

Revelações do
Imaginário Urbano;
Iconografia campineira no final do
século XIX.¹

Sônia Fardin

A fotografia, seja ela de indivíduos, isoladamente ou em grupos, de monumentos, de espaços públicos ou de edificações, revela-nos representações em que os padrões sociais buscam ser seguidos, mesmo que artificialmente.

Mesmo isolada num álbum de um anônimo do século XIX, uma imagem fotográfica carrega consigo toda uma carga de informações do que era a representação do "eu" no mundo em que o nosso desconhecido fotografado se inseria.

É exatamente por serem representações do que é difundido como o socialmente desejável, que as imagens fotográficas tornaram-se uma importante fonte de informações para pesquisas históricas.

Nas últimas décadas, observamos o crescente desenvolvimento de pesquisas e metodologias que buscam ultrapassar a utilização do documento fotográfico como mera ilustração ou apenas como "prova" iconográfica do que já foi informado pelos documentos textuais.

A fotografia é também um objeto/documento. Os objetos/documentos são mais que suportes físicos de informações, são depositários de informações de tipo relacional, por isso, sua expressividade está na carga de relações entre indivíduos, entre sujeitos historicamente determinados. O objeto é residual, posto que não pode expressar a totalidade das relações que potencialmente carrega. Daí o fascínio que os objetos antigos provocam, mas, também, e, principalmente, a tensão entre o visível e o invisível que suscitam. O objeto, visível por definição, instiga ao invisível (MENEZE, 1980).



A fotografia é um objeto/documento histórico caracterizado pela dualidade: por um lado, é tomada como uma representação objetiva e fiel do real e, por outro, de maneira mais crítica, é analisada como uma construção, uma interpretação previamente concebida da realidade. Esta dualidade, não ambigüidade, é a marca diferenciadora da imagem fotográfica de outros tipos de documentos históricos.

Na tentativa de sair do nível de entendimento do "objeto fotografia" como um espelho estático da realidade de um dado momento, voltado a iluminar as inquietações de pesquisadores de hoje, minha opção metodológica é baseada na que Phillippe Dubois denominou de "originalidade da imagem fotográfica":

"Se quisermos compreender o que constitui a originalidade da imagem fotográfica, devemos obrigatoriamente ver o processo bem mais do que o produto e isso num sentido extensivo: devemos encarregar-nos não apenas, no nível mais elementar, das modalidades técnicas de constituição da imagem (impressão luminosa), mas igualmente, por uma extensão progressiva, do conjunto dos dados que definem, em todos os níveis, a relação desta com sua situação referencial, tanto no momento da produção (relação com o referente e com o sujeito-operador: o gesto do olhar sobre o objeto: momento da "tomada") quanto no da recepção (relação com o sujeito-espectador: gesto do olhar sobre o signo..." (MENEZES, 1980, p. 66).

Esta pesquisa originou-se no processo de trabalho de organização do acervo fotográfico do Museu da Imagem e do Som de Campinas, mais especialmente entre 1995 e 1998². Descrever a trajetória, o percurso realizado, desde a motivação inicial até a definição do projeto de pesquisa, não se faz necessário apenas por uma exigência de estruturação do texto. É uma necessidade imposta pelo próprio arcabouço teórico que utilizo, entendendo a fotografia como documento iconográfico e, principalmente, como um artefato, um objeto construído no terreno das relações simbólicas e comerciais. Entretanto, ao utilizar a documentação fotográfica como fonte principal e não apenas para ilustrar ou esclarecer o que outras fontes poderiam dar a conhecer, este trabalho não desvincula, dos temas eleitos para o registro fotográfico, o tratamento plástico a eles dispensado.

As fotografias – objetos/artefatos – foram analisadas no contexto de uma atuação profissional, na qual não sou uma consultante ou pesquisadora alheia ao processo que as transportam para uma função diferente das fontes de origem. Os objetos/fotografias analisados estão há décadas incorporados a uma instituição que lhes impõe uma ordem de relações diferente daquela em que originalmente foram designados a cumprir. Assim, meu olhar está matizado pela atribuição de organizar e disponibilizar informações sobre estes objetos para o público. Um olhar que se pretende, ao mesmo tempo, consciente e crítico de seu *locus*.

No decorrer do processo de organização do acervo, destacou-se do conjunto das coleções, um grupo de quinze imagens de cenas urbanas que, num processo de catalogação bastante primário, receberam a identificação de datação como sendo originais em albumina produzidos no século XIX. Estas imagens foram, então, reunidas, em um primeiro momento, apenas com a finalidade de receber o tratamento adequado a sua preservação.

Apesar do pequeno número e de estarem estas quinze imagens agrupadas por critérios técnicos pautados unicamente pela necessidade de diagnosticar prioridades de investimentos em sua conservação, sem que esta seleção estivesse terminada por qualquer intencionalidade temática prévia, estas quinze imagens causaram um grande impacto ao serem colocadas lado a lado.

Ao primeiro olhar, essas imagens formavam um conjunto de informações visuais com características físicas muito semelhantes, como: formato e material utilizado; e também um mesmo tema: edificações e espaços públicos da cidade de Campinas.

Essas semelhanças suscitaram indagações sobre uma possível origem comum, devido, também, ao fato de apresentarem no verso marcas de cola e resíduo de papel de mesma textura e coloração, o que indicava que poderiam ter estado coladas num mesmo álbum.

Os primeiros questionamentos surgiram da observação das imagens enquanto artefatos guardados por várias décadas, de forma assistemática e com precários registros sobre quem as produziu, para quem foram produzidas e mesmo quem as preservou. Mas, sobretudo, despertou atenção o vazio de informações que as rodeavam, em contraposição à eloquência de seu *studium*³.

A partir dessas imagens, iniciei a pesquisa⁴ com o objetivo de analisar a produção fotográfica⁵ e as imagens de Campinas das últimas décadas do século XIX, estabelecendo uma relação de diálogo com as imagens para, a partir delas, verificar a problematização por elas enunciada, tendo como ponto de partida o entendimento das fotografias como "imagem-objeto", ou seja, embora carregado de força indiciária, o registro fotográfico é sempre uma elaboração.

No decorrer da pesquisa, o Professor José Roberto do Amaral Lapa, orientador da pesquisa em sua fase inicial, sugeriu também a análise de 20 reproduções de desenhos⁶ produzidos pela Fábrica de Fumos Liberdade⁷, para servirem de brindes que acompanhavam os maços de cigarro. A data estimada de confecção dos desenhos, até aquele momento, era a primeira década do século XX, em Campinas.

Ao examiná-los, verificou-se que quinze fotografias mencionadas anteriormente serviram como matriz para realização de quinze dos vinte desenhos. Quinze fotografias e desenhos representam os mesmos edifícios e espaços públicos, com a mesma perspectiva, ângulo e enquadramento.

Posteriormente, foram localizadas duas imagens, não originais, mas reproduções fotográficas realizadas entre 1970 e 1980 de imagens que também correspondem a dois dos desenhos, além de reproduções de outros 05 desenhos encontrados no acervo do CCLA, na coleção Maria Luiza Pinto de Moura⁸. Assim, totalizavam 25 desenhos, dos quais havia 17 fotografias correspondentes.⁹

As quinze fotografias originais, as duas reproduções e os 25 desenhos¹⁰ comprovaram ser resíduos visuais de um projeto de divulgação institucional, no qual a cidade foi o tema e sobre o qual não havia nenhum registro de autoria, nem das fotografias, nem dos desenhos.

A partir desses artefatos produzidos e preservados por sua vocação para registrar, divulgar e perpetuar aspectos do mundo visível, procurei buscar as informações invisíveis, aquelas não disponibilizadas de forma imediata ao olhar. Ou seja, a partir de um conjunto de objetos marcados pela relação visibilidade/representação, busquei investigar as relações invisíveis, de natureza social, cultural e simbólica.

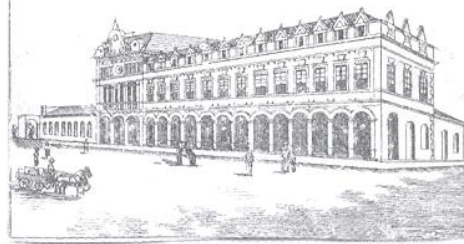
O conjunto dessas imagens evidencia uma finalidade predeterminada; através dele, percebemos estar diante de um discurso visual sobre a cidade de Campinas na virada do século XX, mas também diante da possibilidade de investigar, subjacente à produção desse discurso visual, a cadeia de produção e consumo de imagens em Campinas nas últimas décadas do século XIX. Nesse período, Campinas possuía uma população urbana de cerca de 22 mil habitantes e uma população rural em torno de 45 mil (SEMEGHINI, 1991). Embora o crescimento da população e a vida na cidade tenham se alterado com os surtos epidêmicos, a partir de 1897 foi rápida a recomposição da cidade. Foram marcantes as iniciativas para promover saneamento, embelezamento, condutas e posturas para regulamentar a higiene pública e para varrer para o passado a sombra das epidemias. Também se destacam as iniciativas para divulgar a imagem da cidade saneada, próspera e progressista.

O almanaque *A Cidade de Campinas* em 1900 demonstra a preocupação da elite local em divulgar a cidade e afastar as lembranças das epidemias. Esta publicação, além de trazer pela primeira vez imagens fotográficas de edificações e empreendimentos industriais da cidade em suas primeiras páginas, traz dois artigos, um deles intitulado *Campinas atual*, de Henrique de Barcelos (1899, p. 38), no qual o articulista ressalta as qualidades do clima, a organização da espacialidade urbana, o asseio de ruas, praças e residências, o ajardinamento de praças e jardins públicos, os melhoramentos urbanos, como a iluminação, o transporte férreo e as linhas de bondes; no outro, de João Alberto Salles, com o título *O grupo dos cinco*, o autor festeja outro tipo de febre "a febre intensa de progresso" que, segundo ele, marcou a vida da cidade nas últimas décadas do século (Salles, 1899, p. 43).

Também em 1900, abrindo a edição inaugural da coluna *Homens e Aspectos*, no jornal *Diário de Campinas*, o jornalista Alberto Sarmiento (1899) traçou um roteiro afetivo de uma cidade imaginada e, ao elencar as edificações emblemáticas do poder local, promove a "representação do invisível pelo visível":

"Esse trabalho - modestíssimo, aliás - que trazemos à luz da publicidade é uma espécie de álbum da nossa casa, álbum que abriremos sempre com carinho... como verdadeira relíquia do passado, como ligação affectuosa da família Campineira entre a geração do presente e a geração do futuro. (...) Vede ali leitores, Campinas elevando, na altivez magestosa de um grande templo, o seu espírito DAQUELE que é o objeto da sua crença e de sua fé, volvei os olhos para o extremo opposto e vereis, sobre a collina, as paredes brancas do grande edificio onde o enfermo desprovido de meios, examine de forças, encontra o conforto e a caridade! (...) Na outra colina que fica à direita da Santa Casa de Misericórdia, no bairro do Guanabara, eleva-se uma bella architettura de estylo moderno, o grande edificio do Lyceo de Artes e Offícios, onde o filho do pobre e os orphãos encontram o agasalho, a instrução e a escola do trabalho, verdadeiros tónicos contra o abatimento, contra essas doenças moraes adquiridas pelo contagio do vicio que tanto abatem o homem desde a infancia até a idade em que cada um tem de entrar nas luctas da vida. Além, para o extremo oposito do local a que nos referimos, está o antigo Culto à Sciência, hoje Gymnásio, o Culto à Sciência, o primeiro e o mais importante estabelecimento de ensino que teve a Província de S. Paulo no tempo do império, estabelecimento, esse, de gloriosas tradições para a nossa mocidade e para a iniciativa particular do povo campineiro! Circulando a cidade, elevam-se os hospitais de variolosos, de morphéticos, os edificios da Socieade Portugueza de Beneficência, o Circo (sic) Italiano e a igreja de S. Benedicto, ambos com suas escolas e, fechando o circo traçado, temos o jardim publico da Praça Imprensa Fluminense. No centro, no coração da cidade, vemos o antigo teatro S. Carlos, reliquia dos nossos antepassados em cujo proscénio os amadores de então faziam as delícias daquelles que viviam a vida patriarcal dos bellos tempos que se foram! Formam ainda o centro de todo esse cortejo de instituições as Escolas Ferreira Penteadado, Corrêa de Mello e Loja Independência, escolas allemãs, ou particulares, etc." (grifos do autor).

LYCEO ARTES e UFFICIOS



LICEU DE ARTES E OFFICIOS (ATUAL LICEU N.S. AUXILIADORA) INAUGURADO EM 1897

Lyceu de Artes e Offícios

Instituição criada para abrigar e educar órfãos; foi inicialmente planejada pela Sra. Maria Umbelina Alves Couto, logo após o primeiro surto de febre amarela em 1889, mas sua instalação foi efetivada pelo padre João Baptista Correa Nery. O terreno e a área anexa foram doados pelo Barão Geraldo de Rezende e Francisco Bueno de Miranda. A pedra fundamental do edifício foi lançada em 09 de outubro de 1892 e a primeira parte do prédio inaugurada em 25 de julho de 1897. A obra foi realizada pelo engenheiro salesiano Domingos Delpiano.

Vista Pontual: O aglomerado de crianças foi substituído por um pequeno grupo de figuras humanas sem identificação precisa, com isto o arranjo rítmico das colunas da edificação foi valorizado. A inserção da carroça em movimento no desenho trouxe um maior dinamismo à cena e a contigüidade espacial foi valorizada.

O jornalista escreve como um visionário que apresenta a cidade como o lugar do perigo do "abatimento e vícios morais", mas proclama a cura na existência de um "cortejo de instituições no coração da cidade". Este cortejo assemelha-se a um organismo tentacular articulado (BRESCIANE, 1985, pp. 55-56).¹¹

A ênfase do texto de Alberto Sarmiento nas edificações remete à visualidade primeira das instituições, mas não é somente isso; essas são todas instituições que regulamentam um lugar social definido para "o enfermo desprovido de meios, o filho do pobre" onde "os orphãos encontram o agasalho e a instrução" e um lugar social diferenciado para a elite "os estabelecimentos de gloriosas tradições para a nossa mocidade e para a iniciativa particular do povo campineiro".

O que subjaz a poética e a emocionalidade desses textos da época e, em especial, no texto de Sarmiento é a busca por projetar no presente e para o futuro, uma trajetória de progresso onde o elo entre passado e presente se materializa numa espacialidade urbana construída como um cortejo de instituições. O jornalista traduz a idealização totalizadora de uma elite que busca na concretude dos monumentos arquitetônicos mesclar a tradição de um passado glorioso e pujante com uma ordem moderna, fundada na organicidade social traduzida pela regulamentação dos lugares sociais dos indivíduos. Mas, a primazia do discurso está no presente e na potencialidade da idéia de progresso, que no século XIX se difunde e acelera.

Nesse contexto, não foi por acaso que, pouco menos de dois meses após a publicação do texto em que Sarmiento definiu seu imaginário "álbum de nossa casa", uma fábrica utilizou os recursos da visualidade para promover o lançamento de um de seus produtos e seguiu, praticamente à risca, a lista de instituições elencadas no texto de Sarmiento.

O lançamento do mais novo produto da Fábrica de Fumos Liberdade, os Cigarros Campineiros, anunciado pela imprensa em 22 de fevereiro de 1899, seguiu uma estratégia de divulgação arrojada:

"FÁBRICA DE FUMOS LIBERDADE

O sr. dr. Tito Martins Ferreira, proprietário desta já acreditada fábrica, nos offereceu 14 fotografias representando vistas de edifícios e ruas de Campinas, tiradas em pequenos cartões e que pertencem à primeira série da colleção das carteirinhas dos cigarros intitulados Campineiros, manipulados naquelle estabelecimento. As vistas representam os seguintes edifícios e ruas desta cidade: Theatro S. Carlos, Grupo Escolar, Matriz Nova, Misericórdia, Lyceo de Artes e Offícios, Gymnásio, Estação de Ferro, Circolo Italiano, Escripório da C. Moguyana, Hippódromo Campineiro, ruas 13 de Maio e Dr. Quirino (trechos), largos Carlos Gomes e Imprensa Fluminense (Jardim). Gratos pela lembrança."¹²

O imaginário álbum de edificações/instituições descrito por Alberto Sarmiento foi quase integralmente transposto para a linguagem visual para promover a Fábrica de Fumos Liberdade. Mas a situação financeira da fábrica não era animadora. Tito Martins Ferreira, proprietário, passava por grandes dificuldades para saldar seus compromissos financeiros e a intensificação de promoções e publicidade buscava alavancar as vendas. Seguramente ele não era o único empresário, comerciante ou fazendeiro nesta situação, mas, indiscutivelmente, merecem destaque especial as iniciativas que ele empreendeu para enfrentar a crise e divulgar seus produtos que, no entanto, não o salvaram da falência. O Segundo Cartório de Ofícios registrou, em 24 de junho de 1900, o pedido de falência da Fábrica de Fumos Liberdade e o proprietário, declara que: "é devido a grande crise porque, de bom tempo, passa o comércio"¹³.

Meses antes da falência, o almanaque A Cidade de Campinas em 1900 publicou o anúncio de página inteira com o título "A maior e mais importante fábrica de Campinas". Além do anúncio, mais três páginas de "matéria jornalística", escritas pelo jornalista Leopoldo Amaral, em julho de 1899, descrevem a visita que fez às instalações do estabelecimento. Segundo Amaral, a fábrica era um dos estabelecimentos comerciais que mais honravam a iniciativa particular e sinalizavam o futuro que estava reservado à indústria nacional, e Tito Martins, um exemplo a ser seguido e imitado pelo seu verdadeiro temperamento industrial.

A fábrica localizava-se num saguão de 120 metros, na rua 13 de maio, número 120, esquina com a rua 11 de agosto. Os principais produtos fabricados eram os cigarros Campineiros, Caipira, Rio Novo, Goyano, Especial, Operários e, o mais novo lançamento, o Sport Campineiro. Além de cigarros, fabricava também charutos, como as marcas Italiano e Guarany, produzidas com fumos especiais vindos do Rio Grande e da Bahia.

No biênio 1899/1900, Tito optou por mesclar uma produção diversificada, visando atender a todas as camadas sociais, com uma estratégia promocional arrojada para o período. Para divulgar e promover seus produtos, lançou mão dos recursos mais inovadores que dispunha: a inserção de anúncios nos jornais diários, divulgando a diversidade de suas marcas, distribuindo prêmios e brindes. Mas os cigarros Campineiros eram o destaque: "acondicionados em belas e artísticas carteirinhas. Estes cigarros tem tido um verdadeiro sucesso."

Tito Martins Ferreira possuía também uma fábrica de telhas de vidro e era membro da diretoria do Hipódromo Campineiro. Era um empresário que investia em divulgação de suas empresas e demonstrou estar atento às expectativas de seus consumidores.

A utilização do conjunto de imagens da cidade transpostas para desenhos que serviu de atração para os Cigarros Campineiros foi uma ação planejada e vinculada às "imagens" da cidade difundidas pela imprensa.

As fotografias que serviram de base para a produção dos desenhos das carteirinhas não foram publicadas nem copiadas para distribuição. Provavelmente, os originais existentes no acervo fotográfico do Museu da Imagem e do Som de Campinas são exemplares únicos que somente vieram a ser copiados e parcialmente publicados muitos anos mais tarde.

Por sua vez, os desenhos, ou melhor dizendo, as carteirinhas foram produzidas com a finalidade de divulgar a Fábrica de Fumos Liberdade e de sedimentar a imagem da empresa na cidade. Portanto, foram produzidas pelo encontro de vários olhares e traduzem a relação entre a representação visual e o imaginário sobre a cidade. Os recursos de reprodutibilidade técnica possibilitaram a miniaturização de monumentos e espaços públicos. A fotografia entrou neste projeto não por acaso.

Circolo Italiani Unitti

Em 16 de julho de 1881, foi realizada uma assembléia no Teatro São Carlos para eleger a diretoria da Associação Circolo Italino Unitti, entidade composta por imigrantes italianos, com o intuito de criar e manter um hospital. A pedra fundamental do edifício foi colocada em terreno cedido pela Câmara Municipal em 1884.

66

O edifício, inaugurado em 1886, foi planejado e acompanhado pelo arquiteto Ramos de Azevedo. Três anos após a inauguração, durante o primeiro grande surto de febre amarela na cidade, atendeu não somente aos associados, mas também aos doentes pobres, aos quais a municipalidade prestava assistência.

Vista Pontual: Esta é a imagem de maior estabilidade visual do conjunto, tanto na foto quanto no desenho. Os efeitos de frontalidade e singularidade associados ao ponto de vista central, ao arranjo em cadência e à direção horizontal dos planos acompanhando a similitude formal do edifício, produziram uma simetria perfeita entre os dois lados da imagem.



Como afirma Walter Benjamin (1931, p. 104):

"Cada um de nós pode observar que uma imagem, uma escultura e principalmente um edifício são mais facilmente visíveis na fotografia que na realidade...somos forçados a reconhecer que a concepção das grandes obras se modificou simultaneamente com o aperfeiçoamento das técnicas de reprodução. Não podemos agora vê-las como criações individuais; elas se transformam em criações coletivas tão possantes que precisamos diminuí-las para que nos apoderemos delas. Em última instância, os métodos de reprodução mecânica constituem uma técnica de miniaturização e ajudam o homem a assegurar sobre as obras um grau de domínio sem o qual elas não mais poderiam ser utilizadas."

A opção em transformar as imagens fotográficas em desenhos, no contexto da utilização feita pela Fábrica de Fumos Liberdade, parece inequívoca: obedeceu a um determinante de ordem técnica e econômica. No final do século XIX, para ser utilizado em escala industrial, o desenho respondia com mais vantagens à necessidade básica de um empreendimento capitalista, ou seja, baixo custo e agilidade de produção.

Mas esse não foi o único determinante, existe uma outra questão: a escolha da linguagem a ser utilizada não passou pela opção entre a fotografia e o desenho, ou dito de outra forma; não houve um momento de escolha entre uma ou outra opção. Ao contrário, o objetivo foi, desde o início, claramente a produção de desenhos, e a fotografia, "o lápis da natureza", entrou nessa história como elemento facilitador do trabalho do desenhista.

O desenho já fazia parte dos hábitos de consumo visual como linguagem, mas, também, como prática estimulada por instituições de ensino clássico e de ensino profissionalizante. Lara Lis Franco Shiavinatto Souza (1994, p. 39), ao estudar a obra de Belmiro de Almeida, discute a atenção dedicada ao ensino do desenho, que é evocado por ser uma forma sintetizada e de compreensão acessível engendrando uma pedagogia da imagem:

"Através do Desenho aprende-se uma nova maneira de captação da imagem pela alusão, sugestão dos traços, ao abreviar formas, pela sua rapidez na confecção e no entendimento, pois toma o visto como um real em si. Uma experiência e prática de leitura veloz emergem em lugares díspares da sociedade, pontuando-a. Durante o século XIX, nota-se uma intensificação das formas visuais se espalhando pelo social e inscrevendo-se no real".

Toda imagem é sempre um duplo recorte: um recorte externo, marcado pela eleição de um tema dentre uma gama diversa de possibilidades, e um recorte interno, marcado pela escolha dos elementos que constituirão a composição da imagem do tema eleito. A análise do recorte externo e do recorte interno que este tema recebeu revela o imaginário urbano que o discurso visual pretendeu divulgar. O tema eleito para o recorte externo deste conjunto de imagens é a cidade, não a cidade/município, mas a cidade enquanto núcleo urbano. Por sua vez, o recorte interno, produzido em cada uma das imagens, privilegiou símbolos de progresso e refinamento de infra-estrutura urbana. Estes recortes particulares denunciam também as opções de exclusão, do que não foi eleito como marco a ser registrado pela fotografia, e também de ocultamento, aquilo que foi registrado de forma a ocultar sua real aparência.

Mas são, de forma ainda mais significativa, as alterações produzidas na transposição do registro fotográfico para os desenhos, que denunciam um imaginário urbano que constrói uma cidade idealizada e filtrada para a divulgação. Uma cidade higienizada de seus órfãos, seus transeuntes; uma cidade focada em suas edificações, ruas calçadas e praças arborizadas, que exclui os cortiços, brejos e ruas alagadiças do enquadramento.

Rua Dr. Quirino

Seu primeiro nome foi Rua do Meio, pois ficava entre a Rua de Cima (Barão de Jaguará) e a Rua de Baixo (Lusitana). Em 06 de setembro de 1848, recebeu da Câmara Municipal o nome de rua do Comércio. Em 02 de maio de 1886, a Câmara mudou seu nome para homenagear Francisco Quirino dos Santos, poeta, jornalista, bacharel em direito e republicano histórico, falecido em 06 de março daquele ano.

Vista Pontual: Na foto o rosto/meio corpo na extremidade esquerda remete ao extra campo. Neste conjunto de imagens, é a única figura humana que tem traços fisionômicos visíveis. Seu olhar está direcionado ao ponto de vista do fotógrafo. No desenho, foi eliminado e a distorção do registro das bordas foi corrigida. Com isto, a direção da articulação dos planos direciona o olhar para o centro da imagem valorizando a contigüidade espacial construída pelo enquadramento central. Assim, os descritores icônicos de melhoramentos urbanos e edificações, movimento e atividade comercial foram realçados.

Mesmo com a grande diferença de proporções da imagem fotográfica para o desenho os letreiros foram reproduzidos fielmente.





RUA DR. QUIRINO EM 1898



13 DE MAIO 1898

RUA TREZE DE MAIO EM 1898

Treze de Maio

Rua central de importante comércio. Seu nome, desde 1848, era Rua São José. Logo após a notícia da libertação dos escravos, em 28 de maio de 1888, a Câmara Municipal mudou o nome para homenagear a data da abolição.

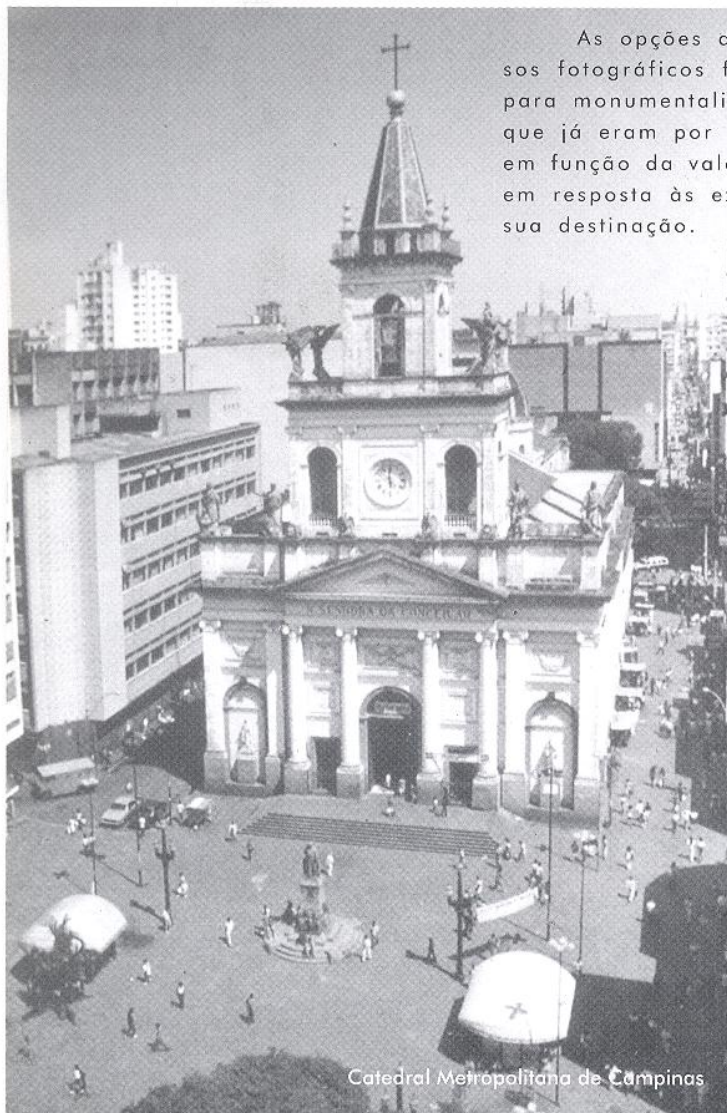


Vista Pontual: Os descritores icônicos de edificação, transporte e comércio e movimento foram valorizados na composição. Os letreiros das casas comerciais foram reproduzidos no desenho quase que na totalidade. O que marca a imagem é a bicentralidade; duas cadências opostas potencializam a contigüidade espacial. À esquerda, a edificação/igreja ocupa o centro desta metade da imagem, valorizando a singularidade da edificação. No lado direito, o enquadramento é diagonal e o ritmo é marcado pela similitude formal da edificação que possui um forte dinamismo causado pela fragmentação da borda direita, o que remete ao extraquadro. A junção destas "duas imagens" produziu a valorização da especialidade urbana retratada. O desenho preservou integralmente esta composição já registrada na imagem fotográfica.

Dentro do traçado urbano foram fotografados: os espaços públicos com grande presença de indicadores de infra-estrutura, os melhoramentos urbanos e a arborização planejada, além das edificações emblemáticas do poder local, em sua maioria ícones de instituições criadas pela elite. Assim, selecionando e editando a cidade imaginada como próspera, limpa e moderna.

O histórico dos temas passa, de um lado, por instituições criadas por associativismo, doações, benemerência e patronato e, de outro, pela iniciativa do poder local em regulamentar a distribuição e consumo de gêneros, as vias de circulação e as áreas de permanência da malha urbana.

As iniciativas de colônias de imigrantes, ordens religiosas e instituições beneméritas foram frutos da preocupação da elite em criar e consolidar instituições que cuidassem do aprimoramento intelectual da juventude abastada (Ginásio, Teatro São Carlos), da educação para o trabalho dos filhos dos pobres (Liceu de Artes e Ofícios, Santa Casa de Misericórdia, Escola Modelo e Escola Correia de Mello), da oferta de assistência médica (Círculo Italiano Unido e Beneficência) e empreendimentos capitalistas em infra-estrutura de comunicação, transportes e lazer (Estação, Estação Guanabara e Hipódromo). Todas essas iniciativas culminaram na construção de edificações de grande e médio porte, algumas com grande refinamento arquitetônico.



As opções de enquadramento, os efeitos e recursos fotográficos foram utilizados de forma inequívoca para monumentalizar as edificações. Edificações, estas, que já eram por si mesmas monumentos erguidos mais em função da valorização de seus idealizadores do que em resposta às exigências ou necessidades práticas de sua destinação.

Dentre as edificações, a Matriz Nova foi a mais evidenciada. Seu principal ícone, sua torre, está registrado em quatro tomadas: de forma explícita nas imagens da Rua Treze de Maio, da Matriz Nova e na vista parcial do Mercado, e de forma implícita, mas, não menos marcante, na tomada da Parte da Cidade Vista da Matriz Nova.

Catedral Metropolitana de Campinas





Destacam-se duas imagens feitas em ângulos complementares: são visuais da Rua Treze de Maio e de Parte da Cidade Vista da Matriz Nova. A primeira possivelmente foi feita com a câmera localizada em uma das janelas do sobrado situado na rua Francisco Glicério, defronte à praça José Bonifácio; a outra, como o título anuncia, foi feita com o equipamento posicionado na torre da Matriz Nova. As duas imagens são como dois pontos ligados por uma linha reta que vai do centro de uma ao centro da outra. Na imagem da Rua Treze de Maio, o centro situa-se exatamente na Estação da Cia Paulista, um dos símbolos de progresso e modernidade da época; na outra, o centro é a Rua Conceição que segue até a região alta do Jardim Público e do bairro Cambuí, sendo esta a direção para onde a cidade se expandia.

O traçado urbano contemplado é o que percorre desde o limite da linha férrea até as regiões altas e arborizadas onde casas elegantes eram construídas. Cabe a pergunta: por que o fotógrafo também não fez da torre da igreja uma imagem em direção oposta? Vale a especulação: para além da ferrovia ficavam os limites periféricos de vilas populares, leprosários e lazaretos. A composição destas imagens privilegia os ícones de infra-estrutura, melhoramentos urbanos, edificações, atividade comercial e serviços de transporte. Produzidas com grande dinamismo, de certa forma, condensam a gramática visual que norteia o conjunto dos registros, ou seja, o olhar é induzido à valorização da espacialidade urbana, à exploração da grandiosidade das formas, do efeito de singularidade aplicado aos motivos arquitetônicos e da fragmentação sutil que amplia o olhar para o extra-quadro.

A edificação da Matriz Nova pode ser definida como uma espécie de pólo gerador dessa composição visual. Na imagem da Rua Treze de Maio, o edifício produz um efeito de grande dinamismo, sua forma triangular conduz o olhar na direção do centro do quadrante superior esquerdo e contrapõe-se ao conjunto de sobrados à direita, provocando um efeito de extensão do campo visual.

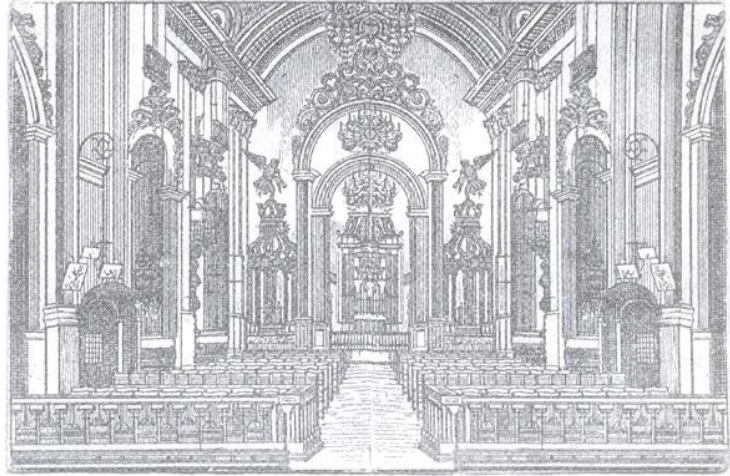
Por sua vez, na outra imagem em questão, como está enunciado no próprio título, a cidade se revela ampla e moderna – mas também arborizada e iluminada – a partir da estrutura proporcionada pela visualização da edificação/igreja.

Como sugerido por Alberto Sarmiento (1899):

“Vede ali leitores, Campinas elevando, na altivez magestosa de um grande templo, o seu espírito DAQUELE que é o objeto da sua crença e de sua fé, volvei os olhos para o extremo oposto e vereis...”

A Matriz Nova é sugerida como o centro gestor da composição de um olhar que percorre a cidade. Um olhar que pode ser imaginado como partindo de seu próprio interior, local que abriga um dos motivos de devoção e fé, mas também de orgulho pelo belo e do aprimoramento artístico.

Interior da Igreja Matriz



Desde dimensões amplas de vias de circulação e espaços públicos a monumentos arquitetônicos e obras de arte, reservadas em espaços fechados do sagrado, foram transformados pelos recursos da reprodutibilidade técnica em objetos passíveis de, literalmente, ter-se à mão.

O recorte interno privilegiou tipologias urbanas que revelam apenas a face da cidade com infra-estrutura moderna e atividade comercial. Fora dos limites da área urbana central, delimitada pela linha férrea, foram registrados apenas o Liceu de Artes e Ofícios e o Hipódromo Campineiro, duas iniciativas da elite local: o primeiro para abrigar e educar órfãos da febre amarela, o outro para normatizar e controlar uma prática cultural e desportiva ligada à população negra e aos trabalhadores urbanos, que foi transformado em investimento comercial. O discurso visual selecionou ícones de modernidade, progresso e saneamento urbano, como: trilhos, arborização planejada, paisagismos, letreiros de lojas, calçamento e até a incidência da luz solar, que foram evidenciados no enquadramento das fotos e reproduzidos nos desenhos.

A abrangência espacial¹⁴, em sua maioria tomada em vista pontual, restringiu o recorte interno ao máximo. Assim, valorizou os temas eleitos e também propiciou maior controle sobre os elementos figurativos presentes na tomada (LIMA e FERRAZ, 1997, p. 50). A técnica fotográfica serviu à técnica gráfica dentro de uma lógica do mercado que recortou, re-desenhou e resumiu a cidade em versão miniaturizada para servir de atrativo à comercialização de um objeto de consumo, o cigarro, que por sua própria finalidade tem efêmera existência. Nesta versão filtrada e miniaturizada da cidade, patrocinada pela fábrica de cigarros, a técnica produziu uma "edição de bolso" da cidade idealizada por Sarmento como "um álbum da nossa casa", um roteiro afetivo na busca do fortalecimento da auto-estima coletiva de uma cidade em luta para apagar vestígios visíveis e invisíveis das epidemias. Uma cidade editada para sedimentar uma visão de presente e construir uma visão de futuro.

1 Este artigo é parte da dissertação de mestrado defendida em junho de 2001 no IFCH - Unicamp, iniciado sob a orientação do Professor José Roberto do Amaral Lapa e concluído sob a orientação da Professora Dra. Maria Stella M. Bresciani.

2 O Museu da Imagem e do Som de Campinas é uma instituição pública municipal, criada em 1975 com o objetivo de preservar acervos áudio-visuais. O acervo fotográfico do MIS passou por várias iniciativas de implementação de processos e organização. São identificadas iniciativas anteriores elaboradas por Dayse Peixoto, Renata Vuolo Urbac, Vera Rigo e Suzana Ribeiro.

3 O conceito de *Studium* é aqui apresentado tal como colocado por Barthes: "(...) *um afeto (...) a aplicação a uma coisa (...), uma espécie de investimento geral(...). Reconhecer o studium é fatalmente encontrar as intenções do fotógrafo, entrar em harmonia com elas, aprová-las, desaprová-las, mas sempre compreendê-las, discuti-las em mim mesmo pois a cultura (com que tem a ver o studium) é um contrato feito entre os criadores e os consumidores*" (BARTHES, 1984, p. 47).

4 Na fase inicial da pesquisa, produziu um levantamento sobre os estúdios fotográficos e os fotógrafos que atuaram em Campinas entre 1862 e 1900.

5 Kossov, Boris. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*, São Paulo, Ateliê Editorial, 1999, pp. 58-59.

6 Desenhos que ele havia recebido do colecionador José Falchi Trinca.

7 A Fábrica de Fumos Liberdade pertencia a Tito Martins Ferreira e ficava instalada na rua 13 de Maio nº 120, no centro de Campinas.

8 Maria Luiza Pinto de Moura é bibliotecária e pesquisadora do Centro de Ciências Letras e Artes.

9 Também foram localizadas publicações e cartões postais que fizeram uso destas imagens ao longo do século XX, no entanto, para a análise proposta neste trabalho, foram priorizados os originais produzidos no final do século XIX.

10 Dimensão dos originais: Fotos-17x22cm e 15x21cm. Desenhos - 4,2x6,3cm. Acervo do MIS Campinas.

11 Maria Stella Martins Bresciani analisa a cidade do século XIX como um monstro urbano de muitas faces, onde as metáforas mecânicas e orgânicas se imbricam.

12 *Diário de Campinas*, 22/02/1899.

13 CMU_Arquivo TJC, Segundo Ofício, caixa 71, processo 5317. Em 25/06/1900 Guilherme F. Moeles foi indicado para assumir os negócios. A fábrica não fechou, conforme acordo com credores e, em 03/02/1901, Tito Martins Ferreira foi declarado reabilitado.

14 Utilizei como parâmetro a metodologia de análise de descritores icônicos e descritores formais, desenvolvida pelas pesquisadoras Solange Ferras Lima e Vânia Carneiro de Carvalho.

Referências bibliográficas

- AMARAL, L.(org.). A Cidade de Campinas em 1900. Campinas, Casa do Livro Azul, 1899.
- BARCELOS, H. de. Campinas Atual, in A Cidade de Campinas em 1900. Campinas, Casa do Livro Azul, 1899.
- BARTHES, R. A Câmara Clara. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1984.
- BENJAMIN, W. Pequena história da fotografia (1931). Magia e técnica, arte e política. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- BRESCIANI, M. S. Metrôpoles: As faces do monstro urbano (as cidades no século XIX). Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 5, n. 8/9, 1985.
- DUBOIS, P. O ato fotográfico e outros ensaios. Campinas, Papirus, 1994.
- FABRIS, A. (org.). Fotografia: usos e funções no século XIX. São Paulo, Edusp, 1991.
- GALZERANI, M. C. B. O Almanaque, a locomotiva da cidade moderna: Campinas, décadas de 1870 e 1880. Tese de Doutorado, IFCH – Unicamp, 1998.
- KOSOY, B. Realidades e Ficções na Trama Fotográfica, São Paulo, Ateliê Editorial, 1999.
- LE GOFF, J. História e memória. Campinas, Editora da UNICAMP, 1996.
- LIMA, V. C. C. de e FERRAZ, S. de. Fotografia e Cidade: da razão urbana à lógica do consumo. Álbuns de São Paulo, 1887-1954. Campinas, FAPESP/Mercado de Letras, 1997.
- MENEZES, U. B. de. O Objeto material como documento. Texto didático apresentado no curso Patrimônio cultural: políticas e perspectivas, organizado pela IAB/CONDEPHAAT em 1980.
- SALLES, J. A. de. O grupos dos Cincos, in A Cidade de Campinas em 1900. Campinas, Casa do Livro Azul, 1899.
- SAMAIN, E. (org.). O Fotográfico. São Paulo, Editora UCITEC-CNPQ, 1998.
- SARMENTO, A. Homens e Aspectos, Diário de Campinas, 01/01/1899.
- SEMEGHINI, U. C. Do café à Indústria: Uma cidade e seu tempo. Campinas, Unicamp, 1991.
- SONTAG, S. Ensaio sobre a fotografia. Rio de Janeiro, Arbor, 1981.
- SOUZA, I. L. F. S. C., Belmiro de Almeida: Das Tramas do Ver, Dissertação de mestrado apresentada ao Instituto de Artes-Unicamp, 1994.

Sônia Aparecida Fardin

Mestre em História pelo IFCH – UNICAMP e
Coordenadora de Extensão Cultural e Museu da
Imagem e do Som (MIS) de Campinas – Secretaria
Municipal de Cultura, Esportes e Turismo.
fardin@mpcnet.com.br