

50



60



[ VÂNIA CARNEIRO DE CARVALHO ]

Doutora em História Social pela USP e docente do Museu Paulista. Desde 2008, ocupa o cargo de chefe da Divisão de Acervo e Curadoria do Museu. É coeditora do periódico científico *Anais do Museu Paulista: história e cultura material*. Atua como curadora e pesquisadora de História com ênfase em cultura material, espaço doméstico, gênero, colecionismo, fotografia e sistemas documentais. Entre outras publicações destaca-se o livro *Gênero e Artefato: o espaço doméstico na perspectiva da cultura material* (2008).

[ SOLANGE FERRAZ DE LIMA ]

Doutora em História Social pela USP. Exerce atividades docentes e de curadoria no Museu Paulista da USP. É coautora dos livros *Fotografia e Cidade* (1997), e autora do verbete *Portrait* no *Dictionnaire mondial des images* (2006), organizado por Laurent Gerverau, do capítulo *Tarjetas postales y miradas extranjeras* no livro *La fabricación visual del mundo atlântico, 1808-1940*, organizado por Borges e Minguez (2009), além de artigos sobre cultura visual publicados em revistas científicas.

# Cultura visual na era da reprodutibilidade técnica da imagem

[ 56 ]

## *Visual culture in the era of the technical reproductiveness of the image*

[resumo] O artigo estabelece uma relação de covariância entre o modo de conhecimento por meio de tipos e estereótipos e a intensificação e difusão maciça de imagens por meio de sua reprodutibilidade. Procura-se argumentar que, para além de um fenômeno pertinente ao mundo das imagens, a tipificação termina por substituir a experiência com o outro pela experiência com a imagem, ou seja, em lugar de mediar a experiência concreta, as imagens-tipo ficam em seu lugar, com consequências importantes, especialmente no que diz respeito aos discursos com forte carga ideológica, pedagógica e identitária.

[ palavras-chave ]

cultura visual; imagem; tipos e estereótipos, reprodutibilidade.

[abstract] This paper determines the covariance relation between the knowledge developed through types and stereotypes, and the intensification and diffusion of images through their reproductiveness. We argue that, more than an event related to the world of images, typification ends up substituting the relation with images for the relation with people and objects, i.e., instead of mediating a concrete experience, standard images take their place, originating important results, mainly about speeches with strong ideological, pedagogic and identity contents.

[key words] visual culture; image; types; stereotypes; reproductiveness.

Ao deslocar nossa atenção da esfera da produção para aquela da circulação, justamente com uma das fotografias de Robert Capa, *O miliciano abatido na Guerra Civil Espanhola* (Córdoba, 1936)<sup>1</sup>, alvo de tantas polêmicas e conjecturas sobre as circunstâncias e veracidade de sua produção, Ulpiano Bezerra de Meneses (2002) nos faz refletir sobre a dinâmica de funcionamento daquilo que os estudiosos da cultura visual denominam como iconosfera – um caudal de imagens em circulação, cotidianamente alimentado, reapropriado e recriado pelos agentes sociais. O circuito, somado aos atributos formais e simbólicos da imagem de Capa, explicaria seu tremendo sucesso. O artigo de Meneses nos mostra como Robert Capa logrou produzir uma imagem que potencialmente carregava atributos – elementos da estética do instantâneo, referências a repertórios das artes plásticas e das figuras bíblicas que representam o desamparo, a solidão, o heroísmo, o enquadramento que sugere isolamento, a presença da indumentária civil com acessórios de combate produzidos fora do exército espanhol e o registro do momento da morte – capazes de, quando colocados em situação (ou seja, no circuito social de consumo), ser mobilizados para a atribuição de sentidos ancorados na tradição pictórica, jornalística e política. Não foi, portanto, na produção, mas na circulação que a fotografia de Capa alcançou sua condição de símbolo de uma época, de uma geração ou, mais além, de utopias sociais. Para tanto, sublinha Meneses, foi preciso não somente a expertise do fotógrafo, mas a autonomização do referente fotográfico – a imagem – de seu referido – o miliciano Federico Borrell García, morto em Córdoba aos 24 anos.

Robert Slenes (1994) ao analisar os esboços de Rugendas<sup>2</sup> que resultaram na litografia *Negros no porão do navio*<sup>3</sup> chega a conclusões muito próximas daquelas de Meneses (2002) com relação à fotografia de Robert Capa. A autoridade testemunhal da fotografia encontra equivalente na inscrição *d'après nature* impressa ao pé de todas as imagens de *Viagem Pitoresca através do Brasil*. Os dois estudos existentes para a produção da litografia, quando comparados à versão final, indicam alterações significativas – introdução da figura de um homem branco segurando uma lanterna, de dois marinheiros, do corpo de um africano morto, de vários africanos em posições que não reproduzem as dos estudos, redução do número de pessoas no porão, elevação da altura do porão etc. Slenes (1994) explica que as imagens introduzidas por Rugendas faziam referência a edições do Novo Testamento, que divulgaram gravuras confeccionadas por Merian representando a Paixão de Cristo. Essas imagens circularam fortemente durante os séculos XVII e XVIII e foram incorporadas a numerosas edições da bíblia durante o século XIX. Vários personagens criados pelo artista reproduziam posturas corporais muito semelhantes às de Cristo. Ao ver as imagens dos africanos assemelhados à figura divina, Rugendas esperava que seus leitores recorressem ao repertório de imagens religiosas e com base nas aproximações propostas compreendessem sua forma de interpretar a situação dos escravos no Brasil. O artista abria mão da literalidade (afastando-se do referido) para produzir imagens cujos sentidos estavam ancorados na iconosfera e não na experiência realisticamente transmitida aos leitores (SLENES, 1994).

Autenticidade e veracidade, que poderiam embasar a produção de sentidos, são categorias obliteradas por imagens que, descoladas parcialmente de seus núcleos contextuais de origem, transitam no imaginário social, podendo, a qualquer momento, ser novamente mobilizadas para reciclar velhos sentidos e formas em novas imagens. Já se vê que, para fazer essas aproximações, Capa e Rugendas não copiaram literalmente qualquer imagem, mas construíram seus personagens fazendo referência a alguns traços identificadores da composição formal de outras imagens – os braços abertos, os braços cruzados, os pés cruzados com os joelhos afastados, a cabeça pendida para trás – e com isso, alimentando uma família de imagens que chamamos de tipo.

O tipo designa um elemento que, por meio de suas particularidades concretas, representa uma classe de elementos semelhantes. Como em uma relação metonímica, a individualidade daquele elemento serve para representar uma categoria geral. Nas representações visuais, o tipo resulta de processos de seleção, redução e abstração que pouco têm a ver com a concretude e literalidade. Ségolène Le Men, historiador da arte e especialista em iconografia do século XIX, em seu artigo *O século XIX, século da*

*imagem*<sup>4</sup>, contextualiza o uso do tipo na cultura visual moderna no âmbito da produção do livro romântico ilustrado. O tipo integraria, ao lado da vista (utilizada para designar o uso de paisagens) e das vinhetas (fragmentos de cenas representadas que servem para abrir ou fechar capítulos ou sessões de um livro), um sistema de recursos visuais adotado na editoração de livros ilustrados que ganha impulso a partir do início do século XIX<sup>5</sup>. No livro ilustrado oitocentista, o termo *tipo* designava as imagens apresentadas, geralmente, em uma prancha fora do texto, representando um personagem em pé destacado sob fundo branco da página. O tipo podia ser caracterizado por atributos que remetessem a uma profissão ou a um papel social, ou tipos físicos, definidos na descrição de personagem de romance.

O incremento dos usos de imagens-tipo no século XIX, no quadro de uma expansão da cultura visual, remonta a uma tradição de usos de representações visuais codificadas e atreladas a significados bem definidos. No século XVI, com o intuito de produzir um repertório de imagens para artistas, Ripa reúne figuras alegóricas da Antiguidade que personificavam atributos dos homens, da natureza e dos deuses. Por meio desses atributos era possível "ler" as imagens-tipo do repertório de Ripa, cuja obra foi reeditada nos séculos XVII e XVIII. No caso do livro ilustrado, os autores que tratam de sua história apontam o *Orbis sensualium pictu* (1658), que significa o mundo visível em pintura, de Johann Amos Comênio como o "marco fundador" da associação entre texto e imagem para a veiculação de uma mensagem com propósitos pedagógicos, ou seja, a imagem colaboraria para a fixação do conceito expresso em palavras. Ao longo do século XVIII, texto e imagem continuaram a ser associados com propósitos pedagógicos, as cartilhas e os livros infantis ilustrados que florescem a partir da segunda metade desse século são exemplos (BENJAMIN, 2002).

O uso pedagógico das imagens mantém-se até os dias de hoje, mas em um contexto muito diverso. Ao caracterizar as profundas mudanças no campo editorial ocorridas em meados do século XIX, Le Men afirma que se passou de uma cultura intensiva, concentrada sobre um pequeno número de imagens densas, familiares, intensamente decifradas, a uma cultura extensiva, disseminada por um número crescente de imagens que, desordenadas, passam e repassam sob os olhares distraídos. Ou seja, se as imagens de Ripa podiam ser decodificadas a partir do estudo de manuscritos, o mesmo não ocorre nas sociedades de consumo, em que as imagens-tipo são um fenômeno associado a mecanismos de decodificação feitos no interior dos mananciais de imagens.

Interessante observar que, apesar das mudanças de escala no consumo de imagens, parece-nos que a imagem manteve-se como o meio por excelência para que do tipo se derive o estereótipo, ou seja, uma simplificação acentuada das características de um objeto, cena, situação, pessoa ou grupo cultural, étnico ou social. O que se observa é uma variação mais acentuada em torno de um núcleo duro de sentidos cristalizados e redutores.

O desenvolvimento da imprensa ilustrada, a partir da segunda metade do século XIX, e o concomitante desenvolvimento da publicidade no seu sentido mais amplo, inclusive educacional e político, desempenharam papel estratégico na conformação desta cultura visual expandida. A fotografia, meios de reprodutibilidade que dela derivaram, constituiu um elemento vetor nesse processo.

As primeiras obras voltadas para a construção de uma história da fotografia tiveram como parâmetro a história da ciência e da tecnologia. Apresentavam-se na forma de manuais, como os de química, física, biologia, geologia, divulgando novas técnicas introduzidas por uma breve trajetória dos descobrimentos e das conquistas que o invento prometia tornar realidade. As publicações tratavam de aceleradores químicos, de mudanças no desenho das câmeras, de melhores lentes tendo em vista a diminuição do tempo de exposição das placas sensíveis, a facilidade de manuseio dos materiais e o aumento da resolução e acuidade da imagem (NICKEL, 2001). Um discurso de veracidade e de fidedignidade tomou corpo junto à idealização dos efeitos da mecanização e da massificação da produção (e reprodução) de imagens. Foi como uma nova tecnologia (e não como uma nova expressão artística) que a fotografia entrou na disputa de prestígio e de mercado nas áreas de medicina, astronomia, botânica, geografia, geologia, administração e segurança pública. Foi igualmente como tecnologia que a fotografia atendeu a demandas do comércio de imagens seriadas e

de reprodução de obras de arte, conjugada com as técnicas da gravura em metal, da litografia e da xilografia de topo. A partir desses chamados processos fotomecânicos, que produziam imagens a partir de matrizes híbridas – negativos de vidro e chapa de metal ou pedra, ou madeira etc. –, outros processos foram testados e adotados, como a fototipia, até se alcançar o processo de impressão plana a partir da rede de pontos (*halftone*), em fins do século XIX. A orientação para a melhoria dos processos fotomecânicos de reprodução de imagens era atingir a melhor qualidade visual com maior rapidez e com o menor custo. A fotografia encontra-se na base da consolidação da indústria gráfica.

No entanto, a trajetória construída pelos historiadores da fotografia oitocentista pelo viés tecnológico não permitiu que se compreendesse a natureza ficcional da fotografia no meio popular, em que a produção de retratos sobrepujou na época qualquer outra. Para Miles Orvell, estudioso da cultura americana com especial atenção para a literatura e a visualidade, em seu livro *The real thing imitation and authenticity in american culture, 1880-1940*, a relativização do conceito de verossimilhança na fotografia deve-se ao uso que os segmentos médios da sociedade fizeram desse meio. O ambiente doméstico do século XIX era povoado por reproduções de todo tipo. Foi por meio de uma decoração que replicava elementos artísticos, estilos aristocráticos e elementos da natureza que a família fez da casa a antítese do trabalho e da realidade urbana. Havia, no século XIX, uma estreita relação entre consumo, conforto, artificialismo e ilusão, e a fotografia era parte integrante desse complexo. As imagens fotográficas reproduzidas à exaustão eram agenciadas para a construção do que Orvell (1989) denominou "realismo artificial", uma aproximação da realidade vista como um triunfo da tecnologia e da arte sobre as limitações inerentes do meio fotográfico, uma ficção que não negava o mimetismo.

A manipulação do assunto em frente da câmera não era vista como uma fraude, uma desonestidade, mas como uma maneira de suplantar os limites da experiência fotográfica. A história da fotografia pode ser compreendida como uma sucessão de tentativas de transcendência das limitações desse meio, "expandi-lo para o que a representação da realidade deveria ser" (ORVELL, 1989). A fotografia impressa é intrinsecamente limitada – tamanho reduzido, plana e com ângulo limitado de visão. Os esforços para suplantar essas limitações resultaram na estereoscopia – que ampliava o campo de visão, fazendo o observador mergulhar em uma imagem de tamanho natural, não mais plana, mas tridimensional. Também as fotografias em tamanho natural e colorizadas podem ser interpretadas como uma tentativa de escapar ao tamanho miniaturizado, bem como as fotografias panorâmicas (chapas de até 50 cm de largura) que também podem ser entendidas como resposta a essas limitações.

Orvell nos brinda com vários exemplos, alguns muito esclarecedores. William Notman, fotógrafo canadense, de Montreal, publicou nos anos 1860 uma série de fotografias representando a caçada de alces, incluindo tomadas feitas à noite durante uma tempestade de neve. Sabia-se que esse tipo de tomada era tecnicamente impossível, só poderia ter sido feita em um estúdio. Edward Wilson (citado por ORVELL, 1989, p. 81), editor da revista *Philadelphia photographer*, escreve em maio de 1866:

(...) but the artist has given us a remarkable photograph of a snow-storm without snow, we cannot deny.

No pains or expense have been spared to secure the results, and we have never seen anything more successful and true to nature, without being wholly nature itself. Oh! What a future is there for photography!<sup>6</sup>

A fruição desse tipo de imagem precisa ser compreendida no seu contexto. Thierry Gervais, em seu estudo sobre a publicação *L'illustration* entre 1843 e 1859, periódico francês pioneiro em divulgar-se como apolítico e por fazer uso de fotografia nas suas reportagens, também faz alusão ao problema da verossimilhança. A

revolta ocorrida em Paris, em 1848, e as barricadas erguidas nas ruas estreitas da cidade foram fotografadas e, a partir das fotografias, o gravador preparou as estampas que ilustrariam a matéria no periódico francês. Por limitações técnicas, a fotografia tirada do alto de um edifício em tomada parcial de uma rua não fora capaz de registrar, com detalhe e acutância a população organizada nas barricadas. O gravador responsável pela estampa final *d'après photographie* cuidou para que essa informação se tornasse legível visualmente. Esse tipo de ação no processo pós-produção fotográfica era absolutamente comum nesse momento, e nunca entendido como distorção ou manipulação da realidade. O público leitor entendia, perfeitamente, que o objetivo era a melhor representação visual da cena ocorrida, e a indicação *d'après photographie*, de modo semelhante à expressão *d'après nature*, era o suficiente para caucionar a imagem de seu compromisso com o fato reportado.

A ideia de que a melhor representação do real não deveria guardar qualquer compromisso com a literalidade encontra-se nos escritos de Henry Peach Robinson (1830-1901), pintor e fotógrafo filiado ao movimento pictorialista e que escreveu inúmeros manuais sobre a arte de fotografar. Orvell (1989) recupera sua obra e afirma que, longe de ser apenas uma tentativa de manter-se apegado aos cânones da pintura, as fotomontagens de Robinson são centrais para entendermos um circuito artístico e popular da fotografia. Seu livro, *Pictorial effect in photography* (1897), teve quatro edições e transformou Robinson em um dos autores mais influentes da época. Robinson criticava a literalidade, a simples presença de fatos, o que ele chamava de "tirania das lentes". O fotógrafo deveria ser livre para construir as suas imagens utilizando modelos, montando cenas com vários negativos. A verdade não estava em uma exatidão literal nem em uma generalização artística, mas entre as duas situações extremas. A pergunta que deveria ser feita não era o que é verdadeiro, mas o que é convincente não como verdade, mas como representação da verdade, como um tipo de verdade.

Foi nesse contexto que milhares de imagens de paisagens naturais e urbanas, conflitos, monumentos, grupos étnicos, exemplares de fauna e flora absolutamente desconhecidos e distantes dos referenciais europeus ingressaram nas horas de lazer de uma burguesia ansiosa por tornar-se conhecedora do mundo.

[60]

## O retrato fotográfico

É na produção do retrato fotográfico de estúdio, popularizado desde 1854 no formato *carte-de-visite*<sup>7</sup>, que se pode acompanhar uma das mais fortes manifestações da tipificação. O retrato fotográfico atendeu a uma demanda de grupos sociais em ascensão que buscavam formas de construção de sua identidade baseadas na exibição de comportamentos (poses), objetos de cena (livros, elementos decorativos e arquitetônicos) e ambientes (cenografias representando paisagens e interiores de residências). Disdéri não foi apenas o responsável pela introdução do *carte-de-visite*, mas também pela mobilização de recursos oriundos do teatro na representação no estúdio fotográfico, em sintonia com a cultura do luxo e do bem-estar europeus ambicionados como uma forma superior de cultura e civilização, impregnada de sentidos de progresso e de modernidade.

A teatralização da experiência, base do retrato fotográfico, foi uma das formas da cultura de consumo introduzir a imitação no lugar da coisa real, não apenas para substituí-la, mas para permitir a sua repetição (como uma recriação da experiência). Um dos caminhos para se chegar ao tipo. E esse típico retrato fotográfico guardava semelhanças com as imagens designadas por tipo na produção de livros e periódicos ilustrados quanto aos recursos adotados: o uso de acessórios que permitissem identificar o papel social ou a profissão do retratado, o uso de fundos para compor a pose em primeiro plano são alguns dos recursos comuns.

Outra fonte de inspiração formal para o retrato fotográfico foi o retrato a óleo de corpo inteiro, intensamente consumido pela aristocracia europeia nos séculos XVIII e XIX. As referências no campo da retratística para esse tipo de retrato foram os retratos de reis: Carlos I por Anthony Van Dick (1636), o retrato de Louis XIV pintado por Hyacinthe Rigaud (1701) e o retrato de Louis XVI, pintado por Antoine Callet (1779). Em todos eles, o fundo é composto por elementos da arquitetura clássica, colunas e em um caso coluna e balaustrada com cortinas vermelhas. A postura majestática de corpo inteiro apresenta uma mão na cintura e outra segurando o cetro, tendo a coroa sobre a mesa. Não é difícil

encontrar retratos fotográficos com as mesmas soluções cenográficas e posturais.

Assim, o retrato fotográfico oitocentista compartilhava os códigos visuais contemporâneos à sua expansão no formato *carte-de-visite*, condição essencial para a realização de seu programa de ação, a saber, conformar e comunicar uma identidade social por meio de atributos visuais e materiais.

### A mobilização do típico na construção de sentidos

Além do tipo humano, a cena e a vista constituíam fórmulas bem definidas no circuito do livro e do periódico ilustrado. A vista conota ponto de vista, de lugar de onde o observador produtor da imagem se posiciona para representar um recorte da realidade, a paisagem. É comum a menção à vista na produção das pinturas históricas, seria o primeiro esboço, do lugar da cena, por exemplo. A vista, ou *vue*, *view*, ou *veduta*, do italiano, designa a gama de gravuras de sítios e monumentos produzidos ao longo do século XIX, na França particularmente, mas na Europa de um modo geral. Alude, também, ao caráter técnico do aparato da visão, é a vista perspectiva, a vista estereoscópica (LE MEN, 1999, p. 172). Os termos vista e sítio ancoram-se na noção de território tal como conceituado na geografia. Os álbuns produzidos no século XIX por artistas estrangeiros no Brasil integram a produção dessa categoria de repertórios. Os primeiros litógrafos instalados no Rio de Janeiro para trabalhar litografia do Arquivo Militar (1820-1840) produziram álbuns de vistas do Rio de Janeiro, panorâmicas tomadas de uma elevação e legaram uma tradição que se mantém na produção de Marc Ferrez, Malta, entre outros. Também em São Paulo temos exemplos de vistas, muitas tomadas da elevação onde ficava o Pátio do Colégio em direção à Várzea do Carmo<sup>9</sup>.

A *cena* é o que conhecemos como o congelamento de um momento que pode representar um acontecimento; designa também o espaço do acontecimento (a *cena do crime*). Os exemplos das imagens fotográficas e gravadas das barricadas de 1848 em Paris publicadas em *L'Illustration* e comentadas por Gervais exemplificam bem a cena. Mas a cena é também uma espécie de síntese de uma atividade cotidiana. Viajantes como Rugendas, Hercules Florence, Debret e Victor Frond destacam-se na representação da vida cotidiana no Brasil; cenas que, como já mencionado, eram finalizadas na Europa a partir de esboços realizados durante a viagem. A marca *d'après nature* condensava o sentido de representação do real com alterações posteriormente acrescentadas.

Além de integrarem o circuito jornalístico, de informação das chamadas atualidades, ou o circuito da literatura ilustrada, vistas, cenas e tipo desempenharam funções pedagógicas e foram apropriadas no circuito de produção e divulgação de um conhecimento ilustrado em várias áreas – geografia, biologia, antropologia, história, história natural. O museu, instituição visual por excelência, sempre integrou de maneira ativa esse circuito.

Recuperamos, a seguir, dois casos exemplares dos mecanismos de criação de tipos e cenas a serviço do ensino de história, missão assumida para o Museu Paulista por seu diretor Affonso Taunay ao iniciar sua gestão (1917), para discutir os usos e efeitos na constituição de um imaginário em torno da trajetória da nação brasileira<sup>9</sup>.

### A sociedade colonial

A gravura de Rugendas – *Venda no Recife* –, publicada em 1848, analisada por Ulpiano B. de Meneses<sup>10</sup> nos serve como ponto de partida para entender a construção de cenas e seus propósitos, tal como praticado no século XIX. Nessa cena do cotidiano urbano de Recife, Rugendas afasta-se de uma representação realista para melhor tratar o seu tema principal – a venda e seus personagens. São vários os elementos que demonstram essa opção. Os agrupamentos principais são o sobrado e a venda. A fachada do sobrado, que nós não vemos, é oblíqua em relação à rua. A venda não se encontra no ponto de fuga do sobrado. O autor sacrifica a perspectiva para chamar a atenção para a venda. A construção é um anteparo cênico, e a luz também é cenográfica, o autor a usa para iluminar o foco de sua imagem. Outro elemento irrealista

é a desproporção, na imagem, das portas da venda, tão estreitas que fica evidente ao observador que seria impossível fechá-las. Como cenário, a venda dá suporte aos personagens posicionados no seu interior e na calçada. O vendedor, três fregueses (dois tropeiros e um oficial da guarda nacional), uma índia com o corpo desmobilizado pela bebida, dois escravos de ganho à direita, uma escrava com balaio à esquerda, uma escrava que sai da venda, crianças em torno de um frade franciscano que está oferecendo para o beijo uma relíquia. Nota-se um adensamento de tipos urbanos que é irrealista.

Meneses ressalta que, assim construída, a cena funciona como um espaço arquetípico, isto é, trata-se de uma cena típica, produzida por um jovem europeu que aplica seu aparato cultural para sintetizar o que ele entende como os costumes e a sociedade na colônia, utilizando para isso o desenho. Nesse processo, o jovem observador conhece através do processo de classificação do que observa. Ele produz uma enciclopédia de tipos sociais.

No Museu Paulista, uma série de encomendas feitas por seu diretor, Affonso Taunay, a pintores consagrados, para integrar a exposição comemorativa do centenário da Independência (1922), foram realizadas a partir de fotografias da cidade de São Paulo. Dentre estas, a obra *Rua do Rosário*, de Wasth Rodrigues<sup>11</sup>, pode ser entendida como uma cena típica, classificatória dos agentes sociais da cidade colonial e imperial. Wasth Rodrigues usa da fotografia de Militão<sup>12</sup> apenas a espacialização da rua, para nela dispor personagens da "vida cotidiana": em primeiro plano, à direita, um senhor de cartola conversa com um militar; na mesma calçada, a poucos passos, uma mulher de costas caminha de mãos dadas com uma criança, não vemos seu rosto; na rua, uma cadeirinha de arruar puxada por burro ao lado de um escravo descalço; na mesma calçada, outro escravo; e na rua, atrás do transporte animal, um tropeiro a cavalo saúda alguém com seu chapéu, a cena é desfrutada por uma observadora na sacada do sobrado vernacular. A atenção à cena desse encontro de personagens típicos da cidade imperial é dirigida graças à luz do sol que inunda a calçada à direita e parte da rua, contrastando com a sombra que avança no lado esquerdo do quadro. Reconhecemos na cena idealizada por Wasth Rodrigues personagens descritos por cronistas e romancistas que descreviam a vida e os personagens urbanos que transitavam pelas ruas de São Paulo no século XIX. A fotografia tem a função de oferecer o lastro documental para a representação pictórica. A partir dela o pintor pode construir representações arquetípicas do que foi a cidade colonial.

Fazendo jus à tradição de produções de cenas e de tipos, tal como praticadas por Rugendas, a representação sintética e tipológica sobreviveu ao século XIX. A fotografia substitui aquilo que o artista não pode fazer *d'après nature*. Com a autoridade da objetividade conferida pela fotografia, o artista e o curador Taunay podem mobilizar as informações de outras fontes documentais, especialmente textuais, para representar o passado da cidade da maneira mais completa. Nesse caso, busca-se a síntese em vez da literalidade da fotografia.

Os tipos sociais representados por Wasth Rodrigues têm na indumentária o elemento visual imediato que identifica seu lugar na sociedade oitocentista. O uniforme identifica o poder regulador, a guarda nacional; a cartola é índice do personagem abastado (comerciante ou profissional liberal); o escravo veste calças brancas curtas e porta chapéu de palha de abas largas, próprio para quem trabalha sob o sol; a mulher, que não vemos o rosto, veste mantilha, reportada como a típica vestimenta da mulher paulistana no século XIX e o tropeiro, por fim, veste a típica capa e chapéu. Essas caracterizações sedimentaram-se principalmente graças à literatura de cronistas<sup>13</sup>, já que a cidade de São Paulo não foi, como o Rio de Janeiro, alvo de uma extensa produção iconográfica de viajantes.

Em pleno século XX, quando a fotografia já está consolidada nas revistas ilustradas como recurso para documentar o cotidiano da cidade, no contexto expositivo do museu, as imagens da cidade de São Paulo, segundo fotografia, recebem elementos tipificadores como nas gravuras de Rugendas. E também elementos arcaizantes, formando um conjunto de imagens que "documentam", no espaço museológico, uma cidade distinta daquela que o público visitante dos anos 1920 conhece. Essas representações típicas, circuladas em instituições visuais como o museu, que gozam de prestígio e são legitimados pela sociedade graças às suas funções pedagógicas e

simbólicas, passam a integrar o imaginário em torno do passado e dos protagonistas da história nacional.

Outro exemplo que permite acompanhar essa complexa operação produtora de tipos e mitos é a representação do bandeirante.

### O bandeirante e o empresário

O estudo de Paulo Garcez Marins (2007) sobre a realização do retrato de Domingos Jorge Velho<sup>14</sup> esclarece o processo de criação e as fontes de inspiração do pintor Benedito Calixto. O pintor baseou-se em textos e relatos da tradição oral para as feições, optou por uma indumentária que fizesse jus ao decorum, ou seja, condizente com a dignidade do personagem e, portanto, longe de qualquer vínculo realista. No retrato, Domingos Jorge Velho é apresentado com vestimentas urbanas, um fardamento de mestre de campo e não com a indumentária típica dos sertanistas quando partiam para suas expedições. Para a pose, Calixto recorreu à tradição da retratística francesa, empregando a pose característica dos reis da dinastia Bourbon inaugurada por Rigaud. Essas opções de representação do personagem, nada aleatórias, resultaram de consultas feitas a Teodoro Sampaio e comentadas mais tarde por Washington Luís. As decisões tomadas pelo pintor deixam claros os vínculos dessa produção artística com os historiadores comprometidos com uma versão do nascimento da nação que dá destaque para o papel das bandeiras e de seus protagonistas. A pintura histórica encontrava-se a serviço, portanto, das lições das coisas.

Para além do entendimento de como foi concretizada a imagem de herói para o bandeirante e o contexto cultural e político de sua produção, o mapeamento da produção dos materiais visuais referentes aos bandeirantes circulados posteriormente, no *afterlife* da obra, para usar o termo do curador e historiador da arte Ivan Gaskell, pode evidenciar uma trajetória clara de manutenção, atualização e apropriações dessa imagem, por meio da tipificação.

No próprio museu, o retrato de Calixto foi utilizado por Taunay como modelo de referência para instruir e orientar as encomendas das esculturas dispostas ao longo da escadaria central, bem como as pinturas que representam os ciclos bandeiristas. Assim, tem início no museu a primeira rodada de difusão dessa imagem, ancorada pela adoção do retrato de Calixto como modelo.

Os livros didáticos constituem o segundo circuito de difusão dessa imagem. Neste caso, temos o modo clássico de difusão, que é a reprodução fotográfica. As fotografias impressas deram conta de incorporar a produção pictórica do gênero histórico aos livros didáticos de forma regular desde a década de 1920. A imagem do bandeirante e especialmente do retrato de Domingos Jorge Velho é mobilizada como ilustração para os fatos relativos aos ciclos das bandeiras. Nesses casos, as referências à tela propriamente dita muitas vezes desaparecem, como é de praxe, ou seja, a imagem é descontextualizada e prevalece o uso ilustrativo. Opera-se assim uma primeira amputação dos sentidos originais da pintura, ao privilegiar o conteúdo, que é assumido como documento verídico. O uso da imagem do bandeirante nos livros didáticos nestes termos representa a manutenção do projeto encetado pelo museu – no qual as imagens participam da lição das coisas, desempenhando funções ilustrativas e permeadas do caráter claramente ideológico que definiu novos ícones para uma narrativa histórica centrada nas ações dos paulistas.

Dado o lugar que veio a ocupar na dimensão visual da sociedade, esse primeiro conjunto de imagens – a pintura original institucionalizada na exposição do museu e suas reproduções fotográficas integrantes do circuito escolar – passou a integrar a iconosfera relativa ao passado nacional. Esse conjunto de imagens goza de um estatuto especial, previamente legitimado, posto que essas imagens foram produzidas no âmbito da instituição escolar. Esse estatuto garante, em parte, um *continuum* nas apropriações subsequentes, visto tratar-se de imagens introjetadas ao longo da formação escolar e que ganham, assim, foros de autoridade imediata, a “versão oficial”, reconhecida facilmente.

E aqui podemos tratar de outro momento de difusão da imagem do bandeirante, no qual esse imaginário é atualizado. Trata-se das efemérides e sua vasta categoria de materiais visuais ordinários e de caráter simbólico. O IV centenário de São Paulo mobilizou vários setores da sociedade paulistana, capitaneados pelo poder público na consagração do aniversário da cidade. Eventos com a comercialização de produtos visuais os mais variados inundaram bancas de jornal, lojas de souvenirs, livrarias, lojas de museus. A imagem do bandeirante é mobilizada novamente, mas, como é próprio dos processos de ressignificações das coisas quando estas migram de circuitos no tempo e no espaço, o bandeirante mobilizado torna-se um significante, uma estrutura cujo conteúdo não individualiza mais o personagem do retrato de Domingos Jorge Velho, mas tão somente o espírito empreendedor do paulista. Conteúdo genérico, ainda de vinculação ideológica, acionado em um contexto de exaltação da supremacia econômica da cidade. Vemos, assim, como a produção visual em torno do bandeirante logrou cumprir um circuito que dá sustentação material e visual ao imaginário relativo ao passado nacional e às noções de identidade do "paulista". Identidade forjada à imagem e semelhança dos bandeirantes, para a qual o Museu Paulista é, sem dúvida, vetor de difusão.

Mas interessa aqui perscrutar os caminhos de formação do tipo visual. Da imagem do bandeirante retratado por Calixto em 1903 permaneceu a pose e os elementos da indumentária. Esses foram redesenhados, copiados, esculpidos, estampados em alto e baixo relevo em metal, plástico, madeira, porcelanas... E aqui nos deparamos com a força daquilo que é específico do visual: o tratamento formal expresso no enquadramento do retratado e na postura majestática (em pé, uma das mãos na cintura, a outra segurando a arma) aliado aos elementos da indumentária de fácil reconhecimento, o chapéu, a capa e as botas. Esses elementos visuais têm recorrência em todas as variações levadas a cabo pela vasta gama de cópias e recriações, transformando o específico (o bandeirante Domingos Jorge Velho) e um tipo bandeirante, versátil o suficiente para indicar fatos históricos, e evocar associações de cunho ideológico e teleológico.

Da coleção de pinturas históricas produzidas entre meados do século XIX e início do século XX, exaustivamente difundidas em diversos circuitos – escolar, jornalístico, propagandístico –, aquelas dedicadas aos bandeirantes lograram cumprir um circuito que dá sustentação material e visual ao imaginário relativo ao passado nacional e às noções de identidade do "paulista". Essa identidade foi forjada à imagem e semelhança dos bandeirantes, e o Museu Paulista é, sem dúvida, o responsável pela veiculação da imagem do bandeirante como herói.

Hoje, se o bandeirante sobrevive nos espaços do Museu Paulista, sua presença já não é tão constante nos livros didáticos. As novas tendências historiográficas e as correntes de pensamento mais atuais não mais qualificam os feitos do bandeirante Domingos Jorge Velho de heroicos. Conhecido como o responsável por lutar pelo extermínio do Quilombo dos Palmares (Alagoas), seu lugar na história é hoje outro.

### Considerações finais

A produção de tipos e estereótipos parece ter na imagem uma forte força motriz. Discutimos, ainda que brevemente, alguns dos mecanismos de sua produção e suas vinculações pedagógicas e ideológicas. Porém, para pesquisadores como Stuart Burrows (2008) e Jonathan Crary (1992), as consequências à exposição maciça às imagens atinge a nossa forma de pensamento e de abordagem da própria experiência concreta: o tipo na sociedade moderna significa uma redução dramática de características por causa da circulação de imagens. Ao circular, a imagem perde a relação com seu referente, a relação entre a experiência e a representação desaparece. A representação sozinha deixa de ser um ativador da memória para se tornar a própria experiência. O mundo é conhecido através de sua imagem, vive-se através da imagem. Assim, nós aprendemos não apenas a identificar tipos étnicos e sociais, mas pensamos tipologicamente e agimos tipologicamente. Estamos aqui muito longe da imagem indicial, da imagem como prova, como testemunho, ou da relevância autoral. O estudo dos mecanismos da iconosfera sobre a experiência coloca-se no centro do debate sobre o que hoje se nomeia como cultura visual.

## NOTAS

[1] A imagem está disponível em: <<http://www.magnumphotos.com>>. Acesso em: 27 mai 2011.

[2] Rugendas esteve no Brasil entre 1822 e 1825. Foi contratado como desenhista pelo Barão Georg Heinrich von Langsdorff. Este já havia participado de uma expedição russa ao oceano Pacífico.

[3] Publicada em Johann Moritz Rugendas (1802-1858), *Viagem pitoresca através do Brasil*. [tradução de Sérgio Milliet]. Belo Horizonte, São Paulo: Itatiaia/Edusp, 1989.

[4] Ségolène Le Men. Le XIXe siècle de l'image. In: GERVEREAU, Laurent. *Peut-on apprendre à voir?* Paris: L'Image Ensa, 1999, p. 165-174.

[5] Graças às possibilidades abertas pelas novas tecnologias de reprodução de imagens – a litografia e a xilogravura de topo.

[6] Tradução livre das autoras:

(...) mas o artista deu-nos uma fotografia notável de uma tempestade de neve sem neve, não podemos negar.

Dores ou sofrimentos foram poupados para garantir os resultados, e nunca vi nada mais bem-sucedido e verdadeiro com a natureza, sem ser natureza inteiramente em si. Oh! Que futuro há para fotografia!

[7] André Adolphe Eugène Disdéri (1819-1889) inventou o formato fotográfico conhecido como *carte-de-visite*. Com uma única chapa o fotógrafo produzia de seis a doze retratos na dimensão 9 x 6 cm, que situava o fotografado em cenário e corpo inteiro. O invento barateou e popularizou definitivamente a fotografia. Um bem-sucedido estudo sobre o retrato fotográfico que procura imbricar uma trajetória particular, matrizes visuais e circuito social é a obra de Elizabeth McCauley, A. A. E. Disdéri and the *carte de visite portrait photograph* (1985).

[8] Sobre imagens gravadas no Brasil ou encomendadas a estabelecimentos franceses a partir do Brasil ver estudo de Renata Santos (2008). Sobre a produção de imagens gravadas em São Paulo, ver Ricardo Mendes (2004).

[9] Cf. nosso estudo sobre as encomendas de Affonso Taunay para o Museu Paulista a partir das fotografias de Militão (CARVALHO; LIMA, 1994).

[10] A análise que retomamos, da gravura *Venda no Recife* de Rugendas, foi feita por Ulpiano T. Bezerra de Meneses em curso de difusão cultural intitulado *Exercício de Leitura Histórica de Imagem*, ministrado no Museu Paulista entre 4 de setembro e 9 de outubro de 2008.

[11] José Wasth Rodrigues (SP, 1891; RJ, 1957) estudou na Académie Julien e na École de Beaux-Arts. Teve como professores Jean Paul Laurens, Nandi, Lucien Simon e Oscar Pereira da Silva. Foi pintor, historiador, especialista em mobiliário, armaria e heráldica. Ver Miyoko Makino (1994).

[12] Militão Augusto de Azevedo (RJ, 1837; SP, 1905) inicia sua profissão de fotógrafo na filial do ateliê carioca Carneiro & Gaspar, aberta na cidade paulistana em 1862. Em 1875, Militão, já sócio do estabelecimento, adquire o estúdio e passa a denominá-lo *Photografia Americana*, que funcionará até 1885 na atual rua XV de Novembro.

[13] Ver Ernani da Silva Bruno (1981).

[14] *Domingos Jorge Velho e o Loco-Tenente Antônio Fernandes de Abreu*, 1903, óleo sobre tela, 140 x 99 cm. Acervo Museu Paulista da USP.

## BIBLIOGRAFIA

BENJAMIN, Walter. Visão do livro infantil. In: *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. São Paulo: Duas Cidades, 2002, p. 69-80.

BRUNO, Ernani da Silva. *Depoimentos de moradores e visitantes 1553-1958*. São Paulo: DPH/SMC, 1981.

BURROWS, Stuart. *A familiar strangeness. American Fiction and the Language of Photography, 1839-1945*. Londres: The University of Georgia Press, 2008.

CARVALHO, Vânia Carneiro de; LIMA, Solange Ferraz de. São Paulo Antigo, uma encomenda da modernidade. As fotografias de Militão nas pinturas do Museu Paulista. *Anais do Museu Paulista: história e cultura material*. São Paulo, Museu Paulista/USP, 1994, nova série, n.1, v.1., p. 147-174.

CRARY, Jonathan. *Techniques of the observer: on vision and modernity in the nineteenth century*. Cambridge: MIT Press, 1992.

GERVAIS, Thierry. D'après photographie. Premiers usages de la photographie dans le journal *L'illustration* (1843-1859). *Études photographiques*, n. 13, juillet, 2003, p. 56-85.

KRAUSS, Rosalind. Os espaços discursivos da fotografia. In: \_\_\_\_\_. *O fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002, p. 40-59.

LE MEN, Ségolène. Le XIXe siècle de l'image. In: GERVEREAU, Laurent. *Peut-on apprendre à voir?* Paris: L'image Ensba, 1999, p. 165-174.

LINDEN, Sophie Van Der. *Para ler o livro ilustrado*. São Paulo: Cosac & Naif, 2011.

MAKINO, Miyoko. Biografias dos pintores e catalogação das obras citadas. *Anais do Museu Paulista: história e cultura material*. São Paulo, Museu Paulista/USP, 1994, nova série, n.1, v.1, p.175-176.

MARINS, Paulo Garcez. Na mata com pose de reis: a representação dos bandeirantes e a tradição da retratística monárquica europeia. São Paulo, *Revista do IEB*, n. 44, fev. 2007, p. 77-104.

McCAULEY, Anne. Apêndice. Escribir la historia de la fotografia antes de Newhall. In: NEWHALL, Beaumont. *Historia de la fotografia*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002, p. 300-314, 321-326 (notas).

McCAULEY, Elizabeth Anne. *A. A. E. Disdéri and the Carte de Visite Portrait Photograph*. New Haven & London: Yale University Press, 1985.

MENDES, Ricardo. *São Paulo e suas imagens*. Cadernos de Fotografia brasileira, IMS, (2): 381-487, 2004.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. A fotografia como documento. Robert Capa e o miliciano abatido na Espanha: sugestões para um estudo histórico. *Revista Tempo*. Universidade Federal Fluminense, 2002.

NICKEL, Douglas. History of photography: the state of research. *Art Bulletin*, sep. 2001.

ORVELL, Miles. Photography and the Artifice of Realism. In: \_\_\_\_\_. *The real thing*. Imitation and authenticity in american culture. 1880-1940. Chapel Hill & London: The University of North Carolina Press, 1989, p. 73-102.

SANTOS, Renata. *Imagem gravada: a gravura no Rio de Janeiro entre 1808 e 1853*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

LENES, Robert W. As provações de um Abraão africano: a nascente nação brasileira na viagem alegórica de Johann Moritz Rugendas. Campinas, *Revista de História da Arte e Arqueologia*. Unicamp. n. 1 p. 271-307, 1994.