

Fundação Biblioteca Nacional
Ministério da Cultura



Fernando Gralha de Souza

*O belo e o feio na belle époque carioca: Imagem, identidade e história nos
periódicos cariocas (1900-1920).*



Programa Nacional de Apoio à Pesquisa
2010

Rio de Janeiro
2011

O belo e o feio na belle époque carioca: Imagem, identidade e história nos periódicos cariocas (1900-1920).

Sumário

Introdução	2
Capítulo I	5
A Fotografia como Fonte	5
1.1 A Fotografia na passagem do séc. XIX ao XX: a democratização da imagem	5
1.2 Ser fotógrafo no Rio de Janeiro da Belle Époque.....	7
1.3 Fotografia e História	9
1.3.1 A fotografia como representação, reflexo, transformação e traço do real	11
1.3.2 Fotografia, Documento/Monumento	13
1.3.3 Olhar, ver e pensar.....	22
Capítulo II	27
As Revistas Ilustradas e a Cidade: Idealizações, Pedagogia e Modernidade.....	27
2.1 As revistas e suas imagens como reflexo da sociedade carioca.....	28
2.2 Idealizações e pedagogias estéticas.....	33
Capítulo III	40
Impressões sobre o belo e o feio	40
3.1 O Cidadão vestido: o traje como cartão de visita	44
3.2 Ser belo na <i>belle époque</i> carioca.....	53
Concluindo	63
Bibliografia	67
Lista de imagens	74

AGRADECIMENTOS

Gostaria de começar os agradecimentos pela financiadora do projeto, a Fundação Biblioteca Nacional que através do Programa Nacional de Apoio à Pesquisa, torna possível o desenvolvimento de projetos que só contribuem para o aprimoramento da carreira do Historiador.

Citar a importância da Fundação Biblioteca Nacional não teria sentido sem um agradecimento especial à toda equipe de apoio que através da Sra. Eliane Perez sempre deu todo apoio e informações de forma sempre eficaz e gentil.

Agradeço muito ao amigo Jordany Mouzer que foi fundamental no auxílio à pesquisa ajudando no monótono e meticuloso trabalho de “pescar” e organizar as fotografias em um vasto banco de dados. Deixo meus eternos agradecimentos às pessoas que fazem parte de minha vida desde antes da jornada do mestrado, aos meus grandes amigos e professores, Maria das Graças e Marcus Cruz que sempre acreditaram mais em mim do que eu mesmo, aos meus pais, seu Sérgio e Dona Magda, pela “corujice”, apoio, compreensão e carinho de sempre. E por fim agradeço de todo meu coração à pessoa que mais torceu, sofreu, alegrou-se, incentivou, ajudou e acreditou neste este projeto, Mônica você foi, é e será meu céu e meu chão, sem você nada disso teria acontecido e nem teria valor, obrigado.

Ao seu Sérgio, à dona Magda e à Mônica, que me ensinaram tudo.

RESUMO

O objetivo geral do nosso trabalho é percorrer a evolução da obra dos fotógrafos que prestaram serviço aos periódicos *Fon-Fon* e *Careta*, enfocando principalmente flagrantes do cotidiano cujo conjunto de imagens oferecia, na maioria dos casos, tipos humanos, gente dos mais variados tipos, profissões e personalidades. A partir desse recorte pretendemos investigar se os retratos publicados serviram de modelo para o estabelecimento e consolidação dos padrões de “beleza” segundo uma “estética normativa” que através da busca do “belo ideal” influenciaram os códigos de comportamento e aparência da sociedade carioca.

ABSTRACT

The general objective of this paper is to analyze the evolution of the workmanship of the photographers who had given service periodic to the *Fon-Fon* and *Careta*, focusing mainly human instants of the daily that set of images offered, mainly, people, the most kind of person, professions and personalities. From this clipping we intend to investigate if the published pictures had served of model for the establishment and consolidation of the standards of “aesthetic beauty” as a “normative one” that through the search of the “beautiful ideal” had influenced the codes of behavior and appearance of the Carioca society.

INTRODUÇÃO

O destino de “Cidade Maravilhosa” que o Rio de Janeiro possuía só seria cumprido a partir da declaração da República em 1889. Na virada do XIX para o XX, o Brasil e sua capital encheram-se de esperanças, dúvidas e expectativas, gerando um clima de mudanças iminentes na cidade de São Sebastião. Quando Rodrigues Alves assume a presidência do país em 1902, sai das expectativas e passa a ação de transformar a então capital brasileira em um grande centro urbano, começa um processo de reformas cuja finalidade é inserir o Brasil, através de sua capital, no panorama mundial. Esse processo se dá na ambiência da *belle époque*, e transforma a cidade e o cidadão carioca não só arquitetonicamente, mas também todo o estilo de vida da população.

Foi essa conjuntura que a jovem República brasileira e sua capital encontraram como palco para difundir os novos ideais de país, cidade e cidadão. É dessa tentativa de difusão de ideais e de seu efeito através das fotografias e periódicos cariocas, que versa nosso trabalho, de como a partir de agências de imprensa, com sua produção de símbolos e significados na cidade do Rio de Janeiro, tentou-se reformular a imagem dos habitantes desta cidade, dando-lhes uma nova face, orientando comportamentos e implementando uma visão de mundo modernizante para a cidade que, naquele momento era o “cartão-postal” do país.

Quando se fala em cartão-postal, prontamente, se constitui uma relação com a fotografia. E foi exatamente este tipo de fonte que moveu este trabalho.

O objetivo principal deste trabalho é entender no processo de modernização da cidade do Rio de Janeiro nos primeiros anos do século XX, como foi a construção de um estereótipo ideal para seus cidadãos tomando como referência as fotografias dos vários fotógrafos que publicaram seu trabalho nas revistas *Careta* e *Fon-Fon*.

As fotografias foram abordadas como uma mensagem, conformando um discurso visual que, cruzadas com suas complementações verbais nas citadas revistas, complementaram o conjunto de documentos permitindo através da intertextualidade uma interpretação das maneiras de ser e agir da elite carioca da *belle époque*. Além do que, na intenção de utilizar a fotografia para além de sua propriedade ilustrativa nos utilizamos de

uma ampla série com certa homogeneidade, proporcionando-nos dar conta das semelhanças e diferenças próprias dos grupos de imagens que nos propusemos analisar.¹

A partir destes elementos e princípios básicos o texto foi assim organizado:

No Capítulo 1 tratamos de elaborar uma discussão teórica das relações entre fotografia e História, situando nesta relação tanto o veículo de exposição desta fonte como a condição da fotografia no início do século XX. Desta forma realizamos uma análise da fotografia enquanto documento a partir de autores como Ana Maria Mauad, Boris Kossoy, Roland Barthes, Annateresa Fabris e Maria Inez Turazzi entre outros. É preciso salientar que essas discussões nortearam as ideias discutidas em nosso trabalho tanto no que se refere à fotografia como documento, à dinâmica de produção fotográfica quanto à imagem da elite carioca resultante dessa produção.

No segundo Capítulo tratamos de contextualizar as revistas ilustradas e sua integração no contexto da *belle époque* carioca, para tanto, traçamos um panorama da cidade e do imaginário da *belle époque* tendo como parâmetros tanto obras de caráter Historiográfico como obras com o cunho jornalístico e da literatura. Logo após adentramos o campo do pensar a modernidade por meio das obras quer foram desde o poeta e crítico francês Charles-Pierre Baudelaire até as historiadoras Ana Maria Mauad, Cláudia de Oliveira, Mônica Pimenta Velloso e Vera Lins. Desenvolvemos neste capítulo uma discussão conceitual a respeito da análise semiológica destes veículos de comunicação, autores como Roland Barthes, Paul Virílio, Roger Chartier, Boris Kossoy e Ariel Arnal entre outros nos deram os estofos necessários a esta tarefa de busca ficções e realidades na trama da elaboração imagética. O capítulo apresenta como determinados fatores confluem na relação das revistas analisadas, sua obra fotográfica com a cidade e cidadãos retratados, e é dessa relação que surge a escrita imagética, o discurso do fotógrafo a partir do qual estruturamos o Capítulo 3.

É no Capítulo 3 que finalmente partimos para a análise de como fotógrafo enquanto sujeito social apresenta a sociedade carioca da *belle époque*, elaborando representações através de fotografias, de como estas delineiam uma “visão de mundo”, como uma interpretação daquilo que a sociedade era no momento do *click* do fotógrafo ou, daquilo que poderia vir a ser no futuro.

¹ MAUAD, Ana Maria. *Fotografia e História – possibilidades de análise*. In: CIAVATA & ALVES, 2004.

É disso que trata nosso trabalho, de como é possível “identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada e dada a ler”.²

² CHARTIER, 1990, p. 76.

CAPÍTULO I

1.A FOTOGRAFIA COMO FONTE

1.1. A fotografia na passagem do séc. XIX ao XX: a democratização da imagem.

Em uma conjugação de engenho, técnica e oportunidade a fotografia surgiu em meados do século XIX e modificou o mundo, causou grande impacto na forma de produção e circulação cultural, alterando por completo o ambiente visual e os meios de intercâmbio de informação da maioria dos habitantes do planeta. Atualmente são raros os que não fazem uso frequente da fotografia, seja como ilustração, auxílio à memória ou representação artística.³

O advento da máquina de fotografar e seu produto, a fotografia, compuseram o novo equipamento/elemento tecnológico que possibilitava registrar o cotidiano de uma sociedade em processo de transformação, foram e são fundamentais para a construção das memórias da *belle époque* europeia e especialmente parisiense. Abriram para o mundo um novo modo de vida e uma nova ideia de cidade. Ajudaram a transformar Paris em capital do século XIX e fizeram com que os críticos e avaliadores desse período a tomassem como referência para a interpretação da passagem do século XIX para o século XX.

Walter Benjamin, inspirado nas caminhadas de Baudelaire pela Cidade Luz,⁴ colocou a fotografia num primeiro plano, como um dos mais importantes elementos da modernidade por esta se consistir, simultaneamente, em consequência do processo de desenvolvimento técnico e testemunha do novo tempo.

³ GASKELL, Ivan. *História das imagens*. In: BURKE, Peter. *A escrita da História: Novas perspectivas*. São Paulo: UNESP, 1992. p. 241.

⁴ BENJAMIN, 1989.

Iniciada pelos daguerreótipos, ampliada pelos *carte-de-visite*⁵ e definitivamente conquistada pelos cartões postais, a utilização da fotografia não se restringiu apenas ao prazer da contemplação de imagens, uma ampla diversificação de serviços ofertados, como a fotografia de cidades, aspectos da natureza, construções (prédios, escolas, estradas de ferro, pontes, etc.), expedições científicas e militares, documentação de empresas e governos, etc. emprestaram à imagem fotográfica o caráter prático e documental que contribuíram para a popularização da fotografia.

Antes reservada às elites,⁶ a fotografia na passagem do século XIX para o XX, passou por um processo de ampliação de seu alcance com a chegada no mercado de novas e mais simples técnicas fotográficas, baseadas no princípio do negativo-positivo, que ao diminuir os custos de produção, tornaram a fotografia acessível a um público maior.⁷ No Brasil, o efetivo crescimento da classe média, particularmente no Rio de Janeiro, resultou em uma crescente demanda do mercado consumidor de imagens. O novo modo de expressão e registro chegou ao alcance de novos usuários, como comerciantes urbanos, professores, profissionais liberais, funcionários públicos, artistas, entre outros que almejavam ter sua imagem eternizada pela fotografia. Desta forma o perfil da clientela sofreu uma transformação que a diferiu da dos tempos do daguerreótipo, quando o retratado era, quase sempre, um representante da elite agrária ou da nobreza oficial.⁸

Este alargamento do alcance das técnicas de reprodutibilidade impulsionou principalmente o fotomadorismo, cujo emblema inicial foi a introdução, em 1888 pela Eastman Kodak da câmera portátil, seu *slogan* publicitário – “*You press the Button, we do the rest*”, em último caso, sugere que a produção de imagens prescindia da figura do fotógrafo profissional nos registros mais comuns, segundo George Eastman “qualquer pessoa com mediana inteligência pode aprender a tirar boas fotos em dez minutos.”⁹

⁵ “Tratava-se uma fotografia copiada sobre papel albuminado e colada sobre cartão-suporte no formato de um cartão de visita. (...) eram oferecidas como sinal de amizade e afeto a amigos, parentes e amadas e colecionadas em álbuns”. Apud. KOSSOY, 2002, p. 34.

⁶ O que entendemos aqui por elite é uma referência genérica aos grupos posicionados em locais hierárquicos de instituições públicas, partidos ou organizações de classe da sociedade carioca, ou seja, entendemos elite como aqueles que na sociedade carioca tinham a capacidade de tomar decisões políticas ou econômicas, além daquelas pessoas ou grupos capazes de formar e difundir opiniões que serviam como referência para os demais membros da sociedade. Neste caso, elite seria um sinônimo tanto para liderança quanto para formadores de opinião.

⁷ BOSSY, 2002, p.12.

⁸ Idem.

⁹ Após utilizar o rolo de filme com até cem fotos que vinha junto com a câmera, o fotógrafo amador enviava pelo correio a máquina para a fábrica (em Nova York) onde o filme era revelado e copiado. Em seguida o cliente recebia em casa as fotos montadas e a câmera municiada com um novo filme pronto para ser usado. Ibidem, p. 42.

No alvorecer do século XX a fotografia já apresentava todos os quesitos imprescindíveis para a realização do registro de imagens de alta qualidade de exposição e reprodução, os principais progressos foram de ordem mecânica, na construção de lentes cada vez mais precisas e nítidas, e câmeras portáteis de diversos tamanhos e formatos. A Eastman lançou, por exemplo, em 1900, a câmera Brownie, ao custo de somente 1 dólar, e que transformou radicalmente a fotografia em uma arte popular, passando às outras empresas a preeminência por uma qualidade técnica profissional.¹⁰

Com a popularização da fotografia a imprensa a incorporou aos principais almanaques, revistas e jornais. Seu emprego, a princípio, tinha como função ilustrar reportagens e artigos ratificando o acontecimento narrado, ou mesmo de forma casual, sem nenhuma conexão com o texto publicado. Portanto, é importante atentar ao novo papel da fotografia no início do século XX – no Brasil explicitado em publicações como as revistas “*Careta*” e “*Fon-Fon*” entre outras revistas e periódicos –, o de se constituir como um elemento do cotidiano da população, consecutivamente conexo não somente ao desenvolvimento científico e à verdade da reprodução dos fatos, mas igualmente ao registro, à documentação do momento especial vivido.

O novo equipamento e o olhar do fotógrafo transformaram o cotidiano em nova expressão estética, ao registrar tipos, costumes e hábitos, moda e ao atribuir à imagem fotográfica a condição de representação das inovações e da curiosidade do homem moderno.

1.2. Ser fotógrafo no Rio de Janeiro da Belle Époque

Ser um fotógrafo na cidade do Rio de Janeiro do início do século XX é ser profissional e homem do seu tempo, é estar atento às inovações da ciência e tecnologia e de sua utilização no cotidiano, ou seja, um homem/profissional adepto ao ritmo veloz da *belle époque*. O homem, o equipamento e a época, evidenciam com suas efigies até que ponto há uma sintonia com um modo de vida e uma visão de mundo, com determinado nível de especificidade, e como isto implicou em uma adesão e no significado de um trabalho para a demarcação de fronteiras e elaboração de identidades sociais.

¹⁰ SALLES, 2004.

Esta dinâmica é desenrolada na cidade do Rio de Janeiro do início do século XX, o espaço é a própria cidade do Rio de Janeiro representada nas revistas *Careta* e *Fon-Fon*, mais exatamente o centro da cidade, e o tempo é o da *belle époque* brasileira, recorte cronológico assinalado pelo historiador Nicolau Sevcenko como compreendendo, grosso modo, o período de 1900 a 1920.¹¹ Período este que marca a importação no país - começando mais precisamente na Capital Federal - de novos moldes de consumo, estimulados por uma nascente, porém enérgica onda publicitária, além do respeitável catalisador cultural representado pelo intercâmbio entre as modernas revistas ilustradas.

O Rio de Janeiro observou a entrada de correntes migratórias nacionais e estrangeiras promoverem o rápido crescimento de sua população. Os novos tempos trouxeram consigo o automóvel, o *telephone* e a *electricidade*, o calçamento das ruas e os palacetes, os tecidos finos, os *boulevards*, o aeroplano, o *poudre de riz*, o *theatro* e o *cinematographo*, a proliferação de práticas desportivas, o nascer do mercado fonográfico e a popularização da fotografia entre outras novidades.¹² Eram decididamente tempos modernos.

Nesse tempo, ser moderno, cosmopolita e civilizado no Brasil, era viver no Rio de Janeiro e, para conseguir êxito em campos, como por exemplo, da vida intelectual ou científica, o aspirante a uma carreira de sucesso deveria estar em terras cariocas. Este era o tempo e o espaço da *belle époque* carioca que fotógrafos e sua arte registraram.

No começo do século XX, a então capital da república, mimetizava a *belle époque* parisiense, nela se exaltavam as atrizes francesas (Sarah Bernhardt), a vida mundana das confeitarias e cafés (Confeitaria Colombo, Cave, entre outras menos famosas), a moda parisiense (em lojas como a “*Parc Royal*”, templo da moda na “*belle époque*” carioca). A cultura predominante no período era a da modernidade, eminentemente urbana, que tornou a cidade do Rio de Janeiro um arquétipo de uma nova ordem mundial e se torna, ela própria, tema e sujeito das manifestações culturais e artísticas.

Foi nesta conjunção de polaridades diversas que fotógrafos profissionais e amadores retrataram o progresso, o *dândi*¹³, o *smart*¹⁴ a dama da sociedade, as exposições, as batalhas

¹¹ SEVCENKO, Nicolau. 1998. p. 37

¹² Idem.

¹³ Etimologia: ing. *dandy* (c1780) “homem que tem preocupação exagerada com a aparência pessoal”, de orig.obsc.; us. inicialmente na fronteira entre Inglaterra e Escócia, para fazer referência aos jovens que se vestiam de modo excêntrico; adotado em Londres (1813-1819), para designar 'homens elegantes', esp. G.B. Brummel (1778-1844); prov. chega ao port. através do fr. *dandy* (1813-14) (fonte: Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa).

das flores, mostraram também um tempo em que os relógios andam muito mais depressa, mostraram um espaço rapidamente ocupado por grupos beneficiados, onde um homem novo assume a cena histórica. Com a “regeneração” a aparência se torna cartão de visita, legitimando a aspiração à beleza, elegância e estilo, uma classe carioca, que ali começou a interagir com a “modernidade” que ficava à mostra de quem por ali passava.

1.3. Fotografia e História

Paralelo a seu caráter de inovação tecnológica, a fotografia carrega em sua história a marca da polêmica em relação aos seus usos e funções.¹⁵ Desde o sobressalto provocado no meio artístico, que em um primeiro momento percebeu a fotografia como um artefato que tornaria obsoleto qualquer outro tipo de ilustração, até seu caráter de prova irrefutável dos fatos, a fotografia foi, e é, alvo de debates entre aqueles que utilizam este recurso para refletir acerca de seus objetos de análise.

No caso particular da sua relação com a História, podemos dizer que este debate deu-se, dentre outros aspectos, sobre a consideração do papel desempenhado pela cultura nos distintos campos da conjuntura social. Foi assim que a fotografia, ao lado de outras representações, adentrou os campos da pesquisa em História.¹⁶

Entre os anos 1970 e 1980 do século XX, as fontes imagéticas, até então limitadas a um nível meramente ilustrativo, colaboraram para dilatar os debates teórico-metodológicos responsáveis pela proposição de “novos problemas, novos objetos e novas abordagens” aos territórios dos historiadores.¹⁷ Debates estes, que foram responsáveis pelo esclarecimento da natureza híbrida e discursiva da fotografia, das variações da percepção de suas imagens e sobretudo dos filtros culturais, ideológicos e políticos que sempre conduzem os padrões historiográficos predominantes, os quais, por sua vez, influenciam modos de ver e de olhar as imagens.

¹⁴adj 1 agudo, severo, forte, ardente, pungente. 2 vivo, ativo, esperto. 3 sensível à dor. 4 inteligente, talentoso, espirituoso. 5 vistoso, em boa ordem. 6 elegante, moderno. 7 coll considerável, relativamente grande. (fonte: Michaelis, moderno dicionário de inglês).

¹⁵ MAUAD, 2004, P.119.

¹⁶ BORGES, 2003, p. 75-79

¹⁷ Referência à obra coletiva organizada por LE GOFF, Jacques e NORA, Pierre, traduzida no Brasil com o título de *História: novos objetos, novos problemas, novas abordagens*. 3v. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1976.

Ao considerar questões como estas, vários autores propõem um repensar sobre os modos de trabalhar as relações entre fotografia e História, Annateresa Fabris,¹⁸ Ana Maria Mauad,¹⁹ Maria Inez Turazzi,²⁰ o teórico francês Philippe Dubois,²¹ Boris Kossoy,²² entre outros, são exemplos de algumas obras cuja alta constância nas notas de rodapé de dissertações e teses de diferentes historiadores, pesquisadores e outros estudiosos da fotografia ratificam a aceitação da, como já dissemos, natureza híbrida e discursiva da fotografia, o que permite fazer desta fonte iconográfica um documento histórico recheado de informações sobre a sociedade congelada naquela imagem.

Respeitadas suas especificidades, podemos dizer que nos trabalhos dos autores acima citados, os autores proclamam a fotografia não apenas como uma expressão da realidade, mas também interpretação deste mesmo real, que deve ser buscada nas imagens através da leitura cuidadosa e subjetiva, neles a fotografia exhibe suas múltiplas faces; ostenta seu *status* de técnica, arte e documento sociocultural.

Nos interessa aqui chamar a atenção para o fato de que a ação de reproduzir frações do real não é um processo asséptico, passivo, pois o fotógrafo, seja ele amador ou profissional, atua sobre o real impregnado e sabedor dos códigos sociais, políticos, ideológicos, comerciais e estéticos. De outra forma, a “composição” da imagem produzida seria passível de não ser compreendida por sua clientela, ou seja, estaria fora do seu circuito social, de sua clientela.

A constituição da visualidade determinada pela fotografia perfaz-se ao mesmo tempo, por sua geração automática assim como pelas subordinações socioculturais que orientam o olhar e as escolhas do fotógrafo, pelos intermediadores culturais responsáveis pela circulação das imagens além do gosto e intenções dos consumidores.

Assim sendo, podemos dizer que fotógrafos, suas câmeras, a paisagem carioca e seus habitantes e, por fim, nós espectadores, fazemos parte do processo de significação. Entendemos então as fotografias dispostas e publicadas nos periódicos cariocas como um sistema de comunicação e, portanto, portadoras de uma mensagem e de um emissor com intenção de transmitir algo. Os códigos de representação e comportamento de um grupo ou indivíduo estão presentes na imagem fotográfica, e como esta é passível a processos de

¹⁸ FABRIS, 1998.

¹⁹ MAUAD, 1990.

²⁰ TURAZZI, 1998.

²¹ DUBOIS, 1990.

²² KOSSOY, 2001.

manipulação, é comum que este tipo de conduta ocorra em regimes que procuram legitimar-se.

Partindo do ponto de que a fotografia traz em si uma série de referências do indivíduo, grupo ou sociedade a que representa, como imagem, ela está carregada de valor cultural. Segundo Arnal²³, esse “estar carregado de valor cultural” acontece quando a imagem se coloca no contexto sociocultural de um certo grupo. Essa inclusão ocorre se, e quando, os atores sociais mantêm os ritos comuns que reforçam e estruturam esse grupo.

A fotografia ganha então um caráter dúbio, enquanto é definitivamente um documento, consiste ao mesmo tempo em uma representação.

1.3.1. A fotografia como representação, reflexo, transformação e traço do real.

Etimologicamente, “representação” provém da forma latina “*repraesentare*” - fazer presente ou apresentar de novo. Fazer presente alguém ou alguma coisa ausente, inclusive uma ideia, por intermédio da presença de um objeto.

Pensar a questão da representação na fotografia nos leva à noção clássica de representação, ou seja, à noção de que a mesma pode ser entendida como o “relacionamento de uma imagem presente e um objeto ausente”, esta por sua vez nos remete ao trabalho de Roger Chartier,²⁴ que desenvolve a ideia de que as estruturas do mundo social são historicamente produzidas por práticas discursivas, políticas e sociais, que articuladas constroem suas imagens. Nele o trabalho de representação é um trabalho de classificação e de exclusões que constituem as configurações sociais e conceituais próprias de um tempo ou de um espaço.²⁵ Portanto estas estruturas não se constituem a partir de um dado objetivo no sentido de uma externalidade material, de onde podemos deduzir que as representações não seriam um mero reflexo da realidade.

Chartier articula três noções: representação, prática e apropriação. Segundo ele, as práticas de apropriação cultural são formas diferenciadas de interpretação, ou seja, de

²³ ARNAL, 1998.

²⁴ CHARTIER, 1990.

²⁵ idem, p. 27

representação da realidade. Desta forma, ele põe em destaque a pluralidade dos modos de emprego das apropriações e a diversidade de leituras – inclusive, do ato concreto da leitura, silenciosa ou oral, pública ou privada etc.

Todas as representações visam “*fazer com que a identidade do ser não seja outra coisa senão a aparência da representação, isto é, que a coisa não exista a não ser no signo que exhibe*”, sendo que, “*a relação de representação é assim confundida pela ação da imaginação, que faz tomar o logro pela verdade, que ostenta os signos visíveis como provas de uma realidade que não o é*”.²⁶

Ao tomarmos por objeto as representações da *belle époque* carioca concretizadas nas imagens fotográficas das revistas *Fon-Fon* e *Careta* podemos compreender a disposição e interesses de determinados grupos sociais da população carioca do início do século XX. Seguindo o pensamento de Chartier as imagens, as representações elaboradas, apresentam a sociedade tal como pensam que ela é ou, como gostariam que ela fosse. Estas efigies descrevem a realidade da *belle époque* carioca não como um espelho, mas como uma “visão de mundo” entre outras possíveis, como uma interpretação daquilo que a sociedade era no instante do *click* do fotógrafo ou, daquilo que ela poderia vir a ser.

Deste modo, a partir deste ponto de vista, a fotografia elaborada só pode ser considerada análoga ao seu referente por satisfazer a um tipo de código de representação técnico vigente na sociedade que a aprecia, situado no tempo e espaço de sua gênese.

Desta forma, a fotografia é mais do que a consequência de um procedimento físico-químico entre imagem e referente, alcançada mediante o desenvolvimento técnico, é uma construção histórica. A verdade empírica do processo fotográfico sobrevém, principalmente, a partir de estratégias e convenções que regulam a produção e a recepção da imagem, por meio de formas de diálogo e de estética, codificadas social e historicamente.

Neste processo a fotografia é constituída pelo fotógrafo enquanto sujeito histórico portador de uma ideologia, de uma cultura, como sendo um espaço bidimensional, onde convergem sistemas de representações ou signos.

Nesta intrincada representação da realidade, a fotografia existe como forma expressiva dotada da capacidade de se comunicar sem depender da linguagem verbal, sendo que, nem sempre a mensagem é explícita. O sentido da fotografia situa-se no limite entre sua própria estrutura significante, é “um conjunto de códigos organizados de forma não aparente,

²⁶ *Ibidem*, p. 21-22

possuindo uma lógica interna não explicitada”, de acordo com o modo de produção e o contexto social ou pessoal do fotógrafo.²⁷

Assim sendo, a construção de uma representação, resultada de uma intenção, fundamentada em uma dada realidade (referente) que se mescla com o ato fotográfico que tem como etapa essencial...

*(...) selecionar e destacar um campo significativo, limitá-lo pelas bordas do quadro, isolá-lo da zona circunvizinha que é a sua continuidade censurada. O quadro da câmera é uma espécie de tesoura que recorta aquilo que deve ser valorizado, que separa o que é importante para os interesses da enunciação do que é acessório (...)*²⁸

Ao optar por um determinado fragmento da realidade em detrimento de um outro que não atraiu seu olhar, o fotógrafo-sujeito estará sendo dirigido pela mentalidade coletiva de seu tempo, pois (...) *quem quer que seja, não pode subtrair-se às determinações que regulam as maneiras de pensar e de agir de seus contemporâneos.*²⁹

Estas ideias nos permitem observar e pensar na “teatralização” e a “realidade” do já vivido da sociedade carioca do início do séc. XX, alcançar a distinção entre representação e representado, entre signo e significado. Permite “identificar o modo como em diferentes lugares e momentos, uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler”,³⁰ nos agrega ao objetivo do trabalho, de perceber o modo como, no Rio de Janeiro da *belle époque*, a ideia de “belo” e de “feio”, de modernidade e seus contrapontos são construídos, pensados, dados a ver através da fotografia do período.

1.3.2. Fotografia, Documento/Monumento

O primeiro impacto que a fotografia ocasionou foi o despertar de grande entusiasmo pelo novo meio de expressão, em virtude de suas realizações, de sua perfeição e rapidez. Esse deslumbramento com a invenção de Niépce e Daguerre e suas possibilidades de representação

²⁷ OLIVEIRA, 1994, p. 47

²⁸ MACHADO, 1984, p. 76.

²⁹ CHARTIER, 1990, p. 76.

³⁰ Idem, p. 16-17

geraram a necessidade de definir a essência da fotografia. Esta, primeiramente, se constituiu em oposição à pintura. O esforço neste sentido se deu diante da capacidade da fotografia de reproduzir, como até então, nenhum mestre da pintura houvera conseguido, um “espelho do real”. Foi o recurso mecânico encontrado pela ciência para reprodução do fato, cópia fiel dessa mesma realidade.³¹

Desde seu surgimento em 1839 até meados do século XX, a fotografia se constituiu nas relações entre documento, prova e memória, carregando em si o status de “olho da História”, no Brasil sustentou-se a ideia. A partir da nota dada pelo Jornal do Comércio em 1840³² da chegada do daguerreótipo,³³ – “(...) *Em menos de nove minutos o chafariz do Largo do Paço, a praça do peixe, o mosteiro de São Bento, e todos os outros objetos circunstantes se acharam reproduzidos com tal fidelidade, precisão e minuciosidade, que bem se via que a coisa tinha sido feita pela própria mão da natureza, e quase sem a intervenção do artista*” – passando pela sua associação como identificação através do uso em documentações pessoais como passaportes, identidades, e outros tipos de carteiras de reconhecimento social, dos retratos de família,³⁴ o registro fotográfico tinha em si a certeza da isenção de intervenção à natureza do fato. Esta suposta vocação que a fotografia tem para reproduzir o real garantiu-lhe desde sua invenção uma posição de destaque no campo das ciências e da comunicação. A informação visual contida na imagem nunca era contestada, seu nível de autenticidade garantia seu aceite prévio como prova de um determinado episódio, estado de coisas, aparência ou comportamento. A objetividade positivista atribuída à fotografia era parte de uma instituição alicerçada no iconográfico, na aparência como expressão da verdade.³⁵

Antes de qualquer coisa devemos deixar claro que a teoria do “olhar inocente” já caiu por terra há algum tempo, historiadores e teóricos da imagem como Boris Kossoy, Ana Maria Mauad, Ariel Arnal, Alfredo Bosi entre outros, comprovam que entre a ação de fotografar e a imagem resultante existe toda uma gama de subjetividades concernentes tanto ao fotógrafo quanto a sociedade do contexto deste mesmo fotógrafo, além das expectativas e desejos do fotografado.

Além de que, não podemos desconsiderar que boa parte da obra aqui discutida é fruto de uma relação comercial entre o fotógrafo e um tipo de publicação que tinha por objetivo

³¹ ARNAL, 1998.

³² *Jornal do Comércio*, 17/01/1840.

³³ Aparelho fotográfico inventado por Mandé Daguerre (1787-1851), físico e pintor francês, que fixava as imagens obtidas na câmara escura numa folha de prata sobre uma placa de cobre.

³⁴ MAUAD, 1996, p. 3.

³⁵ KOSOY, 2001, p. 102.

principal uma questão comercial, que era vender revistas. Os fotógrafos prestavam um serviço a um cliente, e o sucesso desta relação estava diretamente ligado à satisfação deste cliente, cliente este que lhe garantia, muitas vezes, seu sustento, de onde podemos concluir que os fotógrafos usavam (e usam até hoje) de todos os recursos para satisfazer as expectativas de seus clientes.

Assim, podemos dizer que as efígies dos vários profissionais da fotografia que ilustraram as revistas aqui citadas e sua relação com o registro do “fato” se encontram no centro do debate que é o conceito da fotografia como fonte histórica e sua respectiva discussão teórica, envolvendo questões como o realismo fotográfico, a ambiguidade relativa à informação e desinformação que existem na imagem fotográfica, a subjetividade e a objetividade que ela possui, a questão do olhar, da interpretação e da busca da natureza do documento fotográfico.³⁶

Como já dissemos acima, os registros fotográficos, no período estudado, eram tidos como provas incontestáveis de uma realidade congelada, de um estado de coisas e pessoas, originadas pelo olhar “inocente” do fotógrafo, um olhar que apenas observa e registra, sem juízo de valor, sem ideologia, sem compromisso, a não ser com a verdade.

Seria possível, o registro visual não documentar a atitude do fotógrafo frente à realidade? Seu estado de espírito e sua ideologia não transparecerem em suas imagens? Segundo Kossoy³⁷ não, seja nas chapas que realiza de forma independente, onde trabalha mais “solto”, seja atrelado a um compromisso com sua clientela, o fotógrafo é um filtro cultural, um construtor de imagens que são resultado de suas vivências, seu comprometimento com o fotografado, sua competência técnica e da relação com seu equipamento.

Buscando esse aprofundamento indispensável a confiável análise da obra fotográfica discutida aqui e de seus processos de realização, optamos por seguir a metodologia de situar as fotografias no contexto de sua produção, no seu tempo e condições político-sociais, foi o caminho para articular dinamicamente a percepção dos vestígios detectados e a visão geral que se tem sobre a realidade social estudada.

Porém, o simples “cercar” as fotografias através das fontes produzidas pelos fotógrafos da *belle époque* carioca, não foi suficiente para dar conta da sua expressão do universo da sociedade da cidade do Rio de Janeiro no período. A interpretação de uma única

³⁶ CIAVATTA, 2002. p. 18

³⁷ KOSSOY, 2001, p. 42.

fotografia ou de uma série como texto, exigiu o conhecimento de diferentes textos que os antecederam ou que lhes fossem contemporâneos na produção da textualidade de um período.³⁸

Assim sendo, o entrecruzamento e a interseção do texto escrito nas revistas e as legendas³⁹ ligadas às imagens, se tornaram de essencial importância na construção de um conjunto de referências mais extenso, que por sua vez, proporcionaram uma maior possibilidade de compreensão do sentido do teor das imagens, a fim de que elas adquiram um sentido não em si, mas em seu contexto.

Desconsiderar outras fontes, sejam elas quais forem, ao ler e entender o Rio de Janeiro da *belle époque* através das fotografias das já citadas publicações seria um trabalho infactível e sem sentido. A imagem fotográfica, não fala por si, somente pode ser compreendida quando contextualizada no próprio universo interpretativo do autor e do receptor, entendemos que somente nesse universo ela se decompôs em testemunho e mensagem de uma pessoa, sociedade, circunstância ou de um acontecimento sucedido.

O fotógrafo profissional ou não, ao manusear seu equipamento está sempre vinculado ao seu entorno e à sua formação cultural, à uma empresa ou mesmo particular, este manuseio dos meios de produção cultural envolveu tanto aquele que detém este meio, quanto aquele ao qual serviu, como as revistas *Fon-Fon* e *Careta* e seu público. Outra informação que levamos em conta é o fato de que o controle dos meios técnicos de produção cultural, até meados de 1950, foi prerrogativa das elites.⁴⁰

O caminho percorrido por toda teoria e prática da utilização da fotografia como fonte historiográfica apontam indícios nos levaram a crer que as revistas supracitadas e seus fotógrafos eram entusiastas das transformações da *belle époque*, apoiaram as transformações promovidas pelos poderes públicos municipal e federal na capital da República, que viriam a transformar o cenário da cidade e, conseqüentemente, a relação de seus habitantes com ela. Estes profissionais foram responsáveis pelo registro de imagens de uma paisagem e pessoas que se modificaram rapidamente, de um mundo que se despedia enquanto outro se anunciava. Suas fotografias construíram séries de imagens que preservaram uma determinada memória do antes, durante e depois, e que tinham por objetivo a construção de um registro fiel das mudanças empreendidas.

³⁸ MAUAD, 2005, p. 140.

³⁹ As legendas são exemplo claro de complementação verbal à mensagem imagética, onde o vínculo entre mensagem escrita e mensagem visual, faz com se relacionem, reafirmem e auto completam.

⁴⁰ Idem, p. 141.

Muitas fotografias observadas em nosso trabalho, por utilizar os planos médio e geral,⁴¹ passam a ideia de neutralidade, de distanciamento, por conta de nosso recorte optamos pelas imagens bem diferentes, preferimos quando o fotógrafo registrava situações menos formais, em que encurtava a distância, se aproximava das pessoas nas ruas e executava closes e imagens em primeiro plano. Estas imagens embora almejassem à universalidade de uma produção calcada na razão, percebemos que seu resultados são sempre regulados sobre códigos convencionalizados social e culturalmente, motivados pelos interesses dos grupos que os tecem, daí foi imprescindível o relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem se utiliza deles.⁴²

Fez-se necessário, também, entender o fotógrafo como autor, em qualquer instância em que atuava, autônomo ou servidor, sua obra é marcada pela competência com que dominou a tecnologia e a estética fotográfica de seu tempo, que por sua vez estavam diretamente conectadas ao manuseio de códigos convencionados social e historicamente objetivando a fabricação de uma imagem crível e inteligível. Logo, as imagens produzidas são um documento não apenas pelo que mostram de um passado congelado nas efigies, mas porque permitem também o conhecimento de seu autor, o fotógrafo e cidadão, do procedimento e tecnologia empregados por ele e que proporcionaram a imagem e seu conteúdo.⁴³

O produto final na obra destes profissionais, suas fotografias, se constituiu em decorrência da ação do homem, que dentre outras escolhas possíveis, optou por um ponto de vista em particular: o entusiasmo e otimismo advindos das ideias de modernidade. E que utilizou toda a tecnologia a ele oferecida por esta modernidade e, não menos relevante, por seus “patrocinadores”. Sua narrativa fotográfica nasce a partir de um desejo individual, mas que é permeado por desejos de um lugar e de uma época, que o motivaram a petrificar em imagens determinados aspectos do real.

Desde o surgimento da fotografia, existe a possibilidade de interferir na sua confecção, da existência de um “discurso humano”, construído através da codificação da imagem - a pose por exemplo. Dirigindo a cena, organizando a composição, se aproveitando de um ângulo mais favorável, alterando para melhor ou para pior a aparência de seus

⁴¹ *A tradição teórica e a prática do cinema estabeleceram uma codificação dos planos: plano geral, plano de conjunto, plano médio, plano americano, primeiro plano, primeiríssimo plano ou plano detalhe.* Apud CIAVATTA, 2002, p. 60.

⁴² CHARTIER, 1990, P. 17.

⁴³ KOSSOY, 2001, p. 75.

retratados, introduzindo ou excluindo detalhes, o autor fotográfico sempre, de uma forma ou de outra, manipula seus registros técnica, ideológica ou esteticamente.⁴⁴ Desta forma, a singularidade daquilo que se apresenta ganha similaridade com uma categoria universalizante: o rico, o pobre, o patrão, o empregado, ou a festa, o desastre, o protesto, a modernidade, o atraso...

Assim sendo, a fotografia apresenta, por um lado, algumas pistas muito claras, e de outro carrega alguns vestígios, de acesso mais difícil, pois são fundamentados em modelos previamente elaborados da perspectiva, do enquadramento, da composição, da pose, etc. Estas condições são de grande relevância, porque mostram não apenas que tal evento realmente existiu, mas também, através da composição da imagem, uma certa representação que foi social e/ou culturalmente conferida ao sujeito.

A fotografias aqui analisadas foram usadas para atestar as condições de um certo estilo de vida da elite carioca, dos graus de beleza evidenciados nos anúncios de cosmético, da elegância dos cursos carnavalescos, do carnaval de rua, dos cafés de inspiração parisiense, e tantos outros eventos e personagens do cotidiano carioca da *belle époque*, representados por meio de objetos, poses e olhares, são fruto de um processo que vai além de sua gênese automática, que vai além de a ideia de *analogon* da realidade, são decorrentes de uma elaboração do vivido, de uma ação de investimento de sentido, ou seja, uma leitura do real concretizada por fotógrafos e por um meio de comunicação periódico mediante um conjunto de normas que envolvem, inclusive, o domínio de um determinado conhecimento e tecnologia.⁴⁵

A fotografia no período e veículo analisado é um meio de informação pelo qual visualizamos microcenários da *belle époque* carioca; entretanto ela não agrupa em si a totalidade do conhecimento, mas evidencia sim uma implícita relação de “cumplicidade” entre o fotógrafo, publicação e a cidade. Não pode ser percebida e analisada como um registro simples e imaculado de uma imanência do objeto retratado. Como produto humano, ela indica também, com sua escrita luminosa, uma realidade que não existe fora dela, nem antes dela, mas precisamente nela.⁴⁶

⁴⁴ Idem, p. 108.

⁴⁵ MAUAD, 2005.

⁴⁶ MACHADO, 1984, p. 40.

Seguindo o viés de análise de Boris Kossoy,⁴⁷ afirmamos que a História das efígies executadas na *Careta* e na *Fon-Fon* vistas tanto pelo fotógrafo como pelos retratados, nos traz indícios de um passado. É preciso ter consciência de que, ao analisarmos estas fotografias, nossa compreensão deste passado será, sem dúvida, influenciada por uma ou mais interpretações anteriores. Por mais isenta que seja à interpretação do teor fotográfico da obra analisada, a *belle époque* carioca será vista continuamente conforme a interpretação primeira dos fotógrafos e das revistas, que optaram por aspectos determinados, os quais foram objetos de manipulação desde o momento da tomada dos registros e durante todo o processamento, até a obtenção das imagens derradeiras. Entre o objeto e sua imagem materializada incidiram uma sequência de intervenções ao nível da expressão que modificaram a informação inicial: um exemplo de tal ocorrência é particularmente notada nas fotografias com as já citadas legendas, comentários, imagens que, uma vez associadas ao signo escrito, passam a “orientar” a leitura do receptor com objetivos quase nunca inocentes.

Retomando então a questão do documento, a fotografia serve ao historiador como fonte de conhecimento das múltiplas atividades do homem e de seu atuar sobre outros homens e sobre a natureza, porém sempre se prestando aos mais diferentes interesses, ideologias e culturas, agregando ao *status* de documento a característica de representação.

Entendemos, portanto, a série de fotografias analisada como uma determinada “prova visual” do contexto da *belle époque* carioca, que sempre encontrou-se entre dois modos de existência: como mensagem direta, objetiva, culturalmente consagrada pela sua origem de tecnologia aplicada e aparentemente sem necessidade de decodificações, e como uma mensagem polissêmica, dúbia, refratora da realidade. Se nesta permite uma aproximação estética da virtualidade do ato fotográfico à sua materialização, do fazer fotográfico ao refletir sobre o produto codificado, transformador do real, naquela, a estética fotográfica é imposta ao real como mimeses, arquétipo visual ou o “espelho do mundo”, o código absoluto. Ou seja, prova conformada pelo testemunho e pelo olhar de cidadãos e duas publicações de seu tempo, que transitaram entre a elite e o populacho com grande desembaraço, tão grande que é perfeitamente possível fazer uma analogia com o termo tão usado por João do Rio: o epíteto de “*flaneur visual*” talvez seja a melhor forma de definir a atitude dos fotógrafos diante da cidade do Rio de Janeiro.

⁴⁷ KOSSOY, 2001.

Segundo Le Goff,⁴⁸ dois tipos de materiais são aplicados à memória coletiva: os documentos e os monumentos, e a fotografia de fato, oscila entre esta tipologia, entre memória e História, ora serve de índice, como marca de uma materialidade passada, na qual objetos, pessoas e lugares nos dizem sobre determinadas feições desse passado – modismos, condições de vida, arquitetura, festas, solenidades, etc. Por outro lado, é um símbolo, daquilo que no passado, a sociedade determinou como imagem a ser perpetuada no futuro.⁴⁹

As fotografias dos artistas, expostas nas revistas, organizam uma memória, uma lembrança não só de fatos históricos, mas também de figurantes anônimos com os quais o espectador podia facilmente se reconhecer, além de provocar emoções específicas. Estas imagens eram as do fato, da coisa concluída definitivamente, elas expunham o tempo, o sentimento do irreparável e, em relação dialética engendraram uma aguda vontade de adotar um determinado futuro que se encontrava invariavelmente idealizado por toda encenação aparente, todo discurso estetizante.

A nova noção de cultura foi utilizada por um determinado grupo, no caso a elite social e política, para dar conta da ambiciosa ideia de projetar uma totalidade homogênea de usos, hábitos, costumes e ideário que pretendia compor uma identidade comum ao povo carioca. O Rio de Janeiro e sua população, no início do século XX, segundo as ambições e padrões modernistas, era deficitário de saúde, modernidade e funcionalidade, para solucionar este problema foi desencadeado o processo conhecido como “reformas urbanas”, nele estavam depositadas todas as esperanças de um futuro melhor para o Rio de Janeiro e por consequência o Brasil.

A aspiração a uma equivalência com as cidades europeias foi então o ponto de partida, o motor inicial da produção imagética da nova “realidade” sócio-político-cultural, com o intuito de captá-la e registrá-la. Adicionar ao novo cenário cultural da cidade e, por extensão, do país, imagens fotográficas está diretamente ligado à confecção de um projeto de herança material, cujo destino era demarcar e naturalizar um domínio subjetivo, concebido com o objetivo de suplantar o legado colonial.

A fotografia, composta por signos sociais, políticos e estéticos e de sua relação simbólica com seu exterior, institui, sob o enfoque da produção de significados socioculturais, um “espaço histórico” legitimado. Através de sua condição legitimadora e dialógica, o modo de representar da fotografia atualizou-se enquanto “gênero de discurso”. Tal significação

⁴⁸ Idem.

⁴⁹ MAUAD, 2005, p. 141.

encontra-se bem encaixada nestas características e condições na medida em que, de acordo com o pensamento de José R. S. Gonçalves,⁵⁰

“os ‘discursos do patrimônio cultural’, presentes em todas as modernas sociedades nacionais, florescem nos meios intelectuais e são produzidos e disseminados por empreendimentos políticos e ideológicos de construção de ‘identidades’ e ‘memórias’, sejam de sociedades nacionais, sejam de grupos étnicos, ou de outras coletividades.”

Na cidade do Rio de Janeiro o futuro que o movimento das elites governistas inventa, cristalizado em algumas imagens, se torna o objetivo. Nele estava o que se acreditava ser a verdadeira essência do brasileiro: íntimo da modernidade, longe de seu passado colonial e atrasado. Nesse sentido, a obra imagética dos fotógrafos da *belle époque* conformava uma memória de um tempo presente com vista para o futuro, como um tempo revivido em sintonia com a firme vontade de progresso e modernização.

É nesta escolha de narrativa, inspirada pela noção de documento-monumento, onde Lê Goff sugere que o documento enquanto monumento é fruto do empenho das sociedades históricas para estabelecer – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si mesmos, e que a fotografia age como um ponto de partida da memória, apta a resumir o sentimento de pertencimento a um grupo e/ou a um determinado passado, que, fundamentalmente, nos leva a considerar as imagens fotográficas das publicações em análise como fonte historiográfica, como documento e monumento.

Logo, apresentamos a fotografia como uma mensagem que se elabora através do tempo, tanto como imagem/monumento quanto como imagem/documento.⁵¹ É uma forma de demarcação que faz uma ponte entre passado e presente, de natureza fundamentalmente comunicativa e que reúne uma série de componentes dialéticos, compostos de resistências e acordos, oposições e homogeneidades, que por sua vez lhe impedem de ser neutra. É carregada de valores, objetos, mensagens, lugares e imagens constituindo documento e monumento cheios de eloquência, reflexões, técnica e simbolismos impregnados de passado e presente, de testemunho e objetividade, de lembranças e esquecimentos.

A fonte visual tem uma natureza discursiva, que produz sentido - sentido dialógico - socialmente construído e mutável e não imanente à fonte visual. A visualidade é algo que vai

⁵⁰ GONÇALVES, 2002.

⁵¹ Apud CARDOSO & MAUAD, 1997.

além de observar o visível e dele inferir o não-visível. É “tirar” da fonte visual um ou vários discursos.

Assim sendo, a fotografia se estabelece como mediadora e reflexo de um momento crítico da sociedade carioca do início do século XX, permeada pelo movimento progressista e modernizante, empreendido pelas elites com o objetivo de pouco a pouco, construir um caminho de emancipação e inclusão no mundo moderno. A coleção de imagens publicadas na *Careta* e *Fon-Fon*, captaram em instantâneos a substituição do antigo pelo novo, potencializaram a absorção do modo de vida estrangeiro e a construção de uma nova autonomia identitária do carioca que se forjava naquele momento, explicitando nas efígies sua íntima relação com o projeto de mobilização nacional, um Brasil pujante e até então excluído do mundo moderno, metonimizado na figura da sua capital, porém sem deixar escapar de suas imagens, de sua narrativa fotográfica, além do citado projeto de futuro, a presença recorrente de contradições, resistências e hibridações, principalmente culturais como componentes inevitáveis do contexto social e político.

1.3.3. Olhar, ver e pensar

“Sabe-se que a relação do olho com o cérebro é íntima, estrutural. Sistema nervoso central e órgãos visuais externos estão ligados pelos nervos ópticos de tal sorte que a estrutura celular da retina nada mais é que a expansão da estrutura celular do cérebro. O anatomista norte americano Stephen Poliak chegou a admitir a hipótese revolucionária de que o tecido cerebral resultou de uma evolução dos olhos em pequenos organismos aquáticos que viveram a mais de um bilhão de anos atrás. Quer dizer: não foi o cérebro que se estendeu até a formação do órgão visual, mas, ao contrário, foi o olho que se complicou extraordinariamente dando origem ao córtex onde, supõe-se, estaria a sede da visualidade.” (Alfredo Bosi)⁵²

⁵² BOSI, 1989.

Roland Barthes em “A Câmara Clara”⁵³ afirma que a foto *fala*, que induz, vagamente a pensar. Cita o exemplo das fotos de Kertész para a revista *Life* em 1937, que foram recusadas por “*falar demais*”. Segundo os redatores da revista elas faziam refletir, sugeriam um sentido – outro que não a letra. Ainda segundo Barthes a fotografia é subversiva, não quando aterroriza, perturba, mas quando é *pensativa*.

Enquanto o viés da análise de Bosi (1988) sobre uma fenomenologia do olhar está em que, olhar, ver e pensar são ações intrínseca e historicamente inseparáveis, Barthes divide a linguagem fotográfica em duas categorias: uma denotativa, é o óbvio, é tudo o que se vê na fotografia, tudo que está evidente; a outra é conotativa, é o obtuso, é informação implícita na fotografia. Através desta análise estabelece a sua célebre distinção entre o *studium* e o *punctum* da fotografia. Trata-se por um lado da condição da imagem fotográfica enquanto algo que se presta ao *intelecto* como objeto e campo de estudo, como área de uma cultura e de um saber perceptível, revelado e proclamado nos padrões da ciência - o *óbvio* da fotografia. Por outro lado, entende a imagem fotográfica enquanto algo que se proporciona ao *afeto*, como um detalhe, uma experiência pessoal que perpassa existencialmente, que fere, anima ou comove, como um silêncio que, ao mesmo tempo enleva e perturba - o *obtusos* da fotografia.

Barthes se mostra insatisfeito com o conjunto de conceitos empregados no trato da fotografia e opta por abordá-la no nível pleno da subjetividade, dos sentimentos causados diante sua experiência individual como espectador. Em suas palavras:

“(…) a resistência apaixonada a qualquer sistema redutor. Pois toda vez, tendo recorrido um pouco a algum, sentia uma linguagem adquirir consistência, e assim reprimenda, eu a abandonava tranquilamente e procurava em outra parte: punha-me a falar de outro modo. Mais valia, de uma vez por todas, transformar em razão minha declaração de singularidade e tentar fazer da ‘antiga soberania do eu’ (Nietzsche) um princípio heurístico.”⁵⁴

É fácil perceber em “*A câmara clara*” certa tensão entre uma demanda referencial e uma aspiração formal, em que transparece o desapego pelo *studium*, ou seja, pelo óbvio, em favor do *punctum*. A proposta de exame do “obtusos”, do “detalhe” e especialmente do “tempo” é executada com uma observada tendência à dicotomia e oposição de valores de

⁵³ BARTHES, 1984, p. 62.

⁵⁴ Idem, p. 19.

análise. Barthes discute a fotografia além da intermediação dos indicadores culturais, chamando a atenção para o fato de que não trata de outra imagem que não a fotográfica.

O autor trata a fotografia a partir de um ponto de vista situado no campo das sensações que a sua experiência visual provoca, fora da mediação dos códigos culturais, e ao fazer isso, mais uma vez, com atenção para o fato de que se trata de uma fotografia e não de qualquer outro tipo de imagem, proclama um certo tipo de entusiasmo que se conecta à essência particular da imagem fotográfica, ao sentimento *pungente* do realismo fotográfico que desfaz a fronteira atribuída pelo tempo, para colocar o espectador face a face com o passado e com o que há de terrível em toda fotografia: o retorno do morto.⁵⁵

É preciso deixar claro que não há intenção alguma de crítica ao trabalho de Barthes, muito ao contrário, entendemos sua obra como um referencial ímpar aos estudos da fotografia ao alçar para o campo da discussão teórica a distinção entre o óbvio e o obtuso na fotografia. Porém, neste trabalho, a noção de olhar esclarecida por Alfredo Bosi em seu artigo “*A fenomenologia do olhar*”⁵⁶ e em “*Machado de Assis – O enigma do olhar*”⁵⁷, ao nosso entender, é mais eficiente para perceber o efeito causado pelas fotografias tanto para o fotógrafo como para seus “espectadores”. Segundo Bosi, o olhar tem sobre a noção de ponto de vista a “*vantagem de ser móvel*”, ora é abrangente, e em outro momento contundente. O olhar é simultaneamente cognitivo e passional. O olho que explora e quer saber objetivamente das coisas pode ser também o olho que ri ou chora, ama ou detesta, admira ou despreza. Quem diz olhar diz, implicitamente, tanto inteligência quanto sentimento.⁵⁸

Bosi esclarece que o olho é um limite móvel e aberto entre o ambiente externo e o sujeito, ao mesmo tempo em que se movimenta no ato da procura, recebe estímulos luminosos que tornam o ato de enxergar involuntário, e é nestes atos que o sujeito vai “*distinguir, conhecer ou reconhecer, recortar do contínuo das imagens, medir, definir, caracterizar, interpretar, em suma, pensar*”.⁵⁹

Continuando com o pensamento de Bosi, concordamos que os

“(…) valores culturais e estilos de pensar configuram a visão do mundo do romancista (e no nosso caso do retratista), e esta pode ora coincidir com a ideologia dominante no seu meio, ora

⁵⁵ Idem, p. 20.

⁵⁶ BOSI, 1998.

⁵⁷ _____, 1999.

⁵⁸ Idem, p. 10

⁵⁹ BOSI, 1988, p. 65-87.

*afastar-se dela e julgá-la. Objeto do olhar e modo de ver são fenômenos de qualidade diversa; é o segundo que dá forma e sentido ao primeiro”.*⁶⁰

Para encontrar a estrutura que liga o cognitivo ao afetivo nas fotografias utilizadas para ilustrar as revistas *Careta* e *Fon-Fon* e em sua representação do carioca na *belle époque*, buscamos na contemplação e análise das fotografias a aliança, o entrelaçamento da natureza destes, que por sua vez constituem a estrutura subjacente das fotografias.

Por entender que nossa fonte retrata visual e historicamente o discurso não só dos fotógrafos e seu veículo, mas de parte considerável da sociedade carioca do início do século XX, acreditamos encontrar a densa estrutura, que extrapola e transcende o limite do plano das próprias fotografias, uma vez que está ligada a outras estruturas externas a ela, como por exemplo, ao que a produz e o que a observa (ao *operator* e o *spectator*), ao comprador, aos que não puderam vê-la, aos que não aprenderam a vê-la, à história das representações, à história das imagens, à História brasileira e mais precisamente à História do Rio de Janeiro.

A análise dos discursos fundidos na experiência intelectual e visual presentes nas fotografias nos possibilitou descobrir associações e significados que talvez fossem impossíveis realizar na época de sua execução. As memórias que as imagens analisadas nos trazem não são simples reminiscências, são memórias e lembranças que ao transcorrer as camadas de um conhecimento adquirido, no nosso caso o saber histórico, chegam impregnadas de novos sentidos, de outros entrelaçamentos – cognitivos e culturais – que compõem esta estrutura que liga, permitindo-nos ressuscitar, refletir, e principalmente, olhar, ver e pensar um passado em particular a partir de fragmentos desconectados de um instante de vida das pessoas, objetos, natureza e paisagens, do conhecimento obtido com a participação dos conhecimentos, adquiridos no tempo que vivemos e apreendemos nossa memória coletiva e individual.

Ainda que apregoemos o vasto potencial de informação contido na imagem, ela não substitui a realidade tal como se deu no passado. Ela apenas traz informações visuais de frações do real, selecionado e *organizado* estética e ideologicamente.⁶¹ Onde se faz necessário estudar o conjunto dos três elementos expressos no conceito de visualidade: a visão, aquele que produz as fontes visuais; o visual, a fonte como parte do observável na sociedade

⁶⁰ KOSSOY, 1999, p. 12.

⁶¹ _____, 2001, p. 114.

observada; e o visível, a interação entre observador e observado, ou seja, sistemas de controle e relações que produzem o sentido.⁶²

Entendemos, então, que é papel do historiador interpretar e tentar compreender a fotografia como informação descontínua da existência passada, além de perceber que a reunião e a apreciação dos documentos não substituem a atividade criadora do historiador, que é de tentar reconstituir a vida passada interpretando o pensamento, os sentimentos e as ações do homem, personagem principal da História que se procura compreender.⁶³

Toda História é produzida a partir de um lugar, o lugar de memória aqui discutido são as revistas *Careta* e *Fon-Fon* e sua fotografia.

⁶² MENESES, 2003, p. 17.

⁶³ KOSSOY, 2001, p. 138.

CAPÍTULO II

2. AS REVISTAS ILUSTRADAS E A CIDADE: IDEALIZAÇÕES, PEDAGOGIA E MODERNIDADE.

Para adentrarmos no universo da estruturação das revistas que servem de suporte e divulgação de nosso objeto de pesquisa escolhemos referencial de análise “*O moderno em revistas*”⁶⁴, obra organizada por Cláudia de Oliveira, Mônica Pimenta Velloso e Vera Lins, que analisam as distintas configurações do “moderno” escolhendo as revistas publicadas no Rio de Janeiro entre 1890 e 1930 como fonte e objeto da pesquisa histórica. A obra nos é cara por apresentar um panorama amplo e profundo ao olhar as revistas nos séculos XIX e XX como porta vozes dos valores daquele momento histórico em que o ocidente vivia a ambiência de um extremo otimismo e respirava os ares da certeza e modelos de civilização, progresso resumidos em uma palavra, modernidade. Neste contexto as autoras apresentam as revistas como protagonistas, impulsionadas pelo aumento da importância da imprensa no mundo e pelo avanço das técnicas tipográficas, na discussão de ideias e na difusão de valores, estabelecidos em um espaço-tempo do Rio de Janeiro dialogando com os modelos de modernidade. Estamos utilizando a obra como referência comparativa às intertextualidades que percebemos entre nosso objeto de estudo, a fotografia, e os textos editoriais explícita ou (a nosso ver) implicitamente ligados às imagens.

Mônica Velloso em um dos capítulos expõe as diferenças entre o jornal e a revista, afirmando que esta é mais ágil, mais adaptada à velocidade da vida urbana, situando-a como produto dos tempos modernos e perfeitamente adequada, modelando e ao mesmo tempo sendo modelada pelo jeito carioca de ser.

A lógica da conformação da identidade dos semanários *Careta* e *Fon-Fon* pensada em consonância com a obra, nos permitiu situar de maneira precisa o tom das publicações,

⁶⁴ OLIVEIRA, Cláudia de. VELLOSO, Mônica Pimenta & LINS, Vera. *O Moderno em Revistas: representações do Rio de Janeiro de 1890 a 1930*. Rio de Janeiro: Garamond, 2010.

que alternava do artístico e refinado ao burlesco e crítico, circunscrevendo o universo mental da elite carioca em todas as suas possibilidades. Nela a tendência crítica e cômica pode ser exemplificada em seus editoriais de lançamento:

“Semanário alegre, político, crítico e esfuziante, noticiário avariado telegrafia sem arame e crônica epidêmica” que tinha por finalidade “fazer rir, alegrar a tua boa alma carinhosa (...) com o comentário leve das coisas da atualidade (...). Para os graves problemas da vida, para a mascarada política, para a sisudez conselheiral das finanças e da intrincada complicação dos princípios sociais, cá temos a resposta própria: aperta-se a sirene...FON-FON!”
(Fon-Fon, 15/4/1907).

A revista *Careta*, por sua vez, seguia o mesmo tom de anedota, sugerindo em seu editorial, *“um programa vasto e sedutor”* para o público *“apreciador das sessões galantes do jornalismo smart”* (CARETA, 6/6/1908).

Velloso nos referenda no sentido da importância da linguagem visual ao tratar os semanários ilustrados como veículos de expressão de novas percepções de visualidade, necessárias àquele tempo (sua discussão vai além da fotografia abrangendo também a caricatura), que segundo a autora se impunham devido ao grande número de analfabetos no país.

2.1. As revistas e suas imagens como reflexo da sociedade carioca

Ao final do século XIX surge um novo tipo de linguagem jornalística, ostentando uma estética moderna, as revistas ilustradas com suas atraentes capas, imagens singulares, diagramação airosa e atualizada, cores, qualidade do papel, encantaram leitores e se apresentaram como um dos mais fiéis instrumentos dos ventos de modernidade que assolavam a urbe carioca. As revistas adotaram uma complexidade diversa. Deixando para trás os modelos voltados para o antigo público familiar, instalaram um novo desenho que seduzisse o público das cidades, contribuindo assim, para moldar o perfil moderno do consumidor urbano.

Periódicos como as revistas *Careta* e *Fon-Fon* tinham a qualidade de atrair e divulgar os valores importados da Europa, estabelecendo-se como uma referência da ideia de futuro, do que se queria, se esperava da cidade e seus mais finos habitantes. A moda, os ambientes corretos de frequência (cinemas, cafés, teatros, etc.), os tipos urbanos, a moderna linguagem da publicidade estimulando e ensinando o uso do ser e do aparentar moderno, automóveis, chapéus, fraques, cartolas, bengalas, até vestes de luto, junto com as melhores festas, viagens, cerimônias, passando por milagrosas pomadas, unguentos e “águas” diversas que prometiam uma vida melhor, estavam todos lá, mostrando e orientando, de forma sedutora, descontraída e divertida como ser um carioca moderno.

Por meio destas publicações os leitores “percorriam” uma cosmovisão da cidade e por consequência do Brasil, que estas imprimiam, realizavam uma leitura da leitura, pois entendemos, assim como Roland Barthes em *A aventura semiológica*,⁶⁵ que ao utilizar “*uma velha intuição de Victor Hugo*”⁶⁶ percebe a cidade como uma escrita, onde o leitor, o habitante e usuário da cidade – no caso os editores, os cronistas e principalmente, os fotógrafos - fazem sua leitura ao percorrê-la e nos “*seus deslocamentos, recolhe fragmentos do enunciado para atualizá-los em segredo*”, ou seja, quem percorre a cidade, a lê e a partir desta leitura faz uma nova escrita (as revistas) que por sua vez é lida por seus consumidores.

Com grande sensibilidade, os periódicos eram mais um entre outros, a ler sua cidade e a produzir escritas a serem lidas, nelas o Rio surge como uma cidade multifacetada, sedutora e efervescente na dinâmica das novas relações sociais que se desenhavam nas ruas daquela que viria a ser a “Cidade Maravilhosa”.

Partindo dessa premissa, é possível pensar na elaboração de um discurso imagético construído pela *Careta* e *Fon-Fon*, perceber uma fala através de suas imagens. Os fotógrafos leram e conheceram a fundo o local favorito da modernidade, o “*território da novidade, da ação, do movimento*”,⁶⁷ a rua, e a partir desta leitura “reescreveram”, por meio de suas representações, um novo texto concernente à cidade.

⁶⁵ BARTHES, 1987, p. 228.

⁶⁶ Idem.

⁶⁷ FABRIS, 1992, p. 32.



Senhorita Pereira da Cunha



Senhorita Carvalho

Os nossos leitores, e principalmente as nossas leitoras, acompanharão, pensamos, com sympathia, a nova e curiosa feição que a *Reportagem discreta* deu o nosso companheiro, della encarregado.

Abandonando, por algum tempo, a ironia, com que o seu espirito mais particularmente se comprazia, o nosso companheiro pretende, não estudar, mas apanhar ligeiras notas, que revellando aspectos de nossa vida elegante, mais intensamente interessem ao nosso publico.

O nosso photographo, cujas qualidades, podemos, sem falsa modestia, louvar, auxiliará, com as suas poderosas objectivas, o redactor da *Reportagem discreta*.

Os instantaneos que, illustrando aquella secção, publicamos hoje, foram apanhados, como alli diz o nosso companheiro, numa manhã nevoenta, atravez de aguaceiros intermittentes. Provam, assim, as excellencias de nossos apparatus photographicos.

Atravez deste vasto e modernizado Rio, da Copacabana á extrema curva interna da Guanabara, a discreta figura do nosso indiscreto companheiro deslisará, annotando curiosamente os casos interessantes, os aspectos novos da nova vida carioca, os velhos habitos subsistentes, e archivando-os nas columnas alegres de *Fon-Fon*.



Mme. Lola Carneiro a Rodcha



Mme. e Senhorita Calvet

AGLAIA

SEMPRE O MAIS PROCURADO PERFUME DO MUNDO ELEGANTE.

Paul Virilio em “*A Máquina de Visão*”,⁶⁸ tem pensamento semelhante, o autor percebe que quando a fotografia tornou-se instantânea, além de dar-lhes a velocidade da luz, reduziu a alguns signos as mensagens e palavras. Essa “simbiose” entre o textual e o visual é que nos dá a certeza de que a cidade do Rio de Janeiro falou aos seus fotógrafos, que por sua vez a partir da leitura de um mundo visível, elaboraram expressivamente seu testemunho, um documento que revela essa fala em imagens, criando uma chave de leitura possível desse material a partir de suas opções de registro de determinadas pessoas e lugares por onde percorreram e contemplaram, e de como essas opções condicionaram suas escolhas técnicas e estéticas através da “linguagem da cidade”.

O testemunho visual aqui discutido, entendido por nós como uma “crônica imagética”, ainda que registre em sua substância uma dada situação real - o referente - sempre se estabelece como uma elaboração, na consequência final de um processo criativo, de um modo de ver e compreender particular, de uma visão de mundo característica; é ele (o fotógrafo) que, na sua mediação, cria/constrói a representação.⁶⁹ Seu registro, mesmo quando encomendado, se presta a uma demarcação de memória e tem por intento a promoção e propaganda de um determinado projeto, sempre financiado por instituições oficiais ou privadas interessadas em propalar certo tipo de progresso, não escondeu o social, não se restringiu a atender as perspectivas do governo ou empresas privadas, ganhou discurso e vida próprios.

Estes profissionais da imagem, trabalhando metodicamente, batendo chapas, em seu caminhar, em sua leitura, mostraram homens e mulheres captados no meio do cotidiano, transitando com seus chapéus, leques, bengalas e sombrinhas em frente às vitrines, saindo e entrando em automóveis e bondes, frequentando os locais de símbolos de transformações do século XX, nos cafés tipicamente europeus com mesas nas calçadas, em frente às fachadas de cinemas, embaixo dos letreiros de tipologia moderna, nas elegantes e civilizadas batalhas das flores, complementando e sendo complementadas pelo discurso textual das revistas mostraram o carioca que tentava integrar-se aos novos tempos. Mostraram mais, mostraram o outro lado, mostraram condutas e costumes dos cidadãos que não harmonizavam com o projeto de modernidade idealizado, cidadãos desocupados perambulando pelas ruas, grande parte em trajes simples e/ou descalços, frequentando quiosques e botequins, crianças vagando

⁶⁸ VIRILIO, 1994, p. 21.

⁶⁹ KOSSOY, 1999, p. 58.

pelas ruas com excessiva liberdade, além dos muitos curiosos que se intrometiam no seu caminhar/registrar, maravilhados com a atuação do fotógrafo.

Foram estes elementos, entre outros, que permitiram a estes periódicos e seus fotógrafos gerar uma documentação urbana, de uma inovadora e rica linguagem, oriunda de experiência técnica com a câmera fotográfica, e sobretudo realizar um trabalho de linguagem, de forte abstração e eloquência.

A simplicidade das imagens condensam diferentes fisionomias urbanas, em um primeiro momento, aparentemente não nos contam muita coisa, mas ao redor de cada imagem é possível perceber outras, abre-se um campo de analogias, simetrias, composições e contraposições, nota-se a construção de uma representação, uma recriação do mundo físico ou imaginado, tangível ou intangível onde o tema registrado é produto de um elaborado processo de criação por parte do fotógrafo e é onde a cidade e seus habitantes se deixam perceber.

Seguindo o viés de análise de Kossoy,⁷⁰ na construção da imagem e representação do carioca elaborada nas revistas, ocorre uma transposição de dimensões e realidades que transcendem à existência/ocorrência do assunto, que são apresentados como um novo real, interpretado e idealizado, ou seja, ideologizado, uma *segunda realidade*.⁷¹ Essa *segunda realidade* elaborada - especialmente para nós, a representação do habitante e/ou frequentador do centro da cidade do Rio de Janeiro - é resultado de um processo interno de construção e interpretação baseado em repertórios e filtros culturais, conhecimentos, pontos de vista ideológicos/estéticos, convicções morais, éticas, religiosas, profissionais, fantasias. Os fotógrafos ao perambularem pelas ruas da antiga Capital Federal materializaram suas imagens sobre aquelas que o olho via, ao projetar suas impressões, fantasias, críticas e esperanças, além é claro de suas incumbências, escreveram um rico e valioso documento ao mesmo tempo pessoal e público sobre a cidade do Rio de Janeiro.

O que temos aqui é aquiescência do próprio caráter simbólico como informação histórica, na medida em que é simultaneamente causa e consequência de muitas ações reais, concretas, transformadoras do mundo material. Assim, paralelo às imagens visíveis da

⁷⁰ KOSSOY, 1999, p. 58.

⁷¹ O conceito de segunda realidade é explicitado por Kossoy como "(...) a realidade do assunto representado, contido nos limites bidimensionais da imagem fotográfica, não importando qual seja o suporte no qual esta imagem se encontre gravada. O assunto representado é, pois, este fato definitivo que ocorre na dimensão da imagem fotográfica, imutável documento visual da aparência do assunto selecionado no espaço e no tempo." (KOSSOY, 1999, p. 37).

modernidade carioca, está o seu imaginário, ambos compõem partes diretamente imbricadas de uma única realidade histórica.⁷²

É nesta realidade dos semanários ilustrados que o leitor percorre as páginas da cidade, usufruindo dos prazeres, lazeres, problemas e paisagens da cidade. O espaço urbano converte-se em espetáculo do cotidiano, numa composição imagética-textual que proporciona experiências objetivas e subjetivas de confinamento e mobilidade, divertimento e alienação, prazer e medo, expansão e fragmentação,⁷³ beleza e “feitura”.

2.2. Idealizações e pedagogias estéticas.

Um dos papéis básicos desempenhados pelos semanários ilustrados era o de buscar operacionalizar a ideia de moderno. A proposta era de “instruir” e familiarizar o público leitor com suas novas coordenadas espaçotemporais,⁷⁴ estes eram sedutoramente convidados a se instruírem dos modos corretos do agir e fazer modernos, os editoriais, os anúncios, as crônicas, sempre de certa forma faziam juízos de valor quanto aos comportamentos adequados.

É impossível não citar aqui o cronista João do Rio (1891-1921), pseudônimo do jornalista Paulo Barreto, que tinha na alcunha e na alma o Rio de Janeiro de seu tempo. Conforme Raul Antelo,⁷⁵ João do Rio “*fez da crônica jornalística uma janela através da qual contemplava as glórias e misérias do Brasil republicano. Em ‘A alma encantadora das ruas’ (...) ele percorre as ruas do Rio de Janeiro para reter a ‘cosmópolis num caleidoscópio’*”.

Outro dos “construtores” dos conceitos de comportamento e aparência considerados ideais do período foi o titular da coluna “*Binóculo*”, do Jornal *Gazeta de Notícias*: Figueiredo Pimentel que - além do cargo de principal responsável pela coluna era também poeta e escritor de livros para adultos e crianças - fazia a crônica diária da moda e dos modismos da cidade. Carlos Maul escreveu que “*o Binóculo proferia a palavra de ordem que era*

⁷² Esse conceito é trabalhado por Sandra Pesavento (PESAVENTO, 1994), quando depois de conjecturar sobre diversas metodologias históricas, sugere, por meio da chamada História Cultural, uma abordagem das representações e do imaginário social ligadas à transformação do espaço urbano.

⁷³ OLIVEIRA, VELLOSO, LINS, 2010.

⁷⁴ Idem, p. 98.

⁷⁵ Raul Antelo é Doutor em letras pela USP, organizou e prefaciou o volume 11 da coleção “*Retratos do Brasil*” da Cia. das Letras: *A alma encantadora das ruas de João do Rio*. Publicou, entre outros, “*João do Rio, o dândi e a especulação*”.

rigorosamente obedecida. Damas e cavalheiros submetiam-se ao que essa coluna da *Gazeta lhes dizia em matéria de vestir como em matéria de comportamento público e privado*.⁷⁶ Figueiredo através de sua coluna determinou o conceito de *smartismo*, do chá das cinco, e de como se vestir *comme Il faut* na *belle époque* carioca. Conceitos seguidos fielmente pelos praticantes do *footing* da Avenida Central e Ouvidor.

A revista *Fon-Fon*, assim como a *Careta*, entendida aqui como outro grande regulador da moda e dos costumes, no quinto aniversário da coluna saudou Figueiredo e sua coluna: “*Aqui está uma data que deve ser grata à elegância nacional, pois o Binóculo desde seu início é o reflexo e o conselho para aquelas e aquelas que se preocupam seriamente com a face elegante da vida*”.⁷⁷

Figueiredo e sua coluna foram juntamente com João do Rio, Luís Edmundo e outros escritores *smarts*, patrocinadores da “*Liga contra o feio*” em 1908 e da “*Liga da Defesa da Estética*” em 1915,⁷⁸ da campanha contra o *shake-hands* - “*Fundou-se a liga contra o shake-hands, o anti-higiênico, o incômodo aperto de mão. Num clima como o nosso é um horror o shake-hand contínuo (...)*”-⁷⁹ da sugestão, em 1909, de transferir o carnaval para as Avenidas Central e Beira-Mar, por conta da falta de espaço e do péssimo estado das estreitas ruas que afetavam o desfile dos carros,⁸⁰ ou seja, os periódicos *smarts* que circulavam no Capital faziam jus ao apelo publicado na *Gazeta de Notícias* em 1901: “*O Rio civiliza-se! (...). Aponte os defeitos que nos envergonham; indique ao Prefeito o perfeito que se precisa; asseste para tudo (...) e teremos a seção mais importante, a Gazeta mais querida e a cidade mais smartizada comme il faut, a seus esforços.*”⁸¹

Os anúncios publicados regularmente nas revistas também davam uma ideia dos anseios e variedades de usanças relativas à almejada elegância. Na Revista *Careta*, por exemplo, era muito comum encontrar em suas páginas anúncios como o da “*Casa das Fazendas Pretas*” (Avenida Central, 141/143) que anunciava “*Lutos elegantes e completos em 12 horas*” a “*preços módicos*”,⁸² além de em muitos deles constar a sempre citada origem ou ligação francesa, como os das lojas “*Maison Pompadour*” e “*Maison Blanche*”:⁸³

⁷⁶ MAUL, 1967, p. 26.

⁷⁷ Revista *Fon-Fon*, nº 12, Rio de Janeiro, 23-03-1912, pág. 22.

⁷⁸ SEVCENKO, 1989, p.28.

⁷⁹ *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 15-08-1908.

⁸⁰ *Idem*, 26-02-1909.

⁸¹ *Ibid*, 02-08-1901.

⁸² Revista *Careta*, nº 1, Rio de Janeiro, 06-06-1908, pág. 6

⁸³ Revista *Careta*, nº 1, Rio de Janeiro, 25-07-1908, pág. 13 e 20 respectivamente.

MAISON POMPADOUR

RECEBE DIRECTAMENTE DE PARIS
COLLETES, MODAS E CHAPEOS PARA SENHORAS
123, RUA SETE DE SETEMBRO, 123 (ANTIGA CASA CAVE)

MANTEAUX PARISIENSES -- MAISON BLANCHE
78—Rua da Uruguayana 78



O proprietário da MAISON BLANCHE convida as Exmas. Senhoras Cariocas a visitar o seu estabelecimento e apreciar o bello sortimento de confecções de altoz, onde se encontram modelos lindissimos em cores de uma delicadeza toda original e sorprendente, por preços que em nenhuma outra parte existem, tal o seu custo reduzido. A MAISON BLANCHE da rua Uruguayana 78 é casa que possui o mais completo sortimento de confecções de todo o genero.

Duas das séries mais emblemáticas analisadas em nossa pesquisa que retratam esse anseio de “ensinar” elegância e modernidade foram as seções “*Rio em Flagrante - nossos instantâneos*” publicada na revista *Fon-Fon* e a “*Instantâneos*” da revista *Careta*, nas fotos que compõem a referida seção é constante a presença de determinados elementos e a ausência de outros. A boa sociedade era retratada sempre portando todos os símbolos de modernidade e elegância possíveis, ser capturado em uma destas colunas era um “prêmio” ao indivíduo elegante, a linguagem visual era quase sempre complementada com uma legenda ostentando elogios à pessoa fotografada, que muitas vezes se resumiam apenas ao nome e ou ocupação do imageado para que a homenagem fosse realizada. O enquadramento das imagens sempre é realizado de modo a mostrar o(s) retratado(s) de corpo inteiro, dando uma ideia de total integração ao ambiente da rua, da cidade, da modernidade, progresso e beleza.

Na fenomenologia o corpo não se identifica apenas a uma noção de materialidade, coisa, mas é enriquecido pela noção de “*ser-no-mundo*”. Portanto o corpo material se liga a possibilidade de transcendência, ele integra a totalidade do ser humano, o corpo não é somente uma coisa que se tem, mas também o que se é, *eu sou meu corpo*. Quando me encontro com o outro, me revelo pelos gestos, atitudes, mímica, olhar, enfim pelas manifestações corporais.⁸⁴ Observar um corpo não se resume a uma análise mecânica, mas a observação de um gesto, de uma postura que nos diz algo, nos remete a anterioridade e interioridade do sujeito observado.



⁸⁴ ARANHA & MARTINS, 2003, p. 330.

⁸⁵ A foto 1 é parte integrante da Revista Fon-Fon, nº003, de 24/04/190, p. 26, do acervo da Biblioteca Nacional.

⁸⁶ A foto 2 é parte integrante da Revista Fon-Fon, nº003, de 24/04/190, p. 24, do acervo da Biblioteca Nacional.



A pose, a atitude do corpo diante da objetiva pode significar orgulho ou desprendimento, formalidade ou casualidade, condição intelectual, condição econômica, ou seja, não é um corpo qualquer, é um corpo humano, com todas suas subjetividades e intenções. Roland Barthes é muito elucidativo ao tratar da multiplicidade de atitudes e possibilidades da mensagem corporal-imagética na composição fotográfica: *“Diante da objetiva, sou ao mesmo tempo: aquele que eu me julgo, aquele que eu gostaria que me julgassem, aquele que o fotógrafo me julga e aquele de que ele se serve para exhibir sua arte”*.⁸⁹

Já que entendemos o corpo para além de sua materialidade, como um “ser-no-mundo”, é perfeitamente possível investigar de que maneiras instâncias do poder agem sobre ele para criar formas de agir e de pensar, ou seja, é possível pensar em uma “domesticação do corpo”,⁹⁰ em uma imposição comportamental subliminar orientada pelos semanários aqui discutidos. A pose, o gestual, aliados ao adequado vestir e frequentar, estavam claramente alinhados ao projeto de transformações de hábitos, seja na instrução do “correto”, seja na

⁸⁷ A foto 3 é parte integrante da Revista Careta, nº190, de 20/01/19012, p. 18, do acervo da Biblioteca Nacional.

⁸⁸ A foto 4 é parte integrante da Revista Careta, nº452, de 27/02/19017, p. 16, do acervo da Biblioteca Nacional.

⁸⁹ BARTHES, 1984, p.27.

⁹⁰ ARANHA & MARTINS, 2003, p. 331.

crítica ao “incorreto”, e apesar de nas primeiras décadas do século XX o esforço de reorganização cultural⁹¹ se endereçar, claramente, às elites,⁹² não deixava de ter incidência sobre as camadas populares, que em sua boa parte mesmo não podendo dominar totalmente os códigos da escrita, esses grupos são por ela influenciados. Imagens publicitárias, gravuras, desenhos, caricaturas e principalmente a fotografia, por sua proximidade com o “real”, passam a integrar uma “pedagogia urbana”⁹³

Nas fotos analisadas da seção “*Rio em Flagrante: nossos instantâneos*” é possível decodificar o caráter “pedagógico” das imagens, podemos perceber os “atores” da representação portando vários dos símbolos de pertencimento da *belle époque*; estão todos lá, as bengalas, os corretos chapéus masculinos e os femininos encimando os longos cabelos enrolados, as sombrinhas e guarda-chuvas, os vestidos compridos, amplos e cheios de subsaias e os homens em seus trajes finos de acabamento aprimorado, anunciados em vistosas propagandas em várias páginas tanto da *Careta* como da *Fon-Fon* e adquiridos em grandes magazines da Avenida Central⁹⁴ como o *Parc Royal*.⁹⁵

Usando o exemplo desta série podemos afirmar que revistas como a *Fon-Fon* e a *Careta*, com palavras e imagens, colocavam o leitor carioca no papel de espectador, ensinavam, orientavam, sugeriam e principalmente, legitimavam conceitos como os de apuro do aparentar, de como se vestir “corretamente” na então Capital. Conceitos seguidos fielmente pelos praticantes do “flanar com elegância” na Avenida Central. Suas imagens configuraram-se em um conjunto de valores e práticas que o carioca idealizado deveria portar, marcaram pontos e contrapontos bem delimitados que condicionavam e legitimavam o

⁹¹ Alguns autores preferem o termo “aculturação”, porém não concordamos com a ideia de um “apagamento” de uma cultura, uma mera sobreposição, onde uma cultura “mais forte” elimina a outra “mais fraca”, entendemos que os processos de hibridação propostos por CANCLINI, 1997 explicam melhor as relações de os processos de apropriações, representações e práticas iniciados por CHARTIER, 1990.

⁹² Ver nota número 4.

⁹³ OLIVEIRA, VELLOSO, LINS, 2010, p. 89.

⁹⁴ Neste contexto, a recém-inaugurada Avenida Central aparece como principal índice simbólico da cidade naquele período. A mais famosa alameda da *belle époque* carioca irradiava através de suas fachadas de mármore, de suas vitrines de cristal cintilante, da moderna iluminação pública, de seus inéditos espaços abertos e do suntuoso vestuário dos transeuntes, a mais legítima ambiência moderna que o carioca poderia desejar.

⁹⁵ Fundado em 1875, o grande magazine de Vasco Ortigão e Cia., que se autodenominava de “Templo da Moda”, começou sua existência numa pequena loja na Praça Coronel Tamarindo nº 12 (hoje Largo de São Francisco), foi uma casa modelo no comércio de tecidos, modas e confecções diversas e precursora, no Rio de Janeiro, do sistema de preços fixos, marcados por meio de algarismos bem visíveis em todas as mercadorias. A *Parc Royal* vendia de tudo, como um shopping atual: “*Stocks comprados em dinheiro... notadamente em Paris, pela casa que ali possuímos e onde se acha constantemente um dos nossos sócios*”. Mantinha seções de luxo, passava sofisticação, mas também vendia ao povo. Daí o merchandising tanto em revistas como plataformas de bondes e bancos de jardins. (<http://www.almanaquedacomunicacao.com.br/artigos/888.html>).

cidadão inserido no contexto da *belle époque*, onde não bastava ser moderno, era preciso aparentar modernidade.

A estratégia de inserção na nova ordem passava pela absorção e utilização de símbolos carregados de sentidos de pertencimento a uma determinada classe social. Era necessário fazer desaparecer a cidade de ares coloniais, transformar o carioca real no carioca ideal e como consequência, alcançar o futuro desejado: ser europeu nos trópicos. Um projeto civilizatório, em que as revistas eram parte integrante, garantia às elites que, aliadas às reformas urbanas, atendendo aos requisitos estéticos, de etiqueta de comportamento e moda, elaborados e propagados através de textos e imagens, embarcariam na tão almejada modernidade.

CAPÍTULO III

3.IMPRESSÕES SOBRE O BELO E O FEIO

Desde a muito quando o homem se constituiu como um ser que estabelece valores, beleza e feiura são temas de acalorados debates, de Platão até o classicismo os filósofos tentaram fundamentar a objetividade da beleza. Para o filósofo grego, que inicia a contenda, a beleza é a única ideia que resplandece no mundo. Se, em um sentido, ele reconhece o caráter sensível do belo, por outro continua a asseverar sua essência ideal, objetiva. Admitindo assim o “belo em si”.⁹⁶ O classicismo vai além deduzindo regras para o fazer artístico, o objeto passa a ter atributos que o tornam mais ou menos agradável, independente do sujeito que as percebe, ou seja, parte de um belo ideal baseado na estética normativa.⁹⁷

O conceito de estética normativa advém de uma combinação das ideias de Aristóteles e de Descartes (séc. XVII), estabelece um rigor dedutivo na percepção estética, ou seja, era preciso seguir a natureza com o seguir a razão já que a natureza humana consiste em ser racional. Assim, surge o racionalismo estético absorvendo um dos conceitos de arte do renascimento onde a beleza é uma propriedade objetiva das coisas e incide em: ordem, harmonia, proporção, adequação. A harmonia se expressa matematicamente.

Com base neste pensamento o racionalismo estético, nos séculos XVII e XVIII, tentou estabelecer normas sólidas para o fazer artístico, onde tendo a arte como reprodução da natureza incluindo o universal, o normativo, o essencial, o característico e o ideal.

Posteriormente, esses princípios foram restringidos a um sistema, dando origem ao classicismo lecionado pelas academias de arte. A chamada *estética normativa*, institui normas para o fazer artístico, restringindo a criatividade e a individualidade da intuição artística.⁹⁸

⁹⁶ Coleção “Os pensadores”. Platão. Nova Cultural, São Paulo. 2000. p. 19.

⁹⁷ ARANHA & MARTINS, 2003, p. 369.

⁹⁸ Idem, p. 394

Filósofos empiristas como David Hume não concordam com a ideia de uma *estética normativa* e relativizam a beleza à subjetividade do gosto de cada indivíduo ou sociedade. Aquilo que está subordinado ao gosto e à opinião pessoal não pode ser tratado racionalmente, daí o ditado: “gosto não se discute”. O belo deste modo, não estaria no objeto, mas nas condições de recepção do sujeito. Kant complexifica a questão em sua obra *Crítica ao Juízo* de 1790, ao se ocupar do julgamento estético, distingue a base lógica dos juízos sobre outras formas de prazer e da base dos juízos de utilidade e bondade. Estabelece também, a distinção entre percepção estética e formas de pensamento conceitual (*belo é o que agrada independentemente de um conceito*), se pondo contra a estética cartesiana e racionalista. E numa tentativa de superação do duplo objetividade-subjetividade, assegura que o belo é “aquilo que agrada universalmente, ainda, que não se possa justifica-lo intelectualmente”. O objeto belo é um momento de prazer, cuja causa habita no sujeito que observa.

Já Hegel contribui na discussão expondo a ideia de que o conceito de beleza se modifica de acordo com o tempo e espaço em que se apresenta, ou seja, atribui uma historicidade a ideia de belo, nele o grau de “beleza” ou de “feiura” depende mais da cultura e visão de mundo vigentes do que de uma exigência interna do belo.

Hoje a maioria dos pensadores da arte, de certa forma trabalham com uma perspectiva de que um objeto é belo porque alcança seu destino, é um objeto especial, sensível, que carrega um significado que só pode ser atingido na experiência estética. Não existe mais a ideia de um único valor estético a partir do qual julgamos todas as obras. Cada objeto singular institui seu próprio tipo de beleza.⁹⁹

Umberto Eco¹⁰⁰ afirma que este debate, se dá apenas no mundo ocidental, pois apesar de encontrarmos artefatos arqueológicos nas civilizações orientais não dispomos de textos teóricos que informem se eram destinados a provocar prazer estético, terror sacro ou mesmo hilariedade, diferentemente da abundância de textos e teorias sobre a estética no mundo ocidental. O autor em duas emblemáticas obras: *A História da Beleza* e *História da Feiura* coaduna-se com a ideia de Hegel e apresenta uma História das várias acepções de beleza e feiura, os conceitos de belo e feio são relativos, dependem da cultura e época em que são estabelecidos. Eco desta forma crê na mutabilidade dos valores relativos a apreciações estéticas que determinam o que é “belo” e o que é “feio”. Apresenta o problema do “feio”, que está implícito nas colocações que são feitas em oposição ao belo, o feio pode ser o

⁹⁹ ARANHA & MARTINS, 2003, p. 370.

¹⁰⁰ ECO, 2007, p. 9-10

inimigo, o malfeito, o outro, o mal, o pecado, o pobre, etc. O problema do belo e do feio é deslocado do assunto para o modo de representação, só há o feio na medida em que não atende a um determinado valor.

Eco dialoga com Nietzsche em “Crepúsculo dos ídolos”, no belo o ser humano se coloca como medida de perfeição, o filósofo considera belo tudo que lhe devolve a sua imagem, o feio é um sintoma de degeneração, na figura humana cada indício de esgotamento de peso, de senilidade, de cansaço, toda espécie de falta de liberdade, como a convulsão, a paralisia, o cheiro, a cor, a forma da decomposição, tudo provoca a mesma reação: o juízo do valor “feio”, o humano odeia o declínio do seu tipo. O argumento é narcisicamente antropomórfico, e nos diz, exatamente que beleza e feiura são determinadas em referência a um modelo específico.¹⁰¹

E é neste mundo que surgem questões relativas a nossa pesquisa: o que é ser belo na *belle époque* carioca? Havia um projeto de defini-la objetivamente? Se os diversos tipos de cariocas eram ditos belos e feios; em que medida essa bivalência se liga à forma pela qual elas representam algo na conformação identitária da cidade?

As questões levantadas aqui vêm de encontro à nossa hipótese de que os valores estéticos, o belo e o feio, são tão variáveis quanto as formas que assumiram no decorrer dos tempos. A escolha do autor vem de encontro a nós quando o belo e o feio se assumem enquanto opostos, nesse jogo o que não é belo é feio e portanto, intolerável, pois não assume nenhum valor que não seja intrinsecamente daquilo que é considerado belo.

O que nos preocupa é como se exerce a relação entre observador (leitor) e observado (fotografado), que por sua vez depende de como o fotógrafo viu esse algo. Se este vê o homem e algo mais, aquele quase sempre se coloca diante de uma superfície plana tanto para vê-la como para olhar aquilo que ela representa.

O leitor dos periódicos cariocas em questão vê a imagem produzida pelo fotógrafo, mas vê igualmente outras coisas no mundo e nesse jogo treina e aprende uma capacidade de ver. O mesmo acontece com o fotógrafo, o mesmo tempo em que cria uma imagem para ser vista por outro, tanto lhe apresenta uma figura como lhe ensina modos específicos de ver e ser. Está claro que os dois lados desta ação são historicamente determinados, nós em pleno século XXI não vemos da mesma maneira que os habitantes do Rio de Janeiro do início do século XX, seja porque, como indica Walter Benjamin, a técnica conforma o *sensorium*

¹⁰¹ Idem, p. 15

humano, porque o próprio sujeito se individualiza historicamente.¹⁰² Entretanto, apesar das determinantes históricas de ambos, belo e feio, o fotógrafo sempre apresenta uma imagem ao observador, o que o caracteriza em princípio como construtor da imagem, cabe dizer, de alguma coisa que *afigura* algo mais. Independente da conjuntura histórica em que essas relações se articulam, não seria possível delinear matrizes formais dessas relações postas a serviço do juízo do belo? É de se acreditar que não sejam explícitas nem finalizadas, mas basta observar, perceber a seriação das fotografias das revistas *Careta* e *Fon-fon* para que se perceba que seguem uma lógica. E, como veremos, esta lógica serve ao propósito de apresentar pessoas belas e feias.

O padrão de “bom gosto” da *belle époque* prima pela priorização dos valores estéticos, do culto ao belo, a única arma contra a trivialidade da vida normal, baseada na estetização da vida, percepção moderna segundo a qual o cotidiano deve transformar-se em obra de arte. A modernidade hasteou um pensamento de cidade cujos modelos objetivavam homogeneizar a aparência, prevalecendo exclusivamente o que interessa ao discurso predominante. A modificação do espaço impetrada pelas picaretas da prefeitura ia aos poucos estabelecendo uma nova dinâmica social, na qual, em virtude da afluência de pessoas aos grandes centros, os indivíduos passaram a ser reconhecidos a partir dos artefatos que os vestiam. Nesse universo de aparências, o desafio, assim sendo era manter vivas as diferenças entre classes, tendo em vista que as identidades simulavam-se a partir da capacidade de consumo de cada um. Essa engrenagem, movida pelo simulacro, desencadeará uma sociedade apoiada no culto ao belo, belo este figurado nas fotografias ilustrando pedagogicamente os *hebdomadários* cariocas.

Desse modo, a identidade da coisa vista está ligada ao modo pelo qual usualmente se emprega o verbo “ver”, na sua dualidade entre ver algo e ver algo como algo. O fotógrafo e seu veículo de exposição, no nosso caso as revistas *Careta* e *Fon-Fon* impõem significados ao mundo através da sua obra. O leitor decodifica esses significados nela depositados. Essa interpretação só é possível em termos de intuição e não de conceitos, em termos de forma sensível e não de signos abstratos. Podemos dizer então que nas fotografias analisadas o importante não é o tema em si, mas o tratamento que foi dado ao tema, que o transforma em símbolo de valores de uma determinada época.

¹⁰² BENJAMIN, 1985.

3.1. O cidadão vestido: o traje como cartão de visita

“(…) A ideia que o homem faz do belo imprime-se em todo o seu vestuário, franze ou estria sua roupa, arredonda ou enrijece o seu gesto e impregna sutilmente, com o passar do tempo, inclusive os traços e seu rosto. O homem acaba por se assemelhar àquilo que gostaria de ser. (...)”¹⁰³

A indumentária é item de proeminência fundamental na elaboração de qualquer personalidade, e a construção do carioca belo da *belle époque* não escapou à regra, compor o vestuário fazia parte de um ritual que extrapolava a função básica de cobrir o corpo para um estilo de informar e legitimar uma determinada posição social. Era um jogo entre o potencial de consumo, ou seja, a condição financeira que permitia a obtenção do vestuário e o dito “bom gosto” para a montagem do enxoval que garantia o “flanar com elegância”, entretanto este “bom gosto” nada tinha a ver com a lógica, por exemplo, do clima da cidade, ou de uma tendência da moda nascida os trópicos, muito ao contrário, a ideia de “bom gosto” era exatamente negar essas e outras características da capital brasileira, era ir contra as ideias de atraso, falta de higiene e saúde, que não por acaso eram as frente atacadas pelo governo a partir da gestão de Pereira Passos, era a experiência de vestir-se de beleza e modernidade, da ideia que se tinha da Europa, mais exatamente da capital francesa, Paris.

Neste contexto, entendemos a Avenida Central como principal emblema da cidade no período. A mais célebre alameda da *belle époque* carioca irradiava de suas fachadas de mármore e vitrines de cristal cintilante, da moderna iluminação pública, dos faróis dos ligeiros carros, de seus inéditos espaços abertos e do soberbo vestuário dos passantes a mais legítima ambiência moderna que o carioca poderia ambicionar.

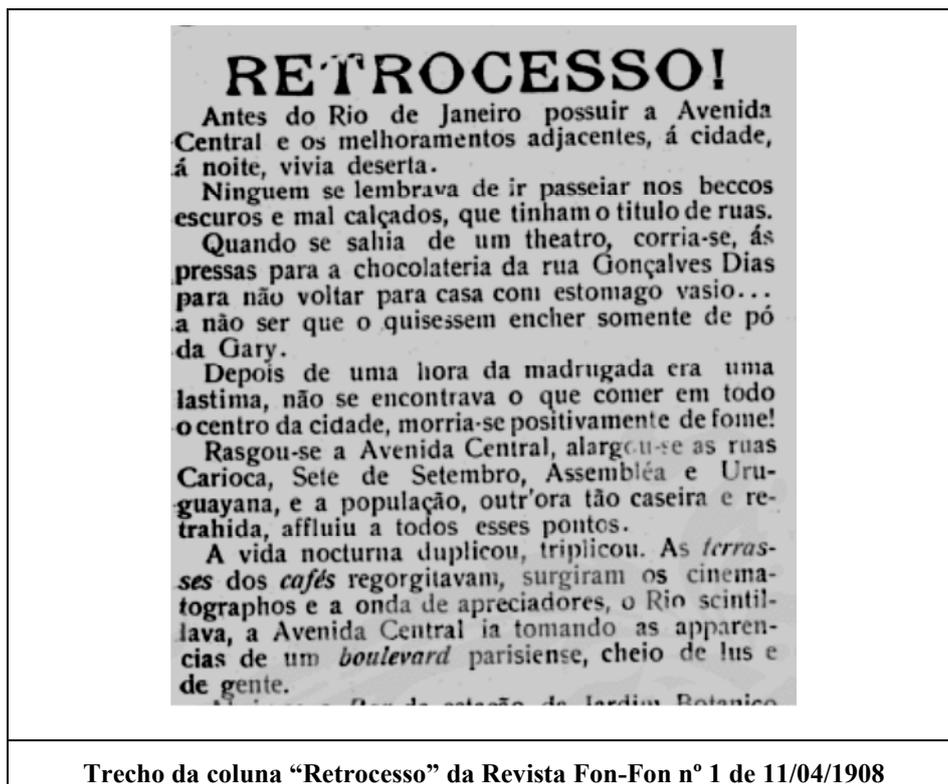
O desenho amplo (inclusive com uns metros a mais de largura, 33 no total, que certa via de Buenos Aires, apenas para bradar que a avenida brasileira era mais espaçosa),¹⁰⁴ a

¹⁰³ BAUDELAIRE, 1993.

¹⁰⁴ O projetista Morales de Los Rios queria a Av. Central com pelo menos 50 metros de largura, tendo no entroncamento com a 7 de Setembro um *rond point* de 120 metros de diâmetro de onde haveria de partir até a praça da República outra larga Avenida de 40 m que no extremo oposto atingiria o Calabuço, ao invés foi traçada sem o *round point* e sem a avenida transversal e, a imitação dos *boulevards* de Haussman, com apenas 33 metros de largura. A mesma época outros projetos de avenidas semelhantes apresentavam larguras bem mais avantajadas: Av. Waterloo, Bruxelas com 84 metros; Av. des Arts, Antuérpia com 60 m, Champ Elisées, Paris com 77m. Apud: http://www.fau.ufrj.br/prourb/cidades/avcentral/cap_3.html

disposição espacial e os prédios dos Poderes Legislativo e Judiciário, do Teatro Municipal, Escola de Belas Artes, Biblioteca Nacional, além de seus jardins e outras também belas edificações, deram imponência e caracterizaram a Avenida Central como marco respeitável da *belle époque* na urbe carioca. Além disso, propiciaram e emolduraram um verdadeiro desfile de modas, com a fina flor da sociedade exibindo trajes de estilo europeu.

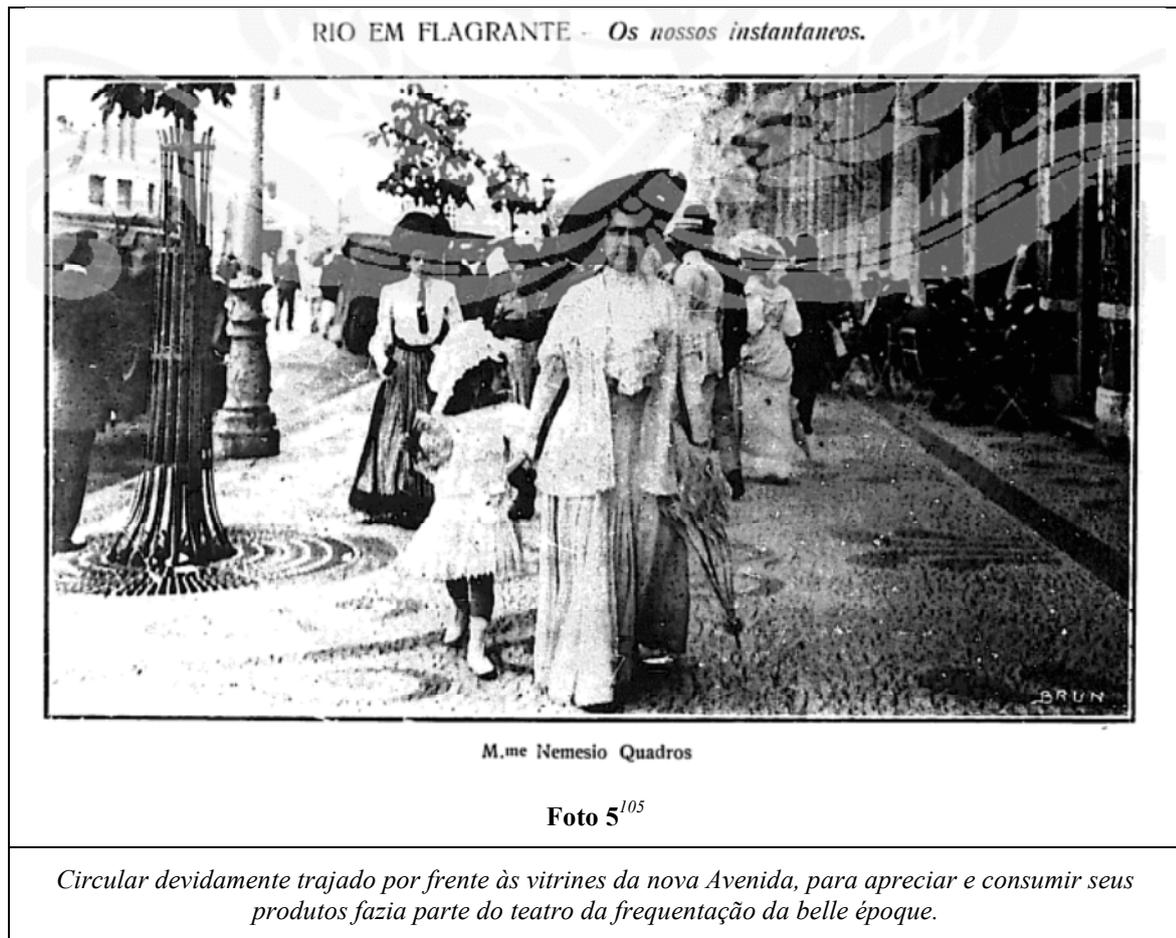
A Avenida Central apresentava um cenário em que a elite carioca respirava a tão desejada atmosfera cosmopolita. As extraordinárias reformas arquitetônicas praticadas na Capital Federal, sem dúvida, alçaram a cidade a outro patamar de beleza e modernidade, mas estes predicados transcenderam a si mesmos e penetraram nos frequentadores dos novos espaços. As fotografias analisadas mostram “cariocas novos”, tipos que tomam a cena histórica a partir de determinados preceitos de estilo, beleza e elegância, são grupos beneficiados com a “regeneração” que não contemporizaram em adotar a recém-inaugurada avenida como passarela civilizada para o desfile dessa nova sociedade.



Trecho da coluna “Retrocesso” da Revista Fon-Fon nº 1 de 11/04/1908

A *Careta* e a *fon-fon* apresentam, com suas imagens, uma alta sociedade estabelecendo como cartão de apresentação sua aparência, que por sua vez autenticam suas pretensões aos bens e às posições. Foi o consumo dos artigos expostos nas vitrines da

Avenida, via de regra franceses, que embelezaram e animaram o ostensivo desfile da nova sociedade, aliados a este exercício elegante, estavam o gestual, as roupas e os modos apropriados dos consumidores, cerrando um círculo de relações entre o consumo em si e a circulação que exigia esse consumo, ou seja, o “desfile” para se chegar às lojas e a aquisição dos produtos desta se auto justificavam.



A cidade virou outra após da Avenida Central, a alameda tornou-se um pedaço marcante, definidor de “*uma Metrópole que mais parecia um pedaço da Europa*”.¹⁰⁶ Cenário cosmopolita, urbano e modelar da vida parisiense exigia novos figurinos que desfizessem com as tradições coloniais e fortalecessem o domínio do individualismo e da ambição de evolução.

¹⁰⁵ A foto 5 é parte integrante da Revista Fon-Fon, nº010, de 06/03/1909, p. 13, do acervo da Biblioteca Nacional.

¹⁰⁶ Apud NOSSO SÉCULO, 1900/1910, Vol. I, p. 41.

Nessa conjuntura, adquiriu ainda mais a importância do “*culto da aparência exterior, com vistas a qualificar de antemão cada indivíduo*”.¹⁰⁷

Lemos, portanto, nos instantâneos da Avenida a imperativo da elite carioca de encontrar-se em dia com a moda, onde “*uma verdadeira febre de consumo tomou conta da cidade, toda ela voltada para a ‘novidade’, a ‘última moda’ e os artigos dernier bateau*”,¹⁰⁸ casas de comércio como a Parc Royal¹⁰⁹ e a Casa Colombo garantiam “*tudo que se faz mister para que elas (as mulheres) possam, de plena conformidade com a sua conveniência, cumprir os decretos imperativos da moda*”.¹¹⁰

Em termos de “*decretos imperativos da moda*”, as imagens das mulheres elegantes na Avenida tem um discurso harmônico com a fala de Sevcenko¹¹¹ quanto ao uso dos chapéus, nelas é clara a importância do acessório feminino como símbolo de acesso à “civilização”, a multiplicidade de tipos é espantosa, e mais ainda é a finalidade desta variedade, ainda conforme Sevcenko, o chapéu deveria ser usado pela dama de acordo com sua “*idade, estado civil, condição social, posição do pai ou marido, estação, ambiente, hora do dia, características dos vestidos e jóias em uso, as modas das companhias teatrais parisienses e os últimos lançamentos das butiques francesas*”,¹¹² ou seja, o chapéu apresentasse para além de um ingênuo complemento às elegantes toaletes que as cariocas abastadas desfilavam pela Avenida Central, significavam toda uma regra de aparência e pertencimento a um distinto grupo social.

¹⁰⁷ SEVCENKO, 1989, p.46.

¹⁰⁸ Idem, p.40.

¹⁰⁹ Fundado em 1875, o grande magazine de Vasco Ortigão e Cia., que se autodenominava de “Templo da Moda”, começou sua existência numa pequena loja na Praça Coronel Tamarindo nº 12 (hoje Largo de São Francisco), foi uma casa modelo no comércio de tecidos, modas e confecções diversas e precursora, no Rio de Janeiro, do sistema de preços fixos, marcados por meio de algarismos bem visíveis em todas as mercadorias. A Parc Royal vendia de tudo, como um shopping atual: “*Stocks comprados em dinheiro... notadamente em Paris, pela casa que ali possuímos e onde se acha constantemente um dos nossos sócios*”. Mantinha seções de luxo, passava sofisticação, mas também vendia ao povo. Daí o merchandising nas plataformas de bondes e bancos de jardins. (<http://www.almanaquedacomunicacao.com.br/artigos/888.html>).

¹¹⁰ Apud. KOK, 2005, p. 88.

¹¹¹ SEVCENKO, 1989, p.534.

¹¹² Idem.

ARMAZEM DO PARC-ROYAL

Officina Modelo de Tailleur de Dames

Acaba de ser montada esta officina sob a direcção de um artista de primeira ordem e com pessoal habilitadissimo. Vestidos feitos e por medida. Modelos ineditos e exclusivos do Parc-Royal. A organisação deste novo Atelier sendo a mais completa possivel, autorisa-nos a garantir às nossas Clientes a perfeição absoluta dos trabalhos e a extrema modicidade dos preços, systema habitual da casa. Exposição dos modelos novos, nas vitrines da Secção da Avenida.

Estação de Inverno de 1908

Sortimento incomparavel de Tecidos de lã de todos os generos. Confecções em geral - Jaquettes, Paletots, Capas, Manteaux, modelos exclusivos da casa. Vestidos feitos genero tailleur e toilette. Vestidos meio confeccionados. Duas grandes officinas de vestidos, uma servindo as nossas clientes da secção da Avenida, outra fornecendo a extensa freguezia da casa do Largo de S. Francisco. A maxima perfeição nos trabalhos pelos preços mais modicos



Estação de Inverno de 1908

Officina de Chapéus de Senhoras e Meninas, dirigida por Mlle. Maillard, modista de Paris, contractada recentemente para o Parc. Os chapéus do Parc conquistaram o primeiro lugar nas rodas elegantes do Rio. Os modelos expostos nas vitrines da Avenida Central, exgotando-se successivamente, tem sido preferidos pelas senhoras mais elegantes. Os modelos são ineditos e não se reproduzem. Para facilitar ás nossas clientes, confeccionam ellas mesmas os seus chapéus, ou transformam-nos, vendemos todas as garnições, flores, plumas, formas, etc., por preços extremamente baratos.

Todas as fazendas, modas e em geral, todas as mercadorias existentes nos armazens do Parc-Royal, são compradas pela sua succursal de Paris em condições excepcionaes de novidade, qualidade e preço. E' esta a razão porque o Parc-Royal não é só a casa que tem o maior e mais bello sortimento, mas também a que vende mais barato. Queiram reclamar o catalogo illustrado para inverno a partir de 15 de Maio.

Foto 6¹¹³

¹¹³ A foto 6 é parte integrante da Revista Fon-Fon, nº004, de 02/05/1908, p. 5, do acervo da Biblioteca Nacional.

Em um mundo de aparências, segmentado e hierarquizado nos seus espaços de representação, a figura da mulher é sempre associada ao posto de espectadora e modelo exemplar de conduta. Se solteira tinha por objetivo alcançar e manter um bom matrimônio, se casada devia se dedicar à vida doméstica. A coluna de sustentação desse preceito era honra fundamentada na honestidade sexual feminina, que de uma forma geral, tinha como base as diferenças “naturais” entre homens e mulheres e que, deste modo, comandavam relações desiguais em termos de gênero.¹¹⁴

A conformação estético-visual das mulheres abria mão do conforto em nome dos signos de distinção, a fragilidade e a dependência das mulheres manifestavam-se em vestimentas elaboradas e fartamente adornadas que encarceravam o corpo feminino, inibindo a liberdade de movimentos e de certa forma, refletiam simbolicamente a carência de autonomia feminina. Competia à mulher casada, além dos afazeres do lar, sobressair nos eventos sociais pela sua beleza e, especialmente, pela riqueza e apuro de sua indumentária, sua aparência precisaria ser um reflexo do sucesso econômico do cônjuge.

Enquanto a imagem ideal feminina estava associada à frivolidade e aos padrões de reputação vigentes, a masculina associava-se à ação, inteligência e ao poder. No ato de combinar a pose do retratado com o evento registrado, as fotografias analisadas quase sempre confirmam os arquétipos elitistas do período.

O gênero masculino também foi influenciado pelos novos tempos e os cavalheiros cariocas foram aos poucos abandonando a cartola e a sobrecasaca, as vestimentas escuras do tempo do Império. No começo dos anos 1910, moldado pelos figurinos europeus, o *dandy* carioca passou a não dispensar os paletós de casimira clara, camisas de tecido inglês, roupas de linho, gravatas inglesas, luvas, bengalas, polainas, chapéus de feltro e guarda-chuvas.

¹¹⁴ CAULFIELD, 2000, p. 247

FON-FON!

RIO EM FLAGRANTE – *Os nossos instantaneos.*



A *Kodak de Fon-Fon*, sempre em movimento, apanhou este interessante grupo: o Dr. Lauro Müller, chupando uma refrigerante cajuda, o senador Dr. Victorino Monteiro á frescata e o Watson, o chap leiro dos nossos mais salientes politicos, insinuando o preço de uma cartola Christie.

Foto 7¹¹⁵

Porém nos momentos de maior solenidade ainda sobressaíam o fraque e a cartola, nos quais eram indispensáveis os punhos independentes de linho engomado, abotoaduras, que a despeito de não nos ser possível perceber nas fotos, pois as mesmas são em preto e branco, precisariam ser de ouro ou madrepérola, e completando o alinhado visual, um dos símbolos de autoridade: o colarinho duro, de linho e importado da Inglaterra a 14.000 réis a dúzia, além do indefectível bigode, pois até o princípio dos anos 1910, homem que se prezasse usava bigode.

¹¹⁵ A foto 7 é parte integrante da Revista Fon-Fon, nº010, de 06/03/1909, p. 23, do acervo da Biblioteca Nacional.

INTERNATO BERNARDO DE VASCONCELLOS



O sr. Marechal Hermes e o sr. dr Rivadavia Correia, ministro da Instrucção, depois de visitarem o Internato, são photographados com os lentes na sala da congregação

Foto 8¹¹⁶



O Sr. Dr. Aarão Reis, director da E. F. Central, e os directores do Derby.

Foto 9¹¹⁷

¹¹⁶A foto 8 é parte integrante da Revista Careta, nº141, de 11/02/1911, p. 26, do acervo da Biblioteca Nacional.

¹¹⁷A foto 9 é parte integrante da Revista Fon-Fon, nº001, de 11/08/1908, p. 23, do acervo da Biblioteca Nacional.

Seguir a moda não era barato, em 1912 o homem elegante pagava aos mais tradicionais alfaiates cariocas os seguintes preços: um terno 38.000 réis, se preferisse a casimira superior; 35.000, o *cheviots* (preto ou azul); 29.000, o brim *tussor* nacional; e 17.000, o brim “de lona” nacional. Um sobretudo de casimira dupla custava 26.000.¹¹⁸

Personagens constantes dos registros feitos tanto na *Careta* como na *Fon-Fon*, os “janotas” com seus sapatos italianos “chaleira” ou “viúva alegre”¹¹⁹ eram os novos personagens da cidade, para eles “*o importante era ser ‘chic’ ou ‘smart’ conforme a procedência do tecido ou do modelo*”.¹²⁰

Cabe aqui, mencionar outra análise feita por Nicolau Sevckenko, essa a respeito do uso do sapato como símbolo:

“(…). Se, como era o caso, muitos vinham de uma área rural habituados a andar descalços, ou de ambientes rústicos que obrigassem ao uso da bota, ou ainda de atividades exercidas com tamancos ou chinelas, adaptar-se aos sapatos era um martírio, imediatamente revelado pelo ridículo do andar claudicante. No caso das moças essa complicação era acrescida pela exigência elegante dos saltos altos. Esse seria mesmo um efeito cômico largamente utilizado no circo, no teatro de revista e no cinema popular brasileiros. O andar não nega a origem se os sapatos renegam os pés que os calçam. Dai porque os calçados finos adquirem um valor simbólico muito especial, ficando o toque de classe final (...) nos ‘sapatos de verniz’, sempre muito brilhantes, muito estreitos e denotando a mais completa auto-confiança. Essa é também a origem do jeito de ‘pisar macio’, destacando a plástica do sapato branco ou de duas cores, (...).¹²¹

A cultura do vestir masculino do início do século XX refletia uma nova ideia de sucesso, não mais estabelecida a partir da hereditariedade dos títulos de nobreza, mas a cargo do talento, capacidade e trabalho.

¹¹⁸ Apud NOSSO SÉCULO, 1980. Vol.II. pág. 121.

¹¹⁹ COSTA & SCHWARCZ, 2000, 71.

¹²⁰ SEVCENKO, 1989, p. 44.

¹²¹ SEVCENKO, 1998, p. 556.

A indumentária masculina austera, neutra, escura, exprimiu a consagração da ideologia igualitária como ética conquistadora da economia, do merecimento, do trabalho das classes burguesas. O caro vestuário da elite, signo de festa e do luxo, foi trocado por um traje que revela as novas legitimidades sociais: a equidade, a economia, o empenho. Despojamento dos homens da luz dos artificios em favor das mulheres, elas sim destinadas a dar seguimento aos símbolos de fausto, de sedução, de frivolidade.¹²²

As imagens saídas das câmeras de nossos fotógrafos não apenas exportam como também universalizam modos de vestir, de olhar e enxergar, de valorizar e desvalorizar, revelam uma sociedade cuja aparência e acesso às mercadorias importadas da alta moda europeia por homens e mulheres, dependia menos do gosto do que de um padrão estético importado e do ânimo dos cariocas argentários em aproveitar as prerrogativas do consumo, mostram uma classe absorvida em se distinguir e se distanciar dos malsucedidos e despossuídos, de se assemelhar a um ideal desenhado nos trópicos mas pintado com tintas europeias.

3.2. Ser belo na *belle époque* carioca

Tudo indica que as fotografias aqui analisadas são marcadas por uma dialética entre a imagem e o imageado, de sorte que vemos nelas uma gramática, isto é uma ideação, uma normatividade ligada ao ver algo como algo.

A *Careta* e *Fon-Fon*, exemplos de agências de fabricação da imagem fotográfica, colaboraram para a exposição, assentimento e naturalização de um estilo de vida coligado a signos de beleza, distinção e representações sociais característicos das classes abastadas.

Nesse sentido, conformaram modos de ser e agir até então associadas a um modelo de comportamento clássico, a um novo nexos comportamental concernente às alterações na dinâmica do próprio capitalismo internacional.

O “belo ideal” do projeto do novo Rio de Janeiro foi o belo europeu. Esse projeto apontava para a solução de um problema de visualidade, que atendesse às “normas estéticas”

¹²² LIPOVETSKY, 1989, p. 91

ambicionadas pelo novo ideário mental. Se pretendia melhorar era a imagem da cidade e não necessariamente as condições de vida da população. Portanto, a necessidade de afastar dos olhos a parte “degenerada” e “feia” da cidade foi construída através de sua super exposição do belo. Neste sentido, a *Careta e Fon-Fon* e suas fotografias foram de grande importância nesse esforço. Nas séries de fotografias os locais belos são sempre complementados por “belos” frequentadores que na composição da cena, registravam condutas e costumes que eram compatíveis com a cidade moderna que se ambicionava. Pessoas ociosas pelas ruas, nos cafés e parques, embarcando em cruzeiros ao exterior, participando de cerimônias, visitas ilustres, sempre vestidas com excessiva correção e dentro dos padrões de beleza e elegância exigidos pela ambiência de modernidade e progresso que a cidade almejava. A ação dos fotógrafos, evidenciava a “simbiose” entre cidade e habitantes, ou seja, a pose, as vestimentas e hábitos, faziam com que os cariocas da elite, mimetizados com a aparência moderna da nova arquitetura, fossem um exemplo do que se queria ver na cidade carioca.

Mas não basta o vestir-se bem, era também necessário cultivar certo “*je-ne-sais-quoi*” explicitado por Farid Chenoune em *Des hommes, des modes – deux siècles d’élégance masculine*. Este “não-sei-o-quê” localizado no homem elegante estaria ligado não apenas a roupa em si, mas igualmente a atitude como ele a vestia.¹²³

Neste sentido, os revistas e seus fotógrafos e sua obra contribuíram no empenho de legitimar e naturalizar a aparência e os comportamentos considerados essenciais ao cidadão modelo, seus registros da elite carioca funcionavam como arquétipo de um exemplo a ser seguido, tornando a imagem pública ícone de um modo de vida vencedor, onde todas as instâncias do cotidiano do carioca foram sendo ajustadas ao novo tipo de comportamento que visavam moldar o Rio de Janeiro às cidades europeias.

Com as intervenções sofridas pela cidade, surgiram os boulevards, os cafés, as confeitarias, os homens passaram a se trajar com apuro, tornaram-se os chamados “dândis”, e as fotografias da elite sempre em destaque nos periódicos cariocas desempenharam um importante papel na elaboração, divulgação e consolidação destes novos padrões de conduta e dos códigos de representação social da classe dominante brasileira.

Este vínculo entre a estética das ruas e a estética da população era evidenciado de várias formas, uma das imposições mais violentas e autoritárias foi através da legislação: aprovação de lei que tornava obrigatório o uso de paletó e sapatos para todas as pessoas – “O

¹²³ Apud FEIJÃO, 2011, p. 88

objetivo do regulamento era pôr termo à vergonha e à imundície injustificáveis dos mangas-de-camisa e descalços nas ruas da cidade” -, foi proibida a circulação de ambulantes sem licença pelas ruas da cidade e a presença de *“tiradores de esmola e mendigos”*.¹²⁴

Fazendo coro com as atividades pedagógicas, a imitação dos modelos europeus chegava a ponto de serem reprimidas as festas tradicionais e os hábitos populares que congregavam gentes dos arrabaldes, entre as medidas que visavam educar o carioca estavam as tentativas de coibir e/ou modificar as práticas do carnaval propriamente dito, de proibir o entrudo, de transferir o evento popular para o inverno devido às elevadas temperaturas dos primeiros meses do ano, e a providência mais exótica, sucedida em 1909, quando acontece a proibição da fantasia de índio, muito usada pelas camadas menos favorecidas economicamente da Cidade.

O entrudo,¹²⁵ por sinal, era um dos costumes considerados com maior potencial de macular a imagem de sociedade civilizada e bela. Combatido pelos novos tempos, tem em Pereira Passos um dos seus algozes, logo após a posse, o prefeito comunica que a portaria de 1891 que proibia o entrudo seria severamente cumprida no carnaval de 1904, paralelamente fez uma recomendação aos diretores do Ensino Primário e do Secundário para que persuadissem seus alunos a desistirem da prática do entrudo, já que além de se tratar de uma brincadeira de mau gosto, era uma atividade insalubre já que poderia causar uma série de moléstias. De fato o carnaval de 1904 foi o primeiro, após muitos anos, em que não aconteceu o entrudo. Foi neste ano também que a designação “sujo” passou a ser usada para nomear os fantasiados maltrapilhos, e que o “Zé Pereira”¹²⁶ começou a cair em desuso.¹²⁷

Para servir de modelo a elite carioca importou práticas consideradas mais refinadas pelas classes dominantes, trazidas do carnaval de Veneza e da *“commédia dell’arte”* italiana, como as fantasias de dominó, pierrô, arlequim e colombina, as batalhas de confetes e indivíduos nos automóveis desfilando pelas ruas da cidade.

¹²⁴ SEVCENKO, 2003, p.46

¹²⁵ Para um maior aprofundamento do tema ver CUNHA, 2001.

¹²⁶ Atribui-se a origem do nome Zé Pereira, dado aos foliões que percorriam as ruas da cidade tocando bumbos, num barulho ensurdecador, ao sapateiro português José Nogueira de Azevedo Paredes. No Carnaval de 1846, saudosos de sua terra, ele teria reunido amigos e agitado as ruas do Rio de Janeiro com zabumbas e tambores. No ano seguinte já havia vários novos Zé Pereira nas ruas. As primeiras sociedades carnavalescas também abriram as portas para o novo costume, que acabou se extinguindo no começo do século. (Portal Multirio)

¹²⁷ MOREIRA, 1996, pág. 133.



As imagens de uma festa “bem-educada” descrevem um momento em que a mais popular manifestação de diversão do carioca, o carnaval, é alvo de tentativas de mudanças culturais, caracterizadas por determinados tipos de vestimentas, comportamentos, equipamentos e delimitações espaciais que construíam o cenário onde os atores e espectadores dos eventos representavam e ensinavam um modelo de diversão controlada e civilizada e, portanto ajustada aos tempos modernos.

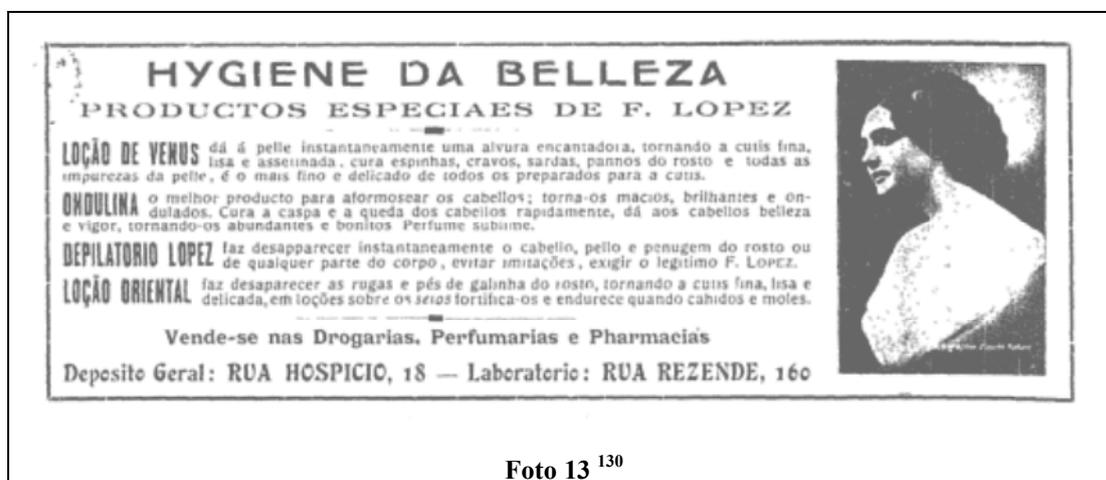


¹²⁸ As fotos 10 e 11 são partes integrantes da Revista Fon-Fon, nº010, de 06/03/1909, p. 15, do acervo da Biblioteca Nacional.

¹²⁹ A foto 12 é parte integrante da Revista Fon-Fon, nº013, de 25/03/1916, p. 49, do acervo da Biblioteca Nacional.

A ideia e a vontade de ser “belo” não se restringiam aos trajes e comportamentos do carioca, mas também e principalmente na talvez mais importante parte do corpo no quesito beleza: o rosto. São nas fotografias dos anúncios de cosméticos, águas milagrosas, cremes para cabelo, medicamentos que aqueles que ambicionavam alguma proeminência na sociedade burguesa recebiam a orientação de que não bastava estarem atentos a detalhes como o tecido, o corte, o acabamento e precedência de suas vestes, a combinação meticulosa dos acessórios, o cuidado com as pilosidades, acnes e manchas faciais eram fundamentais para compor de forma completa o que se entendia por “estar belo”, e o rosto idealizado sempre protagonizava a representação deste valor.

As revistas *Careta* e *Fon-Fon*, e as várias propagandas estampadas em suas páginas, compuseram o catálogo de símbolos, valores, condutas, representações sociais e graus de beleza, por meio do qual a elite se idealizou e se fez reconhecer, criando a fantasia de uma face bela, porque civilizada, elegante e higienizada, e democrática, porque a ilusão de proximidade e realidade dada pela fotografia vendia uma conformação de aparência padrão acessível e cristalina aos olhos de todos. As fotos publicadas tornam-se ícones, por excelência, de um modo de vida esteticamente perfeito, que prescinde da própria concretização para existir, bastando para tanto que as imagens fotográficas o reflitam.



Desta forma, as efigies em questão foram um extraordinário aparelho deste grupo social, no esforço de naturalizar suas representações através da prescrição de uma definida forma de ver e reproduzir o belo, sobre todas as outras possíveis.

¹³⁰ A foto 13 é parte integrante da Revista *Careta*, nº295, de 24/01/1914, p. 4, do acervo da Biblioteca Nacional.



Na representação inventada pela imagem fotográfica, o universo das revistas é o espectro de um mundo idealizado, no qual todas as potencialidades para um cidadão ser embelezado são oferecidas como condição natural e intrínseca ao grupo social do qual emana. Consumidas por quem as compõem, tais periódicos ajudaram igualmente na coesão interna do grupo em ascensão social. Com efeito, difundiam comportamentos tidos como imprescindíveis a se tornar um exemplo de beleza e por consequência, bom cidadão, agindo como exemplo a ser adotado e como modelo a ser reproduzido.

¹³¹ A foto 14 é parte integrante da Revista Fon-Fon, nº012, de 23/03/1912, p. 43, do acervo da Biblioteca Nacional.



A MAIS BELLA...

Das moças bellas qual não quererá ser a mais bella ?

Ter uma cutis fina, rosada, sem rugas e sem espinhas é uma aspiração universal.

Comquanto nem todas possuam o dom natural da belleza, podem todas apresentar-se verdadeiramente bellas e basta para isto uma só applicação do já famoso Leite-Rosa, indiscutivelmente o producto maravilhoso para a belleza feminina.

E' este um producto superior para os cuidados da cutis, apresentando uma composição muito especial, cuja efficacia provada e resultados positivos fazem-n'o indispensavel ao uso constante das senhoras e senhoritas, pois que, pelas suas propriedades, combate e evita as espinhas, os cravos, pannos, manchas e rugas, refresca, amacia e perfuma a pelle, tornando-a de um *rosado natural, fixo, encantador*, dando-lhe, emfim, um aspecto brilhante.

As senhoras e senhoritas é sempre conveniente usar o Leite-Rosa, porque é este o complemento ideal da sua belleza ou o seu factor principal, rejuvenesce e torna-lhes a cutis fina, delgada e de um rosado natural de grande perfeição.

Foto 15 ¹³²

¹³² A foto 15 é parte integrante da Revista Fon-Fon, nº051, de 17/12/1910, p. 9, do acervo da Biblioteca Nacional.

A *belle époque* carioca era um mundo no qual os habitantes possuíam lugares determinados no espaço da representação. A Avenida Central, embora tenha sido talvez o símbolo máximo do ideal de ambiência e beleza da *belle époque* carioca, não era o único espaço que proporcionava aos seus frequentadores a admissão e o alinhamento com a produção e consumo de um amplo repertório de objetos e hábitos “totalmente novos” da remodelada capital brasileira. Os *cafés*, confeitarias, restaurantes, banquetes, cerimônias, entre outros também compuseram o conjunto de espaços/palcos de encenação do período. Estes espaços enquadrados nas fotografias exibem locais onde a encenação deveria ser determinante, não cabiam mais ensaios e ensinamentos, os espaços referidos eram locais perfeitos para “(...) ignorar o Brasil e delirar por Paris”.¹³³

Estes lugares de encenação do bem aparentar, se mostram mais ajustados e legítimos do que a rua, porque por maior que fosse o controle e o sentimento de inadequação que as classes mais baixas por acaso sofressem, de uma forma ou de outra, sempre descobriam um meio de se embaralhar à elite em espaços abertos e, empregando o termo higienista em voga na época, “contaminavam” a ansiada “pureza” da beleza e do sentido de civilidade que se tentava encenar. Restava então à classe elevada a frequência de locais menos acessíveis, ambientes cuja possibilidade de entrada, além da aparência, dependia de um item mais prático e mundano, mas não menos importante nesta dinâmica de pertencimento: dinheiro. Logo, neles não se percebe a presença do populacho da mesma forma que nas fotografias realizadas em locais de acesso livre como a rua, parques e exposições, nos espaços fechados a classe menos beneficiada aparece exatamente como contraponto que confirma uma condição, ou seja, quando aparecem, surgem como empregados ou serviços da “nata” da sociedade.

Os ambientes de requinte, eternizados pelos fotógrafos do Rio de Janeiro, apresentam a cena final, ou seja, o que se queria do novo carioca, a aparência, a pose, os gestos, o vestuário e a mimetização com a decoração dos espaços de pertencimento arquitetavam e difundiam uma versão aperfeiçoada da imagem aspirada. Nas imagens codificadas em signos a *belle époque* carioca manifesta como se dava o jogo do belo e do feio, no qual se privilegiava locais e personagens considerados de acordo com uma estética normativa.

Assim sendo, eram nos locais que demandavam um maior poder financeiro que a alta sociedade da *belle époque* dramatizava e personificava o seu estar no mundo e seu mundanismo, que junto ao rigor estético se tornaram um legítimo modo de ser, conduzido pelo signo da frivolidade social, constituindo título e prestígio. Foram lugares estratégicos em

¹³³BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil, 1900*, p. 92. Apud. KOK, 2005, p. 90.

que a consequência da experiência de modernização do carioca se evidenciava, nele personagens encenavam suas performances do novo *décor* da cidade que se modificava, mas acenava para poucos a vida revigorada, tecida na jactância e no prazer, e a frequência, mais que um deleite era quase um pacto que estruturava as relações deste grupo e, por conseguinte, a hierarquia social. Idealizavam as normas de elegância e pertencimento, ratificavam como seria possível transformar o cotidiano apagado de uma elite tropical em um viver de luxo e beleza, calcado no bom gosto e encantos da vida moderna. Espaços amparados em arquétipos que apontavam de forma insofismável o belo e o feio.



Banquete oferecido no Pavilhão Mourisco ao Dr. Oscar de Souza, por diversos colegas, em sinal de regosijo pela sua última nomeação. O homenageado está no centro, tendo à sua esquerda o Dr. Miguel Pereira e à sua direita os Drs. Dias de Barros e Luiz Barboza.

Foto 16¹³⁴

¹³⁴ A foto 16 é parte integrante da Revista Fon-Fon, nº051, de 17/12/1910, p. 28 do acervo da Biblioteca Nacional.

FON-FON NO TERRAÇO DA EXPOSIÇÃO



Dr. Carlos Peixoto, eminente Presidente da Câmara, Dr. Eloy de Souza, deputado e o *outro eu* de S. Ex. e o illustre Senador Paraense Índio do Brazil, prestando-se á *doce violência* de se deixarem photographar especialmente para *Fon-Fon*, na escada do terraço da Exposição. Em cima, de costas, Miss Robinson Wright conversando com o Conde de Selir. No primeiro degrau o Dr. Leitão da Cunha Filho (litterariamente conhecido por Tristan da Cunha) palestra com o Dr. Graça Aranha.

Foto 17¹³⁵



Os nossos bons amigos Louis Hermanny Filho, Rodolpho Hermanny e Luiz Nunes, surpreendidos pela nossa *Kodack* á porta do conhecidissimo estabelecimento de perfumarias.

Foto 18¹³⁶

¹³⁵ A foto 17 é parte integrante da Revista Fon-Fon, nº022, de xx/xx/1908, p. 13 do acervo da Biblioteca Nacional.

¹³⁶ A foto 18 é parte integrante da Revista Fon-Fon, nº022, de xx/xx/1908, p. 19 do acervo da Biblioteca Nacional.

4. Concluindo

As reformas urbanas ocorridas no Rio de Janeiro do início do século XX foram o ponto de partida para os novos tempos da Cidade do Rio de Janeiro, e por consequência, do Brasil. O processo sustentava-se no tripé: saneamento, abertura de ruas e embelezamento. No que tange a saneamento e abertura de ruas, ficava claro onde as intervenções iriam incidir e a explicação dos higienistas oferecia o respaldo científico às obras,¹³⁷ Mas e quanto ao “embelezamento”, quais elementos da capital seriam “embelezados”? Como chegar a estas qualidades estéticas desejadas? Ficou claro que não bastava simplesmente uma reforma arquitetônica, pois nos casebres, cortiços, quiosques e circulando nas ruas viviam, também, os habitantes e frequentadores destes espaços. Estas pessoas, por uma simples questão econômica, não tinham condições de seguir o “embelezamento” da cidade. Assim sendo, podemos dizer que este grupo compunha parte do contraponto do conceito de belo idealizado pelas reformas, ou seja, integravam o “feio” indesejado, que não se circunscrevia a uma questão de engenharia e arquitetura, mas ultrapassava a uma problemática sociocultural, na qual determinadas pessoas perdiam o direito de habitar e/ou frequentar determinados espaços por não apresentarem as qualidades estéticas e comportamentais que os tornassem agradáveis à vista.

A obsessão por um padrão de beleza importado foi imageado pela *Fon-Fon* e a Careta com eficiência por seus fotógrafos, este registro permitiu que se produzissem imagens que asseguravam as condições que a cidade tinha em potência, condições fartamente explícitas em suas páginas. A empreitada de realizar um registro “natural” da urbe carioca proporcionou a elaboração de efígies impregnadas de informações elaboradas entre o clic do fotógrafo e a imagem produzida, filtrado culturalmente desenhou-se o olhar social de uma parte favorecida da população movimentada pelos ventos da modernidade.

Entretanto, se por um lado, a “naturalidade” com que estes personagens foram retratados sublinha sua adequação aos novos ideais, tão evidenciados pela imprensa moderna,

¹³⁷ Segundo os higienistas, as epidemias de doenças pestilenciais tinham duas causas principais: as “causas naturais”, relacionadas com as características geográficas da cidade (o calor, a umidade, o mar, os ventos, morros e elevações que dificultavam a renovação do ar, as chuvas, os pântanos), e as “causas urbanas”, associadas às más condições de vida (cortiços, casebres, quiosques, quarteirões de ruas estreitas e tortuosas) da população pobre. Portanto, estavam justificadas intervenções mais ou menos enérgicas para restabelecer o equilíbrio daquele “organismo” doente, e para isso as ruas deveriam ser essencialmente mais largas, criando melhores condições de ventilação, arejamento e iluminação.

por outro, permitiu que estas pessoas fossem sujeitos de sua própria imagem. O que nos consente ter uma ideia de como enxergavam a si mesmas, ou como gostariam de ser vistas.¹³⁸

Dessa forma, entendemos que as fotografias aqui analisadas e seu discurso adjacente, permitiram que os membros da elite carioca passassem como sujeitos à cena, devolvendo seus olhares para a câmara e garantindo sua presença na imagem e na memória que se organizava. Mais ainda, involuntariamente mostraram que a construção de uma cidade idealizada pela modernidade era um procedimento muito mais complexo do que territorializar e hierarquizar espaços, e que a elaboração de um tipo carioca ideal era calcada em uma representação, em um desempenho quase que teatral, como percebeu sabiamente Lima Barreto, um escritor mais reticente quanto a modernização da cidade já percebia a teatralidade da coisa: “*De uma hora para outra, a antiga cidade desapareceu e outra surgiu como se fosse obtida por uma mutação de teatro. Havia mesmo na cousa muito de cenografia*”¹³⁹.

Mesmo com uma “naturalidade” encenada, as fotografias, voluntariamente ou não, nos deixaram uma imagem ímpar do carioca da *belle époque*, os fotógrafos que transitaram com grande desenvoltura por entre Cafés, palácios, salões e, principalmente, pelas ruas e calçadas da cidade, integraram e registraram a paisagem social carioca, deram visualidade a um determinado segmento desta sociedade e deixaram um testemunho expressivo de uma época em que a euforia das elites e a confiança no progresso depararam com a presença, os anseios e as tradições cidade. Deixaram essencialmente uma narrativa de como esse projeto produziu um habitante que não queria mais ser o carioca dos tempos do Império, mas que não conseguiu ser francês, contudo também não se manteve colono, mostrou a produção do carioca e de sua Cidade, agora Maravilhosa, como uma criatura híbrida, resultado de apropriações e práticas que resultaram em uma representação única, de uma cidade feita de pessoas, a cidade do carioca ideal.

Entretanto não destacamos apenas o aspecto testemunhal dos fotógrafos nos periódicos, porque foram precisamente eles que, selecionando culturalmente e organizando esteticamente o fragmento do mundo visível para o registro, tornaram o seu testemunho fotográfico o produto de um ato criativo e individual. O testemunho que conseguimos é, assim, assinalado pela visão de mundo deste grupo, nela o binômio *testemunho/criação*

¹³⁸ “*diante da objetiva sou, ao mesmo tempo: aquele que eu me julgo, aquele que eu gostaria que me julgasse, aquele que o fotógrafo me julga e aquele de que ele se serve para exhibir sua arte*” . BARTHES, 1984, p. 27.

¹³⁹ Apud, SEVCENKO, 1989, p. 36.

encontra-se indivisivelmente amalgamado na imagem, qualidade essencial da representação fotográfica.¹⁴⁰

A obra analisada mostra como é possível construir cidades imaginárias privilegiando certos aspectos. Desta forma, foi “construída” uma cidade a partir de certo olhar que incide sobre o discurso de uma cidade da elite, que se queria europeia, de ruas e cariocas belos, remodelados, bem vestidos, “bem comportados”, elegantes, letrados, frequentando espaços civilizados dentro da dinâmica da modernidade, fazendo uso dos automóveis, vendo e sendo visto nas salas de cinema, bebendo café nas elegantes calçadas, usufruindo a civilização à moda de Veneza e Paris, e necessariamente tendo como contraponto, a população pobre, em seu lugar, ou assistindo e aprendendo os “bons modos” e o “bom gosto”, ou servindo à classe merecedora das benesses do progresso. Neste universo recriado, a vida moderna é fortemente destacada, mas sem qualquer sensação de contrariedade, uma harmonia quase perfeita entre toda a população carioca.

É sob esse prisma que *Careta e Fon-Fon* apresentam um discurso civilizador, uma orientação de conduta de como o carioca deveria se apresentar, mas com certeza apresenta um carioca e uma cidade apenas imaginados. Um carioca resultado de todos os avanços técnicos da fotografia que municiava provas diariamente. Podemos chegar à conclusão de que cada elemento é para nós nada mais do que o conjunto das qualidades que lhes conferimos, é a totalização das informações que alcançamos em um momento ou outro, e este mundo objetivo só existe tal como o re-presentamos e como uma construção mais ou menos persistente em nosso espírito.¹⁴¹

Fotógrafos ligados às agências produtoras de imagens e discursos civilizatórios, como os periódicos aqui citados, voltaram seu olhar perscrutador para o novo e o belo, para a Avenida Central iluminada, de calçadas largas e vitrines faiscantes, para seus bem trajados passantes, que desfilavam nos ligeiros automóveis. Mas seus olhares foram desviados de outros personagens, não percorreram vielas e becos, não foram aos quiosques, aos prostíbulos, às favelas, aos cordões carnavalescos, e por conta disto podemos afirmar que seu olhar e por consequência seu discurso são direcionados, parciais. E é essa parcialidade que nos permite perceber um retorno à ideia da tentativa de implantação uma estética normativa, uma estética onde a medida de beleza está no objeto, e este passa a ter qualidades que o fazem mais ou menos agradável, independente do sujeito que o percebe. Permite também, intuímos um

¹⁴⁰ KOSSOY, 2001, 131.

¹⁴¹ VIRÍLIO, 1994, p. 42.

discurso civilizador na cidade do Rio de Janeiro, no qual o discurso estético surgia como variante do debate sobre a cidadania, este por sua vez apresentava as graduações de estética e beleza determinando possibilidades e impossibilidades de frequência a determinados espaços.

E por fim, o carioca e a cidade do Rio de Janeiro da *belle époque* não eram apenas o carioca idealizado, faltou ao discurso dos periódicos em questão dar mais visibilidade ao carioca “real”, estes são personagens de múltiplas facetas e infinitas imagens, entrelaçando mundos que se pretendiam paralelos, resultados de muitas influências, experiências e fundamentalmente querências, que se confundem em realidades e ficções. O carioca real é o que está na obra cidade em sua totalidade, é ao mesmo tempo a moça casadoira cheia de prendas e a prostituta, o janota e o ambulante, o frequentador dos cafés chiques assim como o dos quiosques, o que no carnaval brinca de pierrô no corso e o que sai de índio no cordão, é o carioca moderno da Avenida Rio Branco e o “favelado” da Gamboa, é o carioca da Cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, belo por sua capacidade de ser muitos e ao mesmo tempo único.

BIBLIOGRAFIA

- ANTELO, Raúl. *João do Rio: o dândi e a especulação*. Rio de Janeiro: Taurus/Timbre, 1989.
- ARAUJO, Hiram. *Carnaval - Seis milênios de história*. Rio de Janeiro. Gryphus. 2000.
- ARNAL, Ariel. *Construyendo símbolos – fotografía política en México: 1865-1911*. In: *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*. Vol. 9 nº 1 . México. 1998.
- ARANHA, Maria Lúcia de Arruda & MARTINS, Maria Helena Pires. *Filosofando: introdução à Filosofia*. 3ª Edição revista. São Paulo: Moderna, 2003.
- AZEVEDO, André Nunes de. "A reforma Pereira Passos: uma tentativa de integração urbana". In: **Revista Rio de Janeiro**, nº 10, 2003.
- BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 1984.
- _____. *A aventura semiológica*. Trad. Maria de Santa Cruz. Lisboa: Edições 70, 1987.
- BAUER, Guillermo. *Introducción al Estudio de la Historia*, 4. ed., Barcelona, Bosch, 1970.
- BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna em Obras Estéticas, filosofia da imaginação criadora*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1993.
- _____. *Sobre a Modernidade*. Coleção Leitura. São Paulo: Paz e Terra. 1996.
- BENCHIMOL, Jaime L. *Pereira Passos: um Hausmann tropical*. Rio de Janeiro, Biblioteca Carioca, prefeitura do Rio de Janeiro, 1990.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: Um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- _____. *Magia e Técnica, Arte e Política* in *Obras Escolhidas*, Volume 1. São Paulo: Brasiliense, 7ª edição. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet.
- _____. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: *Obras escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985b. p. 165-196. v. 1.
- _____. *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1975.

- BERGER, Paulo (org.). *Fotografias do Rio de ontem: A. Malta*. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade, s.d. (Coleção memória do Rio, 7).
- _____. *O Rio de ontem no cartão postal: 1900-1930*. Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Educação e Cultura, 1979. Col. Memória do Rio vol. 7.
- BOSI, Alfredo. *Fenomenologia do olhar*. In: NOVAES, Adauto (org.) *O olhar*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.
- _____. *Machado de Assis - O enigma do olhar*. São Paulo, Editor Ática, 1999.
- BOURDIEU, Pierre. *O Poder simbólico*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil S.A., 1989.
- BURKE, Peter. *A escrita da História: Novas perspectivas*. São Paulo: UNESP, 1992.
- CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas - estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997.
- CARDOSO, Ciro F. & MAUAD, Ana Maria. *História e Imagem: os exemplos da fotografia e do cinema*. In CARDOSO, Ciro F. & VAINFAS Ronaldo (org.). *Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro, Campus – RJ, 1997. p. 401-417.
- CARVALHO, José Murilo de. *“Os bestializados”*. Cia. das Letras, São Paulo, 1987.
- _____. *“A formação das almas – o imaginário da república no Brasil”*. Cia. das Letras, São Paulo, 1990.
- CAULFIELD, Sueann. *Em defesa da honra: moralidade, modernidade e nação no Rio de Janeiro (1918-1940)*. Campinas, Editora da Unicamp/Centro de pesquisa em História da cultura, 2000.
- CHALHOUB, Sidney. *Trabalho, lar e botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da Belle Époque*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural entre práticas e representações*. Lisboa, Difel. 1990.
- CIAVATTA, Maria. *O mundo do trabalho em imagens: a fotografia como fonte histórica (Rio de Janeiro, 1900-1930)*. Rio de Janeiro, DP&A, 2002.
- _____. & ALVES, Maria. *A leitura de imagens na pesquisa social. História, comunicação e Educação*. São Paulo, Cortez, 2004.
- Coleção “Os pensadores”. Nova Cultural, São Paulo. 2000.

- COLLIER Jr., John. *Antropologia Visual - A fotografia como método de pesquisa*. SP, Ed. da Universidade de São Paulo, 1973.
- COSTA, Angela Marques da & SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Virando Séculos (1890-1914): no tempo das incertezas*. São Paulo, Companhia das Letras, 2000.
- COUTINHO, Luiz Edmundo Bouças e MUCCI, Latuf Isaias. *Dândis, estetas e sibaritas*. Rio de Janeiro. Confraria do Vento e Faculdade de Letras da UFRJ, 2006.
- CUNHA, Maria Clementina Pereira. *Ecos da Folia. Uma História do carnaval carioca entre 1880 e 1920*. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.
- DEL PRIORE, Mary. História do Cotidiano e da Vida Privada. In: CARDOSO, Ciro F., VAINFAS, Ronaldo (org.). *Domínios da História: Ensaio de Teoria e Metodologia*. Rio de Janeiro: Campus, 1997. p. 259-274.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. São Paulo: Papyrus, 1990.
- ECO, Umberto. *Obra Aberta*. São Paulo. Editora Perspectiva, 1962. 8ª ed.
- _____. *A definição da arte*. São Paulo. Martins Fontes, 1972.
- _____. *A História da Beleza*. Record, Rio de Janeiro, 2004.
- _____. *A História da Feiúra*. Record, Rio de Janeiro, 2007.
- EDMUNDO, Luís. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. RJ, Imprensa Nacional, 1938.
- ENGEL, Magali Gouveia. *Higiene*. In VAINFAS, Ronaldo (direção). *Dicionário do Brasil Imperial*. Rio de Janeiro. Ed. Objetiva, 2002, p.337.
- ENTLER, Ronaldo & OLIVEIRA Jr, Antônio Ribeiro de. *Rio de mão dupla: dois olhares sobre a metrópole*. FACOM – n°: 11 – 2º semestre de 2003.
- FABRIS, Annateresa (Org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 1998.
- _____. *O espetáculo da Rua: imagens da cidade no primeiro modernismo*, In: M.A. Bulhões e M.L. Kern (org.) *A semana de 22 e emergência da modernidade no Brasil*, Porto Alegre, Séc. Municipal da Cultura, 1992.
- FEIJÃO, Rosane. *Moda e modernidade na belle époque carioca*. São Paulo. Estação das Letras e Cores, 2011.
- FISCHER, Ernest. *A necessidade da arte*. Rio de Janeiro, Zahar, 1983.

- HOLLANDA, Ricardo de. *Augusto Malta, a versão mecânica do flâneur*. In: *Revista Rio de Janeiro*. nº 10, 2003.
- _____. *A Informação Fotográfica na Produção de Augusto Malta*. Logos, Rio de Janeiro, v. 3, p. 4-6, 1996.
- HUNT, Lynn. *A nova história cultural*. São Paulo, Martins Fontes. 1992.
- GIANNOTTI, Jose Arthur. *O jogo do belo e do feio*. Companhia das Letras. Rio de Janeiro, 2005.
- GINZBURG, C. *Mitos, Emblemas, Sinais. Morfologia e História*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- GONÇALVES, José Reginaldo Santos. “*Monumentalidade e cotidiano: os patrimônios culturais como gênero de discurso*” in: OLIVEIRA, Lúcia Lippi (org.): *Cidade: História e Desafios*. Rio de Janeiro: Ed. da FGV, 2002.
- _____. “*O patrimônio como categoria de pensamento*” in ABREU, Regina e CHAGAS, Mário (orgs.). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- HALBWACHS, Maurice. “*A memória coletiva*”. São Paulo: Vértice. 1990.
- KOK, Glória. *Rio de Janeiro na época da Av. Central*. São Paulo: Bei. Comunicação, 2005.
- KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. 3ª ed. São Paulo, Ateliê Editorial, 1999.
- _____. *Fotografia & História*, 2ª ed. rev. São Paulo. Ateliê Editorial, 2001.
- _____. *Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro. Fotógrafos e Ofício da Fotografia no Brasil (1833-1910)*. Rio de Janeiro: IMS, 2002.
- _____. *Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo*. Ateliê Editorial, 2007.
- LE GOFF, Jacques. “Documento /monumento”, In: *Memória-História*, Enciclopédia Einaudi, vol. I. Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1985.
- _____. *História: Novos Objetos*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1995.
- LIPOVETSKY, Gilles. *O império do efêmero*. São Paulo. Companhia das Letras, 1989.
- LOPES, Antonio Herculano, org. *Entre Europa e África, a invenção do carioca*. Rio de Janeiro: Toopbooks/Fundação Casa de Rui Barbosa, 2000.

- MACHADO, Arlindo. *A ilusão espetacular: Introdução à fotografia*, São Paulo/Rio de Janeiro, Brasiliense/Funarte, 1984.
- MARZANO, Andrea e MELO, Victor Andrade de. *Vida Divertida: histórias do lazer no Rio de Janeiro (1830-1930)*. Rio de Janeiro. Apicuri, 2010.
- MAUAD, Ana Maria. *Sob o signo da Imagem: a fotografia e a produção dos códigos de representação social da classe dominante na primeira metade do século XX, na cidade do Rio de Janeiro*. Niterói: Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal Fluminense, Tese de Doutorado, 1990.
- _____. *Através da Imagem: fotografia e História – interfaces*. In: *Revista Tempo*. nº 2. Deptº de História. Niterói. UFF. 1996.
- _____. *Imagens da terra: fotografia, estética e história*. LOCUS: Revista de História. Juiz de Fora: Núcleo de História Regional / Departamento de História / Arquivo Histórico / EDUFJF, 2002. v. 8, n. 2.
- _____. *Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX*. Anais do museu paulista: história e cultura material, v. 13, n.1, jan.-jun., 2005.
- MAUL, Carlos. *O Rio da Bela Época*. São José. Rio de Janeiro, 1967.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. *Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares*. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 23, nº 45, pp. 11-36 – 2003.
- MIRANDA, Carlos Eduardo Albuquerque. *Uma educação do olho: as imagens na sociedade urbana, industrial e de mercado*. *Cad. CEDES.*, Campinas, v. 21, n. 54, 2001. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-32622001000200004&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 16 Jan 2007. doi: 10.1590/S0101-32622001000200004.
- MOREIRA, Regina da Luz. *Os cariocas estão mudando de cidade sem mudar de território: Augusto Malta e a construção da memória do Rio de Janeiro*. Dissertação (Mestrado), Rio de Janeiro. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1996.
- NEEDEL, J.D. *Belle Époque Tropical: Sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. Trad. Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

- NETTO, José Teixeira Coelho. *Introdução à teoria da informação estética*. Petrópolis, Vozes, 1973.
- NOSSO SÉCULO: memória fotográfica do Brasil no século XX. São Paulo: Abril Cultural, 1980. Volumes I e II.
- OLIVEIRA JUNIOR, A. *Do reflexo à mediação: um estudo da expressão fotográfica e da obra de Augusto Malta*. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1994.
- OLIVEIRA, Claudia de; VELLOSO, Mônica Pimenta; LINS, Vera. *O Moderno em Revistas: representações do Rio de Janeiro de 1890 a 1930*. Garamond, 2010.
- OSBORNE, Harold. *Estética e Teoria da Arte: uma introdução histórica*. Tradução de Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix. 1968.
- PASTURA, Angela. *Imagens de paris nos trópicos, Rio de Janeiro*. Papel Virtual. 1999.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Um novo olhar sobre a cidade: a nova história cultural e as representações do urbano*, 1994. in: *V.A. Porto Alegre na Virada do Século 19: Cultura e Sociedade*. Porto Alegre / Canoas / São Leopoldo, Ed. UFRGS / Ed. ULBRA /Ed. UNISINOS.
- _____. *O Imaginário da Cidade: visões literárias do Urbano – Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre*. Porto Alegre. Ed. Universidade/UFRGS, 1999.
- POLLAK, Michael. “*Memória, esquecimento, silêncio*” in *Estudos Históricos*, 1989, vol. 2, n. 3, pp. 3-15.
- REVEL, Jacques (org.). *Jogos de Escalas*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1998.
- RODRIGUES, Antonio Edmilson Martins. *João do Rio - a cidade e o poeta*. FGV, 2000.
- SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do Riso. A representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- SALLES, Filipe. *Breve história da Fotografia*. Artigo eletrônico, disponível em: <http://www.mnemocine.com.br/fotografia/histfoto2.htm>. 2004.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz e COSTA, Angela Marques da. *Virando Séculos (1890-1914): no tempo das incertezas*. São Paulo, Companhia das Letras, 2000.
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1989. 3.ed.

_____. *História da vida privada no Brasil*. vol. 3, São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SILVA, Henrique M. *Alguns apontamentos sobre o uso de fotografias em pesquisas históricas*, Revista de História regional, Vol. 5 - nº 2 - Inverno 2000.

SOIHET, Rachel. *A subversão pelo riso: o carnaval carioca da belle époque ao tempo de Vargas*. FGV, 1998.

SONATAG, Susan. *Ensaio sobre a fotografia*. Rio de Janeiro. Arbor, 1981.

SUSSEKIND, Flora. *As Revistas de Ano e a Invenção do Rio de Janeiro*. Nova Fronteira/FCRB, 1986.

TURAZZI, Maria Inez. *Uma cultura fotográfica*. In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, s.l., n. 27, 1998.

VELLOSO, Mônica Pimenta. *As tradições populares na Belle Époque*. Rio de Janeiro, Funarte, 1988.

_____. *Modernismo no Rio de Janeiro: turunas e quixotes*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.

_____. *As tias baianas tomam conta do pedaço... Espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro*. In: Vozes femininas - gênero, mediações e práticas de escrita. Rio de Janeiro, FCRB/Sete letras, 2003.

_____. *A cultura das ruas no Rio de Janeiro (1900-1930): mediações, linguagens e espaço*. Rio de Janeiro, FCRB, 2004.

VENEU, Marcos Guedes. *O flâneur e a vertigem: metrópole e subjetividade na obra de João do Rio*. Rio de Janeiro, FGV, 1990.

VIRILIO, Paul. *A máquina de visão. Do fotograma à videografia e infografia (computação gráfica): a humanidade na "era da lógica paradoxal"*. Rio de Janeiro, José Olympio, 2ª ed., 1994.

VOVELLE, M. *Ideologias e mentalidades*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

Lista de imagens:

Foto nº	Origem
1	Revista Fon-Fon, nº003, de 24/04/190, p. 26, do acervo da Biblioteca Nacional
2	Revista Fon-Fon, nº003, de 24/04/190, p. 24, do acervo da Biblioteca Nacional.
3	Revista Careta, nº190, de 20/01/19012, p. 18, do acervo da Biblioteca Nacional
4	Revista Careta, nº452, de 27/02/19017, p. 16, do acervo da Biblioteca Nacional
5	Revista Fon-Fon, nº010, de 06/03/1909, p. 13, do acervo da Biblioteca Nacional
6	Revista Fon-Fon, nº004, de 02/05/1908, p. 5, do acervo da Biblioteca Nacional
7	Revista Fon-Fon, nº010, de 06/03/1909, p. 23, do acervo da Biblioteca Nacional
8	Revista Careta, nº141, de 11/02/1911, p. 26, do acervo da Biblioteca Nacional
9	Revista Fon-Fon, nº001, de 11/08/1908, p. 23, do acervo da Biblioteca Nacional
10	Revista Fon-Fon, nº010, de 06/03/1909, p. 15, do acervo da Biblioteca Nacional
11	Revista Fon-Fon, nº010, de 06/03/1909, p. 15, do acervo da Biblioteca Nacional
12	Revista Fon-Fon, nº013, de 25/03/1916, p. 49, do acervo da Biblioteca Nacional
13	Revista Careta, nº295, de 24/01/1914, p. 4, do acervo da Biblioteca Nacional
14	Revista Fon-Fon, nº012, de 23/03/1912, p. 43, do acervo da Biblioteca Nacional
15	Revista Fon-Fon, nº051, de 17/12/1910, p. 9, do acervo da Biblioteca Nacional
16	Revista Fon-Fon, nº051, de 17/12/1910, p. 28 do acervo da Biblioteca Nacional
17	Revista Fon-Fon, nº022, de xx/xx/1908, p. 13 do acervo da Biblioteca Nacional
18	Revista Fon-Fon, nº022, de xx/xx/1908, p. 19 do acervo da Biblioteca Nacional