

Rúbia Soraya Lelis Ribeiro

**AS FOTOGRAFIAS DE ANDRÉ BELLO (1879-1941):
IMAGENS DA MODERNIDADE EM SÃO JOÃO DEL REI**



André Bello e família

Belo Horizonte

2006

Rúbia Soraya Lelis Ribeiro

**AS FOTOGRAFIAS DE ANDRÉ BELLO (1879-1941):
IMAGENS DA MODERNIDADE EM SÃO JOÃO DEL REI**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em História.

Linha de pesquisa: História Social da Cultura

Orientadora: Prof^a. Maria Eliza Linhares Borges
Universidade Federal de Minas Gerais

Belo Horizonte
Universidade Federal de Minas Gerais
2006

Universidade Federal de Minas Gerais

Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas

Programa de Pós-Graduação em História

Dissertação intitulada “*As fotografias de André Bello (1879-1941): imagens da modernidade em São João del Rei*”, de autoria da mestranda Rúbia Soraya Lelis Ribeiro, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof^a. Dr^a. Maria Eliza Linhares Borges – FAFICH/UFMG – Orientadora

Prof^a. Dr^a. Adalgisa Arantes Campos – FAFICH/UFMG

Prof^a. Dr^a. Maraliz de Castro Vieira Christo – ICHL/UFJF

Belo Horizonte, 03 de outubro de 2006.

*A minha mãe,
Luzia Ribeiro*

Agradecimentos

Agradecer é um pouco como fotografar: ambos os gestos implica “reconhecer” e “demonstrar” algo que desejamos. (Maria Inez Turazzi)

Agradeço, inicialmente, ao Programa de Pós-graduação em História desta universidade na pessoa de seus professores, funcionários e estudantes, que propiciaram trocas riquíssimas e fundamentais para o desenvolvimento desta pesquisa. À professora Eliza, agradeço a orientação cuidadosa e atenta, fundamental para o meu processo de formação. Todavia, devido aos meus limites, o resultado final deste trabalho é de minha inteira responsabilidade.

A bolsa recebida pela CAPES durante doze meses contribuiu de maneira significativa com o cumprimento dos créditos necessários para a conclusão do mestrado, agradeço o investimento a mim concedido. Agradeço aos professores Eduardo França Paiva e Eliana Dutra, componentes da banca de qualificação, pelas sugestões e orientações que enriqueceram esta dissertação.

A primeira motivação para esta pesquisa se deu a partir de um convite feito pela Universidade Federal de São João del Rei para identificação e primeira organização do acervo do fotógrafo André Bello. A esta instituição agradeço a presença constante durante todo o meu processo de formação, principalmente nas pessoas do amigo e professor Afonso de Alencastro Graça Filho, orientador das minhas primeiras aventuras pela história, leitor atento do projeto inicial e incentivador curioso dessa pesquisa; do funcionário Luiz Antônio Ferreira, amante da fotografia e responsável pela conservação dos negativos de vidro e pelas cópias-contato dos retratos presentes neste trabalho; do Prof. Geraldo Tibúrcio, pela revisão cuidadosa e gentil; e da grande amiga e mestre Glória Maria Ferreira Ribeiro, pela inspiração que me fez persistir

na vida acadêmica, pela presença constante e cuidadosa, pelos conselhos, enfim, por muito do que eu sou agora e pelos caminhos que escolhi seguir.

Neste percurso tive o prazer de conhecer o Sr. Vitor Bello e a Sra. Stella Bello, filhos de André Bello, e a Prof^a Lucília de Almeida Neves Delgado, neta do fotógrafo. À eles dedico agradecimento especial pela atenção e pelas histórias que me inspiraram e me fizeram acreditar ainda mais na importância deste trabalho.

Em São João del Rei, agradeço aos funcionários da Biblioteca Municipal Batista Caetano d'Almeida, pela disponibilidade e o atendimento atencioso durante a pesquisa aos jornais; a Renata e Fátima, funcionárias do Museu Regional, pelo interesse e pelas informações; e a Roberto Maldos, IPHAN, pela disponibilização de sua pesquisa sobre a formação urbana de São João del Rei.

Aos amigos agradeço pela leveza com que me acompanharam nesses últimos dois anos, principalmente durante os momentos de dúvida e cansaço. Ao Pedro sou grata pelo empréstimo de grande parte da bibliografia, pelo acompanhamento de todo o processo desde a idéia do projeto até a redação final da dissertação e, principalmente, pelo cuidado e carinho de um verdadeiro amigo. Ao meu “irmão” Rafael agradeço a companhia, as ricas sessões de cinema em casa e a partilha de informações fotográficas. À Karina Zanetti sou grata pela acolhida em sua casa em Belo Horizonte; a Cristiane e Samantha, colegas de orientação, pelos trabalhos compartilhados; a Áurea, por me acolher em sua casa nesses últimos meses, a Cristhiani Cardoso, pelas soluções dos meus problemas burocráticos; a Deborah pela leitura dos meus textos e pelos cafés nos finais de tarde. Aos bons e velhos amigos de FUNREI, Tereza, Sávio, Augusto, Maria Angélica e Gisele, obrigada! Ganhei alguns novos amigos na fase final deste trabalho: ao Rodrigo Vivas agradeço a acolhida, a leitura atenta de todos os capítulos e as ricas conversas sobre imagem; ao Gustavo agradeço por se sentar em minha

mesa durante o almoço de um cansativo dia de pesquisa em arquivo e pela digitalização cuidadosa das imagens do álbum de Bello.

À Luzia e Robson, obrigada por tudo! À minha mãe dedico essa dissertação!

Resumo

O objetivo dessa dissertação de História Social de Cultura é abordar a presença da fotografia, signo da modernidade, em uma cidade do interior de Minas Gerais. Analisa-se as especificidades da inserção de São João del Rei, de arraigada tradição colonial, nos discursos sobre progresso e modernidade, a partir do trabalho de André Bello (1879-1941), ou seja, das representações fotográficas construídas por ele sobre a cidade e seus habitantes. Para tanto, estaremos considerando os diálogos que esse fotógrafo manteve com os discursos sobre modernidade e progresso, com o universo da fotografia e com os discursos sobre a cidade de São João del Rei, produzidos por memorialistas e cronistas de periódicos locais. Nesse contexto, a fotografia aparece como símbolo de uma modernidade que engloba tanto os signos do progresso material, quanto aqueles que vinculam a cidade e seus habitantes a seu passado colonial.

Abstract

The aim of this dissertation about Social History of Culture is to approach the presence of photography, a sign of modernity, in a city of the state of Minas Gerais in Brazil. The specifications of the insertion of São João Del Rei, a city with a strong colonial tradition, are analysed in some speeches about progress and modernity, having André Bello's photographs (1879 – 1941) as the photograph representations of the city and its inhabitants. For this purpose, the dialogs that he had in his speeches with the modernity and progress, with the universe of photography, and with the speeches about São João Del Rei, produced by academic dissertation authors and chroniclers of local periods, are considered in this piece of work. In this context, the photography appears as a symbol of a kind of modernity that embodies either the signs of material progress and the signs that connect the city and its inhabitants to their ancient colonial times.

Lista de imagens

Figura 1 – <i>Retrato anônimo</i>	12
Figura 2 – <i>Rua Municipal</i> (atual Rua Artur Bernardes)	37
Figura 3 – <i>Avenida Carneiro Felipe</i> (atual Avenida Presidente Tancredo Neves)	53
Figura 4 – <i>Retrato anônimo</i>	73
Figura 5 – <i>Vista da Ponte da Cadeia</i>	74
Figura 6 – <i>Botafogo</i>	76
Figura 7 – <i>Créditos do álbum</i>	94
Figura 8 – <i>Prédio onde funcionava a Associação dos empregados do Comércio de São João del-Rei</i>	98
Figura 9 – <i>Membros da Associação dos Empregados do Comércio de São João del Rei</i>	98
Figura 10 – <i>Gruta da Pedra</i>	100
Figura 11 – <i>Edifício da Câmara, Fórum, Cadeia e das repartições federais e estaduais</i> ...	101
Figura 12 – <i>Teatro Municipal</i>	101
Figura 13 – <i>Um trecho da Avenida Carneiro Felipe</i>	101
Figura 14 – <i>Encosta do morro Guarda-Mor</i>	101
Figura 15 – <i>Rua Municipal</i>	104
Figura 16 – <i>Um trecho da Avenida Carneiro Felipe</i>	105
Figura 17 – <i>Vista panorâmica, colhida do caminho do SENHOR DOS MONTES</i>	106
Figura 18 – <i>No primeiro plano: Jardim da Avenida Carneiro Felipe. Ao fundo: A Estação da E.F. Oeste de Minas</i>	107
Figura 19 – <i>Ponte Metálica inaugurada em 17 de novembro, em frente ao Teatro Municipal na cidade</i>	107
Figura 20 – <i>Trecho da cidade, tirada do alto do Quartel do 51º B. de Caçadores</i>	108

Figura 21 – <i>Propaganda comercial - Thesoura Ingleza de Raphael e Bellini</i>	111
Figura 22 – <i>Propaganda comercial – Companhia Industrial S. Joannense</i>	113
Figura 23 – <i>Propaganda comercial. Casa Olympio Reis</i>	114
Figura 24 – <i>Retrato anônimo</i>	124
Figura 25 – <i>Retrato anônimo</i>	125
Figura 26 – <i>Retrato anônimo</i>	125
Figura 27 – <i>Retrato anônimo</i>	128
Figura 28 – <i>Retrato anônimo</i>	129
Figura 29 – <i>Retrato anônimo</i>	130
Figura 30 – <i>Retrato anônimo</i>	131
Tabela 1 – <i>Negativos de vidro</i>	127

Sumário

Introdução	11
1 Cidade e fotografia: ecos da modernidade em São João del Rei	21
1.1 A cidade moderna nas primeiras décadas do século XX	21
1.2 A modernidade na <i>Princesa do Oeste</i>	27
1.3 Cidade, modernidade e fotografia em São João del Rei	54
2 André Bello (1879-1941): o fotógrafo de São João del Rei	59
2.1 A fotografia em São João del Rei no final do século XIX	60
2.2 André Bello: o fotógrafo da <i>Princesa do Oeste</i>	64
2.2.1 André Bello nas exposições e a ampliação de seu ofício	70
3 As principais representações de André Bello: o álbum “ São João D’El- Rey - Minas” e os retratos de atelier	86
3.1 O álbum “São João D’El-Rey - Minas”	87
3.1.1 A cidade moderna nos álbuns fotográficos	87
3.1.2 A produção de álbuns em São João del Rei	90
3.1.3 A cidade de São João del Rei no álbum de André Bello	92
3.2 Os retratos produzidos por André Bello	119
3.2.1 O retrato fotográfico	119
3.2.2 <i>Photographia Ítalo-Brazileira</i> : o atelier de Bello	123
Considerações Finais	134
Referências	139

INTRODUÇÃO

Nesse deserto lúgubre, me surge, de repente, tal foto; ela me anima e eu a animo. Portanto, é assim que devo nomear a atração que a faz existir: uma *animação*. A própria foto não é em nada animada (não acredito nas fotos “vivas”), mas ela me anima: é o que toda aventura produz.¹

Uma dissertação a ser escrita é uma aventura à qual nos lançamos solitariamente, apesar de todos os que dela participam, solidão que, como lembra Rilke, não nos é possível tomar ou deixar, “somos nós”. Tomados inicialmente por uma curiosidade, por uma emoção ou por um estranhamento diante de uma fotografia, assim como Barthes diante da fotografia de Jerônimo, irmão de Napoleão Bonaparte, somos animados a empreender a aventura essencialmente solitária de transformar sensações e espanto em conhecimento. “A vida é, assim, feita a golpe de pequenas solidões”². É essa percepção que nos impele a empreender a aventura proposta pelo poeta Rilke de sairmos do nosso quarto e sermos transportados para o cume de uma alta montanha, onde, inicialmente, somos tomados pelas incertezas e pela impressão de estarmos entregues ao desconhecido, esse desconhecido que, aos poucos, vai se revelando como a imagem que aos poucos aparece no papel fotográfico mergulhado no líquido revelador. E qual não é nosso espanto quando a imagem revelada nos lança na mesma experiência solitária de Barthes. O homem que aparece no retrato (FIG. 1) revelado traz nos olhos um reflexo que nos faz pensar: Vejo os olhos que viram André Bello. Animados por essa revelação, despertamos para as fotografias de André Bello.

¹ BARTHES, 1984, p. 37.

² “Um dia, há muito tempo, dei com uma fotografia do último irmão de Napoleão, Jerônimo (1852). Eu me disse então, com um espanto que jamais pude reduzir: ‘Vejo os olhos que viram o Imperador’. Vez ou outra, eu falava desse espanto, mas como ninguém parecia compartilhá-lo, nem mesmo compreendê-lo (a vida é, assim, feita a golpes de pequenas solidões), eu o esqueci..” (BARTHES, 1984, p. 11)



FIGURA 1 – *Retrato anônimo*. BELLO, André.
s/data. Cópia contato a partir de negativo de vidro.

Nos últimos anos, as imagens produzidas por esse fotógrafo, no início do século XX, têm sido amplamente utilizadas em campanhas de educação patrimonial. Depois de anos resguardadas em arquivos pessoais, essas fotografias reapareceram, chamando a atenção das pessoas para uma série de lembranças e mudanças, destacando-se entre elas as transformações ocorridas no espaço urbano de São João del-Rei, lembranças do tempo que passa. Exemplo disso foi a produção, em 2002, de um pôster com uma foto panorâmica da cidade, datada de 1918, onde as construções demolidas no decorrer do tempo foram realçadas com um tom amarelado, diferenciando-se do preto e branco do restante da fotografia.

Ao longo do tempo, as imagens do passado estão sujeitas à apropriação social, sendo-lhes atribuídas funções e significados diversos. A primeira delas é tornar familiar o momento presente a partir da criação de sentidos de continuidade, ou seja, o reconhecimento do passado como um processo e, portanto, passível de ser analisado e compreendido. “Para além das funções de legitimação, a compreensão e ordenação do passado produzem sentimentos de tranqüilidade e segurança”³. Sendo assim, o espaço urbano, que passou por acelerado ritmo de transformação desde o final do século XIX, pode ser revisitado, reconhecido e analisado através de fotografias. O passado fotografado por André Bello é tomado como prova das transformações que conformam o presente de São João del-Rei.

Em 2003, durante a elaboração do Plano Diretor para o Desenvolvimento do Turismo em São João del-Rei, outras fotografias de Bello foram localizadas. Hoje, temos acesso a um exemplar do *Álbum de São João d’El Rey*, que pertence a um colecionador da cidade⁴, e a duzentos e cinquenta e sete negativos de vidro.

Estes foram conservados graças ao hábito de um morador da cidade, o Sr. Henrique de Assis Viegas, de recolher à porta do ateliê fotográfico de Bello os negativos que eram jogados no lixo e que, depois de lavados, eram reutilizados pelo mesmo Sr. Henrique para compor pequenos oratórios ou vidraças de janelas. Duzentos e um negativos de vidro permaneceram guardados e, posteriormente, foram doados a um colecionador de fotografias da cidade, o Sr. Luís Antônio Ferreira, funcionário da Universidade Federal de São João del-Rei. No ano de 2004, após a divulgação de algumas fotografias de André Bello, durante uma exposição, foram doados à Universidade Federal de São João del-Rei os outros cinquenta e seis negativos de vidro que estavam em posse de um neto do Sr. Henrique de Assis Viegas.

³ CARVALHO; LIMA, 1998, p. 112.

⁴ O álbum foi digitalizado para realização desta pesquisa.

No momento, não existe nenhuma política de preservação para essas imagens. Melhor dizendo, não existe nenhuma política de preservação e conservação para fotografias, seja na Universidade Federal de São João del-Rei, seja no arquivo do Museu Regional, seja em qualquer outra instituição da cidade, excetuando-se as iniciativas de particulares que se limitam a guardar as fotos em seu poder. Já com relação aos documentos textuais, tanto a Universidade quanto o Museu Regional têm, há alguns anos, desenvolvido projetos para sua organização e preservação. Essa situação seria reflexo da menor importância conferida às imagens como fonte de pesquisa, se comparadas aos documentos escritos?

O historiador Peter Burke, em seu livro *Testemunha Ocular*, cuja primeira edição data de 2001, evidencia a dificuldade dos historiadores em trabalhar com as imagens, ao contrário do que acontece com os documentos escritos (manuscritos e/ou impressos), e com os testemunhos orais.

Relativamente poucos historiadores trabalham em arquivos fotográficos, comparado ao número desses estudiosos que trabalham em repositórios de documentos escritos e datilografados. (...). Quando utilizam imagens, os historiadores tendem a tratá-las como meras ilustrações, reproduzindo-as nos livros sem comentários.⁵

Boris Kossoy, também escrevendo em 2001, reconhecia que a fotografia ainda não havia alcançado plenamente o *status* de documento, graças à nossa enraizada tradição escrita e aos obstáculos frente à “informação registrada visualmente”⁶. Na abertura da *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, número 27, dedicada à fotografia, Maria Inez Turazzi destaca a importância da reflexão sobre as bases da cultura fotográfica e suas mutações para o dia-a-dia de nossos museus, arquivos e bibliotecas, cultura essa que se tornou

⁵ BURKE, 2004, p. 12.

⁶ KOSSOY, 2001, p. 28.

indissociável da própria “experiência visiva moderna”⁷ e que não se restringe à bagagem profissional dos fotógrafos, mas se expressa nos usos e funções da fotografia, assim como nos imaginários construídos sobre ela em determinada sociedade.

A fotografia concedeu ao homem um novo olhar sobre o mundo. A sua gênese físico-química inaugurou uma estética própria que permitiu ao homem captar um fragmento do real e cristalizá-lo. Após o advento da fotografia, o mundo tornou-se de certa forma “familiar”. Segundo Boris Kossoy, “O mundo, a partir da alvorada do séc. XX, se viu, aos poucos, substituído por sua *imagem fotográfica*. O mundo tornou-se assim *portátil e ilustrado*”⁸.

A imagem fotográfica se apresenta, então, como um novo meio para o conhecimento do mundo. A partir do final do séc. XIX, sua popularização permitiu que um grande número de pessoas lançasse mão da câmera fotográfica para captar e eternizar fragmentos da realidade, fragmentos esses que reúnem em si realidades aparentes e realidades ocultas, conformando um rico mundo de representações. Muitos desses fragmentos chegaram até nós e hoje se oferecem, entre outros fins, como fonte para o estudo da história.

Maria Eliza Linhares Borges, no primeiro capítulo de seu livro *História e Fotografia*, levantou uma questão pouco explorada pelos historiadores que se dispõem a refletir sobre o papel da fotografia na pesquisa histórica: quais foram as razões que levaram os pesquisadores do século XIX a recusar a fotografia como documento histórico? Essa atitude, nas palavras da própria autora, “muito contribuiu para dificultar o desenvolvimento de metodologias capazes de fazer falar as fontes visuais”⁹. O entendimento dessa questão é fundamental para todos os

⁷ TURAZZI, 1998, p. 09.

⁸ KOSSOY, 2001, p. 27.

⁹ BORGES, 2003, p. 12.

pesquisadores que, hoje, se dispõem a dialogar com as imagens do passado e com a própria história da fotografia. A imagem fotográfica não deve ser reduzida a uma mera ilustração do passado, desprezando seu potencial como registro, identificação, forma de expressão, propaganda, ou seja, como uma cultura singular que guarda suas especificidades em meio à pluralidade.

Nas últimas três décadas do século XX, os pesquisadores de história vêm desenvolvendo metodologias para indagar e problematizar as imagens visuais. No que tange à fotografia, os esforços negam a sua condição de duplicação do real, defendida pelo discurso da mimese, colocado já em sua origem.

Assim como as demais fontes de informação histórica, a fotografia não pode ser aceita como simples espelho do real, pois é uma representação do mundo que nos chega por meio das intenções explícitas e ocultas, voluntárias ou involuntárias de quem a produziu e/ou de quem a encomendou. Hoje, os pesquisadores que se utilizam da fotografia partem do pressuposto de que tal imagem é um artefato cultural que reúne em si ambigüidades e significados que podem ser revelados e problematizados.

O uso da imagem fotográfica no campo da ciência histórica exige do historiador critérios teórico-metodológicos capazes de fazer falar esse tipo de fonte. Essa atitude evitará uma “ilusão de inovação”, pois a reafirmação do uso da fotografia como fiel ilustração do passado vai corroborar com o conceito de documento histórico e, conseqüentemente, de ciência histórica, defendido e aplicado pelos historiadores do século XIX.

Diante dessa realidade que se tem transformado nos últimos anos, a nossa pesquisa se insere numa preocupação mais ampla com os problemas que envolvem a relação entre fotografia e história e, mais precisamente, o seu uso como fonte de pesquisa. Seleccionamos, para nossa dissertação, um grupo de imagens específicas: as imagens produzidas pelo fotógrafo André Bello na cidade de São João del-Rei, no início do século XX. Sustentaremos a hipótese de que as imagens desse fotógrafo integraram, de um lado, o contexto internacional da cultura fotográfica entre fins do século XIX e início do século XX, quando a fotografia colaborou ativamente na divulgação de uma visão positiva da modernidade industrial, e, de outro, uma cultura fotográfica, diretamente relacionada à experiência da modernidade e ao espaço urbano em uma cidade do interior de Minas Gerais.

Desde sua origem, os principais temas da fotografia foram o espaço urbano e os tipos humanos. As transformações ocorridas a partir do final do século XIX coincidiram com o desenvolvimento da câmera fotográfica e a capacidade de reprodução da imagem. A ansiedade do homem diante desse mundo que se transfigurava podia ser saciada pela possibilidade de colecionar, em larga escala, suas “miniaturas”. Várias cidades que realizavam reformas urbanas empregavam fotógrafos para documentar os fragmentos da antiga cidade. Exemplo disso foi o caso das reformas urbanas de Paris, registradas graças ao incentivo de Napoleão III, que sancionou uma lei institucionalizando a documentação fotográfica como um serviço de utilidade pública¹⁰.

No Brasil, fotógrafos como Marc Ferrez, Augusto Malta, Militão Augusto de Azevedo e Guilherme Gaensly, entre outros, atuaram justamente na época em que nossas cidades mais se modificavam. Além do registro das transformações ocorridas, a fotografia também foi

¹⁰ COSTA; SILVA, 2004, p. 19.

utilizada amplamente para divulgar as cidades cujos moradores e dirigentes desejavam que fossem vistas como modernas e progressistas. No início do século XX, os álbuns de cidades e os cartões-postais foram produzidos em larga escala, mostrando cidades guiadas pelas noções de progresso e civilidade. Modernidade, cidade e fotografia são elementos que se entrecruzam e conformam as representações que chegaram até nós e nos permitem compreender uma época e espaço específicos.

Sendo assim, trataremos das especificidades da inserção de uma cidade do interior de Minas Gerais, de arraigada tradição colonial, nos discursos sobre progresso e modernidade, a partir do trabalho de André Bello, ou seja, das representações fotográficas construídas por ele sobre a cidade e seus habitantes. Para tanto, consideraremos os diálogos que esse fotógrafo manteve com os discursos sobre modernidade e progresso, com o universo da fotografia e com os discursos sobre a cidade de São João del-Rei, produzidos por memorialistas e cronistas de periódicos locais.

O estudo proposto pretende contribuir com as pesquisas realizadas sobre a modernidade em cidades de pequeno porte, sendo que outras já foram amplamente realizadas sobre grandes metrópoles e capitais. Também pretende contribuir com os estudiosos e pesquisadores que, nos últimos anos, têm-se dedicado a compreender as imagens como fonte da pesquisa histórica, desenvolvendo metodologias de análise e localizando imagens que devem ser preservadas. Assim concebida, nossa pesquisa também integra, ainda que indiretamente, os estudos sobre a história da fotografia no Brasil. Nosso trabalho tem ainda como objetivo oferecer mais uma contribuição para preencher uma outra lacuna, que se refere aos estudos sobre a cidade de São João del-Rei no início do século XX, período em que a cidade passou por mudanças importantes, influenciadas pelos discursos sobre modernidade e progresso.

No primeiro capítulo, trataremos do modo como a cidade de São João del-Rei, nas primeiras décadas do século XX, participou do movimento de modernização que se espalhou pelo mundo, principalmente a partir de meados do século XIX. Considerando as especificidades de uma cidade do interior, centramos nosso interesse na análise das ambigüidades e contradições que os discursos dos cronistas e memorialistas locais produziram sobre a cidade. Como será se verá, a fotografia aparece como símbolo de uma modernidade que engloba tanto os signos do progresso material quanto aqueles que vinculam a cidade e seus habitantes a seu passado colonial.

No segundo capítulo, voltamo-nos para André Bello, fotógrafo e habitante dessa cidade. Interessou-nos, em particular, analisar sua atuação como profissional de São João del-Rei e como integrante da cultura fotográfica profissional da época.. Enfrentamos a dificuldade de conseguir informações sobre sua vida, pois, sendo imigrante italiano, pouco se sabe sobre sua origem e sua formação até os vinte e sete anos, idade em que aparece pela primeira vez anunciando seu trabalho como fotógrafo num periódico local.

Finalmente, no terceiro capítulo, dedicamo-nos às principais representações produzidas por André Bello: o álbum de São João del-Rei e os retratos confeccionados em seu ateliê, o *Photographia Ítalo-Brazileira*. O álbum, produzido em 1918, é tomado como um itinerário construído para ser percorrido por aqueles que desejam conhecer a cidade de São João del-Rei do início do século XX. Conjugando textos e fotografias, o álbum nos mostra uma cidade que deixa transparecer seus desejos, frustrações e realizações.

Já na análise dos retratos fotográficos, optamos por uma amostra do que são os 257 negativos de vidro até o momento localizados. Inseridos num padrão fotográfico advindo do século

XIX, esses retratos são analisados a partir de sua construção no ateliê e da sua função social para uma população que deseja ser vista como civilizada e moderna, mesmo habitando uma cidade do interior de Minas Gerais. O grande acervo de retratos existentes em nossos arquivos é inversamente proporcional ao número de estudiosos que se dedicam a esse tema da fotografia. Ressaltamos em nossa pesquisa o trabalho de Marcondes Neves e Annateresa Fabris, entre outros estudos voltados para esse tipo de imagem nos últimos tempos.

Sabemos hoje que muitas imagens produzidas por André Bello permanecem desconhecidas para nós. Resguardadas em arquivos pessoais e familiares, essas imagens esperam o momento de novamente se revelarem contando mais um pouco da história da cidade e seus habitantes. Este trabalho tem a pretensão acalentada de contribuir para o reconhecimento dessas imagens como importantes fontes de pesquisa para diversas áreas do conhecimento e, conseqüentemente, para sua preservação. Iniciativas pessoais têm contribuído para que isso aconteça, mas, mais do que isso, é necessário dar a ver essas imagens, dar a elas novamente vida trazendo-as à luz, tirando-as das gavetas e dos armários, permitindo-nos problematizá-las.

1- ECOS DA MODERNIDADE EM SÃO JOÃO DEL-REI

1.1- A cidade moderna nas primeiras décadas do século XX

Segundo a análise de diversos autores, a modernidade tem o seu apogeu no século XIX e início do século XX, período esse marcado por um conjunto de experiências guiadas pela crença de que o progresso material possibilitaria solucionar tecnicamente todos os problemas da sociedade. Marshal Berman divide-a em três fases: a primeira abarca o início do século XVI até o fim do XVIII; a segunda inicia-se com a grande onda revolucionária de 1789 e se estende até o final do século XIX, e a terceira se estende pelo século XX.

A modernidade, tema tão debatido quando se tenta compreender o turbilhão que envolveu o homem mais radicalmente nos dois últimos séculos, ou seja, nas duas últimas fases propostas por Berman, tem a cidade como espaço privilegiado para sua materialização. É nela que uma nova paisagem vai se configurando, tendo como base o desenvolvimento industrial, a modernização do espaço urbano, os novos meios de comunicação e o rápido crescimento populacional. Nesse espaço em constante mutação é que o homem acredita poder usufruir do conforto e contemplar as inovações introduzidas pelo progresso técnico e pelos ideais da atividade civilizatória.

As antigas cidades, de caráter fechado e autônomo, deram lugar a uma cidade que se comunicava intensamente com o mundo exterior. Segundo Marshall Berman,

a experiência ambiental da modernidade anula todas as fronteiras geográficas e raciais, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia: nesse sentido, pode-se dizer que a modernidade une a espécie humana.¹¹

Mas os ganhos adquiridos pelo progresso técnico e pela “união da espécie humana” vieram acompanhados da perda de estabilidade, valores e identidade para o homem moderno. A velocidade e fluidez das transformações, marca das cidades modernas, lançam esse homem em um universo repleto de contradições e ambigüidades. Segundo Marshall Berman, é na segunda fase da modernidade que começam a crescer as dúvidas com relação ao otimismo moderno. Portanto, pensar a modernidade significa pensar a convivência de perdas e ganhos, específicos desse período, seja para os habitantes de uma metrópole como a Paris de Baudelaire, de uma nova capital como Belo Horizonte, seja da pitoresca e interiorana São João del-Rei do fotógrafo André Bello.

Charles Baudelaire, poeta da aventura urbana, foi um homem que viveu intensamente as contradições dos tempos modernos com suas belezas fugazes e seus perigos. Ambíguo e contraditório como a própria modernidade, Baudelaire foi, ao mesmo tempo, seu defensor apaixonado e crítico feroz. A cidade moderna do poeta é cheia de “sonhos”, “espectros” e “mistérios”: “Cidade a fervilhar, cheia de sonhos, onde o espectro, em pleno dia, agarra-se ao passante! Flui o mistério em cada esquina, cada fronde, cada estreito canal do colosso possante”¹².

A cidade fugidia e veloz é representada no poema *Os Sete Velhos* (1859) pela figura assustadora de um velho maltrapilho e aleijado. Caminhando pela cidade, o poeta tem a visão desse velho que se multiplica frente aos seus olhos: “Sete vezes contei, minuto após minuto, este sinistro ancião que se multiplicava!”. Desconcertado diante dessa imagem e furioso por

¹¹ BERMAN, 1986, p. 15.

¹² BAUDELAIRE, 1985, p. 333.

não compreender o que estava acontecendo, volta para sua casa e fecha a porta: “Transido e enfermo, o espírito confuso e mudo, fendido por mistérios e visões sem nexos!”.

A casa para a qual volta o poeta poderia ser o refúgio em oposição aos perigos das ruas da cidade moderna. Enquanto a casa representa a proteção à identidade e o espaço controlável, a rua é o espaço do indeterminado, do fugidio, do mutável e da multidão. Mas para o homem moderno não há escolha. Mesmo voltando para casa, as imagens da rua o acompanhavam, pois já haviam impregnado sua alma: “Minha razão ao leme se agarrava, a tempestade lhe rompia a quilha e as cordas, e minha alma, ó naufrágio, dançava, dançava, sem mastros, sobre um mar fantástico e sem bordas!”.

A cidade, *locus* de todas essas experiências da modernidade, deixa de ser somente um espaço físico e se transforma em discurso. Iniciado no século XVIII, o processo de transformação das cidades medievais em grandes cidades urbanizadas, vai, pela primeira vez, fazer da cidade um foco de observação, de análise e discurso. Nesse contexto, o nível de civilização alcançado pela humanidade passa a ser representado pela cidade, lembrando que não se trata da cidade somente como espaço físico, mas, principalmente, como objeto do discurso civilizatório.

Essa articulação entre espaço urbano e civilização é que vai possibilitar a compreensão da cidade como discurso e como imagem. Segundo Pechman, “é a partir dessa articulação que a cidade escapole à sua condição mineral, derruba suas muralhas e deixa de ser um mero abrigo, simples fortificação”¹³. Além de ser “pedra”, a cidade moderna é discurso que fala a seus habitantes, por isso ela deixa de ser somente cenário e passa a ser personagem, como o velho maltrapilho de Baudelaire, considerando que a cidade somente ganha sentido e vitalidade na

¹³ PECHMAN, 2002, p.2.

apropriação cotidiana executada pelos sujeitos que a habitam, ou seja, a cidade é lugar de práticas sociais.

Segundo Marshall Berman (1986), os melhores escritos de Charles Baudelaire sobre a cidade moderna pertencem ao período em que, sob a direção de Haussmann, a cidade de Paris estava sendo remodelada e reconstruída. Entre 1853 e 1869, considerado o marco inaugural da modernização urbanística, Paris passará por grandes reformas, norteadas pelos ideais de higienização, embelezamento e racionalização do espaço urbano, reformas essas que serão o primeiro exemplo de como transformar uma cidade antiga, de feições medievais, numa cidade moderna e civilizada.

Nesse contexto, a cidade aparece como o espaço privilegiado de manifestação da mentalidade moderna e de sua atividade civilizatória. A abertura de ruas, largas avenidas e a criação de bulevares garantiriam uma melhor circulação dentro da cidade, contribuindo para a segurança pública e eliminando do centro da cidade as classes pobres, consideradas “focos revolucionários potenciais”¹⁴. Essas reformas da malha urbana também garantiriam o embelezamento e a higienização da cidade.

Nas últimas décadas do século XIX, a modernização de Paris se tornou referência para o mundo todo. No Brasil, o Rio de Janeiro será o primeiro grande exemplo de reforma urbanística¹⁵. Entre 1903 e 1906, a capital federal, considerada “vitrine das virtudes

¹⁴ FOLLIS, 2004, p. 29.

¹⁵No início do século XX, essas reformas empreendidas por Pereira Passos foram de grandes proporções, mas é importante ressaltar que transformações urbanísticas também foram realizadas, ainda, no Império. Segundo Maria Inez Turazzi, engenheiros como Paulo de Frontin contribuíram para o “adiantamento da nação” durante o regime monárquico. As realizações materiais empreendidas durante o Segundo Reinado, como a construção de ferrovias, diques, estradas etc., também foram registradas visualmente. O fotógrafo alemão Revert Henrique Klumb registrou, em 1860, a construção do dique Imperial, na ilha das Cobras, e apresentou duas fotografias na Academia Imperial, entre

nacionais”, passará por uma remodelação de seu espaço urbano. Pereira Passos, engenheiro e prefeito do Rio de Janeiro, foi o principal encarregado de transformar a cidade numa capital moderna e progressista a partir do modelo parisiense.

A influência da Paris de Haussmann na modernização do Rio de Janeiro é um consenso entre os historiadores que abordaram o assunto. (...) Os ideais burgueses que haviam orientado as grandes reformas parisienses – higienização, embelezamento e racionalização da malha urbana – foram adaptados ao Rio.¹⁶

Além da modernização do espaço físico, as reformas empreendidas por Pereira Passos também significaram uma modernização dos hábitos. O discurso da cidade moderna sugere novas práticas. Proibição de animais circulando pelas ruas da cidade, cuidados com a pintura das fachadas e restrições quanto aos entrudos e cordões no carnaval seriam algumas das medidas adotadas que garantiriam uma imagem moderna e civilizada para a capital do País.

Sendo assim, enquanto Paris era vista como modelo para o mundo, o Rio de Janeiro se transformava numa referência de modernização urbana para as outras cidades do Brasil. Os discursos sobre o que seria uma cidade progressista e civilizada se espalharam por todo o País. No entanto, devem-se considerar as maneiras como as diversas realidades urbanas foram se apropriando desse discurso: nas capitais de estado e no interior, nas cidades menores etc, pois o modo como as cidades se formaram e se estruturaram no decorrer de suas histórias, bem como o modo como seus habitantes foram se apropriando e conferindo sentido aos seus

outras imagens da cidade. Maria Inez Turazzi destaca, ainda, o aparecimento da chamada “fotografia de engenharia” nos salões de exposição da Academia Imperial de Belas Artes. A autora ressalta, também, a presença significativa, nas exposições nacionais realizadas na segunda metade do século XIX, de imagens fotográficas representando “cidades, ferrovias, expedições exploratórias e outros projetos e empreendimentos ligados à engenharia”, fato que reforçava o “caráter celebrativo de tais eventos e sua importância para a divulgação no Brasil e no exterior dos progressos da nação” (TURAZZI, 2006, p. 68).

¹⁶ FOLLIS, 2004, p. 29.

espaços, apresenta diferenças marcantes que, por sua vez, são responsáveis pelas modificações nos modelos adotados.

Em Minas Gerais, por exemplo, Belo Horizonte distinguia-se de Paris e do Rio de Janeiro por ter sido originalmente planejada e construída para ser a capital administrativa do Estado. Opondo-se claramente ao passado colonial da antiga capital Ouro Preto e aspirando à modernidade urbanística inspirada nos modelos europeus e americanos do século XIX, Belo Horizonte será construída entre 1894 e 1897¹⁷, antes mesmo da reforma urbana do Rio de Janeiro, mas também influenciada pelas obras de Haussmann em Paris e por La Plata na Argentina e, posteriormente, pela moda vinda de uma Rio de Janeiro já reformada.

Já no interior do estado, a cidade de São João del-Rei, de opulento passado colonial, também estabeleceu um diálogo com os discursos sobre modernização urbana nas primeiras décadas do século XX. As especificidades desse diálogo podem ser percebidas, entre outros meios, através das crônicas publicadas nos jornais da época e, também, das fotografias feitas nesse período pelo fotógrafo André Bello¹⁸. Esses discursos sobre São João del-Rei permitem-nos pensar o modo como as imagens da cidade, às vezes real e outras vezes ideal, vão se configurando no início do século XX.

¹⁷ A inauguração de Belo Horizonte ocorreu no ano de 1897, mas sua construção estendeu-se até a metade da década de dez. Segundo Luciana Teixeira de Andrade, “somente a partir de 1915, a cidade pôde oferecer a seus habitantes reais condições para o desenvolvimento de uma vida social e intelectual típicas do meio urbano” (ANDRADE, 2004, p. 85), com a construção de cafés, confeitarias, parques etc.

¹⁸ Para tal análise seria importante também uma consulta à documentação da Câmara de São João del-Rei. Porém, isso não foi possível, já que tal documentação encontra-se em processo de microfilmagem e o acesso a ela está impedido temporariamente. Para tentar sanar em parte esse problema, utilizaremos o trabalho desenvolvido pelo historiador e diretor do IPHAN em São João del-Rei, Roberto Maldos. Nesse trabalho, Maldos pesquisou a documentação da Câmara, entre outros documentos, para analisar a formação urbana de São João del-Rei.

A seguir, analisaremos duas questões que nos permitirão compreender o modo como se deu a relação entre modernidade e fotografia em uma cidade do interior com marcante passado colonial. A primeira questão nos remete à forma como os discursos e as práticas sociais da modernidade industrial foram vivenciadas em São João del-Rei. Como uma cidade tradicional do interior mineiro experimentava os valores da modernidade? Para tanto, consideraremos as transformações ocorridas, ou apenas desejadas, no início do século XX, tanto no espaço físico da cidade, quanto nos hábitos e costumes de seus habitantes. Tendo compreendido o modo como São João del-Rei vai se configurando como uma cidade moderna a partir do desejo de seus atores, passamos à segunda questão, na qual consideraremos o modo como a fotografia participa desse processo de modernização da cidade e se configura como um dos signos da modernidade no início do século XX.

1.2 A modernidade experienciada pela *Princesa do Oeste*

Elevada à categoria de Vila em 1713, a cidade de São João del-Rei se constituiu como importante centro da província de Minas Gerais, graças à extração aurífera e, posteriormente, à condição de centro intermediário do comércio de alimentos de Minas Gerais com o Rio de Janeiro. Essa data significou um primeiro passo para a organização da política administrativa que atuaria efetivamente no processo de formação urbana do antigo Arraial de São João.

O chamado Arraial Novo¹⁹ havia crescido desordenadamente, obedecendo, a princípio, às necessidades da abundante extração aurífera que ocorria nas encostas da Serra do Lenheiro.

“Com as encostas da Serra do Lenheiro ocupadas pela mineração e com o erguimento de

¹⁹ O Arraial de Nossa Senhora Pilar do Rio das Mortes, também chamado de Arraial Novo, teve início com a descoberta do ouro nas encostas da Serra do Lenheiro, por volta de 1704.

abrigos provisórios (toscos casebres, ditos “Ranchos de Capim”) nesta área, vivencia-se um pequeno caos urbano, típico das regiões mineradoras”²⁰ .

A primeira medida mais efetiva no sentido de ordenar a Vila foi tomada pela administração pública em 15 de abril de 1714. Segundo o “Bando”, documento mandado publicar pelo Capitão Geral, os habitantes do antigo arraial situado nas encostas da Serra do Lenheiro deveriam se mudar para a outra margem do Córrego de mesmo nome, ocupando a parte destinada à fundação da vila. Esta medida impedia também que a construção de mais casas na encosta da Serra prejudicasse a exploração do ouro. O Governo do Estado também participou desse processo, e uma série de regulamentações nesse mesmo sentido foi publicada nos anos seguintes²¹ .

Desse modo, a Vila passou a crescer ocupando as duas margens do Córrego do Lenheiro. Durante todo o século XVIII, com a constante intervenção do poder público, novas ruas foram abertas e outras fechadas, bem como novas construções foram erguidas: a Casa de Intendência, o Quartel, a cadeia e a Casa de Fundição. A formação urbana de São João del-Rei foi bastante dinâmica, com ruas e becos sendo abertos ou fechados. O controle administrativo era intenso, buscando a segurança ou o ‘formoseamento’ da Vila.

Nesse período de conformação da nova Vila percebemos a preocupação por parte do poder público com o ordenamento da cidade, sua beleza e circulação, guardadas as devidas proporções para a época. Medidas são tomadas para determinar o alinhamento das fachadas, a largura das novas ruas, o tamanho máximo dos lotes urbanos e a construção de calçadas, para que a Vila não continuasse a crescer desordenadamente.

²⁰ MALDOS, 1997, p. 3.

²¹ MALDOS, 1997, p. 3.

Durante o século XIX, a cidade continua a crescer para além de sua área central, crescimento esse também controlado pelo poder público.

Nesse início do século XIX, a Câmara tem uma presença administrativa bastante acentuada, onde diversas obras urbanas na Vila eram levadas a efeito, através de arrematações, tais como concerto de ruas, de pontes e chafarizes, em áreas como o Largo de São Francisco, Rua do Tejuco, subida do Pau do Ingá, Barro Vermelho, rua Direita, entre outros, como pode ser visto no ofício de 24 de dezembro de 1805. (Livro de Acórdãos e Termos de Vereança 1805-1810).²²

Nesse período, Maldos ressalta o estado de decadência da parte mais antiga da Vila. A deterioração dos imóveis públicos e privados, bem como das demais áreas urbanas exigiam a interferência do poder público. Exemplo disso foi a construção de uma nova cadeia pública, concluída em 1849, substituindo a antiga, que se encontrava em péssimo estado de conservação. Também se tentou minimizar o problema do abastecimento de água da Vila, construindo-se novos chafarizes e melhorando-se os já existentes, cuidando-se de sua conservação e da qualidade da água que chegava até eles.

No final do século XIX, a intervenção da Câmara Municipal, em parceria com empreendedores privados, na conformação do espaço urbano é evidente, através de suas leis e resoluções. Maldos nos dá alguns exemplos:

Resolução Nº4, de 08 de março de 1892, que marcava em 1,30 m para os passeios, determinando a Câmara onde essa bitola não conviesse.
Resolução Nº6, de 04 de abril de 1892, que mandava chamar concorrência para serviço de esgotos e iluminação elétrica.
Resolução Nº. 62, de 30 de janeiro de 1895, que mandava por em hasta pública a iluminação elétrica.
Resolução Nº. 67, de 10 de abril de 1895, que aceitava a proposta de Carlos Schnityspan para a iluminação elétrica da cidade.

²² MALDOS, 1997, p. 29.

Resolução Nº133, de 22 de janeiro de 1898, aceitava a proposta para a iluminação da cidade à razão de Rs 7\$000 o lampião belga e Rs 5 \$000 o comum, por mês.

Resolução Nº168, de 23 de Maio de 1898, ano em que foi sancionada, que mandava fazer nova numeração nas casas à razão de Rs 1\$000 por placa e a sua colocação.²³

Esse período foi marcado pelo crescimento da cidade, aumento da população e conseqüente aumento das rendas públicas e privadas, situações essas que acabariam por exigir e possibilitar, entre outras medidas, a melhoria do abastecimento de água, a canalização dos esgotos e a criação do transporte urbano.

Ainda no final do século XIX, a chegada da Estrada de Ferro Oeste de Minas (EFOM), em 1881, ligava São João del-Rei à cidade de Antônio Carlos, beneficiando as ligações comerciais com o Rio de Janeiro, com a zona da mata e todo o Oeste de Minas. Pablo L. de O. Lima confirma os objetivos da criação da Estrada de Ferro Oeste de Minas:

A intenção era, através da melhoria do transporte terrestre, estimular o crescimento da produção e do comércio locais, através de um fluxo migratório para o Oeste de Minas, levando a um crescimento populacional e, conseqüentemente, um aumento da demanda pela ferrovia.²⁴

Esse período foi marcado também por um comércio ativo e variado, e pela chegada de novas indústrias, como a fábrica de tecidos da Companhia Industrial Sanjoanense.

Durante todo o século XIX, excetuando-se alguns momentos de crise, o comércio de São João del-Rei se fortaleceu. Reanimado pela inauguração da Oeste de Minas, o desenvolvimento comercial colaborou diretamente com a criação de indústrias e a modernização dos transportes e da cidade.

²³ MALDOS, 1997, p. 36.

²⁴ LIMA, 2003, p. 90.

Em seu estudo sobre o desenvolvimento de São João del-Rei e o mito da decadência de Minas no século XIX, Afonso de Alencastro Graça Filho cita o periódico local *A Pátria Mineira*, o qual resume o surto de investimentos de 1890-91:

No decurso dos dous anos últimos têm-se construído em nossa cidade mais de cem prédios; abriram-se diversos hotéis, sendo um deles o Oeste, de primeira ordem; fundaram-se duas companhias industriais e um banco, empresas essas que já estão funcionando; estabeleceram-se mais três relojoarias, duas no mês passado; mais três alfaiatarias, diversas oficinas de sapateiros; três institutos de educação, sendo dous para meninos e um para meninas; organizaram-se diversas associações, sendo duas de beneficência; finalmente abriu-se mais uma rua, a da Mangueiras. Por outra parte, apesar do aumento das construções, não se encontram prédios desocupados; os aluguéis das casas e dos domésticos tem subido de preço; há emprego e serviço para quantos procuram trabalho e, não obstante o alto preço de todos os gêneros, tem desaparecido em grande parte a mendicância.²⁵

Temos, assim, um século XIX marcado pelo fortalecimento de um variado comércio, que, segundo acreditavam os habitantes de São João del-Rei, poderia gerar recursos financeiros para a concretização de uma cidade moderna e progressista. Nesse contexto, considerado favorável, os são-joanenses mantinham diálogo constante com os discursos sobre modernidade e progresso difundidos no Brasil durante as últimas décadas do século XIX e início do século XX. Mas nenhuma cidade adere a um modelo de urbanização sem modificá-lo. Por isso, a cidade de São João del-Rei não abdicou de valores que já possuía, mas optou por associá-los aos modelos difundidos pela modernidade do século XX.

Enquanto cidade de passado colonial do interior de Minas Gerais, São João del-Rei irá experimentar as ambigüidades e contradições de uma época em que o espaço físico da cidade também representava o grau de civilização de seus habitantes. Podemos observar, através dos discursos construídos sobre a São João del-Rei das primeiras décadas do século XX, as

²⁵ GRAÇA FILHO, 2002, p. 231.

contradições e os conflitos existentes no movimento de modernização da cidade, bem como a associação de valores modernos aos valores próprios de uma “pitoresca e bucólica” cidade do interior mineiro.

Conscientes das belezas naturais e da identidade construída em quase duzentos anos de história, seus habitantes do início do século XX exaltavam seus atributos pitorescos, mas sem esquecer a necessidade de se percorrerem “os caminhos do progresso e da civilização”, que já estavam sendo trilhados por cidades do mundo inteiro.

A natureza connosco foi pródiga, dotando a nossa terra, além do clima ameno, de um ceo sempre de anil e de um solo, donde surgem azulados serros, a cujas faldas se estendem alfombras de musgo e de verdura, cortando a florida campina, córregos que confluem, fazendo rolar suas límpidas águas sobre um leito de areais alvas, despenhando-se aqui e allí, formando somnolentas cascatinhas.

Si a nossa cidade possui todas as riquezas e encantos naturais, não é isso motivo para só nos acalantar-nos com taes atributos preciosos, deixando de promover melhoramentos, que ponham em realces taes dons.²⁶

Nessa mesma crônica podemos observar a importância do diálogo estabelecido com outras cidades. Os fiscais das obras que estão sendo realizadas na cidade, entre elas o embelezamento do córrego do Lenheiro, são criticados por não serem “viajados”, pois nunca viram em

(...) Petrópolis, Juiz de Fora ou Rio de Janeiro, como alinham bancos de relva, como se engendram grupos de árvores, como as touceiras de bambu e de pita, collocadas com arte à beira de um fosso ou junto de uma muralha disfarçam escabrosidades do terreno e offerecem à vista pittoresca paisagem.²⁷

²⁶ O REPORTER, 13/08/1905, ano I, nº. 30, p.1.

²⁷ O REPORTER, 13/08/1905, ano I, nº. 30, p.1.

O estreito comércio com o Rio de Janeiro, reanimado pela chegada da Oeste de Minas em 1881, possibilitou à cidade manter contato permanente com o que estava sendo discutido e utilizado na modernização de outras cidades. É importante lembrar, aqui, que o Rio de Janeiro, por sua vez, mantinha estreito contato com a Europa, principalmente com Paris, apropriando-se, a seu modo, dos valores e modas difundidos pelo mundo inteiro. A ferrovia prometia a civilização por onde passava.

A EFOM – Companhia de Estrada de Ferro Oeste de Minas foi criada exclusivamente com capital nacional, sendo o seu estatuto aprovado pelo governo imperial em julho de 1878. Sediada em São João del-Rei, foi a primeira companhia ferroviária de Minas Gerais. A estação foi construída com armações metálicas, seguindo, na época, o modelo europeu de pavilhões ferroviários. Símbolo de um novo tempo para a cidade, a chegada da ferrovia foi noticiada com grande otimismo. Antes mesmo de sua concretização, a EFOM já era divulgada amplamente como a responsável por trazer consigo o progresso e a civilização.

ESTRADA DE FERRO DE OÉSTE

Em breve tempo veremos esta bella e risonha Cidade sacudindo a roupagem do indifferentismo, alçar o cóllo e caminhar na vanguarda a par das mais fortunadas Cidades de Minas.

Em breve a locomotiva, conductora da civilização e do progresso, revestirá S. Jão d'El-Rei de soberba louçania e em dobrado ponto tocará ao auge de grandesa a mimosa Nápoles de Minas! (...).²⁸

Regina Horta Duarte lembra que a chegada da EFOM a São João del-Rei deve ser pensada para além do aspecto econômico. A ferrovia, condutora do progresso e da civilização, trazia consigo possibilidades de refinamento cultural, intelectual, de hábitos e costumes, tão

²⁸ O ARAUTO DE MINAS, São João del-Rei, 18/11/1877.

desejados pelos habitantes da cidade, já que permitia uma maior circulação de pessoas, mercadorias, idéias, modas etc.

Mais do que significações econômicas, a ferrovia trazia uma ligação com todas as imagens que mentes provincianas construíam do Rio de Janeiro. Progresso e civilização, com todo o refinamento que se atribuía a estes termos, eram palavras-chave para esta sociedade.²⁹

Mas a apropriação de valores e modas modernos não poderia desconsiderar as especificidades de cada cidade. A cidade colonial brasileira tinha como característica a irregularidade de sua malha urbana. Mesmo que tenha havido alguma tentativa de geometrização durante a formação das cidades, não chegamos a ter aqui o traçado regular da cidade colonial da América espanhola.

No período colonial, e não raro também durante o Império, os habitantes das cidades acabavam agindo de acordo com suas conveniências, erguendo suas casas como bem lhes aprazia, passivos às condições impostas pela Natureza e beneficiados pelo frágil controle das autoridades. (FOLLIS, 2004, p. 47)

Como vimos, a exploração do ouro nas encostas da Serra do Lenheiro deu origem ao Arraial de São João. Os primeiros moradores e o comércio se instalaram em casas rústicas. A exploração do ouro também condicionou a abertura dos caminhos que levavam os viajantes, exploradores e simples habitantes até a margem do Córrego do Lenheiro e a partir de suas margens se dirigiam para as duas saídas do Arraial.

O “Bando”, documento de 1714, que determinava o espaço de ocupação para a formação da nova Vila, foi a primeira medida tomada na tentativa de organizar o espaço urbano de São

²⁹ DUARTE, 1997, p. 77.

João del-Rei. Como vimos anteriormente, outras medidas foram tomadas no decorrer dos séculos XVIII e XIX, determinando, por exemplo, o alinhamento das ruas e a construção de calçadas. Porém, a fiscalização por parte do poder público não foi suficiente para manter o crescimento ordenado da cidade e impedir seus moradores de a ocuparem de acordo com as conveniências deste mesmo poder, situação que se repetiu em todo o mundo. Temos, assim, um traçado urbano que se definia de acordo com as ações sociais, influenciadas por razões econômicas ou não.

Em 1817, o viajante inglês John Lucock, visitando São João del-Rei, considerou-a semelhante a todas as vilas portuguesas, com ruas irregulares e casas caiadas de branco, com janelas de rótula. Segundo Maldos, a Câmara Municipal lançou, em 1887, um Código de Posturas, que estabeleceu critérios de intervenção na cidade. Nesse documento determinava-se desde a altura do pé direito das novas construções, que deveria ser acima de quatro metros, até o local adequado para a parada de carros de bois que transportavam mercadorias para o comércio local, bem como a obrigação da construção de passeios de acordo com as regras e os materiais estabelecidos pelo código³⁰.

Os carros de boi, durante todo o século XIX, percorriam as ruas de São João del-Rei. Responsáveis pelo transporte de mercadorias, tais veículos faziam parte do cotidiano da cidade e representavam, com seu movimento lento e sonoro, a febre comercial que marcou o século XIX, considerando-se a existência de períodos mais prósperos e outros, nem tanto. Regina Horta Duarte ressalta a sonoridade dos carros de bois como plenas das significações que o comércio trouxe para a cidade e para o grande número de pessoas envolvidas nessa

³⁰ MALDOS, 1997, p. 38.

atividade, sonoridade essa tão familiar aos habitantes da cidade, mas que surpreendia aqueles que chegavam à cidade.

Um visitante dos anos noventa, impressionado pelo ruído, perguntou a um dos carreiros porque não punha sebo no eixo, impedindo-lhe o chio. ‘Não senhor’, respondeu o homem. Ao contrário, punha carvão para ele guinchar mais, modo de adivertir (sic) os animais e consolar a si próprio das agruras da vida.³¹

Outro símbolo da cidade eram os sinos, tão marcante para os visitantes e habitantes quanto o cantarolar dos carros de boi. Tocavam o dia todo, marcando o tempo e os acontecimentos e se constituíam como “signo do tradicionalismo da cidade, fundavam uma vivência do tempo, do espaço e mesmo da sociabilidade das pessoas”³². O sino e o carro de boi são representantes do ritmo vivenciado pela cidade durante o século XIX.

Mas a chegada do primeiro automóvel proporcionou aos habitantes de São João del-Rei a experiência de um novo ritmo de vida. O ritmo lento e cantante dos carros de boi que percorriam as ruas da cidade foi alterado pela velocidade do automóvel. O próprio traçado da cidade, de suas ruas e avenidas, precisava se adaptar à nova realidade e ao novo ritmo. Em 1912, antes mesmo da chegada do automóvel, o carro de boi já não era mais bem visto pelos habitantes da cidade. Seu “monótono cantar” ao atravessar a cidade era considerado antiquado e, portanto, representava um “contraste com o actual progredimento da cidade”³³.

Porém, apesar do culto ao progresso na figura do automóvel, esse ainda conviveu por algum tempo com os carros de boi que continuaram a ocupar as ruas da cidade, como podemos observar na imagem de um fotógrafo anônimo (FIG. 2), assim como o tradicional badalar dos

³¹ DUARTE, 1997, p. 75.

³² DUARTE, 1997, p. 72.

³³ O REPORTER, ano VIII, num. 309, p. 1.

sinos passou a conviver, a partir de 1881, com o “barulho pleno de modernidade” da ferrovia e com “novas trilhas sonoras” que transformavam o cotidiano da cidade nas primeiras décadas do século XX. Nessa fotografia podemos observar três automóveis estacionados na principal rua ocupada pelo comércio, enquanto um carro de boi aparece ao fundo atravessando o cruzamento.



FIGURA 2 – *Rua Municipal* (atual Artur Bernardes).
Autor anônimo, [ca. 1940].

A coexistência dos carros de boi e dos automóveis, do badalar dos sinos e do apito da ferrovia é a grande comprovação da existência de um discurso que aparece como parâmetro e não como realidade sobre o que seria uma cidade moderna e progressista. O cotidiano da cidade se configura a partir de práticas sociais que nos permitem enxergar as ambigüidades e limites existentes na apropriação de um discurso moderno por uma cidade dotada de tradições e hábitos arraigados.

Na última década do século XIX e nas primeiras do século XX, a Câmara Municipal de São João del-Rei passa a agir de forma mais incisiva sobre o espaço físico e os hábitos dos moradores da cidade. No ano de 1906, o principal periódico local, *O Repórter*, faz elogios explícitos aos empreendimentos da Câmara Municipal para dotar a cidade de “elementos positivos que denotem o seu adiantamento moral”³⁴. A arborização das ruas e das praças é elogiada, pois garantiriam o embelezamento e a higiene pela purificação do ar. Ao mesmo tempo, a população é convidada a contribuir para a conservação das novas árvores, impedindo a circulação, pelas ruas, de animais que acabavam comendo as mudas recém-plantadas.

O início do século XX em São João del-Rei é marcado ainda pela inauguração da luz elétrica, em 11 de julho de 1900. Signo da modernidade, ela ainda terá muitos problemas até se tornar um verdadeiro benefício para a cidade, mas sua inauguração já significou, para os moradores da cidade, um importante passo em direção ao progresso. Além de significar segurança, também substituiu, pelo menos na parte central da cidade, os antigos lampiões a querosene, herdados do período colonial. A imagem da cidade se transformava.

A confiança no progresso da cidade aparece numa crônica de 1907, do mesmo periódico: “São João D’El Rey progride”³⁵: Progresso confirmado por indícios tais como a febre de imprensa, a abertura da nova avenida, os projetos de nivelamento de ruas, entre outros.

O progresso também significava uma atração para as pessoas que desejavam visitar a cidade e que procuravam bem-estar e conforto: “Porque é preciso que de vez nos convençamos de uma coisa: o que dá vida e movimento a um lugar é ocorrência de pessoas que o procuram, por seu

³⁴ O REPÒRTER, 26/08/1906, ano II, numero 29, p. 1.

³⁵ O REPÒRTER, 09/06/1907, ano III, numero 18, p. 1.

bom clima, pela sua hygiene, etc.”³⁶. Os chamados “veranistas” eram considerados um forte elemento de prosperidade para a cidade, além de serem importantes instrumentos de propaganda de seu progresso e civilidade.

Na primeira década do século XX são recorrentes, nos periódicos de São João del-Rei, as referências ao embelezamento e higienização da cidade, dois dos três princípios que nortearam a modernização urbana em Paris e que se tornaram moda no mundo todo. Mas somente na década seguinte é que a cidade começará a perceber os problemas provocados pela precariedade das vias de circulação, que contradiziam os padrões de racionalidade e regularidade adotados pelas modernas cidades européias e exigidas pelo capitalismo industrial.

A existência dessas contradições pode ser o motivo pelo qual os cronistas da época insistiam em afirmar “S. João d’El Rey caminha, S. João D’El Rey progride”. Era preciso mostrar aos leitores que, apesar das contradições e dos problemas ainda enfrentados, a cidade estava participando do movimento de modernização pelo qual passavam outras cidades no Brasil e no mundo, e, portanto, progredia.

Essa insistência também pode indicar a necessidade e o desejo de romper com o passado e caminhar rumo ao futuro. Segundo Luciana Teixeira de Andrade, uma das características marcantes da modernidade é o desejo de romper com o passado³⁷. A velocidade e a intensidade das mudanças tanto no corpo social quanto no espaço físico da cidade alimentaram a sua imagem como um ser em intensa e constante mutação e que, portanto, não se ligava ao passado. O movimento da cidade moderna deveria ser em direção ao futuro.

³⁶ O REPÒRTER, 09/06/1907, ano III, numero 18, p. 1.

³⁷ ANDRADE, 2004, p. 50.

Uma crônica publicada em comemoração do bicentenário de São João del-Rei nos fala dessa relação da cidade com o passado:

As velhas cidades possuem o dom maravilhoso de attrair, de prender, porque a cada passo topamos com uma recordação muito grata, de trecho em trecho deparamos uma coisa qualquer vetusta, a ruir, certamente ao peso da saudade que avassala as almas saudosas nestes tempos de irreverente e feroz horror ao que se foi. (...) Sentimos o que quer que seja de reverente admiração pelo seu passado. Por mais que o espírito moderno nos pretenda arrancar os restos de tradicionalismo que se arraigavam em nossa alma saudosista de meridional, as radículas não desarraigam-se jamais.³⁸

O rompimento radical com o passado, pregado pela modernidade, torna-se impraticável, principalmente numa cidade como São João del-Rei, onde as ruas e as construções remetem o passante a um tempo que ele não viveu, mas que, de algum modo, lhe pertence. A atitude saudosista com relação ao passado e a celebração do progresso convivem no espaço da cidade, mas não sem conflito e tensão. Os habitantes de São João del-Rei viviam um dilema. Se por um lado o passado estava inegavelmente presente no cotidiano da cidade, por outro não se queria repeti-lo.

As construções nesta cidade augmentam di-a-dia. São innumeros os prédios novos aqui, facto este que bem prova o desenvolvimento que nestes últimos tempos vae tomando S. João d'El-Rey. Infelizmente, porém, neste ponto, observa-se um facto muito desagradável, que merece a attenção da Câmara Municipal. Muitos dos prédios construídos ultimamente conservam ainda a feição arcaica dos tempos de outr'ora. (...) É preciso cuidar-mos da nossa esthetica. Já é tempo da cidade perder aquella feição arcaica dos tempos coloniaes que tanto a entristece, que tanto a enfeia.³⁹

O *Álbum da Cidade de S. João d'El-Rei* organizado por Tancredo Braga e publicado em comemoração do bicentenário da cidade traz em suas páginas a conjugação de valores que conformam a sua imagem no ano de 1913: a presença inegável do passado, “despertando-me

³⁸ O REPORTER, 20/11/1913, ano IX num. 81, p. 1.

³⁹ A TRIBUNA, 27/09/1914, ano I, num. 10, p. 1.

saudades de cousas jamais vistas, uma como nostalgia de um passado longínquo, remoto, apenas entrevisto nas páginas dos *annaes pátrios*"; a natureza pródiga, "a vastidão infinda dos teus horizontes, donde se desvendam as mais deliciosas paragens"; e, por fim, o progresso, "o surto que nos últimos annos vais tomando e que se traduz no teu rápido progredir material"⁴⁰.

As fotografias que acompanham o álbum confirmam a conjugação dos valores acima. São fotografias das antigas igrejas, das belezas naturais que circundam a cidade e das melhorias feitas nas ruas e na chamada Praia⁴¹, além de fotos do comércio e dos habitantes mais importantes. Desejava-se comemorar, com esse álbum, a vida de uma cidade que, dotada de passado glorioso e de uma natureza prodigiosa, caminhava em direção ao progresso.

Mas a progressista e civilizada cidade cantada pelo álbum permanece em 1915 sem nenhuma praça ajardinada, motivo que, segundo seus cronistas, depõe contra a sua imagem, dando a ela um ar de "cidade sertaneja, longe dos centros civilizados, bem longe do progresso"⁴². Os hábitos dos moradores também são criticados, tais como o hábito de homens, mulheres e crianças de se instalarem defronte a uma casa onde se realiza um casamento ou outra festa qualquer. Considerado um serviço de saneamento, esse "vergonhoso", "abjecto", "deprimente" e "ignóbil" costume deveria ser impedido por todos os cidadãos, para que São João del-Rei não se igualasse "a mais rústica aldeia do sertão brasileiro"⁴³.

O caminho da cidade rumo ao futuro e ao progresso não foi tão retilíneo como desejaram seus habitantes e dirigentes. Em 1918, ano em que é lançado o álbum da cidade produzido pelo fotógrafo André Bello e do qual trataremos no terceiro capítulo, torna-se recorrente nas

⁴⁰ BRAGA, 1913, p. 16.

⁴¹ A cidade de São João del-Rei é cortada pelo Córrego do Lenheiro, o qual é chamado popularmente de *Praia*, assim como os muros construídos em suas margens são chamados de *cais*.

⁴² A TRIBUNA, 14/11/1915, ano II, num. 71, p.1.

⁴³ A TRIBUNA, 06/02/1916, ano III, num. 83, p. 1.

crônicas publicadas a presença de “uma força oculta” que impede o desenvolvimento da cidade. Os serviços de esgotos haviam começado há cinco anos e continuavam sem conclusão, o projeto de instalação de bondes elétricos estava completamente liquidado e o abastecimento de água continuava apresentando sérios problemas.

Hábitos que atentavam contra a civilidade dos habitantes continuavam a vigorar, como os do comércio que deixavam gêneros alimentícios expostos “a poeira, as mosca, mosquitos, baratas e ratos”⁴⁴, hábitos esses que contrariavam os princípios de higienização necessários a uma cidade moderna e que eram combatidos pelos periódicos que exigiam melhor fiscalização por parte do poder público.

Segundo uma outra crônica, a cidade já não era a mesma de 1890. Se, por um lado, o comércio e a indústria se desenvolviam, por outro, a construção de casas modernas destoava dos edifícios que mantinham a feição colonial, caso do prédio da estação da Estrada de Ferro Oeste de Minas - EFOM. Era preciso harmonizar a modernização, ou seja, torná-la mais uniforme. Porém, a reforma da estação, já bem adiantada em novembro de 1920, não estava obedecendo a “certo gosto esthetico” e acabaria se tornando, na opinião de um de seus observadores, “um edifício a antiga: pesado e sizudo”⁴⁵.

Na visão de seus habitantes que tanto desejavam a imagem de cidade moderna e civilizada, essa ainda se encontrava muito fragmentada. O ritmo próprio da cidade parecia não acompanhar os anseios de seus habitantes. Em contato com as novidades que chegavam do Rio de Janeiro e Juiz de Fora, entre outras cidades, os moradores sabiam dos aspectos que sua

⁴⁴ A TRIBUNA, 26/05/1918, ano IV, num. 204, p. 1.

⁴⁵ A TRIBUNA, 09/11/1919, ano V, num. 280, p. 1.

cidade deveria ter para ser considerada moderna, assim como os hábitos e costumes que os tornariam um povo civilizado e progressista.

As transformações ocorridas no Rio eram sempre lembradas pelos cronistas. Os velhos e inveterados hábitos combatidos pelas reformas promovidas por Pereira Passos deveriam aqui também ser extintos, medida que no Rio obteve “brilhantes resultados”. A cobrança dos muitos impostos também era lembrada, pois, segundo o cronista Eduardo Sócrates, garantia muitos benefícios ao contribuinte⁴⁶.

O progresso, tão cantado na primeira década do século XX, passa a receber inúmeras críticas. As reclamações se referem ao esgoto, ao serviço de abastecimento de água, ao recolhimento do lixo e à situação precária do calçamento das ruas. Uma crônica de 1919 afirma ser o calçamento de pedras, conhecido como pé-de-moleque, a causa do pequeno número de carros de praça e automóveis existentes na cidade. Era preciso apontar responsáveis pela estagnação da cidade e os cronistas locais assumiam essa missão.

O automóvel poderia ter significado para a cidade uma alteração de seu ritmo, anteriormente ditado pelos carros de boi; porém, as ruas herdadas do século XIX ainda possuíam uma estrutura e um traçado que não permitiram, inicialmente, a plena circulação dos automóveis. Um dos indicadores da modernidade, nesse caso o automóvel, encontrou obstáculos numa cidade onde o passado ainda estava muito presente, por mais que a vontade de seus habitantes fosse contrária à sua presença: “é um problema serio esse da substituição do nosso calçamento pé-de-moleque, inimigo do progresso e protector das sapatarias”⁴⁷.

⁴⁶ A TRIBUNA, 09/02/1919, ano V, num. 240, p.1.

⁴⁷ A TRIBUNA, 26/10/1919, ano V, num. 278, p.1.

Um golpe para a cidade foi noticiado em 1920: a mudança dos Escritórios da Oeste de Minas para Belo Horizonte. Tal fato não era esperado, pois, segundo um periódico da época, a Oeste havia sido construída graças ao esforço e até mesmo ao sacrifício de parte da população de São João del-Rei. A mudança dos escritórios da EFOM significou a perda de “uma parte considerável do seu elemento de vida”⁴⁸.

Mas, em 1923, essa realidade percebida no discurso dos cronistas e que atestava contra o desenvolvimento da cidade começou a se alterar. O cronista Baptista de Castro se refere ao projeto de construção de uma nova cadeia como um dos vários melhoramentos “de vulto” que seriam promovidos pela nova Câmara Municipal. A substituição da antiga cadeia por uma “moderna” significaria um melhoramento tanto do aspecto material, quanto do aspecto moral, pois se tratava de um ato de humanidade⁴⁹.

Nesse mesmo ano, a notícia da chegada do primeiro auto-ônibus é acompanhada por uma propaganda de automóvel. Considerado o “único carro para as estradas do interior”, o automóvel FORD era, entre outras coisas, veloz, característica inerente aos novos tempos. Segundo os cronistas locais, o problema do calçamento das ruas estava sendo solucionado e os automóveis poderiam circular pela cidade. Em outubro de 1923, é noticiada a retirada do antigo calçamento da Rua Municipal, que seria substituído por paralelepípedos. Segundo o periódico A TRIBUNA, o número de carros aumentava a cada dia, e o auto-ônibus, chamado pela população de “Grisu”, circulava sempre lotado. Somados ao projeto de melhoramento do fornecimento de energia, esses empreendimentos da Câmara Municipal eram considerados os responsáveis por recolocar a cidade nos caminhos do progresso.

⁴⁸ A TRIBUNA, 29/02/1920, ano VI, num. 296, p.1.

⁴⁹ A TRIBUNA, 14/01/1923, num. 455, p.1.

Esses caminhos deveriam conduzir também os valores morais. Num artigo assinado por T. B., a campanha realizada pela imprensa local contra o preconceito racial é considerada “racional e sympathica”. Segundo o autor, as irmandades e ordens religiosas da cidade ainda mantinham o criticado hábito de não admitirem pessoas “de cor”: “É admirável que neste século, de aeroplanos e telegraphos sem fio, ainda perdurem preconceitos tão vergonhosos, com ares de aristocracia e nobresa”⁵⁰.

O mesmo T. B., após passar alguns meses fora, assina um outro artigo exaltando as grandes transformações pelas quais passou a cidade em pouco espaço de tempo: a construção do novo teatro, a nova cadeia, o melhoramento da luz elétrica e o surgimento de novas indústrias, entre outros melhoramentos. De acordo com o autor, a cidade estava doente e agora se reerguia, “ahí está ela, corada, alegre, de automóvel, ouvindo música saltitante nos cafés, rindo, brincando, comendo bem, satisfeita e cheia de dinheiro”⁵¹.

Permanece nesse período a presença das contradições existentes entre uma cidade que se quer moderna e, por isso, precisa romper com o passado, mas não pode negar a sua presença. Se por um lado se condena o antigo costume chamado de “encomendação de almas”, grupo de fiéis que, durante as madrugadas da quaresma, percorre as ruas da cidade visitando os cemitérios, por outro lado a tradição histórica, aliada às riquezas naturais da cidade, é considerada um grande atrativo para os visitantes.

⁵⁰ A TRIBUNA, 01/07/1923, ano IX, num. 479, p. 2.

⁵¹ A TRIBUNA, 06/01/1924, ano X, num. 507, p. 2.

A imagem da cidade nessa época é resumida num artigo⁵² escrito por Antenor Nascentes, turista que visitou São João del-Rei em 1925. Importante é perceber nesse relato a imagem que a cidade possui aos olhos do viajante que por ela passa.

Após desembarcar na estação da EFOM, que lhe causou boa impressão, o viajante caminha pela cidade. “Saindo da gare, entro numa avenida bem calçada, vejo muitos veículos, passa um auto-omnibus. Sinto-me bem”. Após se instalar num dos hotéis da cidade, resolve dar um passeio pela cidade. Nesse passeio, viu o grande número de pessoas que saíam do “elegante” edifício do teatro municipal após a sessão cinematográfica e logo à frente teve, segundo ele, uma agradável visão da Ponte da Cadeia, “tipo de construção colonial, obra forte e de linhas correctas”. Observou também os “flanêurs”, os automóveis e os cafés com as mesas cheias, “enfim uma vida nocturna, embora rudimentar”. Possivelmente, o visitante chamou de flanêurs as pessoas que passeavam despreziosamente pelas calçadas. Figura emblemática da modernidade de Paris, esse homem, visto como um fisiognomista nato da rua, teria um vivo interesse pelo espetáculo da cidade e uma disposição ao ócio e ao devaneio.

O viajante verificou que a cidade possuía os três requisitos considerados por ele como essenciais a uma cidade moderna: serviço de água, luz e esgoto. O calçamento de paralelepípedos se concentrava na parte central da cidade, mas, como lhe haviam informado, logo se estenderia a outras partes da cidade. Nesse momento da narrativa o visitante diz sentir falta de bondes circulando pela cidade, os quais tinha visto circulando por cidades menores e “com menos vida”. Sente falta também de um jornal diário, pois cidades menos importantes que São João del-Rei já possuíam o seu.

⁵² A TRIBUNA, 28/06/1925, ano XI, num. 658, p. 1.

Diz o viajante não se referir às belezas históricas da cidade porque não tinha vindo descobrir a bela cidade e estava “apenas dando as impressões de um turista”. E aponta mais duas necessidades de São João del-Rei: um hotel moderno e a criação de instrumentos de propaganda da cidade. Cita o Almanack de São João del-Rey como exemplo de material que poderia ser aproveitado para propaganda. Encerra a sua narrativa falando da potencialidade de São João del-Rei como cidade digna da visitaçãõ de pessoas de todo o Brasil e estrangeiros.

O almanaque citado pelo viajante foi organizado por Horácio de Carvalho e publicado em dezembro de 1923. Traz em suas páginas, segundo o editorial escrito por Baptista de Castro, “visãõ clara, exacta e pratica do que é e do que vale este tradicional rincãõ da terra mineira”⁵³. Constituído de textos acompanhados de fotografia, charges, propagandas do comércio, poesias, piadas e curiosidades, o almanaque serviria, de acordo com o viajante, como um ótimo instrumento de propaganda da cidade.

Num artigo do almanaque, intitulado “Que é S. João?”, escrito pelo juizforano Eduardo Sócrates, podemos observar qual é a cidade que deseja ser vista e visitada por viajantes de todo o mundo. Primeiramente, o autor faz referênciã ao clima ameno e à paisagem circundante, seguida da exaltaçãõ do “povo hospitaleiro e comunicativo”. A venda do bolinho de feijãõ⁵⁴ pelas ruas da cidade é vista como um costume peculiar de São João del-Rei.

Jã no final do texto, Eduardo Sócrates fala do embelezamento de São João del-Rei, que, segundo ele, é um problema, dado o modo como originalmente a cidade se formou, “dados os vícios iniciaes de sua construcçãõ, sem alinhõ e sem architettura”. Pelo que parece, a cidade,

⁵³ CARVALHO, 1924.

⁵⁴ O bolinho de feijãõ faz parte da tradiçãõ culinãria da cidade. Até a segunda metade do século XX era comum ver vendedores desse bolinho pelas ruas de São João del-Rei, principalmente no final da tarde.

ainda em 1923, apresentava uma imagem herdada do passado colonial. Continuando, aborda o tema da topografia acidentada da cidade, outro signo a dificultar a remodelação do espaço urbano segundo os moldes haussmaniano. Buscava-se, assim, uma explicação para o aspecto ainda arcaico da cidade, apesar de tantas exaltações às mudanças e ao progresso.

As referências ao progresso e à modernização, pouco citados no almanaque, continuam aparecendo nas crônicas dos jornais. A construção da nova cadeia, a reforma do teatro municipal e a colocação de paralelepípedos nas ruas centrais são ainda os motivos pelos quais a cidade demonstra estar passando por um surto progressista. Porém, o fornecimento de energia elétrica continua sendo um problema que faz com que a cidade permaneça como “Prometheu, amarrado às rochas do Cáucaso”⁵⁵.

O progresso e a modernização de São João del-Rei aparecem nas crônicas como algo que está sempre prestes a ser alcançado. Novos problemas vão surgindo no decorrer dos anos, como podemos perceber nas reclamações publicadas nos periódicos. A falta de policiamento que controlasse os atos de vandalismo de alguns habitantes da cidade passou a ser um problema, bem como o aumento do número de vendedores ambulantes que passavam pela cidade e que, segundo reclamação da Associação Comercial, não contribuía em nada para o comércio local.

Em 1933, encontramos, numa crônica publicada no principal periódico da cidade, a afirmação de que a cidade estava retrocedendo acentuadamente: “e a nossa cidade já então em grau relativamente elevado de progresso, começa a decair”⁵⁶. A construção de uma fonte luminosa

⁵⁵ A TRIBUNA, 25/02/1926, ano XII, num. 727, p. 1.

⁵⁶ A TRIBUNA, 17/12/1933, ano XIX, num. 1101, p. 1.

na principal avenida da cidade recebe críticas severas, pois, para funcionar, gastava o que mais falta fazia à cidade: luz.

A reclamação contra a alta velocidade dos automóveis se torna recorrente. Num artigo de 1935⁵⁷, essa reclamação aparece acompanhada da constatação do reaparecimento dos carros de boi atravessando a cidade, bem como de animais passeando pelas ruas, hábitos que, realmente, nunca se extinguíram. O lento cantar dos carros de boi e o calmo passeio de animais pelas ruas conviviam com automóveis em alta velocidade. Nesse período de “decadência” e contradições acentuadas, o turismo é visto como elemento capaz de garantir prosperidade à cidade.

S. João d’El-Rey, cidade fadada ao turismo, tem a particularidade de oferecer aos que a procuram sua facilidade de acesso, seus hotéis confortáveis, sua excelente e rica Bibliotheca publica, seu ótimo clima de montanha ricamente oxygenado, sua hygiene e conforto de cidade moderna a par todos thezouros de arte colonial, zelosamente conservada na architectura dos seus magestosos templos e de suas bellas pontes de pedra.⁵⁸

A imagem da cidade se alterna entre progressista e colonial, que insiste em reaparecer de tempos em tempos. No primeiro número do periódico “Diário do Comércio”, datado de 1938, o editorial aparece com o título “São João del-Rei, cidade contraste”. A cidade é colocada em lugar de destaque entre “as cidades modernas e ultra-civilizadas” do mundo todo, representando o desejo de seus habitantes.

O texto do editorial enfatizava que, apesar de São João del-Rei resguardar “com carinho e veneração” as lembranças gloriosas de seu passado, a cidade não vivia dessas lembranças. As realizações mais modernas e mais atuais conviviam harmoniosamente com a história da

⁵⁷ A TRIBUNA, 06/01/1935, ano XXI, num. 1257, p. 1.

⁵⁸ A TRIBUNA, 19/04/1936, ano XXII, num. 1320, p. 1.

cidade. Citando Tristão de Ataíde, o autor reforça a imagem de São João del-Rei como essencialmente moderna: “As coisas do passado (...) parecem ter apenas o lugar que devem ter em nossa vida, sem nenhum romantismo sem nenhum saudosismo. São João del-Rei não vive de seu passado. Vive com ele”⁵⁹. O grande mérito da cidade era ser, ao mesmo tempo, “relicário precioso da cultura antiga” e “um monumento expressivo e edificante do dinamismo e do desenvolvimento do nosso século”.

Portadora de inúmeras belezas naturais e de um passado glorioso, a cidade de São João del-Rei, no editorial do Diário do Comércio, se destaca exatamente por conseguir conciliar esses atributos à capacidade de progredir constantemente. O passado não é fonte de nostalgia e estagnação, significa sim a força que impulsiona a cidade a trilhar os caminhos da modernidade. Percebemos no texto uma preocupação em mostrar uma imagem da cidade que não está presa ao passado, apesar do seu aspecto ainda colonial, mas uma cidade que se destaca, principalmente, por acompanhar as realizações mais modernas ocorridas no mundo. O texto termina com duas afirmações: “São João del-Rei, cidade contraste. São João del-Rei, cidade surpresa”.

A modernidade se sobrepõe aos outros dois atributos da cidade, mas deseja conviver harmoniosamente com eles. Essa situação caracteriza São João del-Rei como uma cidade contraste, na visão do autor do editorial. Considerada como cidade ideal, é “sempre velha, mas eternamente nova pela grande juventude de seu coração”, é dinâmica, como as cidades mais modernas, mas possui a leveza de cidade “pitoresca” do interior de Minas Gerais. É importante ressaltar que o periódico “Diário do Comércio” pertencia à Associação Comercial. Portanto, o otimismo exagerado que observamos nas afirmações acima é compreensível, se

⁵⁹ DIÁRIO DO COMÉRCIO, 06/03/1938, ano I, num. 1, p.1.

lembrarmos que o comércio é visto como o principal responsável pelo progresso da cidade. Sendo assim, a imagem da Associação Comercial estava relacionada diretamente à imagem da cidade, que deveria, então, ser progressista e moderna.

Mas a cidade pitoresca e moderna dos cronistas e observadores é, também, a cidade da saudade, por mais que isso tenha sido negado por medo da nostalgia que poderia produzir estagnação. Se o texto analisado anteriormente opunha progresso a nostalgia, temos numa crônica escrita por Agostinho Azevedo⁶⁰, a nostalgia e a saudade como sentimentos inegavelmente presentes na alma dos habitantes da cidade.

Essa crônica fazia parte da edição comemorativa do centenário da emancipação política da cidade e foi escrita no mesmo ano do editorial citado anteriormente. O autor fala de uma cidade que possuía o passado adormecido sobre as realizações promovidas pelo progresso, como se fossem “frescas brasas que qualquer leve vento desperta”. E as recordações do autor se desenrolam no decorrer do texto como se fossem um vendaval a despertar a brasa do passado. Inicialmente, ele defendia a tese de que o gosto pelo passado e o prazer da lembrança não imobilizavam a vida.

Todas as lembranças narradas pelo autor falavam daquilo que permaneceu após as modificações que a cidade sofrera. As serras que a circundavam ainda possuíam o mesmo aspecto. A “velha praia” permanecia atravessando a cidade com seu pequeno filete de água, que com as chuvas se transformava num “valente” rio. É como se sob a cidade moderna e progressista do século XX adormecesse calmamente uma outra cidade, despertada pelas lembranças do escritor.

⁶⁰ DIÁRIO DO COMÉRCIO, 16/08/1938, ano I, n. 129, p. 21.

A modernização promovida pelos prefeitos era vista por Agostinho Azevedo com reservas. Os “clássicos pés-de-moleque” foram substituídos pelos modernos paralelepípedos e as fachadas e estilos das construções foram mudando. Mas a resistência a essa modernização era lembrada pelo autor através de personagens como o Professor Móta, que insistia em se vestir de acordo com “antigo estilo, conservando fraque, colarinhos duros e peitilhos engomados”; Pimentóte e João Pequeno, “arquivos volantes”, considerados tão indispensáveis à fisionomia da cidade como a Ponte da Cadeia e as palmeiras do Largo do São Francisco. As ruas da cidade e os personagens que transitavam por ela eram vistos pelo autor como forças latentes que despertavam as lembranças e traziam o passado à superfície da epiderme urbana.

Como Marco Pólo visitando a cidade de Zaíra, o autor constata que a cidade “se embebe como uma esponja dessa onda que refluí das recordações e se dilata”⁶¹. É impossível caminhar pela cidade e não “ler” o passado “escrito nos ângulos das ruas, nas grades das janelas, nos corrimãos das escadas, nas antenas dos para-raios, nos mastros das bandeiras, cada segmento riscado por arranhões, serradelas, entalhes, esfoladuras”⁶².

A cidade saudosa de Agostinho de Azevedo é, na década de 30, a imagem das contradições próprias da cidade moderna. Na fotografia abaixo podemos observar uma das principais avenidas da cidade (FIG. 3).

⁶¹ CALVINO, 1990, p.14.

⁶² CALVINO, 1990, p.14.



FIGURA 3 – *Avenida Carneiro Felipe* (atual Presidente Tancredo Neves).
Autor anônimo.

O calçamento, ainda precário, possuía resquícios do criticado “pé-de-moleque”, situação que prejudicava a circulação dos automóveis. A velocidade desses automóveis, muitas vezes alvo de reclamações nos periódicos, contrastava com o ritmo das pessoas que passeavam pelas ruas, com o homem que parecia posar para a foto sentado no “cais” e com a figura, parecendo uma criança, que observava a “Praia”, como até hoje é conhecido o córrego do Lenheiro. Os postes de luz elétrica permaneciam à frente dos antigos casarões onde funcionava o comércio. Os jardins e a arborização continuavam sendo desejos não realizados, enquanto o Teatro Municipal, já reformado, movimentava a vida cultural da cidade com as sessões cinematográficas. Percorrendo os caminhos do progresso e deparando com o passado em cada esquina, São João del-Rei adentra a década de 40 ansiando pelo “status” de cidade moderna, mas ainda vivenciando o passado.

1.3 - Cidade, modernidade e fotografia em São João del-Rei

A atitude nostálgica frente à cidade e o reconhecimento da modernização como inevitável e necessária caracterizam a atitude ambivalente própria dos habitantes da moderna São João del-Rei da década de 30. A nostalgia é alimentada na crônica de Agostinho Azevedo⁶³ principalmente pelas fotografias de André Bello, o qual, segundo o autor, conservava no arquivo de seu ateliê “a fisionomia da cidade e do povo através dos tempos”.

Segundo Azevedo, ele mesmo teria sido fotografado por Bello, assim como um grande número de habitantes da cidade. Recorda os recursos decorativos do ateliê que serviam àqueles que “ali iam em busca da fixação da cara”. O próprio fotógrafo possuía um retrato onde aparece usando “lunetas”, objeto decorativo, pois, de acordo com as lembranças do autor, Bello nunca teria sido míope. A fotografia torna-se, assim, para o autor, uma fonte de lembranças e saudades; vê-las é “um salutar passeio pelo passado”.

Fonte de lembranças para Agostinho Azevedo, a fotografia também foi um dos fenômenos mais importantes da vida moderna. Como num passe de mágica da câmera fotográfica, o mundo poderia ser resumido nas palmas de nossas mãos e retido nas nossas mentes. Segundo Maria Inez Turazzi, a fotografia foi “um dos fenômenos mais importantes de universalização da cultura e cosmopolitização da vida moderna”⁶⁴. A cidade moderna e seus habitantes foram os principais consumidores dessa importante “invenção” do século XIX.

Após a divulgação, pela Academia de Ciências de Paris, da nova invenção de Daguerre (1839), a fotografia rapidamente se espalhou pelo mundo, ganhando inúmeros adeptos e

⁶³ DIÁRIO DO COMÉRCIO, 16/08/1938, ano I, n. 129, p. 21.

⁶⁴ TURAZZI, 1995, p. 20.

também críticos ferozes. Essa repercussão explica-se pelo fato de, pela primeira vez na história da produção de imagens, produzir-se uma representação considerada por muitos como fiel e precisa da realidade, devido à gênese físico-química do processo fotográfico. Diferente das imagens produzidas manualmente, o novo procedimento seduzia pela fidelidade da imagem e pelos preços módicos, se comparados às pinturas.

A nova realidade, efêmera e fugaz, que se impunha sobre a cidade moderna e seus habitantes, poderia, com a fotografia, ser cristalizada num momento considerado importante e por um preço razoável. O homem do período viu nessa possibilidade um refúgio contra o anonimato e a perda de referências provocados pelo turbilhão de mudanças que o obrigavam a repensar a si mesmo, suas relações com o mundo e com os outros, enfim, seus valores. Recorrendo a Susan Sontag,

Fotos são um meio de aprisionar a realidade, entendida como recalcitrante, inacessível; de fazê-la parar. Ou ampliam a realidade, tida por encurtada, esvaziada, perecível, remota. Não se pode possuir a realidade, mas pode-se possuir imagens (...). No mundo real, algo *está* acontecendo e ninguém sabe o que *vai* acontecer. No mundo-imagem, aquilo *aconteceu* e sempre *acontecerá* daquela maneira.⁶⁵

No século XX, a popularização da fotografia, iniciada nas últimas décadas do XIX e representada pelo sucesso do retrato e do cartão-postal, vai dar a um maior número de pessoas a chance de possuir uma imagem de si mesmo, do outro e do mundo, ou seja, de possuir a realidade fugidia cristalizada na palma das mãos.

⁶⁵ SONTAG, 2004, p. 180.

Voltando ao pavor de Baudelaire, diante da aparição do velho mendigo que se multiplica⁶⁶, podemos entender esse pavor como a incapacidade de reter o fluxo vertiginoso das transformações da realidade moderna e mais precisamente da cidade moderna, fluxo esse que, com o advento da fotografia, poderia ser retido numa imagem. O poeta que volta atordoado para casa e nela não encontra refúgio, pois a cidade já lhe tomou a alma, poderia ter recorrido à fotografia do velho mendigo. Esse não mais se multiplicaria infinitamente frente aos seus olhos, mas seria um só, imóvel na fotografia e retido entre suas mãos. A alma do poeta não mais dançaria sobre “um mar fantástico e sem bordas”, mas se agarraria à sensação de possuir a realidade antes pavorosa e fugidia. A imagem fotográfica “nos faz sentir que o mundo é mais acessível do que é na realidade”⁶⁷, como bem nos lembra Sontag.

Essa ilusão de espelho do real e, conseqüentemente, de posse de um fragmento do real, proporcionados pela imagem fotográfica, são algumas das características dessa importante invenção da modernidade. O seu “uso talismânico”, como chamou Susan Sontag, esteve sempre presente na relação do homem com a fotografia. Esse aspecto mágico ainda povoa nosso imaginário e talvez por isso hesitemos em rasgar a foto de alguém que amamos, como se esse ato aniquilasse também sua existência real.

Num primeiro momento, a magia e a sedução exercidas pela fotografia são o que nos comove e nos incita, como a Barthes diante da foto de sua mãe ainda menina, no Jardim de Inverno. Magia e sedução que envolveram o homem moderno, aconchegando-o diante da possibilidade de reter por alguns momentos a realidade tão fugidia e veloz, de conhecer um mundo tão vasto e segurá-lo entre as mãos. No entanto, a fotografia há muito deixou de ser considerada espelho do real, por mais que ainda conserve sua magia e sedução.

⁶⁶ BAUDELAIRE, 1985, p. 333.

⁶⁷ SONTAG, 2004, p. 34.

Devido ao seu poder de reprodução e ao baixo custo, se comparada à pintura, a fotografia demonstrou ser a técnica mais apropriada para registrar paisagens ou pessoas. A técnica fotográfica possibilitava ao homem moderno uma nova forma de dar a ver e de apreender o mundo, bem como de representar a si mesmo e garantir o seu pertencimento a um grupo social através do retrato fotográfico.

Enquanto *locus* da modernidade, a cidade precisa se mostrar como progressista e civilizada. Nesse contexto, a fotografia passa a servir, entre outros fins, como registro das transformações urbanas e como propaganda dessas “bem sucedidas” transformações. Por outro lado, os habitantes dessa cidade que se quer moderna precisavam se diferenciar em meio à multidão para, em um outro momento, se identificarem com determinado grupo social. Sendo assim, encontramos, no início do século XX, uma grande produção de álbuns de cidade e a permanência do hábito, herdado do século XIX, de se deixar fotografar em cenários e situações produzidos em ateliês.

A cidade de São João del-Rei, como analisada anteriormente, está inserida nos debates sobre o que seria uma cidade progressista e civilizada. Portadora de belezas naturais e de um inegável passado colonial, ela passa por transformações que a conduzem pelos caminhos da modernidade, sem se isentar de contradições e ambigüidades. A fotografia, filha da modernidade, também terá o seu espaço na cidade. Durante as primeiras décadas do século XX, São João del-Rei e seus habitantes serão fotografados pelas lentes de André Bello, que produziu um álbum da cidade e uma série de retratos em seu ateliê.

Esses dois temas da fotografia, o álbum de cidade e o retrato, nos permitem pensar as relações estabelecidas entre modernidade, cidade e imagem fotográfica numa cidade do interior de

Minas Gerais, no início do século XX, que, devido a essa condição, resguarda especificidades que podem ser compreendidas a partir do reconhecimento da fotografia como fonte para a pesquisa histórica.

No próximo capítulo analisaremos a figura do fotógrafo André Bello enquanto profissional estabelecido em São João del-Rei, cujas imagens tanto dialogaram com o universo da fotografia, dentro e fora do Brasil, quanto tiveram um papel importante na inserção de uma imagem da cidade afinada com certos ideais de progresso e modernidade vigentes no período. Assim como os cronistas, as fotografias de Bello também construirão um discurso sobre a cidade, discurso esse que oculta, ao mesmo tempo que revela, a São João del-Rei moderna e colonial do início do século XX.

2 - ANDRÉ BELLO (1879-1941):

UM FOTÓGRAFO EM SÃO JOÃO DEL-REI

Em meados do século XIX, um mercado ávido por novidades européias incentivou o desenvolvimento da profissão de fotógrafo no Brasil. Segundo Ana Maria Mauad, a profissão de fotógrafo nesse período era valorizada:

(...) pelo caráter artesanal e artístico que eles imprimiam ao seu trabalho e, principalmente, porque a maior parte do material utilizado na confecção dos clichês era feito pelos próprios fotógrafos.⁶⁸

A crescente industrialização do processo fotográfico permitiu que um número maior de pessoas se interessasse pela fotografia, devido à facilidade de se adquirirem os materiais necessários nas recém-inauguradas lojas de material fotográfico. Sendo assim, a grande demanda de imagens pela sociedade moderna e as facilidades do processo fotográfico industrial fez crescer o número de fotógrafos, amadores, profissionais e os chamados “fotógrafos de fim de semana”.

Nesse contexto, o fotógrafo que desejasse ser reconhecido precisava se diferenciar e construir campos de legitimidade para o seu trabalho. É importante lembrar que não havia formação institucionalizada para aqueles que desejavam se tornar profissionais. A partir dessa realidade, cabe indagar: quais são os aspectos que caracterizavam um fotógrafo como profissional no início do século XX? Diante da industrialização do processo fotográfico e suas facilidades, quais eram os aspectos que diferenciavam um fotógrafo profissional daquele que se dedicava a registrar cenas de sua família e amigos?

⁶⁸ MAUAD, 2004, p. 35.

Em São João del-Rei foi possível constatar a presença de fotógrafos, contemporâneos a André Bello, que registravam os piqueniques da igreja, festas de família e outros eventos particulares. Mas, nas três primeiras décadas do século XX, somente Bello anuncia periodicamente nos jornais locais os serviços e produtos de seu ateliê fotográfico. Pode-se observar, através do discurso publicitário, a construção de campos de legitimidade profissional que o diferenciavam dos fotógrafos “de fim de semana”.

Importa observar nesse discurso publicitário as quatro esferas analisadas por Maria da Glória Bonelli, em sua análise dos estudos sobre profissões no Brasil no campo das Ciências Sociais. São elas: mercado, Estado, sociedade civil e comunidade⁶⁹. Sendo assim, poderemos observar, nos anúncios publicados nos jornais de São João del-Rei o modo como André Bello se insere no mercado fotográfico e participa da comunidade de fotógrafos através de seus estágios e contatos fora da cidade, bem como o seu reconhecimento pelo Estado, principalmente através do recolhimento do imposto sobre profissões, e do seu reconhecimento como fotógrafo profissional pela sociedade são-joanense.

2.1 - A fotografia em São João del-Rei no final do século XIX

Em 1878, ano que marcou o início da construção da Estrada de Ferro Oeste de Minas, a interiorana cidade de São João del-Rei recebe a visita da *Photographia Internacional*, dirigida por Ágio Pio. Signos do anseio pelo progresso que passou a movimentar a cidade, principalmente a partir do último quartel do século XIX, a Estrada de Ferro Oeste de Minas e a fotografia serão personagens importantes da modernidade em São João del-Rei.

⁶⁹ BONELLI, 1999, p. 90.

PHOTOGRAPHIA INTERNACIONAL
DIRIGIDA POR AGIO PIO

Tem a honra de participar ao respeitável público, que tem aberto sua oficina por pouco tempo de demora nesta cidade, e preparado seu ateliê, com os melhores aparelhos que há na Alemanha e em Nova York, pelo que garante fidelidade, nitidez e duração.

Tira retratos pelo sistema bombé, colorido ou não, imitando perfeitamente ao esmalte.

Previne as exmas senhoras que nem sempre vão à corte, que desejarem ter um perfeito retrato em photographia, que não devem perder a ocasião que se lhes proporcione.

Gabinete photographico – Largo do Rosário, 18.⁷⁰

O anúncio da visita do fotógrafo permite compreender o modo como a cidade e seus habitantes passaram a vivenciar, ainda no século XIX, o universo da fotografia. Nesse mesmo período, constatamos a passagem pela cidade de outros fotógrafos, principalmente vindos do Rio de Janeiro e São Paulo. Esses profissionais se estabeleciam em São João del-Rei durante um tempo determinado e ofereciam seus serviços, destacando a perfeição de seus trabalhos, a tecnologia utilizada sua procedência etc. Tratava-se de explorar o mercado fotográfico em expansão nas cidades do interior.

Estabelecido por pouco tempo na cidade, o ateliê *Photographia Internacional*, dirigido por Ágio Pio, desejava atrair o público mencionando a origem de seus aparelhos, “Alemanha e Nova York”, que garantiriam “fidelidade, nitidez e duração”. A qualidade do serviço oferecido estava diretamente ligada à dependência existente entre o trabalho do fotógrafo e a tecnologia utilizada. Segundo Maraliz de Castro Vieira Christo, essa dependência era bem mais valorizada do que a percepção estética. Segundo a autora, somente os fotógrafos que se dedicavam à fopintura enfatizavam o caráter artístico de seu trabalho⁷¹.

⁷⁰ ARAUTO DE MINAS, 05/08/1878, ano II, n.º. 20.

⁷¹ CHRISTO, 2000, p. 131.

Além da qualidade técnica de seu trabalho, Ágio Pio se dirige especificamente ao público feminino, destacando a oportunidade de as “exmas senhoras que nem sempre vão a corte” terem um retrato fotográfico. O Rio de Janeiro era a grande vitrine para o restante do País e, portanto, ditava a moda, seja do urbanismo, seja do vestuário, enfim, dos costumes e hábitos de um país que se queria civilizado e progressista. O público feminino era responsável por disseminar novas idéias dentro da estrutura familiar e da comunidade, daí ser muito cortejado pelos fotógrafos.

Outro importante fotógrafo do século XIX também visitou São João del-Rei, em 1883. O alemão C. Bischoff prestou seus serviços em várias regiões do País. Segundo Kossoy, ele teria passado por Joinville, Vitória, João Pessoa, Teresina, entre outras tantas cidades, mas sua trajetória ainda está por ser pesquisada⁷². Em São João del-Rei, C. Bischoff estabeleceu-se na Rua da Prata, oferecendo as últimas novidades da arte fotográfica, divulgadas na *Exposição de Paris e Philadelphia*⁷³. A preocupação em oferecer as “últimas novidades da arte fotográfica” é recorrente nos anúncios, como observa Maraliz de Castro Vieira Christo na análise dos jornais de Juiz de Fora.

Na segunda metade do século XIX, o processo para obtenção da fotografia passava por aceleradas mudanças, o que justifica a grande preocupação com a atualização técnica. Ávidos por novidades, os habitantes da interiorana São João del-Rei representavam para esses profissionais uma clientela que se ampliava.

⁷² KOSSOY, 2002, p. 83.

⁷³ ARAUTO DE MINAS, 08/03/1883, ano VII, nº. 1.

Segundo Kossoy, esses fotógrafos itinerantes são “uma das características mais notáveis da penetração da fotografia no interior do país”⁷⁴. Foram esses homens, dispostos a enfrentar longas viagens, carregando pesados equipamentos e buscando novos públicos para um mercado cada vez mais concorrido, que levaram a fotografia às cidades do interior do País.

O fotógrafo M. B. de Sá Vasconcellos, em 1882, também anunciou sua visita à cidade de São João del-Rei⁷⁵. Em sua propaganda, destacava a ornamentação de luxo de seu ateliê e o reconhecimento de seu trabalho nas principais cidades da Europa e América. Sua condição de fotógrafo itinerante era reforçada pelo anúncio de que visitaria todas as principais cidades da província de Minas Gerais. Além da itinerância, Vasconcellos destacava a sua formação científica. Boris Kossoy encontrou referências a esse fotógrafo na cidade de Poços de Caldas e Uberaba e nesta última ele se apresenta como bacharel em Ciências Naturais, Belas Artes e Letras, além de fotógrafo viajante premiado em diversos concursos artísticos nacionais e estrangeiros⁷⁶.

Muitas fotografias anônimas do século XIX, que hoje são utilizadas em campanhas publicitárias e de educação patrimonial, foram produzidas por esses fotógrafos itinerantes. A implantação da Estrada de Ferro Oeste de Minas em São João del-Rei (1881) facilitou a vinda desses fotógrafos que, anteriormente, encontravam grandes dificuldades para o transporte dos equipamentos e acessórios necessários à montagem de seus ateliês itinerantes.

Assim como Juiz de Fora, São João del-Rei também foi favorecida pela proximidade com o Rio de Janeiro e pela chegada da ferrovia, que levava mercadorias e trazia “artigos

⁷⁴ KOSSOY, 2002, p. 25.

⁷⁵ ARAUTO DE MINAS, 12/08/1882, ano VI, n. 16.

⁷⁶ KOSSOY, 2002, p. 313.

importados, as máquinas, os imigrantes, as companhias dramáticas...e os fotógrafos”⁷⁷. Apesar de ser considerada uma cidade barroca guiada pelos sinos das igrejas, São João del-Rei, assim como Juiz de Fora, também passa a vivenciar a modernidade através da fumaça da locomotiva, dos apitos da fábrica, da luz elétrica, do cinematógrafo, do telefone, vivência essa que encontrou na imagem fotográfica uma possibilidade de registro, testemunho e propaganda.

Se nas últimas décadas do século XIX o panorama fotográfico em São João del-Rei é caracterizado pela passagem desses profissionais itinerantes, o início do século XX será marcado pela presença do primeiro fotógrafo que se estabeleceu na cidade, tanto profissionalmente quanto constituindo família e se tornando um habitante de São João del-Rei. Em 1906 encontramos a primeira propaganda desse “hábil photographo”:

O hábil photographo Sr. André Bello, com gabinete caprichosamente montado nesta cidade, communicou-nos que é representante do Sr. G. Caminada, de Milão (Itália), casa especial e uma das mais importantes da Europa (...).

O Sr. Bello promptifica-se a tirar o retrato de quem deseje qualquer obra nesse gênero, offerecendo aos seus amigos e clientes amostras e catálogos para escolha do modelo.⁷⁸

2.2 - André Bello: o fotógrafo da *Princesa do Oeste*

André Bello nasceu em 1879 na Província de Salerno, Reino da Itália, e chegou ao Brasil em 1900⁷⁹. Em São João del-Rei, encontramos confirmação de sua presença em 1906. Em 1914

⁷⁷ CHRISTO, 2000, p. 128.

⁷⁸ O REPORTER, 10/06/1906, ano II, n°. 18, p. 2.

⁷⁹ É importante ressaltar que nossa intenção neste trabalho não é produzir uma biografia sobre André Bello, mas compreendê-lo enquanto profissional que se estabelece em São João del-Rei e dialoga com

casa-se com Guilhermina Menicucci, moradora da cidade de Lavras. Estabelecidos em São João del-Rei, o casal teve cinco filhos.

O ateliê de Bello funcionou inicialmente na Rua Paulo Freitas, n. 1, centro comercial da Cidade. Em um periódico de 1906 encontramos sua primeira propaganda⁸⁰. Aí Bello se destacava como representante do Sr. G. Caminada, fotógrafo de Milão, “casa especial e uma das mais importantes da Europa, de fabrico de medalhas, berloque, broches, etc., de ouro e prata com retratos estampados de qualquer pessoa (...)”. Bello se prontificava a tirar o retrato de quem desejasse um trabalho nesse gênero, oferecendo catálogos e amostras para a escolha do modelo. Nesse mesmo ateliê, André Bello comercializava a vista panorâmica da cidade produzida por ele.

Nesse mesmo ano, 1906, André Bello se despede, através de uma nota social, por estar de partida para Itália. Segundo a nota, o objetivo da viagem seria “aperfeiçoar-se, ainda mais, com o professor Cav. Rodolfo Namias, em Milano”⁸¹. O fotógrafo regressou da Itália dez meses depois, conforme nota social⁸². Nesse período, certamente se aperfeiçoou e manteve contato com as novidades do mercado fotográfico.

A divulgação da viagem de Bello destaca importantes aspectos que permeavam o universo da fotografia no período. O intercâmbio com outros países, principalmente da Europa, indicava uma marca de distinção, pois possibilitava o contato com as últimas novidades, a aquisição de materiais e equipamentos, bem como a assimilação de novas experiências e a troca de informações com outros profissionais. Além disso, a atitude de viajar a outro país com a

o universo mais amplo da fotografia. Dados sobre sua procedência e sua formação como fotógrafo são praticamente inexistentes.

⁸⁰ O REPORTER, 10/06/1906, Ano II, n. 18, p. 2.

⁸¹ O REPORTER, 26/08/1906, ano II, n. 29, p. 1.

⁸² O REPORTER, 09/06/1907, ano III, n. 18, p. 1.

intenção declarada de aperfeiçoar-se salientava os valores da pesquisa e da experimentação presentes em toda história da fotografia.

Outro aspecto importante diz respeito à construção de campos de legitimidade profissional. Possuir “honrosos attestados de ateliês de Nápoles, Milão e Roma”, conferia distinção e ajudava a legitimar o fotógrafo como um profissional junto a seu público, pois sua formação se dava, também, a partir do “estágio” em outros países e com outros fotógrafos. Por outro lado, a crescente industrialização de equipamentos e materiais fotográficos, entre outros fatores, exigiam que o fotógrafo profissional possuísse atributos que o diferenciavam dos chamados fotógrafos “de fim de semana”.

No final do século XIX, a prática da fotografia seguiu a lógica do desenvolvimento capitalista. (...) A fabricação industrial de material fotográfico alterou substancialmente as bases em que operavam os fotógrafos. O profissionalismo avançou, o seu campo de atuação foi diversificado e a especialização tornou-se necessária diante da crescente concorrência.⁸³

A diversificação dos produtos oferecidos pelos estabelecimentos fotográficos também era fundamental para ampliação da clientela em um mercado que se tornava cada vez mais competitivo ou, como em São João del-Rei, possuía um público ainda restrito.

Além de fotógrafo, André Bello foi representante da fábrica de papel fotográfico de propriedade de Fratelli Kahn, de Milão, e representante da “Società Italiana Cines”, que produzia películas e cinematógrafos. Em 1907, Bello inaugura o seu cinematógrafo⁸⁴ em São

⁸³ COSTA; SILVA, 2004, p. 21.

⁸⁴ O cinematógrafo foi patenteado pelos Irmãos Lumière em 1895. Desenvolvido a partir do cinetoscópio de Thomas Edison, o cinematógrafo se resumia a uma pequena caixa de madeira pesando, aproximadamente, 5 quilos, onde uma película de 35 milímetros, perfurada, desenrolava-se à velocidade de 16 quadros por segundo, e as lentes ampliavam as imagens projetadas.

João del-Rei, denominado “Cinematographo Ítalo-Brasileira”⁸⁵. Enquanto as sessões do cinematógrafo continuavam ativamente, Bello viajava ao Rio de Janeiro e a São Paulo para “introduzir grandes melhorias no seu acreditado ‘Ateliê’”⁸⁶.

Em 1912, encontramos a primeira propaganda do ateliê de Bello com o nome de “Photographia Ítalo-Brasileira”, ainda funcionando no mesmo endereço. Nesse ano, passou a representar também a fábrica de molduras Martins Seabra e Comp., do Rio de Janeiro. Nesse mesmo ano, André Bello anuncia que está trazendo grande estoque de material fotográfico de Berlim e aí encontramos uma tabela dos preços praticados pelo fotógrafo, na qual se pode observar também a grande diversidade de formatos oferecidos aos clientes.

Preços de dúzia

Retratos em cartão, 18x24, com margem	60\$000
Ditos ⁸⁷ sem margem	50\$000
Ditos com margem 13x18	40\$000
Ditos sem margem 13x18	35\$000
Ditos em cartão-salão com relevo	30\$000
Ditos boudoir, cartão fantasia	28\$000
Ditos álbum, cartão fantasia	25\$000
Ditos álbum, sem margem	20\$000
Ditos cartão, com margem 9x12	18\$000
Ditos cartão victoria com margem	16\$000
Ditos sem margem	15\$000
Ditos cartão visita fantasia	14\$000
Ditos cartão visita sem margem	12\$000
Ditos cartão mignon com relevo	9\$000
Ditos cartão mignon sem relevo	7\$000

Reprodução de retratos para medalhas de qualquer tamanho, até 15m/m, cada meia dúzia, 3\$500.

Reprodução de retratos, tamanho natural 1,10x0,70	100\$000
Reprodução de retratos, tamanho natural 40x50	50\$000
Reprodução de retratos, tamanho natural 30x40	40\$000
Reprodução de retratos, tamanho natural 24x30	25\$000 ⁸⁸

⁸⁵ O REPORTER, 08/09/1907, ano III, n. 36, p. 2.

⁸⁶ O REPORTER, 17/06/1909, ano V, n. 47, p. 2.

⁸⁷ A palavra “ditos” aparece desse modo no anúncio de Bello e se refere sempre a palavra retratos.

⁸⁸ O REPORTER, 20/10/1912, ano VIII, n. 360, p. 2.

Certamente, na intenção de tornar ainda mais popular o hábito de tirar retratos, André Bello realiza uma promoção divulgada pelo jornal *A Tribuna*, em dezembro de 1914. Participando dessa promoção, o cliente que tirasse uma dúzia de retratos ao preço de 8\$000 poderia, depois de coberto o número dez vezes, receber a importância despendida em dinheiro ou em outro trabalho realizado pelo ateliê de Bello.

Comparando os preços oferecidos por Bello aos preços levantados por Solange Ferraz de Lima⁸⁹ para a cidade de São Paulo, no final do século XIX, percebemos que os preços praticados por Bello equivalem aos preços do ateliê *Photographia Paulistana*, em 1866. O valor de 8\$000, referente a uma dúzia de retratos, representava, no final do século XIX, um dia de trabalho de um operário especializado. Já os retratos mais elaborados ainda continuavam a ser privilégio de poucos. O valor de 60\$000, pago por uma dúzia de retratos em cartão no formato 18x24 e com margem, conforme tabela acima, correspondia, em 1907, a 86% do salário mensal de um trabalhador da indústria têxtil de São Paulo, cujo valor era de 75\$000⁹⁰.

Se, por um lado, a produção fotográfica de retratos desse período se tornara acessível ao operário, por outro, a diversificação de artigos existentes continuava garantindo às classes mais abastadas certa exclusividade nos produtos adquiridos. A massificação da fotografia ampliou o mercado de consumo de sua produção sabendo, no entanto diferenciá-lo nitidamente.⁹¹

Se por um lado, Bello populariza o retrato fotográfico através de suas promoções, por outro, oferece distinção àqueles que podem pagar mais pela variedade e luxo dos produtos comercializados em seu ateliê, como podemos observar pela diversificação dos preços da

⁸⁹ In: FABRIS, 1991, p. 76.

⁹⁰ Mesmo considerando a possível diferença de salário existente entre Minas Gerais e São Paulo, esses valores nos permitem relativizar os preços cobrados por André Bello.

⁹¹ In: FABRIS, 1991, p. 76.

tabela acima. Essa hierarquização, promovida pelo consumo dos diferentes produtos fotográficos, contribuía para a identificação de um indivíduo junto a determinado grupo social.

O levantamento realizado por Maraliz de Castro Vieira Christo em Juiz de Fora traz algumas diferenças com relação aos preços praticados por Bello. O preço do *boudoir* em Juiz de Fora, em 1891, seria de 25\$000 a dúzia⁹², já na tabela de Bello, de 1912, esse tipo de produto aparece com o preço de 28\$000. Considerando-se o tempo transcorrido, a crescente industrialização da fotografia e seu conseqüente barateamento, o valor cobrado por Bello estaria bem acima do de Juiz de Fora. Mas, segundo a autora, a concorrência foi um fator determinante na fixação dos preços, o que pode justificar o valor maior cobrado por André Bello em São João del-Rei, já que este não possuía nenhum concorrente estabelecido, o que veio a ocorrer somente na década de 30, como veremos mais adiante.

No final do século XIX, o lançamento das máquinas de Eastman Kodak favorece a disseminação da prática fotográfica entre os amadores. Segundo Solange Ferraz de Lima, nesse contexto, os fotógrafos profissionais já não conseguem viver exclusivamente da produção de retratos, pois os retratos em família já podiam ser tirados sem a sua presença⁹³. Sendo assim, esses fotógrafos passam a ampliar suas atividades fotográficas, comercializando também quadros, molduras, aparelhos e acessórios fotográficos. Em São João del-Rei, Bello também comercializará em seu ateliê produtos os mais variados, desde molduras até reproduções de obras de artistas renascentistas⁹⁴.

⁹² CHRISTO, 2000, p. 132.

⁹³ In: FABRIS, 1991, p. 65.

⁹⁴ Não foi possível identificar o equipamento fotográfico utilizado por André Bello. No inventário de seus bens não encontramos nenhuma referência a esse equipamento, que possivelmente permaneceu com seu sócio que continuou administrando o Ateliê Fotografia Ítalo-Brasileira.

2.2.1 - André Bello nas Exposições e a ampliação de seu ofício

Em sua carreira, Bello recebe dois importantes prêmios. Em uma propaganda⁹⁵ encontramos referência a uma medalha de prata, prêmio recebido na Exposição Nacional de 1908⁹⁶, e uma de ouro, referente à sua participação na Exposição de Turim de 1911.

Os prêmios recebidos por Bello eram anunciados em várias propagandas de seu ateliê e certamente confeririam ainda mais credibilidade ao seu trabalho junto à sociedade. Palco da modernidade e do progresso, as exposições assumem o caráter de espetáculo de um mundo transformado em um grande mercado. Essas exposições vêm demonstrar as inovações e criações de um mundo “que se agita na pressa da vida moderna e se deslumbra na monumentalidade de suas realizações materiais”⁹⁷.

As exposições universais tiveram início na segunda metade do século XIX, representando os ideais civilizatórios de uma sociedade capitalista e industrial que se queria universal. Vitrines do nível de progresso promoviam trocas e intercâmbios de idéias e mercadorias. Nesse contexto, a fotografia aparecia como uma das descobertas do século XIX, cujas inovações técnicas se processaram de modo acelerado e mais visível, inovações essas que atraíam um público cada vez maior, devido ao crescente barateamento e à rapidez na execução do trabalho fotográfico.

⁹⁵ A TRIBUNA, 02/08/1914, ano I, n. 2, p. 3.

⁹⁶ Segundo Boris Kossoy, participaram da Exposição Nacional de 1908 um número considerável de fotógrafos da colônia italiana de São Paulo, que junto com os fotógrafos de origem alemã dominavam o mercado fotográfico paulista no início do século XX (KOSSOY, 1980, p. 78). A grande presença de imigrantes no mercado fotográfico também é citada por Maraliz de Castro Vieira Christo (2000, p. 129) e Carlos E. Marcondes de Moura (1983, p. 28).

⁹⁷ TURAZZI, 1995, p. 17.

Esses espetáculos da modernidade representavam, também, um espaço de trocas e contatos entre os fotógrafos. Aí, eles podiam se atualizar e tomar conhecimento das questões que envolviam o universo da fotografia. Além disso, os prêmios obtidos nessas exposições simbolizavam o profissionalismo e os avanços alcançados por determinado fotógrafo; conferiam-lhes maior credibilidade junto a seus clientes. Por isso, os prêmios obtidos por Bello foram amplamente divulgados em suas propagandas e no selo que acompanhava suas fotografias. As medalhas conquistadas confirmavam junto ao público a excelência do trabalho realizado pelo fotógrafo e a sua atualidade enquanto profissional.

Outra questão que sempre envolveu a fotografia pode ser percebida no contexto das exposições. Segundo Turazzi, a fotografia desempenhava um papel de destaque tanto como inovação técnica quanto como documento e arte⁹⁸. A própria história da fotografia, na segunda metade do século XIX, é marcada pelo debate envolvendo sua condição de imagem técnica, resultante de um artefato mecânico, a câmera fotográfica, e seu status de arte garantido ou não pela habilidade e sensibilidade daquele que opera a câmera: o fotógrafo, debate esse que foi acompanhado pela polêmica que opunha “manifestações genuinamente artísticas” a produtos voltados para o lucro, ou seja, orientados pelas exigências do mercado.

A crescente rapidez na obtenção das imagens, bem como a exatidão e a possibilidade de reprodução a partir de um negativo asseguravam aos fotógrafos maior número de clientes. As exposições fazem parte do contexto e do cenário em que os debates em torno da fotografia como arte/técnica se colocam. Não é demais lembrar que desde a *Exposição de Paris* de 1855 até a *Exposição Universal de Paris* de 1889 a fotografia permaneceu enquadrada como “arte industrial”. A *Société Française de Photographie*, criada em 1854, somente em 1859 recebeu

⁹⁸ TURAZZI, 1995, p. 17.

autorização para realizar sua exposição simultaneamente e no mesmo edifício do Salão de Belas-Artes, mas ainda em espaços separados.

A medalha de prata, *Exposição Nacional* de 1908, e a de ouro, *Exposição de Turim* de 1911, recebidas por Bello, se inserem num sistema de premiação que simboliza a escala de valores que orientava essas exposições nacionais e internacionais. Essa premiação traduzia-se em reconhecimento social e profissional. Maria Inez Turazzi, analisando a documentação referente à *Exposição Nacional* de 1861, cita o valor atribuído a cada uma das categorias de medalhas. Conscientes de que esse sistema de premiação era sempre reformulado e debatido, mas, na falta da documentação específica⁹⁹, a análise da autora nos permite compreender a importância das medalhas recebidas por André Bello.

A medalha de ouro era “conferida aos inventores e introdutores de qualquer indústria nova no país e aos produtores de artigos que se recomendassem pela sua reconhecida utilidade ou que pela sua perfeição possam competir com os dos países mais adiantados e finalmente aos que pelos processos empregados na produção ou fabricação possam influir para a diminuição dos preços no mercado”. Já a medalha de prata era destinada aos artigos “muito perfeitos” que não preenchessem as condições anteriores, e a medalha de cobre aos artigos simplesmente “perfeitos ou úteis”.¹⁰⁰

A participação de Bello nas exposições, além de atestar sua atualidade enquanto profissional, oferece-nos elementos para pensarmos o fotógrafo consciente desse debate sobre as relações entre fotografia e arte, que tem como questão de fundo os usos sociais da fotografia. Seleccionamos duas fotografias produzidas por ele.

⁹⁹ Durante a pesquisa em arquivos para realização desta dissertação, o setor de iconografia da Biblioteca Nacional onde se encontra a documentação referente a essas exposições se encontrava fechado para inventário, o que impossibilitou a análise desse material.

¹⁰⁰ TURAZZI, 1995, p. 123.



FIGURA 4 –*Retrato anônimo*. BELLO, André. s/data.
Cópia contata a partir de negativo de vidro.

A FIG. 4 é um retrato produzido no ateliê do fotógrafo. Identificamos ao fundo um painel pintado como se fosse um cortinado e uma balaustrada que brota do piso. Na pequena mesa ao lado do modelo, sobre a qual ele se apóia como que para facilitar a pose, pode-se ver um chapéu e um violino. O modelo olha fixo para a câmera, e sua mão repousa sobre o violino. Esse cenário, cuidadosamente montado, nos remete ao padrão de retrato fotográfico que se instaurou principalmente a partir da produção em massa, inaugurada pelo *carte de visite* e promovida por “homens de negócio (que) se instalaram profissionalmente como fotógrafos”¹⁰¹, como veremos mais detalhadamente no terceiro capítulo.

¹⁰¹ BENJAMIN, 1994, p. 97.

Maria Eliza Linhares Borges, ao analisar a “era dos estúdios fotográficos” que se popularizam a partir da invenção de Disderi, descreve os “apetrechos” utilizados na montagem dos cenários:

Réplicas de tapetes persas, cortinas de veludo e brocado, almofadas decoradas, panos de fundo pintados com cenas rurais e/ou urbanas, roupas de gala, instrumentos musicais, bengalas, sombrinhas de seda etc., eram disponibilizados aos clientes interessados em atribuir realidade a seus sonhos e desejos.¹⁰²

Os retratos produzidos nesses ateliês são representativos de um mercado fotográfico que se ampliava e cujos profissionais desejavam satisfazer a nova clientela, tanto pelo preço quanto pelo desejo de auto-representação, campo sedutor para os homens de negócio que confirmavam o caráter de mercadoria da fotografia.



FIGURA 5 – *Vista da Ponte da Cadeia*. BELLO, André . s/data.

¹⁰² BORGES, 2003, p. 84.

Se a primeira imagem (FIG. 4) nos remete à fotografia como mercadoria, a segunda (FIG. 5) apresenta elementos que nos permitem analisar o domínio técnico e criativo do fotógrafo. A fotografia tirada na cidade de São João del-Rei tem, em primeiro plano, a Ponte da Cadeia, construída sobre o Córrego do Lenheiro; no lado direito vemos o Hotel Sinhá Baptista e na outra esquina o Café Rio de Janeiro. Algumas pessoas caminham pela calçada do conhecido cais (pequeno muro construído à margem do Córrego, também chamado de Praia pelos habitantes da cidade) e pelas calçadas do comércio.

Identificados os primeiros elementos da fotografia, o nosso olhar se demora sobre a imagem duplicada, refletida nas águas do Córrego. E uma observação mais atenta conduz nosso olhar por entre o arco principal da Ponte da Cadeia até chegarmos à segunda ponte de pedra, que também tem sua imagem refletida nas águas do Lenheiro. O domínio da técnica e a criatividade que aparecem no enquadramento escolhido pelo fotógrafo nos permitem uma leitura dessa fotografia que ultrapassa a sua condição de registro documental de um fragmento da cidade. Pode-se mesmo dizer que nessa fotografia a cidade real se multiplica e ganha uma outra existência a partir do espelho d'água. Segundo Benjamin,

Depois de mergulharmos suficientemente fundo em imagens assim, percebemos que também aqui os extremos se tocam: a técnica mais exata pode dar às suas criações um valor mágico que um quadro nunca mais terá para nós. Apesar de toda a perícia do fotógrafo e de tudo o que existe de planejado em seu comportamento, o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem, de procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloqüência que podemos descobri-lo, olhando para trás.¹⁰³

¹⁰³ BENJAMIN, 1994, p. 94.

A fotografia de Bello nos remete à análise que Maria Inez Turazzi faz de uma fotografia (FIG. 6) de Marc Ferrez.

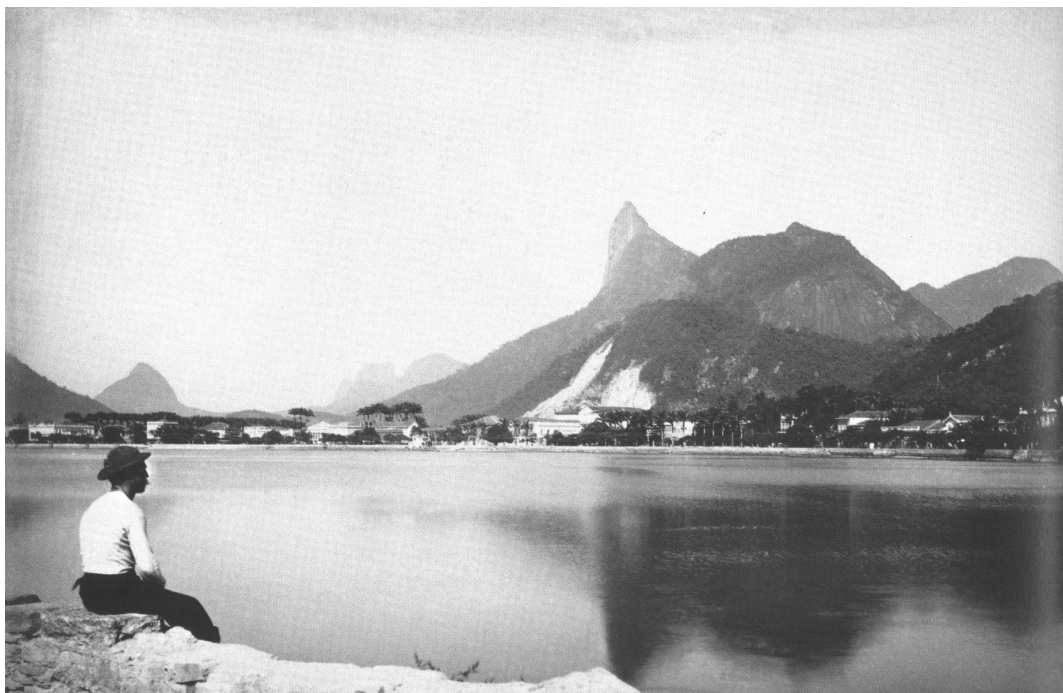


FIGURA 6 – *Botafogo*. FERREZ, Marc, c. 1884
Fonte: TURAZZI, 2000, p. 70.

Nessa imagem do Rio de Janeiro, o morro do Corcovado aparece refletido na baía de Botafogo, espelho d'água que permite à cidade contemplar-se a si mesma, “são contornos que o fotógrafo acrescenta à paisagem como recurso estetizantes que emprestam à natureza efeitos especiais para que ela se torne ainda mais reluzente”¹⁰⁴. Assim como o morro do Corcovado de Marc Ferrez, a construção que aparece na fotografia de Bello tem sua beleza duplicada e realçada. Mais do que um documento, essa imagem nos diz dos “recursos estetizantes” explorados pelo fotógrafo, bem como indica a existência de diálogos indiretos entre as comunidades de fotógrafos.

Ampliando seu trabalho, André Bello inaugura, em 1919, seu novo ateliê na Praça da República. A inauguração foi noticiada pelo jornal A TRIBUNA, onde aparece pela primeira

¹⁰⁴ TURAZZI, 2000, p. 41.

vez, e última, uma referência a seu sócio, o Sr. Antonio Capdville, “reputado artista hespanhol, há pouco chegado do Rio, trazendo consigo grande numero de magníficos trabalhos, ultima novidade em photographias, optimos e originaes modelos actualmente expostos”¹⁰⁵. Nesse anúncio Bello é destacado como um cavalheiro distinto, amável e “perito na arte”.

Segundo constatou Solange Ferraz de Lima, o discurso adotado no Brasil, principalmente nas propagandas, destaca as potencialidades da fotografia enquanto arte. Em seus anúncios, os fotógrafos reforçavam o caráter artístico de sua produção, cientes de que o sucesso de vendas residia justamente na aproximação com a pintura¹⁰⁶. Além do caráter artístico da fotografia, era recorrente nas propagandas de Bello a ênfase dada aos trabalhos de última novidade produzidos em seu ateliê. Esse atributo satisfazia aos desejos de um público ávido por participar da moda que se espalhava pelos grandes centros do País. Esse público necessitava de indícios de que estava trilhando os caminhos do progresso e da modernidade. A fotografia e suas inovações representavam um dos principais indícios dessa nova forma de vida.

Voltando aos prêmios recebidos por Bello nas mencionadas exposições, diríamos que esses confirmam sua participação no mercado da fotografia, ou seja, nas discussões e discursos que a envolviam no início do século XX, o que, por sua vez, confirma a atualidade e qualidade de seu trabalho. Mais uma vez reconhecemos a construção de campos de legitimidade profissional dentro de uma nova realidade em que bastava ter uma câmera para ser chamado de fotógrafo. Nesse contexto, as exposições fazem o papel de instituições de ensino e aprendizado, reforçando hábitos e práticas de um ofício através dos prêmios conferidos.

¹⁰⁵ A TRIBUNA, 06/04/1919, ano V, n. 248, p. 1.

¹⁰⁶ In FABRIS, 1991, p. 72.

Além da divulgação dos prêmios recebidos, a presença de André Bello nos jornais locais é constante nas duas primeiras décadas do século XX, seja em notas sobre sua vida pessoal, seja em propagandas de seu ateliê *Photographia Ítalo-Brazileira*. Oferecendo diversos trabalhos, desde molduras e oleografias, até reproduções de Michelangelo e Raphael, Bello sempre anunciava a chegada de novidades com antecedência. Era comum aparecer nos jornais pequenas chamadas como “brevemente novidades em photographia” e alguns números depois essas novidades eram colocadas à disposição de seus clientes: recurso de propaganda que demonstra a dimensão comercial do ateliê de Bello.

Os cartões postais e as vistas da cidade eram também anunciadas com grande ênfase, assim como as fotografias “até o tamanho natural”¹⁰⁷. Também são noticiadas suas viagens a Juiz de Fora, Lavras, Belo Horizonte, São Paulo e Rio de Janeiro, o que também atesta o contato estreito de Bello com o que estava sendo discutido e produzido sobre fotografia no País e no mundo, bem como se noticia ainda a sua viagem por várias cidades do oeste de Minas, provavelmente divulgando e executando trabalhos em fotografia. Observamos, assim, a participação ativa de Bello no mercado fotográfico, seja através da diversidade dos produtos oferecidos, diretamente relacionados aos desenvolvimentos técnicos da fotografia, seja pelo grande número de viagens realizadas, tanto para compra de novos equipamentos e materiais quanto para comercialização de seus produtos.

Bello é reconhecidamente um profissional da fotografia em São João del-Rei. Não foi possível saber se ele teve contato com manuais de fotografia, o que possivelmente ocorreu, mas sabemos de seus estágios realizados com outros fotógrafos quando de sua viagem à Itália.

¹⁰⁷ A reprodução de fotografia até o “tamanho natural” se tornou possível através do desenvolvimento da câmara solar (“maquina de aumentar”) e entrou no mercado em meados da década de 70 dos oitocentos. Já a popularização do cartão postal, no início do século XX, se deu graças ao desenvolvimento da fototipia, que possibilitou custos bem mais baixos para sua produção (CHRISTO, 2000, p. 132).

Podemos usar para o início do século XX a afirmação feita por Ricardo Mendes no que diz respeito à formação do fotógrafo após 1865. Segundo Mendes, “o aprendizado estava restrito ao estágio nos estúdios, aos manuais, eventual presença de uma sociedade de amadores (na década de 1860) ou durante a aquisição de equipamento”¹⁰⁸. Analisando os manuais produzidos no século XIX, o autor observa a necessidade de distinguir o bom profissional do simples comerciante interessado somente no lucro advindo de seu trabalho. O domínio da técnica (“o bom artesão”) e habilidade de negociação (“bom profissional”) são atributos, entre outros, que determinavam, nos manuais americanos do terceiro quartel do século XIX, os níveis de profissionalismo e de sucesso de um fotógrafo¹⁰⁹. Se o domínio da técnica pode ser adquirido por qualquer amador mais aplicado, a negociação do produto resultante do trabalho de um fotógrafo poderia enquadrá-lo como profissional, e não mais como amador.

Podemos considerar, também, como critério para identificar um fotógrafo como profissional o pagamento do tributo cobrado pelo poder público. Em 1912, num edital de lançamento do Imposto de Indústria e Profissões da Coletoria Estadual, publicado pelo jornal *O Reporter*, encontramos André Bello enquadrado como “mercador de molduras, quadro, etc.” e “Photographo com ateliê”¹¹⁰. Nesse mesmo edital não há nenhuma referência a outro fotógrafo, o que confirma o monopólio de Bello no mercado fotográfico de São João del-Rei nas duas primeiras décadas do século XX.

No caso de Bello, o Estado reconhece o fotógrafo como profissional que, como outros, deveria pagar impostos. Em outros casos, o Estado aparecia como empregador, como é o caso de Augusto César Malta de Campos. Em 1903, este fotógrafo foi contratado pela prefeitura do

¹⁰⁸ In FABRIS, 2003, p. 100.

¹⁰⁹ in FABRIS, 2003, p. 127.

¹¹⁰ O REPORTE, 12/12/1912, ano VIII, n. 374, p. 2.

Rio de Janeiro para documentar a reforma urbana promovida durante o governo de Pereira Passos. Aparece, assim, o cargo de fotógrafo do poder público, responsável por produzir imagens específicas, o que limitava a margem de independência dos fotógrafos no que se referia ao tema das fotografias, mas não lhes retirava o valor artístico. Exemplo disso são as imagens produzidas por Revert Henrique Klub, que fotografou a estrada União e Indústria, a serviço do governo brasileiro. Seu trabalho, iniciado em 1863 e concluído em 1872, resultou no livro *Doze horas de diligência*, e suas imagens foram transcritas em litografias e, então, reproduzidas e revendidas em álbuns ou separadamente¹¹¹.

Outro exemplo de parceria entre o poder público e um fotógrafo é a produção do *Álbum de Bello Horizonte*. Nos dois contratos celebrados entre o fotógrafo Raymundo Alves Pinto e prefeitura da cidade ficava bem claro o que se esperava do álbum, bem como a submissão do trabalho à aprovação do prefeito. Porém, não podemos afirmar esse tipo de relação entre André Bello e o poder público, nem mesmo na produção do álbum sobre a cidade de São João del-Rei.

Em 1918, André Bello produz o álbum fotográfico *São João d'El Rey*, vendido pelo preço de 8\$000 em seu ateliê. O álbum trazia fotografias da cidade e de seus habitantes ilustres, textos sobre a história e os atributos da cidade, além de um grande número de propagandas comerciais. Esse trabalho foi divulgado pelos periódicos locais, recebendo elogios pelo “bom gosto e capricho” na produção e pelo preço acessível: “Trabalho luxuoso em superior papel glacê, formato 32x22, com páginas coloridas e 131 ilustrações de vistas panorâmicas, ruas, homens ilustres e casas industriaes e comerciaes”¹¹². A produção de álbuns sobre cidades, muito comum na época, como veremos no terceiro capítulo, é um dos indícios do campo da

¹¹¹ BORGES, 2003, p. 108.

¹¹² A TRIBUNA, 12/05/1918, n. 202.

fotografia profissional, assim como o retrato em “tamanho natural”, o *carte-de-visite* e o cartão postal, o álbum era produzido como mercadoria, a partir de um padrão já aceito e consumido pela sociedade.

Somente em 1923, encontramos no edital de lançamento dos Impostos de Indústrias e Profissões, publicado pelo jornal *A Tribuna*¹¹³, outro fotógrafo com ateliê em São João del-Rei. O nome de Francisco Xavier Ribeiro aparece pouco abaixo do nome de André Bello. No edital de 1924, André Bello e Francisco Xavier Ribeiro aparecem como fotógrafos com ateliê na cidade. Além de fotógrafo e “mercador de molduras e quadro”, André Bello aparece nesse edital como “agência de fitas de cinema”¹¹⁴. Nesse mesmo ano, aparece, pela primeira vez, uma propaganda do estabelecimento *Photographia Moderna*, onde se anunciava a produção de retratos para cadernetas de identificação¹¹⁵. André Bello já não era o único fotógrafo profissional da cidade. Portanto, a partir da década de 1920, encontramos indício da concorrência no mercado fotográfico de São João del-Rei.

Além de fotógrafo e comerciante de molduras, quadros e filmes cinematográficos, André Bello associa-se, em 1928, a José Tortoriello para abertura de uma firma para exploração de curtume. Na década de 30, observamos, através das notícias publicadas, que André Bello passa a se dedicar mais a seus empreendimentos cinematográficos, deixando o ateliê fotográfico aos cuidados de seu sócio.

Ainda em 1915, André Bello aparece nos periódicos locais como sócio da firma *Faleiro & Cia*, responsável pelo arrendamento do Teatro Municipal. Diversificando sua atividade

¹¹³ A TRIBUNA, 04/02/1923, ano IX, n. 458, p. 3.

¹¹⁴ A TRIBUNA, 10/01/1924, ano X, n. 508, p. 2.

¹¹⁵ A TRIBUNA, 10/02/1924, ano X, n. 517, p. 2.

profissional, o fotógrafo passa também a investir em filmes que eram exibidos no Teatro Municipal, viajando constantemente ao Rio de Janeiro para buscar novidades nessa área, como aparece noticiado em 1919¹¹⁶. Em 1929, é inaugurado o Cine Capitólio, “casa de diversão cinematographica”, pertencente à empresa *J. Faleiro & Cia*, da qual Bello era sócio, além de continuar fornecendo filmes para cinemas de toda a região percorrida pela Estrada de Ferro Oeste de Minas. André Bello foi o responsável por trazer para a cidade o cinema falado, ampliando, assim, suas atividades e seus contratos com firmas tais como a Paramount e a Universal, conforme noticiado em 1930¹¹⁷.

Maria Inez Turazzi nos chama a atenção, na história da fotografia da segunda metade do século XIX, para o percurso que vai da pose ao instantâneo, da imobilidade ao movimento. Nesse percurso, o cinema, surgido na última década, mais do que eternizar e registrar o momento, traz o movimento, “que anima a vida e os homens no limiar do século XX”¹¹⁸. Atento aos novos mercados visuais da época, Bello investe e promove o cinema em São João del-Rei, assim como fez com as inovações do mercado fotográfico durante toda a sua vida profissional.

Nessa mesma época em que Bello se dedica ao cinema, a loja “Ao Cachimbo Turco” passa a comercializar os mais diversos materiais fotográficos, anunciando grande sortimento de máquinas fotográficas, filmes, chapas, papéis etc., das marcas Kodak, Agfa, Zeiss, Pathe, entre outras. A loja fornece aos habitantes de São João del-Rei o material necessário para o desenvolvimento da fotografia como atividade ao alcance de amadores e interessados, popularização essa que no restante do mundo tem como marco o ano de 1888, com o

¹¹⁶ A TRIBUNA, 02/03/1919, ano V, n. 243, p. 2.

¹¹⁷ A TRIBUNA, 28/09/1930, ano XVI, n. 1042, p. 1.

¹¹⁸ TURAZZI, 1995, p. 13.

lançamento da câmara portátil da Kodak, que tinha como lema “Você aperta o botão, nós fazemos o resto”.

No “Indicador Urbano de São João del-Rei”, publicado em 1934, encontramos uma lista dos fotógrafos atuantes na cidade: *Foto 1000ton*, *Foto Orestes*, *Foto Studio Ideal* e *Fotografia Ítalo-Brasileira*. Na década de 30, já se observa em São João del-Rei uma crescente popularização da fotografia, seja através do aumento do número de profissionais, seja do fornecimento de materiais para amadores. O mercado fotográfico da cidade passa por grandes transformações, que ainda aguardam pesquisas mais específicas, pois fornecem indícios importantes do desenvolvimento da fotografia em cidades do interior mineiro.

Além de sua atuação profissional, Bello fez parte de associações e irmandades. Em 1915, André Bello foi eleito presidente de uma comissão responsável por angariar donativos em favor da Cruz Vermelha Italiana, que estava prestando assistência aos feridos em guerra. Essa comissão foi eleita pela *Sociedade Italiana do Mútuo Socorro Figli del Lavoro*, sociedade benemérita, sem fins lucrativos, que tinha como objetivo principal prestar assistência aos italianos radicados na cidade e da qual Bello era sócio. Em 1925, aparece como integrante do conselho fiscal da Associação Comercial da Cidade. A condição de estrangeiro não impede que o fotógrafo se estabeleça como membro da sociedade são-joanense.

André Bello é um imigrante italiano, mas que também assimila e é assimilado pelo grupo do qual faz parte, ou seja, a sociedade são-joanense, condição essa que lhe permitiu estabelecer-se, também, como profissional reconhecido pelos habitantes de São João del-Rei no início do século XX. Suas imagens sobre a cidade e seus habitantes foram ali reconhecidas como legítimas. Tinham credibilidade.

Em 1939, André Bello sofre um derrame. Num pequeno anúncio de 1940, no jornal *Diário do Comércio*, André Bello colocou à venda um aparelho cinematográfico falado, “completo e perfeito”¹¹⁹. Nesse tempo, o contrato de arrendamento do teatro municipal, feito entre a prefeitura e a empresa de Bello, já havia sido encerrado.

Em 1941, aos seis dias do mês de novembro, o jornal *Diário do Comércio* noticia o falecimento de André Bello, “vice-cônsul italiano”. Fez-se um pequeno histórico de sua vida, como comerciante e como membro da sociedade. O ateliê *Fotografia Ítalo-Brasileira* continuou suas atividades após a morte de André Bello, administrado por um sócio.

Os anúncios de André Bello publicados nos jornais locais nos permitiram compreender o modo pelo qual o fotógrafo vai construindo campos de legitimidade e diferenciação para o seu trabalho. A atualização técnica, o domínio do processo fotográfico, a diversificação dos produtos oferecidos, os preços “módicos”, a participação nas exposições e os prêmios recebidos são aspectos que conformaram a figura de André Bello como fotógrafo profissional de São João del-Rei, permitindo, assim, o desenvolvimento de seu trabalho.

Portanto, durante aproximadamente três décadas, André Bello foi o fotógrafo profissional da cidade de São João del-Rei, além de desenvolver outras atividades. Nesse tempo fotografou a cidade, e seus habitantes, legando-nos imagens que nos contam de uma cidade que desejava o progresso e a modernidade, tão aclamados em todo o mundo. Não temos os números exatos de sua produção, pois muitas imagens se perderam ou permanecem resguardadas pelas famílias de antigos moradores da cidade. Hoje temos acesso, basicamente, a um álbum sobre a cidade de São João del-Rei e a 257 retratos em negativos de vidro, imagens essas que serão

¹¹⁹ DIÁRIO DO COMÉRCIO, 01/10/1940, ano III, n. 774, p. 1.

analisadas no capítulo seguinte e que nos permitem compreender o modo como a fotografia vai se configurando como um signo da modernidade em uma cidade do interior de Minas Gerais.

3 - AS PRINCIPAIS REPRESENTAÇÕES DE ANDRÉ BELLO: O ÁLBUM “ SÃO JOÃO D’EL-REY” E OS RETRATOS DE ATELIÊ

A fotografia cria uma visão do mundo a partir do mundo, molda um imaginário novo, uma memória não-seletiva porque cumulativa. Em sua superfície o tempo e o espaço inscrevem-se como protagonistas absolutos, não importa se imobilizados, ou até melhor se imobilizados porque passíveis de uma recuperação, feita de concretude e devaneio, na qual a aparente analogia se revela seleção, construção, filtro.¹²⁰

São João del-Rei, como vimos no primeiro capítulo, mesmo sendo uma cidade do interior de Minas Gerais e de passado colonial, estava, no início do século XX, participando dos debates sobre modernização urbana e progresso. Nesse período, a cidade passou por uma série de transformações que representavam o desejo de seus moradores, de habitarem uma cidade moderna e progressista.

Nesse contexto, a Estrada de Ferro Oeste de Minas, o ajardinamento e alargamento das principais avenidas da cidade, o calçamento de paralelepípedo, a luz elétrica e o automóvel são alguns dos aspectos que indicavam, segundo o discurso local, o nível de progresso e civilidade alcançados pela pitoresca São João del-Rei. Dentre esses signos da modernidade, destacamos a fotografia, produto da tecnologia industrial do século XIX, que, através do trabalho de André Bello, passa a fazer parte do cotidiano da cidade, trazendo também o “novo” e representando a “transformação”.

¹²⁰ FABRIS, 1991, p. 36.

André Bello, trabalhando no seu ateliê *Photographia Ítalo-Brazileira*, produziu, durante as três primeiras décadas do século XX, um número considerável de fotografias de São João del-Rei e seus habitantes. O nosso objetivo é analisar essas imagens a partir de sua condição de instrumento de exibição dos valores da modernidade. A fotografia, ao se constituir como “duplo da realidade”, parece tornar-se mais importante que a própria realidade. Segundo Annateresa Fabris, a fotografia “permite a fuga, a seleção, a auto-satisfação, a ‘montagem’ de um mundo na medida de cada indivíduo”¹²¹. Sendo assim, tanto o álbum “São João D’El-Rey” quanto os retratos produzidos por Bello se constituem como instrumentos de reordenamento dos elementos da realidade, a partir do discurso modernizador e progressista que ecoava em São João del-Rei no início do século XX e, portanto, nos permitem compreender as especificidades de uma cidade que conjuga elementos tais como: o “glorioso passado histórico”, a “simpleza campesina” e o “conforto de um centro civilizado”.

3.1 - O álbum “São João D’El-Rey - Minas”

3.1.1 - A cidade moderna nos álbuns fotográficos

No início do século XX, a paisagem urbana, que se moderniza e progride, encontra na fotografia uma aliada no processo de construção de uma nova imagem para a cidade. Espaço em constante transformação, a cidade quer dar a ver suas avenidas retilíneas e arborizadas, suas construções ecléticas e monumentais, seus habitantes elegantes e seu rico comércio, imagem que deve se sobrepôr à antiga cidade e se aproximar dos padrões modernos de urbanização divulgados desde meados do século XIX. A pretensa objetividade da fotografia a

¹²¹ FABRIS, 1991, p. 56.

transforma em um instrumento privilegiado para o registro e a propaganda dessa concepção do urbano.

A produção dos álbuns de cidades vai coincidir com esse momento de divulgação dos princípios da modernização urbana. No Brasil, o álbum *Avenida Central 1903-1906* retrata a construção da nova avenida, símbolo do grande projeto de melhoramento urbano promovido pelo Prefeito Pereira Passos no Rio de Janeiro. A imagem do Brasil republicano se refletia na nova imagem que estava sendo construída para sua capital.

Anos mais tarde, em 1910, outro álbum foi produzido: *Vues de Rio de Janeiro – Brésil*. Encomendado pelo governo federal, o álbum possuía fotografias dos Irmãos Musso¹²². Sua estrutura demonstrava uma capital que se queria representante da nova fase da história brasileira. Retratada como um todo harmonioso, a capital do Brasil republicano se impunha como exemplo de cidade moderna e cosmopolita para todo o País.

Em Minas Gerais, o *Álbum de Bello Horizonte*, editado em 1911, trazia em suas páginas uma cidade construída para ser a capital moderna do estado de Minas Gerais. Apresentada também como um novo símbolo para a República, a nova capital mineira é retratada a partir de uma seleção que privilegia o seu projeto inicial, ou seja, uma seleção de fragmentos da cidade que obedeceram ao projeto inicial. Segundo Regina Helena, “o *Álbum* (...) tenta representar a utopia de uma cidade perfeita”¹²³.

¹²² Em 1905, Alfredo Musso e Luiz Musso encontravam-se estabelecidos no Rio de Janeiro, sob a razão social de L. Musso & C. Também se anunciavam como Photographia Brasileira e comercializavam artigos fotográficos. Luiz Musso faleceu em 1908, antes da publicação do álbum, mas a firma continuou suas atividades sob a direção de Alfredo Musso (KOSSOY, 2002, p. 234).

¹²³ In ARRUDA, 2000, p.152.

Ainda em Minas Gerais, tivemos acesso ao álbum do município de Itajubá, produzido em 1915, e encontramos referência sobre o álbum de Patos de Minas, de 1916. A existência desses álbuns nos faz pensar que esse instrumento de indução de uma nova imagem da cidade, tão comum nas grandes capitais, também teve sua função naquelas do interior. A identificação desses álbuns fotográficos pode oferecer material útil aos pesquisadores que, mais recentemente, passaram a se interessar pelo movimento de modernização ocorrido também em cidades do interior.

Muitos pesquisadores já se debruçaram sobre as grandes capitais e suas imagens fotográficas: a Paris de Atget, a São Paulo de Militão Augusto de Azevedo, o Rio de Janeiro de Marc Ferrez e dos Irmãos Musso, e a Belo Horizonte de Raymundo Alves Pinto. Mas os ideais difundidos pelas teorias modernas de urbanização não se restringiram às grandes metrópoles. O discurso modernizador e progressista, que rompia fronteiras e universalizava valores, também chegou ao interior. As pequenas cidades que se formaram nos caminhos que ligavam as grandes capitais mantiveram contato permanente com esse discurso que ganhou força no início do século XX.

A nova imagem que se queria para o Brasil republicano também se configurou em cidades menores, que viam nos ideais modernizadores o caminho para o progresso e a possibilidade de romper com o “vergonhoso” passado colonial e escravista. A cidade de ruas estreitas, cheias de becos, atravessadas cotidianamente por carroças e carros de boi, com seus casarões “antiquados” iluminados a luz de querosene, e seus costumes provincianos e arcaicos, deveria ser substituída pela cidade racional, salubre e bela, símbolo do progresso e da civilidade de um povo.

Instrumento de propaganda e de comemoração dos progressos alcançados pelas cidades, esses álbuns se constituíram como que um discurso e, portanto, como uma imagem da cidade construída a partir dos princípios do que seria uma cidade moderna e progressista, cidade ideal que tenta ocultar em sua imagem as contradições, as ambigüidades, os ritmos divergentes, as necessidades de grupos sociais distintos e a convivência de valores tradicionais e modernos.

3.1.2 - A produção de álbuns em São João del-Rei

Em São João del-Rei constatamos a existência de um álbum da cidade anterior ao produzido pelo fotógrafo André Bello. Esse álbum foi organizado em 1913 por Tancredo Braga e fez parte das comemorações do bicentenário da cidade. Executado com recursos próprios, o “*Álbum da Cidade de S. João d’El-Rei*” era vendido pelo preço de 5\$000, na *Typographia Commercial*, e 5\$500, pelo correio.

Constituído de textos de diversos autores e 176 fotografias, o álbum, com 56 páginas, dá ênfase aos habitantes. As cinqüenta e duas fotografias de vistas da Cidade são em número muito menor que o número de retratos de políticos, médicos, intelectuais, advogados, comerciantes, entre outros ilustres moradores da cidade. Destacam-se, também, as fotografias da Cidade em que aparecem pessoas caminhando pelas ruas, nas procissões e festejos.

A São João del-Rei do álbum de 1913 é uma cidade construída por seus habitantes ilustres, comerciantes, políticos e profissionais liberais, que ocupam a maioria das páginas do álbum. Comemorando seu bicentenário, a cidade quer mais do que contar de seus progressos, recordar o passado. Nas legendas das fotografias há sempre uma referência ao passado: “O

último edifício à esquerda é hoje o Hospital do Rosário. Foi neste prédio que se reuniu a célebre assembléia provincial revolucionaria, em 1842”; “o primeiro edifício à direita é o Hospital do Rosário, antigo Collegio Maciel”. Fotografias antigas também são utilizadas, como a do “Matola” de 1898 e a do Club X no carnaval de 1903. A comemoração do passado ocupa lugar privilegiado nas páginas do álbum.

Os textos distribuídos no álbum contam a história da cidade e celebram suas belezas naturais, consideradas “o maior encanto da cidade”. Já as referências ao progresso da cidade se restringem, basicamente, a um texto que cita, rapidamente, a energia elétrica, o abastecimento de água, os escritórios da Estrada de Ferro Oeste de Minas e o melhoramento da rede de esgotos. O comércio da cidade aparece em uma relação que ocupa poucas folhas do álbum.

É importante notar as diferenças existentes entre esse álbum de 1913 e o produzido por André Bello em 1918, apesar do pequeno espaço de tempo transcorrido entre um e outro. Nesse período, a cidade não sofreu transformações radicais, mas a sua imagem nos dois álbuns se apresenta muito distinta. Enquanto o primeiro comemora o bicentenário de São João del-Rei com seu passado glorioso, o segundo comemora os progressos alcançados e dedica um grande número de páginas ao comércio, considerado um dos principais responsáveis pelo desenvolvimento da cidade. No primeiro, o passado é celebrado, enquanto no segundo o presente e o futuro são privilegiados.

As reminiscências e o grande número de retratos de pessoas ilustres do álbum de 1913 são substituídos no álbum de Bello por fotografias do espaço urbano modernizado e, principalmente, do comércio. Se comparado a outros álbuns produzidos na mesma época, como o álbum de Itajubá (1915) e o álbum de Belo Horizonte (1911), o álbum de Bello se

insere num padrão de álbuns fotográficos comum nas primeiras décadas do século XX, sendo que o mesmo não se pode dizer do álbum de 1913, de Tancredo Braga. Possivelmente, este último tinha como público alvo os habitantes da Cidade, que, saudosos, comemoravam o seu bicentenário. Já o álbum de Bello se destaca como sendo um trabalho realizado por um profissional, com o objetivo de torná-lo um instrumento de propaganda de uma cidade que desejava ser vista como moderna e progressista.

Sendo assim, os itinerários construídos por André Bello incitavam um novo olhar sobre a Cidade, itinerários que desejavam mostrar uma São João del-Rei que, independentemente do seu passado colonial, caminhava em direção ao progresso, uma cidade aprazível aos visitantes e promissora para seus habitantes.

Mais do que um testemunho objetivo das modificações físicas ocorridas na cidade, o álbum de São João del-Rei deve ser interpretado a partir do conceito de documento/monumento. Segundo Le Goff, o documento não é neutro, “é, antes de mais nada, o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produzira, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver”¹²⁴. Sendo resultado de uma montagem, torna-se necessário sua desestruturação para que possa ser analisado.

3.1.3 - A cidade de São João del-Rei no álbum de André Bello

Organizado pelo fotógrafo André Bello e editado em São Paulo, em 1918, o álbum *São João D'El-Rey* se estrutura como um itinerário a ser percorrido pelos moradores e visitantes da

¹²⁴ Le Goff, 1 990, p. 538.

“pitoresca” e “progressista” cidade do interior mineiro. O álbum tem sua primeira propaganda estampada no Jornal *A Tribuna*:

Álbum de S. João

Acaba de nos ser mostrado o Álbum de S. João del-Rei, confeccionado pelo Sr. André Bello.

Agradou-nos deveras esse trabalho que traz vistas dos prédios mais importantes da cidade e de logares pinturescos da nossa urbs, assim como fotografias de pessoas de destaque no nosso mundo político e social.

Abrem o álbum, que tem uma capa bem impressa, os retratos do exmo. Sr. Presidente da Republica e do Sr. Odilon de Andrade, vindo, após, um resenho histórico de S. João d' El-Rei, muito bem concatenado e escripto em linguagem apurada. O álbum que o sr. André Bello acaba de dar publicidade é bem digno de figurar na estante de quantos teem ligação com esta terra, pela larga cópia de informações que elle dá da nossa urbs, pelo bom gosto e capricho que presidiu sua feitura.

O álbum já se acha a venda e nós aconselhamos aos nossos leitores adquirir um exemplar, certos que estamos que adquirirão um bom livro.¹²⁵

A tiragem da publicação é desconhecida, bem como a encomenda, ou não, do álbum pelo poder público¹²⁶. Uma hipótese levantada se refere ao patrocínio pelo comércio da Cidade, que ocupa um número considerável de páginas do álbum. Das suas setenta e quatro páginas, trinta e nove são preenchidas por propagandas do comércio de São João del-Rei.

O álbum possui um total de cento e trinta e duas fotografias, sendo vinte e um retratos, sessenta e duas imagens da cidade e quarenta e nove acompanhando os anúncios do comércio. Dentre as fotografias da cidade, seis são de suas “belezas naturais” e as cinquenta e seis restantes são dedicadas ao espaço urbano. Como veremos mais adiante, essas fotografias são

¹²⁵ A TRIBUNA, 24/03/1918, n.º. 195, p. 2.

¹²⁶ Se existe um contrato firmado entre a prefeitura e o fotógrafo para execução dessa publicação, ele se encontra na documentação da Câmara de São João del Rei que está em posse da Universidade de Juiz de Fora, em processo de microfilmagem.

escolhidas cuidadosamente com o objetivo de reforçar a imagem de uma cidade que deseja ser reconhecida como progressista e moderna. A fotografia é um signo da modernidade, seu valor de exibição coincide com o papel da cidade moderna enquanto espaço visual.

Na primeira e segunda capas encontramos os créditos da organização atribuídos unicamente a André Bello, “proprietário da Photographia Italo-Brazileira”, onde também são anunciados os prêmios recebidos pelo fotógrafo na Exposição Nacional de 1908 e Exposição de Turim de 1911, informações essas cujo objetivo é reforçar a credibilidade do profissional e a legitimidade de seu trabalho, como vimos no segundo capítulo. “Os prêmios obtidos nas exposições eram anunciados como um sinal de distinção, alicerçando a reputação do fotógrafo tanto quanto as evidências de sua atualização técnica e artística.”¹²⁷.

Na mesma página em que se anunciavam os prêmios, também se informava que o álbum se achava à venda exclusivamente, no ateliê do fotógrafo (fig. 7). Em outros dois momentos do álbum, a autoria das fotografias que compõem a publicação é atribuída a André Bello, sendo que uma delas aparece no texto que fala sobre o seu ateliê *Photographia Italo-Brazileira*, que acompanha o seu retrato, e outra aparece em um pequeno quadro que antecede as propagandas do álbum.

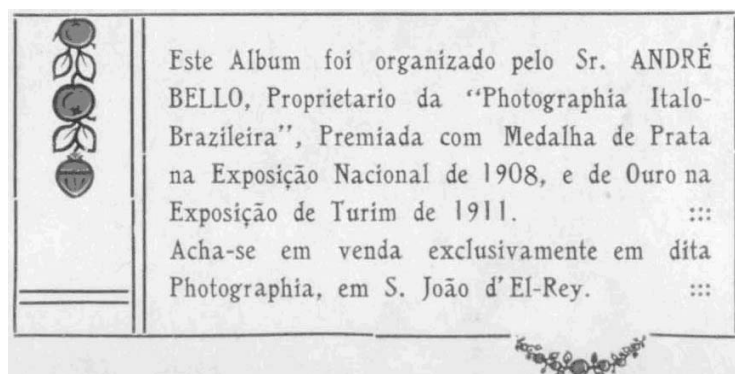


FIGURA 7 - *Créditos do álbum*
Fonte: BELLO, 1918, p. 3

¹²⁷ TURAZZI, 2000, p. 22.

Logo após a capa, na primeira parte do álbum, temos o que Rogério Arruda vai chamar de a “galeria de homens ilustres”. São retratos de homens que ocupam um espaço de destaque na sociedade e são identificados de acordo com os cargos públicos ocupados. Como lembra o autor, “realizar o retrato de alguém, seja um príncipe, um rei e sua família, ou um burguês abastado, sempre foi uma forma de exaltar, pôr em relevo a figura representada: reafirmar um lugar social”¹²⁸. No álbum de André Bello, o lugar social desses homens é o de empreendedores, homens de valor que, de acordo com o texto que acompanha as fotografias, “de tudo cuidam com amor”.

O retrato de Wenceslau Braz, Presidente da República, é seguido pelo retrato do Dr. Delfim Moreira da Costa Ribeiro, Presidente do Estado de Minas Gerais, Cornélio Vaz de Mello, Prefeito da Capital, e pelos retratos dos secretários, presidente, vice-presidente e chefe de polícia do Governo do Estado. Esses retratos ocupam as primeiras páginas do álbum, ou seja, ocupam lugar de destaque na conformação de uma cidade moderna e progressista. A hierarquia política ganha destaque na conformação dos retratos nas primeiras páginas do álbum. Veremos mais à frente que os retratos dos “homens ilustres” diretamente ligados à Cidade, como o presidente e o vice-presidente da câmara municipal, vão aparecer acompanhando os textos que falam sobre a estrutura da Cidade.

Esses homens trazem em seus semblantes a seriedade e a dignidade, atributos necessários aos responsáveis por uma cidade que quer ser reconhecida como moderna e progressista. Bem vestidos, bigodes bem aparados e cabelos alinhados são características que nos remetem aos costumes de uma época em que a imagem de um homem impunha, ou não, respeito. Junto com a imagem da cidade, esses homens imortalizam uma imagem séria e honrada,

¹²⁸ ARRUDA, 2003, p. 157.

desempenhando papel de destaque na conformação de uma nova São João del-Rei. Reafirmando um lugar social, essa galeria de homens importantes é recorrente em outros álbuns de cidade, como o álbum de Itajubá e de Belo Horizonte. Rogério Arruda também os reconheceu no álbum da nova capital mineira.

Eles se postam para a foto com semblantes sérios, bem-vestidos e penteados, pois estão eternizando suas imagens junto com a imagem da cidade. Como homens ilustres, eles se apresentam lustrados de modo a não trair o estereótipo do homem público e também do burocrata, que tão bem se enquadra na fixidez do dispositivo fotográfico.¹²⁹

Comparando os retratos que compõem essa galeria que abre os álbuns de Itajubá, Belo Horizonte e São João del-Rei, podemos reconhecer um padrão que se repete, destacando a existência de uma hierarquia responsável pela conformação de uma nova imagem para essas cidades.

Segue a “galeria dos homens ilustres” um texto escrito por André Bello ressaltando as belezas naturais, a história e os progressos da Cidade. Rico em metáforas e poesia, o texto descreve, a princípio, as características físicas da Cidade que, segundo seu autor, lembram as paisagens da Suíça, “casando o conforto de um centro civilizado à salutar simpleza campesina”¹³⁰.

Percebe-se que a visão do fotógrafo é influenciada pelas idéias românticas do século XIX, com sua valorização da natureza, associadas às idéias de cidade moderna vindas da Europa e das principais capitais brasileiras, idéias essas amplamente discutidas pelos cronistas dos jornais locais. Para o fotógrafo, a cidade de São João del-Rei, a partir dos empreendimentos

¹²⁹ ARRUDA, 2003, p. 158.

¹³⁰ BELLO, 1918, p. 05.

da administração municipal, torna-se “uma urbs dotada de todo o conforto, um centro intellectual, industrial, artístico, uma cidade verão, adeantada e moderna”¹³¹.

Os retratos dos administradores municipais aparecem acompanhando o texto. O Dr. Odilon de Andrade, presidente da Câmara Municipal de São João del-Rei, e seu vice-presidente, Dr. Augusto Viegas, são retratados também como “homens ilustres”, considerados os responsáveis pelo progresso da cidade. Os membros da *Associação dos Empregados do Comércio de São João del-Rei* também têm seu retrato em grupo exposto em uma página do álbum (FIG. 9), imagem que acompanha os parágrafos dedicados à história e às funções dessa associação.

Organizada em 1903 e reestruturada em 1916, essa Associação constituída pelos empregados do comércio tinha como objetivo defender seus sócios, auxiliá-los quando desempregados e contribuir com sua instrução e desenvolvimento, mantendo um gabinete de leitura e uma escola comercial. A existência dessa Associação e sua presença nas páginas do álbum da cidade nos chama a atenção para a importância conferida ao trabalho no progresso da cidade da era do capitalismo industrial e, no caso específico de São João del-Rei, a importância dos trabalhadores do comércio. Esses homens se dignificam através do trabalho e, conscientes de sua importância no desenvolvimento da cidade, são fotografados em frente à sua sede.

Reunidos em uma escada, os administradores da Associação se apresentam elegantemente vestidos, como era o costume dos homens de respeito da época, e são cuidadosamente nomeados. Diferente dos retratos citados anteriormente, esses homens aparecem de corpo inteiro, dando-nos a oportunidade de observar as vestimentas, acessórios e poses mais

¹³¹ BELLO, 1918, p.19.

detalhadamente. A opção pelas linhas verticais, diferente dos retratos individuais e de meio corpo, sugerem grandeza e dignidade, assim como a opção pelo conjunto reflete a imagem de união e organização pregada pela própria associação, “é incontestável que a união faz a força”.



FIGURA 8 – *Prédio onde funcionava a Associação dos empregados do Comércio de São João del-Rei.* Fonte: BELLO, 1918, p. 44.



FIGURA 9 - *Membros da Associação dos Empregados do Comércio de São João del-Rei.* Fonte: BELLO, 1918, p. 45.

Antecede esse retrato a fotografia do prédio onde funcionava a Associação (FIG. 8). O “vasto e elegante” prédio desejava refletir a importância e a riqueza do comércio, considerado um dos responsáveis pelo progresso da cidade. A imagem em perspectiva dá a ver a grandeza e elegância do prédio em estilo neoclássico. Homens “distintos” posam junto à porta e janelas, representando a vida dinâmica da Associação e do comércio de São João del-Rei. As duas fotografias aparecem como confirmação da riqueza e da distinção da Associação já narradas pelo texto escrito.

O texto segue induzindo o leitor a reconhecer o passado glorioso da cidade, a percorrer suas belezas naturais e seus mais importantes prédios públicos. Tudo isso acompanhado por fotografias que demonstram e reforçam o que o texto descreve e exalta. Nessas imagens, homens comuns aparecem habitando a cidade e seus arredores “pitorescos”. Ocupam papel secundário na hierarquia que se conformou desde as primeiras páginas do álbum com os retratos dos dirigentes estaduais, passando pelos administradores municipais e pela importante Associação, considerada responsável pelo desenvolvimento comercial da cidade.

Fora do estúdio fotográfico, esses homens transitam pelas ruas e prédios públicos. Não precisam ser nomeados, pois representam todos aqueles que habitam e dão vida a São João del-Rei. Tecem, assim, o cotidiano da cidade. Encostados displicentemente no *cais* da Ponte da Cadeia, visitando o Córrego das Gameleiras ou participando de algum festejo no largo da antiga igreja do Matozinhos, esses moradores aparecem como atores sociais anônimos.

Mesmo quando não aparecem na imagem, existem indícios de sua presença, como na fotografia da Gruta da Pedra (FIG. 10). Nesse espaço de lazer um piquenique está arrumado. Toalhas, garrafas e cestas, dispostos com cuidado, querem demonstrar o potencial dessa “grande maravilha natural”, símbolo das riquezas naturais da cidade.



FIGURA 10 - *Gruta da Pedra*
Fonte: BELLO, 1918, p. 11.

O texto também é acompanhado pela fotografia de um único edifício que abriga a câmara, o fórum, a cadeia e as repartições federais e estaduais (FIG. 11). Há, ainda, a imagem do teatro municipal (FIG. 12), cujo prédio foi completamente modificado na segunda metade do século XX; da Avenida Carneiro Felipe (FIG. 13), principal avenida da cidade até os dias de hoje, denominada atualmente Avenida Presidente Tancredo Neves; e uma foto da encosta do morro do Guarda-mor (FIG. 14), por onde corria um largo rio usado pela população como espaço para o lazer. As fotografias qualificam o que o texto narra.

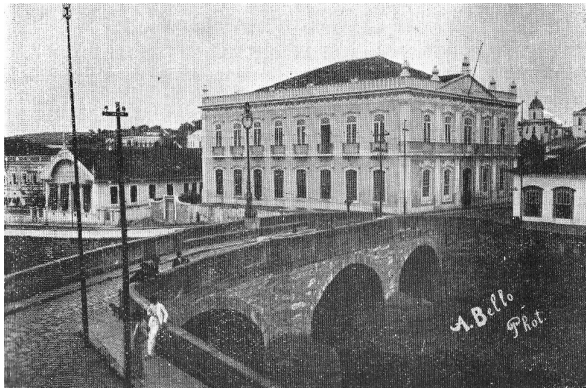


FIGURA 11 - *Edifício da Câmara, Fórum, Cadeia e das repartições federais e estaduais*
Fonte: BELLO, 1918, p. 09.

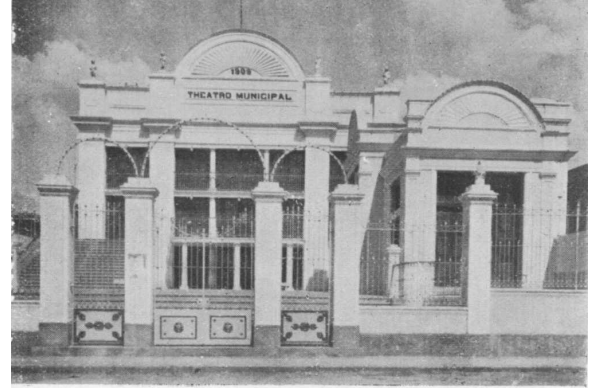


FIGURA 12 – *Teatro Municipal.*
Fonte: BELLO, 1918, p. 10.

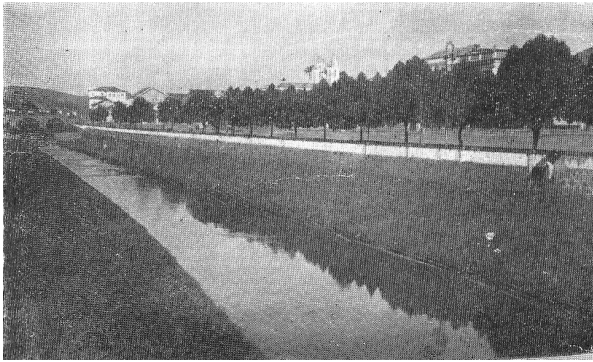


FIGURA 13 - *Um trecho da Avenida Carneiro Felipe.*
Fonte: BELLO, 1918, p. 09.



FIGURA 14 – *Encosta do morro Guarda-Mor.*
Fonte: BELLO, 1918, p. 10.

Além das fotografias, o próprio texto é rico em metáforas quando descreve a Cidade. São João del-Rei aparece como “uma Odalisca do Oriente, mollemente reclinada sobre um tapete de flores”, rica em belezas naturais como “uma echarpe verdejante de flores, pomares e jardins”, e referindo-se à capela do Bom Jesus, hoje já demolida, o fotógrafo a vê como “linda garça entre a verdura das chácaras”. As metáforas construídas pelo texto, conjugadas às fotografias, desejam conduzir o leitor por um caminhar harmônico da cidade rumo ao progresso, conjugando os valores da modernidade aos valores que já possui.

O passado “glorioso” da cidade também é lembrado, juntamente com os grandes nomes que fizeram parte de sua história, entre os quais se destaca o nome de Tiradentes, “*o primeiro martyr da republica*”. A lista segue lembrando poetas, botânicos, maestros e políticos.

Sob o título “Traços Históricos”, o autor se refere à data de fundação da cidade, 1684, ressaltando que a informação dada pela tradição combina com o que consta dos arquivos públicos. A seguir, vai dedicar vários parágrafos à questão da escolha da nova Capital de Minas Gerais. Segundo o texto, a Várzea do Marçal, localizada nos arrabaldes de São João del-Rei, teria sido apontada pela comissão de engenheiros dirigida pelo Dr. Aarão Reis como reunindo todos os requisitos necessários para o “estabelecimento de uma grande cidade confortável, higiênica e attrahente”. Porém, “por dois votos apenas e graças a injustificáveis manejos políticos, foi escolhida Bello Horizonte para a capital de Minas”¹³².

A seguir, o texto fornece informações técnicas acerca da cidade, tais como superfície, população, clima, altitude, posição geográfica. E mais uma vez a Várzea do Marçal é ressaltada entre os arrabaldes da cidade, agora valorizada pela narrativa do viajante Saint-Hilaire, que a considerou como “um dos mais bellos panoramas brasileiros”¹³³. Essas informações técnicas são utilizadas para confirmar qualidades que se quer para a cidade, como o clima ameno e saudável, bem como a referência à Várzea do Marçal deseja reafirmar seu potencial progressista que a colocou entre as possíveis capitais do estado.

Seguindo o álbum, vamos encontrar um texto sobre a Santa Casa de Misericórdia, escrito por Bento Ernesto Junior. Os edifícios do colégio, do hospital e da igreja se destacam, segundo o texto, em meio às outras edificações que constituem “há tanto a poética povoação”. De

¹³² BELLO, 1918, p.14.

¹³³ BELLO, 1918, p.17.

aspecto modernizado, o hospital foi inaugurado em 1913, substituindo a antiga casa hospitalar, “agregado de barracões, inestéticos e desconfortáveis”, que havia sido demolida. Em frente ao hospital havia o “majestoso” prédio do Colégio Nossa Senhora das Dores. Já a capela é exaltada pela sua arquitetura que substituiu a antiga igreja de “aspecto triste e proporções acanhadas”. As fotografias dessas edificações não aparecem junto ao texto, pois já haviam ilustrado o texto escrito por André Bello.

Após esses dois textos, podemos observar uma série de fotografias da Cidade. Ao relato escrito segue um relato visual. Segundo Rogério Arruda, referindo-se ao álbum de Belo Horizonte, “de imagem em imagem, a cidade vai sendo circunscrita pelas diversas fotografias”¹³⁴, imagens que convidam o espectador a caminhar por uma cidade pitoresca, progressista e de passado glorioso, aspectos esses já tão anunciados pelo texto que abre o álbum e pelos cronistas da cidade, e que, conjugados, exaltam a “celebrada” São João del-Rei do álbum.

São vistas da cidade e suas paisagens naturais: fotografias das principais ruas, das largas avenidas, dos templos religiosos, dos principais prédios públicos e fotos dos interiores das lojas comerciais. A foto da Rua Municipal (FIG. 15), que se estende até a Rua Direita, mostra um grande número de pedestres, homens comuns que caminham pelo comércio.

¹³⁴ ARRUDA, 2003, p. 160.



FIGURA 15 - *Rua Municipal*.
Fonte: BELLO, 1918, p. 45.

Em primeiro plano, à direita da foto, está o prédio do Café Rio de Janeiro, importante ponto de convivência da sociedade são-joanense. Na esquina do Café, homens olham para a câmera de André Bello, talvez esperando para serem fotografados e assim imortalizados, talvez curiosos frente àquele homem parado no meio da rua com um objeto ainda não tão comum no cotidiano da cidade.

A composição em perspectiva da imagem convida o espectador a caminhar pela Rua Municipal, centro comercial da cidade e ponto de encontro de seus moradores. Nessa fotografia, como em outras do álbum, a cidade é representada com os signos da modernidade: postes de luz elétrica, rua larga, arquitetura eclética e comércio abundante. Lembrando Ítalo Calvino:

O olhar percorre as ruas como se fossem páginas escritas: a cidade diz tudo o que você deve pensar, faz você repetir o discurso, e, enquanto você acredita

(a) estar visitando (...), não faz nada além de registrar os nomes com os quais ela define a si própria e todas as suas partes.¹³⁵

Observando mais atentamente, podemos ver ao fundo uma carroça que desce calmamente a rua. De súbito, o caminhante da dinâmica e movimentada rua Municipal depara com o ritmo lento do andar dos animais que insistem em ocupar a Cidade. Se o progresso tão desejado e aclamado está presente nos postes de luz elétrica e no rico comércio, o passado insiste em habitar as ruas da cidade. O automóvel, que havia chegado à cidade em 1913, não aparece nessa imagem, mas é inegável a convivência deste com outros tipos de meios de transporte de tração animal, utilizados ainda por muito tempo pelos habitantes da Cidade. Aqui, a Cidade que se quer idealmente moderna deixa transparecer um signo de suas contradições e ambigüidades. Os problemas da cidade real podem ser medidos tendo como referência a cidade ideal¹³⁶.

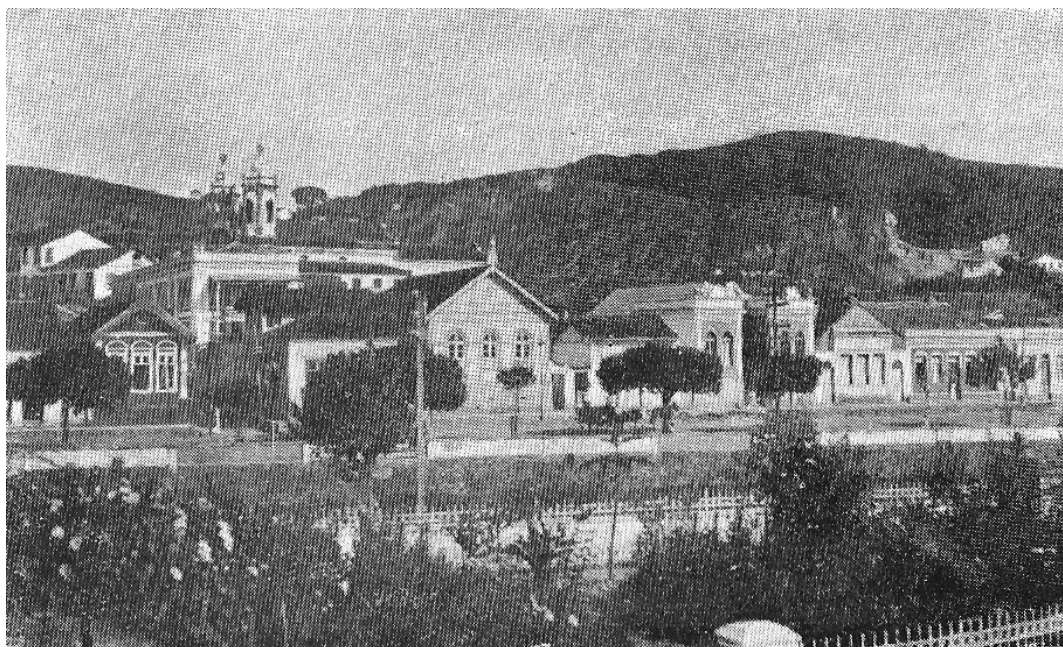


FIGURA 16 - *Um trecho da Avenida Carneiro Felipe.*
Fonte: BELLO, 1918, p. 38.

¹³⁵ CALVINO, 1990, p. 18.

¹³⁶ ARGAN, 1998, p. 73.

A Avenida Carneiro Felipe também é fotografada (FIG. 16). Símbolo dos princípios de racionalidade e embelezamento da Cidade, a principal avenida pode ser vista com seus jardins e prédios elegantes, tendo como pano de fundo as torres da histórica igreja de Nossa Senhora do Carmo e a Serra do Lenheiro. Nessa imagem observamos a conjugação de aspectos recorrentes quando se trata de São João nas primeiras décadas do século XX: o passado (igreja de Nossa Senhora do Carmo), as belezas naturais (Serra do Lenheiro) e o progresso (Avenida Carneiro Felipe com seus jardins e prédios). Assim, a modernidade tão desejada vai se configurando nessa interiorana cidade de Minas Gerais.

As fotografias de vistas da cidade vão descortinando uma cidade que cresce entre duas serras, a do Lenheiro e a de São José. Em uma foto tirada do antigo “Caminho do Senhor dos Montes” (FIG. 17), o espectador pode visualizar os templos religiosos, heranças dos séculos passados, como a Matriz do Pilar, a igreja de Nossa Senhora do Carmo e a de São Francisco.



FIGURA 17 - *Vista panorâmica, colhida do caminho do SENHOR DOS MONTES.*
Fonte: BELLO, 1918.

Se uma das características principais da cidade moderna é o rompimento com o passado, em São João del-Rei esse rompimento se torna impraticável. Como podemos observar nas

imagens no álbum, o passado está em cada esquina, ao lado de cada larga avenida que se abre na Cidade. Se por um lado o passado está inegavelmente presente no cotidiano da Cidade, por outro não se quer repeti-lo. A organização das fotografias nessa parte do álbum representa esse sentimento. Vamos chamar essa parte do álbum de galeria.

Nessa galeria, as primeiras imagens são, em sua maioria, vistas panorâmicas, onde é impossível não perceber a presença das ruas estreitas, antigos casarões e dos templos religiosos do período colonial. É a presença inegável do passado e do pitoresco no espaço urbano são-joanense, passado esse que não se quer repetir. Portanto, nas fotografias seguintes da galeria (FIG 18 e 19) podemos visualizar a cidade que se moderniza e caminha rumo ao progresso.

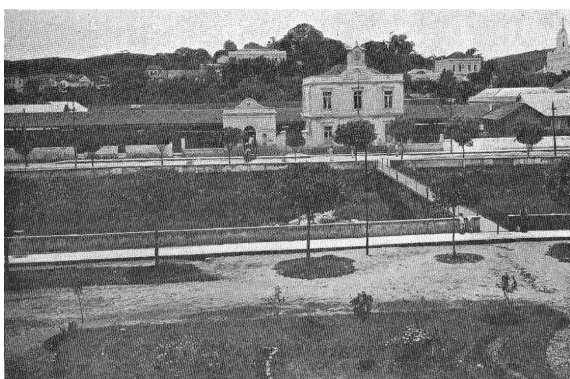


FIGURA 18 - *No primeiro plano: Jardim da Avenida Carneiro Felipe. Ao fundo: A Estação da E.F. Oeste de Minas.* Fonte: BELLO, 1918.

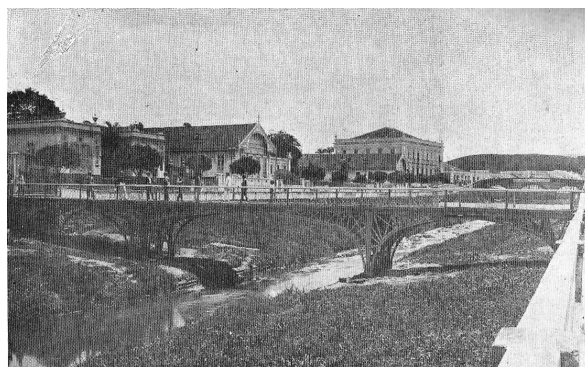


FIGURA 19 – *Ponte Metálica inaugurada em 17 de novembro, em frente ao Teatro Municipal na cidade.* Fonte: BELLO, 1918.

As fotografias acima ocupam uma página que se segue ao conjunto de vistas da cidade. Representando a face nova da cidade, essas imagens mostram o ajardinamento da cidade, as largas avenidas retilíneas que cortam a Cidade e as melhorias empreendidas pelo governo municipal, como a ponte metálica inaugurada em 1917.

Destacando a fotografia de um trecho da cidade (FIG. 20), tirada do alto do Quartel do 51º Batalhão de Caçadores do Exército, podemos observar o modo como a cidade assimila as contradições advindas da convivência entre o seu passado colonial e o presente que se quer modernizado e progressista.



FIGURA 20 - *Trecho da cidade, tirada do alto do Quartel do 51º B. de Caçadores.*
Fonte: BELLO, 1918.

Servindo quase como um pano-de-fundo da fotografia, temos a Serra do Lenheiro, em cuja encosta a cidade teve origem com a mineração aurífera. Apresentando uma malha urbana irregular, a cidade foi crescendo desordenadamente entre as encostas da serra e o Córrego do Lenheiro. Nesse trecho também vemos os principais templos religiosos. Um pouco mais à frente, já na outra margem do Córrego, temos o prédio onde funcionavam as principais repartições públicas, espaço por onde a cidade se expandiu, mais acentuadamente a partir do final do século XIX. No primeiro plano da imagem temos parte do jardim do quartel, seguido de um prédio onde passará a funcionar, em 1919, o ateliê de André Bello.

A Serra do Lenheiro e a parte mais antiga da cidade aparecem como pano-de-fundo para a Cidade que seus habitantes querem moderna. A cidade colonial existe sim, é inegável, mas em primeiro plano está a cidade ajardinada e de construções ecléticas, que tem o poder público municipal como principal incentivador. A fotografia ressalta o que o discurso local afirmava: o passado está presente, mas não deveria ser repetido.

A galeria segue com fotografias de índices da desejada modernidade em São João del-Rei: o teatro municipal, o recém construído “caes da Praia”, o prédio da Santa Casa de Misericórdia e, mais uma vez, a larga avenida Carneiro Felipe com seus jardins. Destacam-se as quatro fotografias dos interiores das principais lojas comerciais da cidade. Proprietários e clientes posam para o fotógrafo, tendo ao fundo prateleiras, armários e balcões repletos de mercadorias. Desejam representar a vida dinâmica do comércio que, por sua vez, é considerado um dos representantes do progresso da cidade.

Nesse ponto, o álbum da cidade de Bello está praticamente completo, pois suas trinta e nove páginas finais serão ocupadas por propagandas do comércio. O conjunto de fotografias que compõem o álbum induz o leitor a percorrer um itinerário pela moderna e progressista cidade de São João del-Rei, dotada de riquezas naturais e de um passado glorioso, que a tornam um lugar sedutor para seus visitantes. Itinerário que tem como resolvidas as tensões próprias de uma cidade de arraigado passado colonial que anseia pelo *status* de moderna.

Na São João del-Rei do álbum de Bello, o passado não é fonte de estagnação para a Cidade, mas sim fonte de orgulho para aqueles que constroem o presente e vislumbram o seu futuro progressista e modernizado. O passado existia concretamente no espaço da Cidade e deveria ser um atrativo para aqueles que a visitassem.

A Cidade que se quer moderna ganha existência real no álbum de Bello, que “constitui um nítido instrumento de indução de uma nova percepção de São João del-Rei”¹³⁷. A Cidade personagem do álbum não possui carros de boi que insistem em atravessar vagarosamente o centro da cidade, não diz das novas construções que mantêm o aspecto “arcaico” das construções coloniais, muito menos diz dos hábitos tradicionais de seus moradores e da poeira que afoga os transeuntes da larga e ajardinada Avenida Carneiro Felipe. Se as tensões se resolvem nas páginas do álbum, no cotidiano da Cidade elas alimentam as contradições e ambivalências próprias dos tempos modernos.

Grande responsável pelo progresso dessa cidade moderna que se conforma a partir das páginas do álbum é o seu diversificado e rico comércio. As propagandas que ocupam as páginas finais do álbum são executadas com cuidado. Além dos textos publicitários podemos encontrar fotografias do interior das lojas e/ou de seus proprietários, bem como retratos de profissionais liberais.

O século XIX foi marcado pelo fortalecimento de um variado comércio, que por sua vez gerou recursos para o desenvolvimento de São João del-Rei. Na época de produção do álbum de Bello, o comércio local apresentava uma diversificação suficiente para abastecer a cidade e a região. O fortalecimento da Associação dos Empregados do Comércio representava uma classe comercial “grande e distinta”.

Sendo assim, as propagandas desse comércio, considerado responsável pelo progresso da Cidade, deveriam estar de acordo com sua importância. Diferente do que observamos no álbum de 1913, produzido por Tancredo Braga, onde aparece somente uma relação dos

¹³⁷ GONÇALVES; RIBEIRO.; LUSTOZA, 2004, p. 167.

principais comerciantes, o álbum de Bello se preocupa em produzir propagandas condizentes com o *status* conferido ao comércio em São João del-Rei.

As fotografias que acompanham a maioria das propagandas desejam revelar a prosperidade e a qualidade do comércio local. Destacamos a propaganda do estabelecimento *Thesoura Inglesa de Raphael e Bellini* (FIG. 21):

THE S O U R A I N G L E Z A

DE

R A P H A E L e B E L L I N I



Interior da Alfaiataria "Thesoura Inglesa"

ALFAIATARIA COM LOJA DE FAZENDAS

Nesta bem montada alfaiataria, executa-se qualquer trabalho da arte com maxima perfeição, gosto e promptidão. Officiaes com longa pratica. Corta-se pelos dois systemas: americano e francez. Uniformes para Exercito, Guarda Nacional, Estrado de Ferro, Collegios, Bandas, Linhas de Tiro etc. — Tailleurs para senhoras — Costumes e manteaux — Preços sem competidores.

RUA MOREIRA CEZAR, 10

138

FIGURA 21 – Propaganda comercial. *Thesoura Inglesa de Raphael e Bellini*.
Fonte: BELLO, 1918.

Pode-se observar nessa propaganda uma foto da fachada e outra do interior da loja, onde aparecem seus funcionários, clientes e possíveis proprietários. Observamos o cuidado em apresentar aos leitores do álbum os detalhes que compõem o ofício da alfaiataria e que fazem dela uma “bem montada alfaiataria”, como afirma o próprio texto que acompanha as imagens.

¹³⁸ Texto que acompanha a propaganda: “Nessa bem montada alfaiataria, executa-se qualquer trabalho de arte com máxima perfeição, gosto e promptidão. Officiaes com larga prática. Corta-se pelos dois systemas: americano e francez. Uniformes para Exército, Guarda Nacional, Estrada de Ferro, Collegios, Bandas, Linhas de Tiro etc. Tailleurs para senhoras. Costumes e manteaux – Preços sem competidores”.

Na imagem da esquerda, os retratados olham fixamente para a câmera como que convidando os seus espectadores a adentrarem na alfaiataria, enquanto outros já aguardam, dentro do estabelecimento, para atenderem prontamente seus clientes. Pode-se observar que um dos retratados ensaia a sua entrada, colocando um pé sobre o degrau de uma das portas do estabelecimento.

Tendo aceitado o convite e já no interior da loja, o espectador poderá confirmar a estrutura da alfaiataria. Os profissionais posam junto a seus instrumentos de trabalho como se tivessem acabado de interromper o trabalho para serem fotografados. Na composição da imagem podemos perceber outra preocupação: mostrar todos os instrumentos que compõem uma “bem montada alfaiataria”: a mesa e os objetos para o corte dos tecidos, as máquinas de costura, o homem com a fita métrica sobre o pescoço, o ferro de passar. Tudo isso entremeado por desenhos emoldurados dos diversos modelos que podem ser executados pelos “officiaes com longa pratica”, confirma a informação dada pelo texto: “executa-se qualquer trabalho da arte com máxima perfeição, gosto e promptidão”.

Há um grande número de propagandas de “casas” onde são comercializados tecidos, chapéus, calçados e outras miudezas, todas acompanhadas por fotos do interior e/ou da fachada da loja. Aparece também a propaganda do *Hotel Oeste de Minas*, do *Gymnasio S. Antonio*, da *Companhia Industrial S. Joannense*, do *Ateliê de alta costura dirigido por m.lle Gilda Procopio*, além de propagandas de papelarias e tipografias, cirurgiões-dentistas, farmácias, “armazéns de mantimentos e molhados”, entre outras. Um variado comércio que se abastece através da Estrada de Ferro Oeste de Minas, mantendo contato com as novidades e as modas dos grandes centros.

A propaganda da Companhia Industrial S. Joanense (FIG 22), fábrica de tecidos e fiação, apresenta informações detalhadas. Fundada em 1891, a empresa tinha 180 operários e exportava para o Rio e interior do Estado. Símbolo do desenvolvimento da cidade e de sua comunicação com a capital da República e com o restante do Estado, a propaganda dá a ver uma empresa sólida e dinâmica, em harmonia com o espírito progressista e expansivo da cidade apresentada pelo álbum.

COMPANHIA INDUSTRIAL S. JOANNENSE

FABRICA DE TECIDOS E FIAÇÃO

FUNDADA EM 1891

Caixa do Correio N. 18

DIRECTORIA:
Olympio Pinto Reis
Annibal Pinto Mascarenhas
José Alvares

CONSELHO FISCAL:
Alberto de Almeida Magalhães
Dario Diniz Mascarenhas
Bernardo Pinto Mascarenhas

S. JOÃO D'EL-REY

Especialidade:
Flanellas, Cobertores,
Brins sortidos, Zephi-
res etc.

CAPITAL 300:000\$000

End. Telegraphico TECIDOS

N.º de teares 84
Operarios 180
Média da produção 3.000 metros diarios.
Força electrica 211 H. P.

EXPORTA PARA O RIO E INTERIOR DO ESTADO

FIGURA 22 – Propaganda comercial. Companhia Industrial S. Joannense.
Fonte: BELLO, 1918.

A fotografia na horizontal permite que o leitor veja a grandiosidade da empresa, confirmada também pelos dados que se referem à sua estrutura: 84 teares, 180 operários, 3000 metros de tecido produzidos por dia e força elétrica de 211 H.P.. A idéia de progresso é representada por alguns de seus ícones: a força elétrica, o endereço telegráfico, a exportação para o Rio e

interior do Estado, possibilitada pelo desenvolvimento da rede ferroviária em São João del-Rei.

A maioria das imagens que acompanha as propagandas retrata homens comuns, funcionários e/ou clientes junto aos prédios ou no interior das lojas. Porém, algumas propagandas se destacam por trazerem o retrato individual do principal responsável, seja o gerente ou o proprietário, por determinada loja comercial, como podemos observar na propaganda da *Casa Olympio Reis* (FIG. 23).

CASA OLYMPIO REIS

Successor de AFFONSO PIMENTEL & C.

FAZENDAS, ARMARINHO, CHAPÉOS DE SOL E DE CABEÇA, CALÇADOS, ROUPAS BRANCAS, PARA HOMENS E SENHORAS, PERFUMARIAS, ARTIGOS DE FANTASIA, CONFECCÇÕES etc. etc.

ARTIGOS DE VIAGEM
ARREIOS E MACHINAS
DE COSTURA

ESPECIALIDADE EM ARTIGOS
FINOS E NOVIDADES

DEPOSITARIO DO AFAMADO
CALÇADO CLARCK
E DOS INCOMPARAVEIS
CHAPÉOS BORSALINOS

Sr. Olympio Pinto Reis

RUA MUNICIPAL, 14 - Telephone, 8

FIGURA 23 – Propaganda comercial. Casa Olympio Reis.
Fonte: BELLO, 1918.

Além da fotografia da loja, com seus produtos expostos logo na soleira da porta, podemos observar o retrato de seu proprietário, devidamente nomeado. O Sr. Olympio Pinto Reis foge

do anonimato dos homens comuns que habitam a cidade e movimentam o comércio. Ele é o representante de uma classe que se destaca entre a sociedade e se insere na hierarquia social que identificamos no início do álbum. Partindo dos dirigentes públicos federais e estaduais, passamos pelos dirigentes municipais e, finalmente, chegamos aos proprietários de importantes casas comerciais. Assim como os retratos que abrem o álbum da cidade, o retratado se apresenta elegantemente vestido, portando um bigode alinhado e pose digna. O fundo neutro destaca o semblante firme de mais um importante comerciante de São João del-Rei.

Esses retratos, produzidos no ateliê do fotógrafo André Bello, fazem parte de um ritual herdado do século XIX, que dava ao indivíduo a possibilidade de ter sua imagem imortalizada e conferia-lhe uma identidade junto a determinado grupo social. O próprio retrato de André Bello é colocado junto à propaganda de seu ateliê fotográfico, onde se exalta a sua *“alma pura d’artista”*.

O álbum termina com uma foto panorâmica da cidade, montada em seis páginas que se desdobram aos nossos olhos revelando uma cidade considerada pelo álbum como a *“mais bella e encantadora de Minas”*.

A estrutura do álbum acima apresentada se insere num modelo de álbuns de cidade comum no início do século XX, segundo Maria Eliza Linhares Borges:

Entre fins do século XIX e primeiras décadas do século XX, muitos fotógrafos se dedicaram à produção de álbuns de cidades. Para além da estética de cada fotógrafo, que personaliza sua obra, a montagem desses álbuns revelava a força de um padrão fotográfico próprio do tempo em que eles foram produzidos. Interessado em obter lucro com a venda do álbum, o fotógrafo escolhia as imagens e costurava uma narrativa capaz de tornar

vendável o produto de sua criação. Em geral, a seqüência de imagens dava a ver uma cidade moderna, evoluída e quase sempre higienizada.¹³⁹

Fato é que, desde seus primórdios, a fotografia foi um fenômeno urbano e por isso a cidade sempre foi um de seus temas principais. Seja documentando as transformações urbanas, como no caso de Augusto Militão, que fotografou a cidade de São Paulo em dois momentos distintos de sua história, seja na produção de álbuns que exaltavam a cidade fotografada, muitas imagens urbanas fazem parte de nossos acervos, contando-nos um pouco da história deste espaço de materialização do “progresso” e “civilidade” tão desejados.

Como vimos anteriormente, no início do século XX era muito comum que os fotógrafos produzissem álbuns destinados a mostrar um perfil urbano sintonizado com o ideal de progresso, difundido no final do século XIX e início do XX, e influenciado pelas transformações promovidas pelo Barão Georges Eugène Haussmann, entre 1853 e 1869, na cidade de Paris.

São João del-Rei não se insere no rol de grandes centros urbanos e, portanto, deve ser pensada a partir de sua condição de cidade do interior de Minas Gerais, que se apropria de modo próprio do ideal de progresso e modernidade difundidos no início do século XX. O álbum produzido por André Bello nos oferece elementos para pensar essa condição.

No decorrer desse álbum podemos observar fotografias das belezas naturais, dos espaços de lazer e de importantes prédios públicos, acompanhadas de um texto que ora exalta a grandeza de sua história e de suas riquezas naturais, ora nos conta de seus “progressos”: “As ruas são

¹³⁹ BORGES, 2003, p. 84.

calçadas e muitas arborizadas. As praças largas e enriquecidas de templos magestosos. As avenidas, largas, rectas, compridas e bem arborizadas”¹⁴⁰. A cidade, representada no álbum, tanto exalta os progressos alcançados e que acompanham os ideais modernizadores de urbanização, quanto se orgulha de seu passado e de suas belezas naturais. Ou melhor, a cidade que se imagina perfeita, acredita ter essa condição alcançada graças à conjugação de alguns elementos, tais como o “glorioso passado histórico”, a “simpleza campesina” e o “conforto de um centro civilizado”.

Observamos que o fotógrafo, na construção da imagem da cidade, se apropriou de princípios baseados nos ideais de modernização urbana herdados do século XIX, como a racionalização do espaço urbano e seu embelezamento, e os associou ao seu aspecto pitoresco e bucólico de cidade do interior.

A imagem construída para a cidade se baseia nessa associação de valores: o progresso e a modernidade, consubstanciados por seu vasto comércio, por suas largas e arborizadas avenidas etc., e a tradição percebida pelos relatos históricos dos viajantes e dos cronistas locais, assim como por suas belezas naturais. Desse modo, a cidade de São João del-Rei, do álbum de André Bello, ao mesmo tempo que se aproxima da imagem moderna dos grandes centros urbanos, também constrói sua própria identidade.

A estrutura do álbum constrói um itinerário que conduz o leitor pela cidade que caminha rumo ao progresso, acompanhando outras cidades brasileiras e do mundo, e que seduz os moradores e visitantes pela conjugação de valores modernos e tradicionais, um itinerário que vai se configurando a partir da escolha das imagens e de sua disposição. A fotografia, ela mesma

¹⁴⁰ BELLO, 1918, p. 19.

representando um grande avanço técnico e uma novidade na produção/reprodução de imagens, é a ferramenta ideal para dar a ver essa cidade moderna, dinâmica e viva, que se quer representada no álbum.

A fotografia, entendida como reprodução da realidade, é utilizada como instrumento de divulgação de uma nova percepção da cidade. O poder referencial da fotografia, explorado pelo álbum, recria a cidade de acordo com os valores estabelecidos pela nova sociedade que se quer progressista e civilizada. Se o álbum apresenta o conjunto de fotografias como prova do progresso e da dinamicidade de São João del-Rei, por nós ele é entendido como “construção histórica feita por sujeitos sociais que ali apresentam um visão de mundo”¹⁴¹, uma construção que busca reordenar os elementos da realidade, na tentativa de eliminar as contradições e tensões próprias do espaço urbano e da modernidade. Sendo assim, o álbum de São João del-Rei, assim como outros álbuns de cidade, nos permitem compreender a mentalidade de uma época, os desejos e expectativas de homens que habitam a cidade e querem fazer dela uma representante de sua civilidade e progresso.

Esses homens se encaminhavam ao ateliê de André Bello também para terem seus retratos, pois se por um lado a Cidade representava o espaço privilegiado de materialização dos desejados valores modernos, por outro lado a velocidade das transformações e o crescimento da população poderiam representar para eles o risco do anonimato e da perda de identidade em meio ao crescimento e novos ritmos da cidade, guardadas as devidas proporções desses riscos em uma cidade do interior.

¹⁴¹ ARRUDA, 2003, p. 165.

Sabemos que André Bello foi o principal fotógrafo da cidade nas primeiras décadas do século XX. Segundo uma crônica de 1938, há no arquivo do ateliê de André Bello “a fisionomia da cidade e do povo através dos tempos”¹⁴². Os habitantes que desejavam uma cidade moderna e progressista também desejavam se representar como tais. O arquivo de Bello estava repleto de retratos desses habitantes. Segundo as palavras de Agostinho Azevedo, “se esse quase eterno fotógrafo fizesse (...) a exposição de todos os seus trabalhos, ali estaria o mostruário de uma carrada de gerações, gente em blócos e isolada, nas mais cômicas atitudes”. Passemos aos retratos produzidos por Bello em seu ateliê *Photographia Ítalo-Brazileira*.

3.2 - Os retratos produzidos por André Bello

3.2.1 - O retrato fotográfico

Tão difundido é o hábito de tirar retratos que a câmera fotográfica é chamada entre nós de “máquina de tirar retrato”, como se sua única função fosse capturar a figura humana e cristalizá-la. Antes da descoberta atribuída a Daguerre, só uma minoria da humanidade tinha o privilégio de ser retratada através da pintura. Com a descoberta da fotografia e suas decorrentes inovações técnicas, as pessoas podiam guardar em suas gavetas e álbuns os retratos da avó já morta, da tia querida ou do amado distante. Ao final do século XIX e início do XX, encaminhar-se a um ateliê fotográfico com o intuito de possuir um retrato se tornou cada vez mais um hábito e até mesmo uma necessidade.

O grande marco da popularização do retrato surge com a iniciativa de Disderi ao estabelecer um novo formato (6,0x9,0cm). Em 1854, o fotógrafo fez construir uma câmera com diversas

¹⁴² DIÁRIO DO COMÉRCIO, 16/08/1938, ano I, n. 129, p. 21.

objetivas que multiplicava as possibilidades de uso de uma mesma chapa e, conseqüentemente, promovia uma queda no preço do retrato, que chegou a ser cinco vezes menor do que o retrato convencional.

O formato difundido por Disderi foi batizado de *carte de visite* e colocou a fotografia ao alcance de um número maior de pessoas, mas não podemos esquecer que ainda muito restrito. Essa “produção em massa” de retratos desagradou a muitos fotógrafos, os chamados puristas, isso porque a arte de tirar retratos únicos sucumbiu a padronizações de pose e fundos artificiais que imitavam cortinas, colunas e outros adereços.

A padronização e popularização do retrato fotográfico vinham satisfazer a demanda de uma sociedade que, mais do que se deixar descrever, desejava se inscrever em uma determinada identidade social. Nesse sentido, a ascensão e popularização do retrato fotográfico correspondem ao momento de ascensão da burguesia, que passava a ter uma maior importância social, econômica e política, e que, portanto, desejava se afirmar nessa posição alcançada. O retrato, antes sinal de distinção somente acessível à aristocracia, começa a ser cultivado pela burguesia, que deseja representar o sucesso alcançado graças à iniciativa pessoal e não mais reconhecido pela continuidade das gerações.

Ter um retrato produzido nos ateliês fotográficos, que se multiplicavam nas cidades modernas, significava mais do que poder possuir uma lembrança ou uma imagem para se dar de presente a alguém querido. Segundo Gisèle Freund, encomendar um retrato fazia parte de um conjunto de atos simbólicos através dos quais os indivíduos demonstravam, para si mesmos e para os outros, o pertencimento a um grupo social de destaque¹⁴³.

¹⁴³ FREUND, 1976, p. 13.

Sendo assim, existia todo um ritual que antecedia a produção de um retrato e que ia desde a montagem do cenário ao estudo da pose. Superado os problemas técnicos dos primeiros daguerreótipos, que exigiam uma longa exposição, as poses adquirem um novo significado. O tempo de exposição dos retratos da segunda metade do século XIX significava o tempo necessário para que o indivíduo assumisse um papel e o representasse, através da pose, frente à objetiva do fotógrafo.

Por isto mesmo, no ateliê do fotógrafo havia um lugar reservado especialmente para esta operação: o 'salão de pose'. É aí que deveriam entrar em cena os personagens principais do retrato fotográfico no século XIX: fotógrafo, cliente, câmara e uma multiplicidade de acessórios sem os quais o retrato não se revelaria por completo. (...) Com a difusão dos estúdios fotográficos, a decoração interna desses ambientes, além de atender e, de certa forma, moldar o gosto da clientela, procurava também assegurar tecnicamente a qualidade da imagem com a utilização de pontos de apoio como peças decorativas (colunas, balaustradas, cadeiras, etc.).¹⁴⁴

Walter Benjamim, ao considerar a fase de industrialização da fotografia como um fator de decadência, dirige suas críticas a essa criação de personagens, em detrimento do indivíduo. Mas, segundo Vasquez, “se a fotografia perdeu em qualidade artística, ganhou em penetração popular”¹⁴⁵. No entanto, mesmo praticada em larga escala como nos tempos de hoje, a fotografia não perdeu seu poder de sedução e magia.

Os retratos que consideramos antigos possuem, por sua vez, uma magia ainda maior. O preto e branco das imagens, a postura austera e compenetrada dos retratados, bem como suas roupas e adereços nos comovem e nos incitam de tal modo que as guardamos como relíquias e a elas é dispensada atenção por parte dos arquivos e museus. Essa imagem produzida em sua época com um fim específico, como presentear parentes ou imortalizar acontecimentos importantes,

¹⁴⁴ TURAZZI, 1995, p. 16.

¹⁴⁵ VASQUEZ, 1986, p. 14.

além do *status* de relíquia conferido pelo tempo, é envolvida por uma aura de mistério também proporcionada pela constante impossibilidade de se identificar o retratado, como a fotografia da vendedora de peixes de David Octavius Hill, que, segundo Benjamin, possui algo que não pode ser silenciado, “que reclama com insistência o nome daquela que viveu ali”¹⁴⁶.

Superada a primeira e inegável emoção diante de um retrato antigo, não podemos nos esquecer de que a imagem reproduzida e fixada no papel comporta construções que determinam qual a imagem “adequada” para ser imortalizada e difundida. O retrato é, assim, resultado de uma construção social da qual participam o fotógrafo e o fotografado, influenciados pela mentalidade e valores da época, sejam esses estéticos e/ou culturais.

Por isso, para nós pesquisadores, os retratos fotográficos oferecem a possibilidade de nos aproximarmos da mentalidade e do comportamento de determinada época, seja na observação do vestuário, dos penteados, das poses e cenários, seja nos elementos constitutivos do fazer fotográfico, como a tecnologia utilizada, seja ainda pela simbologia nele inscrita.

Para nossa pesquisa, os retratos produzidos por Bello em seu ateliê, mesmo sendo anônimos para nós (por não possuírem uma legenda que os identifique), podem ser analisados a partir das principais modalidades de representação do retrato fotográfico, herdadas dos modelos pictóricos, a saber, a pose, o cenário, o formato, entre outros.

André Bello fotografou em seu ateliê um grande número de pessoas da cidade e, possivelmente, da região. Os retratos produzidos nas primeiras décadas do século XX

¹⁴⁶ BENJAMIN, 1994, p. 93.

chegaram até nós através de negativos de vidro¹⁴⁷. Nesses negativos, mulheres, homens e crianças posam para a objetiva de Bello, em seu ateliê. Segundo um cronista local, que escreve sobre o bicentenário da cidade, “se esse quase eterno fotógrafo fizesse, ao ensejo desse centenário a exposição de todos os seus trabalhos, ali estaria o mostruário de uma carrada de gerações, gente em blocos e isolada, nas mais cômicas atitudes”¹⁴⁸.

3.2.2 - *Photographia Ítalo-Brazileira*: o ateliê de Bello

Eu mesmo devo ter ali uma série de chapas já agora engraçadíssimas, em que figuram todos os recursos decorativos do estabelecimento, a que não faltam os jardins pintados, com o Vesúvio por fundo, cadeiras rústicas e o eterno livro de gesso para os ‘estudiosos’ que ali iam em busca da fixação da cara.¹⁴⁹

O cronista, escrevendo em 1938, acha graça nos retratos produzidos por Bello em seu ateliê, assim como Walter Benjamin, em um texto de 1934, escreve sobre uma foto infantil de Kafka, descrevendo o cenário e acessórios como um “híbrido ambíguo de câmara de torturas e sala do trono”¹⁵⁰. Esses escritos contemporâneos não estão distantes do período em que André Bello produziu seus retratos, ou seja, das duas primeiras décadas do século XX. Walter Benjamin se refere a um ateliê do século XIX, porém o modelo oitocentista difundido a partir da descoberta de Disderi continuou sendo utilizado no ateliê *Photographia Ítalo-Brazileira*, como veremos a seguir.

¹⁴⁷ Os negativos de gelatina e brometo de prata sobre vidro foram utilizados, principalmente, entre 1880 e 1910, sendo que muitos fotógrafos, como é o caso de Bello, continuaram utilizando esse processo após 1910. A partir de um convite feito em janeiro de 2003 pelo Plano Diretor de Turismo de São João del-Rei, na pessoa da Vice-diretora de Extensão da UFSJ, iniciamos, sob a coordenação da Prof^a. Glória Ribeiro, coordenadora do Laboratório de Estética Ártemis do curso de Filosofia, um primeiro levantamento sobre André Bello e sua produção. Localizados os negativos de vidro, foi constatada sua fragilidade e realizadas cópias contato em papel fotográfico, que facilitaram o manuseio e visualização das imagens.

¹⁴⁸ AZEVEDO, in Diário do Comércio, 16/08/1938, ano 1, nº. 129, p. 21.

¹⁴⁹ AZEVEDO, in Diário do Comércio, 16/08/1938, ano 1, nº. 129, p. 21.

¹⁵⁰ BENJAMIM, 1994, p. 144.

Em uma propaganda de 1906, André Bello se prontifica a tirar o retrato de “qualquer pessoa que deseje qualquer obra nesse gênero”. Para isso, oferece aos seus clientes amostras e catálogos para escolha dos modelos. Enquanto aguardavam o atendimento, os clientes de Bello podiam folhear esses catálogos, familiarizando-se com as poses, expressões e cenários que lhe serviriam de modelo. O cuidado com esses detalhes subjetivos também fazia parte do ritual que antecedia a produção do retrato fotográfico, cuja ilusão podia transportar o indivíduo para um mundo exterior.



FIGURA 24 – *Retrato anônimo*. BELLO, André, s/data. Cópia contata a partir de negativo de vidro.

No retrato acima podemos observar alguns elementos e objetos que compunham o espaço de trabalho de Bello (FIG. 24). O ateliê apresenta cortinados pintados em painéis, pilastras, que surgem do assoalho e servem como apoio para o cliente, e móveis rústicos. Esses recursos

decorativos, entre outros, nos remetem aos ateliês tão comuns na segunda metade do século XIX e descritos por vários estudiosos da fotografia. Nesse espaço, denominado “salão de pose”, entravam em cena os principais atores do retrato fotográfico: o fotógrafo e o modelo, auxiliados por sua vez por uma série de acessórios que permitiriam a construção da imagem desejada e negociada entre eles.

Símbolo de valores e sentimentos próprios dos homens do início do século XX, esses acessórios utilizados na composição do retrato fotográfico nos permitem estabelecer uma análise dessas imagens enquanto fonte para a pesquisa histórica. Observemos dois retratos produzidos por Bello.



FIGURA 25 e 26 –Retrato anônimo. BELLO, André, s/data. Cópia contato a partir de negativo de vidro.

Na FIG. 25, o brinquedo aos pés da criança é símbolo da infância, enquanto que a cadeira, que a princípio não parece ter função alguma, serve de apoio para a pose. O cenário pintado ao fundo lembra um jardim ou outro espaço ao ar livre, próprio para lazer. A moça retratada na FIG. 26 segura um leque, objeto feminino, enquanto que a outra mão permanece apoiada sobre uma mesa para garantir a permanência da pose. Nesta imagem, o cenário pintado ao fundo, diferente do espaço lúdico da FIG. 25, lembra o interior de uma residência com seus cortinados e objetos decorativos, por excelência o espaço da mulher.

Os cenários desses retratos, bem como as poses e os objetos representam o universo que convém a cada uma das retratadas, ou seja, determinam o seu lugar na sociedade do início do século XX. Na construção do retrato fotográfico os interesses e necessidades de cada indivíduo ganham forma a partir dos elementos disponíveis para essa construção.

Annateresa Fabris, em sua análise do retrato fotográfico, traça uma história que tem como marco a invenção do formato *carte de visite*, afirmando que esse não pode ser dissociado da análise de sua função social para a sociedade oitocentista¹⁵¹. O retrato fotográfico confirma a identidade do indivíduo moderno enquanto identidade social. Assim, a imagem que é construída no ateliê do fotógrafo conforma uma representação dos valores que fazem com que um indivíduo seja identificado como integrante de uma classe ou de um grupo social.

Nesse contexto, os acessórios e cenários utilizados para a construção de uma imagem adequada não devem ser analisados como simples elementos decorativos e/ou tentativa de imitação da realidade. Para além dos efeitos plásticos, esses recursos eram utilizados no âmbito da “simbologia social”. É a partir da concepção dos cenários e acessórios do retrato

¹⁵¹ FABRIS, 2004, p. 28.

fotográfico como “simbologia social“ que os retratos de Bello são identificados como estabelecendo um diálogo com o retrato oitocentista e sua função social.

Os retratos produzidos por André Bello se resumem, hoje, a 257 negativos de vidro, sendo que 56 negativos foram doados à Universidade Federal de São João del-Rei por um colecionador e os 201 restantes ainda se encontram com outro colecionador da cidade¹⁵². Todos esses negativos são de retratos realizados no ateliê.

TABELA I

Negativos de Vidro

(Retratos produzidos por André Bello em seu ateliê)

*****	Corpo Inteiro	Meio-corpo	Total
Homem	14	90	104
Mulher	07	52	59
Criança	59	02	61
Casal	00	06	06
Grupo	21	06	27
Total	101	146	257

Observamos nesse conjunto a predominância dos retratos de meio-corpo, excetuando-se o conjunto de retratos de crianças e de grupo. Segundo A. C. Lemos,

Pouco podemos desconfiar dos retratos só do busto para cima – eram fotografias, também retocáveis, é claro, mas que claramente estavam

¹⁵² Até o momento da conclusão dessa dissertação ainda não havia nenhuma política de conservação e armazenamento desses negativos.

desejando somente mostrar a fisionomia, sem o desejo de perpetuar mensagens ou alusões à 'personalidade' a ser documentada.¹⁵³

Porém, observando esses negativos, reconhecemos o desejo de se fotografar com a melhor expressão, considerando melhor expressão aquela que conferia dignidade, seriedade e elegância, enfim, uma preocupação em parecer o mais aceitável socialmente, o que exigia, assim como nos retratos de corpo inteiro, um estudo prévio da imagem a ser produzida. Podemos observar esse estudo nos negativos de Bello. Dos 146 negativos de meio-corpo, 96 trazem dois retratos de um mesmo indivíduo, como na figura abaixo (FIG.27).



FIGURA 27 –Retrato anônimo. BELLO, André.
s/data. Cópia contato a partir de negativo de vidro.

Como já sabemos, a relação entre o fotógrafo e o cliente permitia uma negociação que tinha como objetivo a construção de uma imagem que representasse os melhores atributos que o retratado acreditava e precisava possuir. Nesses retratos duplos e de meio corpo observamos

¹⁵³ In: MOURA, 1983, p. 57.

uma espécie de ensaio, que oferecia ao cliente a possibilidade de escolher aquele que satisfizesse os seus desejos de auto-representação.

Os olhos aparecem nesses retratos como o grande diferencial na composição da imagem: ou miram fixamente a câmera fotográfica ou parecem mirar o horizonte. Esse “ensaio”, como observamos na imagem acima, é recorrente nos retratos de meio corpo, solução essa que, com certeza, agradou ao rapaz estrábico, que pode estudar o melhor modo de posicionar o olhar para que esse não parecesse tão distorcido (FIG. 28).

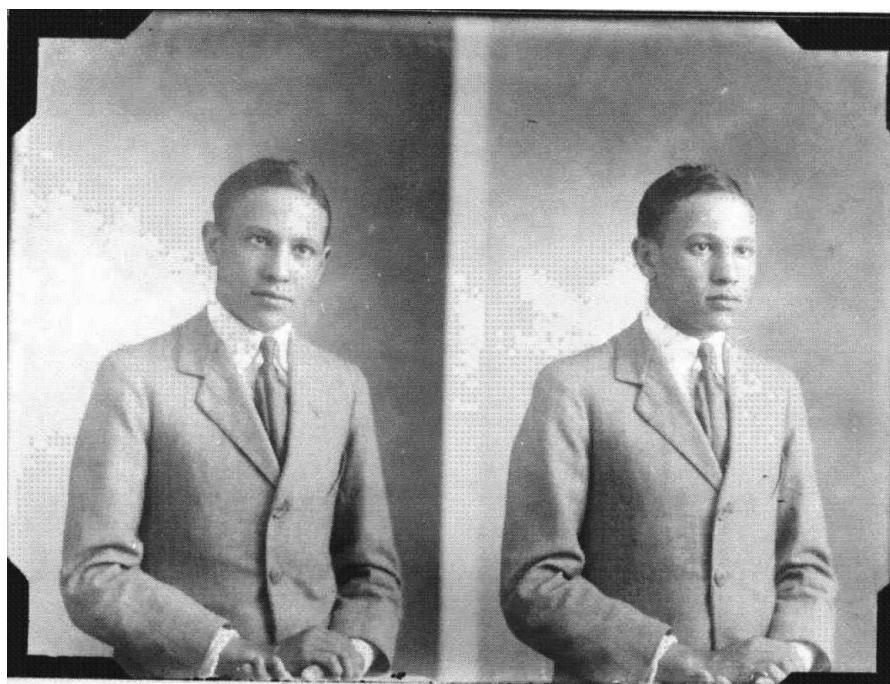


FIGURA 28 – *Retrato anônimo*. BELLO, André.
s/data. Cópia contata a partir de negativo de vidro.

Permanece a dúvida da imagem que teria sido escolhida. Alguns desses retratos de meio-corpo atraem o olhar do expectador também para as mãos e o vestuário, mas, principalmente, para a expressão do rosto e do olhar. São esses os principais elementos responsáveis pela conformação da imagem desejada.

Observamos entre os homens fotografados uma uniformidade no vestuário que varia, basicamente, entre o terno e a farda militar. Já entre as mulheres os penteados variavam dos mais simples aos mais sofisticados e eram incrementados por adereços. A pose, por sua vez, podia ser incrementada com um ramalhete de flores (FIG. 29). Essas imagens tinham como objetivo representar a delicadeza e certa dose de sensualidade, atributos próprios do universo feminino e que contrastavam com a rigidez e a imponência dos retratos masculinos, esses mais ligados ao universo do trabalho. No início do século XX esses universos, o feminino e masculino, ainda apresentavam diferenças marcantes que podem ser percebidas, também, através do retrato fotográfico.



FIGURA 29 –*Retrato anônimo*. BELLO, André.
s/data. Cópia contata a partir de negativo de vidro.

Enquanto nos retratos de meio-corpo a expressão do rosto, o olhar e a posição das mãos eram os responsáveis pela conformação da imagem desejada, nos retratos de corpo inteiro o cenário e os objetos eram acrescentados ao ritual de composição dessas imagens. Entre esses retratos predominam as imagens infantis. Os cenários que aparecem nessas imagens apresentam

objetos próprios do universo infantil e oferecem o apoio necessário para que a criança permaneça imóvel.



FIGURA 30 – *Retrato anônimo*. BELLO, André. s/data. Cópia contata a partir de negativo de vidro.

Possivelmente irmãos, essas duas crianças parecem olhar para mãe ou para alguém conhecido, enquanto o fotógrafo faz o seu trabalho (FIG. 30). O grande laço colocado no cabelo da criança maior aparece em outro retrato de menina e fazia parte dos acessórios oferecidos pelo ateliê de Bello, assim como o cachorro de pelúcia que está sobre a cadeira. Outros objetos aparecem compondo esses retratos infantis: diferentes bichos de pelúcia, um cavalo com rodas, sobre o qual as crianças posam, e um cândido busto de menina, entre outros acessórios que diferem dos utilizados nos retratos de adultos. Nesses retratos de adultos, assim como nos retratos de meio-corpo, a diferença de cenário e pose aparece entre os retratos femininos e masculinos.

Os retratos masculinos de corpo-inteiro chama a atenção pelo número de homens vestindo farda militar. Dos 14 retratados, 13 apresentam essa vestimenta. Segundo Pierre Sorlin, em meados do século XIX era muito comum que os militares que participavam de conflitos armados se fizessem fotografar. Esses “retratos de guerra” eram enviados às famílias como uma recordação ou como última mensagem. Essa moda se estendeu e outros homens, mesmo não sendo militares, passaram a desejar esse tipo de retrato.

El retrato de guerra, recuerdo y acaso último mensaje a la familia a la vez, engendró muy rápido una tradición, la nueva moda se extendió, y se volvió casi necesario para un hombre hacerse representar como guerrero.¹⁵⁴

Se esses homens fotografados por Bello eram mesmo militares ou estavam somente representando ser, talvez seja difícil responder. Importa-nos aqui a preocupação desses homens em serem fotografados vestindo uma indumentária que os diferenciasses e os inserissem no universo do trabalho considerado digno e heróico, enquanto o universo feminino se restringia ao interior das casas e das igrejas. As mulheres são retratadas com roupas elegantes, vestidos singelos ou ainda vestindo a roupa do que seria uma primeira-comunhão. A graça e leveza que se acreditava serem atributos próprios do universo feminino contrastam, nesses retratos, com a imponência e a rigidez dos homens fotografados.

Atores sociais de uma São João del-Rei que desejava trilhar os caminhos do progresso e da modernidade, os clientes de Bello se encaminhavam ao seu ateliê afim de serem fotografados e fazerem parte de um grupo distinto. Para tanto, esses homens, mulheres e crianças se dispunham a fazer parte de um ritual negociado com o fotógrafo e os elementos disponíveis em seu ateliê. As imagens resultantes desse ritual dão a ver elementos que conformam valores e desejos de uma época em que as transformações da modernidade, guardadas as suas devidas

¹⁵⁴ SORLIN, 1997, p. 35.

proporções em uma cidade do interior, traziam o risco do anonimato e a consciência da vulnerabilidade da condição humana.

O álbum da cidade e os retratos produzidos por André Bello constituem um conjunto de imagens representativo dos ecos da modernidade em uma cidade do interior mineiro. A fotografia, ela mesma um signo dessa modernidade, é utilizada como registro e divulgação do progresso tão desejado. A aparente analogia da fotografia se revela nas imagens de Bello como seleção e construção, desejando, assim, ocultar as ambigüidades e contradições de uma cidade que se apropria dos discursos sobre modernidade e progresso, mas que ainda vivencia em seu cotidiano o passado colonial e a condição de cidade interiorana.

Considerações Finais

As fontes principais desta dissertação, as fotografias de André Bello, sempre fizeram parte do cotidiano dos habitantes da cidade de São João del-Rei, seja nas reuniões de família em que álbuns sempre são folheados auxiliando a memória daqueles que contam as histórias, seja em campanhas educacionais e exposições, realidade essa que nos últimos anos tem-se tornado ainda mais perceptível, talvez pela necessidade de se recuperarem valores e sentimentos há muito perdidos, seja ainda pela nostalgia inerente aos tempos modernos e às cidades pacatas que ainda têm tempo para rememorar antigas histórias.

Porém, mais do que folhear álbuns ou ser tomados pela nostalgia e pela saudade, lançamo-nos a essa aventura, da qual já falamos na introdução desse trabalho, dispostos a exercitar o olhar sobre as já tão familiares imagens fotográficas. Inicialmente, pensamos que esse exercício nos possibilitaria elaborar uma metodologia capaz de fazer “falar” a imagem fotográfica. Todavia, vimo-nos lançados em um terreno ainda pouco explorado onde a experiência diária se faz necessária para nos aproximar ao máximo das imagens selecionadas para o desenvolvimento da pesquisa, entendendo por experiência o contato atento com toda fotografia que passasse por nossos olhos. Exercício do olhar que exige atenção e sensibilidade.

Nesse exercício reconhecemos as fotografias de André Bello como resultantes de um espaço e tempo específicos em que a cultura imagética estava se conformando na interiorana cidade de São João del-Rei. Visitada no século XIX pelos tradicionais fotógrafos itinerantes, a cidade, quando da chegada de Bello, já havia iniciado o processo de familiarização com as imagens produzidas pela câmera fotográfica. Entretanto, ter um fotógrafo como habitante e profissional estabelecido na cidade trouxe novas possibilidades àqueles que desejavam

possuir uma fotografia. O ateliê *Photographia Ítalo-Brasileira* de André Bello possibilitou a um número maior de habitantes o acesso à cultura fotográfica. A diversidade dos preços encontrados nas tabelas do fotógrafo nos mostrou que um simples habitante, assim como um importante comerciante da cidade poderiam ter um retrato produzido no ateliê: a diferença estava no produto mais simples ou mais luxuoso.

A instalação do ateliê de Bello se deu num período em que a cidade de São João del-Rei passava por diversas transformações, influenciadas pelos discursos sobre o progresso e a modernidade que se espalhavam pelo mundo desde meados do século XIX. O passado colonial inegavelmente presente no cotidiano da cidade não deveria ser repetido, enquanto o aspecto pitoresco e bucólico de cidade do interior deveria ser conjugado às inovações e melhoramentos promovidos pelos comerciantes e pelo poder público.

A chegada da luz elétrica, o primeiro automóvel e a preocupação com o embelezamento da cidade eram alguns dos signos da modernidade destacados pelos cronistas como prova de que São João del-Rei progredia e “trilhava os caminhos do progresso”, mas sem conseguir excluir as ambigüidades próprias dos tempos modernos. Nesse contexto, a fotografia também significava a atualidade da cidade que acompanhava as últimas inovações técnicas produzidas pela sociedade industrial. Os habitantes de São João del-Rei também possuíam seu fotógrafo profissional, com formação na Itália, e que viajava constantemente para o Rio de Janeiro e outras importantes cidades da região, conforme noticiado pelos periódicos locais.

Como vimos, Bello fotografou a cidade e seus habitantes durante as três primeiras décadas do século XX, destacando-se o álbum de São João del-Rei e os retratos produzidos em seu ateliê. Esses dois temas da fotografia deram a ver uma cidade que participava dos debates

envolvendo o tema da modernidade e o universo fotográfico e que, portanto, não havia se estagnado em seu passado colonial e minerador. A fotografia é, nesse sentido, objeto de propaganda capaz de revelar uma cidade digna da visita de turistas e propícia para o desenvolvimento de seus habitantes, a princípio livre de ambigüidades e contradições que acabavam por se revelar no cotidiano da cidade.

O álbum produzido por Bello traça um itinerário pela moderna e progressista São João del-Rei, enquanto os retratos de ateliê possibilitam ao seus habitantes se inserirem entre os atores responsáveis pela conformação dessa cidade desejada. O olhar seletivo da fotografia possibilita a construção de uma imagem para a cidade em conformidade com os discursos difundidos pelo mundo todo do que seria uma cidade progressista e moderna.

As imagens produzidas pelo fotógrafo André Bello podem ser observadas sobre vários ângulos: as transformações ocorridas no espaço físico da cidade, a moda do vestuário e penteados, as rupturas e permanências da cultura fotográfica, entre outros. Nossa pesquisa se dedicou a compreender a confluência entre cidade, modernidade e fotografia em uma cidade do interior de Minas Gerais, acalentando o desejo de que essa iniciativa possa despertar novos olhares sobre um conjunto de imagens que foi se perdendo ao longo do tempo e que o pouco que sobrou possa estar correndo o mesmo risco, apesar da iniciativa de alguns colecionadores e amantes da fotografia, questão que nos remete à realidade do patrimônio fotográfico nas cidades do interior de Minas Gerais que não possuem projetos de preservação específicos para esse tipo de material. Se por um lado a cultura fotográfica foi amplamente divulgada e praticada em cidades, desde as menores e mais remotas, legando-nos um rico conjunto de imagens, por outro lado a conservação dessas imagens ainda enfrenta muitos problemas.

Em São João del-Rei sabemos da existência de um grande número de fotografias produzidas ao final do século XIX e início do XX. Em nossa pesquisa, vez por outra esbarrávamos com cópias digitalizadas dessas imagens. O próprio Museu Regional possui um arquivo digital de fotografias, mas não possui as imagens em papel. Esse arquivo foi sendo formado a partir de contatos pessoais entre os funcionários do museu e particulares. Esse trabalho, porém, foi sendo realizado aleatoriamente, o que impossibilita a identificação de muitas imagens, bem como não nos permite assegurar a qualidade da digitalização.

As fotografias de André Bello, hoje reduzidas aos duzentos e cinquenta e sete negativos de vidro e ao álbum da cidade, estão em posse de colecionadores. A importância conferida a essas imagens está mais ligada à sua dimensão nostálgica do que ao seu valor como documento histórico. Ao longo dos anos essas imagens foram sendo divulgadas em campanhas de sensibilização da população na relação com o seu patrimônio urbano. Trazem aquilo que já se perdeu ou foi modificado: antigos casarões, construções públicas, igrejas, monumentos etc. “Os atributos e os intuitos específicos das fotos tendem a ser engolidos pelo páthos generalizado do tempo pretérito”¹⁵⁵.

Essas imagens, no entanto, assim como outras que sabemos perdidas em gavetas e armários, possuem valor que ultrapassa o de simples prova de um tempo que já não existe mais. O seu valor como fonte histórica vem sendo reconhecido nos últimos anos, o que tem contribuído para a revelação de muitas dessas imagens perdidas e esquecidas em velhos álbuns de família ou caixas de guardados. Mas ainda temos um longo caminho pela frente, tanto no que diz respeito às políticas de preservação e acesso, quanto aos critérios teórico-metodológicos que

¹⁵⁵ SONTAG, 2004, p.31.

norteiam o uso da fotografia e sua potencialidade como fonte para análise de temas próprios das ciências sociais.

O primeiro passo está dado: o reconhecimento da fotografia como fonte rica de informações para pesquisas em diversas áreas do conhecimento. Somos nós pesquisadores os responsáveis por trazer à tona essas imagens, garimpá-las, identificá-las, dar-lhes a vida e o valor nelas latente, e, conseqüentemente, exigir das instituições responsáveis a mesma atitude, assim como aconteceu com os documentos escritos.

No Brasil, o trabalho realizado pela Biblioteca Nacional é referência para o restante do país. O Arquivo Público Mineiro já possui uma política de conservação e acesso ao seu acervo de fotografias. Já as cidades do interior, assim como carecem de estudos sobre seu processo de urbanização, também se ressentem da falta de uma política de preservação que promova a guarda e o acesso às imagens fotográficas que foram sendo produzidas ao longo de suas histórias, imagens essas reveladoras de valores, sentimentos, imaginários etc., que, às vezes, escapam aos outros documentos já tão familiares aos historiadores.

Sendo assim, esta dissertação se encerra abrindo a discussão sobre a necessidade de projetos de levantamento da situação do patrimônio fotográfico em Minas Gerais, principalmente em cidades do interior, bem como a necessidade de políticas de preservação e acesso a esse patrimônio que sejam mais efetivas, dando seqüência ao trabalho de colecionadores e amantes da fotografia.

Referências

1 Fontes primárias:

1.1 Fotografias

BELLO, André. *Retratos fotográficos*. São João del-Rei, [1906-1940]. Cópias-contato em papel fotográfico realizada a partir de negativo de vidro (257 reproduções).

1.2 Fontes primárias impressas:

BRAGA, Tancredo. *Álbum da Cidade de S. João d'El-Rei. , em comemoração à data de 8 de dezembro de 1913*. São João del-Rei, s/ed., 1913.

CAPRI, Roberto & BELLO, André (orgs.). *São João d'El-Rey, Minas*. São Paulo: Pocai & Comp., s.d, (paginação irregular).

CARVALHO, Horácio (org.). *Almanack de S. João d'El Rey*. São João del-Rei, s/ed., 1924.

. Biblioteca Municipal Batista Caetano (São João del-Rei)

O Combate, São João del-Rei

11/07/1900 – 10/07/1901

13/07/1901 – 28/12/1901

01/01/1902 – 08/03/1903

O Reporter, São João del-Rei

1906

1907

1905

15/08/1907 – 29/12/1912

25/09/1913 a 29/01/1914

A Tribuna, São João del-Rei

02/08/1914 – 30/12/1917

30/04/1916

24/01/1915 – 24/12/1916

02/01/1918 – 29/02/1920

07/01/1923 – 30/12/1923

03/01/1924 – 29/06/1924

08/07/1924 – 28/12/1924

01/01/1925 – 28/06/1925

02/07/1925 – 31/12/1925

03/01/1926 – 27/06/1926

07/07/1926 – 26-12-1926

14/04/1927 – 23/12/1928

27/03/1927 – 10/04/1927

20/01/1929 – 29/12/1929
12/01/1930 – 25/12/1930
08/02/1931 – 20/11/1932
11/12/1932 – 16/09/1934
14/10/1934 – 06/09/1936
1936 – 1937 – 1938

Diário do Comércio, São João del-Rei

15/07/1938 – 18/11/1938
19/11/1938 – 04/03/1939
06/03/1939 – 12/07/1939
13/07/1939 – 12/11/1939
14/11/1939 – 16/03/1940
20/03/1940 – 21/07/1940
23/07/1940 – 22/11/1940
23/11/1940 – 28/02/1941
01/03/1941 – 29/06/1941
01/07/1941 – 31/12/1941

. Museu Regional (São João del-Rei)

O Arauto de Minas, São João del-Rei
1877 – 1883

2 Dissertações e Teses

ARRUDA, Rogério Pereira. *Álbum de Bello Horizonte: signo da construção simbólica de uma cidade no início do século XX*. (Dissertação de mestrado) – FAFICH, UFMG, Belo Horizonte, 2000.

LIMA, Pablo Luiz de Oliveira. *A máquina, tração do progresso. Memórias da ferrovia no Oeste de Minas: entre o sertão e a civilização 1880 – 1930*. (Dissertação de mestrado) – FAFICH, UFMG, Belo Horizonte, 2003.

RESENDE, Ana Paula Mendonça. *A organização social dos trabalhadores fabris em São João del-Rei: o caso da Companhia Industrial São Joanense 1891/1935*. (Dissertação de mestrado) – FAFICH, UFMG, Belo Horizonte, 2003.

3 Bibliografia

ANDRADE, Luciana T. de. *A Belo Horizonte dos Modernistas: representações ambivalentes da cidade moderna*. Belo Horizonte: C/Arte, 2004.

ARGAN, G. C. *A história da arte como história da cidade*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995. (Coleção a).

ARRUDA, Rogério (Org.). *Álbum de Belo Horizonte. Edição Fac-similar com Estudos Críticos*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: Nota sobre a Fotografia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BENJAMIM, M. Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 165-196. (Obras Escolhidas, v.1).

_____. Pequena história da fotografia. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 91-107. (Obras Escolhidas, v.1).

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Cia das Letras, 1986.

BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna: Representação da História em Walter Benjamin*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: 2000. Parte III, p.271-400.

BONELLI, Maria da Glória. Estudo sobre profissões no Brasil. In: *O que ler na ciência social brasileira (1970-1995)*. São Paulo: Sumaré/ANPOCS, 1999. Vol. 2, p. 287-330.

BORGES, Maria Eliza L. *História & Fotografia*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003. (Coleção História &... Reflexões).

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel, 1989.

BURKE, Peter. *Testemunha Ocular: História e Imagem*. Tradução Vera Maria Xavier dos Santos, Revisão Técnica Daniel Aarão Reis Filho. Bauru, SP: EDUSC, 2004. (Coleção História).

CALVINO, Ítalo. *As Cidades Invisíveis*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CARDOSO, Ciro F. e VAINFAS, Ronaldo (orgs.). *Domínios da História* (ensaio de teoria e metodologia). Rio de Janeiro: Campus, 1997.

CARVALHO, Vânia Carneiro de; LIMA, Solange Ferraz de. Representações urbanas: Militão Augusto de Azevedo e a memória visual da cidade de São Paulo. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Brasília, MINC, n. 27, 1998, p. 111-123.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural, entre Práticas e Representações*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1990.

CHRISTO, M. de C. V. A fotografia através dos anúncios de jornais. Juiz de Fora, 1877-1910. *Lócus: Revista de História*. Juiz de Fora, UFJF, v. 6, n. 1, 2000.

CINTRA, Sebastião. *Efemérides de São João del-Rei*. 2. Ed. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1982. 2 v.

COELHO, Teixeira. *A modernidade de Baudelaire*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

COSTA, Helouise; SILVA, Renato Rodrigues. *A fotografia moderna no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

DUARTE, Regina Horta. Os sinos, os carros de bois e a locomotiva em São João del-Rei. Notas sobre a vida cotidiana em fins do século XIX. *Varia História*, Belo Horizonte, n. 17, p. 71-79, mar. 1997.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. 8 ed. Tradução Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1993. (Série Ofício de Arte e Forma).

ELIAS, Norberto. *Mozart: sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

FABRIS, Annateresa (org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: EDUSP, 1998. (Texto & Arte).

_____. *Identidades Virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

FELDMAN-BIANCO, Bela e LEITE, Miriam Moreira. (orgs.). *Desafios da Imagem; fotografia, iconografia e vídeo em ciências sociais*. Campinas: Papyrus, 1998.

FERREZ, Gilberto. *A fotografia no Brasil, 1840-1900*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.

FOLLIS, Fransergio. *Modernização urbana na Belle Époque paulista*. São Paulo: UNESP, 2004.

FRANCASTEL, Pierre. *A Realidade Figurativa*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____. *Imagem, visão e imaginação*. Lisboa: Presença, 1983. (Edições 70).

FREUND, Gisèle. *La Fotografia como Documento Social*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1993.

GASKELL, Ivan. História das imagens. In: Burke, Peter. *A Escrita da História: novas perspectivas*. São Paulo: UNESP, 1992.

GONÇALVES, D.; RIBEIRO, G. M. F.; LUSTOZA, R.. Cidade e representação: as imagens urbanas do fotógrafo André Bello como estruturadoras de um novo imaginário para a São João del-Rei do início do século XX. IN: Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, XXIII, 2003, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: CBHA/ URJ/ UFRJ, 2004, p. 159-167.

GRAÇA FILHO, Afonso de Alencastro. *A Princesa do Oeste e o Mito da Decadência de Minas Gerais – São João del-Rei (1831-1888)*. São Paulo: Annablume, 2002.

GUIMARÃES, Pedro Bernardo. O município de Itajubá (Notícia descritiva). [S.l.: s.n], [1915?]. Edição *fac-similada*.

HARDMAN, Francisco Foot. *Trem Fantasma: a modernidade na selva*. São Paulo, Cia das Letras, 1988.

JOLY, Martine. *Uma introdução à análise da imagem*. São Paulo: Papirus, 1996.

KOSSOY, Boris. *Dicionário de Fotógrafos e do Ofício Fotográfico no Brasil (1840-1910)*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.

_____. *Fotografia e História*. 2. Ed. Ver., São Paulo: Ateliê Editorial: 2001.

_____. *Hércules Florence, 1833; a descoberta isolada da fotografia no Brasil*. São Paulo: Duas Cidades, 1980.

_____. *Origens e expansão da fotografia no Brasil: século XIX*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

_____. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. 2. Ed., São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: UNICAMP, 1999.

LEITE, Miriam L. M. *Retratos de família*. 2 ed. (re.). São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2000.

MALDOS, Roberto. *Formação urbana da cidade de São João del-Rei*. São João del-Rei: IPHAN/Museu Regional de S. João del Rei, 1997 (texto datilografado).

MAUAD, Ana Maria. Através da imagem: fotografia e história interfaces. *Tempo*, Rio de Janeiro, vol. 1, n.º. 2, p. 73-98, 1996.

_____. Criação/revelação, ou mera reprodução? Fotografia e fotógrafos na primeira metade do século XX. IN: Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, XXIII, 2003, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: CBHA/ URJ/ UFRJ, 2004, p. 34-48.

MITRE, Antonio. História – Memória e Esquecimento; A noção de identidade não tradição racionalista e tema da modernidade. In: _____. *O Dilema do Centauro – ensaios de teoria da história e pensamento latino-americano*. Belo Horizonte: UFMG, 2003. (Coleção Humanitas).

MOURA, Carlos Eugênio M. de (Org.). *Retratos Quase Inocentes*. São Paulo: Nobel, 1983.

OLIVEIRA JUNIOR, Antonio R. de. Potencializando a expressão: a experimentação fotográfica alemã no início do século XX. IN: Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, XXIII, 2003, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: CBHA/ URJ/ UFRJ, 2004, p. 91-104.

PAIVA, Eduardo França. *História & Imagens*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002. (Coleção História &...Reflexões).

PAVÃO, Luis. *Conservação de coleções de fotografia*. Lisboa: Dinalivro, 1997.

PECHMAN, Robert Moses. Pedra e discurso: cidade, história e literatura. *Revista Semear*, Rio de Janeiro, n. 3, 2002.

Disponível em: www.lettras.puc-rio.br/Catedra/revista/semiar_3.html Acesso em: 23 março 2005.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & História Cultural*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2004. (Coleção História &...Reflexões).

_____. *Exposições Universais – Espetáculos da Modernidade do século XIX*. São Paulo: Hucitec, 1997.

PIERONI, Augusto. *Leggere la fotografia – osservazione e analisi delle immagini fotografiche*. 3. ed. Roma: EDUP, 2004.

PINHEIRO, L. B. P.; D'AGOSTINO, M. H. S. A noção de *pitoresco* no debate cultural das primeiras décadas do século XX no Brasil. IN: Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, XXIII, 2003, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: CBHA/ URJ/ UFRJ, 2004, p. 339-360.

POLLAK, Michel. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos – Memória*, Rio de Janeiro, Vértice, v. 2, n. 3, 1989, p. 3-16.

SAMAIN, Etienne (org.). *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec/CNPq, 1998.

SCHUTZ, Alfred. El forastero. Ensayo de Psicología Social. In: _____. *Estudios sobre teoría social*. Tradução Néstor Míguez, Revisão Ariel Bignami. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1974. p. 95-107.

SONTAG, Susan. *Sobre a Fotografia*. (Trad. Rubens Figueiredo). São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUGEZ, Mare-Loup. *Historia de la fotografia*. Madrid: Ediciones Cátedra S. A., 1984.

SOUSA, Flander; FRANÇA, Verônica Alkmim (orgs.). O Olhar Eterno de Chichico Alkmim/The eternal vision of Chichico Alkmim. Belo Horizonte, Ed. B, 2005. 108p.:il. Edição Bilíngüe. Resenha de: BORGES, Maria Eliza Linhares. *Varia Historia*, Belo Horizonte, vol. 22, n. 35, p. 235-239, 2006.

SORLIN, Pierre. El 'siglo' de la imagen analógica – Los hijos de Nadar. Buenos Aires, La Marca, 1997.

TURAZZI, Maria Inez. Paisagem construída – fotografia e memória dos “melhoramentos urbanos” na cidade do Rio de Janeiro. *Varia Historia*, Belo Horizonte, vol. 22, n. 35, p. 64-78, 2006.

_____. *Marc Ferrez*. São Paulo: Cosac Naify, 2000. (Série Espaços da Arte Brasileira).

_____. *Poses e Trejeitos: A fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

_____. Uma cultura fotográfica. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Brasília, MINC, n. 27, 1998, p. 7-15.

VAZQUEZ, Pedro Karp. *Fotógrafos alemães no Brasil do século XIX*. São Paulo: Metalivros, 2000.

_____. *O Brasil na fotografia oitocentista*. São Paulo: Metavideo, 2003.

_____. *Fotografia: reflexos e reflexões*. São Paulo, L&PM Editores S.A., 1986.

WILLIAMS, Raymond. *O Campo e a Cidade – na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.