar em pé assim, mas é promessa”. Então eu pus ela de pé em frente pra bater, a moça tirou a blusa, tirou a saia, ficou de calça e sutiã, na frente da casa dos padres! Fiquei apavorado! Se o padre chega? Vai soltar a língua em mim. Eu falei: “moça, pelo amor de Deus, põe a roupa!” Eu bati bem rápido e ela depois se vestiu. É humildade dessas mulheres da roça que acham que estão cumprindo voto.

Para além do anedotário que ainda corre nas rodas da praça, hoje em dia há uma crescente simplificação e uma desdramatização da foto-promessa. Como explica Renato Dikson, “a foto de romeiros já está montada. Se você vai tirar um casal, a gente bota um de cada lado da Santa ou os dois abraçados prum lado. Não tem muito o que mudar. O freguês quer uma coisa simples: ele parado no local que identifica a cidade ou a romaria, de preferência com os olhos bem abertos, com todas as partes do corpo”. Os milagres figurados, as ilustrações

narrativas de prodígios, vêm sendo transferidos ao texto, às cartas que freqüentemente acompanham, como legendas ampliadas, as fotos dos validos com a Virgem.

Ao mesmo tempo em que restauram os termos da promessa, revelando uma sensibilidade emotiva e implicitamente mágica, as fotografias, como *portrait* ou como pose narrativa, são um certificado de presença⁴⁴, atestam o cumprimento do voto, a regeneração do suplicante.

A Entrega do Retrato, da Carta e do Nome

Me disseram porém/ Que eu viesse aqui/ Para pedir de ro-
maria e prece/ Paz nos desaventos/ Como eu não sei rezar/
Só queria mostrar / Meu olhar, meu olhar, meu olhar.../ Sou
caipira, pira, pora/ Nossa Senhora Aparecida/ Ilumina a mina
escura/ E funda o trem da minha vida

Romaria, Renato Teixeira, 1975.

Das fotos de promessa⁴⁵ feitas na praça, nos portões ou nos estúdios, guarda-se em geral uma para o altar doméstico, para os guardados da casa. A outra é levada “aos pés da Santa” como agradecimento, ato de confiança, testemunho de fé. Pelas promessas, as manifestações coletivas e unitárias da fé se particularizam, se individualizam, apoiadas em uma economia do dom e da troca. A fotografia expressa, no seu senso acreditado de realidade, a *presença* daquele que representa⁴⁶. Qual hóstia profana, é um corpo que publicamente se oferece ao poder divino, por intermédio da Virgem. Diferentemente de outras peças votivas, em cera ou em madeira, que *pagam* uma graça específica recebida, ressaltando do corpo a parte, o lugar do mal extirpado, a fotografia e complementarmente a vela evocam a sua totalidade⁴⁷. O devoto é “trocado por uma vela do seu tamanho”, que se consome na sua verticalidade, trazendo a dimensão da transcendência, da imaterialidade anímica.

Nessa passagem purificadora, deseja o romeiro ser notado, diante da Santa, distinguindo-se na obscuridade simbólica do esquecimento. Nos vários depoimentos, afirmam querer compartilhar, através da sua candeia pessoalizada, da luz ativa que esclarece a vida de todos. Já deixar o retrato é “se chegar” à Virgem, *apresentar-se* na trama visível e encenada das imagens. A fotografia, como imagem fixa, luz passiva, flagra um momento que se eterniza e que se sublima na proximidade com o sagrado. Entre a súplica e a entrega do voto, o peregrino ritualmente atualiza sua inclusão a partir de um instante cotidiano, da foto comum, no espaço

extraordinário do Santuário, “sob o olhar e o manto”⁴⁸ da Senhora Aparecida. Nesse encontro proclamado entre o céu e a terra, o sagrado é fundamentalmente “uma realidade que se pode ver, tocar ou deixar-se tocar por ela”⁴⁹

Com os olhos fechados e rezas silenciosas que fazem bulir de leve a boca, os romeiros deixam as fotos-oferendas nas caixas largas, indicadas para este fim, postas nas basílicas nova e velha e na Sala das Promessas ou dos Milagres⁵⁰. A separação das caixas para recebimentos, pelo suporte material do objeto oferecido, faz com que a idéia de composições mais elaboradas, misturando lembranças do devoto – por exemplo, cabelos com fotos, roupa e desenho – se inviabilize. Como pude observar, esses enredos de salvação, transcritos nas peças votivas, são desfeitos no momento da entrega, seguindo a ordem prescrita pelo Santuário.⁵¹



Diferentemente de outros centros de romaria, onde os ex-votos se acumulam nessas salas, de forma desordenada, pela mão do penitente, configurando o que Oswald de Andrade Filho⁵² chama de “um monte de angústias”, em Aparecida há uma equipe treinada que recebe, seleciona, organiza, classifica as peças votivas por assuntos e material e expõe as oferendas. A evidência de personalidades ilustres, de gente renomada, pontua com destaque as desobrigas co-

mun, as mensagens anônimas. A estreita relação entre a aderência estética e a aderência devocional à imagem da santa como intermediária entre o crente e a divindade é também um critério marcante na escolha do que deve *aparecer* como benção e salvação. Depuram-se “os milagres”, elegendo na ordem expositiva as expressões adequadas de reconhecimento. A meio de medalhas, mortalhas, tranças de cabelos, órgãos de cera, muletas, radiografias, vestidos de noiva, instrumentos musicais, bonecas, arreios, diplomas, discos, capacetes de moto, quepes, bandeiras e relógios – “orações degeneradas e materializadas”, nos termos de Marcel Mauss⁵³ – predominam, aos milhares, como um imenso mosaico, os ex-votos fotográficos. De tamanhos diversos, em quadros, molduras de espelho ou madeira, ou coladas diretamente nas paredes ou no teto, os retratos engendram uma extensa galeria de adversidades, de sofredores que transitam das dores às mercês, trazendo depoimentos exemplares que, *dados a ver*, restauram a fé e relativizam o purgatório.

Nas caixas para recebimento (“material de promessas”), as fotos oferecidas apresentam composições mais simplificadas, em detrimento de fotomontagens ou das cenas recriadas do milagre. Aquelas, mais recentes, já afixadas na Sala, parecem conformar os novos procedimentos de pose. Importa, sobretudo, a



Ô he massa senhara a pareida
 eu mando esta fata pedindo
 a senhara Ao chegar esta
 fata Ao seus pés que Vaz
 passa alreusôar estas vida
 especialmente Ao finios te
 tirando todo mal palavra Negro
 Tudo de mal Volei Colre ele
 com teu manto Sagrado

clara justaposição dos corpos, a *identificação* do devoto. Raramente *olham* para a Santa – pintada ou de gesso, que com freqüência aparece no quadro –, simulando gestos penitenciais ou de veneração compungida. Olham para a câmera. Para além dos acertos da pose convencional, essa direção, no entanto, parece reafirmar, por um outro jogo de reciprocidades e de mediações, a ligação direta com a Senhora.

Pelo que pude constatar, a escolha de um fotógrafo do lugar para fazer o retrato de promessa é ponto importante na agenda da romaria. É o registro primeiro de presença do fiel e uma qualificação precisa do uso da sua imagem como voto. No retrato, o olhar do fotógrafo local sobre o romeiro e deste para a câmera já prenuncia, no sentimento comum, o olhar de acolhimento da Virgem. “O romeiro pode vir com a própria máquina dele, bater fotos do passeio e tudo o mais, mas a foto que ele quer deixar na Santa, ele vem e bate com a gente”, diz José Moisés, o Tobias, fotógrafo da praça. “Isso aí é uma tradição”.

Olhando para a câmera, o fotografado “toca” os observadores da imagem: a Virgem, no gesto devocional de entrega, se inserindo na aura da proteção mariana, e aos romeiros, ao clero e aos interessados que vêem o retrato na Sala das Promessas. Nesta relação, a intenção de proximidade purificadora se re-significa como testemunho. O válido identifica e atesta a graça, afirma a atenção da Senhora e se faz mediador na propagação do poder regenerador do Santuário. Os ex-votos representam didaticamente, no nível da história e das trajetórias particulares, a força acolhedora da Padroeira.

Essa fé proclamada nuança o uso do retrato como *pagamento* estrito da promessa. Em vários textos que acompanham fotos, os romeiros restauram a memória do “milagre” e *apostam* na proteção do futuro. Há investimento em uma relação de longa duração, certezas nas “graças que se há de receber”. Em outros escritos, a entrega do retrato é para pedir o milagre, antecipando a benção pela lógica da magia propiciatória. Há ainda cartas que apresentam a fotografia como prova transfactual de renovação e confirmação da crença religiosa. Nesse caso, os devotos parecem repetir a oferta a cada ano na romaria, insistindo nas interdependências do compromisso com o sagrado.

No lote consultado, além das fotografias feitas na cidade – no portão, na praça, no estúdio – ou no interior das Igrejas, próximo ao altar ou à autoridades eclesiais, muitas outras são tiradas nas casas dos devotos como lembrança, e levadas na romaria, sacralizando-se na viagem como objeto de promessa. São quase sempre retratos posados, quadros que, pelos muitos deslizes de

enquadramento, são “invadidos” por pessoas, móveis, degraus e coisas outras, alheias à cena principal. Esses indícios informam, porém, na sua liminaridade, sobre a vida doméstica, a qualidade dos bens materiais do fotografado⁵⁴. Revelam algumas vezes os múltiplos pertencimentos religiosos do devoto. Percebe-se cá e lá, nos oratórios privados, o panteão sincrético dos pretos velhos, caboclos, santos e orixás; as guias de contas, as “plantas fortes”, a figa e a estrela do mar. Nessa galeria consagrada, Nossa Senhora Aparecida tem um lugar de destaque, como mediadora, como santa mestiça, justificando a viagem ao Santuário e as encomendas de salvação.

Salvo nas fotos encontradas de trabalho ou de penitência, as pessoas apresentam-se com roupas de passeio, tênis novos, laços e enfeites. Como já se viu, os romeiros se preparam para as fotos, medindo-se no espelho, na opinião favorável dos outros. Não sendo “do trato” estar maltrapilho, roto ou descalço – sinais de humilhação e arrependimento – não se deseja “fazer vergonha” aos pés da Santa. Há raros instantâneos, em geral registros de festas familiares, rituais de passagem, especialmente de cerimônias de casamento.

Ainda que não reconstruam a cena do milagre, essas peças votivas e devocionais trazem o *lugar* dessas experiências particulares de salvação. Como bem frisa Steil⁵⁵, em seu estudo sobre Bom Jesus da Lapa, “os votos que levam os romeiros ao iniciar suas peregrinações geralmente estão associados a uma graça ou milagre alcançados no espaço doméstico. Os milagres e curas no santuário são muito raros”.

Os textos que acompanham as fotos oferecidas variam entre a simples dedicatória, o pedido, a prece agradecida e o testemunho⁵⁶. Alguns parecem ser trechos de um diálogo com a Santa que transcende a oferenda, mencionando confidências anteriores, segredos já conhecidos. “Senhora Aparecida, tu sabes o que aconteceu, afastai toda a injustiça, toda maldade, calúnia, toda falta de consideração...” Ao objetivar o sofrimento no texto, impregnando a imagem posada, simbolicamente os romeiros purgam os desalentos, despacham o infortúnio e retêm a mercê.

Nas cartas e pedidos articulam-se demandas gerais de benção e proteção àquelas mais específicas de cura do corpo – da “mudez”, “dos pés tortos”, “das carnes esponjosas” – e “dos pesadelos”. A união familiar é tema recorrente, trazendo notícias de filhos desaparecidos, de mulheres e filhos abandonados. A integridade do corpo e da casa (o carro entra complementarmente como lugar alternativo da família, em movimento), a harmonia no cotidiano doméstico é o

argumento central das cartas, em geral assinadas por mulheres. Sobressaem-se entre as solicitações ligadas ao mundo do trabalho ou aquelas mais gerais que evocam a proteção do Brasil.⁵⁷

Esses escritos são quase sempre assinados e datados. Alguns trazem o endereço completo, identificando bem a pessoa e a procedência, para “facilitar a visita da Santa”. A assinatura tem uma importância particular, abrindo uma estreita circularidade com o retrato, com o corpo “real”, modelando o nome pelo saber acumulado, pela experiência vivida. Autentica a promessa. Alguns se chamam Aparecido ou Aparecida, homenagens gratas à Virgem. O parentesco com a “mãe do céu” parece se estreitar nessa tática de nomeação, percebida pelo válido como escolha pia ou como fadário.

Essas marcas de identidade, transcritas na dupla consagração da pessoa, pelo nome e pelo retrato, se re-significam, na sala dos milagres, como “exterioridades da fé”, salientando as singularidades de cada um e paradoxalmente o anonimato da multidão, a força do povo de Deus.

Para muitos romeiros, porém, persistem os pequenos contratos de fé. Com a entrega no Santuário da carta com o nome e da fotografia, pretendem chamar a atenção da Virgem, alertá-la para as suas presenças, as suas individualidades inconfundíveis. Estando sob suas vistas, apostam na troca insistente de olhares, sem chances para desvios ou esquecimento. Acreditam que os vendo sempre, a Santa se obriga a ampará-los e a protegê-los no “trem da vida”. Essa ligação, materializada nas oferendas, lembrada e avivada a cada romaria, ajuda os peregrinos nas suas certezas da salvação, da saúde no corpo, da “paz nos desventos”.

Notas

1. Este artigo, resultado de uma pesquisa em curso, é uma versão resumida e complementada do trabalho publicado no catálogo do MUSEU DE FOLCLORE EDSON CARNEIRO - Sala do Artista Popular 80. **Fotógrafos de romaria: a memória do milagre e a lembrança da festa.** 1990. Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular - FUNARTE, Ministério da Cultura.
2. Toma como fonte os registros no **1º Livro de Tombo da Paróquia de Santo Antônio de Guaratinguetá.** 1757. Arquivo da Cúria de Aparecida, folhas 98v-99.
3. Ibid., p. 34.
4. Cf. ZALUAR, apud BRUSTOLONI, J. **A Senhora da Conceição**

- Aparecida:** história da imagem, da capela, das romarias. Aparecida : Editora Santuário, 1979. p. 105.
- 5 Cf. SOUZA, J. L. Lembranças D’Aparecida: algumas notas sobre as primeiras estampas da imagem. In: ECOS MARIANOS. Almanaque N. Sra. Aparecida. Aparecida : Ed. Santuário, 1985. p. 153-155.
 6. Ibid., p. 154.
 7. Cf. CAMARGO. Romaria em carro de boi. Separata de: ECOS MARIANOS. Almanaque N. Sra. Aparecida. Aparecida : Editora Santuário, 1988. p. 74.
 8. Id., ibid.
 9. Cf. CAMARGO. Romaria em carro de boi. Separata de: ECOS MARIANOS. Almanaque N. Sra. Aparecida. Aparecida : Editora Santuário, 1988. p. 140-145.
 10. Cf. Os Lambe-lambe se foram e com eles também foi um pouco da história de Aparecida. In: ECOS MARIANOS. Almanaque N. Sra. Aparecida. Aparecida : Ed. Santuário, 1985. p. 138-139.
 11. CAMARGO, op. cit., p. 74.
 - 12 Cf. FERNANDES, R. C. Aparecida, our queen, lady and mother, saravá. Comunicação apresentada no COLLOQUIUM ON NATIONAL IDENTITY, RELIGION AND CULTURAL EXPRESSIONS. Paris, 1985.
 13. CARVALHO afirma que: “houve um esforço deliberado dos bispos para incentivar o culto mariano, sobretudo por meio de Nossa Senhora Aparecida. (...) Em 8 de setembro de 1904, Nossa Senhora Aparecida foi coroada rainha do Brasil. Observem-se a data e o título: um dia após a comemoração da independência, uma designação monárquica. Não havia como ocultar a competição entre a Igreja e o novo regime pela representação da nação”. Cf. CARVALHO J. M. **A formação das almas:** o imaginário da República no Brasil. São Paulo : Companhia das Letras, 1995. p. 93-94.
 14. Sobre a transformação de Nossa Senhora Aparecida em símbolo nacional, na Primeira República, ver também ALMEIDA DE SOUZA, J. **A identidade posta no altar:** devoção a Nossa Senhora da Conceição Aparecida e a questão nacional. Rio de Janeiro, 1996. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em História, UFF.
 15. A basílica nova começou a ser construída em 1955, podendo receber hoje cerca de 400 mil fiéis. Cf. ECOS MARIANOS. Almanaque N. Sra. Aparecida. Aparecida : Ed. Santuário, 1999. p. 67.
 16. Parte religiosa. Parte III, item 1. p. 72-73. 1951.
 17. Em geral, oromeiro chega para passar o dia, seja na festa, seja nos fins de semana. São as chamadas excursões “bate e volta”.
 18. A idéia de que os *lugares privilegiados* de romaria requalificam as orações, aumentando o grau de sua eficácia, está posta no “Guia dos Romeiros”, parte religiosa, item 1.
 19. Cf. TURNER, V. **Image and pilgrimage in christian culture.** Columbia

University Press, 1979.

20. Cf. FERNANDES, R. C. Polônia, a pé: a mística de uma romaria católica. **Ciências Sociais Hoje**, São Paulo, p. 87, 1988.

21. Dados estimados pela Pastoral das Romarias do Santuário Nacional., 1999.

22. Os ônibus ficam estacionados no imenso pátio atrás da basílica nova ou nas ruas mais largas da parte baixa da cidade. Funcionam como abrigo, local para repouso e refeições.

23. **Jornal Santuário D'Apparecida**, 24 set. 1904.

24. Cf. DAMATTA, R. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. Rio de Janeiro : Zahar, 1979. p. 54-55.

25. Cf. SANCHIS, P. **Arraial, festa de um povo: as romarias portuguesas**. Lisboa : Publicações D. Quixote, 1983. p. 23.

26. SANCHIS, op. cit. A propósito, apresenta um minucioso inventário de regras e decretos eclesiais que, desde o século XVI, tentam coibir as “alegrias” mescladas às procissões santas.

27. Cf. BAKHTIN, M. **A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo : HUCITEC-UnB, 1987.

28. Segundo dados fornecidos pela Prefeitura de Aparecida, em maio de 1999 existem na cidade velha 108 hotéis, 2.385 bancas nas ruas, 400 lojas, 45 restaurantes, 100 bares, 24 atacadistas. O único estabelecimento industrial é o da Editora Santuário, que conta com 287 empregados e pertence aos missionários redentoristas.

29. Segundo os dados fornecidos pela Prefeitura, em maio de 1999 existem em Aparecida 39 fabriquetas de “fundo de quintal”, vinculadas ao comércio de bens religiosos, principalmente ao mercado de imagens.

30. BOURDIEU, P. **Un art moyen: essai sur les usages sociaux de la photographie**. Paris : Editions de Minuit, 1965.

31. *Cantar o romeiro* é chamá-lo em voz alta, pelo tipo físico ou característico de sua roupa, “reservando-o” na multidão como freguês potencial diante do cerco de fotógrafos concorrentes. *Pegar o romeiro* pressupõe maior proximidade, conversas primeiras para uma pose negociada.

32. Segundo Luís, *carregar* filme é circular da praça para o estúdio ou quarto escuro, onde processa-se a revelação; e do estúdio à praça, para entregas.

33. Tratarei dessa categoria adiante.

34. Lá pelos anos 1960, conta Guido Braga, responsável pelo Departamento de Cultura da Prefeitura, os hotéis tinham estúdios e fotógrafos próprios, montados, 1as vezes, até no porão. O Foto-Costa era um dos maiores. Tinha painéis como cenários de teatro. Dependendo do romeiro, ele escolhia o cenário e baixava as telas com roldanas. Outros hotéis tinham também painéis fixos que se abriam com dobradiças, dando a impressão de profundidade. Eles compunham com uns vasos grandes, escadarias clássicas, anjos. Era muito bonito.

Isso acabou, ficou no esquecimento. (...) Neste tempo não se trabalhava com foto colorida. Os cenários eram de uma tonalidade só... mas feito o retrato, passavam batata crua cortada sobre a imagem, para tirar o excesso de esmalte e então coloriam a pincel com tinta de papel de pipa.

35. Painel pintado com avião que sobrevoa a cidade de Aparecida, com um recorte para o encaixe do rosto.

36. A precariedade do processo de fixação e lavagem não garante a durabilidade dessas imagens. Conservam-se por 2 ou 3 anos apenas, se não ficarem expostas ao sol.

37. No final dos anos 1940, segundo o fotógrafo, as primeiras máquinas eram trazidas de São Paulo, da Fábrica Bernardes.

38. Sobre o processo de feitura da câmera, ver SEGALA, no texto do catálogo já citado.

39. Os fotógrafos que trabalham com outras câmeras, outras técnicas, trazem seu mostruário de retratos em pequenos álbuns de plástico ou presos em cartazes de papelão.

40. “A fotografia, ela pode rodar pela praça toda, pelo centro, para pegar outros fregueses. Mas o lugar das máquinas é fixo para evitar de ter balbúrdia, troca de máquinas... a pessoa sempre sabe o seu lugar”, explica Antônio Munair (69 anos), o Seu Toinho, um dos poucos que persiste nessa técnica artesanal.

41. Desde o século XIX, essa aproximação entre a fotografia e as sessões de magia está registrada nas publicações de variedades. No Brasil, destaca-se o fotógrafo irlandês Frederick Walter, que em 1847 ganhou notoriedade como aquele que “espanta gente simples com seus dotes de daguerreotipista e mágico”.

42. Esses painéis são feitos sob encomenda ao “japonês” – José Noda – pintor bastante conhecido no lugar. Autodidata, iniciou-se no desenho escrevendo letreiros em bares e lojas das redondezas. Atualmente faz “propagandas” para o comércio e telas ou painéis para os fotógrafos. “Antes a maior parte dizia como queria e eu ia fazendo (...) Muita coisa eu fiz de idéia. Depois de um tempo fica tudo na cabeça e sem querer já fiz mais de 2.000 telas (...) Eu sempre trabalhei com pintura mas não me considero artista. Trabalho para ganhar o pão.”

43. Cf. BARTHES, R. **A câmara clara**. Lisboa : Edições 70, 1989.

44. Idem.

45. “Fotos de promessa”, como se verá adiante, designa para os romeiros não só o ex-voto fotográfico mas também a foto oferecida como prova de devoção.

46. Cf. SPERA, E. A presença dos personagens nos ex-votos fotográficos do sul da Itália. **Cadernos de Antropologia e Imagem**, Rio de Janeiro, v. 7, n. 2, p. 71-91, 1998.

47. Há também com menos frequência a oferta de fitas que têm o tamanho das pessoas. Nessa “medida” enlaçam-se à Virgem, ligando-se à sua proteção.
48. “Olhar”, com o senso de guardar e o “manto da Virgem” são idéias freqüentemente usadas pelos peregrinos como expressões as mais poderosas da proteção, podendo preservar da degenerescência maléfica, a memória, os acontecimentos e a sorte futura.
49. Cf. STEIL, C. A. **O sertão das romarias: um estudo antropológico sobre o santuário de Bom Jesus da Lapa – Bahia.** Petrópolis : Vozes-CID, 1996. p. 56.
50. Na sala, estão dispostas caixas etiquetadas para depósito de novas promessas. Obedecem a seguinte classificação: gesso, cera, fotos, cabelos, imagens quebradas ou não, flores, roupas de noivas, aparelhos ortopédicos, instrumentos musicais, velas, roupas. Algumas caixas não têm indicações precisas, guardando ataduras, exames médicos, sacos de feijão, etc.
51. A discussão dos processos de seleção e da lógica interna de exposição na Sala das Promessas ou dos Milagres será feita em um outro trabalho.
52. Cf. ANDRADE FILHO, O. de. A Sala dos Milagres de Iguape. **Revista Brasileira de Folclore**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 4, p. 05-22, 1962.
53. MAUSS, M. A prece. In: _____. **Ensaio de sociologia.** São Paulo : Perspectiva, 1981.
54. Das fotos examinadas apreende-se um retrato genérico de romeiro de pouco poder aquisitivo, vindo do interior ou das periferias das grandes cidades do Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais e Paraná.
55. STEIL, op. cit., p. 104.
56. BRUSTOLONI, op. cit., p. 128-134, transcreve algumas cartas de romeiros, expostas na Sala dos Milagres. São textos testemunhais exemplares, sem fotos, que relatam no detalhe as intervenções extraordinárias da Virgem, na cura dos males e no amparo da vida. As narrativas em geral enlaçam o depoimento e a prece, a situação limite e a redenção.
57. Apesar de existirem promessas desse teor na Sala dos Milagres, nenhuma peça deste tipo foi encontrada no lote consultado.

Uma poética rural paulista nas fotos de Nhonhô Ferraz

Celeste Zenha*

Apresentação

Em Piracicaba, no interior paulista dominado pela cafeicultura e pelo PRP, o telefone, o fonógrafo, os imigrantes e a política nacional sugeriam um futuro progressista e promissor. Durante as três primeiras décadas do século XX, no cenário da fazenda *Vai-e-vem*, também conhecida pelo nome de Pedro II, Fernando Ferraz de Arruda Pinto (Nhonhô Ferraz) *reinava* com suas câmeras fotográficas. Muito jovem aprendeu “a arte” com o mestre italiano Rodolfo Namias e, seguindo suas instruções, montou na *Vai-e-vem*, bem antes da chegada da eletricidade, um amplo “atelier” para as suas atividades fotográficas. A amizade com seu primo, o pintor Almeida Junior, também deixou claras marcas no olhar do fotógrafo.

Com a morte da esposa e a crise do café, Nhonhô, com pouco mais de cinquenta anos, muda-se para a cidade e abandona a arte que tanto o fascinara. As imagens de Nh’Ana Campeiro fazendo pão, de Nhá Chica ralando cidra, de Nhô Dudeco emoldurado pela fumaça de seu pito e de Júlio Pires preparando a arapuca para pegar passarinhos ou ostentando seu poderoso bodoque enunciam uma visão lírica de um mundo que para Nhonhô Ferraz tornara-se irremediavelmente passado, sobre o qual não era mais capaz de *reinar* com suas muitas máquinas de tirar fotografias.

Nhonhô Ferraz não fez fama como fotógrafo amador, como fazendeiro perdeu fortuna. Qual o interesse, ou melhor dizendo, que tipo de uso pode um historiador fazer do que sobrou da coleção de um fotógrafo sem notoriedade

*Historiadora, Doutora em História pela UNICAMP. Professora-adjunta da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ.

que retratava os empregados de sua fazenda e o Rio Piracicaba? É este o desafio que impulsionou a realização desse artigo.¹

A Coleção

Como a maioria dos acervos brasileiros, a coleção de fotografias de Nhonhô Ferraz padece de alguns males bastante graves. Em primeiro lugar é necessário fazer a ressalva de que todos os negativos originais em vidro foram perdidos. As cópias de que dispomos foram feitas a partir de ampliações de Nhonhô e algumas de seu filho Nélio de Arruda Ferraz, que detém a guarda da coleção. O total disponível é de 67 imagens, das quais é impossível estimar a representatividade no conjunto da obra do fotógrafo. Além disso, as datas de produção das mesmas foram estabelecidas com base na idade do autor e nos relatos de seu filho. Problemas bastante difíceis, mas em nada estranhos ao universo do pesquisador brasileiro que quase sempre enfrenta a realidade de coleções desfalcadas, desorganizadas e em péssimo estado de conservação.

Apesar de tudo isso, a preciosidade do material nos impulsiona no sentido de buscar instrumentos que possibilitem a sua utilização na elaboração de conhecimento historiográfico. Malgrado o precaríssimo estado de conservação dessas imagens, algumas características se impõem aos olhos daquele que pretende analisá-las. É possível estabelecer uma primeira divisão temática: os *jeecas* posados ou flagrados em suas atividades (trinta e cinco imagens), o rio Piracicaba (onze imagens), paisagens urbanas (nove imagens) e solenidades (doze imagens). Desses quatro conjuntos, o rio e os *jeecas* distinguem-se claramente dos outros dois, principalmente pela poética que encerram. O grupo das solenidades e das paisagens urbano situa-se num registro de foto-reportagem muito corrente no final do século XIX e início do XX.

Já as fotos do rio apresentam uma paisagem delicada, onde os enquadramentos possibilitam redesenhar as recêntrâncias das margens estabelecendo linhas mais ou menos sinuosas. Os reflexos de árvores e céus primorosamente captados nas águas do rio imprimem às imagens um lirismo que as distingue de todos os clichês utilizados tradicionalmente como cartões postais do rio Piracicaba. Os elementos humanos compõem a tela como pequenos detalhes, adornos cuidadosamente escolhidos, colocados estrategicamente, quase imperceptíveis a olhos pouco atentos ou pouco sensíveis. Numa dessas imagens, um homem, elegantemente recostado sob a relva na margem do rio que parece admirar, harmoniza-se plenamente com o conjunto, com a serenidade do momento

sublime de conjunção com a natureza. Sua presença, contemplativa e agradável para quem aprecia a foto, corrobora a visão que o fotógrafo procurou apreender e sugere ao espectador. Noutra, os pescadores, com suas discretas presenças muito bem dimensionadas, trazem vida a uma paisagem que de tão perfeita beira a inverosimilhança. Numa terceira, a árvore vigorosa, robusta, traz uma força dramática à paisagem que de outra forma não seria obtida. Nhonhô reverencia o rio, a beleza de suas águas, de seu contorno, e nos deixa saborear um pouco do prazer que parece experimentar junto àqueles que por ele são fotografados.

Nas composições com *jecas* Nhonhô produz a individualização daqueles que fotografa. Parece que o autor procurou captar menos o corpo e mais as almas daqueles indivíduos. O sorriso maroto, quase imperceptível daquele que empunha a espingarda *pica-pau* em pose encomendada pelo patrão sugere um temperamento rude e divertido. A expressão de sofrimento, obstinação e conformismo de Nhá Chica revela a docilidade e dedicação dessa mulher na realização de suas tarefas. O prazer estampado no semblante do Nhô Dudeco emoldurado pela fumaça de seu pito remete à maneira daqueles homens gozarem seus pequenos prazeres diários. Finalmente, a ternura no gesto de Júlio Pires, ao acarinhar o passarinho que aprisionara na sua arapuca, empresta um lirismo à cena corriqueiramente vivida na roça. Através das fotos de Nhonhô Ferraz o jeito de ser do *jeca* vai ganhando materialidade. Através de sua individualização, ele se torna a um só tempo mais humano e mais real. Desta maneira, um conjunto composto por gestos, atividades, indumentária, apetrechos e um cenário próprio identificam um tipo: o *jeca*.

O fazedor de imagens

São muitas as possibilidades e as chaves para a compreensão e análise dos *jecas* nas fotos de Nhonhô Ferraz. O lugar de onde falamos e o instrumental do qual dispomos estabeleceram um recorte onde esses “vestígios do passado” se apresentam como artefatos culturais. Já Panofsky havia atentado para a importância das imagens (iconográficas ou literárias) que compõem o imaginário social. O repertório de temas e motivos correspondentes (forma materializada em grafismos) que significam dão sentido à existência, justificam e propõem escolhas. Outros autores, tais como Geertz, indicam que o repertório de imagens numa sociedade é tão importante para o estudo da arte quando para a análise da maneira dos homens pensarem e explicarem suas vidas. Desse ponto de vista, construir imagens é mais que refletir ou registrar o mundo material. O uso da

imaginação implica na construção de significados e escolhas possíveis; uma re-apresentação do real. Um real no qual o homem se integra, modificando-o quando a imaginação permite conhecer para agir. Não se trata de ignorar o real ou de deformá-lo, mas de imprimir-lhe sentidos, possibilidades do homem assim estabelecer relações com as coisas, com os homens e com seus múltiplos desejos. Esses desejos, seus correspondentes limites e muitos temores compõem os imaginários. Nessa perspectiva, podemos dizer que as imagens atuam nas relações que os homens estabelecem entre eles e a realidade num sentido mais geral. Diante da imagem o homem não apenas vê, mas teme, deseja, se identifica ou se coloca em posição de ameaça, e também através dela o homem explica a si e ao mundo onde se movimenta, onde quotidianamente se limita e se liberta. Dentre tantas imagens produzidas, algumas se tornam mais potentes, interferindo mais viva e duradouramente entre os homens. Decifrá-las como vestígios históricos não é somente identificar as coisas (indivíduos, flores, frutos, paisagens) que serviram de “modelo” ao fazedor de imagens, mas dialogar com os sentidos e interpretações nelas presentes. Assim elas tornam-se elementos fundamentais para a compreensão das formas de sentir, pensar e agir em sociedade. Através delas o historiador pode analisar como determinadas explicações foram construídas congregando elementos variados, produzindo textos complexos apropriados em usos diferenciados, com sentidos distintos. É desse ponto de vista que abordarei a produção imagética de Nhonhô Ferraz, alguém que junto a inúmeros outros artistas e intelectuais tornou real, duradouro e importante o Jeca, um dos personagens que vieram a povoar o imaginário nacional.

Jorge Coli, analisando uma tela de Almeida Junior (Caipira Picando Fumo) e outra de Tarsila do Amaral (A negra), afirma que ambas “apresentam uma evidência rara dentro da pintura brasileira. Elas possuem uma força e uma presença visual ‘icônica’, que parte de um ‘tipo’ social – a negra, o caipira – para, construindo-os com os meios da pintura, impô-los como imagens”². Como já mencionamos anteriormente, do que restou da coleção de fotografias produzidas por Nhonhô Ferraz, as fotos de Jecas impõem-se com uma força própria, distinguindo-se daquelas onde os políticos e demais autoridades engalanadas diluem-se amorfamente num amontoado de corpos inexpressivos. Diferentemente, os *Nbôs* e *Nbás* da *Vai-e-vem* individualizam-se através dos enquadramentos, efeitos de sombra e luz, composição e primordialmente as escolhas dos gestos apreendidos de seus cotidianos. Gestos, expressões e posturas vão compondo um *tipo*, um homem distinto e especial, uma forma de viver particular. Nhô

Dudecco, Nhá Chica, Júlio Pires, Nh'Ana Campeiro e Militão Pinto Leme distinguem-se num valor poético próprio, que seus corpos, feições e labores possibilitam. Os quadros se complementam, compondo uma trama que permite a constituição de um modo de viver caipira, uma forma própria de agir, de falar e de ver o mundo. Fernando Ferraz de Arruda Pinto fez mais que retratar os empregados de sua fazenda; ele os re-apresentou adornados com uma aura que ultrapassava em muito os limites de sua propriedade, da cidade e até do estado. As figuras obtidas no *atelier* construído segundo os ditames do professor Rodolfo Namias imprimiam à existência daqueles trabalhadores um sentido por eles nunca imaginado. Isso porque os caboclos, *jecas* ou caipiras de Nhonhô Ferraz, quando aprisionados nos negativos de vidro, liberavam-se do peso que os mantinha tão atavicamente presos às braças de terra demarcadas por um rio, uma pedra ou uma peroba. As imagens fotográficas dos *caipiracicabanos* revelaram uma beleza absolutamente ocultada pela banalidade e crueza do cotidiano daqueles homens. A lírica presente na imagem de Nhô Dudecco envolto na fumaça de seu pito só se apresenta quando capturada pelas lentes da máquina empunhada pelo fotógrafo atento e sensível. Que semelhança guardaria do momento no qual aquele homem simples tornou-se matéria de ocupação para seu patrão estudado e cheio das novidades?

O proprietário da Vai-e-vem tinha muito gosto pelas invenções mais modernas, principalmente por aquelas ligadas às artes. Recebera quando ainda noivo de sua futura esposa um gramofone que logo pôs a funcionar na janela da sua casa na cidade, para assombro e deleite dos passantes desavisados. Apesar de não ter seguido os estudos para bacharel, dedicava-se à música e à pintura, mas adquirira paixão inigualável pela fotografia. À procura das novidades européias, Fernando Ferraz de Arruda Pinto passou a assinar *Il progresso fotografico*, através do qual estabeleceu uma fértil correspondência com o fotógrafo e inventor Rodolfo Namias. Foi pelas mãos desse italiano que Nhonhô Ferraz recebeu seus primeiros ensinamentos sobre a arte fotográfica.

A agudeza de seu espírito, sua curiosidade e inventividade não o deixavam furtar-se da companhia de outros homens dedicados às letras e às artes. Dentre eles podemos citar pelo menos um repórter da Folha da Manhã, de nome Guastini, e o professor Tales Castanho de Andrade. De criança tomara contato com seu primo, o pintor Almeida Júnior, que na última fase de sua carreira elegera os caipiras como temática privilegiada de suas composições. Mas se de alguma maneira podemos considerar Fernando Ferraz de Arruda Pinto um “herdeiro” de

Almeida Júnior na produção iconográfica de caipiras, devemos explicitar que ele não estava só nessa tarefa. É seguro afirmar que a segunda e terceira décadas do século XX foram palco da construção desse *tipo*, que explicava e imprimia novos sentidos e direcionamentos à vida em sociedade no Brasil. A intelectualidade buscava construir uma identidade que revalorizasse o país e, sobretudo, o homem comum. Na procura de um substrato original que desse um novo significado à vida dos brasileiros, e em especial à produção artística nacional, o que primeiro foi apresentado como causa logo se constituiu em vítima, em sintoma e conseqüência da nossa precariedade cultural. O Jeca era apresentado como símbolo do atraso, da miséria e ignorância em que se encontrava imerso o Brasil. Foram diversos os meios de expressão utilizados na criação desse tipo que iria integrar o imaginário brasileiro, dentre eles a pintura, a caricatura, a fotografia, a literatura e a lingüística. Muitos outros paulistas cuidaram da elaboração da imagem dos jecas e aos poucos eles foram ganhando materialidade, força e uma lírica próprias.

Imaginando: caboclos, caipiras e jecas

Em 1920, Amadeu Amaral inicia seu livro intitulado *O Dialecto Caipira, Gramática e Vocabulário* com as seguintes palavras

Tivemos, até cerca de vinte e cinco a trinta anos atras, um dialeto bem pronunciado, no território da antiga província de S. Paulo. é de todo sabido que o nosso falar caipira - bastante característico para ser notado pelos mais desprevenidos como um sistema distinto e inconfundível - dominava em absoluto a grande maioria da população e estendia a sua influência a própria minoria culta. As mesmas pessoas educadas e bem falantes não se podiam esquivar a essa influência.³

O autor publica um glossário com todos os vocábulos deste dialeto em vias de extinção e suas respectivas pronúncias. Essa maneira de falar singular é identificada como vestígio de um modo de vida que se modificava de maneira irremediável. De acordo com Amadeu Amaral esse processo irreversível teria se iniciado com “a substituição do braço escravo pelo assalariado”, quando não somente a população negra foi afastada do convívio com a elite, mas também os homens livres pobres,

os genuínos caipiras, os roceiros ignorantes e atrasados também começaram a ser postos de banda, a ser atirados à margem da vida coletiva, a ter uma interferência cada vez

menor nos costumes e na organização da nova ordem de coisas. A população cresceu e mesclou-se de novos elementos. Constituíram-se vias de comunicação por toda a parte, intensificou-se o comércio, os pequenos centros populosos que viviam isolados passaram a trocar entre si relações de toda a espécie, e a província entrou por sua vez em contato permanente com a civilização exterior. A instrução, limitadíssima, tomou extraordinário incremento. Era impossível que o dialeto caipira deixasse de sofrer com tão grandes alterações do meio social.⁴

Identificado como uma reminiscência do passado, esta relíquia da cultura paulista estaria prestes a desaparecer, resistindo ainda “acantado em pequenas localidades que não acompanharam de perto o movimento geral do progresso e subsiste, fora daí, na boca de pessoas idosas, indelevelmente influenciadas pela antiga educação”. Dessa maneira, os caipiras converteram-se em guardiões da cultura popular paulista, tornaram-se objeto de estudos para os interessados em compreender a história nacional. No entanto, para autores como esse, o caipira era identificado com o atraso, a ignorância, o obstáculo à educação e ao progresso. E sua função como guardião de parte importante do patrimônio histórico popular foi explicada por Amadeu Amaral como uma conseqüência tanto do seu conservadorismo quanto das suas limitações intelectuais, nas palavras do autor.

O caipira genuíno vive hoje, com pouca diferença como vivia há duzentos anos, com os mesmos hábitos, os mesmos costumes, o mesmo fundo de idéias. Dai conservar teimosamente tantos arcaísmos – e também tantos termos especiais que vivos embora no português europeu, são às vezes completamente desconhecidos aqui da gente da cidade, tais como cheda, tamooeiro, cambota, nafego, etc. Dai, também, o não precisar tanto de termos novos, que, pela maior parte, ou designam coisas a que vive alheio, ou idéias abstratas que não atinge.⁵

Na lista de colaboradores apresentada pelo autor figuram os nomes de Alberto Farias, Valdomiro Silveira, Rodolfo von Ihering, Bento Pereira de Arruda, Filinto Lopes e Cornélio Pires. Este último, também paulista daquela região do Estado (vale do Tietê), escreveu em *O malho* e, em 1906, fundou a *Revista Saci*. Em 1910 lançou seu livro de poemas *A musa caipira*. De sua autoria são *Quem conta um conto... contos regionais* (1925), *Patacoadas, anedota – simplicidade e astúcia de caipiras* (1926) e *Meu samburá, anedotas e caipiradas* (1928), livros onde o caipira protagoniza várias anedotas. Esse autor, em muitos de seus diálogos, procura reproduzir o modo caipira de falar, de tal forma que esse personagem ganha enorme verossimilhança. Contrapondo esses contos às fotos de Nhonhô, aquelas imagens pare-

cem adquirir personalidade e é possível “maginar” Nhô Dudeco exclamar:

- E que tar a sua fumada deste anno?
- Saiu especialidade! É bracaxi!
- Forte?
- Nem fraco nem forte, mais gostoso e cheroso cumo nunca vi! É o verdadeiro pite-i-escuite...
- Iscuita o que?
- Ah! você acende um cigarro, garra pita e já iscuita os que tão por perto, inté distancia de vinte braça, a pergunta: “Quemé que tá pitan um fumo tão bão? Eta fumo cheroso!”
- Intaoce bamo exprementá...
- Cum munto gosto⁶

Da mesma maneira que Amadeu Amaral, Cornélio Pires atenta para a “descaipirização”, devido “ao avançamento das estradas de ferro e de rodagem e com a difusão das escolas, vão os nossos roceiros sofrendo rápida transformação, descaipirando-se, facilmente”⁷. O progresso do estado e do país antagoniza com esse tipo, que é também a explicação da situação política e econômica e dos obstáculos que se colocam diante do avanço da modernidade. Daí um lugar um tanto quanto dúbio e eventualmente desconfortável para esse tipo enraizado no passado remoto, nas roças castigadas pela falta de empreendimento e emprego das novas técnicas agrícolas. Dentre todos aqueles que se dedicaram à construção dessa figura, que passou a efetivamente integrar o imaginário nacional, Monteiro Lobato é sem dúvida aquele que dispôs de maior notoriedade e obteve maior sucesso. Mas o homem que tornou o Jeca uma figura popular e até certo ponto querida manteve por algum tempo uma relação pouco amigável com essas criaturas atrasadas, cheias de credices e verminoses. Os escritos de Lobato exemplificam como o imaginário se constrói muitas vezes de forma pouco unívoca e coerente, como as imagens que o compõem se sobrepõem ou coexistem comportando tanto diversidade quanto contradições. Assim é que, em *Urupês*, texto datado de 1918, um ano antes de lançar a coletânea de artigos intitulada *Idéias de Géca Tatu*, Monteiro Lobato esbravejava:

O indianismo está de novo a deitar copa, de nome mudado. Crismou-se de “caboclismo”. O cocar de penas de arara passou a chapéu de palha rebatido a testa; a ocará viro u rancho de sapé; o tacape afilou, criou gatilho, deitou ouvido e é hoje espingard a

trouxada...Mas o substrato psíquico não mudou: orgulho indomável, independência, fidalguia, coragem. Virilidade heróica, todo o recheio em suma, sem faltara uma azeitona, dos Peris e Ubirajaras.

(...)

Mas, completado o ciclo, virão destrocar o inverno em flor da ilusão indianista os prosaicos demolidores de ídolos – gente má e sem poesia. Irão os malvados esgravatar o ícone com as curetas da ciência. E que feias hão de entrever as caipirinhas cor de jambo de Fagundes Varela – e que chambões e somas os Peris de calça, camisa e faca a cinta!

Isso para o futuro. Hoje ainda há perigo em bulir no vespeiro: o caboclo é o “Ai Jesus!” nacional.

É de ver o orgulhoso então com que respeitáveis figurões batem no peito exclamando com altivez: sou raça de caboclo!(...)

Porque a verdade nua anda dizer que entre as raças de variado matiz, formadora da nacionalidade e metidas entre o estrangeiro recente e o aborigene de tabuinha no beíço, uma existe a vegetar de cócoras, incapaz de evolução, impenetrável ao progresso. Feia e soma, nada a põe de pé.⁸

Sempre de cócoras, esse caboclo exaltado em prosa e verso por alguns românticos defasados no tempo é identificado como uma verdadeira praga capaz de destruir nosso bem mais precioso, a fertilidade de nosso solo, a riqueza das nossas matas. Condenado à preguiça e à inércia pelo clima ameno e pela fartura de alimentação, o caboclo constitui-se no grande entrave ao desenvolvimento do nosso campo. E dentre tantas causas da sua apatia e desânimo frente aos progressos agrícolas, a mandioca é apontada por Lobato como um grande mal, já que pouco esforço requer daquele que a utiliza como alimento. Mas se em Urupês o nosso caboclo se encontra acororado, débil e inútil, responsabilizado pelo atraso de nossa agricultura e pela devastação de nossos tesouros naturais, com suas queimadas ignorantes e criminosas, nas *Idéias de Geca Tatu* o nosso homem do campo é apresentado como o “brasileiro original”, rude, mas forte e genuíno. Vítima do descaso governamental, o *jeca* converte-se em sintoma ao invés de causa do atraso do campo brasileiro.

O tributo a Almeida Júnior

Muitos são os fatores responsáveis pela mudança de perspectiva que se pode notar em Lobato, no que se refere aos jecas. Mas sem dúvida sua admiração pela obra de Almeida Júnior exerceu papel significativo. Não devemos esquecer que durante muitos anos Monteiro Lobato, além de pintor, atuou como crítico de arte. Na *Revista do Brasile* no jornal *O Estado de São Paulo* foram publicados muitos de seus trabalhos relativos às exposições de pintura e escultura, bem como matérias sobre caricaturistas. Nestes textos, Lobato explicita com clareza a estética que reputa como a mais adequada ao progresso e de avanço da modernidade que o país deveria se empenhar para atingir. Mas, se no entender de Lobato a arte no Brasil, além de moderna, deveria também ser nacional, esta modernidade para ele encontra-se identificada com realismo. Nada que remeta aos ideais abstratos e puramente formais. O que Lobato valoriza é o aprendizado através da construção de imagens apreendidas da experiência vivenciada. Sem dúvida uma estética que se identifica com a proposta de Courbet, um dos mestres com quem Almeida Júnior trabalhou na sua estada na França às expensas do Imperador Pedro II. De acordo com Giulio Carlo Argan, para o mestre francês de Almeida Júnior realismo não significa imitar diligentemente a natureza, tratar-se-ia de abordar frontalmente a realidade, prescindindo de qualquer preconceito moral, estético ou religioso. Esta proposta estética estava totalmente de acordo com as críticas que Monteiro Lobato fazia contra as importações culturais a que estava sujeita a nossa sociedade. A subserviência aos cânones e tradições estrangeiras denotava antes de tudo fragilidade e infantilismo por parte da elite artística e intelectual brasileira; fazia-se premente a emergência da nossa personalidade cultural. E como deixá-la transparecer senão aprendendo com a nossa própria vivência, com o nosso povo, nossa terra, nossas matas e animais? Mas, para além da beleza e exuberância da natureza que nos rodeia, é imprescindível encarar aquilo que temos de feio e frágil. Para atingirmos um verdadeiro progresso, de acordo com Lobato, tornava-se necessário conhecermos a nós mesmos, nas nossas fraquezas e entraves ao desenvolvimento. E, nesse processo de autoconhecimento, a arte deveria desempenhar um papel fundamental. A literatura, mas também as artes plásticas, deveriam tomar para si esta tarefa. O *Inquérito sobre o Sacie* a correspondente exposição de esculturas constituem um exemplo do esforço investido por Lobato para empreender essa “missão”. Na verdade, Monteiro Lobato encontrou muito pouco eco no meio das artes plásticas nacionais, ainda marcadas por modelos acadêmicos europeus, dum lado, e posteriormente afeitas às propostas

da arte cubista, expressionista e surrealista, veementemente desprezadas pelo criador do *Sítio do Pica-pau Amarelo*. Mas dentre os artistas nacionais, o modesto caboclo ituano de volta ao Brasil produziu a partir de 1882 uma série de trabalhos muito próximos à proposta estética de Lobato. Os caipiras de Almeida Júnior materializavam uma produção plástica construída, no entender de Lobato, a partir da vivência do pintor brasileiro que se despojava dos exotismos, romantismos e idealismos inúteis para o progresso da cultura no nosso país. Daí seu entusiasmo, expresso no artigo publicado em 1919, um ano após Urupês.

Em contato permanente com o homem rude dos campos, único que o interessava porque único representativo, hauriu sempre no estudo deles o tema das suas telas. Compreendia-os e amava-os. Ligava-o a eles uma profunda afinidade racial. Pintou os "Caipiras negaceando" que Chicago medalhou a ouro, quadro de vulto a que empresta grande valor a expressão maravilhosa do caçador que entrepára ao ouvir de surpresa o rumor da caça?

Não é essa tela o retrato de dois manequins vestidos á caipira e postos no ambiente da mata. São de fato dois caçadores caboclos vivos, no quanto comporta de vida a ilusão pictórica.

Embora a posição do caboclo no *Derrubador brasileiro* indique, de forma clara, a pose acadêmica do modelo de ateliê, Almeida Junior obteve um incrível efeito plástico de verossimilhança. Sua morte precoce, antes de completar cinquenta anos, certamente interrompeu uma trajetória que poderia vir a concretizar ainda mais as expectativas de Monteiro Lobato. De qualquer forma, é indubitável que o pintor paulista tenha sido o artista que expressou de forma mais adequada – em telas como *Nh'a chica*, *O violeiro*, *Caipira*, *A mendiga*, *Caçador*, *Cozinha caipira*, *O mendigo da ponte Tabatinguera* e *Trecho do Tietê* – a proposta estética de Lobato, aquilo que chamou de “naturalismo nacionalista”.

É importante ressaltar que Nhonhô Ferraz também foi tocado pelo gênio de Almeida Junior. Quando jovem estudou em Itu, onde estreitou sua amizade com o primo mais velho. Em alguns casos, como do violeiro e do caipira picando fumo, as referências à Almeida Júnior são mais do que claras. No entanto, algumas distinções tornam ainda mais interessante a convergência de diferentes textos e propostas na constituição da trama que configura o jeca no imaginário brasileiro ao longo de algumas décadas.

Os verdadeiros Jecas de Nhonhô

Se Nhonhô foi um criador de imagens de Jecas, se sua contribuição é inquestionável na construção de um imaginário relativo à brasilidade, à personalidade nacional, não se pode nem por um momento pensar que esta criação tenha se utilizado de artifícios falseadores ou deformadores da realidade – os caipiras de Nhonhô são “autênticos”. O fotógrafo não fantasiou seus modelos para obter o fim desejado. Os cenários são o próprio meio no qual os caboclos reinavam com suas facas, espingardas, foices e arapucas. Recostado nos degraus da porta de seu casebre humilde, ou na mata onde realizava suas caçadas, os jecas eram capturados por Nhonhô em seu meio próprio, plenos de “verdade”, mas adornados com uma aura que só a estética é capaz de produzir.

Quais os limites dessa “verdade”? Podemos dizer que, se Nhonhô não deforma, ele, por outro lado, valoriza todos os traços importantes para compor um tipo verdadeiro e autêntico na sua crueza e rusticidade originais. Símbolos da identidade nacional, essas imagens são capazes de comover aquele que as contempla. Há beleza nesses homens sofridos, nesses rostos marcados pelo sol, pela idade e pelas doenças. E é na postura deselegante e desajeitada, no sorriso ingênuo, quase infantil, que a violência desse cotidiano se oculta apresentando seus instrumentos quase como simples elementos de composição da tela. A maneira que Nhô Dudeco empunha sua *pica-pau* nem de longe produz temor ou sentimento de ameaça. O velho caboclo parece brincar como um “criança”. Mas se essas pessoas vestiam-se realmente daquele jeito, se usavam aqueles apetrechos, se habitavam aquele cenário, isto tudo não minimiza o papel de Nhonhô na construção dessas imagens. Dentre as 35 fotos de Jecas, as mais belas, poéticas e fortes são aquelas que mais cuidado tiveram na sua composição. Numa primeira passada de olhos as fotos podem ser confundidas com “instantâneos”, flagrantes obtidos por Nhonhô ao surpreender seus modelos. De fato, é essa a interpretação apresentada por Nélio, filho de Nhonhô. Mas uma análise um pouco mais detida deixa claro que os caipiras da Vai-e-vem eventualmente bancaram os modelos e posaram para o patrão. A precisão do enquadramento, do foco e das texturas obtidas, bem como os próprios gestos e expressões dos fotografados traem a re-apresentação de cenas que esses homens e mulheres protagonizavam cotidianamente. No entanto, acreditamos que o artifício da “pose” buscava estabelecer mais uma seleção do que uma deformação da realidade, mas é claro que assim a representava. Ou seja, alguns aspectos são valorizados em detrimento de outros. O fotógrafo escolhia, selecionava, ajeitava a realidade e antes de tudo a

embelezava. Esse embelezamento se dava fundamentalmente pela utilização de recursos estéticos que abdicavam das *monstruosidades fantasiosas* ou dos *devaneios românticos* tão atacados por Monteiro Lobato na pintura. Podemos afirmar que a produção imagética de Nhonhô se insere na proposta pictorialista que reivindica “o reconhecimento da fotografia enquanto imagem artística”. O fotógrafo pictorialista procura restituir a presença do operador da câmera, libertar a produção de imagens da produção industrial, puramente repetitiva e técnica. Para que a imagem revele a relação dos fotógrafos com o real, os pictorialistas lançam mão de uma série de procedimentos. Eles podem controlar as tonalidades, introduzir luzes e sombras e remover detalhes que parecem muito descritivos. Alguns desses efeitos são acompanhados da utilização de pincéis, escovas, raspadeiras e até dos próprios dedos, com o objetivo de alterar as formas.¹⁰

De acordo com o relato de Nélio Ferraz, seu pai freqüentemente alterava seus negativos em vidro com o auxílio de pincéis e tintas especialmente confeccionadas para este fim. Nesta perspectiva, o produto final tinha importância maior do que a impressão mecânica produzida através do aparelho. O que parece ter importado tanto quanto o resultado final foi o processo de conhecimento através da visão, do olhar. Retratando seus empregados, certamente Nhonhô passou a conhecê-los melhor. Ao longo dos anos muitas características atribuídas aos caipiras desde Almeida Júnior perduraram na descrição pictórica de Nhonhô: a presença do pito no canto da boca, a profusão de armas e outros instrumentos cortantes como foices e machados, o olhar vago e perdido na imensidão da terra, os esqueletos de bambu dos casebres de lama socada, a rusticidade, por vezes a doença e a feiúra estetizadas. Por outro lado, esse homem rural distancia-se do ser passivo que se mantém sempre acocorado, incapaz de se por de pé. Talvez outros fotógrafos tenham sensibilizado o olhar do fazendeiro interessado numa poética do trabalho. Os caipiras da Vai-e-vem não se limitam a pitar, tocar viola, caçar, descansar, destruir as matas e olhar a imensidão dos campos. A objetiva aprendeu que os nhôs e nhás trabalham muito, com afinco e dedicação. Nhá chica apresenta-se ralando cidra para fazer doce, pelando um porco, fazendo sabão, lavando roupa e derretendo banha. Nh’Ana Campeiro assa pão. Noutras imagens, o caipira corta cana, roça o mato e faz cestos de palha. Em outras, ainda, homens, mulheres e crianças manejam o pilão de pé. A percepção da possibilidade dessa outra dimensão poética dos caipiras aproxima o fotógrafo piracicabano de seus colegas estrangeiros, como Albert Gilibert retratando a lida dos construtores de charretes.

O imaginário relativo aos jecas ganha uma certa dinâmica, se refaz. O conhecimento através da relação visual com o mundo onde se insere modifica-o, criando imagens de acordo com determinadas linguagens e técnicas, percepções e escolhas.

Conclusão

O legado deixado por um fotógrafo amador que não atingiu a notoriedade com sua arte nos abriu todo um universo de investigação acerca do imaginário relativo ao homem do campo no Brasil do século XX. O papel da arte na construção desse imaginário abrange a literatura, a pintura, a caricatura e a fotografia. Como mencionamos anteriormente, o conjunto de imagens constitutivo desse imaginário não é unívoco e comporta tanto diversidade quanto contradições. Os homens aprendem produzindo conhecimento, seja ele científico ou estético. As diferentes linguagens e correspondentes recursos empregados na produção dessas imagens conduzem a problemáticas eventualmente semelhantes, distintas ou complementares. De qualquer forma, as questões aqui tocadas superficialmente merecem sem dúvida uma verticalização da pesquisa em determinados pontos. Alguns elos apenas esboçados podem vir a fortalecer-se com uma exploração mais exaustiva dos acervos disponíveis. Mas indubitavelmente essa foi uma oportunidade privilegiada para partilhar esses primeiros resultados e indicadores.



O Violeiro
Almeida Júnior, 1899.







Nhá Chica

Almeida Jr., 1895.

Caipira picando fumo
Almeida Jr., 1893.



1. O primeiro contato que tive com este acervo foi durante a realização de uma pesquisa intitulada *Sons e imagens da memória piracicabana*, junto a UNIMEP e em parceria com meu colega, o professor Silvio Barini Pinto. Passados mais de dez anos, resolvi retomar o estudo dessa documentação num prisma completamente diverso. No entanto, as informações colhidas naquela ocasião foram de fundamental importância para a elaboração desse trabalho.
2. COLI, Jorge. **A negra e o caipira**. Inédito. p. 1.
3. AMARAL, Amadeu. **O dialecto caipira: gramatica e vocabulário**. São Paulo : Casa Editora O Livro, 1920. p. 11.
4. Ibid., p. 12.
5. Ibid., p. 14.
6. PIRES, Cornélio. **Meu samburá: anedotas e caipiradas**. São Paulo : Cia. Editora Nacional, 1928. p. 53.
7. Idem. **Patacoadas, anedoctas, simplicidades e astúcias de caipiras (com “algumas” de estrangeiros)**. São Paulo : Editores Irmãos Ferraz, 1926. p. 9.
8. LOBATO, Monteiro. **Urupês**. São Paulo : Ed. Brasiliense, 1948. p. 242.
9. Id. **As ideias de Geca Tatu**. São Paulo : Revista Brasileira, 1919. p.106-107.
10. MELLO, Maria Teresa Vilela Bandeira de. **Arte e fotografia: o movimento pictorialista no Brasil**. Rio de Janeiro : Funarte, 1998. p. 37-38.

Pequena história do fotojornalismo

Do testemunho visual à configuração da memória

Gil Vicente Vaz Oliveira*

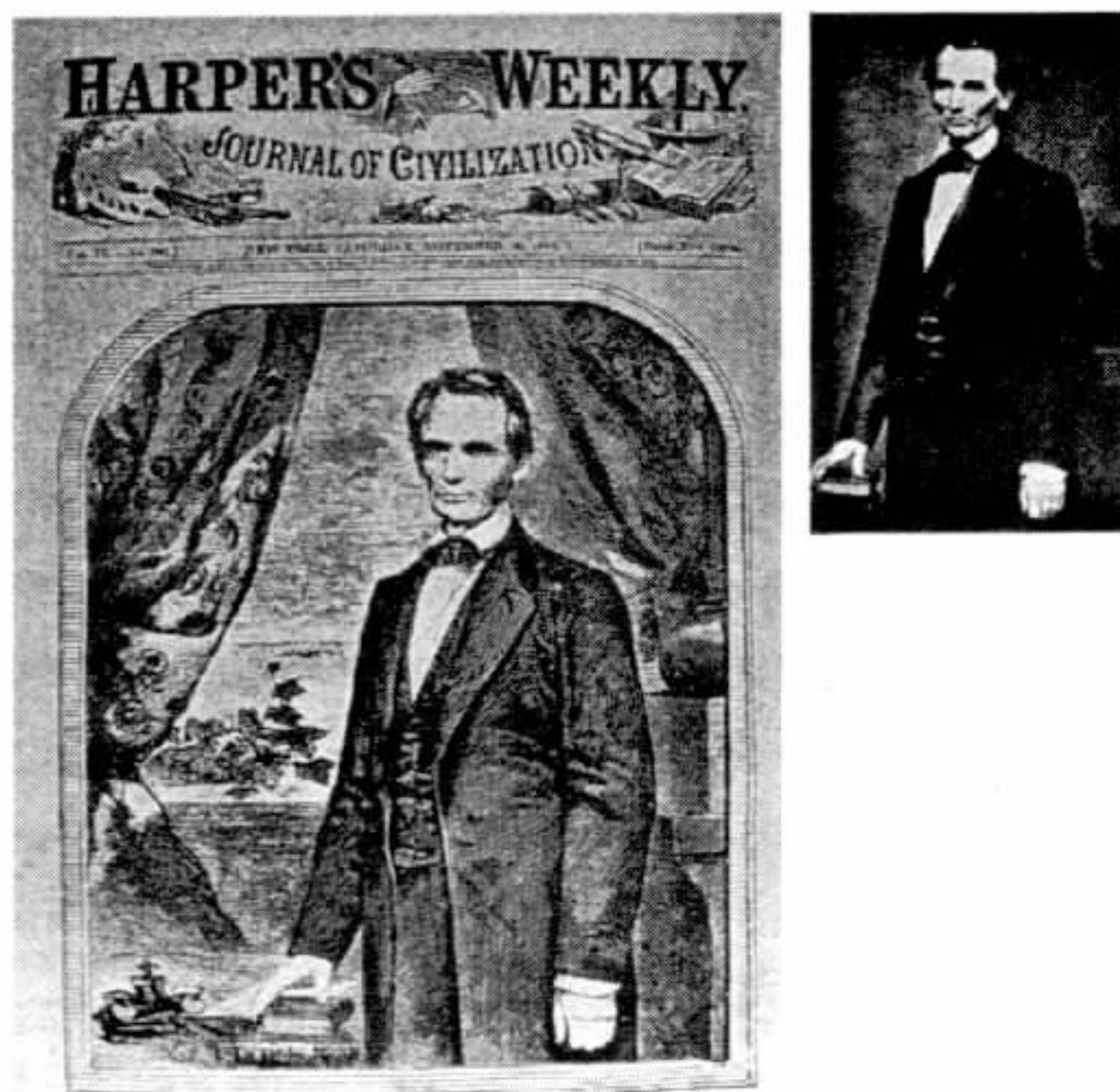
Desde meados da década de 40 do século passado, diversos fotógrafos procuraram registrar acontecimentos importantes, numa atitude caracteristicamente jornalística de testemunho e relato do fato presenciado. Como se tratava dos primórdios da aventura fotográfica (a primeira fotografia da história havia sido produzida pelo francês Joseph Niépce em 1827), esses primeiros “repórteres fotográficos” enfrentaram grandes dificuldades, devido aos limitados recursos técnicos disponíveis. Não podiam fotografar nada que estivesse em movimento, pois as chapas fotográficas eram muito pouco sensíveis e demandavam um longo período de exposição. A necessidade de se planejar cuidadosamente cada fotografia e de fazer posar estática e demoradamente as pessoas que nelas figurassem diminuía bastante suas possibilidades de aplicação, e impedia a naturalidade de quem fosse ser fotografado. Mesmo assim, duas iniciativas merecem ser destacadas.

Em 1856, o inglês Roger Fenton produziu, sob encomenda, 360 fotografias da guerra da Criméia. Além dos impedimentos de ordem técnica, que limitavam bastante o seu campo de ação, existiram outros de ordem política. A rainha Vitória da Inglaterra o proibiu fotografar pessoas mortas e soldados ingleses com uniformes manchados de sangue. Com isso, as fotografias de Fenton passaram uma visão muito distante da realidade vivida nos horrores de uma guerra, quando foram exibidas em exposição e publicadas em forma de xilogravuras nelas baseadas, no jornal *Illustrated London News*.¹

Outra foi a experiência de Matthew Brady. Entre 1862 e 1865, durante a guerra civil norte-americana, esse fotógrafo produziu mais de 8.000 imagens. Trabalhando às suas próprias custas e riscos, sem precisar estabelecer nenhuma autocensura, Brady conseguiu captar pela primeira vez a violência dos campos de

* Mestre em História pela Universidade Federal Fluminense. Doutorando em História pela Universidade de São Paulo.

batalha, em imagens de soldados mortos, casas incendiadas e plantações destruídas. Não obtendo o resultado esperado com a venda de seu trabalho, perdeu todo o capital investido nessa aventura. Seu principal credor tomou posse de todo o material e o publicou posteriormente no periódico *Harpers Weekly*². Como mérito extra, Brady fotografou o então candidato à presidência da república Abraham Lincoln. Dessa fotografia se fez uma ilustração publicada no mesmo *Harpers Weekly*. Segundo as memórias de Lincoln, essa publicação foi de fundamental importância para sua eleição à presidência dos Estados Unidos.³



Fotografia de Abraham Lincoln feita por Mathew Brady. Ao lado, a primeira página do jornal *Harper's Weekly*, de 10 de novembro de 1860, com uma ilustração de Lincoln feita a partir da fotografia.

A primeira fotografia de imprensa propriamente dita, reproduzida por meios mecânicos, surgiu em 4 de março de 1880, no jornal *Daily Graphic* de Nova Iorque. Até então, as imagens que acompanhavam os textos de imprensa eram, na verdade, gravuras feitas a partir das fotografias. Mas a substituição por definitivo de uma técnica por outra demorou ainda algum tempo.

Quando se realiza uma invenção passa-se geralmente um tempo considerável antes que todas as suas implicações sejam compreendidas. Um quarto de século se passou antes que este novo processo de reprodução mecânica se tornasse coisa corrente. É apenas em 1904 que o *Daily Mirror* em Inglaterra ilustra

suas páginas unicamente com fotografias, e é só em 1919 que o *Illustrated Daily News* segue seu exemplo. Contrariamente, os semanários e as revistas mensais que têm mais tempo para preparar as suas edições publicam fotografias a partir de 1885. Esta utilização tardia da fotografia na imprensa é devida ao fato de que as imagens devem ainda ser feitas fora do jornal. A imprensa, cujo sucesso se funda na atualidade imediata, não pode esperar, e os proprietários dos jornais hesitam em investir grandes somas de dinheiro nestas novas máquinas.⁴

Além disso, devido à baixa qualidade da impressão, o público leitor ainda dava preferência à ilustração. No entanto, aos poucos, a qualidade foi sendo aprimorada, as resistências foram sendo vencidas e a partir da década de 10 os jornais começaram a criar suas próprias equipes de fotógrafos, num momento em que a Europa e os Estados Unidos passavam por um processo de crescimento industrial massivo, cuja condição e consequência foi a crescente expansão dos mercados consumidores. Para tanto, o desenvolvimento dos meios de transporte e de comunicação de massa foram essenciais. Foi atendendo a essa demanda que os órgãos de imprensa buscaram aperfeiçoar-se, incorporando novas técnicas e tendências, dentre as quais uma fundamental: a fotografia de imprensa. Para produzi-las em grande escala, criou-se uma nova profissão, cuja função era transformar em fotografias nítidas os fatos considerados relevantes pela direção do órgão de imprensa. E essa nova profissão foi constituída por mão de obra mal remunerada e pouco qualificada, oriunda das camadas sociais mais baixas.⁵

Mas nem toda prática fotojornalística, nesse período, tinha um caráter eminentemente mercadológico. Bastante significativo foi o trabalho desenvolvido pelo jornalista dinamarquês Jacob Hiis que, em fins do século XIX, compunha com fotografias suas matérias sobre fatos cotidianos que escrevia para o jornal *Evening Sun* sobre as populações carentes de Nova Iorque. Foi um dos primeiros fotógrafos de imprensa a fazer de seu ofício um instrumento importante nas lutas sociais. Suas fotografias, revelando o lado miserável dos bairros de imigrantes de Nova Iorque, motivaram uma campanha popular que conseguiu promover algumas melhorias para essas populações carentes. As fotografias feitas em 1908 pelo sociólogo Lewis W. Hine representaram, de certa maneira, uma continuidade ao trabalho de Hiis ao retratar, por incumbência de uma revista, as condições de vida dos menores trabalhadores nos Estados Unidos. A publicação dessas fotografias resultou numa lei federal que regulamentou o trabalho dos menores de 18 anos.⁶



Trabalho infantil nas minas de carvão da Pensilvânia. Fotografia de Lewis W. Hine, 1911.

O primeiro periódico brasileiro a publicar fotografias em suas páginas foi a Revista da Semana, em 1900. Nos anos seguintes, outros semanários deste tipo surgiram, tais como *Fon-Fon*, *Careta* e *O Malho*, obtendo grande repercussão junto ao público leitor. Algumas duraram mais de sessenta anos. Os jornais diários, devido à inerente velocidade de sua confecção, esperaram ainda alguns anos para ter, de forma gradual e parcimoniosa, fotografias em suas páginas.⁷

As revistas ilustradas, que tinham na fotografia o seu principal chamariz, eram dirigidas às classes média e alta da sociedade carioca e de outros centros urbanos, e versavam sobre os mais diversos assuntos, tanto temas sérios quanto amenidades. Eram revistas que, “(...) através de uma composição editorial adaptada ao seu próprio tempo e às tendências internacionais, criavam modas, impunham comportamentos, assumindo a estética burguesa como a forma fiel do mundo que representavam.”⁸

Após a primeira guerra mundial, a atividade fotojornalística teve um grande impulso, com a utilização massiva de fotografias em vários jornais diários que,

valorizados pela melhor qualidade de impressão, provocaram grande repercussão junto ao público leitor⁹. Deve-se ter em mente que, a partir dos anos 20, os meios de comunicação de massa aumentaram bastante sua área de abrangência. O rádio já iniciava suas transmissões para grandes públicos. O cinema já era bastante popular, atraindo multidões às salas de exibição. A importância da informação visual tornou-se então patente. Um mundo de imagens, diferente, mas extraordinariamente semelhante ao mundo real, passa a interferir cada vez mais na vida pública e privada de pessoas de todas as camadas sociais. Manifestações políticas, artísticas e culturais incorporavam fortemente variados apelos visuais. À imprensa cabia também exercer sua função de poderoso meio de comunicação de massa visual, da maneira mais eficiente possível, procurando por ao seu dispor um arsenal de recursos técnicos que permitisse o desenvolvimento do fotojornalismo tanto enquanto atividade como enquanto linguagem.

Em 1925 surge na Alemanha a Ermanox, uma máquina leve e compacta, que permitia fotografias noturnas e de cenas em interiores sem o uso de flash. Esta máquina aumentou enormemente as possibilidades de trabalho dos fotógrafos, que procuravam passar despercebidos para flagrar o fato jornalístico em toda sua naturalidade e espontaneidade. Com essa máquina fotográfica, tornou-se célebre o alemão Erich Salomon, o primeiro a autodenominar-se fotojornalista, ao invés de repórter fotográfico. Entre 1929 e 1933, Salomon conseguiu superar diversos impedimentos, fotografando pessoas importantes em situações e lugares onde sua presença não era pressentida e nem seria bem-vinda. Suas fotografias alcançaram, assim, um grande sucesso popular e comercial, o que propiciou um grande reconhecimento junto a seu público e respeito no seu meio profissional.¹⁰

Nesse sentido, Salomon representa uma mudança no perfil do fotógrafo de imprensa. Na Inglaterra, França e Alemanha surgia então um novo profissional do fotojornalismo. “O fotógrafo deixou de pertencer à classe dos empregados subalternos e passa a proceder, ele mesmo, da sociedade burguesa ou da aristocracia, que perdeu fortuna, mas que preservava ainda o seu status social.”¹¹

Nesse mesmo período, e ratificando um novo status ao fotógrafo de imprensa, as chamadas revistas ilustradas – publicações que desde fins do século passado já faziam da fotografia a principal interlocutora de seu discurso e de sua visão de mundo – passam a ter um grande destaque e sucesso popular, em função de novas técnicas utilizadas (fotografias em cores) e uma reformulação em sua estética de diagramação e linguagem, contando histórias inteiras unicamente

por meio de seqüências fotográficas sobre um determinado tema. Muito além de simplesmente ilustrar, nessas publicações a fotografia cumpre uma função explícita de formar e informar através de suas imagens, em relação às quais o texto escrito ocupa uma posição secundária ou auxiliar.

Berliner Illustrierte e *Münchener Illustrierte Pressena* Alemanha, e *Vu* e *Regard*, na França, foram as precursoras desse estilo, que repercutiu em toda a imprensa internacional. Em escala mundial, a revista ilustrada mais importante surgiu em 1936 nos Estados Unidos. Era *Life*, com uma tiragem inicial de 446.000 exemplares, que dobraria no ano seguinte. Empregando muitos profissionais das revistas ilustradas alemãs, que haviam emigrado para a América com a ascensão do nazismo, *Life* seguia fielmente o estilo de suas antecessoras.

“Sou um presbiteriano e um capitalista. As minhas inclinações levam-me a ser favorável a Deus, ao Partido Republicano e à livre iniciativa. (...) Contamos a verdade no melhor do nosso saber e da nossa crença”¹². Essa declaração de Henry Luce, presidente do grupo *Time Incorporated*, editor da *Life*, não representa apenas as suas crenças, valores e verdades, mas também as de boa parte do grande capital que ainda hoje dirige o destino dos Estados Unidos. Para expandi-los e consolidá-los, Luce dirigia suas publicações mantendo um rígido controle sobre a produção e uma severa disciplina e organização entre seus funcionários. Os fotógrafos tinham que “vestir a camisa” da empresa e assumir completamente o ponto de vista fotográfico por ela ditado.

No Brasil da década de 20, o fotojornalismo já era corrente em toda a grande imprensa diária, mas o maior espaço para a fotografia continuava ainda nas revistas ilustradas. Em 1928, surgiu *O Cruzeiro*, revista criada por Assis Chateaubriand. Com uma proposta editorial e gráfica inovadora e uma significativa tiragem inicial de 50.000 exemplares, *O Cruzeiro* tornou-se – sobretudo a partir dos anos 40, quando incorporou o estilo norte-americano das revistas *Look* e *Life* – a principal referência do fotojornalismo brasileiro. Fotógrafos de *O Cruzeiro* como Jean Manzon e José Medeiros foram importantes artífices da grande inovação no conceito de fotorreportagem no Brasil, publicando fotografias de página inteira que eram a razão de ser da matéria e da própria revista. Manzon e Medeiros foram os principais representantes de uma equipe que, pela primeira vez no país, trouxe o fotógrafo de imprensa para uma posição de destaque público e reconhecimento popular, atribuindo um grande status a uma categoria até então desvalorizada dentro e fora de seu campo profissional.¹³



Matéria publicada na revista *O Cruzeiro* de 7 de janeiro de 1950. Fotografias de Jean Manzon.

Os anos 50 viram um grande crescimento da circulação e do consumo das revistas ilustradas em todo o mundo. No Brasil, foi o período de auge de *O Cruzeiro*, quando suas edições nacionais e internacionais chegavam, juntas, a uma tiragem superior a 1.000.000 de exemplares. Em 1954 surgiu a revista que se tornou sua grande concorrente – *Manchete* – pelas mãos de Adolfo Bloch.

Paralelamente ao sucesso das revistas ilustradas, surge uma outra estrutura fotojornalística: as agências fotográficas. Geralmente estruturadas em forma de cooperativas, as agências foram criadas para atender às crescentes demandas dos fotógrafos no sentido de definir sua própria pauta de trabalho, desenvolver seus próprios estilos fotográficos e, sobretudo, controlar a produção, a circulação e a venda de suas fotografias. Os órgãos de imprensa começaram a utilizar os serviços dessas agências, sobretudo na cobertura de matérias internacionais, para as quais o deslocamento de uma equipe própria seria demorado e muito oneroso. As agências tenderam assim, desde o início, a se internacionalizar, abrindo escritórios em várias grandes cidades. Foi nestes moldes que, em 1927, surgiu a primeira de todas: a Keystone, que, a partir de Nova Iorque, abriu escritórios em Paris, Berlim, Londres, Viena e até no Rio de Janeiro.¹⁴

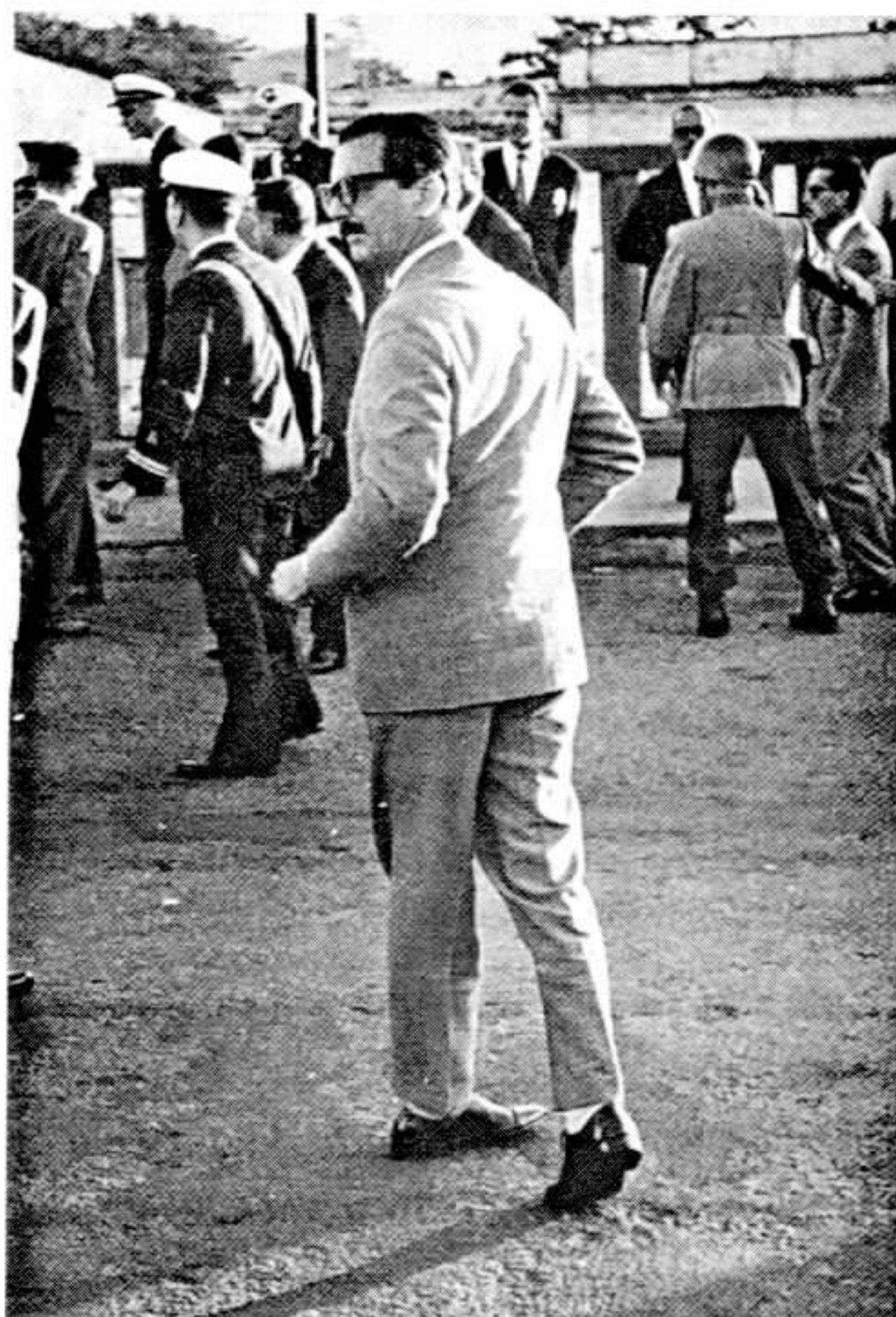
Depois da segunda guerra mundial, com o advento da telefoto, que transmitia imagens fotográficas por sinais de rádio, intensifica-se o surgimento de agências. Uma das mais famosas, a Magnum, aparece em 1947, reunindo nomes consagrados como Robert Capa, Henry-Cartier Bresson e David Seymour. Essa agência sempre se destacou pela grande liberdade de ação e de estilo de seus fotógrafos¹⁵. Aos poucos, agências especializadas em temas específicos foram surgindo, prestando serviços sobretudo a revistas e periódicos semanais e mensais.

Além de atender aos interesses de seus fotógrafos-sócios, as agências fotográficas corresponderam à crescente demanda do mercado editorial jornalístico. Assim, poderia se afirmar que, em última instância, a liberdade de criação e comercialização das agências está submetida às leis do mercado. Fotografias que se adaptem à visão de mundo transmitida pela grande imprensa serão comercializadas mais facilmente e por um melhor preço do que fotografias que não se prendam a esses parâmetros. Do mesmo modo, o valor de troca da fotografia no mercado dependerá sempre do poder de barganha das partes envolvidas. Nesse aspecto, a fotografia de imprensa é vista como uma mercadoria como outra qualquer. Percebe-se assim que, se a liberdade do fotógrafo empregado

num órgão de imprensa é bastante limitada, a de um fotógrafo de agência, na maioria dos casos, está longe de ser total, na medida em que este deve competir no mercado em condições de desigualdade, se comparado às grandes empresas jornalísticas. Esta correlação de forças existe, no primeiro mundo, desde a década de 40, e permanece, na sua essência, até hoje.

O fotojornalismo brasileiro ainda teria de esperar algum tempo até a criação das agências fotográficas nacionais. Mas uma importante transformação na imprensa nacional aconteceu nos anos 50: a reforma gráfica e editorial do *Jornal do Brasil*, iniciada em 1956 e desenvolvida durante todo o resto da década. Comandada, dentre outros, pelo programador visual e artista plástico Amílcar de Castro, essa reforma deu maior destaque às fotografias, que passaram a ser publicadas diariamente e com grande ênfase, na primeira página¹⁶. O sucesso junto ao público leitor acabou incentivando a reforma gráfica de outros grandes jornais diários, que passaram a também dar maior destaque à fotografia em suas páginas.

Essas transformações fizeram com que a imprensa diária nacional desse maior importância ao fotojornalismo, num período em que apenas nas revistas ilustradas as fotografias de imprensa mereciam destaque e conseguiam provocar, conseqüentemente, grande repercussão junto ao público leitor. A esse maior espaço concedido ao fotojornalismo na imprensa diária correspondeu uma maior atenção dos leitores e impacto na vida pública nacional. Durante o governo Juscelino Kubitschek, o *Jornal do Brasil* publicou na primeira página uma fotografia de Antônio Andrade, onde JK parece estender a mão para o secretário de estado norte-americano John Foster Dulles, que, por sua vez, parece procurar algo dentro do que parece ser uma carteira. Naquela época, as fotografias de primeira página eram publicadas acompanhadas de legendas e também de títulos. O dessa fotografia foi: “Me dá um dinheirinho aí”. O impacto nacional criado com sua publicação, bem como a reação indignada da presidência da república, levaram essa fotografia para as páginas da revista *Times*¹⁷. No mesmo jornal, outra foto deu muito que falar, publicada na primeira página da edição de 21 de abril de 1961. Nela, o fotógrafo Erno Schneider enquadrou o presidente Jânio Quadros na solenidade de inauguração de uma ponte em Uruguaiana, numa composição em que este aparecia de costas com as pernas completamente tortas. Título da fotografia: “Qual o rumo?”. Consta que essa ironia custou ao jornal a perda da concessão de um canal de televisão.¹⁸



Presidente Jânio Quadros. Fotografia de Erno Schneider, publicada na primeira página do *Jornal do Brasil* de 21 de abril de 1961.

Uma das experiências profissionais mais interessantes de uma equipe de fotógrafos da grande imprensa diária aconteceu entre 1964 e 1969, no *Correio da Manhã*. Tendo à frente, como editor de fotografia, o mesmo Erno Schneider e estimulada por sua proprietária, Niomar Muniz Sodré, essa equipe dispunha de grande liberdade não apenas para selecionar e diagramar as fotografias que seriam publicadas, mas também propunha muitas vezes suas próprias pautas, que chegavam mesmo a ser publicadas na forma de ensaios fotográficos. Além disso, enquanto mais importante jornal de oposição ao regime militar na grande imprensa diária, o *Correio da Manhã* utilizou abundantemente suas fotografias para denunciar a repressão e as arbitrariedades exercidas nos governos Castelo Branco e Costa e Silva.¹⁹



Repressão a passeata estudantil no Rio de Janeiro. *Correio da Manhã*, primeira página da edição de 22 de junho de 1968.

Existiram algumas outras experiências onde o fotógrafo da imprensa diária teve maior autonomia. Foi o caso do *Jornal de Brasília* que, durante um período de seis meses, em 1973, e tendo o fotógrafo Luiz Humberto como diretor de fotografia e de arte, possibilitou que todos os fotógrafos participassem da seleção e de todo o processo de transformação das fotografias, até a sua publicação²⁰.

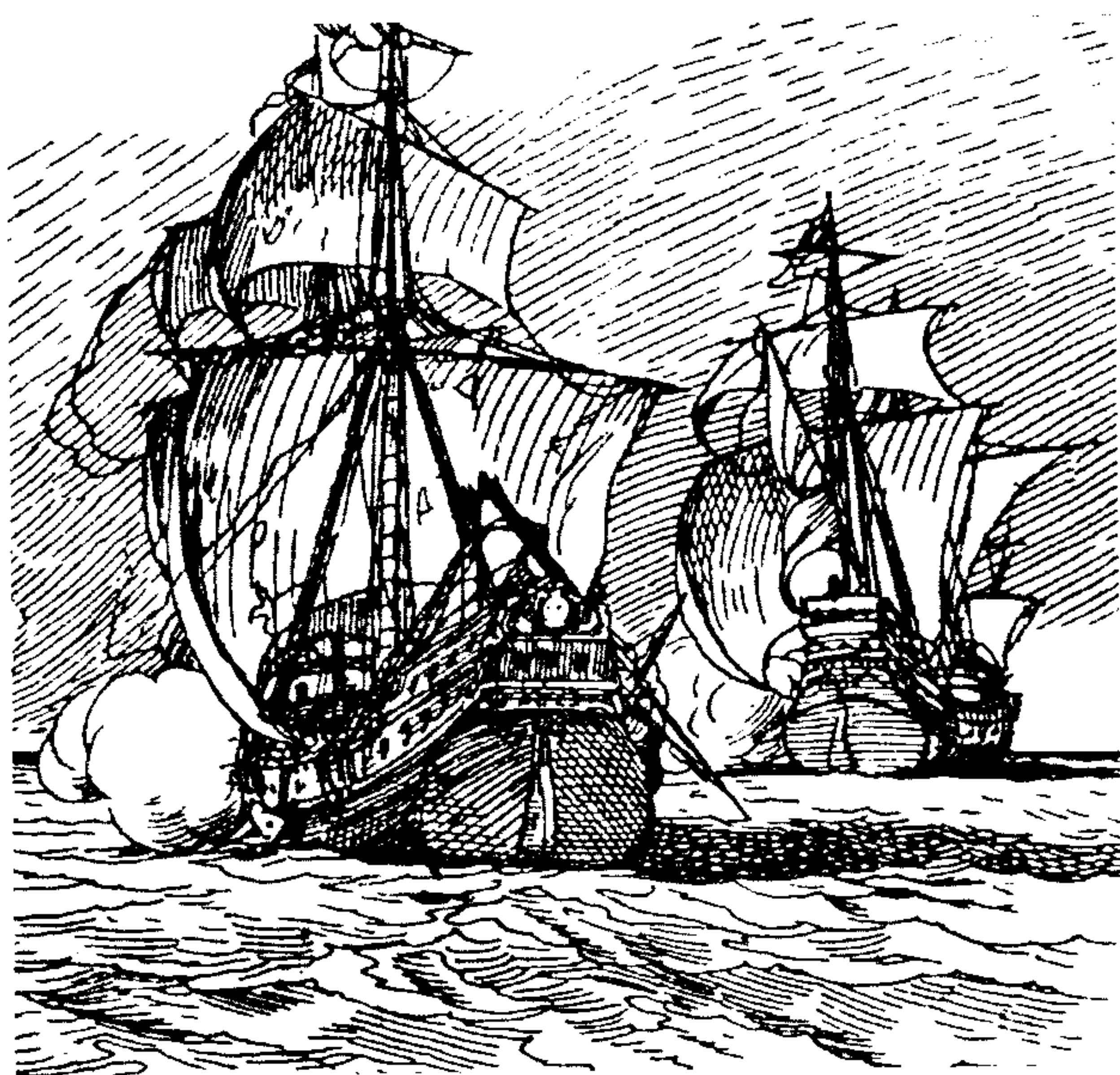
Sendo a autonomia uma meta difícil a ser alcançada, tanto pelo fotógrafo de imprensa brasileiro quanto estrangeiro, uma saída foi a criação de agências de fotógrafos. No Brasil, o direito autoral sobre fotografias de imprensa está regulamentado desde 1973, mas o seu descumprimento levou alguns fotojornalistas a se organizarem em agências onde tivessem um melhor controle sobre a comercialização de seus trabalhos. A mais importante deste período foi a Fotocontexto, criada em 1969 por quatro fotógrafos, dentre eles Assis Hoffmann, com o objetivo primordial de vender a produção autonomamente e ter um maior controle sobre seus direitos autorais²¹. Mas foi somente no início da década de 80, após o surgimento de agências importantes como a Ágil e a F4, que essa modalidade de atuação fotojornalística começou a ter mais peso na imprensa brasileira. Em fins dessa mesma década, já existiam agências especializadas em determinadas temáticas e coberturas. Uma das mais importantes foi a Imagens da Terra, criada, dentre outros, pelo fotógrafo João Roberto Ripper, que se especializou no registro de temáticas sociais, políticas e sindicais.

Em escala mundial, desde a década de sessenta, vem crescendo uma tendência à terceirização da produção fotográfica de imprensa, onde esta é cada vez mais realizada pelas agências que a vendem a qualquer comprador interessado. Os jornais e revistas tendem a reduzir o seu quadro de fotógrafos, concentrando-se em coberturas regionais e locais, onde as despesas e o tempo despendidos são menores. Paralelamente à diversificação das formas de trabalho dos fotojornalistas, as revistas ilustradas foram perdendo espaço no mercado editorial brasileiro e internacional. A diminuição de tiragem ou o simples fim de muitas delas, também a partir dos anos setenta, foi atribuído a diversos fatores como a crescente popularidade da televisão e maior eficiência do telejornalismo, com suas imagens transmitidas instantânea e globalmente via satélite. O advento da internet abriu um novo campo de atuação para o fotojornalismo, com a criação de publicações *on-line*, onde fotografias coloridas podem ser vistas por internautas de qualquer parte do mundo.

Percebe-se, assim, que as transformações do fotojornalismo estão intimamente ligadas tanto às inovações tecnológicas quanto à demanda mercadológica dela parcialmente decorrente. Mas a relação entre mercado e tecnologia não é sempre direta, e a repercussão da fotografia de imprensa e a crescente diversificação da atividade fotojornalística garantirão uma longa trajetória a essa maneira de informar e opinar através de imagens fixas que possibilitou, pela primeira vez, a difusão de fotografias em escala global e a conseqüente criação de novas e mais amplas visões de mundo.

Notas

1. ALMASY, Paul et all. **Le photojournalisme**. Paris : CFPJ, 1990. p. 43-44.
2. FREUND, Gisèle. **Fotografia e sociedade**. Lisboa : Vega, 1989. p. 108.
3. ALMASY, op. cit., p. 44.
4. FREUND, op. cit., p. 107.
5. ALMASY, op. cit., p. 46.
6. FREUND, op. cit., p. 109.
7. MAUAD, Ana Maria. Janelas que se abrem para o mundo: fotografia de imprensa e distinção social, no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XX. **Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe**, v. 10, n. 2, jul./dec. 1999. p. 63-90.
8. Ibid., p. 66-67.
9. ALMASY, op. cit., p. 48.
10. FREUND, op. cit., p. 114-119.
11. Ibid., p. 114.
12. KOBLER, apud FREUND, op. cit., p. 141.
13. PEREGRINO, Nadja. **O Cruzeiro: a revolução na fotoreportagem**. Rio de Janeiro : Livraria Dazibao, 1991. p. 38 e MAUAD, op. cit., p. 68.
14. ALMASY, op.cit., p. 50.
15. Ibid., p. 51.
16. FERREIRA, Marieta de Moraes et al. **A imprensa em transição**. Rio de Janeiro : Fundação Getúlio Vargas Editora, 1996. p.152.
17. KUBRUSLI, Cláudio, et al. **Testemunha ocular**. São Paulo : Abril, 1981. p.193.
18. Idem.
19. OLIVEIRA JR., Gil Vicente Vaz. **Imagens subversivas: regime militar e o fotojornalismo do *Correio da Manhã***. Niterói, 1996. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal Fluminense.
20. HUMBERTO, Luis. A edição de fotografia em jornal. In: LIMA, Ivan (Coord.) **Sobre fotografia: ciclo de palestras sobre fotografia**. Rio de Janeiro : Sindicato dos Jornalistas Profissionais do Município do Rio de Janeiro, 1983. p. 71 a 87.
21. HOFFMANN, Assis et al. As agências de fotógrafos. In: LIMA, Ivan (Coord.) **Sobre Fotografia...**, p. 149.



**Expressões da expansão
luso-atlântica no acervo do
Museu Histórico Nacional**

Imagens de uma luta silenciosa

A constituição do acervo no Museu Histórico Nacional (1922-1940)

Aline Montenegro Magalhães *

Se todos esses testemunhos do nosso passado estivessem sob o mesmo teto, só a riqueza desse acervo é suficiente para atrair o público. E cada visita que se faça ao Museu é uma lição de História do Brasil que se aprende.

Gustavo Barroso, 1923

Após a inauguração do Museu Histórico Nacional, Gustavo Barroso não mediu esforços para recolher objetos referentes ao passado nacional e reuni-los em um só lugar: na pretendida “Casa do Brasil”. As primeiras providências tomadas pelo Diretor visavam a transferência de “reliquias patrióticas” que se encontravam espalhadas pelos estados brasileiros e instituições culturais governamentais, para integrar o acervo museológico. Encaminhou ofícios a todos os governadores estaduais, solicitando informações sobre objetos antigos, reivindicou do Presidente da República peças que se encontravam guardadas na Escola Nacional de Belas Artes, na Biblioteca Nacional, no Arquivo Nacional e no Museu Naval. Enviou conservadores da Instituição “em comissão a todos os Estados do Brasil (...) a fim de salvar das velhas fortalezas, edificações, estradas, monumentos em ruínas, etc (...) preciosas reliquias históricas que estão sendo roubadas ou destruídas pelo tempo.”²

Grande parte do acervo museológico foi composto a partir dessas medidas tomadas por Barroso: transferência de objetos de instituição para instituição e resgate de vestígios esquecidos, quase destruídos, para serem conservados na “Casa do Brasil”, conforme parte do Relatório escrito pelo Diretor: “sem ônus a Diretoria enviou ao Rio Grande do Sul, em comissão, o 2º Oficial [conservador], Dr. Alberto Barcellos, em busca de reliquias históricas. O referido funcionário desempenhou regularmente essa incumbência trazendo preciosas lembranças entre

* Historiadora, Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ.

as quais algumas dos grandes guerrilheiros Pinto Madeira e Gumerindo Saraiva, heróis das nossas fronteiras sulinas.”³

Essa atitude de Barroso é característica de um antiquário que, por amor às antiguidades, transforma um objeto sujo e esquecido em algo a ser preservado do esquecimento, conforme Bryan Faussett procedeu quando encontrou um busto representando o rei Canuto, caído, quebrado e lambuzado de giz⁴. O que levou tanto Barroso quanto Faussett a proceder dessa forma foi a possibilidade de presentificar o passado através de seu vestígio, sendo que Barroso estava inserido num projeto de preservação do patrimônio, atrelado a um projeto maior de construção da identidade nacional. Essa atitude perante os fragmentos tridimensionais transforma simples objetos em monumentos que devem recordar o passado, segundo considerações de Le Goff⁵. Utilizaremos o conceito *reliquia* para denominar os monumentos recolhidos ao Museu, baseando-nos nas definições de David Lowenthal, formuladas em seu *Como conhecemos o passado*.⁶

As relíquias tangíveis são definidas por Lowenthal como “artefatos que estejam marcados pelo tempo”⁷. Sendo assim, se refletirmos sobre a classificação dos valores elaborada por Riegl e retomada por Bann, podemos considerar que toda relíquia possui um valor de época, pois traz em si as atribuições desse valor: as marcas do tempo, perceptíveis apenas pelos sentidos, não necessitando de qualquer conhecimento a priori sobre o objeto. No entanto, para que o valor de época da relíquia seja comprovado, é necessária a constatação de sua autenticidade, trabalho desempenhado pelos antiquários.

A busca pela autenticidade dos objetos foi um trabalho desenvolvido pelos conservadores do Museu Histórico Nacional, formados no Curso de Museus, fundado por Gustavo Barroso em 1932. A criação do Curso de Museu está vinculada aos esforços de legitimação do Museu Histórico enquanto Casa do Brasil, dando subsídios científicos para a construção do passado imaginado por Barroso, no espaço museológico. Com foros de curso universitário e duração de dois a três anos, o Curso de Museus capacitava profissionais para estudar, organizar, identificar, classificar e conservar os objetos do acervo museológico, com base no ensino de matérias como Numismática, Heráldica, Genealogia, História Militar, Arte Brasileira, História do Brasil, além de freqüentes excursões a cidades históricas. Nessa medida, o trabalho dos conservadores deixa de ser erudito ou entusiasta para se tornar científico, dando legitimidade à memória que se cristalizava no Museu e à história produzida para legitimá-la.

Como parte das atividades científicas desenvolvidas no Museu pelos conservadores, tanto as relíquias quanto as relíquias históricas⁸ foram profundamente estudadas, no sentido de construir um acervo museológico com objetos autênticos. Cabe-nos, a partir de agora, detalhar a atividade dos conservadores, procurando destacar os indícios da tradição antiquária.

Estudo das Relíquias Históricas

(...) a partir de 1930, o Museu Histórico deixou de ser um repositório de documentos ilustres para desempenhar a função de um verdadeiro Museu. Não se poderia aliás compreender que tantas e inestimáveis lições contidas nos vivos e palpitantes documentos do nosso passado, permanecessem ignorados nas paredes das galerias.

Gustavo Barroso, 1945

A partir dessas constatações de Barroso, é perceptível o esforço em atribuir valor histórico aos objetos que compunham o acervo museológico. Não bastava que lembrassem o passado, era necessário que servissem de documentos – testemunhos vivos – para a construção de uma narrativa histórica que legitimasse a cristalização de uma memória específica: a memória dos grandes homens, dos grandes feitos e do passado nacional. Desta forma, objetos que pelo seu valor de época cumpriam seu papel monumental separadamente passam a ser organizados em coleções⁹, de acordo com a narrativa histórica que se constituía no espaço museológico.

O Museu Histórico deixa de ser um repositório de vestígios antigos para se constituir num espaço de produção do conhecimento histórico e difusão da história-pátria, o que dava subsídios para a sua consolidação enquanto lugar de memória, de uma memória historicizada. Nesse sentido, todo o trabalho dos conservadores se voltou para a transformação de monumentos em documentos que, além de recordar, pudessem comprovar e materializar o passado romântico imaginado por Barroso.

Analisando os artigos dos *Anais*, pudemos rastrear o trabalho dos conservadores na transformação de monumentos – relíquias – em documentos. A primeira preocupação dos estudiosos era comprovar a autenticidade do objeto, sendo sua originalidade critério para a afirmação de uma verdade histórica construída na “operação” desenvolvida no Museu. Uma vez comprovada sua autenticidade, o objeto passava a servir de prova para determinado acontecimento contado nos *Anais* e representado nas salas de exposição. Partindo do princípio de que a nar-

rativa histórica produzida no Museu centrava-se nas personalidades ilustres e nos grandes acontecimentos, uma das formas de comprovação da autenticidade de determinado objeto era sua proximidade com o vulto cultuado, conforme observamos no artigo da conservadora Nair de Moraes Carvalho.

O Museu histórico Nacional possui em suas coleções de relíquias um sabre de honra que pertenceu ao General José Joaquim Coelho, o Barão da Vitória, e foi adquirido a um de seus descendentes. É uma peça que se autentica por si.¹⁰ (...) Nenhum documento se refere ao oferecimento ao Barão da Vitória do sabre de honra que o Museu adquiriu e guarda. Ele é que fala por si na sua legenda, na sua decoração e nos seus contrastes oficiais.

O sabre que pertenceu ao Barão da Vitória, militar que combateu a Sabinada, revolta regencial baiana, adquire autenticidade pelo simples fato do Museu tê-lo adquirido de um de seus descendentes. A certeza de suas origens bastava para que o objeto fosse transformado em documento, pois como a própria conservadora admite, não há nada que fale sobre o oferecimento do sabre ao militar, mas ele é que fala por si.

Outro meio de se atestar a autenticidade dos objetos era através do estudo crítico do fragmento, com base em práticas numismáticas, heráldicas e genealógicas, áreas do conhecimento desenvolvidas nas pesquisas antiquárias, que no regime de historicidade do século XIX foram subordinadas à ciência Histórica como suas auxiliares. Num artigo escrito por Roberto Thut e publicado no terceiro volume dos *Anais*, observamos que o autor refuta as considerações – provavelmente de Gustavo Barroso, que foram publicadas num artigo do primeiro volume dos *Anais*, sem autoria¹¹ – sobre “um enigma heráldico”, título dos dois artigos. O que foi publicado no primeiro volume, sem autoria, atesta que uma xícara brasonada remetida pelo Ministro das Relações Exteriores pertenceu ao Vice-rei do Brasil Marquês do Lavradio. Thut refuta essa afirmativa com base em estudos heráldicos: “(...) somente a dedicação e indispensável cultura heráldica de um investigador paciente serão capazes de esclarecer problema tão intrincado (...) Pelo exposto, fica esclarecido que a xícara existente no Museu Histórico Nacional pertenceu de fato a José Pamplona Carneiro Rangel Baldava de Toar, cujas armas se produzem naquela peça”¹².

Depois de comprovada sua autenticidade, o objeto era inserido em seu período ou acontecimento histórico, sendo transformado em documento, segundo considerações de Certeau retomadas por Le Goff de que “o objeto é

recolhido pela memória e transformado em documento pela história tradicional. Na história tudo começa com o gesto de por de parte, de reunir e transformar em documento certos objetos distribuídos de outro modo”¹³. O fragmento passa a ser prova, testemunha viva do passado que estava sendo construído.

No artigo escrito pelo Conservador Alfredo Rusins, observamos o papel das carruagens imperiais como testemunhas do passado.

Com muita facilidade e mesmo com certa leviandade, há quem afirme coisas desfavoráveis ao nosso Império. Para tanto os depreciadores estabelecem confrontos com os períodos brilhantes da Corte duma Maria Te resa da Áustria, dum Luiz XIV, dum Luiz XV de França. (...) Mas antes e depois desses surtos de esplendor, aqueles mesmos tronos viram soberanos incultos e grotescos, cortes dissolutas e sanguinárias, nobreza vil e mercenária.¹⁴

O autor deseja mostrar que a nobreza européia, tão valorizada no Brasil, não era tão esplendorosa quanto se pensava, na tentativa de fazer com que o seu prestígio diminuísse em favor da “nobreza nacional”. Continua ele, apelando para que a identidade nacional seja construída com base num passado nobre: “por que elogiar o que é de fora com interesse manifesto de menosprezo e indiferença pelo que é nosso? Por que engrandecer títulos por si só já secularmente antigos de uma nobreza cujos descendentes nem bem sabiam de onde lhes vinha o ancestral nobre, quando nossa novel nobreza brasileira em nada ficava a dever àquela?”¹⁵

Em seguida Rusins mostra com que instrumentos pode reconstituir o passado da nobreza nacional imaginado. “Reconstituir nosso passado tal qual fora o mais veridicamente possível, com os documentos que chegaram até nossos dias, resistindo ao clima, à incúria de muitos dos seus possuidores e à indiferença de autoridades competentes para recolherem e zelarem por eles, será a missão dos nossos museus, em plena fase de evolução nos moldes mais aprimorados da época atual”¹⁶. Percebe-se que o interesse em recolher e preservar objetos baseava-se na perspectiva de reconstituir o passado tal qual fora, numa atitude micheletiana de trazer vida aos mortos através dos seus vestígios, o que Michelet considerava como a principal tarefa para o historiador.¹⁷

O estudo de Rusins sobre as carruagens apresenta mais uma prática antiquária, que é a constatação da autenticidade do vestígio através de sua localização no tempo, utilizando a cronologia. O conservador constata a autenticidade das carruagens expostas no Museu Histórico através de um estudo cronológico

onde tenta identificar as suas origens e o seu real pertencimento aos Imperantes brasileiros. A cronologia foi uma das áreas do conhecimento responsável por dar sentido à História, organizando os acontecimentos históricos numa cadeia linear de causas e efeitos, tendo o tempo como principal referencial. Daí sua importância como meio de comprovação dos fatos que, neste sentido, são frutos de um acontecimento anterior e gerador de outro a seguir, conforme a proposta do autor. “Apresentaremos as Carruagens Imperiais, após ligeiro preâmbulo sobre a sua introdução em Portugal e dali no Brasil, dando-as por épocas, cronologicamente, e de acordo com os raros documentos à nossa disposição para um trabalho completo”.¹⁸

Outra via de comprovação do passado nacional imaginado foi a transformação de objetos de valor artístico em documentos, o que ocorria quando a pintura tinha autoria de artista consagrado. As representações pictóricas eram vistas como reconstituição real de um acontecimento ou de uma personalidade ilustre, como podemos observar no tratamento que o conservador Clóvis Bomey dispensava às telas pintadas por Victor Meirelles, representando duas batalhas da Guerra do Paraguai: *A Batalha Naval do Riachuelo* (1882) e *Passagem do Humaitá* (1868). Ambas pinturas históricas foram expostas no Museu como retrato fiel das batalhas navais. Através das telas, os visitantes do Museu deviam imaginar a superioridade do “civilizado Império brasileiro” sobre a “barbárie da república paraguaia”, tendo a impressão de estarem vendo os combates da Guerra do Paraguai como efetivamente aconteceram. Segundo considerações do historiador José Neves Bittencourt, “o caráter monumental dessas imagens, talvez sua principal característica, visava certamente atingir as emoções do espectador e, através deste caminho, introduzir-lhe outras mensagens. Assim torna-se compreensível o porque da enorme (em todos os sentidos) produção iconográfica em torno de um dos grandes episódios da nacionalidade – a Guerra do Paraguai”¹⁹. Através da emoção provocada nos espectadores, eram introduzidas mensagens que visavam a construção da identidade nacional a partir da Guerra do Paraguai.

No caso da tela representar uma personagem ilustre, o passado idealizado por Barroso é construído a partir desta representação, como analisamos no trabalho da conservadora Jenny Dreyfus, sobre o retrato de D. Sebastião Gabriel de Bourbon e Bragança, pintado por um membro da missão francesa no Brasil, Armand Julien Pallière. “Entre os inúmeros objetos das coleções do Museu Histórico, existe um que, por si só, desperta interesse aos nossos visitantes. É uma tela magnífica, doação do grande benfeitor da Casa, Dr. Guilherme Guinle”²⁰.

Observam-se dois aspectos no relato da autora: a alusão do quadro como sendo uma doação do Dr. Guilherme Guinle, membro da elite nacional²¹, dando uma certa autenticidade ao objeto; e o objeto despertar o interesse dos visitantes por si só. Essa afirmativa expressa o objetivo barroceano em despertar nos visitantes o amor ao passado nacional pelo simples contato sensorial com seus fragmentos, não necessitando de nenhum conhecimento profundo sobre a história, para que o sentimento patriótico fosse despertado nos visitantes do Museu.

Baseada na figura “nobre” representada no quadro, Dreyfus descreve o casamento de D. Maria Teresa, filha de D. João VI e D. Pedro Carlos de Espanha, pais do menino D. Sebastião Gabriel, pintado na tela. Sua narrativa assemelha-se a de um conto de fadas. “Comprimia-se a multidão para ver o jovem par e durante o trajeto desses augustos desposandos, ouviam-se aplausos augustos e saudações desse povo curioso e satisfeito. (...) Em meio a maior pompa, celebrou-se o casamento real. Para completar o regozijo por tão auspicioso acontecimento, houve grandes festejos noturnos assistidos por toda a população.”²² A autora constrói um passado de brilho, com base em uma representação pictórica, e preocupa-se em mostrar uma relação amistosa entre aristocracia e “povo”. As divergências e conflitos foram ocultados e a opulência exaltada, conforme conclusão de seu artigo. “Vários são os autores que procuram nos convencer da pobreza de ambiente e da vida social tanto no Brasil colônia quanto no Imperial. Não estamos absolutamente convencidos disto, pois o que nos é dado ler nos *Anais* da época, assim como os objetos que nossos olhos têm podido observar, nos provam o contrário”²³

A Numismática, estudo muito constante nos *Anais*, também está voltada para a transformação de monumentos em documentos. Os conservadores do Museu especializados nessa área do conhecimento, como Edigard Romero, Dulce Ludolf Cardoso e Antonio Pimentel Winz, escreviam vários artigos estritamente técnicos, no sentido de melhor trabalhar com o principal objeto dessa ciência: moedas e medalhas. No Museu havia uma seção especialmente voltada para a exposição das peças numismáticas, separada da seção denominada histórica. Nessa seção, os funcionários do Museu estudavam formas de classificação e conservação das peças metálicas, no sentido de melhor “auxiliar” a História construída neste lugar de memória. Assim, escreviam sobre a evidente importância da Ciência numismática,

suas profundas raízes com as antigas civilizações, seu interligamento permanente com outras ciências, especialmente a história e a geografia, e o seu valor como fonte verdadei-

*ra e imperecível, colocando-se entre os monumentos mais expressivos da humanidade. (...) Assim, concluindo, podemos dizer que o seu conhecimento constitui fator indispensável ao historiador ou ao pesquisador que se preocupa com os problemas culturais, políticos, sociais e econômicos aos quais ela fornece valiosos subsídios.*²⁴

Uma vez autênticas e devidamente classificadas, moedas e medalhas eram utilizadas como documentos para a história produzida e contada no Museu. Através dessas peças metálicas, conservadores construíram narrativas no sentido de reconstituir períodos ou acontecimentos históricos, sendo muitas vezes extremamente descritivos como Edigard Romero em seu *O Estado do Maranhão e seu meio circulante*²⁵. O conservador trata do sistema monetário maranhense de meados do séc. XVIII, ressaltando a importância de seu estudo devido à particularidade do Maranhão na economia colonial. Imprimindo imagens das moedas estudadas – componentes do acervo museológico –, preocupa-se mais em descrever as figuras nelas gravadas do que em realizar um estudo global sobre a economia colonial setecentista. Essa maneira de estudar os fragmentos é vista por Bann como uma fetichização das partes, “dotando cada uma de uma potência que entra em desequilíbrio com a apreensão do trabalho como um todo”. Segundo o autor, “esse é realmente o perigo da atitude antiquária.”²⁶

Num outro artigo, a conservadora Nilza Botelho propõe o estudo da história através das medalhas, tratando especificamente da Medalha da Passagem do Humaitá, acontecimento da Guerra do Paraguai colocado pela autora na galeria dos “Grandes Feitos Navais do mundo”. “Uma das mais interessantes maneiras de se estudar a história de um país é, sem dúvida, através das medalhas – ao mesmo tempo monumentos artísticos e documentos históricos. Podemos também pelos seus tipos admirar e rememorar grandes feitos ou recordar a vida de ilustres personagens nelas representados”²⁷ Nesse caso, observamos que o monumento metálico tem o seu papel definido mais objetivamente de acordo com o passado construído no Museu. Serve de documento para a história militar, que tem a Guerra do Paraguai como principal acontecimento a ser estudado e difundido, visando a construção da identidade nacional, tendo o Segundo Reinado como referência.

Relíquias

Apesar de todo o trabalho dos conservadores em colocar as relíquias a serviço da história escrita por Gustavo Barroso, no sentido de cristalizar uma memória historicizada no espaço museológico, nem todas as peças que faziam parte

do acervo estavam relacionadas a algum grande acontecimento. Muitas vezes, compunham coleções particulares que foram transferidas para a esfera pública numa atitude de troca de presentes, muito bem estudada pela antropóloga Regina Abreu em sua pesquisa sobre a Coleção Miguel Calmon no Museu Histórico Nacional²⁸. Essa relação entre membros da elite nacional e Gustavo Barroso consistia na doação de objetos para o Museu, em troca da imortalização da pessoa que os possuiu. Miguel Calmon ganhou uma sala na instituição com seu nome, onde foi exposta toda a sua coleção, com objetos que lembravam a sua pessoa particular, como mobiliário e jóias, e sua pessoa pública, como o diploma de sócio do IHGB. Nessa relação frutífera, o Museu enriquecia seu acervo e o “vulto ilustre” era imortalizado no espaço museológico. A mesma relação foi estabelecida quando o Museu adquiriu a coleção do Barão de Cotegipe.

A 7 de outubro de 1943, o Sr. Joaquim Wanderley de Araújo Pinto muito digno neto do Barão de Cotegipe, comunicou ao Diretor do Museu Histórico Nacional o seguinte: - Minha falecida mãe, em testamento, dispôs o seguinte:

Declaro que os móveis, jóias, retratos e objetos que representam lembranças pessoais de meu pai, o Barão de Cotegipe, tanto me pertencem quanto a minha irmã... por ocasião da minha morte... lego tais coisas ao Museu Histórico do Rio de Janeiro, com a condição de constituírem eles os elementos de uma sala, que se denominará <<Sala Cotegipe>>, onde serão expostas tais coisas ora legadas, como todas as que ligadas direta ou indiretamente à memória de meu pai.²⁹

Na descrição de cada objeto, a conservadora se preocupa com a especificação do fragmento, data ou período a que pertenceu, estado de conservação, importância histórica e valor estimativo, conforme podemos observar numa parte da relação montada por ela.

1) Caneta de ouro – 1872; Estado de conservação: Perfeito; Oitavada rematada com uma pedra verde escura. De ouro cingelada a mão com ornamentação de folhas, dois rubis e oito pedras azuis; Serviu ao Barão para assinar, em Assunção, o tratado de paz entre Brasil e Paraguai; Valor: CR\$5.000,00

[...]

27) Escova para Cabelo; (...) Pertenceu ao Barão de Cotegipe; Valor: CR\$ 500,00³⁰.

A partir desses dados, percebemos a especificidade dos objetos que compunham as coleções doadas ao Museu: objetos que lembram acontecimentos históricos ou a vida particular da personalidade histórica a ser imortalizada.

No entanto, nem todas as peças que compunham coleções privadas transferidas para a esfera pública possuíam essa especificidade. Nos artigos dos *Anais* encontramos estudos referentes a outra especificidade de objetos que faziam parte dessas coleções, mas tais estudos eram realizados fora da História construída no Museu. Como exemplo temos a pesquisa feita sobre balangandãs e dez estatuetas baianas, que faziam parte da coleção Miguel Calmon: “eram pencas e mais pencas de balangandãs (...) ali estava a documentação veraz do vestígio da riqueza de outras eras, quando o ouro, após ter invadido as camadas da elite, transbordava para os negros e mulatos alforriados ou não, muitas das quais, compartilhando o leito do senhor branco, viviam regaladamente, vida de granfinas! Era tudo do bom e do melhor. Maciço e valioso, sólido e bonito”³¹. Nota-se que o autor procura atribuir um passado opulento até para as camadas mais pobres da sociedade: os negros escravos, ex-escravos e alforriados .

Assim como os balangandãs, o conjunto de 10 estatuetas baianas foi estudado pela via do folclore, por lembrar a vida cotidiana das pessoas que viveram no passado.

*Um admirável conjunto de 10 estatuetas de madeira em exposição numa das salas da coleção Miguel Calmon, atrai desde logo a atenção do visitante, não só pela sua primorosa execução e pela quase completa harmonia de colorido, como também pela natureza do assunto tratado que, de maneira especial, reaviva no coração dos velhos a saudade de remotas figuras de sua meninice e desperta no espírito dos moços um pouco de curiosidade por aqueles tipos populares hoje em vias de completa extinção. (...) De fato, naqueles dez palmos de madeira ficaram retratados para a posteridade algumas das mais curiosas figuras que no século XIX, animaram nossas ruas.*³²

Os objetos não compõem a História produzida na “Casa do Brasil”, mas possuem o seu valor de época – um valor definido pela sua origem nacional, o que não podemos esquecer –, logo, devem ser inseridos na narrativa construída no espaço museológico. No caso dos balangandãs e das estatuetas, como pertenciam à Coleção Miguel Calmon, ficaram articuladas à pessoa do doador. Talvez se o projeto barroseano de fundar um museu ergológico³³ tivesse se materializado, tais peças deveriam ser transferidas para lá, separando a história monumental da nação de seu folclore, ligado aos grupos populares, considerado curioso, anedótico, mas nunca científico.

No entanto, o museu possuía outros objetos que não se enquadravam na história dos grandes feitos e dos grandes homens, nem faziam parte de coleções

transferidas da esfera privada para a pública, como é o caso de mobiliários que não pertenceram a nenhuma personalidade ilustre, dos falsos painéis de Leandro Joaquim e de uma peça doada pelo próprio Gustavo Barroso. A legitimidade que esses objetos adquiriam para fazer parte do Museu provinha de seu valor de época: “a arte do mobiliário (...) compreende o belo e útil, o gosto e o bom senso. Daí a superioridade dos móveis antigos, em cuja fabricação entrava tanta alma, sobre as de nossos dias, produzidos mecanicamente para meros fins comerciais afinal de contas, tanta coisa viva há que perdeu a alma que seria de admirar não perdessem as coisas mortas”³⁴. Nesse estudo, que considero mais um indício da prática antiquária no Museu Histórico, é perceptível o amor – ou seria fetiche? – que Gustavo Barroso cultivava pelo passado nacional, considerado melhor que o seu presente. Entre o mobiliário classificado devia haver peças que pertenceram à personalidades ilustres e outras que compuseram o acervo museológico por outras vias, mas o que está em destaque é o seu valor de época, que permite a presença material positivada de um período falecido.

Lembrando o passado nacional, mas sem estar articulado à narrativa histórica produzida no museu, foram estudados os falsos painéis de Leandro Joaquim adquiridos por intermédio da antiga Galeria Jorge em Portugal. Através do trabalho dos conservadores, chega-se à conclusão de que os ovais representando aspectos do Rio antigo não foram pintados por Leandro Joaquim, com base na comparação com um quadro pintado por ele e doado pelo Dr. Guilherme Guinle. O autor dos ovais não foi identificado, mas eles ficaram em exposição na sala D. João VI, por representar o Rio de Janeiro do período em que este Monarca governou a Colônia Portuguesa. Ou seja, a função monumental das peças não foi anulada, porque sua representação pictórica possibilitava o exercício da lembrança de uma época considerada histórica.³⁵

Assim como os falsos painéis de Leandro Joaquim foram inseridos na sala D. João VI por lembrar aspectos da cidade do Rio de Janeiro do período joanino, todas as outras peças que compunham o acervo museológico acabaram por ser integradas nas salas representativas de vultos que conseqüentemente representavam determinado período da história. As peças deveriam representar personalidades, acontecimentos históricos, ou simplesmente pertencer a determinado período da história nacional, ajudando a compor um ambiente museológico que pretendia dar a nítida impressão de reconstituição do passado como ele efetivamente aconteceu. A pesquisa realizada nos artigos dos *Anais* possibilitou a formulação de uma idéia sobre a narrativa que se construiu no Museu a partir dos

grandes homens que “fizeram a história nacional.” Observa-se que a biografia de cada um confunde-se com a narrativa histórica produzida, como podemos observar no artigo da conservadora Jenny Dreyfus, *D. Pedro II através de sua iconografia*.

Limitar-nos-emos àquela sala, por ser a repositora das relíquias do velho monarca, guardando dignamente tudo quanto se pretende (...) há mais de meio século, período este em que aparece àquela nobre figura de nossa história vinculada à própria vida da Pátria (...) Nessa profusão de retratos (...) deparamos com pequeninos retratos (...), formando um conjunto harmonioso, que resume toda a História de Pedro II, ou melhor, toda a História do Segundo Reinado, pois nos seria impossível separar uma da outra.³⁶

Com base nesse estudo de Dreyfus, pudemos inferir sobre o papel dos conservadores no tratamento dos objetos que compunham o acervo museológico. Estudava-se cada fragmento no sentido de conferir-lhes autenticidade, para depois serem articulados a uma personalidade cultuada no Museu, pelo seu pertencimento direto, pela época em que determinada personagem viveu ou por representar algum acontecimento no qual a personagem teve participação. A organização do espaço museológico a partir dos “heróis que fizeram a história” baseia-se numa perspectiva de reconstituição exata do passado, para que os visitantes do Museu, ao circularem pelas salas, aprendessem história através dos sentidos, estimulados pela presença material desse passado – os restos que sobreviveram ao tempo – e seguissem o exemplo dos grandes homens representados nas salas de exposição, ao que o historiador francês F. Furet denominou “pedagogia do cidadão”.³⁷

Essa aula de civismo, construída a partir da narrativa histórica explícita nas páginas dos *Anais* e implícita na organização dos objetos no espaço museológico, pareceu-nos característica da tradição cientificista da história do século XIX, o que efetivamente é, haja vista a filiação de Gustavo Barroso a esse regime de historicidade. No entanto, há um “não dito” nessa construção que procuramos analisar no presente artigo: a presença da tradição antiquária. A análise da especificidade dos materiais a partir dos quais o passado barroseano foi construído e a atitude dos conservadores frente a esses vestígios mostrou-nos o quanto o antiquarianismo dos séculos XVII e XVIII esteve presente no projeto barroseano de escrita da história e composição do acervo museológico.

Foi possível identificar a prática antiquária tanto nos procedimentos científicos da história quanto na atitude emocional frente aos vestígios do passado,

levando-nos a inferir que o antiquarianismo esteve o tempo todo implícito e silenciado na operação histórica voltada para a constituição de um passado imaginado. Desta forma, comprova-se que a história relegou os antiquários ao campo diletante, no sentido de reinar absoluta como única ciência legítima e responsável pelo “desvelamento” do passado³⁸. Ou seja, a tradição antiquária nunca deixou de ser praticada em nome da cientifização da história, mas foi reinventada para dar legitimidade à própria ciência histórica; no caso do Museu, articulada a um projeto nacional de construção da identidade a partir da reunião e exposição das “antiguidades nacionais”.

Notas

1. O presente artigo tem como base principal minha monografia intitulada **Casa do Brasil** – reinventando a tradição antiquária para escrever história no Museu Histórico Nacional, apresentada para a conclusão da Graduação no Curso de História da Universidade Federal do Rio de Janeiro, em julho de 2000. O trabalho monográfico é fruto do desenvolvimento da pesquisa **Escrevendo história nos museus: o projeto do Museu Histórico Nacional**, realizada nesta instituição no período de novembro de 1998 a julho de 2000. A pesquisa, financiada pelo CNPq, tem sua equipe composta pelo Professor Manoel Luiz Lima Salgado Guimarães (coordenador), Itamar Freitas de Oliveira (monitor), Aline Montenegro Magalhães e Elizabeth dos Santos Rabello (pesquisadoras).
2. BARROSO, Gustavo. Relatório sobre as atividades do Museu Histórico Nacional, emitido para o Ministro da Justiça e Negócios Interiores, 1924, p. 26. In: BRASIL, Museu Histórico Nacional, Setor de Apoio Administrativo. Catálogo Geral, AS/DG, 1.
3. BARROSO, Gustavo. **Relatório sobre as atividades do Museu Histórico Nacional**, emitido para o Ministro da Justiça e Negócios Interiores. Rio de Janeiro, 1925. Museu Histórico Nacional, Setor de Apoio Administrativo. Catálogo Geral, AS/DG, 1.
4. BANN, Stephen. **Invenções da história: ensaios sobre a representação do passado**. São Paulo : Editora da Universidade Estadual Paulista - UNESP, 1994. p. 142.
5. LE GOFF, Jacques. Documento-monumento. In: ROMANO, Rugiero (Org.). **Enciclopédia Einaudi**. – Memória-história. v. 1. Lisboa : Casa da Moeda- Imprensa Nacional, 1983. p. 95-105.
6. LOWENTHAL, David. Como conhecemos o passado. **Projeto história**, São Paulo, v. 17, p. 63-198, nov. 1998.

7. Id., *ibid.*, p. 149.
8. Utilizo o conceito *reliquia* para designar objetos que possuem apenas valor de época, conferido pelas marcas do tempo que carregam, segundo definições de Riegl, retomadas por Bann. Dentro das mesmas definições, utilizo o conceito *reliquia histórica* para denominar objetos que possuem valor histórico, ou seja, objetos que tem seu valor determinado pela sua relação com uma seqüência de eventos passados.
9. POMIAN, K. Coleção. In: ROMANO, Rugiero (Org.). **Enciclopédia Einaudi...**, p. 51-86.
10. CARVALHO, Nair de Moraes. O Barão da Vitória no Museu Histórico. **Anais do Museu Histórico Nacional**, Rio de Janeiro, v. 3, p. 227-238, 1942.
11. UM enigma heráldico. **Anais do Museu Histórico Nacional**, Rio de Janeiro, v. 1, p. 247-250, 1940.
12. THUT, Roberto. Um enigma heráldico. **Anais do Museu Histórico Nacional**, Rio de Janeiro, v. 3, p. 485-492, 1942.
13. LEGOFF, *op. cit.*, p. 100.
14. RUSINS, Alfredo Teodoro. As carruagens imperiais do Brasil. **Anais do Museu Histórico Nacional**, Rio de Janeiro, v. 2, p. 221, 1941.
15. Id., *ibid.*
16. Id., *ibid.*
17. HASKELL, Francis. **La historia y sus imágenes: el arte y la interpretación del pasado**. Madrid : Alianza Editorial, 1994. p. 240-262.
18. *Ibid.*
19. BITTENCOURT, José Neves. Espelho da “nossa” história: imaginário, pintura histórica e reprodução no século XIX brasileiro. **Revista TB**, Rio de Janeiro, p. 74, out./dez 1986.
20. DREIFUS, Jenny. D. Sebastião Gabriel de Bourbon e Bragança. **Anais do Museu Histórico Nacional**, Rio de Janeiro, v. 6, p. 122, 1945.
21. Utilizo o termo *elite* para designar um grupo da sociedade detentor de capital econômico e simbólico, segundo definições de BOURDIEU, P. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro : Bertrand Brasil, 1998.
22. Id., p. 127.
23. Id., p. 128-129.
24. LUDOLF, Dulce Cardoso. Classificação geral da Numismática. **Anais do Museu Histórico Nacional**, Rio de Janeiro, v. 14, p. 59, 1953.
25. ROMERO, Edigard de Araújo. O Estado do Maranhão e seu meio circulante. **Anais do Museu Histórico Nacional**, Rio de Janeiro, v. 2, p. 23-36, 1941.
26. BANN, *op. cit.*, p. 150.
27. BOTELHO, Nilza. A medalha da Passagem do Humaitá. **Anais do Museu Histórico Nacional**, Rio de Janeiro, v. 2, p. 241, 1941.
28. ABREU, Regina. **A fabricação do imortal: memória, história e estratégia de consagração no Brasil**. Rio de Janeiro : Rocco-Lapa, 1996.

29. CARVALHO, Nair de Moraes. A coleção Cotegipe. **Anais do Museu Histórico Nacional**, Rio de Janeiro, v. 6, p. 144, 1945.
30. Id., p. 162.
31. OLIVA, Menezes de. Tentativa de classificação dos balangandans. **Anais do Museu Histórico Nacional**, Rio de Janeiro, v. 2, p. 40, 1941.
32. CARVALHO, Geraldo. Dez estatuetas baianas. **Anais do Museu Histórico Nacional**, Rio de Janeiro, v. 10, p. 69, 1949.
33. BARROSO, Gustavo. Museu ergológico brasileiro, desenvolvimento de estudos folclóricos em nosso país, um esquema ergológico, outras notas. **Anais do Museu Histórico Nacional**, Rio de Janeiro, v. 3, p. 433-488, 1945.
34. BARROSO, Gustavo. Classificação geral dos móveis antigos. **Anais do Museu Histórico Nacional**, Rio de Janeiro, v. 4, p. 594, 1943.
35. OLIVA, Menezes de. Os falsos painéis de Leandro Joaquim. **Anais do Museu Histórico Nacional**, Rio de Janeiro, v. 1, p. 31-42, 1940.
36. DREYFUS, Jenny. D. Pedro II através de sua iconografia. **Anais do Museu Histórico Nacional**, Rio de Janeiro, v. 4, p. 383, 1943.
37. FURET, François. **A oficina da história**. Lisboa : Gradiva, 19—. O nascimento da história. p. 109-135.
38. GUIMARÃES, Manoel Luiz Lima Salgado. **Reinventando a tradição: sobre antiquariado e escrita da história**. Conferência apresentada ao Fórum de Ciência e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro em 20 de junho de 2000. (Mimeo.)

Armas que documentam as guerras holandesas

Revisitando um texto dos *Anais* e uma coleção do Museu Histórico Nacional

Adler Homero Fonseca de Castro *

Introdução

Existe uma frase muito citada do cientista Isaac Newton que diz “se enxerguei mais longe que outros, foi porque estava de pé sobre os ombros de gigantes”. De fato, as ciências – e dentre estas incluo a história – se baseiam na acumulação de fatos, teorias, dados e experiências, permitindo que cada geração de pesquisadores avance um pouco mais no conhecimento.

O parágrafo acima é necessário para justificar a proposta de ação que este texto procurará seguir, e que pode parecer um pouco estranha: trabalharemos brevemente uma coleção que já foi estudada e difundida nas páginas desses mesmos *Anais*, em um texto da museóloga Sigríd Porto de Barros – *Armas que documentam a Guerra Holandesa*, publicado no volume X, em 1949; ou seja, procuraremos aproveitar o trabalho já desenvolvido no Museu para discutirmos um dos aspectos de como o Órgão se organizou para passar sua mensagem, através de uma proposta museológica específica.

Decidimos optar por este caminho ao avaliar a oferta que nos foi feita pela comissão editorial dos *Anais*, de novamente nos abrir as páginas desta publicação para divulgar um texto de nossa autoria, com a “condição” de tratarmos de algum aspecto relacionado à expansão luso-atlântica no MHN, usando para isso algumas das coleções do Museu. Isso nos levou a pensar em um enfoque voltado para as comemorações dos quinhentos anos da descoberta do Brasil, realizadas em abril passado. Como os conhecimentos desse autor no campo da história

* Historiador. Mestre em História, Universidade Federal Fluminense. Pesquisador do Departamento de Proteção do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, RJ.

material se restringem à experiência acumulada no período em que trabalhamos com a coleção de armas do MHN, e como os acervos desse tipo, não só os da Instituição, mas todos os do País, e que tratam do passado mais remoto do Brasil, são bem reduzidos, nossas opções ficaram limitadas a um assunto que já foi bem estudado pela museóloga Sigríd de Barros, que seguiu um enfoque relativamente atualizado no seu estudo de objetos da cultura material, procurando não só descrevê-los, mas também contextualizar seu uso.

O resultado das ponderações acima é o que se segue: procuramos re-trabalhar uma coleção representativa de uma fase da história nacional, procurando contextualizar o uso dos objetos. Mas agora nossa proposta não é trabalhar com a história mais remota em que os objetos seriam inseridos originalmente, as Guerras Holandesas¹, mas sim os contextos da historiografia e, principalmente, da museologia em que esses objetos se inseriram no Museu Histórico Nacional ao longo dos anos.

As fontes – uma coleção fundamental

Sigríd Porto de Barros nasceu no Rio de Janeiro em 1928 e faleceu em 1984, quatro anos após ter-se aposentado. Entrou para o curso de museologia em 1947, ano em que já escreveu seu primeiro artigo para os *Anais*. Após ser aproveitada nos quadros da instituição, chegou à chefia da Seção de História da Divisão de História e Arte Retrospectiva (em 1960) e, a partir de 1977, passou a exercer a chefia da Seção de Pesquisa e Assistência Pedagógico-Museográfica da Divisão de Atividades Educacionais e Culturais. No Museu, foi uma das responsáveis pela montagem inicial da exposição do Palácio do Catete, embrião do atual Museu da República, além de ter participado na elaboração de diversas outras exposições². Como pode ser visto, a carreira da profissional é até certo ponto típica dos primeiros técnicos que trabalharam na Instituição, bem pouco numerosos e responsáveis por numerosas e diversificadas coleções, tendo que se dobrar em diversas funções para atender às necessidades do Órgão.

O que nos parece interessante é a escolha da coleção a ser trabalhada pela museóloga em seu artigo – a de armas. Esta tinha no MHN uma grande importância, especialmente para o diretor/fundador da Instituição, Gustavo Dodt Barroso, e acreditamos que o texto da museóloga tenha sido muito influenciado por ele, já que foi feito baseado nas informações coletadas e organizadas pelo diretor e publicado quando Sigríd de Barros ainda estudava no Curso de Museus, onde Barroso lecionava.

Barroso foi um dos intelectuais que batalhou pela criação de um museu de história, isso desde o início do século e, em sua proposta inicial, ele propugnava a criação de um museu militar³, sendo importante notar que ele, em um dos textos que defendia a sua proposta, apontava justamente a ausência de objetos que lembrassem as guerras holandesas nas instituições de preservação então existentes⁴. Depois de efetivamente implantado o MHN, Barroso continuou a dedicar especial atenção à coleção de armas, o que é claramente demonstrado no inventário analítico da mesma, de sua autoria, um dos poucos elaborados nas primeiras décadas da existência do Museu, e que, por sua riqueza de informações, mostra um certo cuidado com a pesquisa desse assunto. Esse cuidado também pode ser visto na formação do Curso de Museus, que, em seu currículo na área de especialização para museus históricos, incluía a cadeira *armaria*, assunto que, na época, só poderia ser ensinado no MHN, e que também só teria total aplicação ali, já que poucas instituições tinham (ou têm) acervos comparáveis neste campo.

O interesse de Barroso é facilmente explicado, tendo em vista a opinião de diversos historiadores do período de que as armas serviam para ilustrar as glórias formadoras da Nação como um todo e não apenas os feitos individuais, que seriam mostrados pela maior parte dos objetos tradicionalmente recolhidos pelo Museu (como, por exemplo, uma sopeira do Marquês de Pombal) – daí se entende a razão de se ter preservado, ao lado do revólver do Duque de Caxias, as lanças, espingardas e espadas de soldados anônimos, quando essa prática não era estendida aos outros segmentos da sociedade. Por exemplo, pode-se dizer que o Museu tem uma pequena coleção de colheres de pedreiro, mas estas são de prata ou outros metais nobres e eram usadas nas inaugurações de grandes obras pelos próceres da Nação, sendo preservadas justamente por isso. Por outro lado, não existe no acervo do Museu nenhuma colher de pedreiro de um trabalhador braçal.⁵

E, dentro dessa interpretação que valorizava os feitos militares como formadores da nacionalidade, sem dúvida as guerras contra os holandeses eram consideradas de extrema importância. Nelas, de acordo com a visão mais tradicional da história, os “três elementos formadores da nacionalidade” – brancos, índios e negros – teriam se aliado para expulsar os invasores, heréticos e estrangeiros. Assim é que algumas visões da história enfatizam o uso da palavra “pátria” pelos rebeldes, analisando-a fora de seu contexto de época, procurando colocar que os colonos já teriam uma visão de nacionalidade⁶. Apesar disso ser

claramente um anacronismo, era uma proposta que servia (ou ainda serve) aos propósitos daqueles que estavam interessados em criar um sentimento de identidade nacional no passado mais remoto o possível, como as invasões do século XVII. Deve-se observar ainda que, se essa visão não é mais aceita no âmbito do MHN, ela perdura até os dias de hoje em outras instituições, como pode ser exemplificado no caso do Exército, onde recentemente foram escolhidos os líderes da revolta contra os holandeses como “patriarcas do exército brasileiro”.

Assim, devido à relevância que era dado ao assunto da história militar – e, dentro dessa, às guerras holandesas –, é claro que o Museu procurou dar relevância aos objetos existentes que pudessem ser relacionados a esse conflito específico e, desta forma, quando da formação do Museu, Barroso aproveitou dos poderes (limitados, é bem verdade) que sua posição lhe dava para requisitar acervos de outras instituições museológicas ou acadêmicas federais, como o Arquivo Nacional, o Exército (ambos perderam seus museus, transferidos totalmente para o MHN), a Biblioteca Nacional (que cedeu sua valiosa coleção de numismática), a Marinha (transferências em duas ocasiões, a última resultando no fechamento do Museu Naval) e a Escola Nacional de Belas Artes.

Da Escola de Belas Artes, Barroso recolheu diversos objetos, como quadros e esculturas (que retratassem assuntos ou personagens históricos) e, mais importante para o presente texto, ele obteve a cessão da *Coleção Cunha Porto*, uma série de objetos tridimensionais recolhidos por Vítor Meireles no Nordeste e usados como modelos para a pintura da obra *Batalha dos Guararapes* (exposta pela primeira vez em 1876). A coleção Cunha Porto, junto com algumas outras peças, em sua maioria recolhidas das coleções dos extintos museus de Artilharia e do Estado Maior, formaram a base do acervo, que sempre foi usado nas exposições do MHN para ilustrar as guerras holandesas. E é aí que se encontra o problema da coleção do MHN: coletada de forma assistemática e sem controle sobre a origem das peças, muito pouco se sabia sobre elas, a não ser em termos os mais gerais possíveis, de classificação quanto à forma e ao período de fabricação/uso do objeto, sem haver dados maiores sobre seu contexto histórico original. Isso era de se esperar, tendo em vista a ausência de uma mentalidade preservacionista em um passado mais remoto, de forma que os únicos objetos que poderiam ser realmente classificados com sendo diretamente relacionados com as guerras holandesas seriam aqueles obtidos em escavações arqueológicas (então inexistentes, pelo menos no campo da arqueologia histórica militar) e os que tivessem informações no próprio objeto, como o caso de um canhão com o brasão da Compa-

nhia das Índias Ocidentais, que foi recolhido em Pernambuco⁷. Também era de se esperar que a falta de informações sobre o contexto dos objetos não constituísse um obstáculo ao seu uso museológico. A proposta de Barroso era criar uma instituição que servisse de apoio ideológico para o Estado, e para isso ele tomou os passos necessários. Se as peças recolhidas servissem para a proposta tanto melhor; se não servissem, a visão mais “criativa” de suas classificações seria adotada.

Caricatura de Kalixto Cordeiro publicada na Revista D. Quixote, 30 de agosto de 1922, alusiva à criação do MHN, aprovada pelo decreto nº 15596, de dois daquele mês. Kalixto já apontava uma característica do trabalho de Barroso que já era visível nos textos por ele publicados nos jornais, ou seja, um esforço de “romantizar” a história, sem um cuidado maior com a precisão dos fatos.⁸

Assim é que as peças que pareciam ser do período apropriado foram reunidas em um conjunto que, se não era exposto de forma homogênea, devido à museografia adotada no período inicial do Museu, procurava passar a noção de que as peças estavam ligadas (documentavam) as guerras holandesas, mesmo que essa relação fosse bastante técnica e de difícil percepção para um leigo.

É nesse contexto que encontramos, no artigo de Sigríd de Barros, uma transcrição de uma ficha de objeto que era considerada como exemplar no Museu, tendo sido reproduzida em pelo menos cinco publicações diferentes⁹: trata-se de um mosquete de caça, adquirido das coleções de José Washt Rodrigues, que por sua vez a teria recolhido no Pará. A parte da ficha relevante para nosso texto, onde aparece o raciocínio um tanto quanto complicado de Barroso, é a seguinte.

[Arma com a inscrição “F. Werz in Wurzach” no cano.] Este arcabuz é anterior a 1641. Em 1549, o Rei de Portugal D. João III encomendou três mil arcabuzes de roda aos melhores armeiros da Boêmia (...) e exigia que os homens possuidores de renda superior a cem mil reis tivessem cada um seu arcabuz (...) Sendo Wurzach uma localidade da antiga Boêmia e Werz um armeiro conhecido do século XVI, é provável ter sido este arcabuz parte da famosa encomenda de D. João III.¹⁰

Neste caso, Sigríd faz a correção necessária em seu estudo, classificando a peça como sendo do século XVII e não do XVI (é bem verdade que o mecanismo de disparo da arma é de um tipo usado a partir do terceiro quartel do século XVII, portanto fora das guerras holandesas)¹¹, mas o erro aqui é bem menor e menos evidente que o de Gustavo Barroso, quando este fez a cadeia de raciocínio acima: arma anterior a 1641 (!), parte de encomenda do século XVI (!), por

ter sido feita por armeiro com nome semelhante a um que trabalhava naquele século (ignorando que muitas famílias de armeiros produziram armas durante séculos) e de ser origem da Boêmia (se a marca se refere à origem e não ao proprietário da arma).

Raciocínio igualmente tortuoso aparece novamente no texto de Sigríd, quando esta reproduz uma passagem de Barroso referente a um canhão (peça 15887 do inventário do Museu). Este teria as seguintes inscrições: “A DEVS PESO SEV FAVOR NAS BATALHAS QUE TIVER PERA SAIR VENSEDOR ANNO 1631 M. CLAWES VAM DAM” e segundo Barroso

A inscrição em português parece indicar que pertenceu a um navio dos armadores judeus-portugueses que, de 1631 a 1654, fizeram o comércio do Brasil à sombra da bandeira da Cia. das Índias Ocidentais, armados em guerra contra os piratas europeus e barbárescos.¹²

Apesar de não podermos descartar de imediato a interpretação de Barroso, pois é possível que elas estejam corretas, devemos apontar que não há nada que comprove as inferências por ele apresentadas: o único fundidor conhecido com o nome semelhante ao desta peça é Claus Von Dam, que trabalhou em Hamburgo e na Dinamarca, não tendo, portanto, nenhuma relação direta com a Holanda e muito menos com armadores judeus-portugueses.

Outros problemas são observáveis ao longo do texto de Sigríd, os mais sérios decorrentes de problemas de classificação incorreta do acervo. Estes, entretanto, seriam explicáveis ou compreensíveis, tendo em vista o estágio do conhecimento do período ou pelo nível de especialização da autora na época – lembrando que o artigo original foi publicado em 1949, antes da museóloga ter concluído seus estudos no Curso de Museus. Contudo, há uma parte do texto que julgamos particularmente interessante, tendo em vista o interesse de Barroso pela história da armaria e sua posição de professor do Curso de Museus. Referimo-nos ao trecho que trata de um conjunto de seis peças da coleção, procedentes da Escola de Belas Artes: dois espontões e quatro alabardas¹³. Estas peças são particularmente interessantes, tendo em vista uma diferença de classificação que pode ser observada na documentação do Museu e que trataremos a seguir.

No artigo de Sigríd, os dois espontões citados aparecem como meios-piques das guerras holandesas, tecendo a autora toda uma argumentação – convincente, devemos dizer – para justificar o porquê do comprimento da peças

(cerca de dois metros) ser muito menor do que o que seria de se esperar para piques do século XVII (quatro a cinco metros). Junto com os espontões, a autora também menciona as alabardas, que aparecem na foto ilustrativa de seu artigo, junto a uma armadura de três quartos, do século XVII.

Um exame das alabardas mostra que estas, com certeza, não são equipamentos bélicos, já que as lâminas da arma, imitando machados, não são fixas de forma firme às hastes das alabardas e, principalmente, não têm gume. Na verdade elas são insígnias de posto, assim como os espontões, reminiscências de períodos anteriores, mantendo a tradição do armamento da infantaria do século XVII, mas que eram usadas por oficiais inferiores e sargentos nos séculos XVIII e XIX. Poderíamos considerar a classificação de Sigríd como um engano legítimo, tendo em vista o estágio do conhecimento existente no Museu Histórico Nacional no ano em que escreveu o artigo, se não fosse a existência de um documento que contraria essa interpretação.

De fato, como já mencionamos acima, Barroso escreveu um inventário analítico da coleção, em 1939¹⁴, e nesse aparecem alguns detalhes sobre aquelas peças. Como era praxe do autor, ele escreve um texto mais ou menos longo sobre a categoria dos objetos, falando de suas origens e dá a procedência dos mesmos (no caso a Escola de Belas Artes), ou seja, em tudo semelhante ao texto do arcabuz acima transcrito. O que apontamos como interessante é a existência de uma anotação, feita a mão, com a letra de Barroso na ficha das alabardas, colocando a correta classificação dos objetos: “estes serviram a sargentos no século XVIII, como tradição do mesmo modo que os piques”¹⁵. Ora, por essa nota fica claro que pelo menos uma pessoa – Barroso – sabia que o texto de Sigríd estava incorreto, ao classificar as peças como “documentando” a guerra holandesa.

Nesse caso, cremos que devemos inocentar a museóloga, já que a mesma era apenas uma aluna do Curso de Museus, escrevendo um artigo sobre uma cadeira (armaria), que era lecionada pelo próprio Diretor do Museu. De fato, podemos supor que o inventário analítico não era de conhecimento geral dos técnicos da instituição, já que o mesmo foi recolhido entre os papéis particulares de Barroso, guardados por familiares até a década de 80, e doado então ao MHN.

Conclusão

E aí chegamos ao ponto que gostaríamos de abordar: Barroso, desde antes da fundação do Museu, tinha uma posição que pode ser vista como estando

interessada na transformação do Órgão na “Casa do Brasil”, como estava escrito em uma placa na entrada principal do MHN. Um dos meios para isso era a preservação de um passado glorioso como formador da nacionalidade, e para isso o diretor/fundador estava pronto a tomar os passos necessários que estivessem ao seu alcance – mesmo que para isso ele tivesse que ter uma visão “criativa” da história, como colocado na caricatura de Kalixto. Escolhemos a coleção de armaria para tratar desse aspecto, pois é a que conhecemos com mais cuidado e que apresentava para nós as melhores condições de ilustrar esse aspecto da museografia do MHN, em suas décadas iniciais de existência. Contudo, poderíamos usar de diversos outros objetos existentes no acervo, de diferentes origens e tipos, para ilustrar os objetivos de Barroso, começando já na entrada do prédio, onde foram plantadas duas palmeiras – a primeira “regada com a água dos principais rios brasileiros” e a segunda “plantada com a terra de todos os estados da federação”.

Infelizmente, a posição de Barroso ficou firmada na instituição, pois o acervo básico dela foi formado ao longo dos 37 anos em que ele exerceu a direção do órgão, de forma que, até a década de 80, ainda podíamos ver a classificação incorreta das peças em exposições permanentes – essas identificações ficaram tão enraizadas que, em alguns casos, foi necessária a elaboração de longos laudos simplesmente para que ficasse constatado o que deveria ser óbvio, mas que ia contra a tradição e documentação prévia existente.

Hoje podemos dizer que essa forma tendenciosa de tratar o acervo museológico já foi banida, apesar de não ser possível erradicar totalmente o mal causado, já que muitas informações se perderam, propositalmente ou não. O que se constata agora é um tratamento bem mais cauteloso, evitando de forma cuidadosa afirmações sem embasamento, dentro do espírito que deve guiar um profissional de museus. A parte da atual exposição permanente do Museu, que trata de um assunto que seria do gosto de Barroso, o módulo Expansão e Defesa, dedica uma vitrine aos objetos que foram usados por Sigríd em seu artigo, com a seguinte etiqueta.

Armas e equipamentos de defesa como estes foram utilizados no século XVII durante as invasões holandesas pelos flamengos e súditos de Portugal. As réplicas foram confeccionadas no século XIX e provavelmente serviram de modelos para os estudos do artista plástico Vitor Meireles, visando à pintura do quadro Batalha dos Guararapes [grifos nossos].

Esse tipo de cuidado chega ao extremo de classificar como réplicas *todas*

as peças de armadura expostas, quando na verdade a maior parte das peças é realmente do século XVII, apesar de não terem, necessariamente, ligação com as guerras holandesas.

Notas

1. Para ver uma discussão sobre os aspectos técnicos do uso desse tipo de objeto, uma das melhores obras do assunto em português ainda é o trabalho de Sigríd de Barros, apesar de estar um tanto defasado, pelo menos no que tange à identificação dos objetos, conforme veremos a seguir. Outro enfoque sobre o assunto encontra-se no texto *Armas das Guerras Holandesas*, publicado na Revista do Exército Brasileiro. Cf. BARROS, Sigríd Porto de. Armas que documentam a guerra holandesa. **Anais do Museu Histórico Nacional**, v. X, 1949 e CASTRO, Adler Homero Fonseca de. Armas das guerras holandesas. **Revista do Exército Brasileiro**, edição especial, 1998.

2. A pasta funcional da museóloga contém, além de diversos elogios funcionais, menção a participação nas seguintes exposições: Festejos Henriquinos – Cinco séculos de História Marítima (1960); Bicentenário da Casa do Trem; Exposição Comemorativa do Sesquicentenário da Fundação das Academias Militares no Brasil (1961); Exposição Comemorativa da Semana de Caxias (1961) e Exposição da História do Arsenal de Guerra do Rio de Janeiro (1963). Além dos artigos dos *Anais* do MHN, Sigríd publicou ainda outros textos sobre crianças na Revista do Ensino da Secretaria da Educação e Cultura do Estado do Sul e o trabalho *O suplício de Tiradentes*, no n. 98, ano XIII, 1964 da mesma revista. Gostaríamos de deixar registrado nosso agradecimento à museóloga Rejane Lobo pelos dados acima mencionados.

3. Barroso publicaria, em 1911, uma proposta de criação de um museu de história militar (*museu militar* Jornal do Comércio), reiterando a proposta nos textos *Culto da Saudade* (1912) e *Os Dragões da Independência* (1917), todos republicados em BARROSO, Gustavo Dodt. **Idéias e palavras**. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro e Maurílio, 1917.

4. Artigo de Gustavo Barroso publicado na *Revista Ilustrada*, de dezembro de 1921 e citado em DUMANS, Adolpho. **A idéia da criação do Museu Histórico Nacional**. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica, 1947. p. 9.

5. Essa proposta de ação não tem sido mantida na atualidade, pois a direção da Instituição tem se preocupado em preservar outros tipos de objetos que não os ligados às elites, como ferramentas de carpinteiro. Para uma discussão da proposta de preservação de objetos militares dentro de um contexto de exaltação à nacionalidade, ver CASTRO, Adler Homero Fonseca. Do troféu

de Guerra ao copo de geléia: a dessacralização do acervo no “templo da memória”. **Anais do Museu Histórico Nacional**, v. 29, 1997.

6. Estamos nos referindo ao uso do documento conhecido como “compromisso de honra”, onde os rebeldes colocaram que estariam dispostos a fazer todo o necessário para a “restauração de nossa pátria”, que, no caso, era Portugal, não tendo relação com o inexistente Brasil. Consideramos relevante apontar que na obra consultada por nós para rever o texto do compromisso, a frase chave sobre a pátria aparece grifada, mostrando a difusão deste tipo de tratamento do assunto histórico. Cf. VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. **História geral do Brasil**. Belo Horizonte-São Paulo : Itatiaia-Ed. da Universidade de São Paulo, 1981. v. 2, p. 17.

7. Ver peça 015907 das coleções do Museu, estudada em CASTRO, Adler Homero Fonseca de e ANDRADE, Ruth Beatriz S. C. de. **O pátio Epitácio Pessoa: seu histórico e acervo**. Rio de Janeiro : Museu Histórico Nacional, 1993. (Mimeo).

8. Indicado para a Direção, Gustavo Barroso já era conhecido por sua campanha de 1917, quando deputado federal, para a criação do uniforme dos Dragões da Independência, proposta que foi aprovada pela Câmara dos Deputados, mas derrubada pelo Senado – daí o autor aparecer usando o uniforme dos Dragões na caricatura de Kalixto. A imagem reproduzida faz parte da coleção de recortes de Jornais coletados por Barroso durante a sua carreira e que foram preservados na Biblioteca do Museu. (Pasta GBjr 11, março a setembro de 1922).

9. A ficha teria sido reproduzida em OLINTO, Paulo. Uma jóia da armaria. **Anais do Museu Histórico Nacional**, v. II, 1941. p. 135-136; em BARROSO, Gustavo Dodt. **Introdução à técnica de museus**. Rio de Janeiro : Museu Histórico Nacional, 1953. Parte Especializada, v. II; em BARROSO, Gustavo. **Catálogo comentado da exposição do Museu Histórico Nacional aos pavilhões do “Mundo Português” e do “Brasil Independente”**, 1939 e em _____. A armaria do Museu Histórico Nacional. **Revue Internationale d’Histoire Militaire**, n. 11, 1952, além do artigo de Sigríd de Barros, ora em estudo.

10. BARROSO, Gustavo Dodt. **Introdução à técnica de museus**. Rio de Janeiro : Museu Histórico Nacional, 1953. Parte Especializada, v. II, p. 146-147.

11. Para evitar o mesmo erro dos autores comentados, devemos informar que esta datação é baseada em detalhes da arma e do mecanismo, especificamente do cão. Ver DAEHNHARDT, Rainer. **Coleccionar armas antigas**. Lisboa : Freitas Brito, 1970. [Prancha sem numeração no final do livro, tratando de tipos de cães de fechos.]

12. BARROS, Sigríd Porto de. Armas que documentam a guerra holandesa. **Anais do Museu Histórico Nacional**, Rio de Janeiro, v. 10, 1949; SEDEGRA,

apud BARROSO, Gustavo. **Catálogo comentado...**, p. 30.

13. Peças n. Siga 14097, 15327, 15328 e 15329 (alabardas) e 13432, 13471 (espontões).

14. BARROSO, Gustavo Dodt. **Inventário da coleção de armaria**. Rio de Janeiro : Museu Histórico Nacional, 1939. (Mimeo.)

15. Anotação aos objetos de número 718 a 721 do inventário. Poder-se-ia argumentar que a anotação de Barroso foi feita posteriormente à publicação do texto de Sigríd, mas não cremos que seja o caso, pois o inventário foi feito dez anos antes do artigo da museóloga. Além disso, devemos apontar que o erro de classificação ainda aparece no texto das fichas explicativas dos objetos, feitas na década de 1960 e nas etiquetas da exposição permanente que ficou montada até meados da década de 1980, o que mostra que a correção de Barroso (faleceu em 1959) nunca chegou a se efetivar, pelo menos em termos da exposição permanente do Museu.

Entre o medo da morte e a salvação

A imaginária indo-portuguesa e cingalo-portuguesa no acervo do Museu Histórico Nacional

Vivien Ishaq*

Tous les jours vont à la mort, le dernier y arrive.
Montaigne, Essais

João de Barros deixou registrado o sentimento de ruptura com o passado medieval, que pode ser estendido aos seus contemporâneos, ao escrever sobre o acontecimento protagonizado pelas naus portuguesas ao conseguirem contornar o Cabo da Boa Esperança, “encoberto por tantas centenas de anos, como aquele que quando se mostrasse não descobria a si, mas a outro mundo de terras”¹.

O novo século XVI representou para os habitantes do continente europeu a abertura de um mundo mais amplo, a partir do rompimento das fronteiras marítimas protagonizado pelos navegadores ibéricos, que liberaram o Índico, os mares do Oriente e do Atlântico. Segundo as palavras de Antônio Manuel Hespanha, o mar, “enfim, vencido e aberto pelas naus portuguesas, se constituía no próprio corpo do império”². As riquezas que vinham da Ásia e da África e, mais tarde, da América, alimentaram as pretensões territoriais do monarca português que, em 1499, adotou a titulação de rei de Portugal e dos Algarves, de Aquém e de Além Mar em África, Senhor de Guiné e da Conquista, da Navegação e Comércio da Etiópia, Arábia, Pérsia e Índia.

A Coleção Souza Lima abrange 572 esculturas religiosas em marfim, recolhidas em vários estados brasileiros, entre 1919 e 1930, pelo colecionador José Luiz de Sousa Lima e integradas, em 1940, ao acervo do Museu Histórico Naci-

* Bacharel em História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 1986. Doutoranda em História, Universidade Federal Fluminense.

onal. As peças são provenientes da Índia, principalmente de Goa e da ilha do antigo Ceilão, atual República do Sri Lanka, na China. A maioria delas foi esculpida nos séculos XVII e XVIII, nas oficinas das missões jesuíticas, sendo produto do processo de expansão do catolicismo e da evangelização das populações dos novos territórios conquistados pela Coroa portuguesa.

No início do século XVI, Goa tornou-se um importante centro econômico, militar, político e religioso, cujo porto servia como base para os navios da Carreira da Índia, de onde irradiavam os portugueses para os diversos pontos da Ásia e da África Oriental. A cidade de Goa vai, gradativamente, crescendo e prosperando ao longo dos séculos XVI e XVII, como atestam suas numerosas igrejas, palácios, casas e fortalezas e “as obras de arte indo-portuguesa que nela se produziram”³. A partir de 1506, os portugueses estabelecem relações regulares com o Ceilão, até serem expulsos, em 1656, pelos holandeses. A construção da fortaleza em Columbo, em 1518, marca o início de sua presença na ilha, atraídos pela canela, o marfim e as pedras preciosas aí encontradas.

Os hábeis artesãos indianos e cingaleses trabalharam sob o comando dos missionários jesuítas para adequar à imaginária cristã sua vocação para o trabalho em marfim. As esculturas de origem portuguesa e flamenga serviram de modelo de inspiração para os marfins esculpidos que compõem a Coleção Souza Lima⁴, e o contato entre os artistas de Goa e do Ceilão com os portugueses gerou afinidades entre as artes indo-portuguesa e cingalo-portuguesa. Vale ressaltar que, na África Ocidental, os artistas de Benim e de Serra Leoa também realizaram trabalhos em marfim sob encomenda de portugueses, tais como trompas de caça, saleiros, hostiários, colheres e garfos, que ainda hoje podem ser vistos nos museus europeus, juntamente com os objetos de origem indo-portuguesa⁵.

A existência de imagens religiosas provenientes da Índia e da China na América portuguesa está relacionada à intensa intercomunicação marítima e comercial estabelecida, desde o início do século XVI, entre as diversas feitorias portuguesas no Oriente, que se integravam num conjunto mais amplo de feitorias africanas, européias e americanas. Os portos da América portuguesa eram utilizados como escala obrigatória pelas naus, que retornavam do Oriente quando ocorriam temporais, acidentes com as embarcações ou em decorrência dos ventos que as empurravam a fazer o percurso conhecido como “volta larga”, e aqui aportar. Em outras ocasiões, devido a freqüentes interdições, essas embarcações eram obrigadas a deixar a carga nos portos americanos⁶. Vale ressaltar, ainda, que poucos navios portugueses atingiam a Índia. Os especialistas apontam a fre-

qüência de viagens abortadas durante o século XVII, período marcado pela alternância entre sucessos e fracassos para as naus que singravam a rota do Oriente. Os navios da Carreira da Índia faziam escalas na ilha de Moçambique e na Bahia, onde permaneciam durante semanas ou meses, jamais conseguindo atingir seu destino⁷.

As imagens da Coleção Souza Lima evocam episódios da história sagrada, com a finalidade de difundir os princípios da religião cristã. Nela, o conjunto mais numeroso é o das esculturas que representam Jesus crucificado⁸. A partir do século XII, cresceu a devoção à humanidade de Cristo desde seu nascimento até sua morte na cruz. Símbolo da história cristã, a representação da morte de Jesus coroado de espinhos é, no século XIV, retomada pelos artistas. Para auxiliar o trabalho de evangelização realizado pelas ordens missionárias, multiplicou-se a figuração desse momento central da doutrina cristã, e a Igreja, por meio de recomendações, orienta a produção das imagens do Cristo sofredor. Há várias esculturas que representam o Cristo expirante, ou seja, o momento derradeiro de sua agonia, com o corpo contraído – revelando a imensa dor a que estava submetido – e a cabeça voltada para o céu, invocando, ainda, a última súplica ao Pai. Nesse instante, Jesus está despojado de sua condição de filho de Deus, tornando-se semelhante aos homens. Outras imagens retratam o Cristo morto, brutalizado e humilhado, o que simboliza a perversidade existente em todos os homens, e ilumina, entre outras mensagens, a de sacrifício do inocente que carrega os sofrimentos, as dores, o peso do pecado e o castigo dos homens corrompidos.

Em indissociável conexão com a devoção ao Deus-Homem, difundiu-se entre os fiéis a devoção a Virgem Mãe, ocupando um destaque especial na iconografia da época. Destacam-se portanto, em quantidade, as esculturas consagradas à Virgem Maria, esculpidas, sobretudo em Goa, nos séculos XVII e XVIII. As esculturas da Coleção Souza Lima representam as várias invocações que derivam de sua biografia, existindo registros de mais de cem títulos que lhe são consagrados⁹. Entre elas, Nossa Senhora da Conceição sobressai, obviamente, devido à popularidade de seu culto em Portugal, pois a Virgem tomou-se, em 1646, padroeira do reino, o que lhe concedeu os privilégios de portar sobre a cabeça a coroa real e o de possuir festa oficial e obrigatória tanto no reino como nos territórios de além-mar. A Coleção abrange ainda esculturas que representam São Joaquim e Sant'Ana, pais de Maria; São José, tornado o patrono da Igreja Católica – pois cuidou como pai do Filho de Deus –, dos casamentos

felizes, dos carpinteiros e também padroeiro da boa morte, uma vez que se acredita que ele teve ao seu lado, no momento da morte, Jesus e a Virgem Maria; figuras de Presépio, e conjuntos representando a santa parentela, ou seja, a família de Jesus.

Dois personagens da história do cristianismo são particularmente importantes para o trabalho de catequese. São João Batista, primo de Jesus e que possui um papel central na vida do filho de Deus, pois foi ele quem o anunciou e o batizou, é representado acompanhado de um cordeiro, símbolo da salvação; e Santa Maria Madalena, que simboliza para os cristãos o arrependimento e a conversão, expressando o sentido da própria catequese.

Há também imagens que simbolizam proteção para os fiéis nos mais diversos momentos de sua existência terrestre. Imagens que irradiam consolo, conforto e esperança nas horas de dificuldade, de fome, de medo, nas dores de uma doença, na miséria e na morte. Não poderiam estar ausentes desse universo Santo Antônio, o protetor mais popular do mundo português, e seu contemporâneo, São Francisco de Assis.

Outras estátuas revelam a homenagem aos santos que representam momentos históricos de afirmação da religião cristã, como, por exemplo, as esculturas de Santa Helena, mãe de Constantino, primeiro cristão a governar Roma – e que por meio do Édito de Milão, em 313, concedeu liberdade de culto aos cristãos –, ou de São Jacinto de Cracóvia, religioso dominicano que trabalhou pela aproximação entre a Igreja romana e a oriental. Algumas esculturas representam os mártires do catolicismo, como São Sebastião, capitão da Guarda Pretoriana convertido ao cristianismo, condenado por esse motivo à morte pelo Imperador Diocleciano; aliás, o responsável pela futura canonização de alguns mártires da Igreja romana. Sebastião foi salvo pela futura Santa Irene, que retirou de seu peito as flechas romanas e cuidou de seus ferimentos. Contudo, o milanês Sebastião não escaparia com vida do espancamento a que foi submetido a mando do mesmo imperador. É possível observar uma correspondência simbólica entre São Sebastião e uma importante divindade da religião hindu – o deus Krishna, que há mais de cinco mil anos morreu com o corpo trespassado pela flecha de um caçador. Do lado ocidental dos domínios portugueses, São Sebastião seria invocado para nomear a cidade do Rio de Janeiro, possivelmente para homenagear os portugueses que ajudaram na conquista do território americano e foram vitimados pelas flechas pagãs dos indígenas.

Outras imagens revelam a preocupação em eternizar os missionários envolvidos com a conversão das populações, como o espanhol Francisco Xavier (1506-1552), missionário da Companhia de Jesus que recebeu o título de Apóstolo das Índias. Seus restos mortais foram trasladados de Macau e encontram-se na cidade de Goa, na Índia, país onde realizou seu mais importante trabalho de catequese. Francisco Xavier fazia parte do pequeno grupo reunido no colégio Santa Bárbara, em Paris, em torno do futuro fundador da Companhia, Inácio de Loyola (1491-1556). O destino dos dois jesuítas foi ainda unido pela última vez, em 1622, quando ambos foram canonizados.

Nas terras de conquistas portuguesas o instituto do padroado marcaria a vida religiosa dos habitantes. A Santa Sé havia concedido aos reis de Portugal o direito de administrar os assuntos religiosos no ultramar, ou seja, o direito de padroado na sua acepção mais usual e genérica. Essa instituição, impregnada de intrincadas questões de natureza jurídica, se modificou ao longo do tempo. A partir do reinado de Dom João II, os monarcas portugueses passariam a exercer, simultaneamente, o governo civil e religioso nos seus domínios ultramarinos. O compromisso entre a Igreja de Roma e a Coroa portuguesa estaria assim fortemente selado.

Na sociedade portuguesa do Antigo Regime, antes da formulação do conceito contemporâneo de nação, coexistiam identidades de âmbito e hierarquia diversos no imaginário social, assim como no imaginário político conviviam vinculações de ordem e de subordinação distintas, existindo, no topo, uma “identidade de república cristã”¹⁰. A busca de identidade era produzida e reproduzida pelos mecanismos ideológicos e institucionais da Igreja católica e amplificada pelos aparelhos monárquicos, com vistas à sua legitimação na catolicidade do reino. A identidade dos súditos era definida, em grande medida, por seu assentimento à fé do reino; da mesma maneira que a legitimidade do reino estava dependente de sua fidelidade à Igreja de Roma, pois “o reino (e o rei) ou era católico ou não era reino (ou não era rei)”¹¹. Português e católico tornavam-se, assim, identidades inseparáveis. A dimensão providencial da construção do reino, ele próprio nascido de uma cruzada cristã, foi constantemente reafirmada pela idéia de um povo eleito, a quem estava reservada a missão de conversão das populações, missão que seria confirmada e ampliada pelo Estado português em seus domínios coloniais.

Os privilégios de natureza político-eclesiástica, como a concessão de bulas que dividiam entre Espanha e Portugal o mundo descoberto e a descobrir, não poderiam ser ameaçados pela negação do princípio básico de obediência ao poder espiritual de Roma. Portanto, para a Coroa, a defesa das prerrogativas do padroado português, justificada pela missão evangélica ultramarina, não poderia estar dissociada da reafirmação da origem divina do poder político. No final do século XVI, a ocupação dos territórios da América passou a ser matéria de debate nos cursos de teologia e de direito canônico e civil nas universidades de Salamanca e Coimbra¹², o que revela a importância da construção de um arsenal ideológico e jurídico para a legitimação das conquistas. Segundo Rui Carita, o oceano Atlântico “é verdadeira fronteira marítima do catolicismo, contínua fronteira de inimigos, no dizer do padre jesuíta Antônio Cordeiro”¹³. O conceito de *mare clausum* do católico Tratado de Tordesilhas, em oposição ao de *mare liberum* advogado pelos protestantes franceses, holandeses e ingleses, pode ser estendido como metáfora para representar o estado permanente de defesa das características políticas e religiosas do amplo império português.

Numa época em que a Europa Ocidental é reinventada por escritores, artistas, mercadores e chefes de Estado, a expansão ultramarina impulsiona o dinamismo do Ocidente, que foi também o dinamismo das suas Igrejas. As fronteiras do Velho Mundo começam a desaparecer, varridas pelos ventos que impelem os galeões portugueses para o Sul e para o Oriente. Como observou o padre Antônio Vieira em sua “História do futuro”, “se não houvesse mercadores que fossem procurar os tesouros da terra no Oriente e nas Índias Ocidentais, quem transportaria para lá os pregadores que levam os tesouros celestes? Os pregadores levam o Evangelho e os mercadores levam os pregadores”¹⁴.

Após a confirmação da autoridade portuguesa nos novos territórios, as ordens missionárias iniciavam o trabalho de catequese e conversão dos povos conquistados, fundando assim a aliança entre colonização e evangelização. Dentro do conjunto das ordens regulares envolvidas na propagação da fé católica nos domínios ultramarinos, destaca-se a Companhia de Jesus. Como observa Jean Delumeau, é significativo que o principal agente da Contra-Reforma tenha sido uma ordem – a dos jesuítas – que não possuía claustros nem mendigava, e que substituiu as mortificações corporais pela ascese da obediência, esforçando-se por compreender e aceitar as necessidades de seu tempo¹⁵.

O principal tema inaciano – a obediência – é a base para tornar os jesuítas os principais agentes da reação católica frente à reforma protestante que rompeu

a unidade da Igreja romana no século XVI. Em 1540, no mesmo ano em que Paulo III aprovava a fundação da Companhia de Jesus, Francisco Xavier era autorizado a partir para a Índia, como enviado especial do papa à Ásia, o que expressava a estreita identificação entre os princípios da ordem inaciana e o projeto da Igreja romana de conversão dos povos do mundo descoberto. Cumpre assinalar o papel de destaque da Companhia de Jesus no quadro das reformulações tridentinas, pois tanto na Europa católica quanto nas colônias, “embora sua ação abrangesse toda a vida social, uma atenção especial foi dedicada à educação e à vida intelectual, bem como às manifestações culturais de um modo geral”¹⁶.

A defesa da Igreja romana afirmou-se, assim, a partir da atuação de Paulo III, que cria, dois anos depois, o Santo Ofício, e convoca, em 1545, para Trento o concílio ecumênico que elucidaria a doutrina católica frente à expansão da religião protestante. O Concílio tridentino, ao encerrar-se em 1563, acabou por impor um rígido código de uniformidade religiosa, sedimentando as barreiras dogmáticas que impediam a conciliação entre cristãos e luteranos. Caberia ao Tribunal do Santo Ofício exercer as ações censória e judiciária, com o objetivo de eliminar qualquer doutrina alternativa à visão de mundo aristotélico-tomista que triunfara no Concílio de Trento. A atitude defensiva e de desconfiança em face do pluralismo de pensamento concorreu para a cristalização da estratégia, levada a cabo tanto pelo Estado português como pela Igreja Romana, de erradicar qualquer tendência que pudesse afetar o rígido monismo ideológico vigente. Para a Coroa portuguesa, era imprescindível que o reino e seus domínios ultramarinos constituíssem uma única comunidade cultural, política e religiosa.

A Igreja católica em Portugal, ainda no século XVIII, mantinha sua importância política, econômica e ideológica, diferentemente do que ocorria no contexto geral da Europa ocidental, onde a Igreja perdia gradativamente espaço no nível político imediato. A secularização, um dos processos definidores do caráter e do sentido das transformações verificadas durante a época moderna, não fazia ainda parte da sociedade portuguesa: “por toda parte, fez-se sentir, como nunca, a posição da Igreja como aparelho ideológico dominante, permeando e controlando os demais de acordo com os princípios aristocráticos, assumindo um papel decisivo nos negócios de Estado”¹⁷.

A luta pelas almas era um desafio que os membros da Companhia de Jesus abraçavam com forte convicção apostólica e obstinada abnegação, sob a égide do padroado real. Alguns deles se destacaram nos diferentes continentes, ficando seus nomes associados à própria história do cristianismo. As trajetórias de

Francisco Xavier e Matteo Ricci (1552-1610), na Índia e China; Roberto de Nobili (1577-1656), na Índia; Manoel da Nóbrega (1517-1570), José de Anchieta (1534-1597) e Antônio Vieira (1608-1697), na América portuguesa são apenas alguns exemplos da perseverança e da disciplina dos quadros da Companhia.

Cumprir lembrar que o caráter informal do domínio português derivava, muitas vezes, da “capacidade de auto-organização de grupos como a Igreja (ou melhor, de certos corpos eclesiais como os jesuítas, os dominicanos ou os franciscanos) ou o grupo dos mercadores e dos aventureiros”¹⁸. No caso específico da Índia, por exemplo, onde a preservação da autoridade portuguesa era, de modo geral, difícil, coube às missões jesuítas realizar o trabalho de difundir a língua e a cultura lusas, sendo, muitas vezes, as únicas formas de presença portuguesa nas colônias de além-mar. O domínio português foi complementado ou precedido por poderes distintos da Coroa, como foi o “das gestões feitas pelos jesuítas na corte imperial chinesa, bastante mais eficazes do que o envio de embaixadas reais”¹⁹.

Na América portuguesa chegaram parte das imagens religiosas que foram esculpidas nas oficinas das missões jesuíticas da Ásia, juntamente com os demais objetos religiosos necessários ao trabalho de evangelização. A demanda crescente por essas esculturas deu origem à promulgação de lei pelo Senado de Goa, proibindo os não-cristãos de as esculpirem. As imagens religiosas feitas em Goa e no Ceilão expressam o lugar central ocupado pelos intercessores na religião cristã, confirmado pelo Concílio de Trento. Tratava-se de uma resposta à reforma protestante que, estando ancorada na justificação da fé, no sacerdócio universal e na autoridade exclusiva da Bíblia, eliminou ou minimizou todos os outros intermediários: liturgia, clero, sacramentos, culto dos santos e orações pelos mortos. Os santos da Igreja católica, agora mais do que os heróis, seriam os guias e os advogados, os confessores, os mestres, os mártires da fé; seriam eles os personagens intermediários que manteriam a relação entre a vida na terra e a inspiração do céu²⁰.

A renovação, no século XVI – um mundo agitado pela instabilidade religiosa –, da escolástica medieval, codificada na síntese de São Tomás de Aquino, vem ao encontro da necessidade da Igreja romana de afirmar sua centralidade teológica em face da Igreja protestante. As concepções inspiradas na doutrina tomista adquirem força e justificação diante do avanço da ideologia política protestante. Os protestantes, ao negarem o poder temporal do sumo pontífice, navegavam no sentido contrário ao que predominava na Península Ibérica. À uma

Europa católica se opunha uma Europa protestante, seja luterana, seja calvinista ou anglicana; ambos os lados lutavam para defender suas crenças, tentando reprimir ou eliminar os oponentes. Nos séculos XV e XVI, o “problema essencial, aquele que preocupava as grandes massas humanas e significativos setores da elite, não era falta ou ausência da crença, mas, ao contrário, seu excesso”²¹.

Retomar o espírito afirmativo e positivo de Tomás de Aquino parecia ser o antídoto eficaz para combater o pessimismo existencial propagado por Martinho Lutero. O grupo formado pelos tomistas, entre eles destacando-se a participação do jesuíta Diogo Lainez, liderou os debates travados ao longo do Concílio de Trento, e suas opiniões acabam por prevalecer, atendendo ao principal objetivo do Concílio, que “era fortalecer o catolicismo em áreas onde o protestantismo ainda não se estabelecera com firmeza”²². A difusão das teses tomistas solda o acordo de convivência harmoniosa e de apoio mútuo entre Coroa e Igreja, impedindo que concepções contrárias a essa orientação preponderante assumissem relevo em Portugal. É importante destacar ainda que a Companhia de Jesus se constitui no ponto de convergência e revitalização da tradição escolástica tomista na Península Ibérica nos séculos XVI e XVII. As obras dos canonistas, filósofos e teólogos da segunda escolástica, como as de Luiz de Molina – jesuíta espanhol, mas de formação portuguesa –; do cardeal Roberto Bellarmino, jesuíta italiano; e de Francisco Suárez, jesuíta espanhol, metafísico e teólogo; entre outros, expressam, portanto, a necessidade da defesa da doutrina oficial ibérico-romana.

A nova teologia formulada pelo reformador alemão sustentava-se em sua concepção da natureza humana. Lutero “vivia obcecado pela idéia da completa indignidade do homem”²³. O título da sua obra, “Servidão da vontade”, parece indicar que as vontades do homem permanecem escravizadas pelo pecado. Essa idéia de uma servidão humana ao pecado o obriga a “ler sem nenhuma esperança a relação entre o homem e Deus”²⁴. Como afirma Jean Delumeau, o problema da salvação para Lutero “se torna sua grande angústia”²⁵.

Ao enunciar que os mandamentos de Deus devem ser obedecidos não porque nos pareçam justos, mas simplesmente por serem a expressão de Sua vontade, Lutero contesta as teses tomistas e humanistas, que entendiam Deus como um legislador racional. Essa afirmação lança os alicerces para a construção da doutrina – tipicamente luterana – da dupla natureza de Deus. Ou seja, Deus possui uma face que pode revelar-se no Verbo, por conseguinte, Sua vontade pode ser pregada, revelada, oferecida e adorada. Mas há também uma outra face escondida, o Deus *absconditus*, cuja vontade imutável, eterna e impenetrável não

pode em absoluto ser compreendida pelos homens. Para Lutero, a vontade do Deus absconso é onipotente, ela ordena tudo o que acontece no mundo.

Lutero afirma que “a livre escolha não é nada”²⁶, e que os atos virtuosos não possuem nenhum valor no tocante à salvação. Só a fé salva, e não as obras. Assim, Lutero caminha na direção contrária a de Erasmo, que define a liberdade da vontade como um poder de decisão que capacita o homem a se dedicar à realização de atos que conduzem à salvação eterna. Para Lutero, as obras não podem tornar alguém bom ou mau, a “pessoa deve ser justa ou má antes de realizar obras boas ou más, e suas obras não a farão boa ou má, ao contrário, é ela quem faz obras boas ou más”²⁷. A doutrina da dupla predestinação formulada por Lutero é de capital importância para que se compreenda a cisão fundamental com os dogmas da Igreja romana. Para ele, alguns homens estão predestinados à salvação e outros à condenação eterna. O Deus visto por Lutero parece ser terrível e implacável, uma vez que só Ele pode decidir, ficando o homem, desamparado, sem socorro.

Ultrapassando as teses de Santo Agostinho e de São Paulo, Lutero produz inovações no plano teológico. O ponto essencial da nova teologia, com a qual Lutero ataca a Igreja católica e o papado, reside em sua doutrina ultra-agostiniana de justificação *sola fide*, ou seja, pela fé somente. Uma fé plenamente passiva na justiça de Deus e, em decorrência, na possibilidade de obter a redenção e a justificação por meio de Sua graça misericordiosa. Deus é absolutamente livre e o indivíduo depende exclusivamente de Sua onipotência. O fiel é “visto, em qualquer ocasião, a um só tempo, pecador e justificado. Seus pecados jamais são apagados, mas sua fé garante que deixem de pesar contra ele”²⁸. Portanto, para Lutero era uma presunção imaginar que a Igreja e seus membros poderiam acabar, pelo batismo, com o pecado original, ou que eles ou os santos pudessem mediar o caminho da salvação dos fiéis.

Keith Thomas aponta que os propagandistas da reforma protestante reafirmaram a distinção entre magia e religião, que havia sido diluída pela Igreja medieval²⁹. O protestantismo negava a magia *opus operatum*, ou seja, a pretensão de que a Igreja possuísse um poder instrumental, e que tivesse recebido de Deus o dom da participação ativa em suas obras e encargos. Era considerada blasfêmia uma autoridade humana reivindicar o poder de efetuar milagres. Assim, as palavras e as orações não tinham poder em si mesmas, a menos que Deus resolvesse ouvi-las. São descartadas, desse modo, as persignações, as relíquias dos santos e todo o aparato mágico da Igreja católica. Keith Thomas sublinha que o protes-

tantismo apresentou-se como uma tentativa deliberada de retirar os elementos mágicos da religião, de eliminar a idéia de que os rituais da Igreja são capazes de distribuir a graça divina. Para a doutrina protestante, o cristão está em relação direta com Deus e depende exclusivamente de sua onipotência, ou seja, ele está sozinho no mundo terreno e apenas pode contar com Deus.

As esculturas dos santos e santas que aqui chegavam eram trazidas pelas ordens religiosas e pelos comerciantes, ou faziam parte da bagagem dos novos moradores da América portuguesa. Houve ainda as que vieram diretamente da Índia e do Ceilão, pois além da canela e das pedras preciosas do Ceilão e das especiarias de Goa, as naus portuguesas transportavam as delicadas imagens em marfim dos santos protetores dos fiéis católicos. Os santos padroeiros da Igreja católica romana identificaram territórios, vilas, cidades, portos, fortalezas e até nomearam grande parte da população portuguesa e de seus domínios ultramarinos. A Virgem Maria e suas várias invocações, como Nossa Senhora do Rosário e Nossa Senhora da Conceição; assim São João, São Sebastião, São José, São Paulo, e muitos outros protetores dos fiéis cristãos faziam parte indissociável do mundo português.

Capelas e igrejas foram construídas e consagradas a esse grande elenco de santos e santas padroeiras, e destacavam-se na paisagem exuberante da colônia portuguesa na América, entre as praias e as montanhas. Parte da população deixou sinais de sua religiosidade em muitos pontos das vilas e cidades coloniais. Nos nichos e oratórios, com imagens de santos em redomas de vidro, os devotos acendiam velas ante cada imagem, iluminando assim as noites tropicais. O culto em torno da devoção a um santo, representado por relíquia ou imagem, fazia parte das práticas do cristianismo ibérico. Devoção particular vivida na privacidade da casa, e devoção coletiva vivida na comunidade de uma confraria ou irmandade, organizada em torno da eleição de um padroeiro comum, com quem dividiam simbolicamente as incertezas e as dificuldades terrenas.

O medo da morte era uma fonte suplementar de angústia existencial para os fiéis. A busca incessante da salvação individual dos cristãos se expressava, também, pela prática das doações às igrejas de seus santos protetores, com a finalidade de que fossem rezadas missas em favor de suas almas no momento do julgamento final. Doações foram realizadas em vida, tentando garantir a futura salvação de suas almas. Pois o “inferno cristão é bem o inferno absoluto, a mais forte máquina trituradora que tenha sido inventada, ao lado desse universo, os outros infernos são formas pueris”³⁰. Os legados deixados em testamentos tam-

bém se inscreviam na perspectiva da boa morte, onde era necessário organizar, além das matérias temporais, as condições de bem estar espiritual póstumo. As almas foram herdeiras de muitos fiéis, o que gerou uma extensa legislação limitando ou proibindo essa prática. A força das orações e da sua maior expressão, que são as missas, revelam-se como instrumentos capazes de atuar na escolha final de Deus entre o Inferno e o Paraíso, onde os “últimos instantes são aqueles da última chance”³².

As imagens de Nossa Senhora do Rosário ocupam um lugar de destaque na cultura religiosa da América portuguesa, na medida em que a devoção a essa santa está relacionada à conversão das populações africanas pelos missionários. Segundo especialistas, a crença nos poderes do rosário – método de oração e meditação – como meio de obter graças e a proteção da Virgem Maria originou-se pela publicação, em torno de 1470, de um livro do dominicano Alano de Rupe³³. A prática de recitação do rosário foi autorizada, em 1495, pelo papa Alexandre VI. Em 1573, foi instituída a festa de Nossa Senhora da Vitória, pelo papa Pio V, para celebrar a vitória dos espanhóis sobre os muçulmanos na batalha naval de Lepanto, em 1571, uma vez que o sucesso foi creditado à intercessão da Virgem, em resposta aos rosários recitados pelos combatentes ibéricos. Gregório XIII mudou o nome da festa para Nossa Senhora do Rosário. Desde essa época, a origem da devoção está relacionada com a aparição da Virgem ao monge beneditino São Domingos de Gusmão (1170-1221) – enquanto era o responsável pela Inquisição, no século XIII, contra os cátaros, também conhecidos como albigenses –, também representado na Coleção Souza Lima, recomendando a recitação do rosário de contas. A devoção à Virgem Maria e ao rosário foi estimulada pela Contra-Reforma, “buscando restabelecer um elemento de contemplação interior nas orações dos fiéis, que, cada vez mais, pareciam acreditar na exterioridade da fé e, sobretudo na compra de indulgências para a compra da salvação”³⁴.

Em Portugal, a aceitação do rosário entre os negros escravos, desde o final do século XV, provavelmente deriva de que o uso de contas já era conhecido na África entre grupos islamizados, pois o rosário de contas possuía uma certa equivalência na tradição muçulmana, bem como também entre hinduístas, budistas e bramanistas³⁵. Outras interpretações sugerem que a identificação do rosário cristão com o similar africano utilizado nas consultas sobre o futuro ou a sorte no amor pareceu também, aos missionários, um caminho para aproximar a população escrava da religião oficial do reino e de suas colônias.

Registra-se a fundação, em 1520, da primeira Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, na Igreja de São Domingos em Lisboa. Nas vilas e cidades da colônia americana foram fundadas inúmeras irmandades consagradas a Nossa Senhora do Rosário. O elenco de santos cultuado nas irmandades de escravos e forros incluía, ainda, aqueles tidos como tendo a pele morena ou negra, como São Benedito, São Gonçalo Garcia, Santa Efigênia, São Elesbão, Santo Onofre, Nossa Senhora do Amparo e Nossa Senhora das Mercês, o que lhes dotou, ao que parece, de uma singular aceitação entre a população africana. São Benedito (1526-1589), nascido de pais escravos levados da Abissínia (atual Etiópia) para a Itália, tornou-se franciscano, e era encarregado dos trabalhos da cozinha, tendo sua posição transformada quando foi eleito guardião do mosteiro, visto que, segundo a hagiografia tradicional, discorria com sabedoria e propriedade sobre as escrituras sagradas, apesar de não saber ler nem escrever. Ao fim do seu mandato, pediu para voltar ao antigo trabalho na cozinha, onde permaneceu até o dia de sua morte. Alguns aspectos da biografia desses santos e certas práticas e rituais da Igreja romana puderam ser compreendidos pelos diferentes grupos africanos, como sugere Leonardo Boff, enquanto “sinais, que contém, exibem, rememoram, visualizam e comunicam uma outra realidade deles, mas presente neles”³⁶. Assim, a evocação do passado e das tradições comuns ao grupo, aquilo que permanecia ainda vivo ou que era passível de ser revivido, pôde ser representada por meio das novas referências fornecidas pelas práticas da religião católica.

Aliás, um dos paradigmas do controle da Coroa na sua colônia americana expressou-se através do estímulo à fundação de irmandades. Era uma necessidade, religiosa e política, reafirmar a opção espiritual da população que habitava a América, terra abençoada desde a celebração da primeira missa. Essa herança de fundação de irmandades não era somente vivenciada em Portugal. Formada no amálgama cultural da península Ibérica, estava também presente na Europa católica. As irmandades entre o século XIII e o final do século XV atingiram o milhar, do norte ao sul do ocidente³⁷. O indivíduo se encontrava encerrado numa plêiade de células diversas, fechadas e hierarquizadas: familiares, senhoriais, comunidade de habitantes, grupos profissionais e também em irmandades. A época medieval se distinguiria pela vitalidade desse movimento associativo. Dentro do domínio geográfico considerado, era difícil descobrir, para essa época, zonas totalmente desprovidas de irmandades. O fenômeno confraternal teria tido, assim, proporções massivas no Ocidente³⁸. Mas essa universalidade, ao menos rela-

tiva, da criação e participação da população europeia em confrarias não exclui, bem entendido, as diferenças e as nuances regionais.

As irmandades de leigos fundadas na colônia portuguesa da América eram similares às existentes na metrópole, se considerarmos a referência que estabelece sua natureza jurídica. Entretanto, as semelhanças decorrentes da sua própria natureza institucional não devem obscurecer o fato de que essas associações se organizavam nas diversas vilas e cidades, fundamentalmente, segundo as necessidades dos habitantes que delas faziam parte.

A participação em irmandades, procissões e nas festas dos diversos santos padroeiros do extenso calendário religioso pode ser compreendida como uma forma de inserção na sociedade da América portuguesa, e também um modo de partilhar a identidade cristã, que unia aqueles habitantes, separados pelo Atlântico, ao Reino. A busca de identificação com a metrópole passava pela adesão ao catolicismo romano.

As imagens religiosas esculpidas pelos talentosos artesãos de Goa e do Ceilão possuem uma outra identidade, para além daquela que caracteriza o estilo particular do trabalho em marfim, feito a partir da utilização de técnicas tradicionais, ao longo de anos, por gerações de artistas de uma mesma família ou casta. As oficinas indianas eram também lugar para o encontro de culturas, onde a reelaboração dos protótipos europeus gerou esculturas que também estabelecerão novos padrões e modelos para a crescente produção de imagens religiosas. Esse trabalho, de qualidade impecável, gerou esculturas com semelhantes tratamentos de entalhe das vestes, das cabeleiras, dos pedestais e das posturas. Nelas, podemos identificar, além dos rostos orientais que marcam a Coleção Souza Lima, as tradições culturais do Oriente, como o extremo cuidado no entalhe das longas cabeleiras femininas onduladas. Nas tradições indianas, as cabeleiras estão relacionadas com o vento, com o rio Ganges, expressando ainda sedução e força vital. O hinduísmo consegue assim realizar a combinação harmônica entre o sensual e o místico. Grande parte das imagens indo e cingalo-portuguesas se apresenta com as orelhas descobertas, símbolo da inteligência cósmica, da percepção de sons inaudíveis e da obediência à palavra divina. Por exemplo, os torzelos cruzados na imagem de São Sebastião acentuam as afinidades com o Senhor da Dança – Shiva Natarajia, divindade do panteão indiano³⁹. Várias imagens, como as de Maria Madalena e a do Jesus Menino, representado como o Bom Pastor, têm a mão esquerda apoiando a face, o que pode sugerir a interpretação de referência à meditação budista. Essa representação iconográfica é con-

siderada a mais original, segundo especialistas, pois expressa o contato estabelecido entre as artes e as religiões do Ocidente e da Índia⁴⁰.

Não podemos deixar de mencionar aqui as disputas sobre os ritos chineses desencadeadas pela Igreja romana contra o jesuíta italiano Matteo Ricci e seus discípulos. A questão central era saber se os jesuítas tinham razão em tolerar que os chineses convertidos continuassem a praticar certos ritos do confucionismo. Antes dele, Francisco Xavier, depois de passar sete anos em Goa, chega ao Japão, em 1549, e a complexidade das realidades japonesas levou-o a preconizar a necessidade de o missionário se adaptar à civilização dos povos a converter. Ricci, fundador da missão jesuíta em Pequim, chegou à China em 1583, onde se dedicou ao estudo dos textos sagrados e das crenças religiosas chinesas, e considerou que os ritos chineses eram essencialmente cívicos e não idólatras ou supersticiosos. O sistema de sabedoria e moral social do confucionismo apresentava, para Ricci, traços de uma espiritualidade ou de uma metafísica em consonância com o cristianismo⁴¹.

O formidável mundo chinês atraiu os jesuítas, que tentaram conciliar ou acomodar os dois universos mentais e espirituais, adaptando as práticas do catolicismo gestual e paramental a um certo cerimonial confucionista. Os jesuítas conseguiram desfrutar da “maior influência cultural na corte chinesa, tendo sido nomeados astrônomos imperiais e promovidos aos mais altos postos da elite letrada oficial”⁴². A estratégia missionária dos jesuítas propiciou as conversões em massa realizadas na China, permitindo a formação de uma comunidade católica de duas mil pessoas, e registra-se que cerca de mil padres foram enviados à China entre 1580 e 1760⁴³. A partir de 1606, o jesuíta Roberto de Nobili agiu da mesma maneira no sul da Índia, onde viveu como brâmane, conseguindo converter numerosos membros das castas superiores. O Vaticano suspendeu suas atividades e o missionário teve de voltar para Roma.

Essa discussão sobre os ritos chineses envolvia ainda uma questão fundamental: a legitimidade do padroado português, sob o qual as missões jesuítas estavam protegidas. Contra o padroado português estavam as missões controladas pela Congregação romana Propaganda da Fé, criada em 1622 – encarregada de coordenar e supervisionar as ações missionárias em escala mundial, como as várias missões francesas fundadas na África e no Oriente. Posição semelhante foi adotada pelas missões espanholas das ordens dominicana, franciscana e agostiniana, que se opunham tanto aos ritos como ao padroado português. Desde o reinado de Dom João IV, estava proibida a entrada em Goa de missionários

mandados pela Propaganda da Fé, a não ser que tivessem vindo de Lisboa com *exequatur* real. A condenação dos ritos chineses seria formalmente estabelecida com a promulgação da constituição *Ex quo singulari*, em 1742, que obrigava todos os missionários “atuais e futuros a fazerem juramento de que não tolerariam a prática dos ritos sob qualquer feitio ou forma nem sob qualquer pretexto”⁴⁴. Essa condenação comprometeu quase definitivamente a empresa de evangelização na Índia, na China e na península indo-chinesa.

Cabe aqui ressaltar as diferentes estratégias assumidas, tanto do ponto de vista político e administrativo quanto no que diz respeito à atuação das missões religiosas portuguesas. Na Ásia, com o poder e a multiplicidade dos reinos estabelecidos em uma complexa organização política, a solução portuguesa baseou-se no estabelecimento de tratados de vassalagem ou protetorado que tutelaram o autogoverno dos territórios portugueses, como ocorreu no antigo Ceilão. Nas palavras de Antônio Manuel Hespanha, a marca da estratégia de domínio português no Oriente é o caráter incompleto do poder da Coroa⁴⁵. Exceção para a cidade de Goa, onde foi adotado o modelo de administração tradicional, devido a sua posição estratégica, com a nomeação de vice-rei e criação do Conselho de Estado, da Relação e da Câmara, além do Tribunal da Inquisição – exemplo único no ultramar português –, instalado em 1560.

O ensaio de tolerância religiosa, pelo menos temporário, que pautou a atuação da Companhia de Jesus no Oriente, revela também o quanto os jesuítas eram produto de sua formação intelectual. Homens que não estavam preparados para reconhecer a diferença de um outro universo mental e espiritual, a menos que nele encontrassem raízes comuns com o próprio processo de formação da civilização cristã ocidental. Na América, à medida que cresce o interesse português de ocupação permanente do território, visando à exploração agrícola ou mineira, as sociedades indígenas foram consideradas por eles politicamente desorganizadas e suas crenças, idólatras, justificando assim seu aniquilamento ou a intervenção direta para sua incorporação no modelo político-administrativo e religioso português. Quanto à evangelização das populações africanas escravizadas na América portuguesa, assim como nas colônias tropicais dos espanhóis e franceses, a atuação dos missionários pautou-se pela repressão das tradições religiosas, visando a acomodação à ordem colonial. Como já se indicou, a complexidade e a diversidade das realidades nos diversos continentes concorreram para construir diferentes estratégias de domínio político e cultural. E, para Portugal, o êxito de sua empresa colonizadora contou com a insubstituível participação dos

missionários da Companhia de Jesus e a providencial ajuda dos santos e santas da Igreja romana, a fim de colonizar, também, a alma dos colonos⁴⁶.

Notas

1. COMISSÃO NACIONAL PARA AS COMEMORAÇÕES DOS DESCOBRIMENTOS PORTUGUESES. **Portugal e os descobrimentos**. Lisboa : Printer Portuguesa, 1992. p. 160.
2. HESPANHA, Antônio Manuel; SANTOS, Maria Catarina. Os poderes num império oceânico. In: MATTOSO, José. (Dir.) **História de Portugal: antigo regime (1620-1807)**. Lisboa : Editorial Estampa, 1992. p. 395.
3. COMISSÃO NACIONAL PARA AS COMEMORAÇÕES DOS DESCOBRIMENTOS PORTUGUESES. **Portugal e os descobrimentos...**, p. 163.
4. Cf. MUSEU HISTÓRICO NACIONAL. **Arte do marfim**. Rio de Janeiro : Centro Cultural Banco do Brasil, 1993.
5. COMISSÃO NACIONAL PARA AS COMEMORAÇÕES DOS DESCOBRIMENTOS PORTUGUESES. **Portugal e os descobrimentos...**, p. 114.
6. Cf. MUSEU HISTÓRICO NACIONAL. **Arte...**
7. Cf. BOXER, Charles. **A Índia Portuguesa em meados do século XVII**. Lisboa : Edições 70, 1982.
8. Cf. MUSEU HISTÓRICO NACIONAL. **Arte...**
9. *Ibidem*.
10. HESPANHA, Antônio Manuel. Ambiente dos poderes. In: MATTOSO, José. (Dir.). **História de Portugal...**, p. 20.
11. *Id.*, *ibid.*, p. 21.
12. PADGEN, Anthony. **Señores de todo el mundo: ideologías del imperio en España, Inglaterra y Francia (en los siglos XVI, XVII y XVIII)**. Barcelona : Ediciones Península, 1997. p. 66.
13. CARITA, Rui. O padre Antônio Vieira e os colégios das Ilhas. **REVISTA OCEANOS**. Vieira: 1696-1997, Lisboa, n. 30-31, p.78, abr./set. 1997.
14. Apud BOXER, Charles. **O império marítimo português 1415-1825**. Lisboa : Edições 70, 1977. p. 77.
15. DELUMEAU, Jean. **A civilização do Renascimento**. Lisboa : Editorial Estampa, 1983. p. 118.
16. FALCON, Francisco José Calazans. A crise dos valores morais, religiosos artísticos. In: RODRIGUES, Antônio Edmilson M.; FALCON, Francisco José



Menino Jesus (conjunto)

marfins indo-portugueses, séculos XVII e XVIII. Museu Histórico Nacional

Calazans. **Tempos modernos:** ensaios de história cultural. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 2000. p. 170.

17. FALCON, Francisco J. C. **A época pombalina:** política econômica e monarquia ilustrada. São Paulo : Editora Ática, 1982. p. 153.

18. HESPANHA, **Os poderes...**, p. 406.

19. Ibidem, p. 407

20. ARGAN, Giulio Carlo. Persuasion et dévotion. In: _____. **L'Age baroque.** Gêneve : Edition D'Art Albert Skira, 1989. p. 77.

21. FALCON, **A crise dos valores morais...**, p. 161.

22. DAVIDSON, N. S. **A Contra-reforma.** São Paulo : Martins Fontes, 1991. p.10.

23. SKINNER, Quentin. **As fundações do pensamento político moderno.** São Paulo : Companhia das Letras, 1996. p. 287.

24. Ibidem.

25. DELUMEAU, Jean. **Nascimento e afirmação da Reforma.** São Paulo : Pioneira, 1989. p.84



“Bons Pastores”

marfins indo-portugueses, século XVII. Museu Histórico Nacional.

26. Apud SKINNER, op. cit., p. 288.

27. LUTERO, Martinho. **Da liberdade do cristão (1520)**. São Paulo : Fundação Editora da UNESP, 1998. p. 55.

28. SKINNER, op. cit., p. 290.

29. Cf. THOMAS, Keith. **Religião e o declínio da magia**. São Paulo : Companhia das Letras, 1991.

30. MINOIS, Georges. **Histoire des enfers**. Paris : Fayard, 1991. p. 259.

31. LE GOFF, Jacques. **La naissance du purgatoire**. Paris : Gallimard, 1991. p. 484.

32. VAINFAS, Ronaldo; SOUZA, Juliana Beatriz de. **Brasil de todos os santos**. Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 2000. p. 46.

33. Ibidem, p. 47.

34. Cf. MUSEU HISTÓRICO NACIONAL, **Arte do marfim...**

35. BOFF, Leonardo. **Os sacramentos da vida e a vida dos sacramentos**. Petrópolis : Vozes, 1992. p. 18.

36. VINCENT, Catherine. **Les confréries médiévales dans le royaume de France: XIII – XV siècles.** Paris : Éditions Albin Michel, 1994.
37. Cf. VAUCHEZ, André. **Les laïcs au Moyen Age: pratiques et expériences religieuses.** Paris : Cerf, 1987.
38. Cf. MUSEU HISTÓRICO NACIONAL. **Arte do Marfim...**
39. Ibidem.
40. LACOUTURE, Jean. **Os jesuítas: os conquistadores.** Porto Alegre : L&PM, 1994. p. 284.
41. HESPANHA, **Os poderes...**, p. 406.
42. LACOUTURE, **Os jesuítas...**, p. 311.
43. Ibidem.
44. HESPANHA, **Os poderes...**, p. 403.
45. Incorporo no texto a expressão de ALENCASTRO, Luiz Felipe de. **O trato do viventes: formação do Brasil no Atlântico Sul: séculos XVI e XVII.** São Paulo : Companhia das Letras, 2000. p. 22.

Artefatos bordados e rendados

Do Oriente ao Ocidente e a chegada ao Novo Mundo

Grácia Carvalho Badaró *

Do Oriente para o Ocidente – origens, usos e costumes em Portugal

O ensaio que ora se apresenta tem por objetivos, em primeiro lugar, levantar os prováveis caminhos percorridos pelos artefatos bordados e rendados do Oriente ao Ocidente e que os fez chegar ao território português, trazendo junto consigo suas técnicas. A esse percurso histórico, junta-se em passos seguintes seus usos e costumes na Europa Ocidental, para finalmente aportar no Brasil. Complementando este estudo, uma iconografia de peças portuguesas, registradas na década de 60 deste século, surge com a intenção de registrar representantes culturais de algumas províncias portuguesas, com o objetivo de complementar a descrição da riqueza dos elementos plásticos que compõem os artefatos bordados e rendados.

Como estudo de cultura material, os artefatos bordados e rendados correspondem à conceituação de que a cultura material está subordinada à história econômica e social, colocados por Fernand Braudel, quando diz que “[...] é nas relações sociais que se deve buscar a significação dos fatos materiais [...] que o fato sócio-econômico explica os traços da cultura material [...]”¹

Esse enfoque serviu de ponto de partida para a orientação deste estudo, que se utilizou da pesquisa de gabinete como instrumento de trabalho, respaldando-se em Berta Ribeiro² quando essa coloca que

[...] mesmo quando a cultura material e as expressões estéticas de uma sociedade [...] são estudadas fora do contexto, isto é, nos arquivos dos museus, elas não podem ser tidas como uma esfera residual ou independente da cultura que as criou. Muito ao contrário, quando devidamente documentadas e acuradamente estudadas, proporcionam evidências sobre os domínios cognitivos da cultura.

* Designer, Escola Superior de Desenho Industrial. Mestre em História da Arte, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Os objetos materiais de que trata este ensaio, isto é, bordados e rendas, podem ser assim definidos em sua essência:

[...] a renda é um tecido aberto, sem cordão nem trama, formado por pontos iguais ou diferentes, obtidos pelo cruzamento de fios de maneira a produzir um desenho. Distingue-se do bordado, que é um tecido ornamentado por meio de uma agulha e fios. No bordado há um tecido como suporte, enquanto que a renda é o tecido inteiramente formado pela arte da rendeira.³

De acordo com Natália Correia Guedes⁴, no século XIII, “[...] em plena época medieval, o bordado tornou-se pela sua riqueza de material ou requinte de trabalho, moeda de troca e matéria de destaque em enxovais” no continente europeu. Pode-se estabelecer uma relação do panorama apresentado pela Europa nos fins do século XIII, com as Cruzadas e as alterações culturais que essas vieram a influenciar.

De acordo com Franz Boas⁵, quando temas e objetos são comparáveis, pode-se investigar “causas internas”, que segundo ele são “[...] as idéias elementares por força das quais problemas humanos comuns encontram soluções idênticas ou semelhantes”. Investigam-se também as “causas externas que decorrem da adaptação a ambientes ecológicos iguais”. E, finalmente, refere-se Boas às “causas históricas”, segundo esse autor, “[...] as que se verificam em função das vivências de cada povo: contatos, migrações, deslocamentos, comércio, guerras e outras”.

Nesse sentido, Boas⁶ coloca que o propósito das pesquisas comparativas é “[...] encontrar os processos pelos quais certos estágios da cultura se desenvolveram. Os costumes, as crenças por si só não constituem o objeto último da pesquisa. Desejamos saber as razões por que tais costumes existem. Em outras palavras, queremos descobrir a história do seu desenvolvimento”.

A abordagem dada a este estudo basear-se-á na obra de Jacques Heers, “História Medieval”⁷, onde este autor postula que as Cruzadas, nos fins do século XIII, deram às cidades italianas um impulso inegável. O grande fluxo de mercadorias orientais propiciou a criação de centros comerciais no interior da Europa. No campo industrial, a cruzada transferiu para o Ocidente vários produtos que foram imitados na Europa, e também técnicas de fabricação diversas das do Ocidente. Os contatos com o Oriente foram benéficos no sentido da abertura dos horizontes europeus. É perceptível a influência de certos aspectos do espírito oriental, refletindo uma idéia de vida menos ascética e dogmática para o povo europeu.

Na vida cotidiana dos europeus, não se pode ignorar a presença de traços assimilados do Oriente. A repercussão no vocabulário apresenta-se em inúmeras palavras novas; animais e plantas nativas do Oriente tornam-se conhecidos na Europa, como a cana-de-açúcar, o açafrão, pistache, limão, ameixa, e plantas para a indústria, como o algodão.

A influência dos motivos Orientais é patente na tapeçaria, no bordado, nos escudos de armas; da mesma forma o aparecimento de cores novas – carmesim, lilás, azul – ocasiona uma certa mudança no gosto, que sofre um processo de refinamento. O gosto pelas cores quentes do Oriente incrementou as indústrias têxteis e tintureiras; a indústria da seda expandiu-se da Sicília até Florença.

A expansão trazida ao Ocidente nessa época demarca para arte de bordar, de acordo com Maria José Taxinha⁸ em “O bordado no traje civil em Portugal”, como “[...] a época mais brilhante da arte ocidental do bordado. [...] foi a que decorreu entre os séculos XIII e XVII. Foi chamada a Idade do Ouro, pela série de obras de excepcional qualidade bordadas a ouro”.

Embora as Cruzadas não tivessem conseguido manter as conquistas feitas pelos cristãos no Oriente Médio, trouxeram como conseqüência a abertura do Mediterrâneo, que vinha sendo controlado pelos árabes desde o século VII. As cidades italianas foram as primeiras a se beneficiar com a nova situação, pois passaram a monopolizar o comércio de produtos orientais, adquiridos basicamente em três pontos: Síria, Egito e Constantinopla. Nesse cenário, a cidade de Veneza era particularmente ativa: seus navios carregados de madeira, metais e escravos atingiam Alexandria no Egito, onde trocavam essas mercadorias por ouro proveniente do Sudão, com o qual compravam em Constantinopla sedas e especiarias, que eram então levadas de volta para Veneza.

Por outro lado, a Itália não era o único e exclusivo centro de comércio da Europa. Simultaneamente ao revigoramento das cidades italianas, um outro importante foco comercial apareceu em Flandres. Aí eram produzidos os tecidos de lã, muito apreciados no Ocidente. Essa próspera indústria era alimentada pela Inglaterra, fornecedora de matéria-prima. Na Itália eram tingidos em cores brilhantes e depois negociados no Oriente. De Flandres, o comércio se projetou ao mar, através de Bruges, que se converteu num grande distribuidor de tecidos.

A Europa conheceu desde a época medieval, “grandes centros de bordados”. Os mais importantes existiram entre os séculos XIV e XVII na Grã-Bretanha, Península Italiana, França, Países Baixos, Europa Central, Espanha e Cantões Suíços.

Sabe-se que já no século XIII eram comercializados em Paris galões rendados em ouro e prata. A arte da renda é essencialmente européia, embora algumas técnicas primitivas possam ter-se originado no Oriente Próximo. Personagens com roupas rendadas são retratados nas pinturas flamengas e italianas dos séculos XV e XVI.

O crescimento da manufatura de artefatos em rendas e bordados aconteceu nas diversas regiões citadas, aproximadamente no mesmo período.

Nos séculos XIII e XIV os bordados ingleses tiveram grande importância, sendo conhecidos, de acordo com Taxinha¹⁰, por *opus anglicanum*. Eram decorados com motivos figurativos, zoomorfos e fitomórficos, remetendo-se esses, em geral, à vinha, ao carvalho e a motivos arquitetônicos. Na Península Itálica, a “ópera florentina” refletia em seus bordados a mesma sensibilidade que se manifesta na pintura. Sabe-se que pintores importantes como Botticelli e Pollainolo contribuíram, com seus desenhos, para a arte dos bordadores.

Na França, ainda no século XI, foi executado o documento mais eloqüente da evolução do bordado historiado: é a célebre tapeçaria da rainha Matilde, da Catedral de Bayeux. Trata-se de uma tela de linho bordada em ponto de “pé-de-flor” e ponto oriental, que na época ficou conhecido como “de Bayeux”, trabalhados apenas em oito tons. Sua decoração historiada é constituída por mil e quinhentos motivos figurativos, animalistas, arquitetônicos e marítimos, apresentados em 57 episódios legendados. Essa obra, trabalhada com extrema sobriedade e simplicidade de desenhos, segundo Maria José Taxinha, consegue revelar as características da época, através do fato histórico da conquista da Inglaterra por Guilherme, da Normandia. É uma peça de bordado historiado, e única do mundo.

Nos Países Baixos, nos séculos XV e XVI, ao longo dos reinados do duque de Borgonha e de Carlos V, os bordados tiveram grande desenvolvimento. Com obras de qualidade, revelam a destreza incomparável dos artesãos dessa região, bordadas na técnica do “ponto de nó”, cuja execução atingiu, na época, perfeição máxima.

Nos séculos XIV e XV, nos conventos da Saxônia (atual Alemanha), fizeram-se curiosos bordados historiados em lãs policromas. Além desses, a arte pictorial da agulha produziu no século XV numerosos paramentos litúrgicos bordados a ouro e a seda, em que se reflete o estilo dos pintores primitivos da escola de Colônia. Esse tipo de peça apresenta grande originalidade na disposição dos fios de ouro, aplicados em “ponto deitado”. No fim da Idade Média estiveram muito em uso, naquela região, os bordados em relevo.

Na Espanha, há uma série magnífica de bordados medievais de caráter doméstico e indumentária civil, cujas peças demonstram o desenvolvimento que teve essa arte na corte castelhana, durante o século XIII.

Na Suíça, a característica principal são os bordados em linho. Existem peças desde o século XIII a XVII, muitas delas datadas. A proveniência desses bordados é atribuída a uma região da Suíça Ocidental, onde se faziam grandes plantações de linho e onde a tecelagem estava bastante desenvolvida.

No mesmo período, a moda passa a exigir cada vez mais também o emprego, no vestuário, das rendas. Sentiam os nobres a necessidade de estimular essa arte manual dentro dos seus domínios. Assim fez Catarina de Médicis, rainha da França, que levou a Paris o gosto do luxo e das artes da Itália. Nesse contexto, Catarina incentivou a produção da renda, convocando a Paris o veneziano Frederico de Vinciolo, que ali publicou, em 1587, "*Les singuliers et nouveaux pourtours*". Como suas conterrâneas italianas, Catarina bordava e fazia renda com as damas da corte.

Sabe-se que Portugal recebeu a técnica das rendas de Flandres, berço das rendas de bilro. De acordo com Calvet de Magalhães¹¹, as rendas de bilro são inspiradas nas rendas flamengas, que teriam vindo para Portugal em virtude das relações comerciais que então existiam entre esse país e Flandres. Havia ainda restrições, em consequência da "pragmática" (texto legislativo) de D. João V, que incluía que tipo de renda devia usar-se na época – as flamengas –, o que limitou então a indústria rendeira portuguesa.

D. João V fez vir da Itália e de Flandres modelos para bilro, a fim de ornamentar as "álbis", que fazem parte da coleção de paramentos da capela de São João Baptista, na Igreja de São Roque, e que segundo Calvet¹², talvez seja a mais rica coleção nesse gênero no mundo. Nessa mesma época aconteceu um protesto de rendeiras do Norte de Portugal, lideradas pela vilacondense Joana Maria de Jesus. Elas acabaram por conseguir um alvará que permitiu o uso de rendas em lenços, lençóis, toalhas e outros *bragais* – roupas brancas da casa.

Já no reinado de D. José, ainda segundo Calvet, obteve-se a carta de alforria para as rendas feitas no Reino, em função da "pragmática de 1751", quando o Marquês de Pombal exercia as funções de primeiro-ministro. Em função desse ato legislativo, o uso das rendas foi liberado em definitivo, para a "roupa branca do uso das pessoas, como nas toalhas, lençóis e outras alfaias da casa".

A suntuosidade dos bordados é flagrante em Portugal do século XVI. Alberto Carpe¹³ assim descreve as "vestiduras" que usavam os portugueses na embaixada enviada a Leão X, em 1513:

[...]eram tecidos dourado e tão cobertas de pedras preciosas e perlas que em poucos lugares se podia ver o ouro e eram as perlas e as pedras postas e metidas por artificio admirável por alguns entretalhos à maneira de um romã e tal artificio era coisa muito para ver porque a obra era maravilhosa, sumptuosa e magnífica, em certos lugares era como pintada de ouro.

É também no fim do século XVI que a arte da renda alcança um alto nível de perfeição técnica, como demonstra a colcha executada em bilros para o arquiduque Alberto da Áustria, quando do seu casamento com a herdeira dos Países Baixos, Isabela, filha de Felipe II, atualmente conservada no museu de Bruxelas. Quando alcançou tal importância e beleza, a renda deixou de ser uma ocupação doméstica.

Entre o fim da Idade Média e início da Idade Moderna, tanto nas casas como nos conventos da Europa a prática dos trabalhos de agulhas, feitas por freiras ou damas, não mais comportava as exigências crescentes que o bordado e renda passaram a ter. Na medida em que eram procurados e exigidos em quantidade e qualidade, criou-se a necessidade imperativa de profissionalização dos modos de fabricação desses “lavors”.

De acordo com Taxinha, entre os séculos XIV e XVII, para ser considerado “mestre-broslador” (bordador), era necessário obter carta de exame, tendo-se que prestar prova de “debuxo” e fazer um bordado de imaginária, que incluía um rosto bordado em seda. Os bordados de imaginária, executados em “ponto matiz”, tiveram grande importância nos séculos XV e XVI, na indumentária religiosa européia. A qualidade excepcional da produção dos centros aqui citados, como a Grã-Bretanha, a Península Italiana, França e outros, deu origem ao bordado erudito, no qual pode-se observar a evolução da decoração e da técnica conforme a influência artística das épocas e do país de origem. Foi no bordado erudito que o material e a técnica se subordinaram à evolução dos motivos decorativos.

Tereza Alarcão e José A. Seabra Carvalho¹⁴, na obra “Imagens”, colocam que

Por toda a Europa, os arquivos testemunham a existência de qualificadas oficinas de bordadores capazes de corresponderem às exigências das encomendas mais faustosas e de elaborada execução. Oficinas, laicas e urbanas, onde muito raramente se detectam nomes de mulheres [...] e onde a mão de obra qualificada e a direção dos trabalhos competia a bordadores.

Outra importante pesquisadora, Isabel Turno¹⁵, referenciada por Alarcão e Seabra, e tomando o caso de Sevilha, afirma que

De uma lista de cerca de 350 bordadores activos na cidade entre os finais do século XV e os meados do século XVII, apenas se detectaram 10 mulheres habilitadas no ofício. E duas delas casadas com mestres bordadores.

O “Regimento dos Brosladores” dá conta dos diversos graus de especialização dos oficiais, aprendizes e ajudantes. O lavrar de rostos em ouro matizado e seda era a técnica mais elevada no escalão da perícia profissional, reservada somente aos mestres. Alarcão e Seabra afirmam em sua obra que havia uma tendência para a importação de “oficiais brosladores” e de modelos referenciais. Como sucedia na Espanha, circulavam nas oficinas de Portugal desenhos trazidos da Itália ou de Flandres, cujos modelos eram suscetíveis de serem repetidos.

Segundo Seabra Carvalho, os primeiros livros de “debuxos” que chegaram às mãos dos bordadores de Portugal foram impressos ao longo do século XVI, em Colônia, Antuérpia, Paris, Lyon ou Veneza.

No fim do século XVIII, a divulgação dos temas dos bordados em Portugal era feita por meio de peças já executadas, de mostruários bordados e de desenhos em folhas soltas; no século XIX, aparecem as revistas que levam a cada casa os bordados em moda, com todas as explicações técnicas de execução.

Com relação às rendas, datam do século XVI a edição de livros com modelos para a sua confecção, favorecida pelo aparecimento da gravura em madeira. Os primeiros livros foram alemães, editados em 1520, e ofereciam desenhos de gosto medieval. Logo publicaram sucessivamente, em Veneza, a “*Corona di racammì*”, de Giovanni Andrea Vavassore, de 1530, e as obras do célebre Matteo Pagano, já nos padrões renascentistas, como “*Ornamento de le belle et virtuosi donnè*”, de 1543; “*Specchio di pensieri*”, de 1544; e o importante e raro “*Le pompè*”, publicado em 1557. Vários dos livros impressos no fim do século XVI tiveram sucessivas edições até os dias atuais, como “*Coronna delle nobili et virtuose donnè*”, de 1591 e “*Gioiello della coronad*”, de 1593, ambos de Cesare Vecellio, primo de Tiziano. Essas obras deram caráter definitivo à renda veneziana da época.

É importante ressaltar que só uma mulher aparece entre os autores de desenhos: Isabetta Catanea Parasole, que publicou em Roma seu primeiro título, “*Specchio delle virtuose donnè*”, de 1545; reeditado várias vezes.

É fato comum na história da renda que, na distribuição das tarefas, cabia aos homens a parte criativa e às mulheres a execução. São também significativos os títulos das obras, indicando que a renda, até uma determinada época, era mais

um “passatempo” para as damas da nobreza do que uma atividade lucrativa de artesãos. Quando, porém, a renda alcançou importância e beleza, passando a ser uma atividade também lucrativa, deixou de ser uma ocupação doméstica para transformar-se em indústria. Os livros de modelos nessa época escasseiam, porque os profissionais já não tinham interesse em divulgar seus desenhos, preferindo mantê-los exclusivos. Um dos últimos álbuns publicados é o de autoria do bolonhês Bartolomeo Danieli, intitulado, “*Vari disegni di merletti*”, de 1639.

As manufaturas italianas de Veneza (rendas de agulha), Gênova e Milão (rendas de bilro) desenvolvem grandes variedades de estilo durante os séculos XVII e XVIII, e seus produtos são exportados para a Inglaterra, França e outros países. As rendas atingem altos preços e as manufaturas se multiplicam para atender os pedidos do exterior.

Na França, o estabelecimento de uma indústria de grandes proporções deve-se a Jean Baptiste Colbert, ministro das Finanças de Luis XIV. Em 5 de agosto de 1665, Colbert ordena, por decreto, a criação de manufaturas em sete cidades francesas, contrata mestres de Veneza e Flandres para ensinar suas técnicas e finalmente proíbe a importação de rendas. Em pouco tempo a França toma a vanguarda da fabricação de rendas, tendo a administração estatal transformado-a em atividade lucrativa. A Revolução Francesa abalou as indústrias de artigos de luxo. Em 1809, as oito mil rendeiras de Alençon, entre outros exemplos, estavam reduzidas a poucas centenas, miseravelmente pagas.

Também os efeitos da Revolução Industrial vieram somar-se ao processo de desagregação desse tipo de trabalho. Apesar da competição da máquina, o trabalho artesanal ainda conseguiu manter-se, revivendo no início do século XX, graças aos esforços de pessoas interessadas nesse ofício.

As maiores coleções de rendas antigas encontram-se no *Musées Royaux* (Bruxelas), *Victoria and Albert Museum* (Londres), *Cooper Union Museum* (New York) e *Musée des Arts Décoratifs* (Paris).

Entre as tentativas para evitar o desaparecimento da arte da renda, teve bom êxito o restabelecimento das manufaturas de Burano, perto de Veneza. Elas renasceram a partir de 1872, sob a proteção de Margarida de Savóia.

Remetendo-se aos bordados, quanto aos seus usos e costumes, há em Portugal uma larga tradição, que Guedes¹⁶, em “O bordado no trajo civil”, assim comenta:

[...]se recordarmos que uma das principais actividades femininas da Idade Média até ao princípio do nosso século foi “bordar”, não exageramos se afirmarmos que não há casa sem ter ao canto da arca tecidos bordados.

E assim continua a autora, sobre os costumes no seu país:

Na primeira metade do século XVII, época de restrições económicas e grave crise política, assistiu-se a um recrudescer do emprego do bordado no vestuário: a gola, punhos e parte da frente do vestido eram bordados, empregando vulgarmente tecidos escuros. À medida que a estabilidade se foi infiltrando na população, retornaram-se os velhos usos de ricos enxovais, festas régias, que exigiam o enriquecimento do vestuário; a partir do fim do século, a frente da casaca masculina voltou a ser esplendorosamente bordada, deixando entrever a camisa com decoração em bainha aberta; o traje feminino foi invadido, da roupa branca à fita do cabelo, dos mais variados bordados de tons alegres.

A ostentação na sociedade portuguesa atingiu tal grau que justificou a aplicação de “pragmáticas restritivas”¹⁷, que eram textos legislativos, restringindo o “excesso no custo das galas”, ordenando-se que ninguém usasse nos seus vestidos bordados ou guarnições que tivessem ouro ou prata fina ou falsa, só sendo permitido botões e casas de fio de ouro ou prata.

Ainda de acordo com Natália Correia Guedes, em plena época seiscentista, o bordado desce do decote, normalmente em desenhos geométricos, até o fim da saia, formando um traço reto. É a verticalidade que domina a figura feminina. No século XVIII, as flores bordadas invadem de forma voluptuosa as casacas, as saias, as camisas e até os sapatos. Segundo Guedes, [...] “o corpo torna-se um suporte de vestuário festivo, provocantemente alegre”.

No período entre os séculos XII e XIX, o bordado em Portugal era de uso comum, tanto na cidade quanto no campo, não só nas roupas da aristocracia, mas de toda a população, incluindo o clero e a burguesia.

Os “pontos” nos diversos tipos de bordados formam composições com os mais variados elementos decorativos. As cores empregadas e a preferência por determinado “ponto” são índices que levam à atribuição de um bordado específico a uma região de Portugal. Esse tipo de prática marca ainda hoje, como no passado, um estilo característico de determinadas regiões portuguesas. Assim, surgem os bordados característicos de Tibaldino, Viana do Castelo, Nisa, Braga, Felgueiras, Guimarães, Minho, Barcelos e outros.

De acordo com Moura¹⁸, em Tibaldino, os bordados eram primitivos, pois eram executados sobre linhos caseiros pesados, com algodão branco, de meia, porém “[...] tinham um ar de nobreza que lhes vinham das composições bem lançadas, ricas de motivos em que se empregavam variadíssimos pontos”, entre eles os “cheios”, alternando com seqüência de “ilhoses”.

Para a execução dos primitivos bordados de Viana do Castelo, a bordadeira compunha de improviso e não repetia modelos. Vincava o linho caseiro, fazendo eixos de simetria, onde bordava os motivos tirados de modelos cuidadosamente guardados numa caixa.

Os bordados de Nisa são executados em crivo, em tecidos brancos com fios brancos. “É o bordado por excelência das roupas domésticas”, de acordo com a autora.

As peças de Braga e de Felgueiras têm como características o “ponto de cruz”. Braga apresenta esse tipo de trabalho a fios contados, em barras verticais e desenhos geométricos, o que constitui uma exceção nos bordados populares portugueses; Felgueiras tem como característica utilizar o “ponto de cruz”, também chamado “ponto de marca”, em monogramas, nas peças de enxoval, mais comum no século XIX.

Em Guimarães são também característicos os bordados em tecidos brancos, com fios brancos. Por bordado branco entende-se sobretudo aquele que faz uso do “ponto cheio” e de “pontos abertos”, que segundo a autora são a “pedra de toque” da boa bordadeira. Ainda de acordo com Moura¹⁹, pertencem a esse tipo de trabalho uma grande maioria das peças executadas para o enxoval das donzelas educadas nos conventos, onde praticavam esse tipo de trabalho, entre outros, com extrema perícia.

A peça do Minho, conhecida por “lenço dos namorados”²⁰, usados por raparigas casadouras e que eram executados para oferecer aos seus prometidos, contendo quadras com mensagens amorosas. A peça em questão é de 1914, conforme registro bordado, mostrado no lado esquerdo da ilustração, dando seqüência ao nome da pretendente, “Maria Araújo Miranda”. É uma peça rica em detalhes e que mostra a dedicação e a importância dada às peças desse gênero na época em questão. Há coleções etnográficas dessas peças, como a de Barcelos, editada em Portugal, no “Catálogo lenços marcados”, pelo Museu Regional da Cerâmica, em 1966. Em Barcelos produz-se um trabalho de rara delicadeza, como o “labirinto” ou “crivo de ranhura”.

Quanto às rendas, assim como os bordados, elas migraram também das cidades para o campo em Portugal. As rendas que imitavam as estrangeiras, princi-

palmente as francesas, eram consideradas em Portugal “aristocráticas ou eruditas”, e as demais, conhecidas por “populares”, têm na renda de bilro um representante tradicional. As rendas de bilro da Vila do Conde são as mais antigas na produção portuguesa.

É importante registrar que, em função do declínio da produção das rendas portuguesas no final do século XIX, o governo do Reino fundou, em 1887, a primeira escola portuguesa de rendas. De acordo com Calvet²¹, a “Escola de Desenho Industrial Rainha D. Maria Pia” foi inaugurada em²⁶ de setembro do referido ano, na vila de Peniche, que desde os tempos remotos teve no trabalho das rendas e da pesca o seu “foco de vitalidade”. E, de acordo com a autora, o principal objetivo do referido empreendimento foi – além de desenvolver esse tipo de artesanato sob um ponto de vista artístico, pelo ensino do desenho, do trabalho na oficina da escola – melhorar as condições das mulheres, raparigas e crianças que se entregavam ao fabrico das rendas.

Isso vai ao encontro do que Berta Ribeiro²² argumenta, quando diz que, os estudos de cultura material “[...] refletem, em seu conjunto, a ecologia, a economia e, em função disso, o estilo de vida dos povos. [...] Essas produções chamam atenção por seus padrões incorporarem a marca inconfundível de cultura material que se identifica com determinada sociedade ou local”. Sob esse ângulo, as ilustrações dos bordados portugueses, dão mostras desta afirmação.

As fortes características plásticas que marcam certos bordados e rendas, com relação à sua origem, ilustram os estudos de Ribeiro²³, quando diz que

[...] todos os sistemas de representação apontam para a estreita relação existente entre arte, artesanato e identidade étnica. [...] Clifford Gertz, ao definir o “ethos” de um povo – “o tom, o caráter e a qualidade de vida, seu estilo moral e estético” – afirma que ele se exprime através de manifestações simbólicas, entre as quais, a arte.

A Chegada ao Novo Mundo – Brasil

Aportando em nosso país junto com os colonizadores, a cultura material representada pelos trabalhos em rendas e bordados pôde experimentar um crescimento em sua identificação, à medida que surgia uma nova sociedade. A produção de artefatos em linhas e agulhas aos poucos mostrava as preferências adotadas, em função de um processo de filtragem cultural das tradições herdadas e da aculturação que foi fortalecida por essa empatia. Esse processo pode ser explicado, entre outros meios, pelo curso da história entre colonizadores e colonizados.

A economia da Europa foi tomada pelo comércio, através da expansão ultramarina no século XV e, de acordo com Heers²⁴, Portugal foi o Estado pioneiro da expansão ultramarina e colonização. A posse de colônias tornou-se um bem econômico disputadíssimo, e é nesse quadro que o Brasil integra-se à história europeia, como fornecedor de matéria-prima e de produtos tropicais. A história do Brasil tem início num clima de predomínio burguês na expansão ultramarina e completo domínio da nobreza em Portugal.

Com a decretação do bloqueio continental, sem chances para resistir, a família real portuguesa transfere-se para o Brasil. Mesmo com o alvará, assinado em 1809 por D. João, para a abertura de fábricas, no que toca à tecelagem e fiação, esse tipo de trabalho, quando surge, aparece no interior e na zona rural, onde se fixam e se caracterizam por uma atividade de âmbito doméstico, acompanhando, de uma forma geral, o trabalho feminino. O mesmo ver-se-á acontecer com os trabalhos de linha e agulha.

A fusão das culturas lusa e brasileira trouxe, entre outros costumes, a tradição da execução de roupas da casa, com aplicações bordadas e rendadas, que faziam as “honras” da família quando da recepção de hóspedes. Nessas ocasiões, o “luxo das alfaias”, em contraste com a pobreza quase generalizada dos demais apetrechos domésticos, saía dos baús e ganhava as mesas para encantar as visitas, numa atitude reveladora dos costumes portugueses e absorvidos rapidamente pela sociedade da nova Colônia.

Não é fácil identificar a origem do artesanato da renda no Brasil. Sabe-se que esta nos chegou de Portugal, trazida pelas mulheres portuguesas que, acompanhando seus maridos pescadores nas aventuras além-mar, extrapolaram o território lusitano e junto trouxeram sua arte rendeira, que tão bem se adaptou à natureza tropical de nosso país. O litoral brasileiro passa a ser o espaço para a concentração desses grupos humanos, onde homens e mulheres têm no mar o horizonte de sua subsistência. Enquanto os homens se lançam às águas em busca da pesca, as mulheres dedicam-se à fabricação de rendas. A fixação à beira-mar, quando extrapola para o interior, segue o caminho dos rios, formando populações ribeirinhas que também se dedicam ao artesanato da renda, em especial as chamadas rendas populares, como é o caso da renda tecida sobre uma rede de nós, o “filé”. Acredita-se, de acordo com Lody e Geisel²⁵, que

↳ a circunstância de as rendeiras portuguesas terem vindo de áreas costeiras talvez tenha influído para que também no Brasil a proximidade do mar e depois dos rios tenha sido fator decisivo para a fixação desse trabalho. Esta concentração costeira ou em margem de rio pode traduzir-se no dito popular “onde há rede, há renda”.

A renda de procedência portuguesa, que aqui tão bem se adaptou, enriqueceu-se com o aparecimento de novos modelos e pontos os mais diversos. Nesse sentido, destaca-se a grande variedade de nomes regionais ou locais que essas vieram a adotar. A renda de bilros é a que assume um maior número de variações nominais, com relação aos seus “pontos” e até mesmo à sua própria denominação, envolvendo os trabalhos com “fusos”.

O litoral nordestino guarda em especial os cenários que servem de fundo para o trabalho das rendas. Destacam-se o Maranhão, Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba, Alagoas, Sergipe e Bahia. No Sul destaca-se o estado de Santa Catarina, cuja capital e cidades litorâneas próximas, colonizadas por açorianos, receberam forte influência nos trabalhos de renda.

O universo criativo de bordadeiras e rendeiras, que com mãos destros manipulam bilros, desfiam tecidos, preenchem com “pontos”, em tecidos presos ou não a bastidores, as formas criadas ou copiadas, propiciou ao nosso povo maneiras mais variadas de identificação com esse tipo de trabalho artesanal.

No conjunto de bastidores, agulhas e linhas, um lastro cultural e de civilização européia toma expressão e corpo próprios, no processo de aculturação em nosso território. Como representações de peso nesse fenômeno de absorção e herança cultural, pode-se destacar como exemplos, a renda renascença e a filé, os bordados abertos como o “*richelieu*”, o bordado a fantasia como o crivo e o “ponto cheio”, como o da Ilha da Madeira.

Nesse contexto, pode-se dizer que os objetos bordados e rendados são, em sua natureza, fragmento e registro documental expressivos, em sua autonomia e realidades próprias ou como um todo, concorrendo com sujeitos da ação num determinado momento histórico.

É a cultura material abordando o *modus vivendi* de uma sociedade, cuja história aqui foi tomada como um dado para melhor se compreender a gênese e a trajetória dos artefatos rendados e bordados, na sua condição de objeto, o que permite conhecê-los na sua dupla função de instrumento e signo.

- Notas*
1. BRAUDEL, Fernad. Civilização material e capitalismo. In: LE GOFF, Jacques. **A história nova**. São Paulo : Martins Fontes, 1998. p. 189.
 2. RIBEIRO, Berta. Os estudos de cultura material: propósitos e métodos. **Revista do Museu Paulista**, São Paulo, v. 30, p. 18, 1986. Comunicação originalmente apresentada na 8.ª Reunião da Associação Nacional de Pós-graduação em Ciências Sociais, Águas de São Pedro, out. 1984.
 3. DREYFUS, Jeny. Artes menores. In: **Rendas e bordados do Maranhão**. [S.I.] : Fundação Cultural do Maranhão, [196-]. p. 2.

4. GUEDES, Natália C.; TAXINHA, M. José. **O bordado no traje civil em Portugal**. Lisboa : S. E. C., 1975. p. 8. Publicação que trata, de forma didática, da documentação tanto técnica quanto estética da indumentária civil em Portugal.
5. BOAS, apud RIBEIRO, **Os estudos de cultura...**, p. 18.
6. Id., *ibid.*
7. HEERS, Jacques. **História medieval**. 3. ed. São Paulo : Dissel, 1978. p. 6.
8. GUEDES, **O bordado...**, p. 11.
9. *Ibid.*, p. 9.
10. *Ibidem.*
11. CALVET MAGALHÃES, M. M. Rendaria. In: LIMA, Fernando C. P. (Coord.) **A arte popular em Portugal**. Lisboa : Verbo, [19—?] p. 118, v. 3.
12. *Ibidem.*
13. CARPE, Alberto, apud GUEDES, **O bordado...**
14. ALARCÃO, Tereza; CARVALHO, José A. Seabra. **Imagens em paramentos bordados: séculos XIV a XVI**. Lisboa : Instituto Português de Museus, 1993. p. 18. A obra trata de um inventário de peças de paramentaria com bordados de imaginária, pertencentes à Igreja e a coleções e museus particulares. Registra um conjunto significativo, com relação ao acervo existente em Portugal, procurando contemplar as de maior qualidade.
15. TURNO, Isabel. Bordados y bordadores sevillanos: siglos XVI a XVIII. Sevilla : Universidade de Sevilla, 1955. In: ALARCÃO, Tereza; CARVALHO, José A. S. **Imagens**. Lisboa : Instituto Português de Museus, 1993. p. 18.
16. GUEDES, **O bordado...**, p. 7.
17. PRAGMÁTICA de 25/01/1677. Livro V do Desembargo do Paço. In: RIBEIRO, **Os estudos de cultura...**, p. 14 e PRAGMÁTICA de 28/05/1749. Livro das Leis. In: RIBEIRO, **Os estudos de cultura...**, p. 14.
18. TURNO, Isabel. **Bordados y bordadores...**, p. 72.
19. *Ibid.*, p. 73.
20. Ver sobre o assunto CARVALHO, Grácia. **Lenços marcados: a semiologia de um código amoroso**. Monografia desenvolvida para a matéria Signos, Imagens e Representações Culturais, do Curso de Mestrado em História da Arte, ministrada pelo Prof. Dr. Rogério Medeiros. Rio de Janeiro. UFRJ. 1998. (Digitado.)
21. CALVET MAGALHÃES, **Rendaria...**, p. 122.
22. RIBEIRO, **Os estudos de cultura material...**, p. 13.
23. *Ibidem*, p. 17.
24. HEERS, **História medieval...**, p. 6.
25. LODY, Raul; GEISEL, Amália Lucy. **Rendas: artesanato brasileiro**. Rio de Janeiro : FUNARTE, 1981. p. 10. Obra que apresenta, a nível nacional, o trabalho das rendeiras em suas diversas fases, destacando-o como atividade essencialmente feminina.

O barroco como cultura de época

Seus aspectos gerais e um estudo de caso

Lúcia Maria Cruz Garcia *

Para compreender a poesia do Barroco é preciso ter assistido a um ofício solene. Graças à liturgia, no nevoeiro do incenso e da música dos órgãos, deixa de haver um mundo de mármore, um mundo pintado e um mundo humano, para haver simplesmente um conjunto onde os gestos das estátuas, os movimentos das figuras pintadas e os ritos dos celebrantes se orquestram numa sinfonia grandiosa...

Germain Bazin

A cultura barroca é, por excelência, monumental. No período da história europeia por ela abrangido, em que estado e sociedade cultuam espetáculos de magnificência, verifica-se, entre outros aspectos, a importância conferida ao Absoluto, consubstanciado na ostentação do poder – divino ou humano.

Cultura vária, circunstancial e de movimento, o Barroco imputa à mentalidade da época a necessidade da mudança e a afirmação de novos conceitos, quais sejam: o luxo e a lógica de gastos; o caráter provisório do tempo; o mundo empírico fenomênico de aparências e o culto à dissimulação.

A conflitualidade barroca surpreende por sua intensidade e influência no modo de pensar e agir dos homens. A convivência entre tradicionalismo e ânsia do novo; de sensualidade e misticismo; de superstição e racionalidade; de afirmação do direito natural e de exaltação do poder absoluto, são alguns de seus aspectos marcantes.

Segundo Ana Hatherly¹, havia na sociedade barroca duas atitudes fundamentais em relação ao tempo: uma era a da negação do mundo, instigada pelo

* Bacharel em História. Pesquisadora assistente do Centro de Referência Luso-Brasileira / Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro, RJ.

misticismo e pela repressão contra-reformista que explorava o medo da morte e o castigo dos pecados; a outra era a da celebração do tempo, através da festa e de atos comemorativos fundamentais da sociedade instituída que, assentando-se na continuidade das gerações, confirmava o poder das classes hegemônicas.

Nesse contexto, a função da arte no seio desta sociedade não era tão somente explicar, mas também desnudar esta cultura que lhe conferia o sentido da existência: a cultura barroca.

A fim de que possamos apreender o Barroco enquanto estilo artístico, algumas considerações merecem destaque, quanto ao tratamento a ele conferido por alguns estudiosos da arte.

Em 1855, Jacob Burckhardt consagrou o Renascimento como difusor de uma beleza ideal, enquanto considerava o Barroco uma arte bastarda, degenerada da Renascença.

Anos depois, o suíço Heinrich Wölfflin tratou o Barroco, pela primeira vez, como um estilo independente, que se seguiu ao Renascimento, apresentando valores positivos à História da Arte.

Em contrapartida, Eugenio d'Ors sustenta a tese de que o Barroco é uma constante que jamais desaparece integralmente, pois que corresponde a uma tendência que pode ser reconhecida em várias atividades – como a Arte, a Ciência e a Filosofia – e que pode recrudescer sob a forma de manifestações mais ou menos intensas em qualquer época.

Deste modo, duas concepções colocam o Barroco, ora como um estilo que sucedeu naturalmente a Renascença – conceito histórico –, ora como um fenômeno periódico pertinente a todas as épocas – interpretação cíclica.

Segundo o primeiro desses conceitos, a duração desse estilo é diferente em vários países, mas, de um modo geral, grande parte dos historiadores da Arte está de acordo que o período Barroco na Europa ocidental preenche desde fins do século XVI até o momento final do século XVIII e princípios do XIX, de modo que, paulatinamente, disseminou-se na Espanha, França, nos Países Baixos, Alemanha, Inglaterra e Portugal.

Esse momento está inserido entre dois surtos classicistas de índole greco-romana: um que lhe antecedeu – o Renascimento – e outro que se lhe seguiu – o Neoclassicismo. Nesse sentido, o Barroco deve ser considerado como reação ao Academicismo renascentista.

Sendo assim, consideramos como características inerentes à estrutura Barroca a liberdade e desenvoltura como meio de romper com o equilíbrio clássico;

o uso do lúdico; a dualidade; a claridade extrema ou a contraposição da luz e da sombra; a alusão ao infinito, ao religioso e celestial; a dramaticidade, o movimento acentuado e o uso de cores vibrantes.

Para Eugenio d'Ors², o Barroco lusitano, ainda que tardio, oferece-nos o arquétipo deste estilo artístico. “Desde logo, na Idade Moderna, a arte portuguesa desperta, mais madrugadora do que qualquer outra [...] revelando a vocação naturalista, a supremacia da paixão sobre a razão, a turbulência dinâmica, a religiosidade panteísta e intensa”.

Foi longa a permanência deste estilo em Portugal. Os estudiosos que se têm dedicado ao seu tratamento são unânimes em lhe assinalar várias etapas. Robert Smith³, por exemplo, assinala três:

- Entre 1685 e 1690, predomina o estilo dos “grotescos”, onde prevalecem como motivos ornamentais os elementos clássicos utilizados na arte italiana do século XV;

- A partir de 1690, floresce o “estilo nacional”, caracterizando-se pelo retorno de elementos góticos;

- A contar do segundo quartel dos Setecentos, quando desponta o estilo “Barroco Joanino”, observa-se uma maior riqueza e um acentuado incremento à arte lusitana. Na transição para a década de 1750, desabrocha, pois, o estilo Rococó de D. José I, inaugurando o período artístico denominado “Pombalino”, onde os espaços são totalmente preenchidos pela exuberância da decoração.

R. Smith também salienta a existência de três centros proeminentes de produção artística no Portugal dos Setecentos: Lisboa, que enaltecia os aspectos do gosto romano, discretamente enriquecidos com as novidades da França; Porto, dominada meio século pela robusta arte de Nicolau Nazoni⁴ e seu estilo híbrido barroco; e por fim, a cidade de Braga, reconhecida como pólo de originalidade artística.

O Barroco português, entretanto, não se esgota em meio às influências italianas e à suas fases de expressão. Ele quase que lhes pré-existe. Prova disso é o termo *barroco*, de estirpe lusíada, sobre o qual assinala o Mestre em crítica da História da Arte, Salomon Reinach⁵ “[...] serviu originalmente para designar uma pérola rugosa, irregular do Oriente, sem esfericidade impecável, antes com leves concavidades e reentrâncias que a tornam talvez imperfeita, mas duma imperfeição cheia de graças recônditas e, por isso, mais rara e perturbante”.

O Brasil no ecoar do esplendor artístico lusitano

Dessas raízes promanou a arte religiosa no Brasil. Na primeira metade do século XVIII, com a descoberta e posterior extração do ouro das minas, houve um incremento significativo na arte e arquitetura portuguesa, com o enriquecimento da Coroa, sob o patrocínio de D. João V.

Desse modo, a arquitetura e demais ofícios artísticos que se fizeram sentir no Brasil do século XVIII ao início do século XIX influenciaram-se fortemente pelas características da arte barroca lusitana.

Certamente, houve quaisquer alterações de estilo, visto a adaptação ao clima da Colônia, o que se fez sentir principalmente no tocante à arquitetura residencial – rural ou urbana. Quanto à arquitetura erudita, religiosa e civil, observamos maior homogeneidade em relação à arte metropolitana.

Apesar do vínculo maternal que une essas duas manifestações do estilo Barroco, o Brasil possui estilo extremamente original, seja nas Igrejas de Minas Gerais, Bahia, Pernambuco ou Rio de Janeiro.

Segundo Myriam de Andrade Ribeiro⁶, o Barroco no Brasil subdivide-se em 3 ciclos, o que é sobremaneira importante, a fim de que observemos suas imbricações com a arte metropolitana, também estudada em fases semelhantes.

De acordo com a Prof. Myriam Ribeiro, o primeiro ciclo corresponde ao estilo Nacional Português (1700-1730), fiel aos princípios maneiristas característicos até então. Somente a partir da quarta década do século é que a arquitetura colonial começa a barroquizar-se, com a introdução das plantas curvilíneas, exterior simples e exuberância interna decorativa.

O segundo período corresponde ao Estilo Joanino (1730-1760), assim denominado por suas estreitas ligações com o mecenato régio de D. João V e a influência italiana. Nesse momento a estatuária integra-se à talha, o interior das igrejas – ricamente decorado – assemelha-se à uma caverna de ouro, e os tetos vêm-se repletos de pinturas ilusionistas. Visto o apogeu do ciclo mineratório, esse é o período das mais significativas realizações do barroco quanto à talha e pintura no Brasil Colônia. Nesse momento, ocorre sua plena assimilação também na imaginária, visto o novo sentido de dramaticidade teatral introduzido na decoração religiosa por influência do Barroco italiano. A decadência das oficinas dos Conventos e a ascensão dos artistas leigos, admitidos pelas Irmandades, aceleraram o movimento de diversificação regional do estilo Barroco, na segunda metade dos Setecentos.

Já o terceiro ciclo, Rococó⁷ (1760-1800), diz respeito particularmente à decoração interna e externa da arquitetura religiosa, conjugadas harmoniosamente. Chamado também de “Estilo Pombalino”, face às influências arquitetônicas de Lisboa em seu processo de reconstrução após o terremoto de 1755, nele percebemos nas igrejas as fachadas graciosas, com portada em pedra sabão, além da riqueza na pintura dos forros, sob a perspectiva *trompe l’oeil*.

Em meio a esse processo evolutivo, verifica-se a progressiva substituição dos mestres portugueses por profissionais nascidos e formados na Colônia, incluindo grande contingente de mulatos, oriundos de uniões de brancos com escravas africanas. Esse aspecto é de profunda relevância, visto que, na segunda metade do século XVIII, a arte colonial assume de fato uma identidade própria, peculiar, nacional. Sobre esse aspecto, acrescenta Sergio Buarque de Hollanda⁸: “a vocação e a destreza artística passam a constituir uma inspirada possibilidade de movimento ascensional na rígida estrutura escravista. Por essa via, forma-se um novo grupo que não é cativo nem senhor, cuja cor da tez é ignorada e cuja presença é indispensável”.

Quanto à diversificação regional do Barroco na Colônia, podemos considerar como exuberantes as construções religiosas de Minas Gerais, Rio de Janeiro, Bahia e Pernambuco, exaustivamente analisadas por inúmeros estudiosos. É interessante a perspectiva de Eduardo Etzel⁹, que se propõe caracterizar as manifestações Barrocas mais modestas, observadas em Goiás, Mato Grosso, São Paulo e, na costa meridional, até o Rio Grande do Sul. De acordo com sua análise, tais construções, embora sem o brilho e a magnificência das de Minas Gerais, Rio de Janeiro, Bahia e Pernambuco, foram expressões artísticas do século XVIII, tendo naturalmente alguma representação Barroca, visto ser esse o estilo predominante no período em questão.

A cidade do Rio de Janeiro traduziu o Barroco de modo original. É no Rio colonial, do “homem do realejo”, das “modinhas”, do “ascendedor de lampiões”, que surgem as Igrejas Barrocas, badalando os sinos nas festas dos Santos e nas procissões.

De acordo com a análise de Anna Maria Monteiro de Carvalho¹⁰, de sua fundação, em 1565, a meados do século XVIII, a cidade do Rio de Janeiro desenvolveu-se em torno do binômio Igreja/Estado, manifestando um pensamento político-religioso fundado na divulgação da cultura luso-católica e na preservação e defesa do território. Quanto à expressão plástica e urbana, verifica-se esse pensamento na arte monumental das igrejas e Conventos das Ordens Primeiras

e nas Fortificações, realidade que em muito diferia da simplicidade das casas urbanas e da insalubridade na cidade.

Quando, em 1763, o Rio de Janeiro é elevado à sede do Governo e Capital do Vice-Reino, obedecendo às determinações político-administrativas pombalinas, a posição estratégica da cidade quanto ao escoamento dos minérios das Gerais é reconhecida e, portanto, a cidade se afirma como principal porto da Colônia, posto que oferecia maior segurança e fiscalização que Salvador.

O modelo de capital exportado por Lisboa evidenciava cada vez mais um poder centralizado, absoluto, esclarecido e iluminado pela Ilustração Portuguesa, modelo esse iniciado com D. João V e que a política centralizadora do Marquês de Pombal fortaleceu, com a reconstrução de Lisboa, arrasada pelo terremoto de 1755.

O estilo Barroco monumental, tido como uma das expressões máximas do poder do Estado, passa a ser então preconizado por Lisboa e Rio de Janeiro.

Inicialmente, na capital do Vice-Reino, o monumental e o requintado passam a ser as obras dos poderes civil e militar. Com isso, a parte urbana da cidade começa a apresentar sinais de higienização e arejamento.

D. Luís de Vasconcelos (1779-1790), quarto Vice-Rei, reforça as melhorias urbanas no Rio de Janeiro, empreendendo alguns projetos importantes, como por exemplo a construção do Passeio Público na cidade que, segundo Anna Maria Monteiro de Carvalho, constitui-se como primeiro local de lazer carioca.

Em se tratando do Passeio Público, não devemos prescindir do nome que foi, sem dúvida, um dos mais representativos no que tange ao Barroco carioca: o de Valentim da Fonseca e Silva, o Mestre Valentim.

Mestre Valentim da Fonseca e os evangelistas da igreja Santa Cruz dos Militares: elementos para uma discussão

Mulato, filho de um contratador de diamantes e de uma negra, Mestre Valentim destaca-se como a mais importante expressão artística do Rio de Janeiro dos Vice-Reis, por executar obras magníficas de talha e imaginária em algumas das mais significativas igrejas da cidade, e, ainda, riscos, mobiliário, chafarizes e demais esculturas em bronze¹¹.

O primeiro texto contendo dados biográficos de Mestre Valentim foi escrito ainda no século XIX por Manuel de Araújo Porto-Alegre¹², a partir do relato de Simão Nazaré, discípulo de Valentim.

Outros estudos acabaram por acrescentar dados a respeito da vida e obra do Mestre. Aníbal Matos¹³ sustenta ter nascido Valentim entre 1740 e 1750, e afirma ser essa lacuna muito menos sensível no que diz respeito à sua obra. Moreira de Azevedo¹⁴ acrescenta ter encontrado no Livro de Óbitos da Igreja do Rosário a data de sua morte, 1º de março de 1813.

Anna Maria Monteiro de Carvalho reconhece como de autoria de Mestre Valentim o retábulo da Igreja Santa Cruz dos Militares¹⁵. Toda a obra de talha interior, bem como a decoração externa da Igreja, figuram como sendo do artista.

Conforme Clarival do Prado Valladares¹⁶, a Igreja de Santa Cruz dos Militares, localizada à Rua Primeiro de Março, Rio de Janeiro, teve sua construção definitiva efetuada no ano de 1780, e concluída em 1811. O Brigadeiro José Custódio de Sá e Faria dirigiu e fiscalizou a obra, zelando pelo patrimônio da Irmandade, sendo de Mestre Valentim a primitiva talha da Igreja e as primorosas imagens em cedro de São João Evangelista e São Mateus, que se localizavam nos nichos superiores do frontispício da Igreja e que, atualmente, encontram-se no Museu Histórico Nacional.

As duas imagens a que fizemos menção constituem-se como obras de grande valor quanto à produção em talha do século XVIII, no que dizem respeito às características predominantes da imaginária barroca: grande movimentação; panejamento; dramaticidade e simbolismo.

São João Evangelista foi o apóstolo preferido por Jesus e possui como símbolo a águia, que faz alusão ao vôo do pensamento e àquele que olha o rosto de Deus como a águia olha o sol.¹⁷

Mestre Valentim retrata, pois, São João Evangelista de pé sobre base em madeira. Sua face à esquerda, seus cabelos em mechas voltadas para trás, olhos projetados para o alto, perna fletida, pés descalços apontando sob a túnica e, à direita dos mesmos, a águia majestosa, com traços fortes delimitando suas penas.

A escolha de Mestre Valentim ao esculpir São Mateus, remete-nos a algumas considerações interessantes.

No imaginário cristão, a história de São Mateus permanece cercada por lendas, onde a mais difundida é a de uma missão cristã que teria feito na Etiópia e no decorrer da qual intervém a favor de uma princesa negra, de nome Efigênia, cujo rei queria desposar à força. Este último, para vingar-se, teria ordenado matar o Apóstolo. São Mateus tem como símbolo o homem, com um destaque especial à natividade.¹⁸



São Mateus
madeira entalhada
Valentim da Fonseca e Silva
(Mestre Valentim)
Museu Histórico Nacional



São João Evangelista
madeira entalhada
Valentim da Fonseca e Silva
(Mestre Valentim)
Museu Histórico Nacional

Mestre Valentim retrata São Mateus de modo fiel a suas características, enaltecendo a expressão de seu rosto, o panejamento de sua túnica e seu símbolo: o menino desnudo.

Nos meios sociais dos negros brasileiros costuma-se venerar São Mateus, defensor de Efigênia, uma das Santas dos escravos africanos. É válido perceber em que medida essa mesma admiração não ocorre por parte do Mestre torcuto, um mulato, filho de uma negra com um contratador de diamantes. Um outro aspecto que reforça essa assertiva é o fato de Valentim, apesar dos muitos trabalhos feitos para ordens religiosas de brancos notáveis, pertencer à modesta Irmandade dos Pardos de Nossa Senhora e São Benedito.

Retiradas dos nichos superiores do frontispício da Igreja Santa Cruz dos Militares, as imagens, infestadas por cupim, foram encaminhadas à Escola Nacional de Belas Artes no início do presente século, para tratamento. Através de um processo de transferência, encontram-se hoje devidamente preservadas e em exposição permanente no Museu Histórico Nacional, instituição que tão bem conserva essas e outras jóias raras de nossa arte religiosa, resgatando, portanto, a memória de artífices de nosso tempo colonial, como Mestre Valentim da Fonseca, exímio operário a serviço da arte.

Notas

1. HATHERLY, Ana. **O ladrão cristalino: aspectos do imaginário barroco**. Lisboa : Cosmos; 1997.
2. D'ORS, Eugenio. **O Barroco**. Lisboa : Veja, 19—?. p. 117.
3. SMITH, Robert C. Três artistas de Braga (1735-1775). In: BRACARA, Augusta. **Actas do Congresso "A Arte em Portugal no século XVIII**. v. XXVII, 1973. p. 495-513.
4. Cf. VITERBO, Francisco Marques de Souza. **Dicionário histórico e documental dos arquitetos, engenheiros e construtores portugueses**. Lisboa : Imprensa Nacional, 1988. Trata-se do arquiteto italiano de estilo caracteristicamente barroco, que fixou residência no Porto em meados do século XVIII, onde constituiu família e faleceu.
5. PAMPLONA, Fernando de. O Barroco português e o Barroco brasileiro: inconfundíveis mas complementares. In: _____. **Brasil/Portugal e a exploração do Barroco**. Salvador : RGPL, 1979. p. 15-32.
6. OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. O universo mágico do Barroco brasileiro. In: _____. **A arquitetura e as artes plásticas no século XVIII brasileiro**. São Paulo : SESI, 1998.

7. Cf. BURY, John. **Arquitetura e arte no Brasil Colonial**. São Paulo : Nobel, 1991. O estilo Rococó, criado na França no início do século XVIII, caracteriza-se por delicados ornamentos assimétricos. Acabou por fundir-se ao Barroco, nos casos de Portugal e Brasil, tornando-o menos pesado e produzindo uma arquitetura muito original, notável por sua extravagância.
8. HOLLANDA, Sergio Buarque de. Letras, artes e ciências. In: _____. **História geral da civilização brasileira**. São Paulo : [s.n.], 1982. p. 108-109.
9. Cf. ETZEL, Eduardo. **O Barroco no Brasil: psicologia: remanescentes**. São Paulo : Melhoramentos, 1974.
10. CARVALHO, Anna Maria Monteiro. A espacialidade do Passeio Público de Mestre Valentim. **Gávea**, Rio de Janeiro, n. 1, p. 67-76, 1985.
11. É válido salientar que as esculturas Eco e Narciso, de sua autoria e atualmente encontradas no Jardim Botânico, figuram como as primeiras esculturas em bronze fundidas na América Latina.
12. PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. Mestre Valentim. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**, tomo XIX, pp. 369-375, 1856.
13. Cf. MATOS, Aníbal. **Mestre Valentim e outros estudos**. Belo Horizonte : [s.n.], 1934. p. 20-21.
14. Cf. AZEVEDO, Moreira de. **O Rio de Janeiro, sua história, monumentos, homens notáveis, usos e curiosidades**. Rio de Janeiro, [s.n.], 1877. p. 569.
15. Cf. LIVRO DE RECEITA E DESPESA DA IRMANDADE, maço I, doc. 28, 12 de dezembro de 1812.
16. VALLADARES, Clarival do Prado. **Rio barroco: análise iconográfica do Barroco e Neoclássico remanentes no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro : Bloch Editores, 1978.
17. Cf. TAVARES, Jorge Campos. **Dicionário de santos**. Porto : Lello e Irmãos, 1990.
18. Cf. **Brasil Barroco: entre céu e terra**. 1999/2000. p. 168-169.

O leque da aclamação de D. João VI

Vera Lúcia Lima *

Anamaria Rego de Almeida **

Luciana do Amaral Fernandes ***

Apresentação

A Coleção de 109 leques do Museu Histórico Nacional abrange três séculos, XVIII, XIX e XX, e é composta por diferentes materiais e técnicas, como madrepérolas, tartarugas, madeiras, xarão, metais nobres, plumas, penas, rendas, sedas, cetins, pergaminhos, papéis pintados ou gravados, filigranas, esmaltes, entalhes, pedrarias e bordados.

Apresenta, entre outras, cenas galantes, de gênero e motivos fitomorfos, que fazem destes objetos de adorno um documento importante, pelo seu aspecto histórico, artístico ou sentimental, de valor inestimável da época em que foram produzidos.

No momento em que celebramos os 500 anos do Brasil, escolhemos como tema deste trabalho o Leque Comemorativo de D. João VI.

Realizada em 1818, veio consubstanciar o grande momento da formação da nossa nação – o encaminhamento sócio-político cultural e econômico que nos levou à Proclamação da Independência.

História do leque

Quem poderia negar que, num tórrido dia de verão no paraíso, Adão, entre uma e outra mordiscada na maçã, não tivesse despido sua folha de parreira e feito dela um abano, num ímpeto de mitigar o calor de sua Eva? De fato, somos quase levados a tal divagação, visto que vários autores situam o surgimento do

* Muscóloga e estilista. Pesquisadora, Museu Histórico Nacional.

** Museóloga e historiadora. Pesquisadora, Museu Histórico Nacional.

*** Estilista. Pesquisadora visitante, Museu Histórico Nacional.

leque quase ao mesmo tempo em que o surgimento do homem como ser racional.

Tão antiga quanto a história da humanidade é a história do leque. O homem primitivo, provavelmente, agitou uma grande folha para se refrescar do calor de um dia estival.¹

Muitos são os mitos e lendas que tratam da origem do leque e muitos são os povos que se dizem responsáveis pela criação desse acessório. Calor, pudor, devotamento e paixão: combustível de algumas das histórias que ilustram seu aparecimento.

Uma delas, de origem espanhola, nos diz que Cupido, o deus do amor, inebriado pela beleza de sua esposa Psiquê, furta uma asa a Zéfiro, o deus-vento, para com ela abanar sua amada, adormecida num leito de rosas. Já a versão chinesa nos fala do impasse da bela Kan-Si, filha de um riquíssimo e poderoso mandarim, que não mais suportando o calor durante um baile de máscaras, e não podendo expor seu rosto a olhares indescjáveis, se serve daquela para abanar-se, conservando-a, porém o mais perto possível de sua face. Logo seu gesto foi imitado por todas as mulheres do baile, e assim a China nos narra a gênese do leque.

Não se pode, na realidade, afirmar a origem do leque, e embora a maioria dos estudiosos acredite ter ele nascido na China, o fato é que as principais civilizações da Antigüidade dele faziam uso.

Egito, Assíria, Pérsia e Índia. Nelas, o leque era símbolo de posição e poder. No Egito, podemos vê-los retratados em pinturas-murais como as de Benni-Hassan e nos afrescos do palácio de Medinet-Abou, em Tebas. Segundo Jenny Dreyfuss, em seu livro "Artes menores", "[o leque] consistia em plumas ou folhas presas a uma longa haste. Era o distintivo dos Faraós e considerava-se grande honra abanar o soberano, honra esta conferida geralmente aos príncipes reais".

Na Pérsia, os reis levavam sempre em campanha um fogo permanentemente aceso. Ele era transportado numa carruagem, puxada por quatro cavalos brancos e seguida por 365 jovens vestidos de amarelo. O fogo era considerado a tal ponto sagrado, que não se ousava insuflá-lo com sopro, e sim mediante o uso de um leque.

Na Índia, além de atributo do deus Vixenu, o leque é tão importante que um dos maiores prazeres e honras reservados a um fiel que morre é refrescar, com enormes leques, incessantemente, Ixôra, deus que preside o Calaya, um dos

cinco paraísos hindus.

Na Grécia e em Roma, além do enxota-moscas, havia o leque portátil e os grandes leques que os escravos agitavam para refrescar seus senhores.

Nilza Botelho nos conta que “no país dos Helenos, era considerada grande mostra de atenção o recém-casado abanar a esposa durante o sono, atenção esta que acarretaria o perdão de alguma falta por ele cometida”.

Após a queda do Império Romano, o uso do leque perdurou na Europa. Teodolinda, rainha lombarda, possuía um em pergaminho plissado com cabo e estojo de marfim trabalhado que se tornou famoso, pois se acredita que tenha poderes mágicos, inclusive o de conseguir bons casamentos a quem tocá-lo. Ele se encontra exposto na Catedral de Monza, em Milão.

O cristianismo incorporou o uso do leque. Dois diáconos, chamados de flabelíferos, eram encarregados de abanar os celebrantes com leques denominados “flabelos”. Um deles teria sido o grande Patriarca de Alexandria, Santo Atanásio. Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, em seu “Dicionário de símbolos” nos dizem que

Pode-se estabelecer uma aproximação entre os leques e os flabella das cerimônias romanas. Na igreja primitiva, o flabellum era utilizado no decurso da celebração do ofício divino. Até hoje, leques de grandes plumas ornam a sedia gestatoria [espécie de andor no qual o Papa senta nas solenidades pontificais: cadeira gestatória] das solenidades, em São Pedro de Roma.

Outras culturas também se utilizaram do leque, tanto como símbolo de poder e autoridade quanto como em sua relação com o divino. Os incas faziam deles oferendas aos deuses. Na tradição asteca, Metûctli, deus do Paraíso, assim como Totec, discípulo do fundador da monarquia mexicana, são representados iconograficamente portando leques de plumas. Recepcionado por Motezuma, imperador asteca, como verdadeira divindade, Ricardo Cortez, líder da invasão espanhola, recebeu, entre sacos de ouro, 5.000 túnicas de algodão bordadas, jóias de ouro e prata e seis leques de deslumbrantes cores.

Na África, além de símbolo de dignidade real, faz parte dos atributos de dois orixás do candomblé (religião bastante difundida no Brasil). Com o nome de abebé, é um leque em formato circular, confeccionado em metais diversos. Oxum, divindade das águas doces e senhora de todos os rios, abana-se graciosamente com seu leque de latão. Iemanjá, rainha do mar e divindade muito cultuada no Brasil, porta um abano de metal branco.

Seguindo seu desenvolvimento na Europa, durante o Renascimento, foram muito usados, principalmente em Veneza, os leques em bandeira ou ventoinha, de formato quadrado, preso a uma fina haste de marfim. Segundo Jenny Dreyfuss, teriam sido introduzidos durante as Cruzadas, vindos do Oriente, e eram confeccionados em fazendas de ouro e seda pintada ou bordada em cores, sendo acessório característico das mulheres casadas. Às jovens solteiras, eram reservados os modelos em branco, apelidados de “abanicos de noivas”.

Os leques de fecho (ou descerráveis), inventados pelos japoneses e introduzidos na China por mercadores coreanos, só chegaram à Europa no séc. XVI, levados por portugueses e espanhóis. O mérito de tê-los difundido nas cortes do Velho Mundo deve-se à rainha Catarina de Médicis, esposa de Henrique II, rei de França.

Diante da enorme aceitação e acolhida desse acessório, começa a se organizar na França todo um sistema de produção, que exigia artesãos altamente qualificados, submetidos a um período de aprendizado de quatro anos.

Durante os séculos XVII, XVIII e XIX, tornam-se complementos indispensáveis da vaidade feminina, invadindo os salões das cortes e inspirando poetas e pintores, que os imortalizaram como cetros nas mãos de poderosas mulheres.

A revista *The Spectator* expressa a seguinte opinião.

*as mulheres estão armadas com seus leques, assim como os homens, com suas espadas — e às vezes causam mais estragos do que eles...*²

Embora alguns estudiosos afirmem não passar de obra de algum escritor espirituoso, muitos outros afirmam a veracidade de um código dos leques, romanticamente alcunhado de “telégrafo de cupido”. Este consistia em posições variáveis, que correspondiam a frases pré-estabelecidas. Por exemplo, tocar levemente o cabelo com o leque significaria “não me esqueças”.

Verdade ou não, o fato é que, nas mãos certas, os leques certamente falavam. No catálogo sobre leques do Museu de Arte da Bahia, temos o seguinte trecho, extraído da Revista Popular de 1860.

*Vi um leque mover-se com tanta agitação, ouvi as suas varetas estalarem com tal estrépto que apliquei o olhar investigador e o ouvido para saberem a quem eram destinados os seus movimentos rápidos e aqueles estalidos incessantes. Na extremidade oposta, notei os galanteios que uma casaca preta dirigia risonha a um vestido de escumilha branca.*³

No século XX, assistimos ao declínio desse precioso acessório. Se, na década de 20, geralmente suntuosos em plumas ou penas, eles ainda faziam parte do toalete das elegantes, após isso, vão se tornando cada vez mais obsoletos.

Se perdeu sua importância na moda feminina, jamais terá perdido em glamour, como objeto de rara beleza, ou em importância como documento histórico, como evoca Gilda de Mello e Souza em “O espírito das roupas – a moda no século XIX”.

[...] a mesma função desempenha o leque, acessório indispensável sem o qual nenhuma mulher de nível se apresentava em público no teatro, no baile, no passeio, no boulevard, e que sublinhava a graça de movimentos, dando à muda linguagem amorosa dos rubores e dos olhares oblíquos.⁴

Leques Comemorativos

De quantas formas pode-se comemorar um fato histórico?

Naturalmente de muitas, mas a mais curiosa e galante foi, sem dúvida, concebida por intermédio do leque.

Desde o século XVII, já era costume na França perpetuar por meio desses objetos os acontecimentos mais importantes do período em que foram usados.

No Brasil, o uso de comemorar determinadas datas significativas nos leques também foi adotado a partir de D. João, sendo que com D. Pedro I esse hábito desenvolveu-se ainda mais.

Geralmente de confecção chinesa, seguiam a antiga tradição de Portugal de recorrer aos artesãos de Macau, colônia portuguesa no sul da China, que, como grande centro irradiador, se dirigia às cidades de Cantão, Nanquim e outras, para que os artistas reproduzissem os desenhos enviados na face principal, mas com o verso pintado livremente, apresentando pássaros, flores, guirlandas ou outros motivos orientais.

Verifica-se que estão até hoje bem conservados, graças à excelência dos pigmentos utilizados.

Com a vinda da Família Real, o estabelecimento e fixação da sede da monarquia em 1808, o Rio de Janeiro passa a ser o grande centro de encomendas de leques, conforme atesta Marques de Santos.

Não temos dúvida em asseverar que, existindo na época, sobretudo à rua do Ouvidor, numerosas “Casas das Índias”, que mantinham pelos navios veleiros intenso comércio com o Oriente, fossem esses leques encomendados por seu intermédio.⁵

D. João VI

Nasceu a 13 de maio de 1767, no Paço Real da Ajuda, o quarto filho da rainha D. Maria I com seu tio e esposo D. Pedro III, o infante João Maria José Francisco Xavier de Paula Luís Antônio Domingos Rafael.

Cresceu isolado, embora tivesse a amizade e companhia da pequena e média nobreza. Segundo crônicas da época, pouco se sabe sobre sua educação e, embora seus professores fossem afamados, mostrou-se mais interessado pelas cerimônias religiosas e pelas caçadas a cavalo do que pela educação para assumir os negócios do Estado em caso de qualquer eventualidade.

Seu irmão mais velho, D. José, era casado, mas não tinha filhos, portanto as atenções se voltavam para o segundo filho varão de D. Maria. Procuraram casá-lo o mais rápido, tornando-o, assim, um virtual herdeiro.

A escolha recaiu numa princesa espanhola, que consolidaria a política de enlances matrimoniais. D. João, de 18 anos, casou-se com a infanta Carlota Joaquina, de apenas 10 anos, nascida em 1775 e quarta filha do rei Carlos IV de Espanha. Igualmente sua irmã primogênita casar-se-ia com o Príncipe das Astúrias, o futuro Fernando VII. O casamento foi realizado em maio de 1785.

A morte repentina de D. José irá modificar totalmente sua vida; e os primeiros sinais de desequilíbrio mental da rainha, em 1792, bem como a posterior declaração de sua incapacidade para governar, levaram D. João a aceitar, em 1799, o título de Príncipe Regente.

A indecisão marcava a sua atuação política, mas, com o mundo em guerra, era preciso enfrentar a situação ante um inimigo forte e poderoso como Napoleão Bonaparte, o Imperador dos Franceses, que invadiu vários territórios, inclusive Espanha, aprisionando Carlos IV e colocando no trono seu irmão José. O decreto de Bloqueio Continental pela França contra a Inglaterra – decisão com a qual Portugal não concordava, embora desejasse manter-se neutro – provocou, em outubro de 1807, que a Casa de Bragança fosse declarada deposta, e seu território invadido.

Não restou outro caminho ao Príncipe Regente senão transferir-se com toda a Família Real para o Brasil.

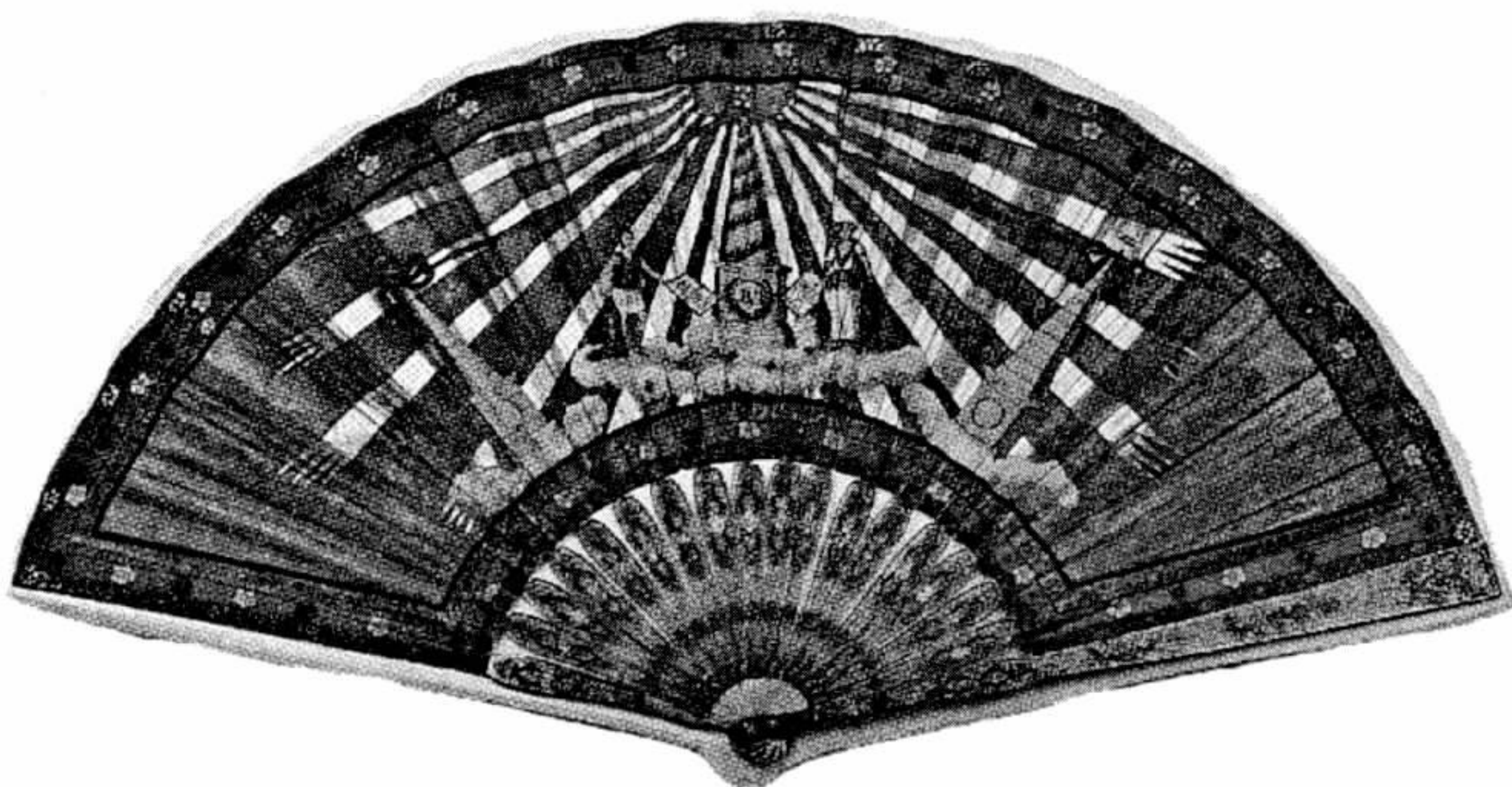
No Brasil reorganiza administrativamente o reino, restabelecendo quase todo os órgãos existentes em Portugal e revogando proibições como a das manufaturas, criando a Imprensa Régia, o Banco Público (futuro Banco do Brasil), a Escola Real das Ciências de Artes e Ofícios, o Jardim Botânico, a Fábrica de Pólvora e outras.

Política e militarmente, procura lançar mão de revanches contra a França, invadindo a Guiana Francesa e também a Banda Oriental.

Eleva o Brasil à categoria de Reino Unido a Portugal e Algarves em 16 de dezembro de 1815.

Em 1816 promove a vinda da Missão Artística Francesa, chefiada por Joachim Lebreton, quando vieram também Debret e Grandjean de Montigny.

Com a morte da rainha D. Maria I, ocorrida em 1816, passa de Príncipe Regente a Rei, mas sua elevação ficou adiada pelo rompimento da Revolução de 1817 em Pernambuco.



Leque comemorativo da aclamação de D. João VI
Museu Histórico Nacional

Aclamação de D. João

Foi realizada no dia 6 de fevereiro de 1818, com toda a “pompa imperial”, segundo Luis Norton, a Aclamação de D. João como Rei de Portugal, Brasil e Algarves. A representação do Senado da Câmara ficou encarregada de organizar todas as cerimônias cabíveis.

Foram feitas ornamentações e arquitetura simbólica, como obelisco, arco do Triunfo, templo grego, esculturas da Poesia e a História, que tiveram a colabo-

ração de Debret e Grandjean de Montigny, para homenagear D. João e a Família Real. Foi construída uma grande varanda em frente ao Palácio, tendo no centro um pavilhão com três arcos, o maior encimado pelas armas do Reino Unido e no alto a “Fama empunhando a trombeta”. Sobre o trono, três gênios seguram a coroa imperial; sob o dossel, o Trono, ao lado do dossel, uma mesa com a Coroa Real, o Cetro, o Crucifixo e o Missal, coberto por véu de seda e ouro.

A cerimônia da Aclamação foi acompanhada por toda a população do Rio de Janeiro e teve a participação da sociedade e membros do governo.

Segundo o Padre Perereca, ativo e entusiasmado cronista do evento, “D. João dobrou os joelhos sobre uma almofada, mudou o cetro para a mão esquerda, pondo a direita sobre o Crucifixo e Missal, fez o juramento, que era lido pelo Ministro e Secretário de Estado, também de joelhos junto à cadeira”.

Após o término do juramento, o Alferes-mor desenrolou a bandeira e gritou para a multidão “Real, Real, Real, pelo Muito Alto e Muito Poderoso Senhor Rei D. João VI Nosso Senhor”. Os músicos da Real Câmara entoaram um solene “Te-Deum”, composto por Marcos Portugal, na Capela Real, onde foi assistido por D. João e toda a Corte.

As festas seguiram por vários dias.

- Notas* WILLCOCKS, Clive and WILLCOCKS, Yvone. The fascination of fans. In: **Orient Express Magazine**, London, v. 13, p. 26, 1995.
Id., *ibid.*
ATHAYDE, Sylvia Menezes. O leque: seu tempo e sua linguagem. Em: MUSEU DE ARTE DA BAHIA. **Catálogo**. Salvador, 1995. Apresentação.
SOUZA, Gilda de Mello. **O espírito das roupas: a moda no século XIX**. São Paulo : Companhia das Letras, 1996. p. 136.
MARQUES DOS SANTOS, Francisco. Brasil de outrora: os leques comemorativos. In: **Revista Espelho**, Rio de Janeiro, 1935. p. 28.

Numismática



Roteiro Poético da Numismática Brasileira:

do Descobrimento à Independência

Dulce Cardozo Ludolf*

Com o espírito voltado para a história da moeda no Brasil, em um determinado período senti na forma poética uma tendência espontânea, inovadora, que me trouxe à lembrança as palavras do famoso poeta Carlos Drummond de Andrade.

O que eu pediria à escola, se não me faltarem luzes pedagógicas, era considerar a poesia como primeira visão direta das coisas, e depois como veículo de informação prática e teórica, preservando em cada aluno o fundo mágico, lúdico, intuitivo e criativo, que se identifica basicamente com a sensibilidade poética.

A educação do ser poético. Jornal do Brasil, 20.07.74.

Dedico, portanto, este Roteiro a todos que se iniciam no estudo da numismática brasileira.

* A professora Dulce Cardozo Ludolf teve uma longa carreira, cujo centro sempre esteve ligado à coleção numismática do Museu Histórico Nacional. Conservadora graduada pelo Curso de Museus do Museu Histórico Nacional em 1941, foi logo incorporada ao quadro permanente da instituição, ainda na gestão de Gustavo Barroso. Atuando desde o início na Seção de Numismática, tornou-se especialista em Numismática Brasileira e Portuguesa. Foi chefe da Seção de Numismática e também da Divisão de Museologia, durante a gestão do professor Gerardo Brito Raposo da Câmara. Durante anos encarregada da disciplina Numismática do Curso de Museus, a professora Dulce teve participação na formação de dezenas de museólogos ainda hoje atuantes, além de ter contribuído decisivamente para o avanço da Numismática no Brasil. É para todos nós uma honra e um prazer tê-la de volta às páginas dessa revista, com a qual tanto contribuiu.

I. Primórdios

1500.

De enfunadas velas,
trazendo o descobridor,
chegavam as caravelas
a um porto acolhedor.

Correntes
mergulham no mar.
São barcos a ancorar,
cansados de navegar.
Bandeiras a tremular.
Trêmulas estão as vozes,
de hinos a entoar.

Na terra,
agreste e bela,
o descobridor desceu.
Com um marco assinalou
o feito que praticou,
e uma cruz nela plantou.

Entre árvores frondosas,
Surgem, aos bandos, os nativos
completando o cenário
do novo mundo surgido.

II. A colonização e o escambo

Depois inúmeras caravelas,
de velas enfunadas nela aportaram,
trazendo mais portugueses,
e os invasores franceses, ingleses e holandeses.



Com os índios dialogaram,
começando a troca e a amizade.
Aos primeiros a quinquilharia,
que satisfazia a vaidade;
aos navegantes, quinhões,
satisfazendo ambições,
de poderio e riqueza.

Eis o início da história
política e social,
econômica e financeira,
que em ciclos se desenrola.

É o ciclo do pau-brasil,
o ciclo do açúcar,
e de outros produtos mais.
Cravo...Cacau...
Fumo... Cachaça...
Cachaça e o Zimbo...

Em seus navios negreiros,
o africano chegou.
E aqui, por acaso, encontrou,
no litoral da Bahia,
o dinheiro que então usou.

O zimbo, gimbure ou gimbongo,
a concha que os negros d'Angola
usavam em suas trocas,
e o português adotou.

III. Ciclo do pau-brasil

E assim foi, no princípio,
entre povoadores e índios,
unidos em torno da cruz.

Da cruz que o português talhou
na madeira que encontrou,
e que de rubro manchou,
a lâmina que a cortou.

Na terra recém-descoberta,
gigante e frondosa,
a perder de vista,
ondula ao sabor da brisa.

É a mesma árvore tintórica,
importante nos mercados d'Europa,
é a riqueza acenando,
ao descobridor e ao pirata.

Pau-brasil, Pau-brasil,
ibirapitanga dos índios,
seu valor despertou,
o interesse pela terra.

Agita-se o rei lusitano,
que em concessões se abre,
aos comerciantes portugueses,
através de contratos e arrendamentos.

Pau-brasil, Pau-brasil,
sua importância tão grande,
muda o nome da terra,
da terra de Santa Cruz.

IV. Moedas de Portugal e de Espanha

E o dinheiro não tardou.
de Portugal pelas naus;
do Rio da Prata, a pataca.

Trazidos nos comboios,
circulando entre os colonos,
o português, o índio, o real,
o cinquinho de Portugal.

Também a pataca d’Espanha,
e de suas colônias na América,
aqui muito circulou,
e pr’a alterar seu valor,
um carimbo ela levou.
Carimbo, ou contramarca,
(novo valor sob uma coroa).
Como a prata era boa,
facilmente circulou.

A moeda, que era escassa,
mal chegava na terra,
sumia com rapidez.
Assim, dela careciam as gentes,
para as compras mais prementes.

Ao rei D. Pedro II,
os representantes do povo,
a Câmara, o Clero e a Nobreza,
solicitavam medidas urgentes,
para confortar a pobreza.

Ciente do desespero,
Sua Real Majestade,
ao apelo atendeu.
Criou em Salvador, Bahia,
uma Casa da Moeda,
que emitiu novo dinheiro,
o dinheiro provincial.

V. Moeda Obsidional

Antes da provincial,
o holandês lá no norte,
no Recife de Nassau,
precisou de numerário.

Com o ouro encaixotado,
que viera da Guiné,
tendo destino à Holanda,
cunhou XII, VI e III florins.

Com as baixelas de prata,
dos Senhores Conselheiros,
cunhou os XXXX soldos,
E outros valores mais...

Foram então as primeiras moedas,
batidas em terras coloniais,
bem diferentes no nome,
e na forma quadrangular.
no anverso, o monograma
da Companhia das Índias Ocidentais.

VI. Moeda colonial

De Salvador – Bahia,
foi o primeiro cunho.
Datada de 95,
um, meia, nove, cinco,
começou a circular.

Cunhada em ouro e prata,
de um lado as armas completas
do reino de Portugal,
do outro a Cruz de São Jorge,
ou então a esfera armilar,
guiando a frota no mar.



A de prata era pataca,
a de ouro era moeda.
Pataca, meia pataca,
patacão, patacão de sola.
Moeda, meia moeda,
quarto de moeda ou quartinho...

Serrilha, pontos, florões,
Diademas, pérolas, cordões,
Na moeda e na pataca,
Nas peças e nos dobrões.

VII. O Ciclo do Ouro

D. João V, rei em 1706,
foi Midas na nossa história.
O ouro que na terra brotou,
remeteu a Portugal:
em pepitas, em palhetas,
em pó, em grão...

A prata também sumiu
da nossa circulação.
E apareceu o cobre,
que era moeda de pobre.



Para o colono ou mineiro,
o cobre era “moeda forte”.
O ouro, prata e o diamante,
só para apanhar na fonte.

Os instrumentos do mineiro
eram a bateia, a candeia
que iluminava as grunhas,
o ralo de apuração, fino ou grosso,
pequeno ou grande, serviam na mineração.

Com um bordão ferrado,
faziam sua sondagem
e sentindo o pedregulho,
a mina tinham encontrado.

Mergulhavam a bateia
nas águas dos riachos,
e com movimento lavavam,
os cascalhos que apanhavam.

Reverberavam ao sol,
e brilhavam à luz do luar,
as pepitas de ouro, os diamantes,
as riquezas que traçavam
a penetração do “hinterland”.



Casas da Moeda do Rio, Minas e Bahia

E Portugal ficou grande,
engrandecido de ouro,
espalhando pelo mundo
o ouro do nosso Brasil.

Casas de moeda cunhando
Dobrões... Escudos...
Rio, Minas, Bahia.
No reverso
Quatro RRRR
Quatro MMMM
Quatro BBBB.

Moedas grandes, bonitas,
de bordo grosso, serrilhado,
mais pareciam jóias,
do que dinheiro de troca.



Casas de moeda cunhando
Dobrões... Escudos...

Rio, Minas, Bahia.

No reverso

Quatro RRRR,

Quatro MMMM,

Quatro BBBB.

O ouro daqui fugiu,
difundindo o Brasil.

Qual a colônia no mundo,
de uma potência qualquer,
cunhava moeda tão belas,
tão belas de se ver?

Desde então,

o Brasil a todos mostrou,
que seria capaz de cunhar,
cunhar moedas de ouro.

Mas em troca, que ironia,
de Lisboa recebia, dez réis e vinténs de cobre.

O vil metal e a legenda
AES USIBUS APTIUS AURO
Muito custaram depois
ao Reino de Portugal.

Peças, Escudos, Dobrões

Eram tão belas as peças,
os escudos e os dobrões,
que dava pena não tê-las.
Por quê para Portugal?
Por quê não para o Brasil?

Por quê mãos brasileiras,
não podiam levar, faceiras,



nas suas sacolas finas,
umas peças, uns dobrões?

Ou um pouco desse ouro,
que as balancinhas portáteis,
pesavam na hora, o valor das
oitavas para a troca,
por metros de cassas e rendas,
berloques, fios, cordões!

O ouro fugia... fugia...
Como ficou pobre o Brasil!
Em muitas Províncias nossas,
o dinheiro não existia,
fazia-se o escambo, a troca...

VIII. O Meio Circulante no Estado do Maranhão

O Maranhão e o Grão Pará
não tinham moeda corrente.
Em 53 Vieira dizia, num sermão:
A moeda desta terra é o pano de algodão.

Duas varas desse pano,
por mês recebia um índio,
valendo um tostão a vara,
dois tostões eram a sua paga.

Muito durou essa prática.
Mercadorias da terra facilitando as trocas,
Açúcar,
Cacau,
Cravo,
Tabaco.
Algodão: novelos, meadas em fios,
pano tapado de vinte e seis cabrestilhos,
para evitar a fraude e a falsificação.

E, um dia, o Maranhão,
teve a moeda provincial.
Uma pequena emissão,
de ouro, de prata e de cobre,
igual à moeda existente,
nas demais províncias irmãs.

Com a data de 49,
foi cunhada lá em Lisboa,
e aos poucos ela acabou
com o pano-moeda e outros.

Açúcar,
Cacau,
Cravo,
Tabaco.

Algodão: novelos, meadas em fios,
pano tapado de vinte e seis cabrestilhos.

Já não se pagava o soldo,
o serviço, a mão-de-obra,
senão com a moeda cunhada.
Mas o algodão em pano,
só oito anos depois,
deixou de ser dinheiro,
para ser usado segundo, sua natureza e destino.

IX. Moedas Locais para Minas

Rei leal D. José I.
Cunhou ouro provincial,
moeda de prata e de cobre,
e especial para Minas,
uma moeda local.

Nas regiões das Minas,
o ouro não podia ficar.
E os mineiros, coitados,
como iriam negociar?



O rei assim ordenou:
“Faça-se uma moeda local,
com um grande J central,
e uma coroa por cima”.

O J, de José, os valores:
600, 300, 150 e 75 réis,
correspondiam à fração
da oitava de ouro em pó.

D. José, um grande rei!
Fez a moeda mais bonita
da coleção brasileira.
Suas iniciais substituíram
as armas de Portugal.

X. D. Maria I e o Despertar da Nacionalidade

Com a morte desse rei,
uma rainha lhe sucedeu,
D. Maria I (com seu esposo D. Pedro).
D. Pedro, que era III, morreu em 86.
Viúva, D. Maria, foi a última rainha,
que reinou de Portugal.

O Brasil, rica colônia,
tinha Casas da Moeda:
Rio, Bahia, Minas...
a cunhar para Portugal.

O ouro era taxado,
quintado e transformado,
nas Casas de Fundição,
em belas barras reais.

Todo o ouro desta terra,
tinha que ser quintado,
tinha que ser cunhado,
tinha que ser levado.

O ouro era “tabu”.
O mineiro, desgraçado,
engrossava os riachos,
com seu suor derramado.

Ai! Se um pobre coitado,
tentasse guardar um grão
do valioso metal.
Havia penas severas,
e castigos corporais.

Seu consolo era sonhar,
nas noites de luar,
o corpo colado à terra,
os olhos olhando a lua,
redonda como um dobrão.

De sonhar ninguém o impedia.
No sonho crescia a lua,
crescia de meter medo,
e no seu centro ele via,
cá de baixo, colado à terra,
não o São Jorge a cavalo,
mas o imponente retrato
do rei lá de Portugal.

Virava o corpo de lado,
e via no céu só uma nesga
da lua a brilhar.
Tinha a forma de uma barra,
como a barra de ouro,
carimbada com as armas reais.
Mas era sonho!

De sonhar ninguém o impedia.
A barra e o dobrão eram de ouro,
a lua era toda de prata.
Só em sonho se confundiam
ouro e prata, prata e ouro.

XI. Tiradentes, o Inconfidente

Não foi o pobre minerador,
que levantou o sertão
contra o jugo lusitano.
Foi um mineiro, nascido em Minas,
alferes de profissão,
tiradentes de vocação.

Andava pelo sertão,
montado num cavalo bom,
que o levava a seu destino,
os ferros para extração.

Não era a extração do ouro,
que o ouro só revolta lhe dava,
com os impostos, a opressão
e a derrama final.

Tinha amigos no sertão!
Amigos em Vila Rica,
capital da mineração.
Idéias, confabulações...
anseios de libertação...

Porte firme, tranquilo,
grande mártir da opressão,
subiu à forca sereno,
confiante em que o povo,
o seu povo brasileiro,

o minerador seu irmão,
continuasse nas lutas
por sua libertação.

XII. Invasão de Portugal – Fuga para o Brasil

Mas o ouro tão brilhante,
tão redondo, tão sonante,
já não escoava tão fácil,
do Brasil pra Portugal.

D. Maria, a louca,
assinou a sentença de morte,
mas o castigo não tardou.

Foi no próprio continente,
que o inimigo surgiu.
forte e poderoso, sem ouvir,
o apelo do lusitano temente.

Num momento, de repente,
de opressor a oprimido,
se transformou Portugal.

Napoleão dominador,
ameaçava invadir o reino.
D. João não esperava,
tão depressa a invasão,
e junto à Inglaterra,
estabeleceu negociações.

Tudo em vão, nada adiantou.
O exército francês em marcha,
avançava sobre a península,
sob o comando de Junot.

Da dinastia de Bragança,
o fundador, D. João IV,
com grande tino e antevisão,
recomendou ao povo lusitano,
que em caso de invasão,
o Brasil seria o destino,
o destino e a salvação.

Assim, foi D. João IV,
quem muito antes previu,
o que veio a acontecer:
a fuga para o Brasil.

XIII. A Corte no Brasil

A rota tão navegada,
de navios, outrora carregados
de mil riquezas,
seria agora inversa.
Trazia de lá para cá,
parte do que se fora,
e muitas coisas a mais.

O Brasil é que recebia,
a rica corte portuguesa,
seus móveis, suas alfaias,
seus cofres cheios de jóias,
e o dinheiro amealhado
pelo rei e pelos nobres.

A corte toda no porto,
os navios ancorados,
os trastes espalhados.
E muitos por lá ficaram,
porque nada mais cabia
nos porões abarrotados.

Será que ela, D. Maria,
temia a alma imortal,
daquele que, de sua mão,
recebera a sentença final?

XIV. D. João, Regente, depois Rei

Seu filho, D. João Regente,
logo chegando ao Brasil,
abriu novos caminhos,
à colônia tão carente.

De simples terra d'além-mar,
passou o rei d'aqui a governar,
expedindo as suas ordens para Portugal,
para as Ilhas, para as Índias,
para a África Ocidental e Oriental..

A transformação foi geral...
O príncipe é que geria
os negócios de Estado,
a política e a economia.

A rainha não reinava,
mas seu nome apareceu,
até mil oitocentos e cinco,
nas moedas de Portugal,
e do mundo colonial.

Morta D. Maria,
de regente passou a rei,
aquele que realmente,
dirigia consciente,
os destinos de tanta gente.

Várias medidas tomou,
sobre a moeda colonial.
Ainda com título de regente,
emitiu em oitocentos e dois,
pois sua mãe, embora afastada,
nas moedas era lembrada.

Contramarcas e recunhos

Nas regiões das minas,
onde corria o ouro em pó,
mandou circular, marcadas,
moedas estrangeiras de prata.

Eram os pesos espanhóis,
carimbados,
com o cunho das armas reais,
tendo por baixo o valor,
no reverso a esfera armilar.

Era belo esse carimbo,
tem anverso e tem reverso,
foi apostado em Minas,
Cuiabá e Mato Grosso.

960 réis, ou três patacas,
simples carimbo a princípio,
passou depois a ser moeda,
a ser moeda recunhada...

O mesmo peso espanhol,
chamado “oito reales”,
“peso duro”, “reales de a ocho”,
que o governo mandou comprar,
primeiro para carimbar,
depois para recunhar.

Os “reales de a ocho”,
trouxeram ao Real Erário,
um ágio compensador.
O governo os comprou por um preço
e por outro maior circulou.

O carimbo foi apostado,
sobre as armas e o valor,
sobre o busto de Carlos III,
Carlos IV, Fernando VII...
deixando visível a legenda,
da moeda original.

No reverso, a esfera armilar
dentro de um círculo de aspas,
recaiu sobre as armas d’Espanha
entre as colunas de Hércules.

A Casa da Moeda de Minas
começou em 1808,
e dois anos depois parou.

Em Vila Bela de Mato Grosso,
na casa de fundição,
também se carimbou, desde 1808,
os oito reales de Espanha e
das Províncias do Prata.

O cunho de anverso alterado,
não trazia o valor declarado,
mas por extenso gravado,
o nome de Mato Grosso;
no reverso a esfera armilar.

Lá, na mesma província,
Cuiabá contramarcou,
com dois cunhos diferentes:
um tinha C no anverso,

o outro Cuiabá por extenso.
As armas de Portugal,
vinham expressas no reverso.

São muito raros esses carimbos,
com seus tipos diferentes,
destacando-se na prata,
que o governo comprou,
primeiro para carimbar,
depois para recunhar.

A moeda recunhada,
recebeu nas duas faces,
cunhos com novo tipo.
Mas sempre ficou vestígio,
do primeiro que circulou.

Busto de Carlos III,
Carlos IV e Fernando VII...
Armas da Espanha,
entre duas colunas.

Um novo valor surgia,
na história monetária
do Brasil colonial:
960 réis, o conhecido patacão,
módulo grande, eis a razão,
desse apelido na circulação.

Carimbo de escudo

Não foi só esse carimbo
que o Regente criou.
Mandou também carimbar
a série J de prata e
toda a moeda de cobre
que era chamada “antiga”.

“Eu, o Príncipe Regente,
pelo presente Alvará,
sou servido determinar,
que, marcadas a ponção,
com o cunho das Armas Reais,
corram em todo o Brasil
as moedas de prata e cobre”.

Moedas de D. João V, de D. José I,
de D. Maria I e de D. Pedro III,
moedas de Portugal
e do domínio colonial.

Um carimbo muito pequeno,
apenas a gravura das Armas,
aplicado em uma das faces,
das peças em circulação,
igualando-lhes o valor e a denominação.

Carimbo de escudo, ou escudete,
como ficou conhecido,
duplicava o valor do cobre,
o de 40 para 80,
o de 20 para 40,
o de 10 para 20 réis.

Desde a quebra do padrão, em 1799,
tornara-se menor o módulo
do cobre em circulação.
Moedas de mesmo metal e peso,
com valores diferentes,
giravam impunemente.

O cunho das Armas Reais,
em carimbo transformado,
e em boa hora adotado,

foi medida saneadora,
pois reajustou o valor,
das moedas de prata e cobre.

Assim o cobre antigo,
ficou desvalorizado,
valia muito menos,
do que o posteriormente cunhado.

Esse Alvará promulgado
e prontamente executado,
veio beneficiar o consumidor,
e o próprio mercador.
Trouxe ao Erário Real,
um ágio seguro, compensador.

Nas transações do mercado,
quanto problema enrolado,
os menos avisados,
eram os mais prejudicados.

O cobre velho, pesado,
estava desvalorizado,
o dinheiro bem menor,
embora menos pesado,
tinha muito mais valor.

Mas o carimbo unificou,
e legalmente dobrou,
o valor das moedas “antigas” de cobre.
E vejamos quanto à prata,
o que o príncipe determinou.

A moeda de prata,
com um J gravado no centro,
teve também aumentado,
o seu valor no mercado.

Foi alterado e igualado,
ao da moeda provincial:
o 300 virou pataca,
o 600, duas patacas,
o 150, meia pataca,
o 75, quatro vinténs,
ou um quarto de pataca.

Assim o J coroado,
a moeda mais bonita
da coleção brasileira,
mudou de valor e nome.
Transformou-se em simples pataca,
e terminou recunhada,
depois de contramarcada.

Novos Valores

Com a mudança radical,
não só na vida política,
econômica e social,
o dinheiro era necessário,
para as despesas do Erário
e as transações comerciais.

Era preciso melhorar,
aumentar o capital em giro,
equilibrar as finanças,
emitir sem tardança,
a moeda provincial.

Na prata, além dos valores
já mencionados atrás,
o Príncipe, por um Alvará,
mandou cunhar as três patacas,
ordenando ao povo em geral,
e “à minha Fazenda Real”
que dela fizessem uso.

No cobre, um novo valor
surgiu na circulação,
foi o L três XXX (LXXX réis),
como vulgarmente se diz.

Observando os padrões existentes,
procuraram aqui os dirigentes,
criar condições diferentes,
dentro da nova estrutura.

De Vice-Reinado a Brasil-Corte,
tão inesperadamente transformada,
a colônia explorada,
num novo foco se enquadra, exigindo providências.

O dinheiro era incremento,
um propulsor elemento,
do novo *status* estabelecido
por excepcionais contingências.

Foi o setor econômico
que maiores benefícios obteve:
a abertura dos portos...
a liberdade da indústria....
a valorização dos produtos....
o comércio livre... aberto...

Na administração, tudo se alterou.
O Vice-Rei passou a segundo plano,
os Capitães Gerais das Províncias,
outrora d'além-mar,
tinham agora de perto
o Rei para os controlar.

Os lusitanos chegados,
disputavam com os da terra,
cargos públicos e vantagens,
levando sempre a melhor.

Mas o espírito brasileiro,
sempre amigo e lhaneiro,
ia lutando e cedendo,
vezes dominando ou perdendo.

É que no íntimo sentia,
o valor da transformação,
e com boa fé pensava:
tão bendito acontecimento,
exigia, por certo, sacrifício sem ressentimento.

Não se recebe dádivas
sem o preço delas pagar.
Também há um limite,
e este, quando chegar,
há de encontrar bem forte,
o espírito, o ânimo, a morte.

Não cabe aqui comentar,
tudo o que aconteceu
nesta Corte luso-brasileira.
Não vamos fugir ao roteiro,
mas traçá-lo com esmero.

Bibliografia

ARAGÃO, A. C. Teixeira de. **Descrição das moedas cunhadas em nome dos reis, regentes e governadores de Portugal**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1874.

CALMON, Pedro. **História do Brasil na poesia do povo**. Rio de Janeiro: A Noite, 19—?

CARVALHO, Rodrigues de. **Cancioneiro do Norte**. 3ª Ed. — Comemorativa do Centenário de nascimento do autor. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro, 1967.

- CAVALCANTI, Amaro. **O meio circulante nacional: resenha e compilação cronológica da legislação e de fatos.** Rio de Janeiro : Imprensa Nacional, 1893. 2 vols.
- COUTINHO, Cândido de Azeredo. **Apreciação do medalheiro da Casa da Moeda.** Rio de Janeiro : Tipografia Nacional, 1862.
- GALVÃO, Conselheiro Miguel Arcanjo. **A moeda no Brasil desde os tempos coloniais até hoje.** Rio de Janeiro : Tipografia Nacional, 1905.
- LOPESFERNANDES, M. B. **Memória das moedas correntes em Portugal desde o tempo dos romanos até o ano de 1856.** Lisboa : Academia Real das Ciências, 1856.
- LUDOLF, Dulce Cardozo. Breve roteiro da Numismática brasileira. **Anais do Museu Histórico Nacional**, Rio de Janeiro, v. XXV, 1974.
- _____. Primeira emissão de moedas de cobre para Minas – 1722. **Revista Numismática**, São Paulo, ano XIV, n. 1-4, 1946.
- _____. Patações imperiais. **Anais do Museu Histórico Nacional**, Rio de Janeiro, v. VI, 1945.
- MEILL, Julius. **Das Brasilianische Geldwesen, II Theil. Die Münzen des Unabhängigen Brasilien – 1822 bis 1900.** Zurique : Jean Frey, 1905.
- PORTUGAL, Yolanda Marcondes. A moeda na voz do povo. **Anais do Museu Histórico Nacional**. Rio de Janeiro, v. VI, 1945.
- _____. Primeiros abridores de cunhos das Casas de Moeda do Brasil. **Revista Numismática**, São Paulo, ano X, n. 1-4, 1942.
- SILVARAMOS, Bernardo de Azevedo da. **Catálogo da Coleção Numismática Brasileira.** Rio de Janeiro, 1908. 2 vols.

RESUMOS

Fotografias como objeto de coleção e de conhecimento: por uma relação solidária entre pesquisa e sistema documental

Vânia Carneiro de Carvalho
Solange Ferraz de Lima

O presente texto pretende situar o lugar da fotografia nos Museus, procurando considerar esse suporte como documento histórico.

Desse modo, as autoras refletem sobre a relação estabelecida entre pesquisadores, acervos fotográficos e os instrumentos que os intermediam. Para tanto, é trabalho o conceito de *coleção*.

Outro aspecto relevante é a comparação que se estabelece entre o lugar ocupado pela fotografia nas Instituições que gerenciam acervos e seu uso como fonte de excelência no âmbito da História Social.

Mudança de foco: a criação de Departamento de Fotografia, Vídeo & Novas Tecnologias do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro: [relato de experiência e algumas considerações correlatas]

Pedro Karp Vasquez

O presente texto salienta o processo de criação, em junho de 1986, do Departamento de Fotografia, Vídeo e Novas Tecnologias do Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro.

O autor do artigo e idealizador do projeto ressalta as dificuldades enfrentadas no sentido de constituir uma coleção capaz de abarcar toda a história da fotografia brasileira, de maneira a documentar, preservar e divulgar os principais movimentos e tendências.

A luz do social nas imagens: fragmentos teóricos na fotografia de documentação social

Antônio R. de Oliveira Jr.

O autor salienta o momento criativo por que passa a fotografia, seja no que tange ao fazer fotográfico, seja no que se pensa e interpreta acerca desta forma de expressão visual, que se encontra, por sua vez, plenamente ligada à nossa cultura, exercendo funções de excelência na preservação da memória.

Nesse contexto, o artigo pretende abordar, entre outros aspectos, o gênero fotográfico de documentação social, responsável por grande motivação na produção de fotografias no presente século, onde o homem é a finalidade de todo o engajamento do trabalho fotográfico.

Memória, história e fotografia: educando o trabalhador da grande “família da fábrica”

Maria Ciavatta

O texto em questão pretende, inicialmente, discutir o uso da fotografia como fonte, evidenciando que a problematização da verdade histórica através da fotografia toca a questão do olhar e, portanto, a interpretação.

A partir desse estudo, a autora procede à análise de um conjunto de fotografias das três primeiras décadas do presente século, acerca de trabalhadores das mais variadas categorias sociais no Rio de Janeiro, retratados, porém, em grupo – como nas tradicionais fotos de família.

Guardar não é lembrar: fotografia, memória, história

Ana Lúcia de Abreu Gomes

O artigo tem por finalidade aprofundar as reflexões acerca da natureza das relações entre fotografia e História, a partir de uma pesquisa envolvendo um objeto – a construção de uma imagem para o Estado Imperial Brasileiro em meados do século XIX – e um corpo documental, qual seja, a coleção de fotografias do Imperador D. Pedro II, que acaba por apresentar interessantes considerações naquilo que tange ao trabalho com um acervo particular de um homem público.

Cartões postais: a família como consumidora-receptora (1905-1912)

Verônica Pimenta Velloso

Este artigo se propõe a refletir sobre os “anos dourados” do cartão postal, quando, ao incorporar a fotografia e as técnicas de reprodução fotomecânica, teve seu consumo e produção ampliados pelo mundo.

Utilizando como objeto de estudo a coleção Josephina Cunha Campos – álbum de postais formado entre os anos de 1905 e 1912 –, a autora discute as diferentes formas de utilização dos cartões postais pela família, nesse recorte temporal. A família é tratada, pois, enquanto consumidora, utilizando os postais como correspondência, objeto de coleção e auto-representação, no caso dos postais-retrato.

Na mira do fotógrafo: o Rio de Janeiro e seus espaços através das lentes de Gutierrez

Ana Maria Mauad

O artigo pretende analisar a forma da expressão e do conteúdo das fotografias sobre a cidade do Rio de Janeiro, através das lentes do fotógrafo espanhol Juan Gutierrez.

O ponto fulcral dessa análise constitui-se em apresentar a cidade através do olhar do fotógrafo, definindo-lhe os contornos e espaços. Paralelamente, a autora narra a trajetória social de Gutierrez no campo da produção fotográfica nos Oitocentos.

Homens de “pequenas profissões”: a fotografia e as representações sobre os ambulantes, na cidade do Rio de Janeiro, no início do século XX

Renata Augusta dos Santos Silva

O artigo tem como objeto a investigação do processo de construção de representações sobre os trabalhadores ambulantes na cidade do Rio de Janeiro, no início do século XX.

A fotografia, associada a um conjunto de crônicas e legislações, permitiu delinear as representações sobre a cidade e seus habitantes no espaço/tempo já mencionado – momento de profundas transformações urbanas.

A autora percebe o fotógrafo como interlocutor, posto que constrói uma dada interpretação da realidade, na medida em que produz imagens sobre cidade com uma linguagem tão própria.

Fotógrafos e retratos de romeiros no Santuário Nacional de Aparecida

Lygia Segala

O texto em questão procura traçar um histórico da devoção a Nossa Senhora da Conceição Aparecida, evidenciando o papel dos fotógrafos que se encontram há muito na praça da Basílica Velha de Aparecida, retratando por meio de suas lentes a fé dos devotos.

A autora, a partir do relato desses fotógrafos, narra casos de romeiros que buscavam, na fotografia negociada, a cena do milagre, a perpetuação da recordação.

Uma poética rural paulista nas fotos de Nhonhô Ferraz

Celeste Zenha

O artigo versa sobre a trajetória de Fernando Ferraz de Arruda Pinto, que, nas primeiras décadas do século XX, no cenário da Fazenda Vai-e-Vem – interior paulista – montou um “atelier” para suas atividades fotográficas.

A partir dessa análise, a autora pretende destacar o tipo de uso que o historiador pode fazer dos vestígios da coleção de Nhonhô Ferraz, ao retratar os empregados de sua fazenda e a toponímia do interior de São Paulo.

Imagens de uma luta silenciosa: a constituição do acervo no Museu Histórico Nacional (1922-1940)

Aline Montenegro Magalhães

O texto em questão constrói um histórico da tradição antiquária no Museu Histórico Nacional, evidenciando o desenvolvimento das atividades científicas no interior da Instituição, desde seus primórdios.

O Museu Histórico, nessa medida, configura-se não somente como repositório de vestígios antigos, mas como espaço de produção do conhecimento histórico, difusão da História pátria e de uma memória historicizada.

O artigo aponta também para o papel dos conservadores do Museu Histórico Nacional, no que concerne ao tratamento e à transformação dos monumentos – relíquias – em documentos, de modo a salientar a reinvenção da prática antiquária aliada a um projeto maior, de construção da identidade nacional.

Armas que documentam as guerras holandesas: revisitando um texto dos *Anais* e uma coleção do Museu Histórico Nacional

Adler Homero Fonseca de Castro

O presente artigo pretende desenvolver uma análise acerca de uma coleção de armas do Museu Histórico Nacional, anteriormente estudada e difundida pela Museóloga Sigríd Porto de Barros em seu artigo *Armas que documentam a Guerra Holandesa*, publicado no volume X dos *Anais* do Museu Histórico Nacional, ano de 1949.

Ao re-trabalhar uma coleção representativa de um momento da História Nacional, o autor busca contextualizar o uso dos objetos, caracterizando a

interpretação que valoriza os feitos militares como formadores da nacionalidade.

Acaba, portanto, por resgatar a memória de Gustavo Barroso, diretor/fundador da Instituição, que julgava ser de profunda relevância a tradição do Museu Histórico em preservar um passado glorioso, na perspectiva da consolidação da “Casa do Brasil”.

Entre o medo da morte e a salvação: a imaginária indo-portuguesa e cingalo-portuguesa no acervo do Museu Histórico Nacional

Vivien Ishaq

O presente artigo pretende analisar os objetos que compõem a Coleção Souza Lima, parte integrante do acervo do Museu Histórico Nacional. Essa coleção – composta por 572 esculturas religiosas em marfim provenientes da Índia e da China – faz-se de profunda relevância, haja vista sua intensa relação à maciça intercomunicação marítima e comercial estabelecida, desde o início do século XVI, entre as diversas feitorias portuguesas no Oriente, que se integravam numa rede mais ampla de feitorias africanas, européias e americanas.

Essas esculturas, produzidas nos séculos XVII e XVIII nas oficinas de missões jesuíticas, verdadeiros locais de encontro de culturas, refletem o processo de expansão do Cristianismo e da evangelização das populações, em novos territórios conquistados pela Coroa Portuguesa.

É a partir desse tema central que outras questões de semelhante importância são analisadas, como o papel da Companhia de Jesus na difusão do Cristianismo Ibérico e a formação das Irmandades.

Artefatos bordados e rendados: do Oriente ao Ocidente e a chegada ao Novo Mundo

Grácia Carvalho Badaró

O texto tem por objetivo traçar os caminhos percorridos pelos artefatos bordados e rendados do Oriente ao Ocidente, que os fizeram chegar ao território português, trazendo consigo suas técnicas.

Ao proceder a essa análise, a autora descreve ainda a chegada da cultura material, representada pelos trabalhos em rendas e bordados, no Brasil, fato que promoveu ainda maior fusão entre as culturas luso e brasileira.

O Barroco como cultura de época: seus aspectos gerais e um estudo de caso

Lúcia Maria Cruz Garcia

Este estudo propõe-se, numa primeira instância, a pensar o Barroco enquanto Cultura, tendo como eixo de análise as relações Portugal – Brasil nos Setecentos, sob uma perspectiva que evidencia não somente o Barroco lusitano como tardio, mas que, primordialmente, procura situar a Colônia no ecoar do esplendor artístico luso.

Buscando nas coleções do Museu Histórico Nacional exemplos da efervescência artística no período aurífero colonial, sobretudo no Rio de Janeiro – antiga sede do Governo e Capital do Vice-Reino – evidencia-se um nome representativo no que tange ao Barroco carioca: Valentim da Fonseca e Silva.

Dessa forma, o artigo acaba por caracterizar dois evangelistas, esculpidos por Mestre Valentim, que, retirados do frontispício da Igreja Santa Cruz dos Militares, no Rio de Janeiro, encontram-se devidamente preservados no Museu Histórico Nacional, juntamente com outras peças de imaginária que tão bem retratam a arte religiosa colonial brasileira – essencialmente Barroca.

O Leque da Aclamação de D. João VI

Vera Lúcia Lima

Anamaria Rego de Almeida

Luciana do Amaral Fernandes

Neste trabalho, as autoras pretendem – a partir da coleção de leques do Museu Histórico Nacional – caracterizar esse objeto de adorno, configurando-o como documento importante, seja por seu valor histórico, artístico ou sentimental.

Realizando um histórico acerca das origens do leque e suas apropriações desde a Antigüidade, procuram ressaltar sua importância nos séculos XVII, XVIII e XIX.

Analisando mais precisamente o leque da Aclamação de D. João VI como Rei de Portugal, Brasil e Algarves, resgatam a tradição dos leques comemorativos, salientando que muitos podem ser o suporte de celebração de um fato histórico.

Roteiro poético da numismática brasileira: do Descobrimento à Independência

Dulce Cardozo Ludolf

Texto introdutório sobre numismática brasileira do período colonial, escrito para iniciantes, em forma de versos. A autora foi conservadora do Museu Histórico Nacional durante mais de trinta anos, boa parte dos quais dedicados ao estudo da coleção numismática sob guarda da instituição.

Abstracts

Photographies as an object of collection and knowledge: *towards a solidary relation between research and documental system*

Vânia Carneiro de Carvalho

Solange Ferraz de Lima

In this article the idea is to place the role of photography in Museums, asserting it as an historical document. To achieve their intents the Authors approach the relation between investigators and the photography collections and the tools that are used to neighbour them. Thus the concept of collection itself is studied. Another approach is a comparative one, between the role of photography in Institutions that preserve these collections and their use as sources for Social History Studies.

Changing focus

The creation of a photography, video and new technologies department at The Museum of Modern Art in Rio de Janeiro (An experience account and some related considerations)

Pedro Karp Vasquez

This article deals with the creation process in June 1986 of a photography, video and new technologies department at the MAM-RJ. The Author, also the one who idealized the project points out the difficulties found in trying to constitute a collection reflecting the history of Brazilian Photography in a way as to document, preserve and divulge the main movements and tendencies.

The social focus in images

Theoretical fragments in the photography of social documentation

Antonio R. de Oliveira

The Author points out the creative moment that undergoes in the making of a photography, be it in the way of thinking or interpretation about this form of visual expression, closely connected to our culture, and very important to the preservation of memory. In this sense, the article aims to analyse photography as a social document responsible for great motivation in the production of photography in this century, when man is the main object of all photographic work.

Memory, history and photography

Educating the worker of the large "Factory Family"

Maria Ciavatta

Starting her study the Author aims to analyse the use of photography as a research source, pointing out that historical truth through photography breaches the question concerning the way the look is set and so the interpretation. From here the Author continues to analyse an ensemble of photographs of the initial decades of the Twentieth Century, taken from workers of different social standings in Rio, portrayed in group – as in traditional family pictures.

Keeping is not remembering

Photography, memory, history

Ana Lúcia de Abreu Gomes

The article aims to deepen the reflection about the relations between photography and History. As the starting point, a study about an object – the building of an image for the Brazilian Imperial State in the mids of the Nineteenth Century – and a documental body, that is the collection of photos of the Emperor D. Pedro II. This collection presents itself as very interesting to considerations about working with a private collection of a public man.

Postal Cards -the family as a consumer-receiver, 1905-1912

Verónica Pimenta Velloso

This article proposes a reflection over the "golden years" of the Postal Card, when by incorporating photos and the techniques of photomechanics, increased its consume, and therefore its production

all over the world. Using the collection of Josephina Cunha Campos as an object for study – album of postals formed from 1905 to 1912 – the Author discusses the different forms used by the family in postal cards in this specific period of time. The family is, therefore, considered as consumer, using postal cards as correspondence, object of collection and self-representation, in the case of portrait postals.

In the aim of the photographer

Rio de Janeiro and its spaces through the lenses of Gutierrez

Ana Maria Mauad

The Author tries to analyse the ways of expression and the contents in the photos of the city of Rio de Janeiro, through the lenses of Spanish Juan Gutierrez. The main point is to present the city through the eyes of the photographer – defining the spaces and outlines. At the same time the Author shows the social trajectory of Gutierrez in the field of photography production in the Nineteenth Century.

Men of “small occupations”

The photography and the representation of the street peddlers in the city of Rio de Janeiro in the beginning of the Twentieth Century

Renata Augusta dos Santos Silva

This article deals with the building of the process of representation of street peddlers in the city of Rio de Janeiro at the beginning of the Twentieth Century. The photos assembled with period chronicles and legislation made possible the drawing of some lines, showing the way of life in the city and of its inhabitants in a moment when deep urban changes were happening. The Author perceives the photographer as an interlocutor, building a certain interpretation of reality, as she produces images about the city with a language of its own.

Photographers and pilgrims

Pictures in the Santuário Nacional de Aparecida [*Aparecida National Sanctuary*].

Lygia Segalla

The article aims to draw an historical trajectory of the religious devotion to Nossa Senhora Conceição de Aparecida, pointing out the role of the photographers, for a long time performing at the square of the Basílica Velha de Aparecida showing through their lenses the faith of the

devouts. Using these photographers accounts the Author presents pilgrims stories, in their search to get in the picture taken, the miracle scene, and the perpetuation of the remembrance.

A rural “paulista” poetry in the photos of Nhonhô Ferraz

Celeste Zenha

This is an account about Fernando Ferraz de Arruda Pinto, known as “Nhonhô Ferraz”, who in the first decades of the Twentieth Century in the scenery of the “Vai e Vem” farm in the São Paulo inlands – built a photographer’s “atelier” for his activities. The Author will base her studies pointing to the use an historian can make from the remains of the collection of Nhonhô Ferraz, picturing the workhands in his farm and the landmarks of this part of São Paulo.

Images of a silent fight

The constitution of collections at the Museu Histórico Nacional [Museum of National History] (1922-1940)

Aline Montenegro

The article builds an history of the antiques tradition at the Museum, showing the development of scientific activities inside the institution, from the first years of its creation. Thus the Museum is shown not only as a place to safekeep evidences from the past but also a space where knowledge is produced, and the country’s History is divulged. The article also establishes the role of the Museum conservators regarding the treatment and transformation of these “monuments” into documents pointing out the alliance of an antiques practice to a bigger project of building the national identity.

Weapons as documents of the Dutch War

Revisiting an article formely published in the Anais do Museu Histórico Nacional [Annals of the Museum of National History] and a collection from the MHN

Adler Homero Fonseca de Castro

The Author proposes to analyse the weapons collection of the Museum , formerly studied by Sigrid Porto de Barros and published in the Annals, volume 10 (1949), Armas que documentam as Guerras Holandesas [Weapons as documents of the Dutch War]. Researching a collection,

representative of a moment of the National History, the Author aims to weavel the use of objects, characterizing an interpretation that values the military acts in the shaping of nationality. This way it rescues the memory of Gustavo Barroso, founder and first director of the Institution for whom it was deeply relevant the tradition of the glorious past, as to consolidate the House of Brazil.

Between the fear of death and the salvation

The Indo-portuguese and Cingalo-portuguese imagery in the collections of the Museum of National History

Vivien Ishaq

In this essay the Author makes an analysis of the objects from the Souza Lima Collection preserved at National History Museum, with its 572 religious ivory sculptures from portuguese settlements in Chinese and Indic coast. This collection is of great meaning due to its link with the massive commercial and comunication links established since the beginnings of the Sixteenth Century between several of the Portuguese possessions in the East, integrated to a larger net that included the African, European and American ones. These sculptures produced in the Seventeenth and Eighteenth Centuries in the jesuitic missions workshops – actually a meeting place for cultural encounter – reflect the expansion process of Christendom and the evangelization of people in the new lands conquered by the Portuguese crown. From this central topic other questions of similar importance are analysed as the role played by the Company of Jesus in the diffusion of Iberic Christianity and Brotherhood configurations.

Embroidered and lace – trimmed artcrafts

From East to West and the arrival in the New World.

Gracia Carvalho Badaró

Through this article one will follow the road taken by the embroidered and lace-trimmed artefacts in their journey from the East to the West, arriving in Portuguese Lands, bringing with them their technics. Thus, in so doing, the Author describes the arrival of material culture – here represented by the artcraft in lace and embroideries – to Brazil and the intertwining of Brazilian and Portuguese culture.

Baroque as an epoch culture

General aspects and a study case.

Lúcia Maria Cruz Garcia

This study, primarily tends to experience the baroque as culture having as a starting point the relations between Portugal and Brazil in the XVIII's showing the Portuguese Baroque as late and mainly placing the colony in the reverberation of the Portuguese artistical splendour. Looking for samples among the Museums collections that will show the artistic ebullition in the colonial gold period mainly in Rio de Janeiro – the Government Seat of the Vice-Realm – one name becomes evident Valentim da Fonseca e Silva, known as Mestre Valentim [Master Valentim] and thus, the characterization of the two “Evangelists” sculpted by him and originally placed at the Holy Cross of the Militaries Church façade, in Rio de Janeiro, and now preserved at the Museum – together with other pieces that reflect so well the brazilian colonial religious art-mainly baroque.

The Fan of the Aclamation of D. João VI

Vera Lúcia Lima

Anamaria Rego de Almeida

Luciana do Amaral Fernandes

Working in the fan collection of the Museum the proposition of this article is to characterize this adorning object as a very important document – for its historical or even sentimental value. Starting from its origins – since ancient times – the article will point to its importance in the Seventeenth, Eighteenth and Nineteenth Centuries as a complement to feminine vanity. Closing up in the Aclamation of D. João VI as king of Portugal, Brazil and Algarves this essay brings up the tradition of comemorative objects – mainly fans – pointing out the that they can be the bearing base in the celebration of historical facts.

Poetic itinerary of Brazilian Numismatics

From Discovery to Independendence

Dulce Cardozo Ludolf

A small poem in celebration of the Brazilian Numismatics from its Portuguese roots to the emergence of the Brazilian Nation.



Beco dos Tambores, portaria do MHN, ca. 1940

Este volume dos Anais do Museu Histórico Nacional, de número 32, foi composto e impresso entre setembro e outubro do ano de 2000, 500^o do Descobrimento, 178^o da Independência, 111^o, da Proclamação da República, 78^o da criação do Museu Histórico Nacional, 60^o do Lançamento do Volume 1 dos anais do Museu Histórico Nacional.

MUSEU
HISTÓRICO
NACIONAL

MINISTÉRIO
DA CULTURA 

 **IPHAN** INSTITUTO DO
PATRIMÔNIO
HISTÓRICO E
ARTÍSTICO
NACIONAL