



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA
CONTEMPORÂNEAS**

HENRIQUE SENA DOS SANTOS

**UMA BAHIA ILUSTRADA
CULTURA VISUAL, IMPRENSA E CIDADE NA RENASCENÇA, 1916 - 1931**

**SALVADOR
JULHO DE 2024**

HENRIQUE SENA DOS SANTOS

UMA BAHIA ILUSTRADA
CULTURA VISUAL, IMPRENSA E CIDADE NA RENASCENÇA, 1916 - 1931

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Comunicação.

Orientador: Prof. Dr. Jorge Luiz Cunha Cardoso Filho

SALVADOR
JULHO DE 2024

Dados internacionais de catalogação-na-publicação
(SIBI/UFBA/Biblioteca Universitária Reitor Macedo Costa)

Santos, Henrique Sena dos.

Uma Bahia ilustrada: cultura visual, imprensa e cidade na Renascença, 1916-1931 / Henrique Sena dos Santos. - 2024.

501 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Jorge Luiz Cunha Cardoso Filho.

Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Comunicação, Salvador, 2024.

1. Comunicação e cultura. 2. Comunicação visual. 3. Periódicos brasileiros - História - Séc. XX. 4. Periódicos ilustrados - Salvador (BA) - História - Séc. XX. 5. Jornalismo ilustrado - Salvador (BA) - História - Séc. XX. 6. Renascença, uma revista ilustrada de variedades (Salvador, BA). I. Cardoso Filho, Jorge. II. Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Comunicação. III. Título.

CDD - 079.8142
CDU - 070(813.8)

HENRIQUE SENA DOS SANTOS

UMA BAHIA ILUSTRADA

CULTURA VISUAL, IMPRENSA E CIDADE NA RENASCENÇA, 1916 - 1931

Salvador, 08 de julho de 2024.

Banca examinadora

Jorge Luiz Cunha Cardoso Filho – Orientador
Doutor em Comunicação pela Universidade Federal de Minas Gerais

Daniela Queiroz Campos
Doutora em História pela Universidade Federal de Santa Catarina

Rinaldo César Nascimento Leite
Doutor em História Social pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Lilian Reichert Coelho
Doutora em Literatura Contemporânea pela Universidade Federal da Bahia

Marcelo Rodrigues Souza Ribeiro
Doutor em Arte e Cultura Visual pela da Universidade Federal de Goiás



Universidade Federal da Bahia
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA
CONTEMPORÂNEA (POSCOM)

ATA Nº 1

Ata da sessão pública do Colegiado do PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA CONTEMPORÂNEA (POSCOM), realizada em 08/07/2024 para procedimento de defesa da Tese de DOUTORADO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA CONTEMPORÂNEAS no. 1, área de concentração Comunicação e Cultura Contemporâneas, do candidato HENRIQUE SENA DOS SANTOS, de matrícula 2020100375, intitulada UMA BAHIA ILUSTRADA: CULTURA VISUAL, IMPRENSA E CIDADE NA RENASCENÇA, 1916 - 1931. Às 09:00 do citado dia, na Faculdade de Comunicação da UFBA, em formato híbrido, foi aberta a sessão pelo presidente da banca examinadora, Prof. JORGE LUIZ CUNHA CARDOSO FILHO que apresentou os outros membros da banca: Prof. Dr. MARCELO RODRIGUES SOUZA RIBEIRO, Prof.ª. Dra. DANIELA QUEIROZ CAMPOS, Prof. Dr. RINALDO CESAR NASCIMENTO LEITE e Prof.ª. Dra. LILIAN REICHERT COELHO. Em seguida foram esclarecidos os procedimentos pelo presidente que passou a palavra ao examinado para apresentação do trabalho de Doutorado. Ao final da apresentação, passou-se à arguição por parte da banca, a qual, em seguida, reuniu-se para a elaboração do parecer. No seu retorno, foi lido o parecer final a respeito do trabalho apresentado pelo candidato, tendo a banca examinadora aprovado o trabalho apresentado, sendo esta aprovação um requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor. Em seguida, nada mais havendo a tratar, foi encerrada a sessão pelo presidente da banca, tendo sido, logo a seguir, lavrada a presente ata, abaixo assinada por todos os membros da banca.



Documento assinado digitalmente
Daniela Queiroz Campos
Data: 08/07/2024 13:13:07-0300
CPF: ***.952.119-**
Verifique as assinaturas em <https://v.ufsc.br>

Dra. DANIELA QUEIROZ CAMPOS, UFSC

Examinadora Externa à Instituição



Documento assinado digitalmente
RINALDO CESAR NASCIMENTO LEITE
Data: 08/07/2024 21:10:28-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Dr. RINALDO CESAR NASCIMENTO LEITE, UEFS

Examinador Externo à Instituição
Documento assinado digitalmente



LILIAN REICHERT COELHO
Data: 08/07/2024 15:12:52-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Dr

SB

Examinadora Externa à Instituição



Documento assinado digitalmente
MARCELO RODRIGUES SOUZA RIBEIRO
Data: 09/07/2024 08:13:31-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Dr. MARCELO RODRIGUES SOUZA RIBEIRO, UFBA

Examinador Interno



Documento assinado digitalmente
JORGE LUIZ CUNHA CARDOSO FILHO
Data: 08/07/2024 12:48:29-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

JORGE LUIZ CUNHA CARDOSO FILHO, UFBA

Presidente



Universidade Federal da Bahia

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA
CONTEMPORÂNEA (POSCOM)**

HENRIQUE SENA DOS SANTOS

Doutorando(a)



Documento assinado digitalmente

HENRIQUE SENA DOS SANTOS

Data: 09/07/2024 09:02:08 -0300

Verifique em <https://validar.it.gov.br>



Universidade Federal da Bahia

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA
CONTEMPORÂNEA (POSCOM)

FOLHA DE CORREÇÕES

ATA N° 1

Autor(a): HENRIQUE SENA DOS SANTOS

Título: UMA BAHIA ILUSTRADA: CULTURA VISUAL, IMPRENSA E CIDADE NA
RENASCENÇA, 1916 - 1931

Banca examinadora:

Prof(a). DANIELA QUEIROZ CAMPOS Examinadora Externa à
Instituição

Prof(a). RINALDO CESAR NASCIMENTO LEITE Examinador Externo à Instituição

Prof(a). LILIAN REICHERT COELHO Examinadora Externa à
Instituição

Prof(a). MARCELO RODRIGUES SOUZA RIBEIRO Examinador Interno

Prof(a). JORGE LUIZ CUNHA CARDOSO FILHO Presidente

Os itens abaixo deverão ser modificados, conforme sugestão da banca

1. INTRODUÇÃO
2. REVISÃO BIBLIOGRÁFICA
3. METODOLOGIA
4. RESULTADOS OBTIDOS
5. CONCLUSÕES

COMENTÁRIOS GERAIS:

Banca destaca a qualidade do trabalho e recomenda a tese para publicação em livro.

Declaro, para fins de homologação, que as modificações, sugeridas pela banca examinadora, acima mencionada, foram cumpridas integralmente.



Documento assinado digitalmente
JORGE LUIZ CUNHA CARDOSO FILHO
Data: 09/07/2024 08:47:56-0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Prof(a). JORGE LUIZ CUNHA CARDOSO FILHO

Orientador(a)

Para Marina e Helena com todo o meu amor

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço a Deus, aos espíritos de luz e aos meus guias protetores por sempre terem iluminado os meus caminhos e terem me dado sabedoria e serenidade para enfrentar os desafios.

Ao meu orientador, Jorge Cardoso Filho, os agradecimentos são muitos. Foi ele quem me incentivou e encorajou a tentar a seleção em um programa diferente da minha formação de historiador. O agradeço não apenas pela orientação segura, mas pela paciência em aturar minhas inseguranças quando, no início do curso, enchia seu no *whatsapp* de longos áudios sobre a dificuldade em me adaptar a um ambiente epistemológico diferente. Jorge sempre respeitou às minhas escolhas, corrigindo, indicando e sugerindo alterações que me conduziram melhor no que eu queria defender neste trabalho. Como se tudo isso não bastasse, ele ainda teve tempo para, como um grande amigo, aguentar as minhas lamúrias, me divertir e me aconselhar sobre as questões da vida e da profissão. Espero que esta tese possa estar à altura do profissional e amigo dedicado, responsável, ético, afetivo e sensível que ele é.

Ao Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Pós-Com, agradeço a acolhida e a oportunidade de desenvolver um trabalho que teve origem em outro campo. No programa, tive contato com muitas abordagens, metodologias e teorias que desconhecia e que foram importantes para a minha própria pesquisa e formação profissional. Agradeço aos professores André Lemos, Wilson Gomes, Samuel Barros, Itania Gomes, Giovandro Ferreira que fizeram de suas disciplinas um profícuo espaço de discussão e aprendizado. No Pós-Com, tive a oportunidade de frequentar grupos de pesquisa que foram um importante espaço de escuta sobre cultura, imagem e mídias. Aqui, menciono especialmente o Traac-XP. Neste grupo, agradeço a acolhida e solidariedade dos colegas Rosane Sampaio, Márcio Barbosa, Caio Barbosa, Kaio Pereira, Lize Antunes, Ellen Barbosa, Eliane Delamar. Apresentei o projeto e partes da tese e tive minhas ideias muito bem recebidas e discutidas naquele espaço.

No Programa de Pós-graduação em Antropologia da UFBA, tive uma rica experiência cursando um componente sobre a história da cidade de Salvador. Sou grato a Urpi Uriarte, professora do curso, e que fez dele um espaço fundamental para minha trajetória, me oportunizando o conhecimento de uma vasta bibliografia sobre a cidade da Bahia e discussões sobre a cidade o urbano. No Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina, cursei o componente Teoria das Imagens, um espaço riquíssimo onde tive a grata possibilidade de aprofundar os meus estudos no campo das imagens. Agradeço

imensamente a professora Daniela Campos por ter me aceitado no curso por conduzi-lo de um modo em que os discentes se sentiram estimulados a discutir sobre suas pesquisas e sobre os textos indicados pela professore e pelos próprios discentes.

Para o desenvolvimento da pesquisa, foi necessária a consulta das fontes em arquivos. Aqui, faço um agradecimento a Fundação Biblioteca Nacional que, através da BNdigital, tem desempenhado um hercúleo esforço de digitalização do seu grande acervo que envolve uma série de revistas e jornais que foram utilizados nesta tese. Sem a hemeroteca digital, a presente pesquisa, do modo como foi configurada, não seria possível. Agradeço aos funcionários da instituição que, cotidianamente, empreenderem esforços em digitalizar revistas, imagens e toda a sorte de documentos essenciais para a democratização do acesso à informação histórica do e no nosso país. Também agradeço a BPEB, Biblioteca Pública do Estado da Bahia, que desde o início da minha trajetória como pesquisador, ainda como um graduando nos anos 2000, através do árduo trabalho dos seus funcionários tem disponibilizado para pesquisa jornais e revistas.

Agradeço a UFRB, Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, pela minha liberação total para que eu pudesse desenvolver com tranquilidade a pesquisa. Os colegas do Colegiado de História e do CAHL, Centro de Artes Humanidades e Letras, foram um apoio nesta jornada. Além de terem assumido os meus encargos, eles, em diversos momentos, foram fundamentais para que as situações de abatimento não me afetassem significativamente. Assim, sou grato aos colegas/amigos Paulo de Jesus, Sérgio Guerra Filho, Solyane Lima, Heleni, Ávila, Daniela Mattos, Marina Falconeri, Dênis Correa, Gabriel Ávila. Faço uma menção especial a Fabrício Lyrio. Companheiro das primeiras e últimas horas, Fabrício acompanhou todo o meu percurso e as dores e delícias próprios deste tipo de aventura. Nas conversas no zap e nos bares cachoeiranos e muritibanos, tive o conforto, o amparo, as críticas e reprimendas que só uma amizade sincera poderia oferecer. Uma amizade em que pudemos discutir e aprender sobre teoria, metodologia, empiria, mas, também, sobre ética, profissionalismo e responsabilidade.

Na UFRB, sou grato ao AMEDOC, Acervo de Memória e Documentação Clemente Mariani, um dos locais de guarda de *Renascença*, a principal fonte desta pesquisa. Embora eu tenha consultado e digitalizado uma parte das fontes no antigo CEDIC, Centro de Documentação e Informação da Fundação Clemente Mariani, a UFRB teve um trabalho decisivo de preservação e guarda dessa documentação de modo que o trabalho desenvolvido no acervo foi fundamental para que eu pudesse visitar as fontes originais e complementasse a pesquisa. Um agradecimento especial a Anderson pela sua paciência e disponibilidade em atender às minhas demandas.

Ainda na UFRB, sou grato ao Corpo & Cultura. Logo quando cheguei em Cachoeira, me vinculei ao grupo e nele tive um espaço amoroso e receptivo para a discussão e amadurecimento de ideias fundamentais que constituíram o projeto que originou esta tese. Em especial, agradeço a Theo Cruz, Gina Machado, Renata Lehy, Larissa Molina, Fernanda Santos, Beatriz Pires e a nossa líder, Renata Pitombo, uma amiga que a UFRB me deu. A convivência com Renata foi e é um constante aprendizado sobre serenidade, sensibilidade, respeito, leveza e empatia.

Por fim, faço um agradecimento aos colegas e discentes que contidamente lutam por uma universidade pública gratuita e de qualidade. O exemplo diário de todos é uma inspiração para mim. Nessa comunidade de discentes, docentes, técnicos e terceirizados encontrei companheirismo, empatia, compreensão e amizade. Espero que essa pesquisa possa contribuir para que a nossa UFRB continue a ser um espaço acolhedor e uma força do e no recôncavo.

Agradeço aos docentes que compuseram a qualificação, Marcelo e Rinaldo. As sugestões e orientações deles foram valiosas para a conclusão deste trabalho. A Rinaldo, um amigo de longa data, também agradeço pelos incentivos e sugestões. Sempre solícito, Rinaldo prontamente respondia às minhas mensagens sobre a cultura e sociedade baiana republicana. Estendo esses agradecimentos às professoras Daniela Campos e Lilian Coelho e que, gentilmente, aceitaram, o convite para compor da banca de defesa.

Uma parte desta tese foi desenvolvida durante o período pandêmico. Infelizmente, pelas circunstâncias e peculiaridades do Covid-19 e da incompetência e incapacidade de gestão pública, muitas vidas foram perdidas. Vidas que eram de professores, alunos, técnicos, familiares e tantas outras que tiveram os seus sonhos e vontade de viver interrompidos. A estas pessoas, dedico o meu respeito e compaixão. Por outro lado, muitas outras vidas foram preservadas e salvas graças ao sacrifício de muitos profissionais de saúde responsáveis por cuidar dos enfermos e/ou garantir a vacina no braço da população. Outros profissionais, não necessariamente da saúde, também se sacrificaram para garantir que vida minimamente continuasse. Assim, agradeço a todos as pessoas que direta ou indiretamente possibilitaram que eu tivesse condições que seguir com a pesquisa.

À família Sena e à família Marques eu agradeço o apoio em diversos momentos desta pesquisa. Uma conversa descontraída, um churrasco, um São João, um Natal, uma praia, foram sociabilidades que, no Almeida, em Itaparica, em Salvador, em Amargosa e em Serrinha, eu compartilhei com primos, primas, tias, sobrinhos, sobrinhas, cunhadas e cunhados e que redobraram o meu ânimo, necessário em um momento que o envolvimento com a pesquisa pode nos fazer esquecer da importância de estar e viver em família.

Esse trabalho não teria sido possível sem o apoio incondicional que meus pais depositaram em mim e nos meus projetos. Antônia e Daniel continuaram sendo um porto seguro necessário para que eu tivesse a tranquilidade para desenvolver e finalizar esta tese. Além de me ajudarem nas atribuições do cotidiano familiar, minha mãe revisou o texto final, sugerindo alterações gramaticais e ortográficas. Já meu pai, foi um grande entusiasta e incentivador do trabalho, além de jamais se furtar em atender a qualquer necessidade minha. Jamais encontrei palavras ou imagens para expressar todo amor que sinto por eles e gratidão por respeitar às minhas escolhas.

Edicarla, mais uma vez, revelou-se uma grande companheira de vida e de profissão. Nesses anos, passamos por muitos desafios juntos, mas o amor e a vontade de crescimento e superação fortaleceram a nossa união e nossos propósitos como família e educadores. A ela, agradeço a firmeza em acreditar em mim e nas minhas ideias mesmo quando o cansaço e insegurança me faziam duvidar delas. Espero que eu possa retribuir todo o afeto e amor que você sente por mim.

Marina e Helena acompanharam todas as etapas deste doutoramento. Logo no início do curso, durante a pandemia, muitas vezes eu assistia minhas aulas remotamente em um computador ao lado de Helena, que assistia as suas no tablet. Também, nós três dividíamos escritório e até mesmo computador que passou a ter duas telas. Em incontáveis vezes, eu lia e via as fontes em um monitor, enquanto elas se divertiam com seus desenhos no outro.

Marina, com a sua meiguice peculiar ou o seu “vem brincar comigo, papai”, sempre soube me tirar do meu ofício para as nossas incontáveis brincadeiras. Já Helena, curiosa e falante, várias vezes queria me contar todo o seu dia. Mas também se interessou pela minha pesquisa, perguntando sobre minhas descobertas e sobre as imagens que, vez ou outra, ela via no monitor. Elas também reclamavam. Quando eu as buscava da escola e conversávamos sobre o que tínhamos feito durante o dia, me diziam, enfadadas: “já sei, papai, você ficou no seu doutorado”. Confesso que, muitas vezes, a angústia com a pesquisa e suas indefinições me afastou delas. Em outros momentos, a incapacidade de conciliar as três crias me frustrava de um modo que não conseguir dar conta de nenhuma delas. Por outro lado, nos momentos em que resolvia deixar a tese de lado para me entregar às travessuras das meninas, conseguia encontrar alívio e renovação para retomar a pesquisa. Por todos esses altos e baixos, a tese foi um grande desafio emocional para nós três e por isso nos perguntávamos quando ela iria acabar. Pois bem, a tese terminou e eu a dedico a vocês, minhas amadas filhas, na esperança de que, um dia, possam, se desejarem, vê-la e se orgulharem da importância tiveram para este trabalho e têm para a minha vida.

*O que nós vemos das coisas são as coisas.
Por que veríamos nós uma coisa se houvesse outra?
Porque é que ver e ouvir seria iludirmo-nos
Se ver e ouvir são ver e ouvir?*

*O essencial é saber ver,
Saber ver sem estar a pensar,
Saber ver quando se vê,
E nem pensar quando se vê,
Nem ver quando se pensa.*

*Mas isso (triste de nós que trazemos a alma vestida!),
Isso exige um estudo profundo,
Uma aprendizagem de desaprender
E uma sequestração na liberdade daquele convento
De que os poetas dizem que as estrelas são as freiras eternas
E as flores as penitentes convictas de um só dia,
Mas onde afinal as estrelas não são senão estrelas
Nem as flores senão flores,
Sendo por isso que lhes chamamos estrelas e flores.*

Alberto Caieiro, O guardador de Rebanhos, XXIV, 1914

*De uma cidade, não aproveitamos as suas sete ou setenta e sete maravilhas, mas a resposta que dá
às nossas perguntas.*

Ítalo Calvino, Cidades invisíveis, 1972

SANTOS, Henrique Sena dos. Uma Bahia ilustrada: cultura visual, imprensa e cidade na Renascença, 1916 – 1931. 2024. Orientador: Jorge Luiz Cunha Cardoso Filho. 501f. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, 2024.

RESUMO

Esta tese investiga o surgimento e a presença da Renascença, uma revista ilustrada de variedades que circulou em Salvador, especialmente entre 1916 e 1931, problematizando o seu papel na constituição de uma cultura visual urbana na Bahia e capital baiana. Busca-se articular o surgimento e desenvolvimento deste periódico ao conjunto das mudanças ocorridas em Salvador e na sua imprensa, identificando os grupos e sujeitos sociais e os seus interesses envolvidos na produção e consumo dos impressos e das imagens mobilizadas por estes. A intenção é pensar como a larga produção e publicação de imagens, especificamente as fotogravuras envolvendo eventos mundanos, pelos editores das revistas fundamentou um modo de vivenciar a cidade, de ver, dar a ver e ser visto na urbe em mudança através dos periódicos. A partir da interpretação e compreensão desses processos formulamos a hipótese de que as imagens em revista, mais do que informar ou ilustrar as mudanças e permanências de práticas e valores presentes na sociedade baiana daquele período, se constituíram enquanto um modo de produzir uma realidade social que não só dialogou com os anseios de progresso e modernidade de determinados grupos, como dialógica e conflituosamente recuperou, excluiu e reatualizou aspectos relacionados às tradições e passados da Bahia. Ainda, busca-se discutir o processo de percepção desta cultura visual pelos sujeitos e as tensões que envolviam o modo como aqueles produziam estes impressos e suas imagens. Tendo por horizonte os referenciais teóricos do campo dos Estudos Culturais e da Cultura Visual e entendendo as imagens e os impressos como fonte e objeto de pesquisa, objetiva-se analisar a forma como as revistas ilustradas e suas imagens foram concebidas, produzidas e difundidas, bem como os conteúdos por elas vinculados.

Palavras-chave: Cultura Visual; Imagem; Cidade; Imprensa; Salvador

SANTOS, Henrique Sena dos. An illustrated Bahia: visual culture, press and city in the Renascença, 1916 – 1931. Thesis advisor: Jorge Luiz Cunha Cardoso Filho. 501p. Thesis (Doctorate in Contemporary Culture and Communication) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, 2024.

ABSTRACT

This thesis investigates the emergence and presence of *Renascença*, an illustrated variety magazine that circulated in Salvador, especially between 1916 and 1931, questioning its role in the constitution of an urban visual culture in Bahia and the Bahian capital. The aim is to link the emergence and development of this magazine to all the changes that took place in Salvador and its press, identifying the social groups and subjects and their interests involved in the production and consumption of those magazines and the images they mobilized. The intention is to think about how the wide production and publication of images, specifically photogravures involving mundane events, by the editors of the magazines underpinned a way of experiencing the city, of seeing, showing and being seen in the changing city through these magazines. Based on the interpretation and understanding of these processes, we formulate the hypothesis that magazine images, rather than informing or illustrating the changes and permanence of practices and values present in Bahian society at that time, were constituted as a way of producing a social reality that not only dialogued with the desires for progress and modernity of certain groups, but also dialogically and conflictually recovered, excluded and updated aspects related to Bahia's traditions and past. It also seeks to discuss the process of perception of this visual culture by the subjects and the tensions that surrounded the way they produced these magazines and their images. Using theoretical references from the field of Cultural Studies and Visual Culture as a horizon and understanding images and magazines as a source and object of research, the aim is to analyze how illustrated magazines and their pictorial images were conceived, produced, and disseminated, as well as the content they contained.

Keywords: Visual Culture, Images, City, Press, Salvador

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

| | |
|--|----|
| Figura 1: Vista da Barra produzida por Gaensly c. 1870..... | 65 |
| Figura 2: Vista do Rio Vermelho produzida por Gaensly e Lindemann c. 1880 | 65 |
| Figura 3: Fotografia da Rua Nova das princesas c. 1870 | 65 |
| Figura 4: Vista do Dique produzida por Lindemann c. 1880 | 66 |
| Figura 5: Vista da Ladeira do São Bento produzida por Lindemann c. 1880..... | 66 |
| Figura 6: Vista do Elevador Lacerda produzida por Lindemann c. 1880..... | 66 |
| Figura 7: Gravura com vista da ponte do Brooklyn | 70 |
| Figura 8: Primeira página da edição 35 da Bahia Illustrada exibindo um retrato na forma de desenho de um famoso poeta baiano | 70 |
| Figura 9: Primeira página da primeira edição d'A Locomotiva exibindo vista da Igreja do Bonfim..... | 70 |
| Figura 10: Primeira página d'A Locomotiva com gravura de uma fotografia da Fábrica de Cigarros Leite & Alves | 72 |
| Figura 11: Vista da Praça Riachuelo tirada por Rodolpho Lindemann, c. 1880..... | 72 |
| Figura 12: Gravura da Praça Riachuelo..... | 72 |
| Figura 13: Capada edição 14 da Ilustração Brasileira com uma gravura de uma vista do Forte de Santo Antônio da Barra..... | 73 |
| Figura 14: Vista da Baía de Todos os Santos tomada do Elevador Lacerda por Marc Ferrez à serviço da Comissão Geológica do Brasil. c. 1870 | 73 |
| Figura 15: Forte e Farol de Santo Antônio da Barra por Marc Ferrez. Fotografia que serviu de base para a gravura da capa edição 14 da Ilustração Brasileira..... | 73 |
| Figura 16: Gravura de vista da Baía de Todos os Santos da fotografia de Marc Ferrez | 73 |
| Figura 17: Página de O Malho com clichê com instantâneo de baianos de Amargosa confraternizando | 79 |
| Figura 18: Página de O Malho com instantâneo de baianos da cidade de Valença..... | 79 |
| Figura 19: Página da Fon-Fon com clichê de um retrato de senhorinhas posando no estúdio da Lindemann..... | 79 |
| Figura 20: Clichê na página da Fon-Fon exibindo a firma Almeida & Irmão, representante da revista na Bahia | 80 |
| Figura 21: Clichê de um instantâneo de uma regata em Salvador publicado na Fon-Fon | 80 |
| Figura 22: Trecho de reportagem fotográfica sobre algumas paisagens e costumes dos baianos | 82 |
| Figura 23: Sequência de clichês com diversos aspectos da paisagem urbana de Salvador, notadamente as linhas de bonde | 82 |
| Figura 24: Grande clichê produzido pela Lindemann e estampado na Revista do Brasil em apoio à candidatura de J. J. Seabra à deputado federal | 85 |
| Figura 25: Capa da Revista do Brasil com caricatura de Raymundo Oliveira satirizando Ruy Barbosa..... | 85 |
| Figura 26: Clichê com vista de São Paulo publicada em edição que homenageia o estado | 87 |
| Figura 27: Página da edição dedicada a Minas Gerais com clichês de vistas dos edifícios de Belo Horizonte..... | 87 |
| Figura 28: Clichê de um instantâneo posado da família do Dr. Urbano Pires em um momento de lazer..... | 90 |

| | |
|--|-----|
| Figura 29: Página com dois clichês exibindo os jogadores do Sport Club Vitória e uma vista da Cidade Baixa..... | 90 |
| Figura 30: Trecho da reportagem fotográfica sobre a Penitenciária da Bahia..... | 90 |
| Figura 31: Clichê exibindo o novo edifício dos Correios da Bahia..... | 99 |
| Figura 32: Trecho de um artigo de Jacobina ilustrado por um clichê da região..... | 99 |
| Figura 33: Capa da primeira edição da Revista do Norte exibindo um clichê produzindo pela Lindemann da Usina de Santo Amaro | 99 |
| Figura 34: Clichê produzido pela Lindemann com vista da fachada da Igreja de São Bento | 103 |
| Figura 35: Clichê produzido pela Lindemann com retrato dos filhos do Dr. Celso Spniola.. | 103 |
| Figura 36: Página do A Notícia com diversos clichês de flagrantes de pessoas pela cidade Atente-se para o nome as Kodaks da notícia como forma de destaque da imagem como elemento central da informação. | 103 |
| Figura 37: Segunda página do A Notícia com vários clichês sobre o movimento esportivo de Salvador..... | 103 |
| Figura 38: Página d'A Cegonha com clichê de um retrato tirado por Trajano Dias | 109 |
| Figura 39: Página com mosaico formado por quatro clichês de vistas do poente da Baía de Todos os Santos | 109 |
| Figura 40: Página com clichê de um instantâneo de multidão na Ladeira de São Bento, que recebeu os atiradores baianos | 109 |
| Figura 41: Típica capa de uma edição de Artes & Artistas..... | 113 |
| Figura 42: Mosaico com vários clichês de poses de diferentes atrizes | 113 |
| Figura 43: Clichê em grande formato de atriz de Hollywood | 113 |
| Figura 44: Página com clichês com cenas de filmes. | 113 |
| Figura 45: Exemplo com um tipo comum de capa com clichê de um instantâneo posado de um time de futebol..... | 120 |
| Figura 46: Clichês com instantâneos de uma reportagem fotográfica sobre o principal campeonato de futebol de Salvador..... | 120 |
| Figura 47: Exemplo de um mosaico de clichês com instantâneos de um Regata na Península de Itapagipe | 120 |
| Figura 48: Clichês com vistas do porto da cidade recentemente reformado | 128 |
| Figura 49: Página com um tipo de imagem comumente publicada na Bahia Ilustrada: Diversos clichês de retratos de baianos ilustres..... | 128 |
| Figura 50: Capa da Bahia ilustrada apresentando a esposa de Octávio Mangabeira, uma das lideranças políticas baianas do momento. | 128 |
| Figura 51: Típica publicação de reportagem fotográfica enaltecendo as instituições baianas | 128 |
| Figura 52: Conjunto de clichês exibindo a reforma da Rua Chile..... | 130 |
| Figura 53: Página com dois clichês com vistas do bairro da Graça | 130 |
| Figura 54: Clichê exibindo a reforma da Igreja da Ajuda | 130 |
| Figura 55: Clichês da Lindemann com vistas de ruas e edifícios de Salvador no Almanak Laemmert..... | 132 |
| Figura 56: Clichês da Lindemann de vistas da Bahia publicados no Almanak Laemmert | 132 |
| Figura 57: No suplemento dedicado à Bahia do Almanak Laemmert, vistas do Farol da Barra e da Ladeira de São Bento..... | 132 |
| Figura 58: Capa da primeira edição de Renascença | 136 |
| Figura 59: Mapa do Estado da Bahia com as principais ferrovias até 1930..... | 152 |
| Figura 60: Mapa das linhas de bonde em Salvador até 1930 | 153 |

| | |
|---|-----|
| Figura 61: Secção De Toda Parte com fotogravuras de leitores do interior baiano..... | 157 |
| Figura 62: Série de clichês de leitores do interior baiano..... | 157 |
| Figura 63: Instantâneo de grupo de Ponta Porã, no Mato Grosso | 157 |
| Figura 64: Duas vistas de praças de Juazeiro: uma das principais formas de dar a ver o desenvolvimento de cidades do interior | 159 |
| Figura 65: Um modo de prestigiar a elite local: clichês com instantâneos de jovens juazeirenses posando para foto..... | 159 |
| Figura 66: Clichês de edifícios e ruas de Aracajú que compuseram longa reportagem fotográfica em homenagem ao estado de Sergipe..... | 159 |
| Figura 67: Um instantâneo como prova irrefutável do progresso de Bonfim: Instantâneo apresentando um trecho da uma estrada de rodagem | 159 |
| Figura 68: Trecho de reportagem fotográfica sobre os melhoramentos de Santo Amaro | 162 |
| Figura 69: Reportagem fotográfica com a presença de Seabra na inauguração da reforma de Serrinha. Na fotografia do meio, ao lado de Seabra está Olympio Pinto | 162 |
| Figura 70: Dois clichês com vistas de uma praça e uma rua calçada de Muritiba | 162 |
| Figura 71: Reportagem fotográfica com os melhoramentos de Serrinha | 162 |
| Figura 72: Reportagem fotográfica noticiando o casamento de Eudoro Tude Filho..... | 168 |
| Figura 73: Estampando uma página inteira, um grande clichê avulso de um retrato de Bernadeth Aguiar, filha de conhecido negociante de Salvador conforme legenda da imagem | 168 |
| Figura 74: Estampando a capa da revista, um clichê de um retrato da Primeira Comunhão de Rosa Bartilotti, filha de Miguel Bartilotti..... | 168 |
| Figura 75: Reportagem fotográfica destacando o Ginásio Ypiranga dirigido pelo educador Isaías Alves..... | 172 |
| Figura 76: Instantâneos de oficiais da Marinha..... | 172 |
| Figura 77: Reportagem fotográfica de Fernando Luz e seus assistentes..... | 172 |
| Figura 78: Reportagem fotográfica em comemoração ao aniversário de Diomedes Gramacho | 182 |
| Figura 79: Funcionários da Renascença e da Lindemann posando para foto em almoço em comemoração ao sucesso da publicação da edição do Centenário | 182 |
| Figura 80: Retratos de personalidades médicas como prova da eficiência de um remédio ... | 200 |
| Figura 81: Anúncio de uma Padaria destacando o retrato do seu proprietário | 200 |
| Figura 82: Retrato e clichê produzido pela própria Lindemann como prova da cura de paciente pelo uso do Antigel do Dr. Machado | 200 |
| Figura 83: Anúncio provando a cura pelo Elixir de Nogueira..... | 202 |
| Figura 84: Retrato e clichê produzido pela Lindemann para anúncio do Triphol. | 202 |
| Figura 85: Instantâneo de uma família em harmonia em função da cura pelo Elixir de Nogueira | 202 |
| Figura 86: Propaganda com um instantâneo da Barbearia Moderna..... | 204 |
| Figura 87: Anúncio com grande clichê de um instantâneo apresentando o interior da Farmácia Piedade..... | 204 |
| Figura 88: Duas fotogravuras do Bar e Café Union com destacando o estoque e os proprietários. Atente-se para o título do anúncio..... | 204 |
| Figura 89: Exemplo de um anúncio com clichê com a fachada de um edifício comércio. No exemplo vemos a farmácia Caldas. | 206 |
| Figura 90: Anúncio com clichê do edifício onde funcionava a Loja Manso & Cia. Reparar na edição da imagem que isolou o prédio de outras construções..... | 206 |

| | |
|---|-----|
| Figura 91: Clichê com vista da Companhia Tude, Irmão & Cia. Atente-se pela ideia de monumentalidade produzida como efeito pelo modo como o fotógrafo enquadrou o edifício | 206 |
| Figura 92: Reportagem fotográfica sobre a Fábrica de Chocolates Lacta..... | 208 |
| Figura 93: Grande Clichê do edifício que abrigava a loja e depósito da sapataria o Trocadero | 211 |
| Figura 94: Fotogravura com vista da Rua do Algibebe compoendo a secção Commercio Illustrado..... | 211 |
| Figura 95: Clichês de vistas de ruas do Bairro do Comércio em Salvador | 211 |
| Figura 96: Exemplo da Vida Elegante, secção que substituiu a Bahia Social..... | 221 |
| Figura 97: Secção da Bahia Social ilustrada com retratos e instantâneos | 221 |
| Figura 98: Exemplo da secção A Bahia Social | 221 |
| Figura 99: Clichês de reportagem fotográfica sobre o campeonato de futebol de Salvador em 1922 | 222 |
| Figura 100: Duas fotogravuras da reportagem fotográfica sobre as regatas de 1920..... | 222 |
| Figura 101: Exemplo da secção Theatros & Cinemas com clichês de retratos de artistas | 222 |
| Figura 102: Exemplo de uma secção de Elegâncias do Mês..... | 231 |
| Figura 103: Confissão Íntima da senhoria Thereza Vianna Bandeira | 231 |
| Figura 104: Exemplo da série de clichês da Galeria Infantil..... | 233 |
| Figura 105: Série com fotogravuras da Primeira Comunhão | 233 |
| Figura 106: Dois clichês para a séria A Bahia Moderna com vistas de áreas reformadas da cidade | 236 |
| Figura 107: Conjunto de flagrantes que fizeram parte da série Em frente de nossa "Anschutz" | 236 |
| Figura 108: Clichês, que em uma espécie de colagem, constituem uma reportagem fotográfica sobre o Mi-carême..... | 245 |
| Figura 109: Duas fotogravuras de instantâneos do préstito do centenário da Independência do Brasil..... | 245 |
| Figura 110: Dois instantâneos do Bungalow, nova sede do Bahiano de Tênis. Imagens da reportagem fotográfica dedicada a clube..... | 248 |
| Figura 111: Capa com um clichê de um instantâneo tirado à noite mostrando o Clube Euterpe, local onde a delegação do Fluminense ficou hospedada | 248 |
| Figura 112: Trecho de reportagem fotográfica sobre o Raid Lisboa-Rio..... | 248 |
| Figura 113: Uma das muitas capas com as chamadas distintas figuras da sociedade baiana. 255 | |
| Figura 114: Capa que abria a reportagem fotográfica especial da visita do príncipe da Itália a Bahia. No clichê, a fotografia, retratando em primeiro plano o Príncipe da Itália e o Ministro do Exterior, Félix Pacheco..... | 255 |
| Figura 115: Capa com clichê Mildred Harris, estrela de Hollywood | 255 |
| Figura 116: Página com fotogravura de um instantâneo avulso registrando a colação de grau das alunas do Colégio dos Perdões..... | 260 |
| Figura 117: Exemplo de página com dois clichês avulsos de retratos | 260 |
| Figura 118: Fotogravura de vista marinha da praia da Barra | 260 |
| Figura 119: Capa, assinada por Assis Valente, com desenho aludindo ao carnaval | 265 |
| Figura 120 Capa de edição de Carnaval com desenho assinado por Edgard Pereira | 265 |
| Figura 121 - Capa de edição de Carnaval com retratos de crianças | 265 |
| Figura 122 - Capa de edição de Carnaval com crianças posando fantasiadas no estúdio da Lindemann..... | 265 |

| | |
|---|-----|
| Figura 123 - Um exemplo de fotografia avulsa | 269 |
| Figura 124: Dois clichês de uma reportagem fotográfica do curso carnavalesco de 1927. Na imagem é possível observar que alguns passageiros estão olhando diretamente para a objetiva | 269 |
| Figura 125 - Um típico exemplo de reportagem fotográfica sobre o carnaval: Um clichê formado pela justaposição de várias fotografias | 269 |
| Figura 126 - Corso carnavalesco automotivo. No clichê, na parte inferior da página, um raro registro de um carro fotografado de frente: Nos planos é possível ter uma dimensão do curso. | 272 |
| Figura 127 – Um curso carnavalesco automotivo. Ao lado esquerdo dos clichês é possível ver que os carros seguiam uns aos outros | 272 |
| Figura 128 - Reportagem fotográfica com destaque para o carro de Henrique Lanat no clichê na página inferior. | 276 |
| Figura 129 - Grande clichê destacando o carro relógio de Lanat. | 276 |
| Figura 130 - Reportagem fotográfica do carnaval de 1923. No clichê, no inferior da página, umas das poucas pessoas negras, nesse caso na condição de motorista, a aparecerem na revista. | 279 |
| Figura 131 - Uma clássica reportagem fotográfica de um curso automotivo carnavalesco com destaque para as senhorinhas. | 279 |
| Figura 132 - Reportagem fotográfica sobre o curso carnavalesco. O Sr. Adelino e sua família no instantâneo no centro da reportagem fotográfica. | 279 |
| Figura 133 - Carnaval no Largo do Teatro | 282 |
| Figura 134 - Desfile de agremiação carnavalesca no Largo do Teatro. | 282 |
| Figura 135 - Prancha com propaganda da loja de calçados Barletta em clichê no inferior da página..... | 285 |
| Figura 136 – Prancha Rosas de todo ano em grande clichê no inferior da página..... | 285 |
| Figura 137: - Clichê destacando a prancha Deusas do Amor | 288 |
| Figura 138 - Reportagem fotográfica do Carnaval de 1919 destacando o cortejo dos Inocentes em Progresso..... | 290 |
| Figura 139 - Reportagem fotográfica do carnaval de 1919 com destaque para o cortejo dos Tenentes do Diabo. | 290 |
| Figura 140: Reportagem com duas fotografuras registrando o desfile dos Inocentes | 292 |
| Figura 141: Raro exemplo de reportagem fotográfica registrando o carnaval das grandes sociedades..... | 292 |
| Figura 142 – Fotografia do carnaval de Nice de 1922 destacando sua Majestade o Carnaval | 295 |
| Figura 143 - Clichês de carros alegóricos do carnaval de Salvador de 1912. | 295 |
| Figura 144 - Clichê na página do O Malho destacando o carro alegórico da Cruz Vermelha | 295 |
| Figura 145 - Página contendo um médio clichê do festejo carnavalesco na Rua Dr. Seabra. | 299 |
| Figura 146- Clichê na parte superior da página destacando um cortejo carnavalesco no Largo de São Miguel..... | 299 |
| Figura 147: Registro da prancha Girassol. Ao centro uma criança negra acompanha o desfile do carro | 302 |
| Figura 148 - Clichê na parte inferior da página destacando da Prancha uma nesga no céu... | 302 |
| Figura 149 - Clichês superior e inferior destacando, respectivamente, as pranchas Setas de Cupido e Gatos em Folia. | 302 |

| | |
|--|-----|
| Figura 150: Um raro clichê de um instantâneo noturno em movimento de um baile de carnaval | 305 |
| Figura 151: Clichê destacando o Carnaval no Cassino Espanhol. | 305 |
| Figura 152 - Reportagem fotográfica sobre o carnaval no Club Euterpe..... | 305 |
| Figura 153 - Reportagem fotográfica sobre o carnaval nos salões dos clubes de Salvador. ... | 307 |
| Figura 154 - Reportagem fotográfica sobre o carnaval nos salões dos clubes de Salvador. .. | 307 |
| Figura 155 - Página que abre a edição da revista destacando os retratos de crianças fantasiadas | 317 |
| Figura 156 - Mosaico com vários clichês de retratos e instantâneos..... | 320 |
| Figura 157 - Retratos de crianças fantasiadas de pierrô | 323 |
| Figura 158 - Diversos retratos de crianças fantasiadas de pierrô | 323 |
| Figura 159 - Casal de crianças fantasiadas de pierrô e pierrete..... | 323 |
| Figura 160 – Edmond Louyot – Pierrô e Pierrete..... | 323 |
| Figura 161 – Jones-Honoré Fragonard. Um garoto como Pierrô c. 1780 | 323 |
| Figura 162 - Capa da revista ilustrada francesa La vie parisienne. | 323 |
| Figura 163 - Capa da Le Sourire com um pierrô. | 323 |
| Figura 164 – Pierre Renoir - Pierrot Blanc. - c. 1901 - 1902 | 323 |
| Figura 165 - Capa da Revista da Semana estampando um pierrô | 323 |
| Figura 166 - Capa da Le vie parisienne trazendo um pierrô | 323 |
| Figura 167 - Capa da revista ilustrada carioca Fon-Fon..... | 323 |
| Figura 168 - Capa da Renascença com desenho de uma colombina e um pierrô..... | 323 |
| Figura 169 - Mulher fantasiada de pierrete | 323 |
| Figura 170 - Criança fantasiada de arlequina | 323 |
| Figura 171 - Capa da Fon-Fon com um pierrô | 323 |
| Figura 172 - Capa da revista Vanity Fair. | 323 |
| Figura 173: Página nove clichês de retratos de crianças fantasiadas. Algumas delas, conforme legenda da revista, estavam caracterizadas de camponeses | 325 |
| Figura 174 - Clichês de adultos fantasiados de tipos europeus | 325 |
| Figura 175 - Carnaval no Pelourinho c. 1910..... | 328 |
| Figura 176 - Foliões mascarados c. 1910 | 328 |
| Figura 177: Rugendas, Johann Moritz. São Salvador, c. 1827..... | 334 |
| Figura 178: Perto da Bahia, 1835 | 334 |
| Figura 179: São Salvador, c. 1827 - 1835 | 334 |
| Figura 180: Abraham Louis Bouvelot. Vista das fortalezas da enseada da Baía de Todos os Santos tomada da ponta do farol. OSM, Salvador, 1839, 38 x 49 cm. | 334 |
| Figura 181: Porto da Barra, 1903 | 336 |
| Figura 182: Vista do Farol da Barra tomada do Morro do Ipiranga por Gaensly & Lindemann c. 1890 | 336 |
| Figura 183: Na região do Rio Vermelho por Gaensly & Lindemann c. 1890 | 336 |
| Figura 184: Hermann Meyer. Praia próxima a Bahia c. 1895 | 336 |
| Figura 185: No inferior da página um clichê com um flagrante do fenômeno da ressaca registrado na Avenida Oceânica..... | 340 |
| Figura 186: Na parte inferior da página um clichê com uma vista marinha da praia da Barra à noite | 340 |
| Figura 187: Página de Renascença com uma fotogravura no estilo de um cartão posta com uma vista tida como pitoresca do Rio Vermelho | 340 |

| | |
|--|-----|
| Figura 188: Capa de uma edição de Renascença com um grande clichê de uma paisagem marinha pitoresca de Salvador..... | 340 |
| Figura 189: Página com duas fotogravuras da série fotográfica factos e não palavras apresentando o andamento da construção da Avenida Oceânica..... | 341 |
| Figura 190: No cabeçalho da página uma fotogravura com uma vista de um trecho da recém-construída Avenida Sete no trecho da Barra..... | 341 |
| Figura 191: No rodapé da página clichê da série A Bahia Moderna apresentando um palacete recém-construído na Avenida Oceânica em construção..... | 341 |
| Figura 192: Página com vários clichês da série fotográfica A Bahia Moderna. As fotogravuras das extremidades da página apresentam aspecto da reforma da Avenida Oceânica, também conhecida como Barra Avenida..... | 341 |
| Figura 193: Um exemplo de uma sequência de imagens que se assemelha a uma reportagem fotográfica com título e grandes fotogravuras..... | 344 |
| Figura 194: A apresentação de grandes clichês em página dupla. Uma forma de destacar os flagrantes de contemplação do mar..... | 344 |
| Figura 195: Dois clichês apresentando crianças brincando nas pedras da Praia do Farol da Barra..... | 346 |
| Figura 196: Mosaico de flagrantes do mundanismo dos soteropolitanos. No clichê no inferior da página os editores destacaram um grupo de jovens “fruindo de uma tarde clara e fresca na Barra.”..... | 346 |
| Figura 197: Página com dois clichês apresentando crianças nas pedras na Praia da Barra ... | 358 |
| Figura 198: Na parte superior da página, um clichê flagrando pessoas consideradas elegantemente vestidas contemplando a Barra..... | 358 |
| Figura 199: Exemplo de um flagrante cuja presença masculina é marginal..... | 358 |
| Figura 200: Fotogravuras de flagrantes de mulheres timidamente olhando para a objetiva .. | 359 |
| Figura 201: Mais um exemplo de clichês registrando uma performance visual em que a relação com as rochas procura passar uma ideia de serenidade e contemplação..... | 359 |
| Figura 202: Conjunto de clichês com senhorinhas performando descontração ao estarem sentadas nas rochas e nos bancos do Farol da Barra..... | 359 |
| Figura 203: Na parte superior da página, um instantâneo da série fotográfica “Em frente à nossa ‘Anschutz’” flagrando Maria Luzia, sua filha e possivelmente sua empregada..... | 361 |
| Figura 204: No rodapé da página uma grande fotogravura várias crianças acompanhadas de algumas mulheres negras cumprindo a função da babá..... | 361 |
| Figura 205: Uma forma comum de publicação de flagrantes de banhos de mar: grandes mosaicos com mais de três clichês ocupando duas páginas inteiras..... | 365 |
| Figura 206: Uma página de Renascença com um conjunto de três grandes clichês de grupos de homens e mulheres nas areias da praia da Barra..... | 368 |
| Figura 207: Na parte inferior da página, um flagrante de um banho de mar no qual é possível ver mais de uma dezena de pessoas..... | 368 |
| Figura 208: Reportagem fotográfica com clichês apresentando aspectos de uma competição de nação da Barra. No fotogravura na parte inferior da página um registro de um grupo de nadadores em que alguns deles perfomam para a camaera um gesto de exibição de força | 371 |
| Figura 209: Reportagem fotográfica valorizando as praias de banho de Salvador..... | 371 |
| Figura 210: Continuação da reportagem fotográfica presente na figura anterior. Nesta página dois grandes clichês destacando gupo de nadadoras e nadadores conferidando ao banho de mar uma prática esportiva e coletiva..... | 371 |

| | |
|--|-----|
| Figura 211: Página com mosaico com quatro clichês de flagrantes de banhistas em uma praia de Salvador. Em todas as fotografuras é possível observar a presença de possíveis babás carregando crianças | 372 |
| Figura 212: Página exibindo uma reportagem fotográfica apresentando aspectos do aniversário do Bahiano de Tênis | 377 |
| Figura 213: Reportagem fotográfica de uma retreta no Farol da Barra. Em destaque um mosaico com várias fotografuras destacando uma grande audiência em vários momentos da festa ... | 377 |
| Figura 214: Dois clichês de uma reportagem fotográfica sobre uma espécie de Pré-Carnaval na Barra | 377 |
| Figura 215: Reportagem fotográfica com instantâneos flagrando a Segunda-Feira de Carnaval na Barra..... | 377 |
| Figura 216: Reportagem com clichês de aspectos da Festa do Bonfim mais privilegiados pelos editores de Renascença: a multidão que participava do festejo e o curso automotivo | 380 |
| Figura 217: Páginas iniciais que abrem uma grande reportagem fotográfica de uma regata. Os editores fizeram questão de privilegiar nas primeiras imagens a multidão que acompanhou as justas náuticas no cais ou em barcos de apoio..... | 380 |
| Figura 218: Grande clichê à luz de magnésio apresentando a noite de reis na Penha com a réplica da Torre Eiffel..... | 380 |
| Figura 219: Conjunto de clichês retratando a festa de Sant'anna. No primeiro clichê na parte superior da página um raro registro em que a dimensão religiosa da festa é o elemento central da imagem..... | 382 |
| Figura 220: Trecho de reportagem fotográfica da primeira regata em 1920 com um conjunto de clichês apresentando a chegada dos páreos. | 382 |
| Figura 221: Página com clichês de aspectos mais dados a ver pelos repórteres de Renascença: o movimento da torcida nos barcos e remadores se preparando para o páreo..... | 382 |
| Figura 222: Na página uma das formas preferidas de registro das festas do Bonfim. Os cursos automotivos e grupos de folgazões posando para foto | 382 |
| Figura 223: Página com clichês de flagrantes da festa inauguração do Trampolim Kiss-Me | 384 |
| Figura 224: Reportagem fotográfica de um banho de mar carnavalesco em Amaralina..... | 384 |
| Figura 225: Registro de um banho à fantasia durante a micarême na Barra | 384 |
| Figura 226: No canto inferior esquerdo um exemplo de clichê de flagrante de tamanho médio | 390 |
| Figura 227: Página com vários pequenos clichês de flagrantes acompanhados apenas de legenda | 390 |
| Figura 228: Exemplo uma página com um grande clichê de um flagrante acompanhado de título e legenda..... | 390 |
| Figura 229: Exemplo da seção “Flagrante” | 392 |
| Figura 230: Conjunto de duas fotografuras que reunidas oferecem uma outra dimensão visual para o leitor..... | 392 |
| Figura 231: Várias fotografuras de flagrantes da saída do Cinema Kursal Bahiano..... | 394 |
| Figura 232: Página com clichês de flagrantes de senhorinhas passeando pela Avenida 7 após saída da Missa..... | 394 |
| Figura 233: Conjunto de clichês de flagrantes de pessoas saindo da missa na Igreja da Piedade | 394 |
| Figura 234: Três clichês com flagrantes de grupos de mulheres brancas, jovens e magras, o perfil de mulher favorito dos fotógrafos de Renascença | 396 |

| | |
|---|-----|
| Figura 235: Na parte superior da página um registro típico de um flagrante: um conjunto de três mulheres caminhando | 396 |
| Figura 236: Uma sequência de clichês com flagrantes acompanhados do cabeçalho do jornal A Manhã | 401 |
| Figura 237: Fotogravuras com flagrantes registrando as vesperais, iniciativa do jornal A Manhã | 401 |
| Figura 238: Reportagem fotográfica da visita do América Foot-ball Club a Bahia: Entre os instantâneos de lances da partida, um flagrante da assistência que acompanhava as pugnas | 403 |
| Figura 239: Secção “Flagrante” com clichês de mulheres flagradas nas arquibancadas do Jockey Club | 403 |
| Figura 240 - Bilhete Postal C. Caixinheiras, clichê R. Lindemann..... | 412 |
| Figura 241 – Frente do cartão “D. crioula”, clichê R. Lindemann, 4 maio 1909..... | 412 |
| Figura 242 - Bilhete Postal E. Lavadeira, clichê R. Lindemann, 1905 | 412 |
| Figura 243 – Cartão postal, B. Uma criada. Clichê, R. Lindemann, 1905..... | 412 |
| Figura 244 – Frente do cartão “Uma crioula da Bahia. J. Melo – editor, 1913..... | 412 |
| Figura 245 - Frente do cartão “K. crioula”, clichê R. Lindemann, 1 jan. 1909..... | 412 |
| Figura 246: Instantâneo de Mercier do movimento popular na rua J. J. Seabra na Baixa dos Sapateiros..... | 414 |
| Figura 247: Registro feito por Mercier de mulheres negras vendendo água nas ruas de Salvador | 414 |
| Figura 248: Registro do Largo do Teatro feito por Mercier. No canto inferior esquerdo da fotografia é possível observar uma mulher negra sentada na calçada..... | 414 |
| Figura 249: Registro de Mercier de uma vendedora de Rua. Na legenda da foto, observe que o fotógrafo chamou a retratada de Velha Negra | 414 |
| Figura 250: Postal de autoria desconhecida registrando carregadores e carregadoras de água formam uma fila no Chafariz do Largo 2 de Julho. C. 1900 | 415 |
| Figura 251: Postal de 1901 editado por Gustavo Müllen registra em primeiro plano uma mulher negra retirando água de uma fonte no Chafariz do Bonfim | 415 |
| Figura 252: Registro de autoria desconhecida de uma vendedora de alimentos com sua banca montada na Ladeira de São Bento. C. 1909 | 415 |
| Figura 253: Charge da Bahia, enquanto mulata, queixando da miséria em que se encontra.. | 418 |
| Figura 254: Charge de Rui Barbosa "domando" a política baiana | 418 |
| Figura 255: Capa de O Malho com uma baiana recepcionando o presidente da República .. | 419 |
| Figura 256: Capa da Revista Careta caricaturando J. J. Seabra de uma baiana | 419 |
| Figura 257: Capa de O Malho caricaturando o governador da Bahia como uma baiana. | 419 |
| Figura 258: Capa de O Malho com o desenho da Bahia, representada por uma jovem mulher branca com adereços associados às mulheres afro-brasileiras. | 424 |
| Figura 259: Charge com queixa da Bahia ao Diretor da Saúde Pública que instituiu uma quarenta para pessoas chegavam ao Rio de Janeiro vindo da Bahia | 424 |
| Figura 260: Charge de Seabra apresentando a nova Bahia (representada por uma mulher jovem e branca) ao Zé Povo | 424 |
| Figura 261: Detalhe de dois grupos de três senhorinhas flagrados pelos fotógrafos de Renascença | 432 |
| Figura 262: Charles André van Loo. As três graças, c. 1763 | 432 |
| Figura 263: Hugo Löffler, Três graças no prado – c. 1859 - 1935 | 432 |
| Figura 264: Rafael Sanzio. As três Graças – c. 1504 – 1505. | 432 |
| Figura 265: Peter Paul Rubens - As três graças, 1639..... | 432 |

| | |
|--|-----|
| Figura 266: Três senhorinhas flagradas em avenida de Salvador..... | 432 |
| Figura 267: Flagrante de três senhorinhas em frente a um portão..... | 432 |
| Figura 268: Flagrante de três jovens em frente ao Theatro Guarany | 432 |
| Figura 269: Afresco de Pompeia, c. 79 D.C. | 432 |
| Figura 270: Instatâneo flagrando três senhorinhas flagradas saindo da missa na Igreja da Piedade..... | 432 |
| Figura 271: Antonio Canova. As três graças, c. 1813 - 1816 | 432 |
| Figura 272: Antonio Canova: Três graças dançando com um cupido, 1799. | 432 |
| Figura 273: Grupo de senhorinhas flagradas ao siar de um cinema da cidade..... | 432 |
| Figura 274: Detalhe das três graças Sandro Botticelli – Primavera, c. 1482 | 432 |
| Figura 275: Senhorinhas, que flagradas pelo fotógrafo de Renascença, deram às costas ao repórter..... | 432 |
| Figura 276: Instantâneo focalizando três senhorinhas ao sair da missa na Piedade..... | 432 |
| Figura 277: Um dos salões da Confeitaria Colombo, em 1919, um estabelecimento citado por Afonso Ruy em sua crônica..... | 437 |
| Figura 278: Ilya Repin, A Parisian Café, 1875 | 437 |
| Figura 279: Cartão postal, de 1900, do La Paix, café evocado por Afonso Ruy para enaltecer o Ponto Chic. | 437 |
| Figura 280: Clichê com o flagrante da vida social no ponto Chic experimentada como uma forma onírica que evoca outras imagens de prazer mundano..... | 437 |
| Figura 281: Clichê de uma reportagem publicada na revista Careta sobre a Inauguração de novo salão da Confeitaria Colombo, em setembro de 1922. | 437 |
| Figura 282: Capa de Renascença exibindo uma charge do galanteio, uma típica cena de rua. | 441 |
| Figura 283: Página com a secção Flagrante exibindo instantâneos de mulheres caminhando pelas ruas e a charge do cachorrinho indiscreto | 441 |
| Figura 284: Outro flerte estampado na forma de charge em uma capa de Renascença | 441 |
| Figura 285: Na parte inferior da página ao lado direito um flagrante de grupo saindo do Campo da Graça e escondo o rosto ao ser observado pelo fotógrafo de Renascença..... | 444 |
| Figura 286: Conjunto de flagrantes estampados na página de abertura de Renascença. Observe que em algumas fotografias as mulheres procuram esconder seus rostos da câmara..... | 444 |
| Figura 287: No clichê na parte inferior da página da revista, um flagrante da torcida. Marcado com um X vemos uma mulher provavelmente se esquivando do fotógrafo | 445 |
| Figura 288: Instantâneo com um flagrante de um grupo de mulheres dando as costas para o fotógrafo | 445 |

LISTA DE TABELAS

| | |
|--|-----|
| Tabela 1: Distribuição da população de Salvador por ocupações..... | 174 |
|--|-----|

ABREVIATURAS E SIGLAS

| | |
|-------------|--|
| ABCD..... | Associação Bahiana de Cronistas Desportivos |
| AMEDOC..... | Acervo de Memória e Documentação Clemente Mariani |
| BPEB..... | Biblioteca Pública do Estado da Bahia |
| FBN..... | Fundação Biblioteca Nacional |
| CEDIC..... | Centro de Documentação e Informação Cultural sobre a Bahia |
| LBDT..... | Liga Bahiana de Desportos Terrestres |

SUMÁRIO

| | |
|--|-----|
| AGRADECIMENTOS..... | 9 |
| RESUMO..... | 14 |
| ABSTRACT..... | 15 |
| LISTA DE ILUSTRAÇÕES..... | 16 |
| LISTA DE TABELAS..... | 26 |
| ABREVIATURAS E SIGLAS..... | 27 |
| INTRODUÇÃO..... | 30 |
| Eu, Salvador e minhas imagens..... | 30 |
| PARTE 1 - DA FORMAÇÃO DA LINDEMANN AO SURGIMENTO DE RENASCENÇA: A ICONOSFERA FOTOGRÁFICA EM REVISTA DE SALVADOR..... | 60 |
| CAPÍTULO 1 - A LINDEMANN E A CULTURA VISUAL IMPRESSA EM SALVADOR..... | 61 |
| O surgimento da Lindemann e o mundo das imagens na Bahia do século XIX..... | 62 |
| Os anos 1900 – 1912 e a emergência dos clichês..... | 74 |
| 1910 – 1921 Surgimento de novas revistas..... | 94 |
| 1916 – 1925 Segmentação das revistas ilustradas em Salvador..... | 104 |
| CAPÍTULO 2 - MATERIALIDADES DA RENASCENÇA..... | 134 |
| Formato e preço..... | 140 |
| Público leitor/visualizador..... | 165 |
| Direção, redação e colaboradores..... | 179 |
| Financiamento..... | 186 |
| CAPÍTULO 3 - VISUALIDADES NA RENASCENÇA..... | 196 |
| Propagandas..... | 197 |
| Secções..... | 212 |
| Conteúdo avulso..... | 238 |
| PARTE 2 - UMA CIDADE EM REVISTA: VISUALIDADES DO COTIDIANO URBANO DE SALVADOR..... | 263 |
| CAPÍTULO 4- A RENASCENÇA PELO CARNAVAL OU O CARNAVAL PELA RENASCENÇA..... | 264 |
| No corso entre os carros..... | 267 |
| No corso entre pranchas..... | 283 |
| Entre os bailes nos salões..... | 303 |
| No estúdio entre as fantasias..... | 315 |
| CAPÍTULO 5 - O MAR, A PRAIA E O LITORAL: DIMENSÕES VISUAIS DA VIDA MARÍTIMA..... | 330 |
| Antes de <i>Renascença</i> ou a paisagem marítima entre o moderno e pitoresco..... | 330 |

| | |
|---|------------|
| A Renascença e a atualização da praia..... | 338 |
| A contemplação do mar | 342 |
| Os Banhos de Mar..... | 362 |
| Eventos no e diante do mar..... | 373 |
| CAPÍTULO 6 - EM FRENTE À ANSCHUTZ OU OS FLAGRANTES PELAS RUAS DA CIDADE..... | 388 |
| Caracterizando os flagrantes..... | 389 |
| O papel dos flagrantes..... | 397 |
| Os flagrantes, a mulata velha e a mademoiselle | 409 |
| A performance visual das senhorinhas e os limites dos flagrantes | 433 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 456 |
| FONTES..... | 470 |
| BIBLIOGRAFIA..... | 472 |

INTRODUÇÃO

Eu, Salvador e minhas imagens

Sou de Salvador. Essa é a resposta que eu ainda costumo dizer quando perguntado de onde eu sou. Nasci na capital baiana, em junho de 1986, no hospital Sagrada Família, na rua Plínio de Lima, em Monte Serrat, perto da Basílica do Senhor do Bonfim. Efetivamente, morei nesta cidade pouco menos de três meses, até a minha família mudar para Jacobina, em setembro daquele mesmo ano. Além desta cidade, ao longo da minha vida, morei em outras. Santo Antônio de Jesus, Feira de Santana, Alagoinhas, Assis. Já morei em tanta casa que nem me lembro mais... Mas o que eu insisto em não esquecer é que eu sou de Salvador. Apesar de ter morado pouco tempo na capital, existia ou ainda existe em mim um desejo, uma espécie de sonho que me levava a afirmar a minha soteropolitanidade. Até mesmo adulto, quando essa afirmação já me parecia meio anacrônica, ainda conseguia dizer que era de Salvador. Ao longo dos anos, minha companheira, ao ouvir reiteradamente a minha necessidade de uma afirmação soteropolitana, ironizava a minha vontade, o que, a princípio a contragosto, me fazia, ainda timidamente, questionar as minhas afirmações.

Entretanto, as piadas ainda não tinham sido suficientes para uma reflexão mais aprofundada sobre a minha identidade territorial. Aquela só parece ter encontrado uma maturidade durante o processo de escrita desta tese. Mesmo durante a graduação e o mestrado em História, a minha imagem de ser um soteropolitano estava tão solidificada que, quando iniciei a trajetória de pesquisador, sequer questionei o recorte espacial dos meus objetos de pesquisa. Para mim, era evidente que eu deveria estudar algum fenômeno da ou na capital baiana.

Somente o contato com o amplo universo acadêmico, teórico, bibliográfico e empírico no qual esta pesquisa foi gestada despertou em mim uma inquietação responsável por tirar a minha soteropolitanidade de uma zona de conforto. Durante a elaboração desse trabalho, passei a questionar os possíveis motivos da minha “obsessão” pela cidade em que nasci. Passando em revista a minha história em e por Salvador, lembrei que, desde criança, ouço meu pai me dizer que sou um legítimo baiano por ter nascido próximo à Sagrada Colina. Como pertencente a uma família materna do recôncavo baiano, que viveu a experiência da migração para Salvador nos anos 1970, a minha infância, adolescência e juventude foi marcada por uma constante presença na cidade, uma vez que sempre íamos visitar tios, tias e primos que viveram e ainda

INTRODUÇÃO

vivem na capital. Além disso, muitos tratamentos médicos e dentários, que naqueles tempos muitas vezes só eram realizados na capital, me levavam à cidade. Finalmente, já na vida adulta, a presença em Salvador se manteve constante, agora também na condição de pesquisador que consultava os arquivos da cidade.

Hoje, compreendo que meu constante estar em Salvador me oportunizou experimentar a cidade de algumas formas: frequentando os shoppings, indo ao Centro Médico do Vale, no Canela, para revisar o aparelho ortodôntico, subindo a ladeira Manoel Bonfim para ir à casa das minhas tias, no Engenho Velho da Federação, chegando de Ferry-Boat no Terminal São Joaquim vindo de Santo Antônio de Jesus. Frequentando a Biblioteca Central dos Barris para pesquisar no setor de periódicos raros e torcendo pelo Bahia nas arquibancadas da antiga Fonte Nova.

Prestando bastante atenção às minhas experiências, atualmente, com o doutoramento, notei que a minha relação com e em Salvador era mediada por todo o tipo de imagens. As paisagens de locais da capital por onde eu passava sempre me afetaram muito. Lembro o quanto a vista dos morros no terminal São Joaquim me impressionava pela sensação que tinha de ter chegado na cidade grande. Também não esqueço da vista da Baía de Todos os Santos quando subia a Ladeira da Montanha ao pegar a linha São Caetano/Engenho Velho da Federação. Ao chegar em Salvador pela rodoviária, me causava um certo deslumbramento a vista da passarela com tantas pessoas, carros e viadutos. Alguns prédios da cidade também me causavam um efeito parecido. A casa do Comércio Deraldo Motta, o prédio do Centro Médio do Vale, o edifício Bahia Center, o prédio do Mc Donald's do Rio Vermelho, entre outros me gerava um tipo de fascinação do/no olhar por estar naquele lugar e uma certa euforia por tentar me reconhecer nele por ter nascido lá. Na verdade, até quando não estava na capital a imagem dela me impactava. Falo especialmente da silhueta da cidade vista da ilha de Itaparica, lugar onde ainda hoje passo muitos veraneios. Mas também posso falar das imagens audiovisuais de Salvador mediadas pelas letras e canções de axé dos anos 1990 e pela transmissão do carnaval pelos canais de televisão. Uma lembrança muito forte era a prática de tentar reproduzir a imagem do carnaval em minha mente ao brincar com meus caminhões como se fossem os trios elétricos.

Com a experiência de produzir este trabalho, me dei conta do poder e agência que as imagens de Salvador tinham sobre minha subjetividade. Como uma criança e adolescente racializado, vivendo em cidades tipicamente comerciais cujas elites e classe médias valorizavam um tipo de capital simbólico expresso nas viagens de lazer a Salvador, na possibilidade de comprar um imóvel na capital ou na prática fazer com que os filhos estudassem os últimos anos do ensino médio na cidade grande, acredito que as minhas imagens da capital

INTRODUÇÃO

me fizeram produzir imagem onírica de Salvador, buscando afirmar algum cosmopolitismo até como um tipo de defesa diante das reiteradas tentativas de subalternização que sofria diante da minha condição racial e de classe. Assim, por imagens, eu tinha uma vivência de Salvador como se fosse um sonho em que em um primeiro momento produzia uma imagem panorâmica da cidade que não me fazia enxergar as complexidades da cidade. Porém, a partir das imagens deste mesmo sonho, o contato com outras experiências me despertou para produzir imagens dialéticas de Salvador. Assim, aos poucos, fui conseguindo ver as contradições e desigualdades soteropolitanas, como também as resistências, solidariedades e sociabilidades negras e populares que também constituíam a cidade e a sua imagem. Experimentar o carnaval, o estádio e outras ruas e espaços de um modo diferente daquele que eu estava acostumado a visualizar, ao invés de causar uma certa ojeriza à cidade, não evitou o desejo de continuar se afirmando como pertencente àquele lugar.

A pesquisa de doutorado me fez perceber que, na verdade, o desejo que tenho por Salvador, mediado e agenciado pelas imagens, não é um movimento isolado, mas sim uma experiência que constituiu a capital baiana desde os tempos mais remotos. Prédios, avenidas, ruas, monumentos, fotografias, mapas, cartas, diários, pinturas, esculturas, poemas, romances, músicas e filmes são os vários suportes imagéticos pictóricos, plásticos e textuais que artistas, engenheiros, intelectuais, escritores, cronistas, fotógrafos têm utilizado para expressar a cidade e a sua relação com ela. Diversos campos de saber como a história, a comunicação, a antropologia, a arquitetura e urbanismo, as artes visuais entre outras já vem desenvolvendo trabalhos que têm mobilizado imagens textuais e pictóricas como fonte e objeto para pensar a cidade de Salvador em diversas dimensões.

E é neste lugar que insiro meu trabalho, que é o resultado de uma pesquisa em que procurei investigar, na imprensa da cidade, o surgimento de uma cultura visual urbana em Salvador nas primeiras décadas do novecentos, a partir do desenvolvimento das revistas ilustradas de variedades.¹

O protagonismo dos periódicos como lugar central de discussão e experimentação das novas ideias e sociabilidades pode ser percebido já no último quartel do século XIX, uma vez que a imprensa gradativamente transcendeu o caráter estritamente político, vinculado à defesa

¹ Na transição do século XIX para o XX uma série de mudanças políticas e sociais transformou o país. A abolição da escravidão, a Proclamação da República e as disputas regionais pelo controle federal, a articulação mais intensa com o capitalismo internacional, a busca pelos ideais de modernidade e civilidade, modernização e urbanização das cidades, bem como a construção da ideia de nacionalidade, agora em termos diversos do vigente no Império escravista, foram processos que ocorreram naqueles tempos e tiveram nos impressos um dos principais lugares de expressão.

INTRODUÇÃO

de posicionamentos de grupos, dentro ou fora do poder instituído, para começar a se comprometer com a difusão da informação e novos hábitos comportamentais inspirados em valores modernos e tidos como civilizados (Martins; De Luca, 2008). Assim, a divulgação de vários tipos de notícias em diversos formatos pela imprensa não só contribuiu para a aproximação e contato dos leitores com a novidade e acontecimentos não mais restritos à sua localidade, como também incutiu neles uma nova e moderna forma de sentir e apreender a própria notícia e a informação (Gumbrecht, 1998).

A transformação da imprensa também foi acompanhada da introdução no país de novas tecnologias que ampliaram os sistemas de transporte e comunicação. A partir das décadas finais do século XIX assistiu-se, no Brasil, a chegada e/ou difusão do cabo submarino, das máquinas fotográficas, do telégrafo, do telefone, do gramofone, do cinematógrafo, dentre outras invenções que favoreceram a constituição de novas sensibilidades e sociabilidades, que afetaram de forma direta a imprensa. Como têm destacado os estudiosos do tema, carros, trilhos dos bondes, estações de trem e a “fada da eletricidade”, para retomar uma expressão corrente na época, entraram no cotidiano das cidades, contribuindo para o encurtamento das distâncias (Costa; Schwarcz, 2000). Nesta direção, como bem pontuou Marshall McLuhan (1974), os meios de comunicação não só contribuíram para acessar mais rapidamente as informações e novidades, como se constituíram como o próprio objeto da comunicação, isto é, os meios não só apresentavam as novidades, como possibilitavam novas formas de expressar e sentir as mudanças.

Tais transformações também se articularam com outras de ordem material, relacionadas, principalmente, à modernização espacial da cidade. Em grande parte inspiradas nas reformas urbanas de Hausmann na Paris do século XIX (Benjamin, 2015; Bolle, 1994; Harvey, 2015; Sennett, 1997), as principais cidades brasileiras como Rio de Janeiro (Azevedo, 2018; De Paoli, 2013) São Paulo (Sevcenko, 1992), Belo Horizonte (Angotti-Salgueiro, 2020), Manaus (DAOU, 1998), Recife (Rezende, 2016) Porto Alegre (Monteiro, 1995) empreenderam projetos de reformas urbanas com a demolição de amplas áreas do centro da cidade e expulsão da população pobre dele, a construção de avenidas e novos prédios públicos, comerciais e residenciais em estilo arquitetônico eclético (Fabris, 1987).

Foi nesse contexto que emergiram as revistas ilustradas, espaço privilegiado para apreender e fomentar os embates que cercaram as transformações socioculturais no contexto da Primeira República. Não tão efêmeras como as notícias dos jornais e menos densas que os livros, as revistas ilustradas incorporaram os recursos no campo da comunicação, o que permitiu

que suas páginas se tornassem um espaço decisivo para a difusão de novas sensibilidades, sociabilidades e de discussão acerca da nova conjuntura política, social e cultural republicana (Knauss *et al.*, 2011; Lins; Oliveira; Velloso, 2010; Martins, 2001, 2003; Mauad; Louzada; De Souza, 2021).

A centralidade das revistas ilustradas na imprensa neste período muito se deve a farta utilização das imagens, contemplando diversos tipos de leitores, sobretudo, em um período em que os índices de alfabetização atingiam bem mais que a metade da população do país. A substituição de técnicas artesanais de produção de imagens, a exemplo da litografia, pelo recurso mecânico da fotografia, do uso da clichéria, colorização, fotomontagem, permitiu uma ampla, variada e massiva utilização de imagens, em capas, fotorreportagens, propagandas editoriais, colunas, perfis e biografias (Cardoso, 2005; Fonseca, 2012; Lins; Oliveira; Velloso, 2010; Verissimo, 2020). O largo emprego de imagens também foi possível através do surgimento de profissionais como fotógrafos, repórteres, cartunistas, desenhistas e ilustradores, que contribuíram para o processo de profissionalização da imprensa na cidade.

De modo muito peculiar, é possível acompanhar o processo de modernização da imprensa e da cidade de Salvador. Desde pelo menos os anos 1870, paulatinamente a cidade da Bahia passou por algumas mudanças como a construção e reformas de algumas ruas, melhoria da ligação entre a cidade baixa e alta com o Elevador Lacerda e a introdução do sistema de bondes. Em relação a sua imprensa, naquelas décadas, começaram a surgir jornais mais aparelhados como o *Diário de Notícias* e o *Diário da Bahia*. Porém, segundo José Wellington Aragão Santos (1985), foi a partir da década de 1910 que os impressos soteropolitanos conheceram substanciais mudanças quantitativas e qualitativas.² No que tange às revistas, em especial as ilustradas, a sua presença na capital baiana já era observada desde a segunda metade do século XIX.³ Mas foi nos anos 1910 e 1920 que este tipo de periódico assumiu uma centralidade na cultura impressa cidade. Destaque para os de variedades *A Caretinha* (1914),

² Significativo, neste momento, foi o surgimento do jornal *A Tarde* (1912), fundado por Ernesto Simões Filho, que inovou ao apresentar diagramação diferenciada, introdução de fotografias, recurso até então pouco utilizado nos diários da capital baiana. Tal mudança foi acompanhada por outros jornais da cidade como o *Gazeta de Notícias* (1912) e *A Manhã* (1918). Fundados na mesma década, também passaram a produzir colunas sociais com o amplo uso de fotografias na cobertura do cotidiano da cidade contribuindo para a produção de novos sentidos sobre as práticas.

³ Acompanhando as transformações no mundo dos impressos a nível mundial, a capital baiana passa a contar com impressos satíricos como *A Coisa* (1897 – 1940), *A Malagueta* (1897 – 1898) e *O Faisca* (1885 – 1887) e outras de cunho mais político como a *Arquivo Ilustrado* (1874) e *A Locomotiva* (1888). Nelas, ainda que sua lógica de produção seja muito artesanal ou que às suas temáticas não estejam muito vinculadas ao mundanismo, já encontramos o uso da fotografia nas suas páginas, através do uso do recurso da litografia que reproduzia as fotografias nas suas páginas. Nesse momento, as principais gravuras são de políticos e outras personalidades, embora, ainda que timidamente, começaram surgir panoramas de paisagens urbanas da cidade.

INTRODUÇÃO

Renascença (1916) *A Cegonha* (1917), o cinematográfico *Artes & Aristas* (1920), o esportivo *Semana Sportiva* (1921).

Vale destacar que a presença de revistas que faziam uso das fotografias se encontra em consonância com a ampla presença de fotógrafos e empresas de fotografia que passaram a estabelecer seus negócios na cidade. Profissionais como Benjamin Mulock, Alberto Henschel, Rodolpho Lindemann, Wilhelm Gaensly, Pedro Gonçalves da Silva e Trajano Dias montaram casas e estúdios fotográficos em Salvador e, desde o final do século XIX, produziam vistas, panoramas, retratos, cartões postais entre outros produtos, ajudando a difundir hábitos, costumes, paisagens e pessoas da Bahia pelo Brasil e mundo (Alves, 2006; Fath, 2009, 2020; Santos, Isis Freitas dos, 2014; Vasconcellos, 2006; Vianna, 2004).

Sem dúvida, um periódico síntese desse período que amalgamava grande parte das transformações da cidade, da imprensa e da iconosfera baiana foi o mensário *Renascença*. Fundado e editado por José Dias da Costa e Diomedes Gramacho, sócios proprietários da *Photografia Lindemann*, uma das principais empresas do ramo fotográfico de Salvador, a revista, em sua primeira fase, circulou, mensalmente, entre 1916 e 1931. Do gênero ilustrada e de variedades, o periódico foi o que teve a maior e mais duradoura circulação entre as revistas baianas na primeira metade do século XX. De longe, era o que mais possuía um conteúdo diverso, além de ser o principal impresso a fazer amplo e variado uso dos clichês provenientes das fotografias.

A partir da interpretação de *Renascença* e das suas imagens na relação com a imprensa e a cidade da Bahia, defendemos a tese de que as imagens em revista, mais do que ilustrar ou representar os novos e antigos valores e comportamentos em uma cidade em transformação, foi um dos principais elementos dessa própria mudança. Em outras palavras, foi em torno das imagens, sejam elas pictóricas ou textuais, que as mudanças e permanências no modo como tanto editores e leitores dos impressos experimentavam a cidade se organizaram. Mas, antes de chegar na própria tese, bem como nos elementos que acreditamos a sustenta, foi necessário trilhar um longo caminho que agora procuramos apresentar brevemente nesta introdução.

Em primeiro lugar, confesso que a minha aproximação inicial com as revistas ilustradas baianas foi motivada pela permanência de um fascínio por um tipo de imagem onírica de Salvador. Como uma criança deslumbrada por uma cultura urbana expressa no movimento das ruas e avenidas e de seus equipamentos, é provável que olhasse para as modernas imagens dos prédios, ruas, festas e eventos, publicados nas revistas ilustradas dos anos 1900 a 1930 com

um certo encantamento, procurando no passado reatualizar o meu desejo de sentir e se sentir em uma cidade moderna.

Contudo, esse movimento também me despertou para pensar nas imagens de Salvador na relação com a imprensa e a cidade como um problema historiográfico e comunicacional. Foi nessa direção que passamos a investigar o estado da arte dos estudos envolvendo as imagens, a imprensa e as cidades. Durante o processo de formulação e reformulação do projeto, bem como a preparação do material de qualificação, fizemos um extenso levantamento bibliográfico que nos permitiu identificar que, embora existissem estudos sobre a relação da capital baiana com as imagens, ainda era possível explorar canteiros não muito visitados. Aqui estamos falando especificamente da pesquisa que articula imagens (fotogravuras), cidade (a dimensão urbana) e imprensa (revistas ilustradas) na Bahia do início do século XX.

No caso dos impressos, não obstante muitos pesquisadores e pesquisadoras tenham feito dos jornais e revistas baianas uma fonte de pesquisa, ainda há muito para ser explorado quando pensamos nesses periódicos e suas imagens enquanto objeto de pesquisa. Para o recorte temporal desta pesquisa (1910 – 1930), existe uma ampla bibliografia produzida especialmente por historiadores e historiadoras que, em sua maioria absoluta, tomou os periódicos quase que exclusivamente como fontes para pensar algum fenômeno em Salvador, não necessariamente tomando as imagens e a dimensão urbana como um fator que produzisse um efeito no objeto de estudo.⁴ Quando pensamos nas revistas, mesmo como fonte, a quantidade de trabalho é mais reduzida ainda.⁵ O mesmo pode ser dito quando levantamos os trabalhos que tentaram pensar este tipo de impresso como objeto.⁶ Essas pesquisas, com raras exceções, embora utilizem as

⁴ Pelo menos desde os anos 1990 é possível encontrar trabalhos que pensaram em Salvador entre os anos 1890 - 1930 a partir de temas como: capoeira (Dias, 2004; Oliveira, 2004), o candomblé (Braga, 1995), futebol (Santos, Henrique Sena dos, 2014), música (Jesus, 2011), revoltas populares (Reis, 1992, 2019), mendicância (Fraga Filho, 1996), as reformas e a condição urbana (Leite, 1996; Menezes, 2002; Pinheiro, 1992, 2011; Santos, 1990; Silveira, 2000), modernização dos costumes (Fonseca, 2002; Uzêda, 2006), a política (Brito, 2014; Cunha, 2017; Januário, 2015; Sarmento, 2011), o civismo (Albuquerque, 1999), o carnaval (Silva, 2018; Vieira Filho, 1995) a prostituição (Mendonça, 2014; Santna, 1996) a infância (Rodrigues, 2003), a condição feminina popular (Assis, 1996; Ferreira Filho, 2000; Sanches, 1998) e de elite (Barreiros, 1997; Leite, 2005), a questão racial (Costa, 1997; Jones, 2014; Reis, 2000), o higienismo (Uzeda, 1992) e outras práticas e discurso médicos, especialmente no que tange ao corpo da mulher (Luz, 1996; Vanin, 2008).

⁵ Os trabalhos identificados foram o de Rinaldo Leite (2012) que usou a *Bahia Ilustrada* (1917-1921) e a *Renascença* (1916 – 1928) para pensar as representações das elites baianas sobre a Bahia na Primeira República, de Aldo Silva (2006), que usou da Revista do Instituto Histórico e Geográfico da Bahia (1894-1952) para discutir a origem e consolidação do IHGB, bem como a promoção das ideias de modernidade por aquela instituição e Cláudia Vieira (2013) e Márcia Barreiros Leite (2005) que usaram a *Renascença* (1916-1928) para estudar a condição feminina na Bahia do início do século XX. Também cito o meu trabalho que ao usar a revista *Semana Sportiva* (1921-1924) investigou a formação de constituição de uma cultura do futebol em Salvador entre 1901 e 1924 (Santos, 2012). Vale lembrar que essas pesquisas também não pensaram nas imagens e na cidade como um objeto.

⁶ Os trabalhos identificados foram os de Rute Castro (2009) e Angeluccia Habert (2002) sobre a *Artes & Artistas* (1920-1924), o de Leila Pereira (2021) sobre a *Renascença* (1916-1928), o de Túlio Pereira (2016) sobre *A Coisa*

INTRODUÇÃO

imagens desses periódicos como uma forma de ilustrar o argumento, não chegam a problematizar qual o papel das fotogravuras na própria constituição do impresso bem como da questão investigada.⁷

Mais recentemente, encontramos alguns trabalhos que se aproximam mais da nossa perspectiva de articulação entre cidade, imprensa e imagem, porém não com uma revista baiana. Todos eles, a partir de perspectivas distintas, investigaram a produção de imagens de Salvador por Pierre Verger através da revista *O Cruzeiro* (1928-1975) (Aguiar, 2008; Batista, 2012; Drummond, 2009; Oliveira, 2013; Pinheiro, 2016).

Também fizemos um movimento de levantar os trabalhos que discutiram a cidade de Salvador e fizeram o uso de imagens não provenientes dos periódicos. Nesse campo observamos que o que tem prevalecido são pesquisas no campo da arquitetura e urbanismo que têm estudado bairros, distritos ou regiões soteropolitanas.⁸ Mais uma vez, nessas pesquisas, apesar de encontrarmos uma quantidade significativa de imagens pictóricas como fotografias, cartões postais, mapas, plantas baixas, aquelas são, em sua maioria, pensadas como forma de comprovação de algum fenômeno urbano. Coincidentemente, os poucos trabalhos encontrados que se preocuparam mais em pensar nas imagens como um objeto para pensar a cidade são os que tomaram os cartões postais como questão central para o estudo da capital baiana (Andrade, 2019; Mello, 2004).

Ainda na relação entre cidade e imagem, encontramos alguns trabalhos que focaram na atuação de um fotógrafo sobre o urbano. Além das pesquisas sobre Pierre Verger e Salvador que já citamos, localizamos também estudos sobre Osmar Micucci e a cidade Jacobina (Oliveira, 2007) e a Marcel Gautherot e a capital baiana (Aratanha, 2017). Por fim, no tradicional campo da história social da fotografia e a questão do circuito social da fotografia, encontrei alguns trabalhos que a cidade também aparece, embora de forma um tanto que secundária (Oliveira, 2014; Santos, Isis Freitas dos, 2014; Vasconcellos, 2006).

(1897-1904), os de Aline Oliveira (2000) e Michele Barros (2019) sobre *A Paladina do Lar* (1910-1917), os de Maria Martinelli (2014) e Vanessa Queiroz (2018) sobre a *Gazeta Médica da Bahia* (1866-1934), o de Monalisa Valente (2004) sobre *A Luva* (1925-1932), o de Daniela Ferreira (2012) sobre *a Seiva* (1938-1943), o de Tiago Groba (2012) sobre o *Caderno da Bahia* (1948-1951), além do pioneiro trabalho de Cecília de Lara (1971) sobre a *Nova Cruzada* (1901-1910).

⁷ Dentre as poucas iniciativas identificadas destacamos três pesquisas, sendo que duas delas trabalham como o fotojornalismo no jornal *A Tarde* (1912) (Pereira Junior, 2004; Ramos, 2009) e outra que, ao investigar a campanha civilista de 1910, trabalhou primordialmente com as charges produzidas pela *Revista do Brasil* (1906-1912) (Januário, 2015). Em alguma medida nas três pesquisas existe um esforço de pensar essas imagens na relação com os impressos que as produzem.

⁸ Neste campo, destacamos pesquisas no campo da arquitetura e urbanismo que estudaram os bairros e regiões como a Barra (Pessoa, 2017), a Vitória (Almeida, 1997), Brotas (Nascimento Júnior, 2019), a praça do Campo Grande (Cardoso, 2015), o litoral (Paz, 2020) e o Comércio (Almeida, Maria do Carmo Baltar Esnaty de, 2014).

INTRODUÇÃO

A dificuldade de identificar trabalhos que articulam como fonte e objeto as revistas ilustradas, o urbano e as imagens, a partir de um recorte espacial e temporal restrito a Salvador das primeiras décadas do século XX não significou que este tipo de pesquisa não tenha se desenvolvido em outras regiões do Brasil e em outras temporalidades. Ainda que localizar pesquisas que pensaram de modo articulado as três dimensões não foi uma tarefa fácil, encontramos uma quantidade considerável de trabalhos que interseccionam ao menos duas categorias como o urbano e as imagens, a imprensa e as imagens ou a cidade e a imprensa.

Na relação entre imagens e imprensa foi possível encontrar trabalhos que pensaram a imagem nas revistas para discutir a representação de diversos fenômenos sociais.⁹ Outros trabalhos estão mais preocupados em pensar não em um conteúdo específico ou na representação de algum objeto ou fenômeno, mas como, de um modo geral, as imagens se constituem enquanto um elemento fundante na constituição de experiências sociais promovidas pelos impressos.¹⁰ Nesse conjunto de trabalhos, as imagens, especialmente as fotográficas aparecem como um objeto de pesquisa, uma vez que elas foram pensadas nas suas dimensões, materialidades, produção e circulação dentro dos impressos.

Finalmente, na mesma direção, encontramos, ainda que em menor quantidade, um conjunto de trabalhos que, a partir da investigação do projeto gráfico e editorial de jornais e principalmente revistas, estão discutindo a imagem desse impresso. Nesse grupo, o trabalho é voltado não apenas para pensar os clichês ou fotorreportagens e o seus conteúdos, mas como as vinhetas, títulos, fontes, diagramação e paginação constituem um tipo de imagem que os editores desejam construir para os periódicos.¹¹

No campo da cidade e do urbano na relação entre os impressos, os trabalhos, desde os mais clássicos, privilegiam o estudo sobre o modo das revistas e jornais constituem modelos de comportamento na linha da civilidade e modernidade.¹² Nesse conjunto, algumas vezes a cidade parece constituir um pano de fundo para os fenômenos urbanos de modo que nem sempre é possível ver uma análise mais articulada de como a cidade dialeticamente produz e produzida pelo fenômeno estudado. Do mesmo modo, a imprensa, com algumas exceções, é mais uma

⁹ Aqui destacamos estudos sobre as representações as revistas sobre as populações negras (Santiago, 2017), a África (Conceição, 2019; Guimarães, 2019), a moda (Chaves, 2017) as mulheres (Alencastro, 2013; Costa, 2009; Falqueto, 2016), a medicina (Silva, 2009), e os políticos (Maranhão, 2007).

¹⁰ Consultar, por exemplo os trabalhos de Alves (2015), Brasil (2013), Machado Júnior (2006, 2011), Ferreira (2015), Dias (2009) Manjabosco (2016), Mauad (1990) e Salles (2018)

¹¹ Alguns trabalhos nesse campo são os de Abreu (2008), Alcantara (2008), Calza (2015), Cardoso (2011), Fonesca (2012) e Santos e Mannala, (2014).

¹² Aqui podemos citar os trabalhos de Almeida (2015), Barros (2018), Braglia (2011), Cunha (2008), Martins (2001), Lima (2017), Moraes (2007), Mota (2018), Nogueira (2018), Novaes (2010), Scholl (2016), Souza (2013) e Vezzani (2013).

INTRODUÇÃO

vez encarada como uma fonte sem muito interesse em entender as suas lógicas econômicas, políticas, culturais e institucionais que influenciam o modo como os periódicos informam e conformam o seu público leitor sobre os ideias e comportamentos, sejam eles modernos ou de qualquer outra natureza ideológica. Aqui, as imagens, mais uma vez e em sua maioria, assumem uma função comprobatória ou ilustrativa das outras fontes. Pouco se fala sobre as suas materialidades e condições de produção e circulação. Não há muita distinção entre a fonte ser uma imagem ou um texto. Ainda que exista um esforço de tentar compreender uma capa, fotografia, charge, ou desenho, esses artefatos não são muito pensados enquanto um objeto central da constituição dos modelos de comportamento difundidos pelos periódicos.

Quando as imagens, notadamente as fotografias, são pensadas na articulação entre imprensa e cidade, a perspectiva que esse trabalho pretende assumir, a quantidade de trabalhos diminui se comparada às outras abordagens citadas anteriormente.¹³ Nesses trabalhos, existe um esforço em pensar como o urbano é constituído por imagens e como elas são mediadas pelos periódicos.

No levantamento relacionado aos estudos sobre a imagem e a cidade e o urbano, as pesquisas têm optado mais pelas fotografias para buscar compreender fenômenos mais amplos como a própria imagem da cidade e a atuação dos fotógrafos, individualmente ou em grupo, no registro e expressão de algum fenômeno urbano como o movimento das ruas ou a materialidade das cidades (Costa, 2019; Etcheverry, 2007; Fiochi, 2020; Martins, 2007; Navarro, 2017; Peres, 2020). Pelo que podemos perceber, existe uma quantidade significativa de trabalhos que investigaram a relação entre imagem e cidade a partir dos cartões postais e álbuns de instituições privadas ou governamentais. No trato das imagens pictóricas, esses trabalhos têm privilegiado uma abordagem serial que, presente ao menos desde os anos 1990 a partir de referências como Solange Lima e Vânia Carvalho (1997), buscaram aprender padrões e tendências.¹⁴ Embora não trabalhando com a imprensa periódica, esses trabalhos apresentam reflexões inspiradoras uma vez que procuram discutir as institucionalidades dos órgãos responsáveis pela produção dos álbuns e/ou cartões postais.

Em resumo, a investigação sobre estado da arte foi um passo fundamental para pensar a viabilidade desta tese, especialmente no que diz respeito à originalidade da pesquisa geralmente exigida em um doutoramento. Podemos considerar que, apesar da existência de

¹³ Conferir os trabalhos de Antas (2018), Azevedo (2010), Camargo (2005), Camporez (2015), Ferreira (2015), Gonçalves (2011), Komarchesqui (2013), Monteiro (2007, 2014), Portella (2018), Proença; Monteiro (2016), Romanello (2006), Schvambach (2010), Silva (2019), Silva (2008) e Tavares (2005).

¹⁴ Consultar, por exemplo, os trabalhos de Assunção (2019), Banat (2005), Cabral (2020), Cardoso (2009), Diniz (2016), Marques (2015), Possamai (2005), Silva Filho (2018), Souza (2019) e Tomazoni (2011).

INTRODUÇÃO

trabalhos sobre cidade, imprensa e imagens, a articulação entre as três dimensões é uma área ainda a ser desbravada. Nessa operação, o levantamento aponta que tanto a imagem como a imprensa na relação com o urbano precisam ser pensadas como objetos de um modo mais imbricado na Comunicação.

Ainda que exista um grande volume de estudos sobre impressos, considerando-os como um objeto em distintas áreas de conhecimento, notadamente comunicação e história, nos parece que ainda é necessário um trabalho de incorporação de novas abordagens teórico metodológicas no que se refere ao trato da imagem. Embora os campos que estudam a fotografia, os circuitos fotográficos e as artes visuais já tenha iniciado há algum tempo o movimento de renovação teórica epistemológica de modo que já é possível observar tentativas de testar abordagens como a cultura visual ou o anacronismo das imagens, em trabalhos sobre as imagens nos periódicos, a ideia de representação ou a análise semiótica de aspectos como capas e reportagens fotográficas ainda é muito presente e até mesmo hegemônica quando eles não costumam utilizar a imagem como apenas como ilustração e fonte comprobatória.

Atualmente, com a emergência e gradativa penetração das recentes teorias das imagens nos programas de pós-graduação no país, têm surgido alguns trabalhos que buscaram pensar a relação entre os impressos e as imagens a partir da cultura visual que defende que as imagens não são meros reflexos do mundo social ou representações que os periódicos constituem de um determinado fenômeno. Além disso, algumas pesquisas também adotaram uma perspectiva warburgariana de pensar que as imagens dos impressos possuem temporalidades diversas e até mesmo anacrônicas o que contribuem para pensar que a imagem e os próprios jornais não são simplesmente espírito de um tempo tido como acabado.¹⁵ Portanto, é neste movimento que esta pesquisa procurou se situar quando pensamos na sua relação com o estado da arte.

O conhecimento do estado da arte foi importante para fortalecer o segundo passo fundamental para a sustentação desta tese que foi o diálogo com abordagens teóricas que orientaram este trabalho. Sem uma pretensão inicial de estabelecer qualquer vínculo com alguma escola ou corrente, inicialmente fizemos um grande esforço de ler e compreender uma miríade de autores e perspectivas, sempre considerando a sua viabilidade de diálogo a partir do nosso próprio problema de pesquisa e do que a empiria apontava. A partir desse movimento, podemos afirmar que essa pesquisa procurou dialogar com a área dos estudos culturais, da cultura visual e da teoria das imagens. A partir da aproximação com esses campos,

¹⁵ Podemos ver o uso de novas abordagens no trato das imagens impressas nos trabalhos de Arnone (2022), Campos (2014, 2016, 2017; 2010), Casadei (2015, 2018), Gomes (2021), Pires Júnior (2019), Serva (2017), Silva Júnior (2012), Leite (2019) e Correio (2021).

INTRODUÇÃO

consideramos útil o uso de categorias como cultura, mediação, cultura visual, visualidades, imagem, iconosfera, entre outros. Também fizemos um esforço de compreender categorias como a modernidade (Benjamin, 2015, 2018; Berman, 1986; Dussel, 2005; Mignolo, 2017; Quijano, 1992, 2005) e a cidade e o urbano (Bresciani, 2008; Lefebvre, 2016, 2017, 2019; Pesavento, 1995, 2002, 2007; Rolnik, 2017; Roncayolo, 1990, 1999).

A partir dos estudos culturais, tomamos a noção de cultura na perspectiva defendida por Raymond Williams que entende a categoria “como o sistema de significações mediante o qual necessariamente uma dada ordem social é comunicada, reproduzida, vivenciada e estudada” (Williams, 1992, p. 13). A partir dessa proposição, buscamos compreender o processo de constituição de uma cultura visual urbana através da emergência e desenvolvimento das revistas ilustradas, vendo não apenas como a prática de produção, circulação e consumo de impressos e imagens. O desafio foi pensar como estas práticas se articulam, constituem e são constituídas pela própria sociedade naquele momento. Como os editores, leitores, fotógrafos, comerciantes, classes médias e populares e suas implicações de raça, classe, gênero, geração nas suas relações produzem e são produzidos por imagens impressas e em revistas foi um ponto fundamental. É importante destacar que existe uma sociedade soteropolitana com seus conflitos e arranjos de ordens diversas. É uma cidade cuja forma urbana tem uma intrínseca relação com o comércio, com o porto, com o mar, além de uma histórica e forte presença negra e popular nas ruas. Também é sociedade recém-saída da escravidão, ingressando em um novo regime político e em uma nova dinâmica econômica capitalista internacional. Neste bojo, determinados grupos políticos e econômicos aspiravam uma reconfiguração das relações sociais e raciais, de modo que as imagens, os impressos e a cultura visual urbana determinam e são determinados por essas relações.

Ainda no âmbito dos estudos culturais e considerando que este trabalho tratou fundamentalmente de imagens, foi importante o diálogo com autores da chamada virada visual (Dikovitskaya, 2005; Elkins, 2003; Knauss, 2006, 2008; Santiago Júnior, 2019). Uma das principais contribuições teóricas da virada visual que incorporamos neste trabalho foi a ideia de que visual não é simplesmente sobre imagens. É também sobre “as práticas em que nos engajamos em relação à visão, e é sobre as maneiras pelas quais o mundo é organizado visualmente em relação ao poder” (Sturken; Cartwright, 2017, p. 22). Nesta direção, a cultura visual toma como fundamento a ideia de que “imagens de diferentes âmbitos sociais estão interconectadas, como arte, publicidade, ciência, mídia jornalística e entretenimento inter-

INTRODUÇÃO

relacionadas e inter-influentes”(Sturken; Cartwright, 2017, p. 22). Duas passagens bem sintomáticas do que seria a cultura visual nos chamou atenção:

Historicamente, a ideia da visão como um poder divino que tudo vê tem um peso enorme. A tecnologia de vigilância contemporânea estende esse ideal de um olho que tudo vê e a crença de que ver é saber, sugerindo que, se alguém pudesse ver tudo, poderia entender tudo. Esta é uma posição que queremos desafiar, pois ver algo não é necessariamente compreendê-lo. Enquanto o termo visão se refere à capacidade física de ver, o conceito de visualidade se refere às formas como a visão é moldada por meio do contexto social e da interação. O historiador de arte Hal Foster se refere a essa diferença em sua discussão sobre a visão como “um fato social”. A diferença entre a visão, como o ato físico de ver, e a visualidade contém, escreve Foster, “muitas diferenças” entre como vemos, como somos capazes, permitidos e feitos para ver, e como “vemos esse ver ou o invisível”. nele.” A visualidade inclui não apenas códigos sociais sobre o que pode ser visto e quem pode e quem pode olhar, mas também a construção de ambientes construídos em relação a essas práticas de olhar. Considere a colocação de janelas e paredes, estruturas construídas que organizam nossas práticas de olhar. Visualidade é um termo que nos chama a atenção para como o visual está enredado em relações de poder que envolvem a estrutura do campo visual, bem como a política da imagem (Sturken; Cartwright, 2017, p. 22).

A cultura visual inclui as coisas que vemos, o modelo mental de visão que todos nós temos e o que podemos fazer em conformidade. É por isso que chamamos de cultura visual, porque é uma cultura do visual. Uma cultura visual não é simplesmente a soma de tudo o que foi feito para ser visto, como fotos ou filmes. Uma cultura visual é a relação entre o visível e os nomes que damos ao que vemos. Também engloba o invisível ou o que é escondido à vista. Em suma, não vemos simplesmente o que é visível e o que chamamos de cultura visual. Em vez disso, montamos uma visão de mundo que é consistente com o que sabemos e já temos experimentado (Mirzoeff, 2016, p. 11).

Dentre os autores que li, seguramente um dos que mais influenciou este trabalho foi W. J. Mitchell (2016, 2006, 2009, 2018, 2019) Em vários de seus textos, a cultura visual aparece “como o estudo da construção cultural da experiência visual no cotidiano bem como nas mídias, nas representações e nas artes visuais” (Mitchell, 2006, p. 7). Mitchell também lembra que a cultura visual não está “limitada ao estudo das imagens ou dos meios, mas se estende às práticas cotidianas de ver e mostrar, especialmente aquelas que pretendemos imediatas ou não-mediadas. Está menos voltada ao significado das imagens que às suas vidas e desejos” (Mitchell, 2006, p. 7). Um dos principais argumentos de Mitchell é pensar as imagens e visualidades em uma relação dialética na constituição das relações sociais. Em sua defesa sobre a cultura visual, William Mitchell sustentou que ela é a “construção visual do social”, não somente a “construção social da visão”:

Em síntese, o conceito dialético de cultura visual não pode se contentar com uma definição de seu objeto como sendo a construção social de um campo visual, mas deve insistir em explorar uma reversão desta proposição, a construção visual de um campo social. Não é somente o fato de nós vermos do modo que vemos, por sermos animais sociais, mas também o de nossos arranjos sociais tomarem a forma que têm, por sermos animais que vêem (Mitchell, 2006, p. 9).

INTRODUÇÃO

Acreditamos que a leitura de William Mitchell e de outros da cultura visual nos oportunizou um salto qualitativo na tentativa de compreensão das fontes e do problema de pesquisa. A ideia de construção visual do social nos fez pensar em que medida as imagens e a experiência visual de vê-las dar/não dar a ver, se ver e ser visto nelas fundamentou e constituiu um modo de ser e estar dos grupos sociais envolvidos e não envolvidos na produção, circulação e consumo de imagens e visualidades.

A ideia de pensar que existe um grupo social no qual as imagens representam suas aspirações, desejos e vontades ainda é muito tentadora. Nessa perspectiva, é como se as imagens fossem passivas da vontade de um grupo já constituído que atua apenas construindo um mundo imagético. A dialética da cultura visual nos fez repensar essa abordagem nos levando a considerar que o ver-não-ver constitui identidades, sociabilidades, sensibilidades, numa expressão, formas de se ser e estar no mundo desses sujeitos. As imagens possuem agências e o modo com elas visualmente são experimentadas, constitui, fundamenta, organiza e mobiliza grupos sociais, suas sensibilidades e sociabilidades.

Outra categoria imprescindível para este trabalho foi o de imagem. Novamente, as reflexões de Mitchell foram mobilizadas uma vez que, para este autor, a categoria de imagem não se limita a um objeto como uma fotografia ou uma pintura. Na verdade, a noção de imagem pressupõe uma dialógica relação entre o material e o imaterial. Para Mitchell:

Imagem (*picture*) é um objeto material, uma coisa que você pode queimar, quebrar ou rasgar. Uma imagem (*image*) é o que aparece em uma imagem (*picture*) e o que sobrevive à sua destruição – na memória, na narrativa, em cópias e vestígios em outras mídias. A imagem, então, é a imagem tal como aparece em um suporte material ou em um lugar específico. Isso inclui a imagem mental, que (como observou Hans Belting) aparece em um corpo, na memória ou na imaginação. A imagem nunca aparece exceto em algum meio ou outro, mas é também o que transcende a mídia, o que pode ser transferido de um meio para outro. A imagem, então, é uma entidade altamente abstrata e bastante mínima que pode ser evocada com uma única palavra. Basta dar um nome a uma imagem para trazê-la à mente – isto é, trazê-la à consciência em uma percepção ou lembrança (Mitchell, 2019, p. 26–27).

A proposta conceitual de Mitchell foi importante na medida em que nos permitiu perceber que a imagem imaterial presente em uma fotografia ou pintura, em um tenso jogo de aproximações/semelhanças e distanciamentos/diferenças, migra para diferentes corpos, aderindo/resistindo, adquirindo/abandonando novos/velhos/diferentes sentidos, usos, vidas e forças. Em suma, “uma imagem (*image*) pode se mover de um meio para outro, aparecendo ora como uma equação, ora como um diagrama, ora como uma figura em uma narrativa e ora como uma figura em uma pintura narrativa” (Mitchell, 2019, p. 27). Mitchell lembra que “imagem não é simplesmente uma classe particular de signo, mas um princípio fundamental do que

INTRODUÇÃO

Michel Foucault chamaria a ordem das coisas” (Mitchell, 2018, p. 26). Assim, “a imagem é a noção geral, ramificada em diversas semelhanças específicas (*convenientia, aemulatio, analogia, simpatia*), que reúnem o mundo em um todo sob figuras do conhecimento.” (Mitchell, 2018, p. 26).

Pensar a imagem como semelhança não só possibilita à noção incorporar outros objetos enquanto imagens, como também contribui para reforçar a ideia da virada visual que entende a imagem como possuidora de alguma espécie de presença, de vida, ainda que sejamos nós que as animamos. Se a imagem é semelhança, ela pode ter a capacidade de produzir sentidos e sensações não só apenas ligadas ao semiótico. Afinal, o sentido sensorial não corresponde “ao significado, como na semiótica, mas emerge do magma de nossa vida vegetativa, onde nossos órgãos receptores são constantemente permeados por estímulos, dos quais apenas uma pequena parte é selecionada como o portador do significado”(Gori, 2017, p. 48). Assim:

Ver uma imagem implica uma dupla percepção: ver algo (a tela) e outra coisa (a visão de uma paisagem inglesa) ao mesmo tempo. Quando vemos uma imagem, o que nos impressiona em primeiro lugar é o que ela se assemelha, não o que ela é: primeiro vem a imagem e depois o meio, o suporte material da imagem (Gori, 2017, p. 52).

Essa capacidade primeira de parecer e de assemelhar confere uma força às imagens, pois o sentido “cultural que nós, humanos, damos às coisas está fundamentado em nossos sentidos, pois também nós somos seres sencientes que selecionam os valores necessários para nossas vidas a partir do magma de estímulos que atravessam nossos canais sensoriais” (Gori, 2017, p. 49). Aliás, podemos considerar que “a capacidade humana de reconhecer as semelhanças sobre as quais se funda a função sígnica do ícone é muito mais arcaica do que as habilidades lógicas exigidas pela função sígnica simbólica” (Gori, 2017, p. 54). Portanto:

o pensamento analógico (icônico) vem antes do pensamento lógico (simbólico). Antes de desenvolver sistemas codificados para representar fenômenos, devemos ter sido capazes de observar neles semelhanças e padrões, ecos e similitudes. Tal é a peculiar “empatia” das imagens, o fato de que elas dependem de nossa capacidade, como mamíferos, de nos imaginarmos na condição de outra pessoa, de projetar nossos sentimentos em outras criaturas e de sentir suas emoções dentro de nós mesmos (Gori, 2017, p. 54).

Assim, pelo que compreendemos da imagem como *picture/image* e como percepção de semelhança, acreditamos que aqui existiu uma grande oportunidade heurística de considerar as imagens em uma espécie de fronteira entre os signos e os sentidos. Em outras palavras, as imagens tanto podem representar convenções, como também, retomando às proposições da virada visual, podem ser uma espécie de presença pela sua capacidade de se assemelhar as

INTRODUÇÃO

outros objetos que produzem sensações que nos choca, nos comove, nos emociona, enfim nos afeta. Portanto:

As imagens não são simplesmente um tipo de signo particular, mas algo assim como um ator na cena histórica, uma presença ou um personagem dotado de status legendário, uma história que acompanha e participa das histórias que contamos a nós mesmos sobre a nossa própria evolução de criaturas *feitas à imagem* do seu criador, a criaturas que produzem a si mesmas e seu mundo à sua própria imagem (Mitchell, 2018, p. 23–24).

Imaginamos que os clichês, crônicas, artigos, poemas, fotografias e reportagens fotográficas de casas e avenidas reformadas, do mar e da praia, de pessoas passeando e trabalhando pelas ruas, de crianças fantasiadas para o carnaval, poderiam evocar, por semelhança, vontades, desejos, repulsas, em suma, uma presença de uma ausência do que era e/ou deveria ser uma cidade, suas sociabilidades e sensibilidades. A capacidade dessas imagens em parecer, seguramente afetou, como é possível ver nas revistas, os editores, os leitores, os cronistas, os fotógrafos e os fotografados, mobilizando-os a, também através da produção e animação de imagens mentais, pictóricas e verbais, pensar a cidade e o seu lugar nela.

É importante ponderar que, como defende Francesco Gori, a vida das imagens não é uma característica ontológica, mas uma qualidade intrínseca da função sónica do ícone. Assim, o que anima as imagens é uma espécie de uma “mais-valia semiótica que faz algo (seja um objeto, nosso rosto, o perfil de uma montanha, uma frase, uma equação, etc.) assemelhar-se a outra coisa, de modo que tendemos a ver primeiro a imagem assemelhada e depois o seu suporte” (Gori, 2017, p. 54). Por fim:

O signo icônico está tão profundamente enraizado nos sentidos que, antes de ser uma forma superior de comunicação, pode ser visto, na linha de Warburg, como uma verdadeira “necessidade biológica”. alfabetização para perceber imagens – para reconhecer semelhanças, semelhanças, padrões e analogias – e nós simplesmente as vemos espontaneamente, como se não pudéssemos resistir ao impulso de organizar nossa experiência sensorial em padrões significativos. A capacidade de discernir um rosto humano no perfil de uma montanha, ou um animal na silhueta de uma nuvem, não é uma curiosidade ou diversão, mas uma capacidade humana primária (Gori, 2017, p. 55).

O fato desta tese recorrer a uma noção de imagem mais ampla, não significou, necessariamente, desconsiderar que a principal fonte e objeto desta pesquisa foi a imagem fotográfica. Afinal, os clichês, considerados pelos editores das revistas como o mais importante conteúdo, eram produzidos a partir de fotografias. Essa condição exigiu um movimento teórico de pensar o estatuto da imagem fotográfica. Recorremos a muitos autores para pensar teoricamente esse tipo de imagem. Entre eles podemos citar os clássicos Susan Sontag (2004), Roland Barthes (1990, 2018), Philippe Dubois (1993). Porém, as reflexões julgamos estar mais

INTRODUÇÃO

em consonância com o nosso problema foram aquelas em procuraram questionar uma perspectiva semiótica hierárquica que toma as fotografias pelo imperativo do índice. Nessa direção, para pensar o estatuto da imagem fotográfica nos orientamos, sobretudo, em autores como Boris Kossoy (1999, 2007, 2014; 2020) Maurício Lissovsky (2014) e Benjamin Picado (2006, 2011, 2017). Kossoy, por exemplo considera que na fotografia o índice e o ícone:

são inerentes ao registro fotográfico e, como tal, não podem ser compreendidos isoladamente, isto é, desvinculados do processo de criação do fotógrafo (quando se deu a construção da representação)

A indicialidade iconográfica que dá corpo à evidência e conforma o registro fotográfico não independe do ato criativo conduzido pelo fotógrafo durante a produção da representação, ao contrário, é sua concretização codificada. O índice iconográfico comprova a ocorrência/aparência do referente que o fotógrafo pretendeu perpetuar (Kossoy, 1999, p. 35).

A perspectiva de pensar a indivisibilidade de ícone e do índice foi um modo de problematizar a fotografia como uma forma de expressão em que não se pode desconsiderar o papel do sujeito na produção do artefato visual Assim:

Deve-se observar que o indício se refere sempre ao fragmento registrado, contudo é um recurso comum tomar-se o fragmento pelo todo, com o objetivo de generalizar-se toda uma situação, todo um contexto. A ideologia influencia no enquadramento da foto, nos cortes posteriores do editor de imagens. Certamente o índice fotográfico é um indício, pista, porém não pode ser tomado dogmaticamente como uma verdade histórica. Poucos questionaram que a característica indicial na fotografia – que estabelece a evidência e, por extensão, “a verdade” – é produto de uma elaboração técnica, cultura e estética (portanto ideológica) por parte do autor da representação, e de outros coautores que, de alguma forma, interferiram no resultado final da imagem (Kossoy, 2007, p. 45–46).

Maurício Lissovsky (2014), por sua vez, coloca as fotografias no lugar de incerteza, pois de modo indecível, são ícones e índices. Para ele, “em virtude de sua valência icônica, são capazes converter pessoas em imagens que podem atravessar fronteiras e paredes e, assim, fazer-se presente em lugares onde seus corpos jamais seriam permitidos” (Lissovsky, 2014, p. 140–141). Já a qualidade indicial pode “conferir à imagem os atributos materiais de reencarnação presente nos corpos vivos.” (Lissovsky, 2014, p. 140–141). Já Benjamin Picado, compreende que a noção de índice em uma perspectiva semiótica não pode ser pensada como uma categoria ontológica uma vez que não encontra sustentação na tradição peirceana que pensa os signos:

Aliás, em nenhuma das categorias semióticas originais de Peirce supõe-se algo como um fenômeno de pureza ontológica desses tipos semióticos. É sempre preciso recobrar que cada uma dessas noções (infelizmente tratadas pela pedagogia semiótica como se formassem instâncias separadas) constituem, em verdade, matrizes ou variáveis combinatórias para a gênese das classes de signos, conforme se considere os tipos de relação próprios à tríade mais fundamental da

INTRODUÇÃO

semiótica de Peirce (a concepção mesma do signo como união de um fundamento/objeto/interpretante). Neste contexto, ícones e índices são manifestações das relações que se podem conceber entre um fundamento e seu objeto, conforme sejam interpretados, ora por sua contiguidade ou por sua semelhança/analogia: mais do que Tipos de signos (que devem ser concebidos como mutuamente irreduzíveis ou incompatíveis), essas categorias designam dimensões do sentido, que frequentemente se encontram combinadas, na ordem dos fenômenos de significação (Picado, 2011, p. 174).

Sem dúvidas, André Rouillé (2009) foi o principal autor cujas proposições guiaram o modo de percebermos teoricamente as imagens fotográficas na forma de clichês e em revistas. Também questionando a teoria do índice, que segundo o autor rebaixou e reduziu a fotografia em várias dimensões, Rouillé procurou situar a fotografia em um constante jogo de tensões e polaridades irresolutas. A fotografia, assim, estaria em um entre lugar, em um espaço de fronteira não preocupado em uma definição precisa, elementar, essencial, universal ou ontológica.

Uma polaridade que chama bastante atenção é aquela em que situa a fotografia entre o virtual e o atual. Ancorando-se em Pierre Lévy, Rouillé acredita que a fotografia não se limita ao imediato, ao presencial, isto é, ao atual: “o mundo concreto das coisas e do estado de coisas”. Na verdade, o atual sempre é a atualização de um virtual, que, por sua vez, existe apenas enquanto potência e não como um ato. Para Pierre Lévy (1996, p. 16), “o virtual é como o complexo problemático, o nó de tendências ou de forças que acompanha uma situação, um acontecimento, um objeto ou uma entidade qualquer, e que chama um processo de resolução: a atualização.” A fotografia é, então, uma multiplicidade, uma vez que, enquanto um objeto, “não é puramente atual, rodeando-se de uma névoa de imagens virtuais” Em uma das passagens que mais me instigou, especialmente por possuir relações com meu problema de pesquisa, é aquela que Rouillé diz:

Fotografar uma cidade não se limita em reproduzir os prédios, os pedestres ou cenas de rua. A cidade existe materialmente, pode-se percorrer seus espaços, estudar o plano, admirar os edifícios. Mas essa cidade material só é acessível ao olhar, ou à fotografia, através de pontos e ângulos de tomada que são imateriais. Cada percurso na cidade desenvolve uma infinidade de visadas efêmeras, que se desfazem com o movimento, que mudam com as perspectivas, que variam com os pontos de vista. Imateriais, tais visadas não são coisas, não pertencem à cidade, mas ligam-se a ela para desacelerá-la, para colocá-la em variações infinitas. Uma mesma cidade (material) contém tantas cidades (virtuais) quanto forem os pontos de vista, as visadas, as perspectivas, os percursos. Os clichês fotográficos não são a reprodução de fragmentos da cidade material, mas atualizações (finitas) dessas cidades virtuais (infinitas) (Rouillé, 2009, p. 201).

Quando se fotografa um fenômeno, esse ato é a atualização, a solução de um problema colocado pelo virtual. Existem forças, problemas, potências que permeiam os objetos, coisas e estado de coisas de modo que fotografá-los seria uma forma de atualizar o objeto. Por outro lado, a própria fotografia pode ser o virtual, uma potência, força ou problema de outro fenômeno

INTRODUÇÃO

ou processo cuja outra atualização poderá solucionar. Com isso, o atual e o virtual coexistem nas fotografias.

Se retomarmos o exemplo de Rouillé, podemos acrescentar que uma fotografia de uma grande avenida de uma cidade pode ser a atualização de uma virtual cidade moderna. Entretanto, ao mesmo tempo essa fotografia pode ser a virtualização de uma cidade veloz de modo que outra fotografia pode ser uma atualização da virtual velocidade da cidade presente na fotografia da avenida. Nessa polaridade, importa de dizer que não é essencial saber se a virtualidade presente em um objeto ou fenômeno será atualizada. Independente desse processo, o virtual, enquanto potência que, ao residir justamente na sua presença não presencial, afeta os sujeitos e objetos na sua relação atual com alguma coisa ou fenômeno.

Situar a fotografia entre coisas e eventos foi outra polaridade apresentada por Rouillé que merece ser destacada. Seguindo seu raciocínio, um evento não é somente o que acontece, como um acidente, uma viagem, uma festa, mas também o que é designado e expresso dentro do que aconteceu. Portanto, a relação da fotografia com o evento não é apenas mostrar o que aconteceu, porque o evento não se resume ao acontecido:

A imagem fotográfica, que sempre designa coisas e estados de coisas, exprime simultaneamente eventos. E não é somente o traço que se assemelha às coisas existentes, pois exprime igualmente os eventos incorporais não existentes – os eventos que sobrevivem às coisas, resultam de sua mescla, efetuam-se nas coisas, mas não possuem suas qualidades físicas, não são, como elas substância (Rouillé, 2009, p. 206).

Isso não quer dizer que um evento depende da sua imagem, nesse caso, fotográfica. A fotografia ao expressar sentidos sobre o acontecido atualiza um evento “que não existe fora da imagem que o expira, mas que difere dela na essência. Pois a atualização é uma criação: a imagem não reproduz o evento, ela o exprime” (Rouillé, 2009, p. 205). Para Rouillé, entender o evento como designação e expressão de coisas e estado de coisas dentro do ocorrido permite afirmar que a fotografia:

Jamais se reduz a registrar rigorosamente, ou simplesmente mostrar, mas consiste indissociavelmente em designar (corpos, coisas, e estados de coisas), e em exprimir (eventos, sentido). Mais precisamente, a designação, representativa, envolve a expressão, que não é representativa (Rouillé, 2009, p. 206).

Por essas e outras polaridades, Rouillé entende que a fotografia é, ao mesmo tempo, e sempre:

ciência e arte, registro e enunciado, índice e ícone, referência e composição, aqui e lá, atual e virtual, documento e expressão, função e sensação. Enquanto o caminho rumo ao ser (o “é”) é pontuado de exclusões (de “ou”), importa é pensar como as singularidades da fotografia residem em suas maneiras de mesclar, de unir, e até mesmo de cruzar, princípios heterogêneos. Em vez de, por exemplo, considerá-la enquanto ícone, decalque do real, esquecendo do índice, em vez de,

INTRODUÇÃO

ao contrário, tomar o partido do índice negligenciando o ícone, seria preciso pensar como as funções indiciária e icônica forma, nela, pela primeira vez na história, uma união original (Rouillé, 2009, p. 197).

Portanto, devemos:

Ultrapassar o ponto de vista ontológico acerca do ser da fotografia em proveito das alianças e das mesclas, passar do “ou” (que exclui) para o “e” (que inclui). Não mais considerar a fotografia como uma máquina abstrata, obedecendo somente seus mecanismos internos, constantes e universais, mas abordá-las enquanto prática social, plural, perpetuamente variável. Não isolar de um lado, o ponto de vista material, e de outro, as dimensões sociais, econômicas e naturalmente estéticas; nem separar o dispositivo técnico das práticas, dos usos e das imagens (Rouillé, 2009, p. 197–198).

Acreditamos que toda essa discussão do estatuto fotográfico nos fez reforçar uma preocupação de compreender a fotografia como uma imagem na linha da virada visual. Se prestarmos bastante atenção, é possível concluir que muito do que já dissemos sobre os esses autores se aproxima bastante ao modo com a cultura visual entende o que seria uma imagem. Autores como Picado, Rouillé, Kossoy e a preocupação de pensar a presença dos sujeitos, das práticas sociais e da iconicidade no ato fotográfico tentam restaurar a força da imagem fotográfica não como uma mimese da realidade, mas pela sua capacidade de afetar e mobilizar.

Dentre as polaridades propostas por Rouillé, aquela que situa, dialeticamente, a fotografia entre o evento e o estado de coisas é de suma importância para este trabalho. Afinal, as imagens das revistas ilustradas fundamentalmente constituem os eventos através do modo como retratam, registram e expressam as coisas. Uma vez que a pesquisa trabalha com um objeto cujo fundamento está intrinsecamente ligado à constituição de eventos, é importante pensar nesta categoria. Especialmente a partir das considerações de Paul Ricoeur (1992) e seus comentadores sobre narrativa, sentido e acontecimento, acreditamos que um evento não é a coisa em si, mas uma dialógica relação de interdependência entre a própria coisa e o modo como ela se torna um evento ao ser visualizada em imagens pictóricas e textuais. (Pereira, 2009; Viana, 2022) Aqui, é importante ressaltar que o evento não é apenas o que os editores das revistas estão fotografando e registrando, mas o próprio registro, ou seja, o próprio modo de dar a ver também é um evento. Considerando as proposições de Ricoeur, podemos pensar que as reportagens fotográficas são um evento, quando também estão transformando em evento um estado de coisas que também já é um evento pelo modo como é expresso independente da revista. Nessa dinâmica, os eventos, que são a produção de sentido sobre um estado de coisas, procuram estabelecer uma ordem. Essa ordem pode procurar produzir um sentido em que as coisas sejam percebidas como uma novidade/descontinuidade e/ou uma permanência/continuidade. Por outro lado, esse processo não anula ou rebaixa o estado de coisa

INTRODUÇÃO

que constitui o próprio evento. Dito de uma outra forma, as coisas não desaparecem ou ficam totalmente dependentes do modo como elas se tornam um evento. Ainda de acordo com Ricoeur, os eventos, ao também dependerem do estado de coisas, elevam este último, fazendo deste um protagonista do próprio evento.

Feitas as considerações teóricas que guiaram este trabalho, chegou o momento de dissertar sobre como tratamos metodologicamente as nossas fontes e o objeto. Sendo uma pesquisa sobre e com imagens é necessária uma breve apresentação de como abordamos não só as imagens das revistas como o próprio periódico.

Em primeiro lugar adotamos como princípio básico de investigação uma estratégia sugerida por Ulpiano Meneses, em uma passagem clássica de um artigo seminal no qual ele considera três dimensões para pensar uma imagem. A dimensão do visual, que “engloba a "iconosfera" e os sistemas de comunicação visual, os ambientes visuais, a produção/circulação/consumo/ação dos recursos e produtos visuais, as instituições visuais, etc.”(Meneses, 2003, p. 30); o visível, que diz respeito “à esfera do poder, aos sistemas de controle, à "ditadura do olho", ao ver/ser visto e ao dar-se/não se-dar a ver, aos objetos de observação,”(Meneses, 2003, p. 31–32) bem como “às prescrições sociais e culturais de ostentação e invisibilidade, etc.”(Meneses, 2003, p. 31–32) e, finalmente, a visão, isto é, “os instrumentos e técnicas de observação, os papéis do observador, os modelos e modalidades do "olhar" (Meneses, 2003, p. 32).

Pensar as imagens pela dimensão visual envolveu não apenas olhar para as imagens da revista, sejam elas pictóricas ou textuais, mas percebê-las comparativamente em relação a outras imagens que circularam e produziram uma iconosfera urbana em, de e sobre Salvador e a Bahia. Assim, em diversas oportunidades da tese tentamos perceber como as imagens que estávamos analisando se relacionaram com suas congêneres e contemporâneas e até imagens de outras temporalidades e espacialidades.

Essa estratégia também envolveu relacionar imagens que não necessariamente eram provenientes de um mesmo suporte. Nessa direção, tentamos estabelecer um diálogo entre fotografias, clichês, cartões postais, retratos, pinturas, poemas, contos entre outros materiais que, como alertado por Mitchell, podem ser pensados como imagens. Em resumo, a ideia de fazer conversar imagens de suportes semelhantes e diferentes é que elas conflituosamente e dialogicamente “evocam e conjuram continuamente diferente e novas imagens.”(Belting, 2014, p. 71) Elas são “apenas respostas contingentes e, assim, desajustadas das necessidades das

gerações sucessivas. Por isso, após cumprida a sua função, cada imagem induz uma nova.” (Belting, 2014, p. 72)

A dimensão visual como uma estratégia de investigação das imagens ao se interessar, entre outras questões, pelos ambientes e sistemas de comunicação e visual e instituições visuais, no alertou sobre a importância de investigar e analisar não apenas as imagens presentes nas revistas, mas o próprio periódico, a empresa responsável por ele e outras instituições que estabeleciam relações com a revista. Metodologicamente, optamos por tentar analisar os impressos na sua integralidade, problematizando sua materialidade, formato, conteúdo, responsáveis, colaboradores e leitores, como também suas relações com grupos sociais. É importante destacar que um olhar para as imagens em uma perspectiva que considera os sujeitos e instituições envolvidas na sua produção, circulação e consumo procura, sobretudo, realçar a dimensão pública das imagens, especialmente as fotográficas que constituem o cerne das revistas ilustradas. Para Mauad a fotografia tem uma dimensão pública para:

cumprir uma função política, que garante a transmissão de uma mensagem para dar visibilidade às estratégias de poder, ou ainda, às disputas de poder. A fotografia pública é produzida por agências de produção da imagem que desempenham um papel na elaboração de uma opinião pública (meios de comunicação, estado etc.). É, portanto, o suporte de agenciamento de uma memória pública que registra, retém e projeta no tempo histórico, uma versão dos acontecimentos. Essa versão é construída por uma narrativa visual e verbal, ou seja, intertextual, mas também, pluritemporal: o tempo do acontecimento, o tempo da sua transcrição pelo modo narrativo; o tempo da sua recepção no marco histórico da sua publicação, dimensionado pelas formas de sua exibição— na imprensa, em museus, livros, projetos etc. A fotografia pública produz visualmente um espaço público nas sociedades contemporâneas, em compasso com as visões de mundo as quais se associa (Mauad, 2013, p. 12).

Pensando na nossa pesquisa, a dimensão pública da fotografia é fundamental uma vez que as revistas ilustradas não procuram apenas produzir uma imagem a partir dos interesses de determinados grupos sociais. Mais que isso, ainda que voltada por e para as classes médias e elites enquanto público consumidor, a produção da imagem pelas revistas ilustradas busca pautar o espaço e agenda pública na produção de consensos, no qual se constrói a ideia de que o interesse de um grupo particular é o interesse público. Assim, a produção de uma visualidade daqueles e para aqueles grupos está intimamente ligada ao modo como publicamente um fenômeno social deve ser socialmente reconhecido e legitimado.

Para pensar a dimensão do visível, centramos o nosso olhar na investigação das imagens propriamente ditas. Ainda que tenha existido um esforço de pensar outros materiais como imagens, à luz do que propõe Mitchell, não se pode negar que o principal foco foram as imagens pictóricas, no nosso caso os clichês provenientes das fotografias. Para interpretar esse material foi necessário seguir a trilha de outros autores que se preocuparam em interpretar e

INTRODUÇÃO

compreender seus aspectos visíveis (Kossoy, 2014; Lima; Carvalho, 1997; Mauad, 2005; Monteiro, 2011, 2016). Assim, tentamos compreender essas imagens considerando os seguintes elementos: tamanho (grande, pequena), disposição (avulsa, em reportagem fotográfica), enquadramento (de cima para baixo, de baixo para cima), planos, formato (quadrada redonda), relação com o texto (textos, título, legendas), relação com os outros conteúdos da revista, (secções, editoriais, colunas), pessoas retratadas (homens, mulheres, crianças, grupos, multidões), tema (carnaval, festa social, esporte), disposição das pessoas retratadas (posada, instantâneo, instantâneo em movimento) entre outros aspectos. É importante pontuar que essas categorias foram utilizadas considerando as imagens em uma perspectiva serial. Isto quer dizer que fizemos um esforço de constituir séries de imagens sobre um mesmo assunto ou tema para aprender recorrências e regularidades. Elizabeth Edwards foi uma das autoras que nos inspirou a pensar a importância de perceber as imagens em uma perspectiva serial. Trabalhar com uma escala mais ampla, ou como prefere Edwards, com a abundância de/das imagens, permite ver padrões e tendências. Para a autora a “abundância permite ao historiador ver padrões, não necessariamente do que são fotografias, mas de seu trabalho em paisagens históricas e visuais” (Edwards, 2022, p. 47).

As revistas ilustradas, a depender do modo em que elas se constituem enquanto fontes, podem ser compostas de milhares imagens. No nosso caso, apenas em *Renascença* temos mais de 100 edições com média de 40 clichês. Alguns números chegam a mais de 100 imagens fotográficas. Ainda que pudéssemos constituir uma amostra desse material, a quantidade assombrosa de imagens não deve ser ignorada, sendo necessário entendê-la como “um sistema coletivo que expressa valores complexos e interligados.” Logo:

a abundância exige esse "olhar distante", em que o significado é atribuído às formas, formas, relações e estruturas de todo um corpo de material. Por outras palavras, o potencial histórico das fotografias tem de ser compreendido nas tensões entre os níveis macro e micro, ou seja, o olhar distante e a perícia forense crítica. O que é que as mantém juntas como uma afirmação coerente em relação a qualquer problema histórico particular? Evidentemente, o padrão faz parte de qualquer método histórico, procurando repetições, confluências e comparações. Mas com fotografias, a abundância permite-nos ver os padrões de detalhes imperceptíveis em outras fontes históricas. A abundância também permite aos historiadores compreender a forma como as imagens funcionam, e assim deixar a sua marca em questões históricas mais amplas (Edwards, 2022, p. 48).

Por outro lado, uma perspectiva serial não significou necessariamente o abandono de um olhar mais microscópico. A partir desta estratégia, foi possível perceber e discutir detalhes nem sempre possíveis de enxergar com um olhar mais abrangente. Novamente, Edwards nos guiou através de uma orientação metodológica que viabiliza o trabalho tanto com uma

INTRODUÇÃO

abundância de imagens, vendo as suas regularidades, mas também atento aos detalhes, pois as duas perspectivas não são excludentes:

Escala e abundância estão, no entanto, inter-relacionadas e sobrepostas na massa de possibilidades que oferecem aos historiadores. Existe abundância dentro da escala e a própria escala é uma questão de abundância. Portanto, os processos históricos não estão necessariamente inseridos em uma ou outra forma de escala – ambos trabalham juntos (Edwards, 2022, p. 45).

Acreditamos que pensar de modo complementar as formas de observar as imagens das revistas ilustradas teve importância para entender o próprio objeto de uma perspectiva diferente. Nessa direção, o trabalho com a observação de uma grande quantidade de clichês e, ao mesmo tempo, vendo a particularidade de alguns destes busca tanto pensá-los como um padrão, uma tendência, como perceber as particularidades que tensionam esse próprio padrão. Portanto, a escala reduzida não seria apenas ver um todo no particular. Pelo contrário, o particular, como costuma lembrar Carlo Ginzburg (1989), seria uma forma de instabilizar uma ideia de padrão que também não pode ser ignorada:

uma leitura atenta de fotografias específicas como 'forenses críticos', tem de ser temperada com um olhar distante ou pensamento de padrão. Ao pensar em padrões, o historiador não procura singularidades, mas sim formas, sobreposições e ausências tanto nas imagens coletivas como no trabalho que realizam. Isto também tem ramificações historiográficas, pois o 'pensamento padrão' é uma determinação 'de conhecer o mundo dinamicamente, de conhecer os pulsos ramificantes e correntes de conexões entre todas as coisas componentes do mundo energizado. Abundância torna-se produtiva porque a combinação de escala e montagem permite-nos ver o material, literalmente, de novas formas. Talvez as múltiplas escalas oferecidas pelas fotografias e as suas abundâncias nos permitam reivindicar o meio termo entre o regime visual teoricamente assumido, por exemplo, com as suas tendências redutoras e excessivamente causais, e os detalhes da inscrição (Edwards, 2022, p. 47).

Uma estratégia que tentou privilegiar a particularidade das imagens também nos permitiu compreendê-las de um modo mais instável. Uma categoria que nos ajudou a tentar perceber fraturas nas imagens foi a de performance na linha do que propõe Elizabeth Edwards. Ao investigar fotografias no contexto colonial, a autora percebeu que, por mais que as autoridades coloniais buscassem inscrever nas imagens um modo de legitimar a dominação, inclusive mobilizando encenações para isso, os sujeitos fotografados, em pequenos gestos e corporalidades em performance na ocupação da própria imagem fotográfica, deixavam ver formas de contestação da visualidade colonial. Nas imagens fotográficas, Edwards observou três modos de pensar a performatividade: em primeiro lugar “no teatro do quadro, segundo, na performance da feitura, e, por fim, no teatro ou performance dentro do quadro” (Edwards, 2021, p. 36). Essas etapas não são mutuamente exclusivas, mas integralmente interligadas na

INTRODUÇÃO

performance da história. Nessa dinâmica, existe uma teatralidade na constituição do enquadramento de uma foto de duas maneiras:

Primeiro, pela intensidade da forma apresentacional o fragmento de experiência, realidade, acontecimento (seja como for que lhe queira chamar) contido dentro do enquadramento – e, segundo, pela elevação de mundos signícos que resulta dessa intensidade (Edwards, 2021, p. 34).

Entretanto, essa encenação, ao tentar mostrar o que as autoridades coloniais queriam que fosse visto, também deixava escapar o que estava além da imagem, ou seja, formas, gestos e performances que deixam ver como foi montada uma visualidade que permitisse aos espectadores verem o que os produtores da imagem desejavam. É nessa operação que é possível ver que, enquanto performance, a fotografia possui sentidos que confrontam até mesmo aqueles imaginados e desejados por uma versão hegemônica da imagem. Assim:

o quadro fotográfico possui um “efeito elevante” que força as imagens à visibilidade ao mesmo tempo em que cria pontos de fratura que concentram energia semiótica nas bordas da fotografia e tornam o espectador consciente do que está para além da imagem, permitindo, assim, confrontar narrativas históricas generalizantes. O enquadramento também intensifica tensões contidas no próprio ato do fazer fotográfico e permite, pela performance dos corpos dentro da imagem, uma confrontação da narrativa histórica imposta sobre eles (no caso das imagens analisadas, uma narrativa colonial) (Edwards, 2021, p. 28).

A discussão entre performance e instabilidade da imagem fotográfica foi útil nesta pesquisa na medida nos permitiu desenvolver uma interpretação atenta ao modo como os editores da revista buscaram performar no modo como conseguiam seus instantâneos e flagrantes, mas também como poderia existir uma encenação dos fotografados que poderiam ir de/ao encontro da visão de mundo defendida pelos editores das revistas ilustradas. Então, perceber a performance não seria apenas analisar o resultado, isto é, a fotografia, mas pensar em como, em um conjunto de tensas negociações, se chegou em uma determinada fotografia:

Embora as fotografias possam ter diferentes densidades no modo com o qual reúnem um campo de força de relações sociais e apresentam seus conteúdos, elas, todavia, carregam consigo as características da fotografia como meio de inscrição. Como tal, elas todas são afetadas, em suas bordas, em maior ou menor grau: fotografias de família, fotografias oficiais, retratos. Suas contenções têm o potencial para performar histórias de modos que talvez não esperemos, quando são usadas não apenas como ferramentas de evidência, mas como ferramentas com as quais pensamos através da natureza da experiência histórica. As subjetividades posicionadas no olhar para fotografias deixam espaço para articular outras histórias fora dos métodos históricos dominantes. Ao utilizar a performance como ferramenta para pensar, espero ter sugerido a característica crucial da agência fotográfica em tudo isso, enquanto tentamos compreender a relação entre fotografia e história (Edwards, 2021, p. 46–47).

INTRODUÇÃO

À dimensão performática da imagem fotográfica somamos uma reflexão que também procurou ver na fotografia tensões e fraturas que desestabilizam interpretações interessadas de atribuir significados únicos ou estáveis. Aqui falamos de Ariella Azoulay (2008) que, entendendo a fotografia como um contrato civil, afirma que aquele artefato é resultado menos da vontade do seu produtor e mais de um imbricado encontro marcado por um conjunto de relações de poder assimétrico que envolve o fotógrafo, a câmera, o fotografado e o espectador. Para Azoulay (2008, p. 12), a fotografia “é um aparato de poder que não pode ser reduzido a qualquer um de seus componentes: uma câmera, um fotógrafo, um fotografado, um ambiente, objeto, pessoa ou espectador.” Em resumo:

a fotografia não é propriedade de ninguém. Não pode ser possuída. Fotografia é também uma forma de relação dos indivíduos com o poder que os governa, uma forma de relações que não são totalmente mediadas por tal poder, sendo uma relação entre indivíduos formalmente iguais — indivíduos que são iguais como os governados como tais. É uma forma de relação que existe e torna-se válido apenas dentro e entre a pluralidade de indivíduos que participam dele (Azoulay, 2008, p. 81).

A dimensão civil e contratual da fotografia nos ajudou a metodologicamente pensar não só nas intenções que os fotógrafos, editores tinham ao produzirem as fotografias e clichês. Igualmente interessante é pensar como o que foi capturado pela objetiva foi o resultado de um conflituoso encontro entre diversos atores que, ainda que de formas desiguais, participaram ativamente daquele momento. Ainda que majoritariamente a fotografia revele as intenções do autor e do editor, essas imagens deixam escapar o modo como os fotografados participaram ativamente daquele ato, de uma forma que nem sempre aparece do modo como o fotógrafo tinha desejado:

Na fotografia — e isto é evidente em cada fotografia — há algo que vai além da ação do fotógrafo, e nenhum fotógrafo, mesmo o mais talentoso, pode reivindicar a propriedade do que aparece na fotografia. Cada fotografia alheia traz os vestígios do encontro entre os fotografados e o fotógrafo, nenhum dos quais pode, por si só, determinar como esse encontro ficará inscrito na foto. A fotografia excede qualquer presunção de propriedade ou monopólio e qualquer tentativa de ser exaustivo. Mesmo quando parece possível nomear corretamente na forma de uma afirmação o que ela mostra — “Isto é X” — sempre resultará que alguma outra coisa pode ser lida nela, algum outro evento pode ser reconstruído a partir dele, algum outro evento pode ser reconstruído a partir dele, algum através dele pode-se discernir a presença de outros atores, construindo as relações sociais que permitiram sua produção (Azoulay, 2008, p. 12).

O pensamento de Azoulay nos ajudou a aguçar a nossa sensibilidade e acuidade visual para tentar compreender os encontros entre fotógrafos e fotografados, nas suas condições de possibilidade. Nessa direção, o nosso movimento como um pesquisador de um tempo específico que olha e vê imagens de um outro tempo é perceber como essas imagens podem possuir interpretações diversas e diferentes. Em resumo, “fotografia está aí, um objeto no mundo, e

INTRODUÇÃO

qualquer um, sempre (pelo menos em princípio), pode puxar um de seus fios e traçá-lo de modo a reabrir a imagem e renegociar o que ela mostra, possivelmente até completamente o que não foi visto nele antes” (Azoulay, 2008, p. 13).

Ainda que não seja tão simples perceber a participação dos fotografados no dialético encontro que resultou em uma imagem produzida pelos editores das revistas, foi possível perceber que, em alguns clichês, os e as fotografadas não necessariamente estavam compactuando com a ideia de que o fotógrafo tinha da imagem quando apertou o botão da câmera. Em muitas fotogravuras, que na mente dos produtores serviram com um símbolo das novas formas de lazer das elites soteropolitanas, foi possível ver uma dimensão do trabalho através de uma participação ativa de pessoas negras e subalternizados que na condição de motoristas, empregadas domésticas e carregadores, abriam a possibilidade pensar a imagem não apenas pela ótica do lazer, mas também do trabalho. Ao mesmo tempo, as fotogravuras permitiam ver que, por mais que existisse um desejo de eliminar a presença negra na imagem da cidade, homens e mulheres negros insistiam em aparecer para revelar que a modernidade almejada pelas elites era inviável sem uma participação daqueles sujeitos. Além disso, em algumas imagens, as próprias elites fotografadas no encontro com a câmera e os fotógrafos nem sempre performavam ou se deixavam ver no modo como os editores das revistas esperavam. Entre o clique do fotógrafo e a visualização do clichê na página de uma revista existiu uma série de relações que resultaram em uma imagem que não possuía um sentido único ou específico. Em síntese, o fato de os clichês não possuírem uma propriedade como o senso comum imagina, não permite “estabelecer sentido único e estável da imagem negue ou se sobreponha a todos os outros” (Azoulay, 2008, p. 97). Embora uma abordagem metodológica serial tenha ajudado a compreender as intenções de posse e sentido que os editores queriam atribuir às imagens, uma estratégia que também privilegiou um olhar particular sobre as imagens a partir de uma dimensão performática foi fundamental para evitar uma interpretação única apenas em função de um padrão identificado através de um determinado volume de imagens.

Finalmente, Azoulay também foi importante nesta pesquisa quando afirmou que no dialético e conflituoso encontro entre fotógrafo, câmera, fotografado que resulta em uma fotografia não se pode esquecer da presença do espectador que também com suas particularidades produz novos e diferentes sentidos à imagem que vê. Esta reflexão produziu em mim um efeito de pensar que, tal como os personagens que estão produzindo uma ideia sobre a fotografia, eu também estou participando deste encontro ao ver essas imagens e imprimir uma interpretação que não necessariamente coaduna com as que potencialmente

INTRODUÇÃO

existiam no momento imediato ou posterior de produção da imagem. Por sua vez, a minha interpretação também está relacionada ao modo como eu monto as imagens quando procuro torná-las visíveis para o meu espectador. Assim como os editores dispuseram de vários arranjos para montar suas imagens nas páginas da revista, eu também mobilizei estratégias visuais que envolveram a seleção, exclusão, recorte, ampliação, justaposição, diagramação, numa palavra, montagem das imagens que estão nesta tese. Adotamos duas principais estratégias de apresentar as imagens pictóricas. A principal delas foi mostrar as páginas das revistas nas quais estavam os clichês que pretendíamos discutir. Essa abordagem se deu através da ampliação da página e alocação no corpo da tese sem dividir atenção com o nosso texto. Além disso, as páginas foram colocadas em fundo preto apenas com a presença de títulos e legendas. Igualmente, quase sempre optamos por colocar mais de uma página o que de certa forma resultou em um modo de mostrar sequencial. Outra estratégia menos utilizada foi a de simular, ao estilo de Aby Warburg (2015) grandes pranchas com o fundo negro no qual foram dispostas várias imagens de tamanhos variados não necessariamente semelhantes ao tamanho original. Essa estratégia procurou, sobretudo, aproximar as semelhanças de gestos e formas presentes em imagens de naturezas diferentes. Esse gesto pode ser compreendido como uma forma de participar do encontro que produz não só uma fotografia/imagem como as suas interpretações.

A dimensão da visão, a último da tríade proposta por Ulpiano Meneses, encerra o nosso comentário metodológico. Aqui, a estratégia foi recorrer às próprias edições da revista para compreender como, no seu formato e conteúdo, conseguimos perceber o papel do observador e as suas formas de observar e dizer sobre as imagens. O movimento não foi procurar necessariamente relatos sobre as imagens físicas propriamente ditas, mas materiais que diziam respeito sobre o tema fotografável ou sobre a prática de dar a ver por clichês um determinado tema. Mais uma vez, a estratégia de ler e visualizar integralmente as revistas permitiu encontrar notas, editoriais, relatos, chistes e comentários que versaram sobre a forma como a sociedade observava não só as imagens, mas a prática de produzir imagens.

Após a apresentação teórica e metodológica, nos cabe finalizar a introdução desta tese escrevendo algumas linhas sobre a forma como ela foi estruturada. Optamos por produzir um trabalho com seis capítulos divididos em duas partes. Na primeira delas, que recebeu o nome de “Da formação da Lindemann ao surgimento de Renascença: a iconosfera fotográfica em revista de Salvador”, apresentamos os três capítulos iniciais. No primeiro deles procuramos discutir como se deu o processo de formação de uma iconosfera da cidade de Salvador na relação com a formação de uma imprensa ilustrada na capital. Com uma abordagem mais ampla,

brevemente apresentamos como surgiram as primeiras revistas ilustradas baianas desde o final do século XIX e qual o diálogo que elas estabeleceram com o desenvolvimento e modernização da imprensa soteropolitana e do campo fotográfico que também estava em formação. Nessa discussão, abordamos o surgimento da Lindemann, empresa fotográfica responsável pela *Renascença* e as relações que o grupo estabeleceu com a imprensa e a iconosfera urbana da e na Bahia.

No segundo capítulo, as atenções estão na *Renascença* propriamente dita para discutir especificamente a caracterização e perfil editorial da revista. Nesse momento, apresentamos dados como o tamanho, formato, materialidade, preço, circulação, público leitor/visualizador, redação, proprietários, colaboradores e financiamento. Importante pontuar que procuramos fazer uma análise que considerasse os dados da revista na relação com os outros impressos concorrentes da Bahia e do Brasil como um modo de pensar a posição de *Renascença* na imprensa local e de outros estados. Também procuramos perceber se em que medida a materialidade e o perfil gráfico e editorial da revista apregoada pelos seus editores envolvia um tipo de performance material-visual responsável pela criação de uma imagem da revista que a colocasse em alguma posição importante para a Bahia e a para a sua imprensa. É nessa direção que tentamos apreender como a caracterização do mensário dialogou com a própria sociedade soteropolitana daquelas décadas.

Encerrando a primeira parte, o terceiro capítulo continuou na análise da revista para discutir de um modo mais abrangente o seu conteúdo. Este foi dividido de um modo em que fosse possível compreender, em linhas gerais, o que era produzido no mensário. Assim, tratamos de três categorias: as propagandas, as secções e o material avulso. Além de identificar e descrever o conteúdo do impresso, bem como as principais formas de publicação no seu interior, uma grande preocupação do capítulo foi pensar como este conteúdo estava intimamente relacionado ao interesse dos editores em afirmar a *Renascença* como um periódico ilustrado. Nessa direção, tentamos perceber como as imagens, sejam elas textuais ou pictóricas, ditavam e eram ditadas a própria produção do conteúdo nas suas mais variadas formas e temas.

Na segunda parte da tese, cujo título é “Uma cidade em revista: visualidades do cotidiano urbano de Salvador”, desenvolvemos mais três capítulos desta vez para interpretar e compreender algumas experiências urbanas específicas mediadas pelas imagens das revistas. No primeiro capítulo discutimos o carnaval. A partir da constituição de algumas séries de imagens que apresentam a festa momesca nos diferentes espaços da cidade como nas ruas, nos salões dos clubes sociais e nos estúdios fotográficos da Lindemann, a nossa intenção foi

INTRODUÇÃO

compreender como essa festa pelo modo como era dada a ver na revista se relacionava com a tentativa de produção de uma moderna imagem de uma cidade festiva.

No segundo capítulo discutimos a constituição de uma cultura visual urbana a partir da relação com o mar, a praia e o litoral. Novamente através de séries de clichês de instantâneos de pessoas e grupos passeando e se banhando nas praias de Salvador, tentamos compreender qual o papel do litoral quando mediado por imagens na afirmação de uma cidade que dialogicamente procurava se afirmar como moderna, mas atualizando tradições marítimas que naquele momento constituíam a história da cidade. Para discutir este problema, foi necessário não apenas constituir séries com as imagens de *Renascença*, mas pensar também em imagens como pinturas, cartões postais e vistas das praias de Salvador para perceber as relações de proximidade e distanciamento que essas aquelas estabeleceram com os clichês da revista.

Finalmente, o último capítulo da segunda parte e da tese discutiu especificamente os flagrantes de pessoas caminhando na rua. Na revista, grande parte desses clichês recebeu o título de Em frente à nossa Anschutz. Este nome, que faz referência a uma máquina fotográfica compacta alemã, fazia alusão à capacidade da revista estar em todos os espaços da cidade de capturar instantaneamente o seu movimento urbano. Aqui, o nosso interesse foi tentar compreender que tipo de cidade em movimento essas imagens buscavam constituir. Se nos capítulos sobre o carnaval e a vida mundana marítima tentamos perceber como os editores se esforçaram para produzir uma imagem de cidade em constante lazer, esses flagrantes parecem ser, ao menos para os editores da revista, a expressão máxima do mundanismo ordinário. A compreensão dessas imagens passou por questões como: identificar quais pessoas que estavam nesses clichês, em quais logradouros da cidade estavam circulando, qual a relação dessas imagens com outras no passado e no presente envolvendo pessoas nas ruas de Salvador e, por fim, qual a percepção que encontramos na revista sobre a prática de passear pelas ruas da cidade e de fotografar essa atividade.

**PARTE 1 - Da formação Da LINDEMANN ao surgimento De Renascença: a
ICONOSFERA FOTOGRÁFICA EM REVISTA DE SALVADOR**

CAPÍTULO 1 - A LINDEMANN E A CULTURA VISUAL IMPRESSA EM SALVADOR

A Bahia Moderna

Como o bom Sol do Lacis que voltou a olhar a sua Roma, o fecundo sol do Progresso voltou a banhar Bahia. Entrou, a mimosa cidade de Tomé de Souza, num verdadeiro período de *Renascença*, quer do ponto de vista material, quer do social e intelectual. É que a Bahia, terra privilegiada, sempre nobre, é um mercado de luz, de ideias, de afeto, e de civilização que jamais fenecerá. Tem a virtude impressa em cada uma das suas riquezas. Ostentam o selo da imortalidade as suas glórias.

Com a ideia de uma Bahia maior, mandam seus filhos aos quatro ventos, através de campos e de desertos, o seu grito contra o analfabetismo.

E um monumento mais alto que o Coliseu Romano, mais sublime que a Capela cistina, mais Belo que a basílica de São Pedro, e ainda mais útil que as termas de Caracala e o arco de Tito, ergueu-se às letras e ao pensamento, com a “*Renascença*”

Constata-o esse conforto amável que sente a alma latina em cada uma de suas páginas. Essa fragrância é suave, que de toda ela rescende, orgulhando-nos essa força passada e passada tradição e grandeza.

O grande passo, o triunfo verdadeiro desta revista, é a afirmação soberana da *Renascença* da intelectualidade em toda a linha. Em um nome simboliza este auspicioso fato histórico, esse acontecimento: - o da “Photo: Lindemann” de Costa & Gramacho, por Olympio Pinto, - intrépido cruzado pela luz, também auxiliada.

Esplende de elegância, de arte, de luz e de beleza, e marcará época na crônica da literatura da Bahia, esta obra.

É da mais importante porção de beletistas – prosadores tersos e poetas modernos, que dão rende vous às musas.

E, sob essa atmosfera suavíssima, aromas e sons confundindo-se no espaço, sob essa doce efusão de astros a se perder na amplidão, brinca Vênus de cabelos loiros, esparsos com Minerva, de olhos grandes e glaucos. Dá Marte o braço a Apolo, entoando, Fauno, um hino encantado em companhia de Iris e das Driades, tudo celebrando o divino renascer de nossa Hellade.

A pena é a arma brilhante, mas incruenta, de seus guerreiros; o livro é a sua cota de malha, a sua couraça luzente de cavalheiros.

A harmonia que desprendem tantas harpas e flautas, tem um encantamento de sonho; é uma harmonia leve, suave e deliciosa de ritmos divinais.

A literatura forma a vida livre dos povos; e aquele que não sente prazer e alegria com o surgir de um jornal, dificilmente se alegrará com o raiar da liberdade e o emancipar das consciências.

A imprensa, com suas máquinas rotativas, faz fuzilar os lampejos ideais e glorifica os gênios.

É o pedestal da santidade do lar, e nela se assenta a base da honra e da família. Não deixa que o deus de Letournea seja só quem medre: à falsa sociedade: louva a moralidade no trabalho e impulsiona a atividade moral e física.

O homem livre, que viva nas trevas, retrata uma face de bárbaro.

E, apenas modificando na sua organização social, tem calcetas nos pés, não goza dos favores públicos. A instrução com o telégrafo e a imprensa, numa aliança defensiva, eis a valorosa “entente” contra o infortúnio. E a imprensa, com seus jornais e revistas, instrui e educa; emancipa e civiliza.

Estão, pois, concretizadas as ideias em prol do nosso levantamento intelectual e moral. Nacionalizaremos os livros e alargaremos o horizonte de sua leitura.

A imprensa é um soldado a encorajar a morar; uma tua a incitar a razão; um farol a esclarecer as inteligências. O livro combate os vícios, desfaz a atrofia e aumenta o robustecimento da alma.

Amemos a imprensa como a força motriz de toda a *Renascença*, como a artéria, a veia mater, propulsora do progresso.

Antonio Dantas Barbóza.¹⁶

¹⁶ *Renascença*, Salvador, nº 8, 31 de dezembro de 1916, p. 8 – 9.

O texto acima foi publicado em 31 de dezembro de 1916, na oitava edição da revista. Tinha o título de *A Bahia Moderna* e foi assinado por Antonio Dantas Barbosa, que o dedicou ao mensário. Resolvemos começar o primeiro capítulo deste trabalho trazendo este texto na íntegra, pois ele nos serve como uma forma de introdução para pensar sobre o que seria, na Bahia, uma revista com o nome *Renascença*. Ao nos depararmos com essa espécie de ode à revista e a imprensa, nos questionamos: o que seria uma *Renascença* baiana? O que fazia parte dessa *Renascença*? Nesse renascimento, o que seria, para uma parte dos baianos, ter uma revista como aquela? Que monumento foi erguido pela revista? E qual o papel desse periódico e da Lindemann na própria proclamada *Renascença Baiana*? Ainda que o próprio texto forneça algumas respostas para esses questionamentos, ele nos serve como uma porta de entrada para iniciarmos o trabalho de visualização e leitura da revista para tentar compreender de que forma o seu formato e conteúdo ajudava a responder as questões inspiradas pelo texto acima.

Passamos então a refletir uma forma razoável de compreender o impresso, o que envolveria não apenas pensar o seu conteúdo textual/iconográfico, que, na opinião de Antonio Barbosa, fazia com que *Renascença* se tornasse um símbolo do progresso baiano. É necessário ir mais além e compreender a materialidade da revista, não em si mesma, mas na própria relação com a cidade de Salvador, a sua imprensa e a sua iconosfera. Em que medida as vinhetas, o título de uma secção, a qualidade da folha, o tamanho das imagens, o nome dos leitores e colaboradores, o preço e tantos outros aspectos ajudam a perceber o que seria esse renascimento daquela Hellade é a tarefa desses dois primeiros capítulos. No primeiro, iniciaremos não com a *Renascença*, mas com a Lindemann, empresa responsável pelo periódico. Nesse momento, nossa intenção será discutir como o estabelecimento foi formado e como essa trajetória, na relação com Salvador e a sua cultura visual e impressa culminou na própria revista. No capítulo seguinte, passaremos a discutir propriamente o periódico, sempre, na medida do possível, dialogando com a capital baiana e o seu periodismo.

O surgimento da Lindemann e o mundo das imagens na Bahia do século XIX

A história da Lindemann na Bahia começa antes da chegada de Rodolpho Lindemann a Salvador, personagem cujo sobrenome serviu para nominar o estabelecimento que, nos anos 1910, criou a revista *Renascença*. O que na década de 1920 se entendia como a Fotografia Lindemann teve início não com Rodolpho, mas com o envolvimento de Guilherme Gaensly com a fotografia. Guilherme, nascido como Willian, em 1843, na Suíça, chegou a Salvador com seus pais em 1848. Entre 1868 e 1871, Gaensly teve um dos primeiros envolvimento com a

fotografia ao trabalhar na filial baiana da Fotografia Alemã, um estabelecimento da propriedade de Albert Hanschel, um dos muitos fotógrafos estrangeiros que trabalharam em Salvador no século XIX (Alves, 2006; Kossoy, 2002; Santos, Isis Freitas dos, 2014; Vasconcellos, 2006).

Em 1875, na imprensa de Salvador, Geansly aparece relacionado a outro empreendimento de sua propriedade, a Fotografia do Commercio, um “novo estabelecimento montado com todo o gosto”¹⁷. É aqui que poderíamos dizer que a Fotografia Lindemann começa quando encontramos alguns autores afirmando que, nesse momento, Rodolpho Lindemann passou a trabalhar com Geansly na Fotografia do Comércio em 1874 (Leal, 1997). Essa data também é confirmada pelos próprios proprietários da Lindemann nos anos 1920. Em algumas edições de *Renascença*, em textos sobre a história do estabelecimento, eles lembraram que a Lindemann foi fundada em 1874. Entretanto, outros pesquisadores consideram que a relação de Lindemann com Geansly começou a realmente aparecer na imprensa a partir dos anos 1880, especialmente no ano 1882, quando ocorreu a mudança do nome Fotografia de Guilherme Gaensly para Gaensly & Lindemann – Fotografia do Commercio (Alves, 2006, p. 40). Um ano antes, o endereço do estabelecimento passou a ser no então Largo do Teatro, nº 92. No que se refere às fontes localizadas, Aristides Alves (2006) encontrou um cartão de visita com ambos os nomes em 1887. Já Isis Santos (2014) defende que eles se tornaram sócios em 1888. De toda sorte, apesar do desencontro de algumas datas, podemos definir que a sociedade de Lindemann com Geansly se desenvolveu, sobretudo, na década de 1880, embora também seja crível considerar que a parceria, não como sócios, tenha iniciado alguns anos antes.

No que tange aos dados biográficos de Lindemann, os pesquisadores Ricardo Mendes (2001) e Maria da Ajuda Santana (2013) afirmaram que o sócio de Geansly nasceu em Paris, em 1855, tendo falecido após 1916. Sobre a chegada de Lindemann em Salvador, os dados são mais controversos. Isis Santos (2014) encontrou um registro de desembarque de passageiros no porto de Salvador, datado de 1879, em que consta o nome de Lindemann. Já Santana (2013) afirmou que o francês se radicou em terras soteropolitanas em 1876. A autora ainda lembrou que a relação de Lindemann com a fotografia parece não ter se iniciado na Bahia, mas em Pernambuco com um estabelecimento que ele possuía em Recife. De acordo com Boris Kossoy (2002), já em Salvador, provavelmente antes de estabelecer sociedade com Gaensly, Lindemann, em 1881, também atuou como pintor retratista conforme anúncio do Almanak da Província da Bahia, localizado por Consuelo Novais Sampaio (2005). De acordo com Ricardo

¹⁷ *Jornal da Bahia*, Salvador, 31 de agosto de 1875, p. 4.

Mendes (2001, p. 27), citando Santana (2013), “Lindemann parece ter desenvoltura própria na divulgação de sua produção. Registra-se sua participação nas mostras organizadas pela Academia de Belas Artes da Bahia em 1880, 1883 e 1885”.

No campo da fotografia, a Gaensly & Lindemann produziu diversos tipos de trabalhos envolvendo artefatos visuais diferentes. Entre eles, podemos citar os *cartes de visite* e, principalmente, as vistas. Sobre os primeiros, encontramos retratos de pessoas anônimas bem como de conhecidos, como a irmã de Castro Alves. Entretanto, de acordo com Ricardo Mendes (2001), o que se destacavam nos trabalhos da Photographia do Commercio eram as vistas de diversas regiões de Salvador e da Bahia. Inclusive, entre os anos 1870 e 1880, Gaensly produziu um álbum com 14 vistas, dentre as quais podemos citar as do Largo do Teatro, da Ladeira de São Bento e da Praça da Piedade. No site da Biblioteca Nacional, também encontramos outro álbum produzido, provavelmente também entre os anos 1870 e 1880, com vistas da Barra e do Rio Vermelho. Esse tipo de imagem era valorizado nos próprios anúncios que Gaensly fazia do seu estabelecimento.

Os trabalhos da Gaensly & Lindemann tiveram uma boa aceitação no mercado da Bahia e até fora dele. Algumas evidências ajudam a caminhar para esse entendimento. Em primeiro lugar, podemos citar que os proprietários da Photographia do Commercio faziam questão de afirmar que alguns dos seus trabalhos foram premiados na exposição promovida pela Academia de Artes da Bahia. Uma outra forma de perceber o sucesso das fotografias do estabelecimento foi a sua utilização para a produção de outros álbuns que visavam exportar uma imagem de um Brasil moderno para o mundo no contexto das grandes exposições internacionais (Barbuy, 1996; Turazzi, 1995). Seguramente, um dos álbuns mais famosos foi o *Álbum Vues du Brésil*, dirigido pelo Barão do Rio Branco, em 1889, para a exposição de Paris naquele ano. No álbum é possível encontrar vistas de cidades como Rio de Janeiro, Petrópolis, Nova Friburgo, Recife, entre outras. Salvador apareceu em 22 fotografias, dentre as quais 17 são de autoria de Lindemann. Entre os espaços fotografados estão a Ladeira da Montanha, a Ladeira de São Bento, o Cais Dourado, a Praça Riachuelo, o Elevador Lacerda, a Rua Conselheiro Dantas e a Rua das Mercês. Por fim, um terceiro modo de considerar que o empreendimento lograva algum êxito foi a criação de uma filial em São Paulo, em 1894.

Figura 1: Vista da Barra produzida por Gaensly c. 1870



Fonte: Salvador antiga. Disponível em: <http://www.salvador-antiga.com/barra/barra-gaensly.htm>. Acesso em 13 março de 2023.

Figura 2: Vista do Rio Vermelho produzida por Gaensly e Lindemann c. 1880



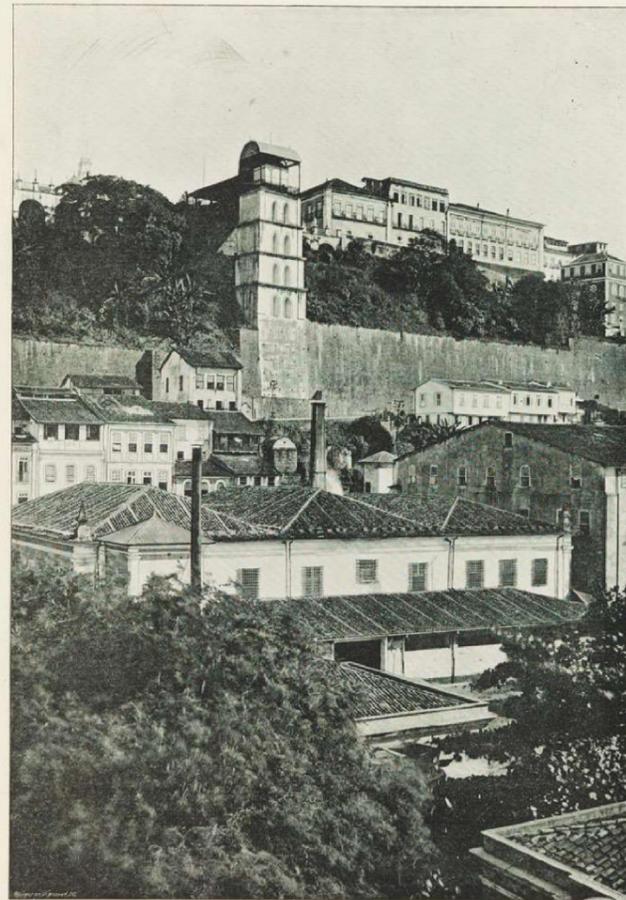
Fonte: Gaensly & Lindemann/Coleção Gilberto Ferrez/Acervo Instituto Moreira Salles.

Figura 3: Fotografia da Rua Nova das princesas c. 1870



Fonte: Gaensly, Guilherme, 1843-1928. Vues de Bahia, p. 11.

Figura 6: Vista do Elevador Lacerda produzida por Lindemann c. 1880



D'après une photographie de LINDEMANN, de Bahia.

BAHIA.
L'ASCENSEUR.

Fonte: Album de Vues du Brésil, Paris, p. 40.

Figura 5: Vista da Ladeira do São Bento produzida por Lindemann c. 1880

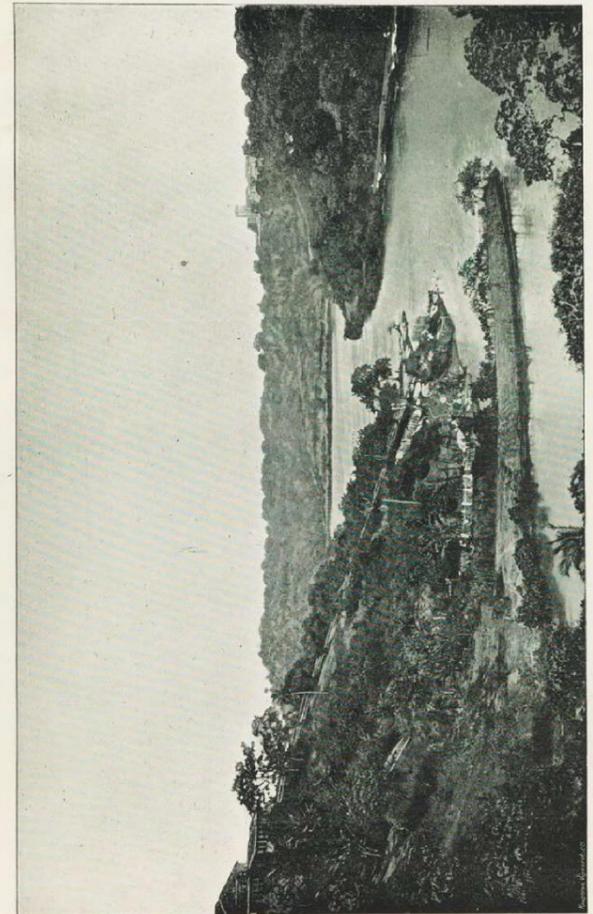


D'après une photographie de LINDEMANN.

BAHIA.
LADEIRA DE SÃO BENTO (ville haute).

Fonte: Album de Vues du Brésil, Paris, p. 47.

Figura 4: Vista do Dique produzida por Lindemann c. 1880



BAHIA.
DIQUE DE LAGOA GUACIA.

D'après une photographie de LINDEMANN.

Fonte: Album de Vues du Brésil, Paris, p. 52.

Não obstante possamos atribuir o sucesso da Geansly & Lindemann às próprias escolhas e estratégias comerciais dos sócios, não se pode negar que o crescimento da empresa estava em sintonia com o processo de transformação por qual passava o Brasil sobretudo na segunda metade do século XIX. Na verdade, desde o início daquela centúria, quando ocorreu a abertura dos portos, a chegada da família real e a própria Independência, o país experimentou uma série de mudanças como a maior presença e circulação de estrangeiros e mercadorias, o que levou a uma maior diversificação e adoção de ideias, costumes e comportamentos (Grinberg; Salles, 2009; Morel, 2016). A abertura dos portos brasileiros também permitiu a intensa presença de visitantes que, no contexto de redescoberta das américas, passaram a produzir narrativas textuais e visuais sobre a beleza da natureza, o exotismo da população e o potencial exploratório das diversas regiões. Os relatos desses viajantes foram decisivos para ratificar a ideia de uma Europa civilizada em detrimento de um novo mundo ainda primitivo e selvagem (Pratt, 1999; Süssekind, 1990). Na busca por tornar o Brasil um mais civilizado aos olhos dos europeus, algumas cidades brasileiras, sobretudo a partir da segunda metade daquele século, passaram a experimentar uma dinâmica urbana mais intensa, seja com a chegada das ferrovias ou a urbanização, com a construção de ruas, avenidas e edifícios que abrigaram instituições de ensino, saúde entre outras (Costa, 1999).

A Bahia, em alguma medida, também vivenciou processos semelhantes. De um ponto de vista material, especialmente na segunda metade do século XIX, a cidade de Salvador passou por algumas mudanças como a introdução dos bondes, melhoria de ligação entre a cidade alta e baixa e a reforma de alguns espaços como os primeiros aterros da região portuária (Pinheiro, 1992; Rosado, 1983; Sampaio, 2005). Embora essas intervenções não tenham alterado significativamente a feição de Salvador, contribuíram para um tímido fomento de uma percepção de que a cidade estava inserida em um circuito mundial de mudança urbana. Ademais, aquelas décadas viram a constante chegada de inúmeros estrangeiros que passaram a visitar, comercializar e até residir em Salvador. A presença dessas pessoas, de certa forma, contribuiu para uma maior circulação de imagens, ideias, valores e costumes sobre como viver, se comportar na e perceber a cidade (Augel, 1975; Dias, 2013).

No Brasil e na Bahia, as diversas mudanças que ocorreram foram registradas e mediadas por uma cultura visual em gestação e que envolveu um vasto repertório imagético. Por todo o país, vários fotógrafos estrangeiros passaram a visitar e residir no Brasil e, pelo recurso das paisagens, vistas e retratos, ajudaram a difundir uma imagem ambivalentemente moderna, exótica e pitoresca (Brizuela, 2012; Fabris, 1991; Mauad, 2004). Em Salvador, especialmente entre os anos 1850 e 1880, se formou um circuito social fotográfico liderados

por estrangeiros que ajudou a difundir a imagem de uma Bahia negra, pitoresca e exótica (Alves, 2006; Vasconcellos, 2006). Igualmente, esse circuito passou a ser demandado pela população local interessada em aproximar a sua imagem e a da Bahia de uma visualidade mais urbana e moderna.

Na formação de uma cultura visual do e nos país, os fotógrafos não atuaram sozinhos. O século XIX também foi um período de grande presença de pintores que ajudaram a fomentar uma imagem do Brasil. Johann Moritz Rugendas, Jean-Baptiste Debret, Thomas Ender, para ficar nos mais conhecidos, por iniciativa privada ou do Estado, passaram a retratar, dentro da lógica pitoresca e romântica, a fauna, a flora, a população e os costumes. Alguns desses artistas, como Rugendas, estiveram na Bahia ajudaram a fomentar o interesse pela produção, consumo e circulação de imagens de país imagem tropical (Araujo, 2017). Ainda no campo do campo das artes, todo esse movimento ajudou inclusive a criar a Academia de Belas Artes da Bahia, em 1877, o que revela, portanto, um interesse em institucionalizar uma cultura visual pelas artes, responsável por pensar a Bahia e o Brasil enquanto uma nação (Silva, Viviane Rummler da, 2008).

Após a segunda metade do século XIX, é possível observar um expressivo desenvolvimento da imprensa, em especial do periodismo ilustrado e das artes gráficas (Cardoso, 2005; Costa, 2012; Knauss *et al.*, 2011; Martins, 2011). Nas últimas décadas daquela centúria, a imprensa do país, interessada em atrair um público mais amplo, diferente daquele mais voltado para as contendas políticas, passou a produzir e publicar um conteúdo mais mundano. Nessa direção, surgiu uma série de revistas ilustradas que, aproveitando dos diversos recursos gráficos disponíveis e em desenvolvimento, vão tratar de temas variados como a moda, os costumes e o comportamento, não deixando de abordar a política, especialmente pelo recurso da sátira através de caricaturas (Costa, 2012; Fonseca, 2012; Martins, 2001). Como ilustrados, esses impressos publicaram muitas imagens de vistas, retratos e desenhos que buscavam, através do fomento à ideia de ilustração, educar a população a se reconhecer e viver em um mundo dito civilizado (Azevedo, 2010; Knauss *et al.*, 2011). Enquanto no Rio de Janeiro já são conhecidas e estudadas em diferentes dimensões revistas como *A Revista Illustrada (1876-1898)* (Vasconcelo, 2018), a *Semana Illustrada (1860-1876)* (Santiago, 2017), *A Ilustração Brasileira (1876-1878)* (Azevedo, 2010), na Bahia, apenas *A Coisa (1897-1904)*, um jornal satírico ilustrado, mereceu uma atenção mais detalhada. Ele foi estudado por Túlio Pereira (2016) que investigou as tensões raciais no pós-abolição a partir dos textos e imagens envolvendo, especialmente, as populações afro-brasileiras na relação com as ideias de nação. Pereira estudou “as representações visuais do corpo negro na formação de um ideário de

identidade unificada e da alteridade social dos negros em deferência às memórias atribuídas à população tomada como branca no contexto sócio histórico da época” (Pereira, 2016, p. 9).

Embora, possivelmente em menor em quantidade, frequência e periodicidade se comparada às revistas cariocas, os impressos ilustrados soteropolitanos fizeram parte de um momento importante de desenvolvimento do periodismo da Bahia. A sua presença é um indício de um esforço da imprensa local em aderir e participar de uma emergente cultura visual moderna. Em nossas pesquisas, conseguimos ter acesso aos periódicos como *A Locomotiva* (1888 – 1889), *O Archivo Ilustrado* (1874), *O Faísca* (1885-1887), a *Bahia Ilustrada* (1867 – 1870), *O Reverbero* (1871), *Revista Ilustrada* (1872), o *Arco da Velha* (1877-1878) e *A Ilustração Bahiana* (1881), *O Combate* (1881), *O Satanaz* (1881), *Tribuna Popular* (1890), *O Cartaz* (1889-1890), *Ferrabraz* (1871). Entretanto, em consulta à obra *Anais da Imprensa da Bahia*, é possível identificar dezenas de outros impressos ilustrados como *A Mutuca* (1874-1875), *O Museu Bahiano* (1874), *O Artista* (1874-1878), *O Patusco* (1878-1879), a *Gazeta Ilustrada* (1882-1883), entre outros (Carvalho; Torres, 2007). A partir dos *Anais Ilustrados*, podemos identificar a presença de pelo menos 40 títulos que fazem referência direta ou indireta às ilustrações. Esses impressos estão situados entre 1865, quando *A Busina*, o primeiro periódico ilustrado identificado foi lançado, e 1900, quando foi fundado o último impresso ilustrado do século XIX, o *Gato Preto*. Embora a maioria dos títulos não tenha ultrapassado a publicação de 5 números, periódicos como a *Bahia Ilustrada* (1867 – 1870) chegou a ter 158 números publicados com periodicidade semanal. Ao menos nas páginas dos impressos ilustrados que chegamos a ter acesso, é nítido um esforço dos editores em apresentar ao leitor contos, novelas, poemas e anúncios.

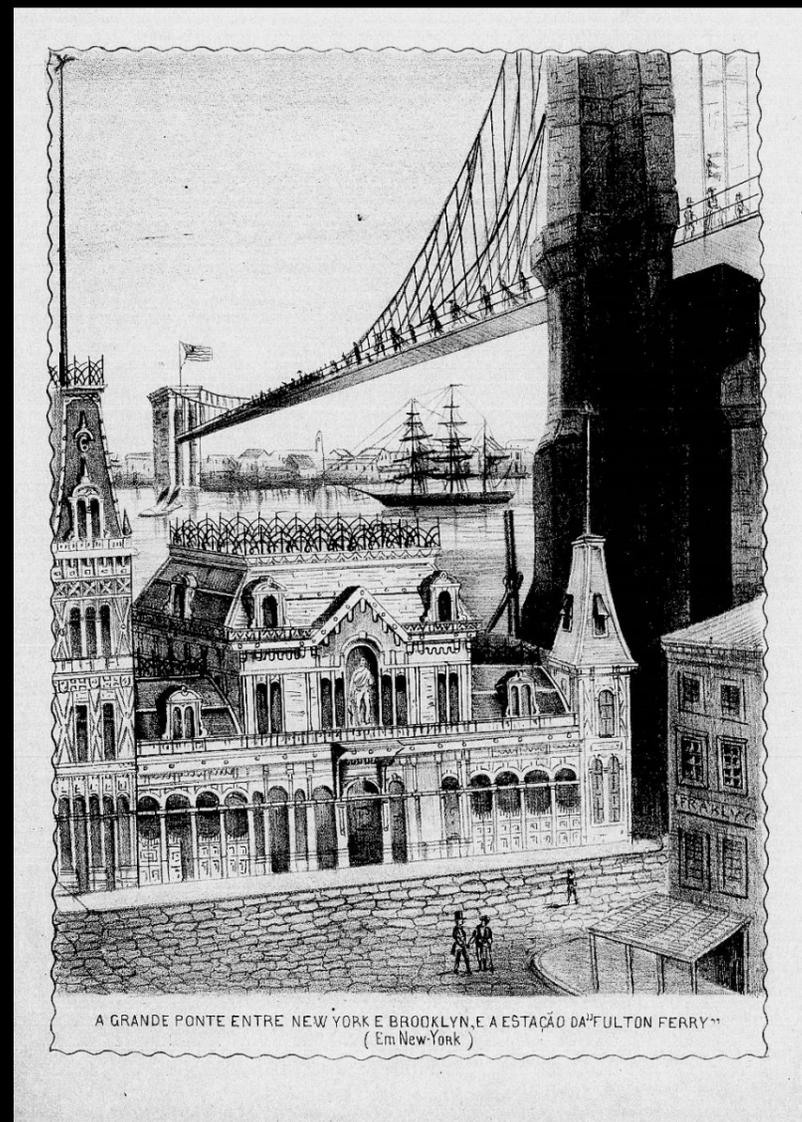
No que se refere as imagens pictóricas, predominam os retratos e as caricaturas. Porém, atrelada à publicação de imagens de paisagens dos ditos países modernos, já é possível notar uma incipiente preocupação em apresentar vistas de Salvador, em especial de suas instituições, talvez como um modo de ratificar a ideia de que a cidade aos poucos procurava mudar a sua feição. Embora não seja objeto do nosso trabalho, constatar a presença dessas revistas na Bahia, já no século XIX, revela como o desenvolvimento e uma cultura visual no estado pela imprensa surgiu paralelamente à emergência do próprio circuito das artes e da fotografia, de modo que o periodismo baiano estava atento à formação de uma cultura visual, tentando ter uma participação ativa nele, como ocorria em outros lugares do Brasil.

Figura 9: Primeira página da primeira edição d'A Locomotiva exibindo vista da Igreja do Bonfim



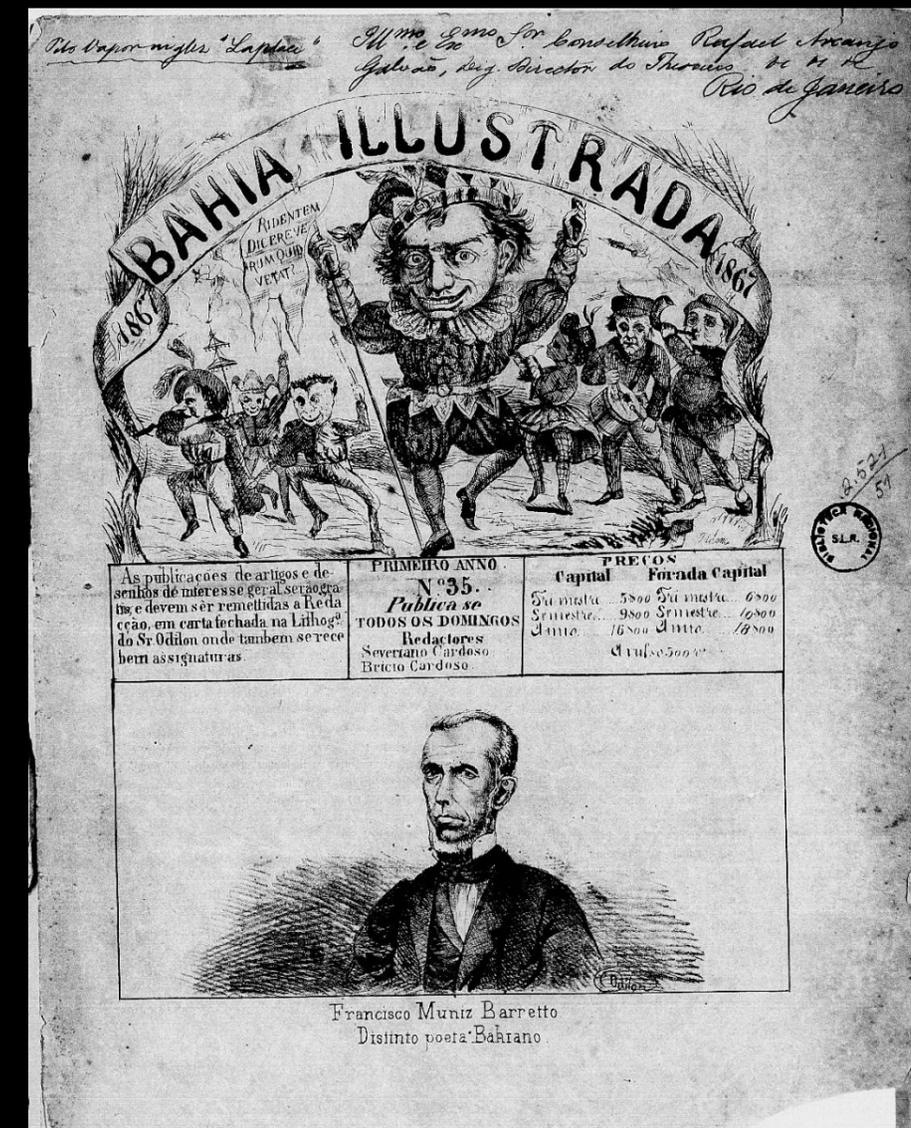
Fonte: A Locomotiva, Salvador, Ano I, número, 11 de novembro de 1888, p. 1.

Figura 7: Gravura com vista da ponte do Brooklyn



Fonte: Archivo Illustrado, Salvador, Ano I, nº 4, 30 de agosto de 1874, p. 8.

Figura 8: Primeira página da edição 35 da Bahia Illustrada exibindo um retrato na forma de desenho de um famoso poeta baiano



Fonte: Bahia Illustrada, Salvador, Ano I, nº 35, 15 de setembro de 1867, p. 1.

Cumprer destacar que a imprensa ilustrada baiana, a exemplo do que acontecia no periodismo de outras regiões do país, parece ter procurado dialogar com o estava em desenvolvimento no mundo das artes e das fotografias. Conforme já discutido por alguns estudiosos, a fotografia rapidamente foi incorporada à imprensa. Através de artistas, desenhistas, gravadores e impressores que mobilizaram técnicas xilográficas e litográficas, os editores dessas revistas reproduziam as imagens fotográficas nas suas páginas e, com isso, conseguiam apresentar ao leitor não apenas vistas e retratos, mas reportar eventos e produzir um conteúdo de caráter mais noticioso.

A Locomotiva foi um dos impressos que publicou gravuras a partir daquela estratégia. Na edição 3, os editores estamparam uma gravura da fachada da fábrica de cigarros Leite & Alves. No trecho do texto em que descreve a indústria, lemos que: “Aos olhos mundo civilizado apresentamos nesta página de honra a gravura que representa o edifício, onde funciona a popularíssima fábrica Leite & Alves, à calçada do Bonfim, nº 95, cópia de uma bela fotografia do Sr. Ignacio Mendo”.¹⁸ Igualmente, *A Ilustração Baiana*, na sua primeira edição, publicou uma gravura de Joaquim Pereira Marinho, o Barão de Guahy, um dos maiores traficantes de escravizados do período. No texto que elogia o Barão, os editores chamam a gravura de “photografia”. Por fim, nesse mesmo número, foi publicado um desenho da Praça Riachuelo que muito se assemelha a uma fotografia do mesmo espaço tirada por Rodolpho Lindemann

Embora não tenhamos como assegurar que essa imagem em particular era proveniente da fotografia, a historiografia já deu mostras que gravuras da Bahia baseadas em fotografias foram publicadas em outras revistas ilustradas além d’*A Locomotiva*. Sílvia Azevedo (2010) demonstrou que, na *Ilustração Brasileira*, uma fotografia do Forte de Santo Antonio da Barra, tirada por Marc Ferrez a serviço da Comissão Geológica do Império, foi utilizada para produzir uma gravura que ilustrou a primeira página do número 14 do segundo ano da revista. Uma vista da Cidade Baixa registrada por Marc Ferrez também serviu de modelo para produzir uma gravura que foi publicada na edição 20. Já no número 40, foi a vez da tradicional vista do Mosteiro de São Bento tomada da ladeira que leva o mesmo nome da edificação religiosa ser publicada na página. Levantando as possíveis fotografias que poderiam ter servido de base para a produção da gravura, Azevedo (2010) cita um registro de Marc Ferrez e outro de Gaensly, este presente no *Álbum Vues de Bahia*.

¹⁸ *A Locomotiva*, Salvador, Ano I, número, 3 de dezembro de 1888, p. 1.

Figura 10: Primeira página d'A Locomotiva com gravura de uma fotografia da Fábrica de Cigarros Leite & Alves



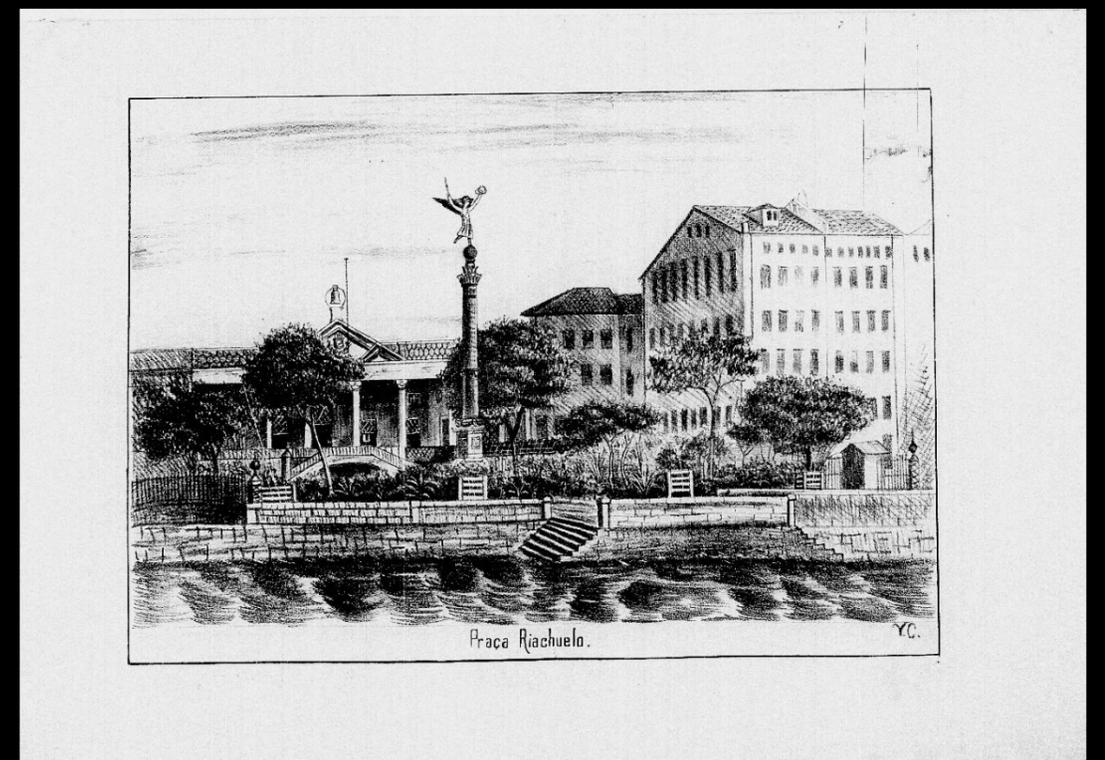
Fonte: A Locomotiva, Salvador, Ano I, número, 4, 2 de dezembro de 1888, p. 1.

Figura 11: Vista da Praça Riachuelo tirada por Rodolpho Lindemann, c. 1880



Fonte: Ferrez, Gilberto Bahia Velhas Fotografias 1858, 1900, p 178.

Figura 12: Gravura da Praça Riachuelo



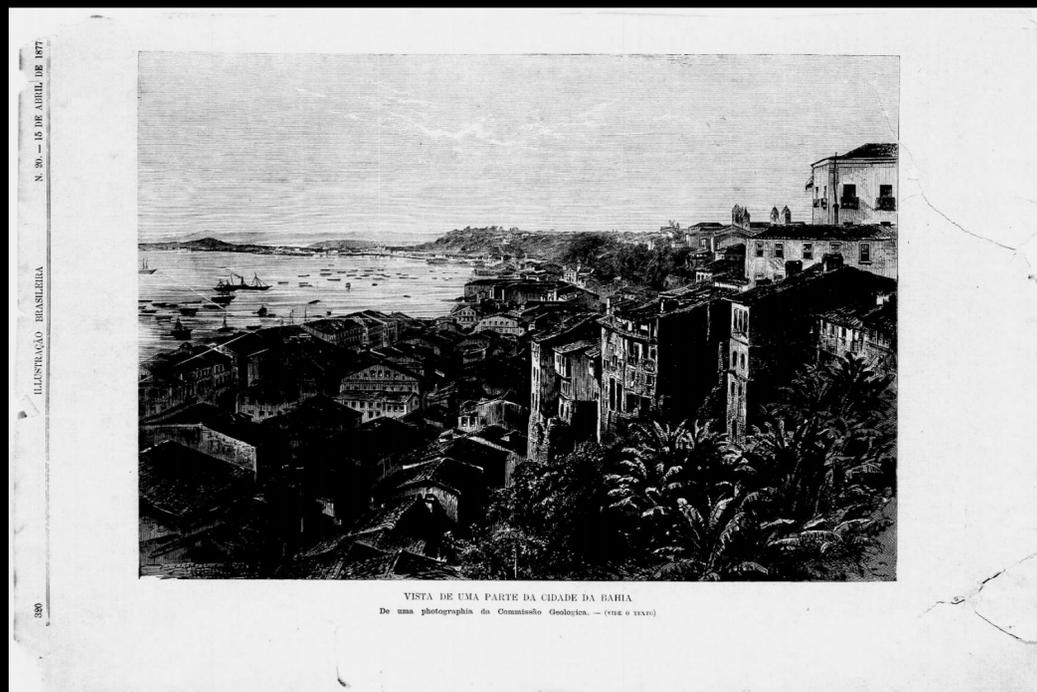
Fonte: A Ilustração Bahiana, Salvador, Ano I, nº 1, 1881, p. 8.

Figura 14: Vista da Baía de Todos os Santos tomada do Elevador Lacerda por Marc Ferrez à serviço da Comissão Geológica do Brasil. c. 1870



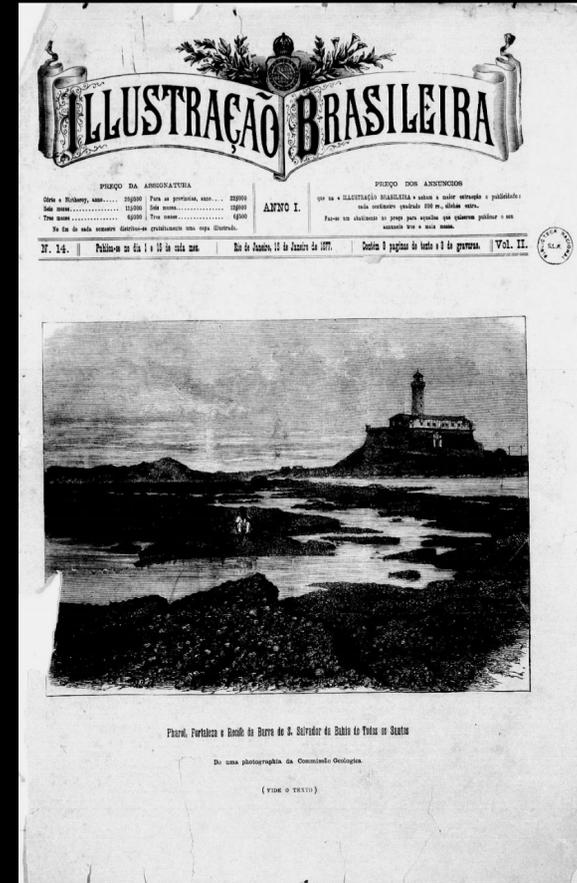
Fonte: Ferrez, Gilberto. Bahia velhas fotografias, 1858 – 1900.

Figura 16: Gravura de vista da Baía de Todos os Santos da fotografia de Marc Ferrez



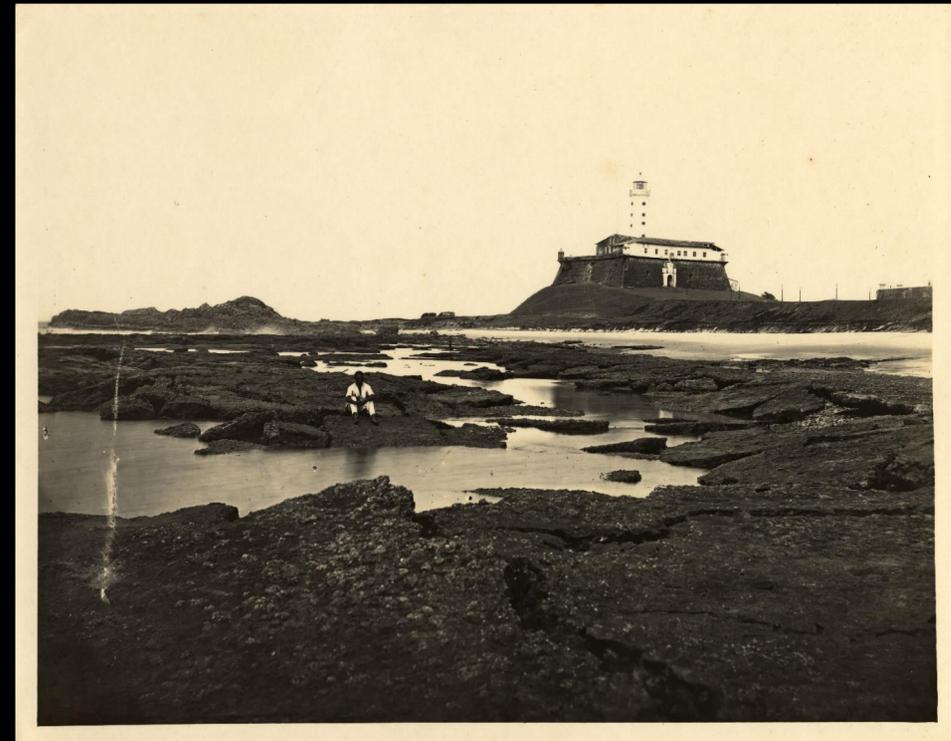
Fonte: *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, n.º 20, 15 de abril de 1877, p. 16.

Figura 13: Capada edição 14 da *Ilustração Brasileira* com uma gravura de uma vista do Forte de Santo Antônio da Barra



Fonte: *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, n.º 14, 15 de janeiro de 1877, p. 1.

Figura 15: Forte e Farol de Santo Antônio da Barra por Marc Ferrez. Fotografia que serviu de base para a gravura da capa edição 14 da *Ilustração Brasileira*



Fonte: Marc Ferrez/Coleção Gilberto Ferrez/Acervo Instituto Moreira Salles

Enfim, no final do século XIX, o mercado das imagens e a cultura visual da e na Bahia estavam em ebulição e a Geansly & Lindemann não só colaboraram com a efervescência daqueles campos como se beneficiaram deles. A intensa participação desses fotógrafos pode ser observada não apenas na sua atuação no campo da fotografia, mas também no modo como procuravam se relacionar com as artes ao participarem de certames artísticos. Do mesmo modo, os proprietários procuravam se beneficiar do desenvolvimento dos impressos ao terem suas imagens publicadas em álbuns, almanaques e nas próprias revistas ilustradas. Já naquele momento, os impressos serviam enquanto um importante espaço para a publicação de anúncios dos fotógrafos. O próprio Rodolfo Lindemann procurou estreitar os laços com a imprensa local. Na obra os Anais da Imprensa da Bahia, encontramos o nome do fotógrafo e artista na função de diretor artístico da revista mensal, ilustrada, literária e científica, *O Pantheon*, lançada em 1894. Dirigida por Lellis Piedade, continha 16 páginas e teve 14 números publicados até 1895 (Carvalho; Torres, 2007, p. 155). Portanto, esses indícios nos permitem minimamente afirmar que uma relação mútua começava a se constituir entre a imprensa e a fotografia na Bahia. Por tudo isso, podemos dizer que desde a fundação, a Geansly & Lindemann rapidamente procurou se desenvolver criando alguma base responsável por permitir que os seus proprietários ambicionassem um envolvimento mais amplo em diversas áreas da produção, comercialização e circulação das imagens.

Os anos 1900 – 1912 e a emergência dos clichês

Porém, apesar do aparente sucesso da Gaensly & Lindemann, o último ano do século XIX começou com uma reviravolta na empresa. Em 1900, foi encerrada a parceria entre Guilherme e Rodolpho. O primeiro assumiu a filial de São Paulo, enquanto seu sócio permaneceu com o estabelecimento de Salvador, ainda na Praça Castro Alves, nº 92.

Não sabemos os motivos do encerramento da parceria. Entretanto, na comunidade soteropolitana, é provável que o fim da sociedade possa ter gerado dúvidas sobre a continuidade dos serviços da Lindemann. Talvez isso justifique a existência de uma nota, provavelmente um anúncio mais detalhado, no *Diário de Notícias*, em 1903, relatando os serviços e a qualidade destes, uma vez que os produtos continuavam a ser importados da Europa.

Os proprietários deste bem montado estabelecimento, o mais antigo da capital, continuam a não poupar esforços, nem despesas, a fim de bem servir àqueles que honram com sua freguesia.

Um sócio residente na Europa, envia por todos os vapores as mais minuciosas notícias de tudo que de novidade vai aparecendo na arte fotográfica, ao passo que vai fazendo remessa do material respectivo, a fim de serem adotados aqui todos os novos melhoramentos que vão sendo introduzidos nas principais capitais europeias.

Além do exposto, o seu bem montado estabelecimento dispõe de pessoal completamente habilitado e caprichoso, o que facilita-lhes a execução pronta e superlativamente nítida de todo e qualquer trabalho gráfico que executarem como sejam:

Fototipia, fotogravura, fotogalvanoplastia, platinotipia, ampliações em todos os tamanhos, retratos a crayon e aquarela etc., etc. e possuem aparelhos os mais modernos para trabalhos fora do estabelecimento como sejam:

Retratos ou grupos ao ar livre, de colégios, escolas, regatas, festas de igrejas ou profanas, cadáveres e tudo o mais que desejar-se possa.

De um retrato pequeno, mesmo o mais estragado, será reproduzido fielmente no sistema que fora desejado.¹⁹

Contudo, apesar deste anúncio, o que se viu nos anos seguintes foi o desinteresse de Lindemann em manter o empreendimento, o que levou a sua venda. Também, não foi possível identificar as motivações que fizeram com que o francês desistisse do negócio. Seja por qual motivo, Rodolpho Lindemann tentou passar o estabelecimento adiante. Primeiro, há uma tentativa de venda, pelo valor de 8:000\$000, para Aurelino Alfredo Leite Borges que, segundo Vasconcellos (2006), constituiu sociedade com Lindemann, ainda em 1900. De acordo com Isis Santos (2014), Aureliano era funcionário de Lindemann há algum tempo e, possivelmente, auxiliou-o na produção das fotografias dos “tipos de rua” da Bahia. Mas, o negócio não seguiu adiante, pois Borges faleceu, em abril de 1904. Dois anos depois, Lindemann conseguiu vender o seu negócio, dessa vez para José Dias da Costa, pelo valor de 4:000\$000.

Christiane Vasconcellos (2006) apontou que José Dias da Costa já trabalhava com Lindemann no estabelecimento como seu auxiliar. Infelizmente, não encontramos fontes que corroborem com esta versão. Também, até o momento não localizamos muitos dados biográficos sobre Costa. Sabemos que ele foi casado com a portuguesa Arminda Queiroz da Costa, que faleceu em 1909. Com essa mulher, que era prima de Eça de Queiroz, Costa teve quatro filhos, Jayme Dias da Costa, Walkiria Dias da Costa, Anayde Dias da Costa e Oswaldo Dias de Costa. Assumindo a liderança da Lindemann, umas das primeiras iniciativas do novo proprietário a aparecer com mais destaque na imprensa de Salvador foi uma ampla reforma na empresa. Em uma edição de 1908 da *Revista do Brasil* lemos que:

Photografia Lindemann

Em breve inaugurar-se-á, completamente reformada, a Photographia Lindemann, de propriedade do inteligente e atívisimo sr. José Costa, sob a gerência muito competente do exímio fotógrafo sr. Diomedes Gramacho, e situada à Praça Castro Alves, nesta Capital.

O edificio onde se acha caprichosamente montado o ateliê já faz prazer visitar-se Desde a entrada, começa-se a observar o fino e apurado gosto que sempre preside à vontade do José Costa; aí já vê finíssima pintura e bem arranjada disposição para a exhibição de quadros que hão de, com certeza, extasiar o educado espírito baiano, e atestar, superiormente, os méritos profissionais dos moços que trabalham nessa Photographia e que se empenham dedicadamente pelo levantamento da arte, entre nós.

¹⁹ Jornal *Diário de Notícias*, Salvador, 1903, p. 1.

O belo salão da frente, que está luxuosamente ornamentado, muito bem forrado a papel, pintado e atapeado, apresenta um atestado vivo, muito significativo, do conhecimento que Joé Costa e seus dignos auxiliares têm da arte que cultivam carinhosamente.

Quadros ricos, trabalhos em albumina, platinotipia, gelatina, bromure e outros engalanam as paredes e alguns móveis desse esplendido salão.

Máquinas diversas, de vários tamanhos e diferentes autores, todas moderníssimas, com brande variedade de objetivas; mobiliário de muito gosto; crescido e variado número de fundos para fotografia, tudo ali existe muito bem-disposto, para satisfazer ao mais esquisito como ao melhor desejo dos seus fregueses, que são inúmeros.

Fiquem certos, nossos dignos leitores, de que, por ora, nada dissemos sobre a nova, reformada Fotografia Lindemann, que há de ser o ponto chic da Bahia, em breves dias; muitas outras coisas ali existem, das quais, depois de apreciadas pelo visitante, o mais exigente, depois da inauguração aludida, nos ocuparemos circunstanciadamente.

Aguarde o público a reabertura, que será solene e oficial, porque para isso trabalha ativamente o sr. José Costa, nosso prezado amigo.

Além da fotografia, tem esse magnífico estabelecimento, muito bem montada e pelos sistemas mais modernos, uma grande oficina de fotogravuras, onde o Diomedes dá nota muito saliente pela sua competência e amor ao trabalho.

Que venha a inauguração almejada ²⁰

É bem provável que essa reforma buscou colocar a Lindemann em uma condição melhor no mercado das imagens fotográficas da cidade. Naquele momento, Salvador tinha fotógrafos como Trajano Dias, Juan Herrero de Vagas, Olavo Baptista, Flavio de Barros, Richard A. Read, entre outros. Além disso, a capital baiana possuía estabelecimentos que produziam e vendiam cartões postais, como a Casa Almeida & Irmãos e a Fotografia Pedro Gonsalves da Silva (Fath, 2020; Vianna, 2004). Pelo que foi possível levantar na imprensa da cidade, nos anos 1900, podemos nos arriscar na afirmação de que uma das principais motivações da reforma tenha sido a instalação do serviço de clichéria. Em muitas propagandas da Lindemann, Costa afirmava que o seu estabelecimento foi o primeiro a disponibilizar tal serviço para Salvador.

Clichê era o nome dado a uma chapa de zinco ou cobre que, sensibilizada, recebia a imagem fotográfica através de uma transposição. O processo de produção dos clichês era denominado de fotogravura. No manual *A fotogravura: Resumos Técnicos-Práticos* que foi publicado em 1939, pela *Fotogravura Viennense*, cujo trecho abaixo tivemos acesso através do trabalho de Almir Mirabeau, Edna Cunha Lima e Guilherme Cunha Lima (2014), encontramos a seguinte definição:

Chapas de metal, cuja superfície polida apresenta, em sentido inverso, todos os pontos em relevo que devam deixar impressão no papel. O processo de obter-se tais placas, em rigorosa concordância com o original, é a fotogravura, em que a transposição do original à chapa metálica se efetua fotograficamente, enquanto a gravação propriamente dita se processa por meio de ácidos (*A FOTOGRAVURA*, 1939, p. 6).

²⁰ *Revista do Brasil*, Salvador, 24 de dezembro de 1908, p. 103.

Para que o clichê fosse produzido a partir de uma imagem fotográfica, foi desenvolvido um processo denominado de autotipia que permita que uma imagem

original de tons contínuos fosse reproduzida através de uma malha (ou retícula) de vidro, sendo então fragmentada em pequenos pontos, distribuídos de maneira regular e cujo tamanho variava em função da tonalidade específica de cada área da imagem. Através deste processo, gravava-se uma chapa denominada clichê, no qual os pontos, em alto-relevo, correspondiam às áreas escuras da imagem. Os clichês podiam ser montados juntamente com os blocos de textos e impressos simultaneamente, pelo processo tipográfico então utilizado (Cardoso, 2005, p. 81).

Apesar de os clichês já existirem antes, tendo sido utilizados para a produção de embalagens de produtos e cartazes, sem dúvida, a presença de uma clicheria na Lindemann, através do processo da autotipia buscou fomentar e atender, principalmente, a demanda da imprensa local. Esta, observando o surgimento de uma infinidade de revistas ilustradas por todo o país, notadamente no Rio de Janeiro e São Paulo, e que mobilizaram as imagens fotográficas, também procurou produzir em Salvador seus impressos ilustrados com clichês a partir da reprodução e impressão das fotografias.

Na historiografia sobre a imprensa brasileira, já está bem estabelecida a versão de que os anos 1900 foram uma década de amplo desenvolvimento dos impressos ilustrados no país (Braglia, 2011; Lins; Oliveira; Velloso, 2010; Martins; De Luca, 2008; Mauad, 2005). Conforme o termo consagrado por Ana Luiza Martins (2001), sob o signo da mudança, aqueles anos viram o surgimento de centenas de periódicos ilustrados que, mobilizando amplas técnicas de produção e impressão de imagens fotográficas e desenhos, passaram a difundir, ainda mais, valores, modas, comportamentos, estilos de vida.

A diferença era que nesse momento as revistas ilustradas já haviam ultrapassado a fase de produção artesanal, concentrada em poucas pessoas. Agora, esses periódicos eram verdadeiros empreendimentos comerciais, visando cada vez mais o lucro e para isso contavam com muitos funcionários divididos em diversos departamentos. Ainda, acrescentamos que é nesse momento em que a fotografia entra de vez nas revistas e foi o principal tipo de imagem a ser veiculado por esses periódicos. O desenvolvimento da tecnologia permitiu que as máquinas fotográficas fossem mais portáteis e produzissem fotos como um tempo de exposição menor. Esses melhoramentos permitiram a emergência dos instantâneos que na forma de reportagens fotográficas foram as principais imagens das revistas ilustradas que desde o século XIX tinham nas vistas e nos retratos litográficos as principais formas de veicular imagens provenientes das fotografias.

Por fim, na década de 1900, especificamente no quadriênio 1902 – 1906, foi realizada a reforma urbana do Rio de Janeiro (Sousa, 2015). Liderada pelo prefeito Pereira Passos e pelo

presidente Rodrigues Alves, os melhoramentos urbanos da capital federal inspiraram o periodismo por todo o país a não apenas registrar visualmente às transformações do Rio e de outras cidades, como também orientar e demandar dos governantes e leitores formas de ver, ser visto e viver nessa nova atmosfera (Portella, 2018; Teixeira, 2020). No próprio Rio, um pouco antes, durante e imediatamente após as reformas, surgiram revistas como a *Revista da Semana* (1900), *O Malho* (1902), *Fon-Fon* (1908) e *Careta* (1908). Já em São Paulo, que rapidamente se transformava, em função do capital cafeeiro, viu surgir na sua imprensa *A Vida Moderna* (1907) e *A Cigarra* (1914).

Na miríade de imagens que procuravam mostrar, estimular e mediar o progresso, algumas dessas revistas como a *Revista da Semana*, *O Malho* e *Fon-Fon* procuravam não apenas dar a ver o que acontecia na capital federal, mas também apresentar como os seus leitores em diversas partes do país estavam incorporando uma pedagogia visual estimulada pelos próprios impressos. Embora, provavelmente de modo irregular se comparado à capital federal, a distribuição dos semanários e mensários ilustrados cariocas também alcançou várias regiões baianas, tanto na capital quanto no interior. Especialmente na *Fon-Fon* e no *O Malho* foi possível encontrar várias fotogravuras de baianos de Salvador e do interior. Pelo que podemos observar, esses impressos possuíam agentes na Bahia que não apenas vendiam as revistas para os leitores baianos, como também forneciam aos periódicos imagens do estado e dos próprios leitores. Consultando a *Fon-Fon*, identificamos que o estabelecimento Almeida & Irmão fazia a mediação entre a revista e os leitores locais, possivelmente enviando para a redação daquela as imagens dos seus leitores.

Enfim, posando em estúdios ou se deixando fotografar em grupo e em reuniões festivas, essas imagens parecem revelar o desejo dessas pessoas em acompanhar sociabilidades e visibilidades mundanas e modernas. Nessa direção, a constante presença de clichês de baianos nas revistas foi um indicativo de que aqueles não estavam apenas interessados em ter fotografias em casa, mas ter sua imagem circulada em revistas de abrangência nacional.

Figura 19: Página da *Fon-Fon* com clichê de um retrato de senhorinhas posando no estúdio da Lindemann

FON-FON!



BILHETES
A CORA

Congraçados vocês, e unidos nós como vivemos até agora, sinto-me na situação grave daquelles que consideram «faltar ao mais sagrado de todos os deveres se nestas mal traçadas linhas»..... não te desejasse Boas Festas.

Quando ao Anno Novo, só te posso desejar que elle nos corra como correu o anno que se foi. Não desejo mais e não quero menos, sempre com os votos necessarios para que o bom Destino se digne conservar, manter e alongar a vida preciosa do teu precioso marido, para felicidade tua e... minha tambem.

Boas Festas, a ti, minha doce amiga.

Teu FLAVIO.

Boas Festas.
Tem paciência, minha doce amiga, mas não podes escapar ao tormento do uso affarel da época.
Portanto, Boas Festas e que o curso da boa vida que levavas, te seja sempre de flores, alegrias, saúde, paz... e amor. Amor, principalmente.
Não sei porque, mas estas datas effusivas de alegrias universaes, tornaram-me piegas!
E' exquisto, mas é verdade. Sinto-me gravemente disposto a traçar na emphatica expressão de um chromo, a amabilidade corriqueira de todos os lugares communs da effusiva affectiva.
Tenho vontade de desejar bem a todos, inclusive o meu alfaiate.
Anda-me n'alma um desejo intenso de conagração e de união.
Ora, com estas disposições, não me seria possível esquecer-te, nem esquecer esse venerando homem que tão bondosamente te serve de marido exemplar.

Simplicio lê num jornal que um rapaz ficou esmagado de baixo de uma pilha de saccos de café.
— Bem disse eu sempre que o café em grande quantidade faz mal!

FON-FON NA BAHIA



As senhoritas Esther e Amerina de Andrade e Adilla Carneiro que enviaram um gentil cartão de boas festas ao *Fon-Fon*!

TONICO IRACEMA Restaura a cor primitiva dos cabellos, impede-lhes a queda e extermina-lhes a caspa
Depositarios: ABEL & C. de J. NEUBERN
A venda em todas as perfumarias
VIDRO 35000 PELO CORREIO 55000

Fonte: *Fon-Fon*, Rio de Janeiro, Ano V, nº. 1, 7 de janeiro de 1911, p. 24.

Figura 18: Página de *O Malho* com instantâneo de baianos da cidade de Valença

O MALHO

O PROGRESSO NO INTERIOR DO BRAZIL



GRUPO DE PESSOAS RESIDENTES NA INDUSTRIAL CIDADE DE VALLENÇA, (ESTADO DA BAHIA) OITO DOS QUAES REALISARAM UMA-BRILHANTE SERIE DE CONFERENCIAS LITTERARIAS E SCIENTIFICAS POR INICIATIVA DO DR. ANTONIO BERNARDO DE QUEIROZ

Sentados, da direita para a esquerda: professor Leonidas Rocha, Dr. Aristides V. de Queiroz, senhorita Ruth Pinto, juiz de direito Dr. Lucatelli Doria, promotor publico Dr. João Cerqueira. Em pé, da esquerda para a direita: academico Cicero Mendes, jornalista J. Cardoso, Dr. Antonio Bernardo, Sebastião do Couto e Octavio Maia, ornamentadores do salão nobre do Paço Municipal.

Ao insigne Dr. Mallat:

Ilustre Doutor Mallat,
Vem aqui humildemente
O Nababo Babab
Ofertar-vos um presente;
Não é uma grossa de pennas
Do grande fabricante
Nem tambem um diamante
Encrustado em mellenas.

E um trabalhinho pobre
De um alma sincera e nobre.
Enigma de nove letras
Sendo cinco consoantes
E as outras quatro vogaes,
E tres são bem eguaes
Nã forma, na construção
E habita na confusão.

Prima, segunda, ter-ça,
A quarta e quinta unidas,
Formam as escudillas
Um peixe que dá trabalho;
Sexta, setima, oitava,
F a noosa em combinacão
Formam na reunião
Uma flor que dá em galho.

Tara tornar evidente
O que acima ficou dito,
E um peixe exquisto
Que junto a bella flor,
Não usa phrase mais corrente
Nos meetings e aruaças
E não havendo desgraças
E' um charivari, e' um horror!

QUEM PERGUNTA QUER SABER



— Em que estaria pensando meu pai quando me concebeu?

Fonte: *O Malho*, Rio de Janeiro, nº 382, 8 de janeiro de 1910, p.45.

Figura 17: Página de *O Malho* com clichê com instantâneo de baianos de Amargosa confraternizando

O MALHO

FALLECIMENTO

A morte acaba de arrebatat um dos nossos distinctos camaradas: Carlos Lenz, de Juiz de Fora.
Este acontecimento cuja noticia veio ao nosso conhecimento por intermedio de um seu amigo, companheiro de infancia, lançou-nos a tristeza no coração, hoje tão saudoso de um collega bastante considerado entre seus pares.
Pezamos ao *Album*!... Pezamos a todos aquelles que viam no seu character, intelligente e vivo, uma esperança da Patria!... Pezamos á sua desolada familia!...
Como homenagem á memoria d'esse charadista estudioso passamos para aqui a carta que nos enviou Tito Silva:

Ella:
«Morreu Carlos Lenz!
A frieza d'estas palavras feriu bastante todos aquelles que tiveram a ventura de manter relações de amizade com o extincto.
No *Album de Edipo* d'esta brilhante revista e na secção charadistica da *Lectura para Todos*, outr'ora dirigida pelo correcto Nebel, e actualmente confiada á direcção do Marechal, Carlos muito collaborou, com assiduidade inextinguivel occultando-se com os pseudonymos—*Violencia Ramos* e *Leonor de Lyra*.
Foi um lutador infatigavel!...
O club dos Pacholas a elle deve a sua fundação.
Quem estas linhas redige teve o supremo prazer de compartilhar de sua correcta camaradagem, quer na luta quotidiana pela existencia, debaixo do mesmo tecto, labutando na mesma officina, quer nas horas de lazer, na sede do Club dos Pacholas.
Carlos nunca desanimava
Quando no *Malho* se nos deparava um enigma, ou logogripho mais difficiloso era a elle que nos dirigiamos, solicitando suas luzes.
Não podia ser mais sentida a perda soffrida com o desaparecimento do bonissimo e correcto companheiro do charadismo.
Muitos logogriphos (era um apaixonado pelos logogriphos), bellissimos que poderiam ser subscriptos pelos maio-

AS CREAMÇAS DE HOJE



— Já compraste o Almanach do Malho?
— Então!... Cá está elle, não vês? Custou somente dous mil reis e está uma belleza.
— Pois eu espero o Almanach do Tico-Tico, por estes dias. Tambem custa só mil reis e é o melhor almanach da collecção e do mundo!...

BAHIANOS EM SCENA



Um grupo de conceituados rapazes da cidade de Amargosa — Estado da Bahia — que resolveram enviar-nos como festas... o original desta gravura. Retribuindo a gentileza, eis os nomes dos gentis, a contar da direita: Sentados—Alberico Teixeira, Pedro Ivo Dantas, Theodomiro Jordão, Arnaldo Oliveira e Domicio Campos. De pé—C. Pimentel Filho, Achilles Giuntini, Arthur Gomes, Marcelliny Prazeres e Americo Vaz Sampaio

Fonte: *O Malho*, Rio de Janeiro, nº 486, 6 de janeiro de 1912, p. 50.

Figura 21: Clichê de um instantâneo de uma regata em Salvador publicado na *Fon-Fon*

FON-FON!

FON-FON NA BAHIA



Aspecto geral das regatas realizadas ultimamente naquela capital.

TREPAÇÕES

Ha pessoas que nos actos mais insignificantes da vida, manifestam logo um elevado sentimento de bom gosto e de perfeita comprehensão da esthetica. O Dr. Eliezer Tavares, por exemplo. S. S. é um dos nossos mais elegantes rapazes. Veste-se bem, anda bem, frequenta boas rodas, tem, enfim todas as qualidades exigidas para a verdadeira vida smart. Em todos os seus actos é manifesto o seu gosto apurado e fino.

No dia 19 de Novembro, como sabem, realizou-se a festa da nossa bandeira. S. S. que é patriota, não podia deixar de tomar parte nessa homenagem justa e resolveu ornamentar a sacada do edificio onde funciona o Juizo dos Feitos da Fazenda Municipal, de que S. S. é digno juiz.

E sabem vocês o que fez o digno juiz? Foi a uma chacara de plantas, comprou uma porção de vasos de barro com mudas de margaridas e equilibrou-os milagrosamente em toda a extensão da sacada do referido edificio.

Felizmente, não havia vento, senão a estas horas, talvez, tivéssemos de lamentar varias desgraças. O effeito produzido por essa ornamentação não podia deixar de ser magnifico, mal comparando, parecia até reclame de chacara de plantas em arrabalde distante.

Murmura-se...
Em politica o murmurio é a expressão mais aceita-

vel do boato. Murmura-se que trabalhos e esforços estão sendo empregados para que surja um *tertius* na complicada questão das candidaturas presidenciaes. E esta? Para isto, para chegar a este resultado, não havia necessidade da pompa de duas convenções.

O Sr. Campos Salles continua a ser o alvo saliente de todas as interpretações politicas. E S. Ex... nada.

Procurava-se outro dia no recinto do Senado o Sr. Francisco Salles. Interrogado sobre o seu paradeiro, um senador do Norte, da facção do senador mineiro, respondeu:
— Naturalmente está cuidando das suas cenouras. Ah! a Politica! A Politica!

Já não se casam mais. Ambos de commum accôrdo, resolveram desfazer o compromisso tomado. Elle voltará para a sua legação na Europa e ella tratará de casar com quem tanta vontade tinha de levar-a ao pretor e ao vigario.

Quando elle daqui partiu para a Europa, era noivo della. Agora elle voltou e não quer mais casar. Porque? Dizem que não concorda com a vida de luxo e as attitudes soberanas della. Todos os esforços tem sido empregados para demovel-o deste intento. Elle persiste em mantel-o.

Trepador.

— Olha, mamãe, já tens um cabelo branco!
— A culpa é tua. Me fazes sempre zangar.
— Então mamãe deve ter feito zangar papae muitas e muitas vezes!

Fonte: *Fon-Fon*, Rio de Janeiro, Ano III, nº 49, 4 de dezembro de 1909, p. 11.

Figura 20: Clichê na página da *Fon-Fon* exibindo a firma Almeida & Irmão, representante da revista na Bahia

FON-FON! NA BAHIA



Os interesses de *Fon-Fon* na Bahia, o berço das tradições brasileiras, estão confiados á respeitavel firma *Almeida & Irmão*. Os activos negociantes acabam de reformar luxuosamente seu bello estabelecimento, á rua d'Alfandega, 37 e reproduzimos com prazer a photographia que nos enviaram, apenas como lembrança.

Robustecidos
COM A
EMULSÃO DE SCOTT



A mais crescida das minhas filhinhas, soffria desde o seu nascimento de catarrho intestinal, Aconselhados pelo Dr. Moisés Salas Zopetti, demos-lhe a Legitima *Emulsão de Scott* e finalmente logramos vel-a completamente restabelecida depois de outras emulsões não terem produzido resultado algum.

A segunda das minhas filhinhas era tambem de natureza delicada, enfermava-se com frequencia e algumas vezes sobrevinham-lhe inchações. Deu-se-lhe a *Emulsão de Scott* e hoje goza de perfeita saude.

Finalmente ao mais pequeno, temos-lh'a dado desde que completou seis mezes; é forte e robusto e tão partidario da *Emulsão de Scott* que a mãe não pode descuidar-se com o frasco. — Jorge Dan Fwing, Ex-Regedor Municipal de Santiago do Chile.

Peça a Emulsão de Scott legitima que foi a que curou estas crianças e não deixar-se enganar com imitações que levam no mes parecidos. Exija-se esta marca.



Sem esta Marca Xerburua é Legitima

Scott & Bowne, Chimicos, NOVA YORK.

Fonte: *Fon-Fon*, Rio de Janeiro, Ano III, nº 28, 10 de julho de 1909, p. 25.

Outra prática bastante recorrente dessas revistas era a publicação de edições ou reportagens fotográficas especiais sobre cidades, instituições e estados do Brasil. Esse era um modo de apresentar aos leitores o desenvolvimento do país, o que de certa forma gerava algum tipo de pressão sobre a necessidade dessas regiões se reformarem, não apenas em função de interesses particulares, mas, também, como forma de corresponder à demanda por produção de uma imagem de um país moderno.

Em 1907, por exemplo, a *Revista da Semana* publicou um suplemento divulgando as reformas que Salvador vinha passando, que, segundo os editores da revista, seguiam o bom exemplo da capital federal. Entre outras melhorias, a chegada da energia elétrica e dos bondes elétricos, a reforma do Elevador Lacerda, o investimento no esgotamento de algumas áreas da cidade e, principalmente, o lançamento das obras do porto, em 1906, levaram os agentes da revista a dizer que “quem desembarcar hoje na pitoresca cidade do Salvador, a Capital do Estado da Bahia, observará um movimento ativo”.²¹ Em longas reportagens fotográficas que apresentaram mais de 60 clichês, os editores publicaram a situação da indústria, do comércio, dos transportes, dos edifícios e até mesmo dos esportes na Bahia. Justificando a publicação do suplemento, os editores disseram:

Fomos induzidos a publicar este número especial da “Revista da Semana”, dedicado ao fértil, rico e futuroso Estado da Bahia, pela leitura de uma obra, há pouco espalhada na Europa, que foi maliciosamente escrita pelo Sr. Percy F. Martin, redator do “Times”, de Londres, com o título de “Through Five South American Republic” – “Através cinco Repúblicas Sul-Americanas”.

Nesse livro fala o seu autor nos mais altos termos da República Argente, ao passo que ao Brasil faz as mais injustas e caluniosas acusações, especialmente na parte referente à Bahia, cuja praça comercial tem a reputação firmada de proverbial honradez, uma das mais sérias do Brasil, e o Sr. Martin libela de desonesta.

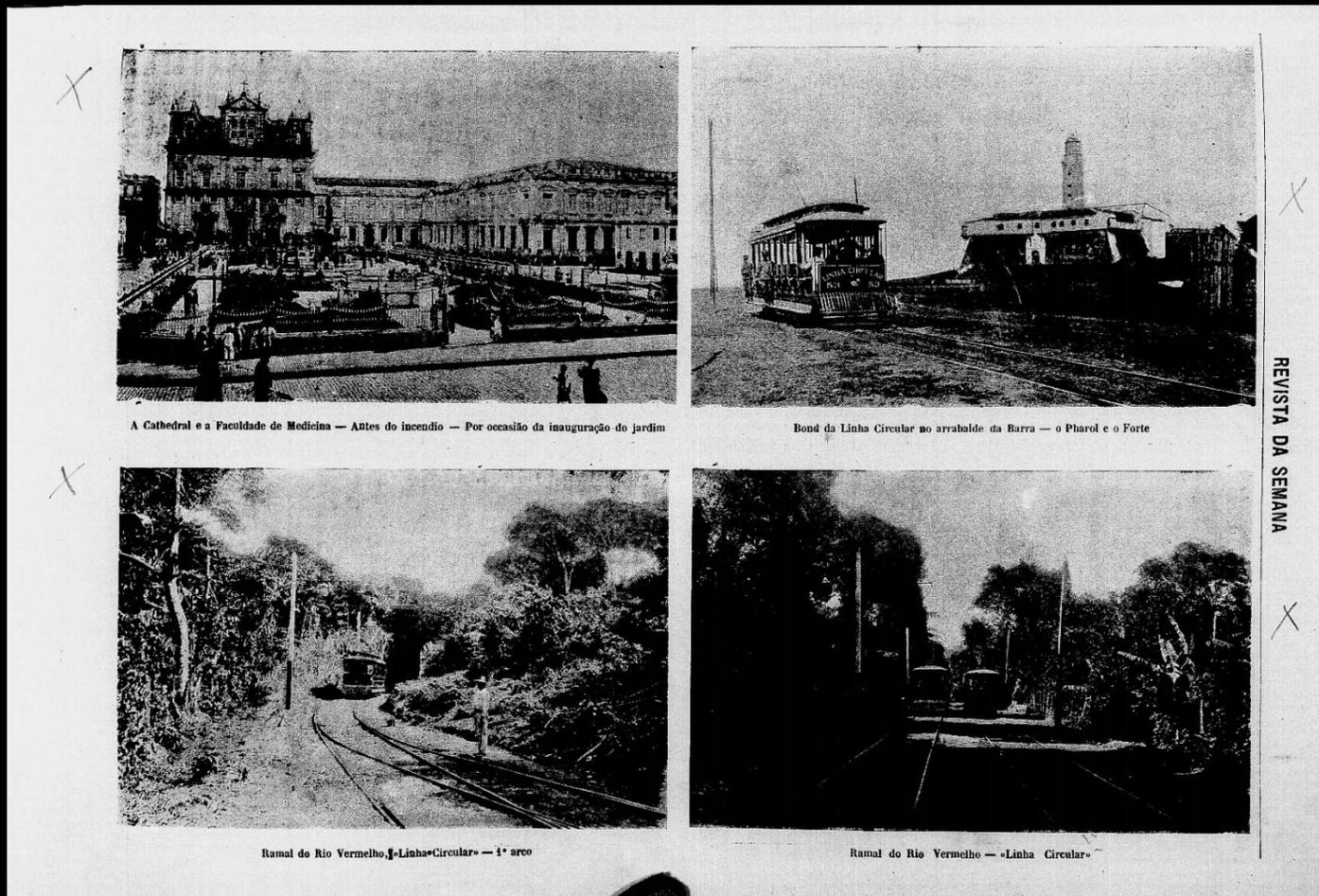
Não admira que um súdito inglês ignore as condições reais deste Estado, quando encontramos um sem-número de brasileiros, incluindo mesmo muitos da própria Bahia, que não têm a menor ideia da imensa riqueza e variedade produtiva desta vasta e opulenta região.²²

Além de ser uma forma de apresentar o país para os próprios brasileiros e defender a nação dos ataques externos, a publicação dessas reportagens e retratos de recônditos do país também possibilitou aos leitores estabelecerem algum tipo de comparação entre as imagens de várias regiões do Brasil, de modo que, em alguma medida, se tornava possível uma hierarquia imagética, nas quais se poderia observar quais cidades e experiências estavam mais próximas das ideias de civilização e modernidade tão difundidas pelas próprias páginas das revistas ilustradas.

²¹ *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, ano VIII, nº 372, 30 de junho de 1907, p. 25.

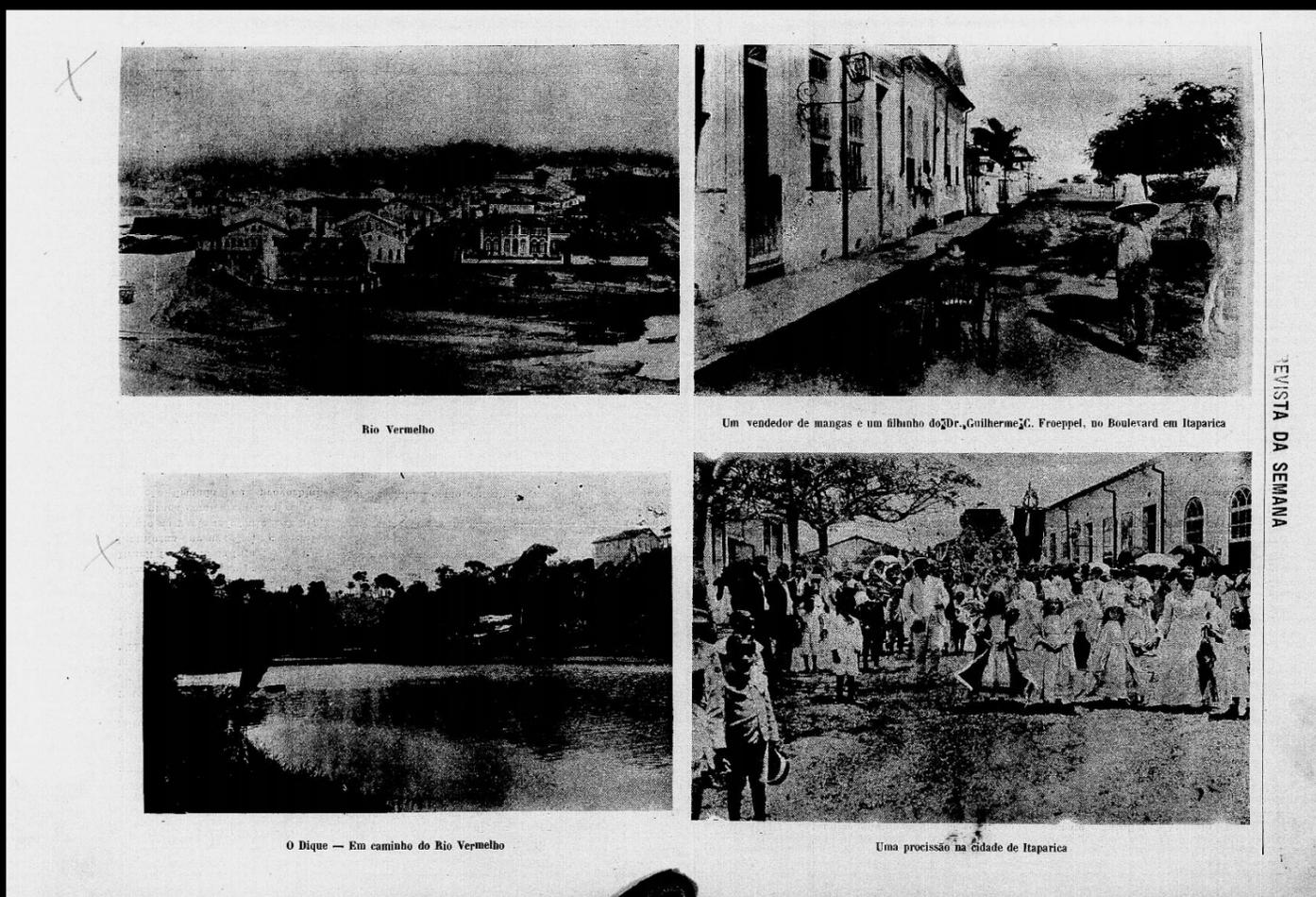
²² *Ibidem*.

Figura 23: Sequência de clichês com diversos aspectos da paisagem urbana de Salvador, notadamente as linhas de bonde



Fonte: *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, Ano VII, nº 372 30 de junho de 1907, p. 22.

Figura 22: Trecho de reportagem fotográfica sobre algumas paisagens e costumes dos baianos



Fonte: *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, Ano VII, nº 372, 30 de junho de 1907, p. 24.

Por esses indícios, ficou evidente que a emergência das revistas ilustradas com fotografias passou a demandar dos fotógrafos e estabelecimentos do gênero mais formas de produzir imagens para além dos retratos, vistas e cartões postais. Na verdade, de certa forma, essa própria exigência não deixou de ser estimulada pelo campo fotográfico que passou a ver na imprensa um espaço de atuação. Portanto, a reforma da Fotografia Lindemann pode ser interpretada como um interesse de José Dias da Costa em acompanhar essas mudanças e lucrar com ele.

Com o serviço de clicheria estabelecido, a Lindemann passou a se destacar na iconosfera da imprensa da cidade ao ser a fornecedora de clichês para a *Revista do Brasil*, a principal publicação ilustrada da Bahia nos anos 1900. Ela foi um impresso ilustrado fundado em 1906 pelo bacharel José Alves Requião. Tinha periodicidade quinzenal e foi publicada ininterruptamente entre 1906 e 1912. No que se refere a quantidade de páginas, tinha em média 56, das quais entre 20 e 25 eram destinadas aos anúncios. Alguns números especiais ultrapassaram cem páginas. Essas edições geralmente eram dedicadas ao Natal e outras efemérides ou homenageando algum estado. O preço de uma edição avulsa era \$300, valor similar ao d'*O Malho*, por exemplo. Já o preço da assinatura variava a depender da modalidade e local do assinante. Para a capital, a assinatura semestral e anual eram, respectivamente, 6\$000 e 10\$000. Para o interior e outros estados só existia a opção anual que saia por 12\$000. Até mesmo no estrangeiro, a *Revista do Brasil* tinha uma opção de assinatura anual que custava 20\$000.

Em relação aos proprietários, redatores e colaboradores da revista, conseguimos identificar alguns nomes. José Alves Requião era o proprietário, diretor e editor do quinzenário. Pelo levantamento de algumas informações biográficas de Requião, sabemos que ele era irmão de Euclides Requião, médico que se formou na Faculdade de Medicina da Bahia nos anos 1870. José Alves Requião se formou em direito pela faculdade de Direito de Recife em 1890 e chegou a trabalhar como diretor da Repartição Central de Polícia da Bahia, em 1910.

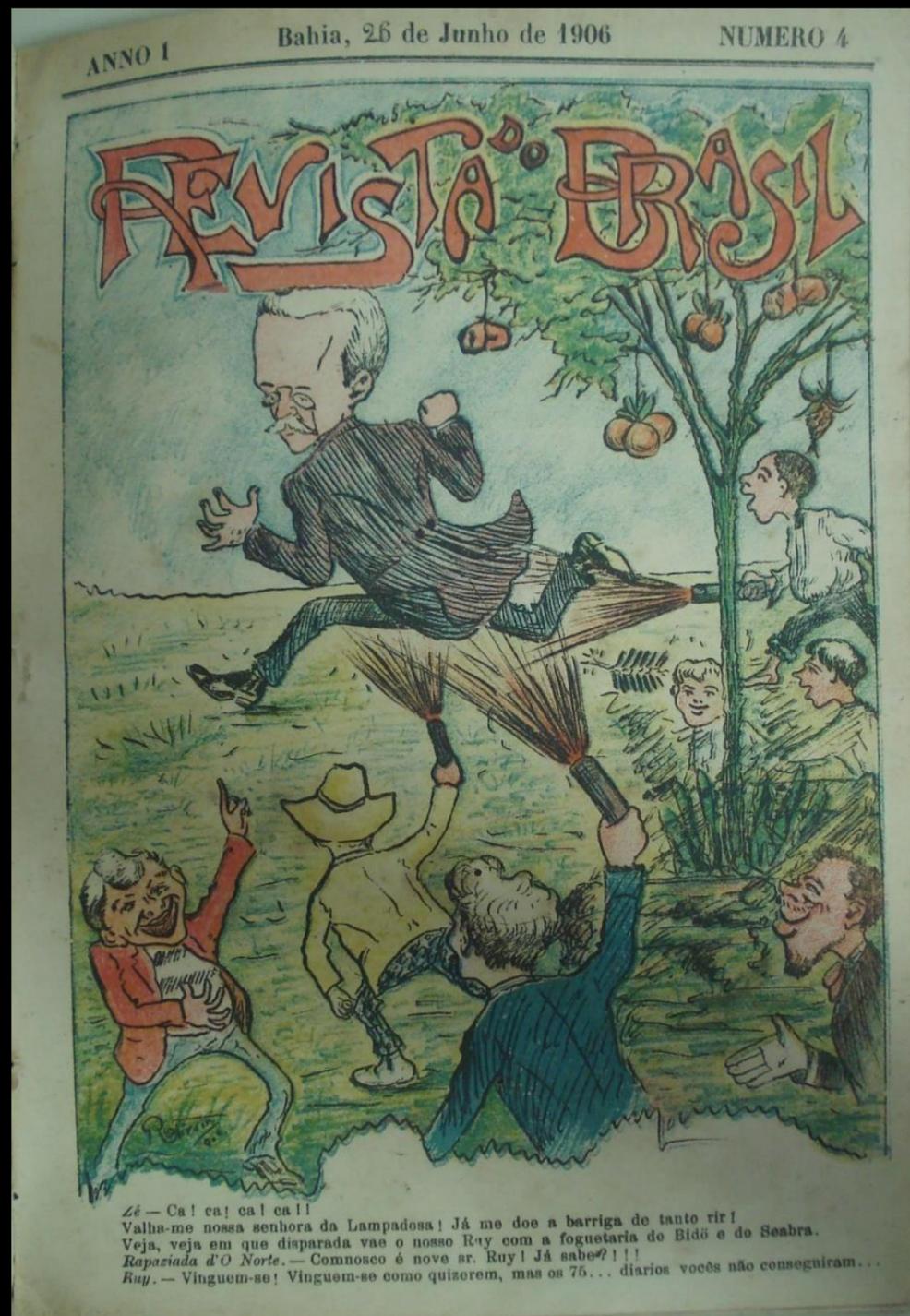
Além de Requião, em algum momento fizeram parte da redação da *Revista do Brasil* o advogado Rafael Spínola e o Dr. Fábio David, na condição de redatores; Coronel José Antonio Susart, como diretor gerente; Raymundo Oliveira, como diretor artístico e Raimundo Carneiro, como impressor. Um nome de peso que Requião costumava destacar como colaborador artístico era o do Dr. Raul Pederneiras, importante caricaturista de *O Malho*. Ressaltamos também a presença de outro redator, Antonio Garcia, intelectual que, como veremos mais à frente, foi o redator chefe de *Renascença*. Outro importante colaborador da revista foi Altamirando Requião, filho de Euclides Requião e, portanto, sobrinho de José Alves.

Em uma tentativa de definir minimamente que tipo de periódico era a *Revista do Brasil*, em várias edições é possível encontrar algumas informações em que os próprios editores falavam sobre a revista, geralmente quando o impresso completava um ano de existência. Além disso, os proprietários publicaram notas sobre como a imprensa da cidade via a revista. A partir desses comentários e a leitura de algumas edições, foi possível pensar um perfil sobre o periódico ou pelo menos sobre como os seus editores o enxergavam.

Um levantamento de algumas seções da revista, bem como outros conteúdos, apontou que a sua principal temática estava voltada para a sátira política envolvendo os grupos políticos e administração do governo da Bahia e de Salvador. A começar pelo próprio nome de algumas rubricas, podemos perceber um tom combativo. O principal espaço, por exemplo, recebia o título de Altos e Baixos. Era uma espécie de artigo de fundo que, redigido por Requião, comentava os principais fatos políticos do momento, sempre em tom de crítica à postura de algum deputado, intendente ou governador. Outras seções com textos bastantes combativos eram as “Na tesoura”, “Pitadas Quinzenais”, “Traços e Troças” e “Coisas e Loisas”. Todas elas em algum momento teciam comentários sobre o mundo político baiano. José Alves Requião era ligado ao grupo de Seabra e não foi raro encontrar vários textos e caricaturas enaltecendo aquele líder, como também perseguindo os seus opositores.

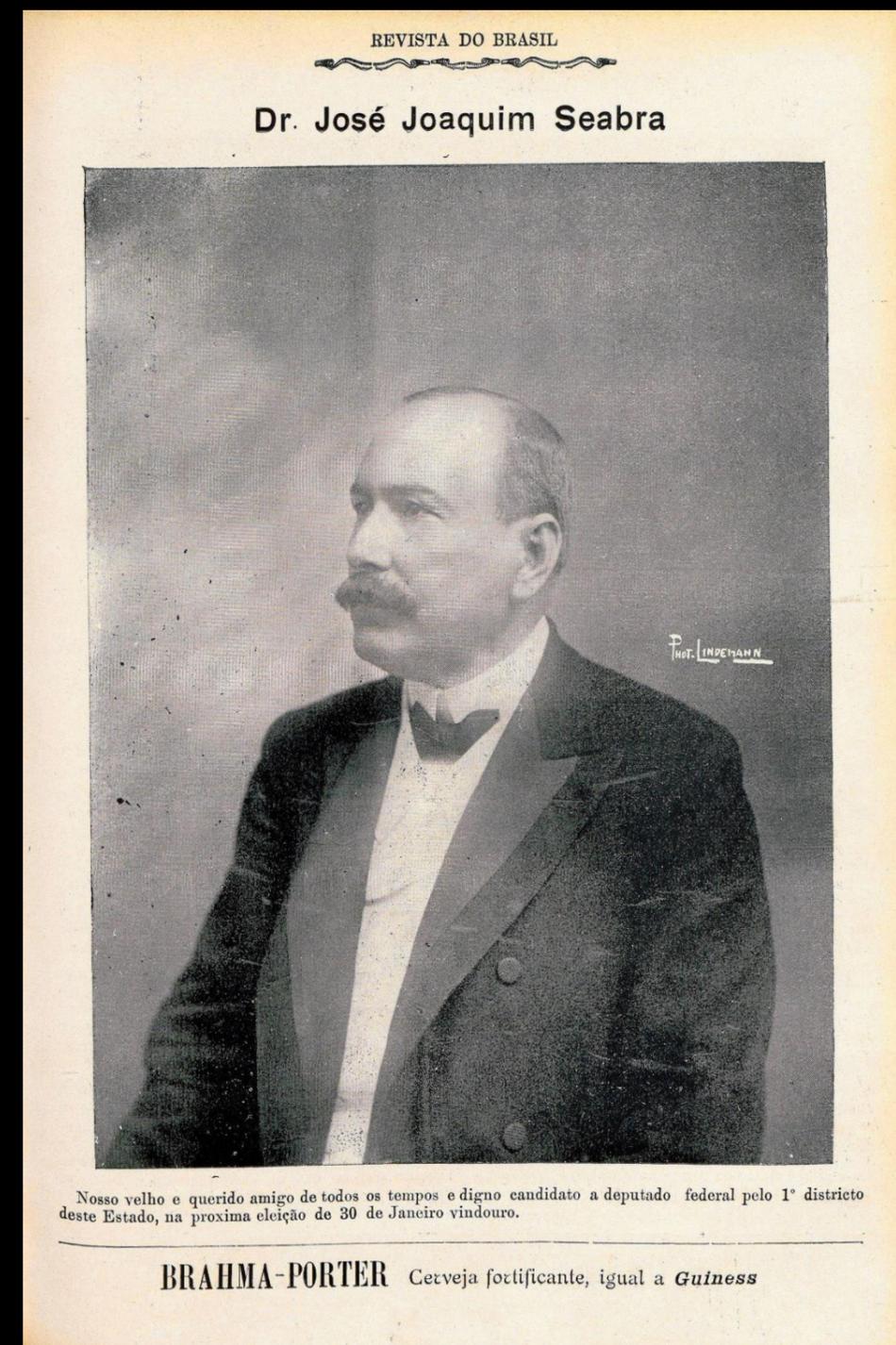
Outros conteúdos que nos ajudaram a definir o perfil da *Revista do Brasil*, como um periódico ilustrado de sátira política, foram as dezenas de caricaturas de políticos, presentes desde as capas e até mesmo nas propagandas. Os editores definiam a *Revista do Brasil* enquanto ilustrada também em função desses desenhos. A maioria das caricaturas era de autoria de Raymundo de Oliveira, o diretor artístico. Nessas imagens, foi possível encontrar os políticos de oposição ao seabrismo em várias situações. Eles poderiam estar conversando sobre alguma situação do momento ou maquinando e arquitetando algum plano. Nesse último caso, os políticos poderiam estar em alguma posição vexatória como se fossem descobertos. O que ajuda a reforçar esse entendimento era a presença do personagem Zé Povo que em muitas caricaturas estava na cena e muito provavelmente se colocava naquela como os olhos da população para não ser enganado. O Zé Povo, que também poderia ser a própria *Revista do Brasil*, era um personagem popular que a princípio poderia ser ingênuo, mas estava sempre a espreitar os políticos para observar as contradições e politicagens.

Figura 25: Capa da Revista do Brasil com caricatura de Raymundo Oliveira satirizando Ruy Barbosa



Fonte: Revista do Brasil, Salvador, Ano I, nº 4, 25 de junho de 1906, p. 1.

Figura 24: Grande clichê produzido pela Lindemann e estampado na Revista do Brasil em apoio à candidatura de J. J. Seabra à deputado federal



Fonte: Revista do Brasil, Salvador, Ano III, nº 12, 24 de dezembro de 1908, p. 29.

Por outro lado, na *Revista do Brasil* também encontramos um conteúdo mundano. Embora esse material fosse significativamente menor em tamanho, formato e regularidade, se comparado ao conteúdo político, ele esteve presente na revista. Através desse material foi possível observar como a Lindemann, ao fornecer uma série de clichês para a revista de José Alves Requião, contribuiu para que a *Revista do Brasil*, mesmo adotando um perfil editorial predominantemente satírico político, assumisse uma centralidade na imprensa local no processo de aproximação da Bahia com uma cultura visual mundana por via dos impressos e através das fotografuras.

Ainda que tenha sido possível encontrar, na revista, tentativas de produzir um material textual mais mundano como notas e notícias sobre o esporte e eventos sociais ou secções que apresentaram partituras de música, crônicas e contos mais leves, em várias edições, o grande destaque foram as fotografuras. Em quase todos os anos da circulação da revista, Requião publicou edições especiais dedicadas a alguns estados e cidades do Brasil. Os números 10 do segundo ano e 3 do quinto ano foram dedicados ao Estado de Minas Gerais, com muitos retratos dos políticos locais e vistas da recém-construída e planejada cidade de Belo Horizonte. No terceiro ano foi a vez de Requião dedicar o número 3 ao Estado do Amazonas, apresentando as principais ruas e edifícios de Manaus que se modernizava, aproveitando a efervescência da economia borracheira.

Seguramente, essas edições procuravam mostrar aos baianos e baianas o andamento de cidades e regiões que os editores consideravam que estavam na vanguarda do progresso físico, moral e material do Brasil. Ao mostrar ruas, avenidas, edifícios, personalidades do mundo político, social e econômico das cidades e estados, podemos considerar que os clichês eram uma forma de naturalizar ainda mais o que era a imagem de progresso na mente dos baianos e baianas. Sem dúvida, a materialidade dessas edições especiais ajudava nesse sentido. Afinal, esses números possuíam bem mais que as tradicionais cinquenta páginas das edições regulares. É provável que esses números procurassem estabelecer contrastes e comparações com Salvador, como um modo até mesmo de demonstrar o quanto a capital baiana, no olhar de Requião, estava distante da civilização, embora os governos baianos dissessem o contrário.

Figura 26: Clichê com vista de São Paulo publicada em edição que homenageia o estado

REVISTA DO BRASIL 17

S. PAULO



Largo de S. Paulo, na moderníssima capital, Estado do mesmo nome.

Governo de S. Paulo

♦♦♦♦

Dr. Manoel J. Albuquerque Lins

Assumi a investidura do governo do glorioso e progressista Estado de S. Paulo, em 1.º do fluente mez, o exm. sr. dr. M. J. Albuquerque Lins, nome feito e respeitado na politica nacional, caracter impolluto, reputação firmada e já consagrada na administração da pasta da Fazenda do mesmo Estado, no passado governo do exm. sr. dr. Jorge Tibyriçá.

Luctador patriótico e victorioso, apostolo do bem, da ordem e do progresso, profundo conhecedor das palpitantes necessidades economicas e financeiras do vasto Estado que vae sabiamente dirigir, estamos certos o nome de s. ex. percorrerá os quatro cantos de S. Paulo como uma accentuada esperança para a continuação do seu progresso.

A *Revista do Brasil*, que tem a subida honra de contar no exm. sr. dr. Manoel J. de Albuquerque Lins um de seus grandes amigos, felicita a s. ex. por haver assumido o governo de S. Paulo, ao mesmo tempo que apresenta saudações affectuosas ao adean-

tado e distincto povo paulista pelo seu novo presidente—a encarnação da honra, do civismo e da competencia.

ZEALVES.

Entre um capitão argentino que se apresentava como aeronauta e um curioso:
 —Diga-me, capitão, sobe muito alto no seu balão?
 —Si subo? Una vez subi tan alto, que hé oido los canticos celestes.
 —Que me diz?
 —La puerta del paraiso debia estar abierta!
 —E por que não entrou?
 —Por qué? donde pondría yo el balón?

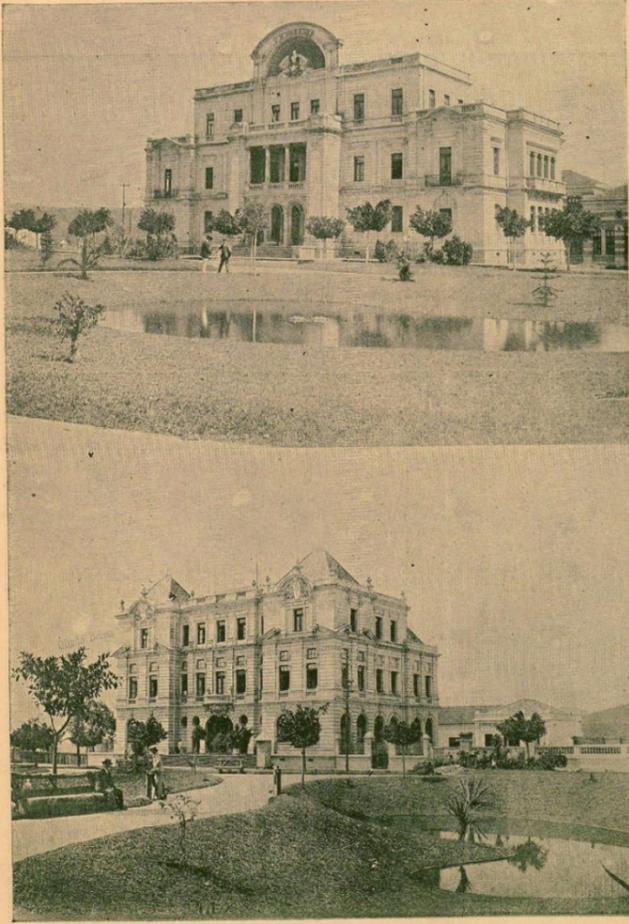
MALES DO ESTOMAGO
 Fraqueza geral, lymphatismo, neurasthenia, inappetencia, depressão do systema nervoso, anemia, etc.
CURAM-SE COM O
Vinho Enepeptico e Restaurador
 (IODO-TANNICO)
 DE
Oliveira Junior

Fonte: *Revista do Brasil*, Salvador, ano III, nº 16, 15 de maio de 1908, p. 27.

Figura 27: Página da edição dedicada a Minas Gerais com clichês de vistas dos edifícios de Belo Horizonte

REVISTA DO BRASIL 30

BELLO HORISONTE



1.º Bellissimo edificio da Secretaria do Interior, situada na Praça da Liberdade.

2.º Secretaria da Agricultura e Prefeitura, situado na mesma Praça.

Fonte: *Revista do Brasil*, Salvador, ano II, nº 10, 31 de janeiro de 1908, p. 32.

Isso não quer dizer, contudo, que Salvador ou a Bahia, na percepção de Requião, não possuísse alguma experiência que poderia ser mostrada de um modo que provasse que os baianos, a despeito dos seus governantes, também eram capazes de alcançar algum grau de civilização. Em algumas edições, Requião procurou publicar clichês de instantâneos e de retratos de famílias abastadas, posando nos estúdios da Lindemann ou na intimidade do lar. Também existiu espaço para a publicação de pequenas vistas de Salvador ou instantâneos de clubes de futebol e regatas de remo. Em alguns números especiais, o diretor da revista também se preocupou em exibir as capacidades e potencial do estado. Esse foi o caso das edições 13 do ano II e 7 do ano VI que, respectivamente, divulgaram a Penitenciária da Bahia e a cidade de Itabuna. Sobre a instituição penal, Requião publicou uma longa reportagem fotográfica que detalhou a sua administração e funcionamento. Com longos textos acompanhados de 11 clichês, a reportagem apresentou o corpo diretor e alguns pavilhões, como o da enfermaria, o do refeitório e das oficinas de alfaiataria e de marcenaria. As imagens procuraram destacar, sobretudo, o tamanho da instituição e a sua considerada excelente organização, com os apenados disciplinarmente dispostos e trabalhando nas oficinas. Já no número dedicado à cidade do sul baiano, Requião trouxe informações sobre administração do Intendente Coronel Firmino Ribeiro de Oliveira, além de fotografuras de paisagens locais.

Entretanto, os números especiais não davam conta apenas da materialidade das cidades com seus edifícios e instituições como prova do progresso da Bahia. Existiram as chamadas edições de Natal que, como uma espécie de álbum, reunia muitas imagens para demonstrar como os próprios leitores estavam incorporando uma economia visual de exibição de marcas de progresso e sucesso pessoal. Enquanto nas edições ordinárias encontramos três ou quatro clichês de retratos, vistas ou instantâneos, os números de Natal, como o do ano III, por exemplo, possuíam mais de 50 fotografuras dispersas por impressionantes 120 páginas. Essas imagens davam a ver médicos e negociantes com suas famílias, como o Dr. Manoel de Sá Gordilho e Raymundo Pereira de Magalhães, este último, chefe de uma das maiores firmas importadoras da cidade, A. Magalhães & C. Também notamos a presença de muitas vistas de Salvador e instantâneos de momentos de lazer das famílias baianas.

Algo que chamou atenção foi o modo como essas imagens eram produzidas e dispostas na revista. É provável que a parceria da Lindemann com a *Revista do Brasil* possibilitasse que os interessados em sair na revista tirassem uma fotografia nos estúdios da empresa de José da Costa e este produzisse o clichê a ser utilizado no impresso. Também é possível que os próprios leitores oferecessem o negativo ou a própria fotografia aos responsáveis da revista para que eles encaminhassem a Lindemann para a confecção do clichê. Porém, suspeitamos de outra

alternativa que era o leitor cedendo o seu próprio clichê para o periódico. Essa parece ter sido uma estratégia utilizada pelo Dr. Urbano Pires de Carvalho Albuquerque, bancário e membro da família Pires de Carvalho que, desde o século XVIII, tinha grande poder e influência na sociedade baiana (Borges, 2015). Não só nas edições de Natal como em outros números, é possível ver que o Dr. Urbano era um fotógrafo amador e grande entusiasta desta atividade. Em várias imagens da sua família que foram publicadas na *Revista do Brasil*, foi possível ler na legenda que o clichê da fotografia era do Dr. Urbano. Esse é um possível indício de como a relação entre a imprensa e o circuito da fotografia, na constituição de uma cultura visual da e na cidade de Salvador, estava estimulando uma parte da sociedade a não apenas ter suas imagens e fazer circular nas revistas, mas produzir as próprias fotografias e gerar e possuir clichês a partir delas.

Figura 30: Trecho da reportagem fotográfica sobre a Penitenciária da Bahia

REVISTA DO BRASIL 3

A Penitenciaria

A 27 de dezembro passado, depois de mais de trez annos de incessante trabalho, a patriótica administração do Estado logrou inaugurar importantes melhoramentos, dentre os que, de ha muito, a nossa velha e esquecida Penitenciaria vinha exigindo dos poderes publicos, sempre indifferentes e surdos aos justos reclamos dos que, entre nós, se tem condoído da sorte dos infelizes encarcerados.

Quando, dentro de pouco tempo, o nosso meio intellectual estiver empolgado pela ideia, ora agitada

departamentos da administração, hão de forçosamente compensar os sacrificios feitos, com vantagens colhidas em larga e generosa mése.

Somos do numero dos que pensam de nossa actual Penitenciaria que se o muito que se vem de fazer ali, desde as obras grossas, exigidas pelos velhos edificios, de tectos e assoalhos apodrecidos, até a caiação e pintura de todos elles; desde a construção dos novos edificios — o bello pavilhão das officinas movidas á electricidade, os da cozinha, banheiro, lavanderia e sentinas — todos sorridentes na alvura de suas paredes, encimados por elegantes coberturas guarnecidas de bem trabalhadas lambrequins de vivas cores e variados

VISTA GERAL DA PENITENCIARIA DA BAHIA



A' esquerda, vê-se o novo pavilhão de officinas movidas á electricidade. Ao fundo, proximo muralha de contorno, crescido numero de penados.

nos poderosos e ricos Estados da communhão brasileira, da fundação definitiva de nossa Penitenciaria, photographando nitidamente o grão de cultura da collectividade bahiana, caberá, por certo, ao benemerito sr. dr. José Marcellino de Souza — a quem a Bahia já deve tantos outros commettimentos de valor, a grata satisfação de ver, em honroso destaque, o seu nome respeitavel dentre quantos mereçam ser louvados pelo trato carinhoso que houverem dado ao momentoso problema.

Effectivamente, s. ex. merecel-o-á com abundancia, porque as precarias condições do nosso erario que a todos os governos tem servido de pretexto para se deixarem ficar na inercia e impruductividade, que os caracterizam, não lhes amorteceram as energias na conservação de taes melhoramentos, que, juntamente com tantos outros realizados nos multiplos

recortes, até o esmerado preparo dos jardins, hortas e parques, separados por grande numero de largas alamedas, limitadas p los renques de bellos arbustos, sem lhande, de longe, na erecção de seu pórtico, soldados que sentinellam attentos a população dos penados em recreio; se tudo isso — repetimos — não transmudou de todo o aspecto pesado e triste de nossa Penitenciaria, em todo caso, modificou muito a sua feição, e, de modo consideravel, as pessimas condições de habitabilidade em que se encontrava o unico instituto que possuimos, para a segregação dos elementos, que, no no-so meio social, afastam-se das normas prescriptas pela lei garantidora dos direitos de vida, de honra e de propriedade.

Em resumo, a nossa Penitenciaria, com todos os defeitos que se lhe notam ainda, com todas as falhas que ainda a distanciam de praticar o regimen pena-

Fonte: Revista do Brasil, Salvador, Ano II, nº 13, 24 de dezembro de 1908, p. 5.

Figura 28: Clichê de um instantâneo posado da família do Dr. Urbano Pires em um momento de lazer

REVISTA DO BRASIL

Estava ali, naquelle ponto predestinado da terra, o compendio do soffrimento humano...

Todas aquellas almas padeciam dores, terriveis ou brandas, reacs ou imaginarias, nascidas do amor incontentado, ou do rigor da miseria, ou do orgulho ferido,—dores differentes na expressão ou na extensão, mas iguaes na essencia. Os guerreiros enjoados da carniceria, os pastores quasi mortos de trabalho, os mercadores com a alma arfando ao peso dos remorsos, os reis arrependidos do seu orgulho e da sua crueldade, os velhos patriarchas opprimidos pela sua hypocrisia, os adolescentes alimentando sonhos irreali-

que se erguia bem no centro da planicie, cabiu uma gargalhada sinistra.

Era um como entrecocar de ferros, um como entrebater de azas horrendas... A gargalhada reboou longamente, enchendo os echos de em torno: e a infinita caravana estremeceem, num sobresalto angustiado, tonta de pavor.

Todos os olhos, alargados pelo espanto, se levantaram para figueira, e viram lá em cima, no ultimo galho, um grande môcho negro, cujo negror era redobrado pela alvura do luar que o banhava. A ave sinistra estava agora calada, circunvagando por tudo



Manifestação feita a Mariuzinha, filha do sr. José Maria de Mello Menezes Castro e da exa. sra. d. Alice de Menezes Castro, no dia do seu 2º anniversario, pelos amiguinhos Emilio, Fernando, Aurora, Tutú, Leonel, Urbano, Afonso e Dulce.

sateis, os mendigos chorando de fome, os leprosos com asco de si mesmos, os escravos orphãos da liberdade, as virgens feridas de Amor, os paralyticos chorando a sua immobillidade, as meretrizes fatigadas da luxuria,—toda aquella gente aspirava uma vida nova, uma nova sorte e uma nova condição. Todas as provincias do grande mappa da Megua estavam ali representadas. E, como a estrella dizia que tinha nascido o Redemptor do Mundo, o Vencedor do Mal, o Igualador das Castas, o Salvador das Almas,—toda aquella veimina humana viera seguindo a estrella até áquelle planalto, situado já perto da Galilá, não longe do valle do Jordão.

Ora, de repente, perturbando o socego e o extase da multidão, do alto de uma grande figueira brava,

um olhar terrivel que entrava pela alma, trespassando-as, como uma púa...

Quando viu que a sua triste presença tinha desviado da luminosa presença da estrella a attenção de todo o incontentavel cardume humano, o mocho falou:

— O miseravel rebanho de loucos! que nova loucura, que senho vão, que engano imbecil vos impellem para uma nova decepção e uma nova tristeza!

Que esperaes desse Redemptor que acaba de nascer?

O mal é eterno como a vida... Viver é soffrer, gozar é soffrer, amar é soffrer, esperar é soffrer! Só ha na vida uma philosophia boa: é a que ensina a não desejar cousa nenhuma! Voltaí para os vossos campos para os vossos desertos, para os vossos palacios, para os vossos prostibulos. Não ha redemptor

BRAHMA-PORTER Cerveja fortificante, igual a *Guinness*

Fonte: Revista do Brasil, Salvador, Ano III, nº 12, 24 de dezembro de 1908, p. 49.

Figura 29: Página com dois clichês exibindo os jogadores do Sport Club Vitória e uma vista da Cidade Baixa

REVISTA DO BRASIL



Primeiro TEAM do SPORT CLUB VICTORIA, campeão de FOOT-BALL, na Bahia, em 1908

A Corcundinha

No tempo das fadas houve um soberano a quem chamavam o Rei das Maças. Naquelle reino havia muito frio e por isso as maçãs e outras fructas, apesar de serem grandes e terem bonita apparencia, deixavam muito a desejar enquanto a gosto, porque lhes tinha faltado o sol para as amadurecer bem.

Ora o rei tinha uma tal paixão por maçãs, que uma vez mandou deitar um bando pelos seus estados, dizendo que a mão de sua filha unica, uma princeza de rara formosura, seria para o homem que lhe trouxesse uma duzia das melhores maçãs.

Houve quem pensasse que o rei não estava bom do juizo, mas ninguem se atreveu a dizel-o e o caso é que de ali a pouco pelas estradas que iam dar ao paço caminhavam milhares de pessoas, cada uma levando um açafate com maçãs. Havia gente de todas as classes n'aquelle multidão: duques, marquezes, soldados, jardineiros e lavradores.

Um destes chamado Francisco, tinha no seu cerrado muitas macieiras, que davam excellentes fructos. Como ouviu o que dizia o bando real, mandou o seu filho mais velho, chamado Ricardo, que fosse apanhar as mais lindas maçãs para leval-as ao rei, dizendo-lhe que tivesse toda a esperança, pois ninguem apresentaria outras mais saborosas.

O Ricardo, que era um bonito rapaz, forte e espadado, foi ao pomar e escolheu doze maçãs, que eram mesmo uma perfeição.

— Vaes com certeza apanhar o premio, dizia-lhe o outro filho do lavrador, que não parecia nada com o irmão. Chamava-se Antonio e era enfezado e corcunda.



Um trecho da Rua Dr. Seabra, onde se vê, no alto, o velho CONVENTO DO CARMO, occupado hoje por frades estrangeiros que delle se apossaram. (CLICHÊ do dr. Urbano P. de C. e Albuquerque).

ANTARCTICA-PORTER Cerveja fortificante, igual a *Guinness*

Fonte: Revista do Brasil, Salvador, Ano III, nº 12, 24 de dezembro de 1908, p. 17.

Em síntese, seja homenageando estados e cidades do Brasil e da Bahia ou mostrando os baianos em sua intimidade, o que não podemos negar é que as fotogravuras encontraram na *Revista do Brasil*, nos anos 1900, o principal espaço de florescimento na imprensa baiana. Foi nas páginas dessa revista que os clichês encontraram um lugar de experimentação e desenvolvimento, acompanhando a constituição de uma cultura visual que ocorria em outras regiões do Brasil e do mundo. Infelizmente, não temos como mensurar qual foi o impacto que o quinzenário de Requião teve em Salvador ou na Bahia. Talvez, pela sua circulação, não devemos desprezar a sua influência na sociedade e periodismo baiano. Em algumas edições, vimos que o impresso circulou por várias cidades do interior da Bahia e de até outros estados. Porém, o dado mais impressionante, para minimamente avaliar o seu impacto, foi o da tiragem, que nos primeiros anos começou em cinco mil exemplares e alcançou vinte e cinco mil nas últimas edições. Certamente, esse número não era é nada desprezível e pode apontar que talvez a revista tivesse uma boa presença na comunidade baiana.

Seguramente, o sucesso e aceitação da *Revista do Brasil* também está relacionado ao fato dela reinar sozinha na imprensa ilustrada baiana no momento. Embora, na primeira década dos 1900, a publicação de um grande número de impressos ilustrados tenha continuado, uma característica da centúria anterior permaneceu, a efemeridade de duração dessas publicações. Dentre os impressos ilustrados que surgiram entre 1900 e 1910, além do *Gato Preto* (1901), podemos citar: *A Bahia Pitoresca* (1900), *Atalaia* (1900), *A Epoca* (1900), *O Carrasco* (1900), *Gazeta dos Rocêros*, (1901), *Crítica dos Rocêro* (1901), *O Chereta* (1902), *A Rolha* (1902 – 1904), *A Crítica* (1903), *O Maribondo* (1903-1904), *A Sineta* (1903 – 1904), *O Papão* (1904 – 1905), *O Percevejo* (1904), *O Pimpolho* (1904 – 1905), *O Arara* (1904), *A Nova Epoca* (1904), *O Binóculo* (1905), *A Arte* (1907), *Foia dos Matuto* (1907-1908) e *A Mulata Velha* (1908). A maioria desses impressos não chegou a ultrapassar um ano de circulação ou apenas conseguiu ter, no máximo, 10 números publicados. Além disso, as suas ilustrações consistiam em desenhos e gravuras que não exigiam tantos recursos como acontecia com os clichês de fotografia.

Da lista apresentada acima, um dos poucos periódicos que tiveram uma duração significativamente maior e que conseguimos ter acesso foi *O Papão*. Assumidamente inspirado no *O Malho*, foi criado e editado por Ernesto Simões Filhos, jornalista que permaneceu na folha apenas até o sexto número. Segundo Cláudio Veiga (1986), foram publicadas pelo menos trinta edições, das quais tivemos acesso a treze. Nestas, foi possível ver uma série de caricaturas e retratos desenhados a lápis e a cores e assinados por nomes como Amoir, pseudônimo de Mário Bittencourt, Pigeon, Honorato e Bailon, pseudônimo de Presciliano Silva, um dos principais

pintores baianos do período. Essas imagens procuravam não apenas satirizar políticos e cenas do cotidiano, mas render homenagens às personalidades baianas como Ruy Barbosa e Xavier Marques. Definida como artística e literária, os editores de *O Papão*, dentre os quais estava Antonio Garcia, personagem importante para este estudo, também publicaram partituras de música e poemas de nomes como Álvaro Reis e Lemos de Brito

Embora com pouca duração, *O Papão* é um forte indício do desejo por publicações ilustradas menos efêmeras. Naqueles anos, as revistas começavam a ter uma estrutura mais sólida que permitiam um tempo de duração mais longo. Dentre as que possuíram um período de circulação mais ou menos semelhante à *Revista do Brasil*, foram: *Nova Cruzada* (1901 – 1910), uma revista literária; *Revista do Grêmio Literário da Bahia* (1901 – 1904), cuja redação tinha nomes como Pethion de Villar e Sílio Boccanera Júnior; o *Petiz* (1907 – 1911), uma publicação mensal voltada para as crianças e dirigida pelo Órgão do Instituto de Proteção e Assistência à Infância. Entretanto, esses impressos, embora, eventualmente, pudessem concorrer com o conteúdo de *O Papão* ou da revista de Requião, não possuíam um sistemático material ilustrado o que afastava o leitor interessado e ver imagens pictóricas. De toda sorte, o surgimento e desenvolvimento de revistas relativamente mais duradoras, se compradas às publicações do século anterior, é um indicativo de que a imprensa e os leitores da cidade passavam a ser interessar mais por esse tipo de impresso, o que também pode ajudar a explicar a aceitação da *Revista do Brasil* e a duração de *O Papão*.

Outra parte do sucesso do empreendimento de Requião pode ser explicado pelo fato daquele ser visto como uma resposta da imprensa baiana à contínua demanda de leitores por publicações que possuíssem um conteúdo ilustrado voltado para a crítica política baiana semelhante ao que acontecia com *O Malho* e nas próprias ilustradas baianas da centúria anterior. Uma vez que *O Papão* e os impressos congêneres não sobreviveram muito tempo, coube a *Revista do Brasil* alimentar e divertir o leitor com caricaturas, desenhos e charges que ironizaram os políticos locais. Pelas características da política institucional e partidária baiana que na Primeira República foi marcada por todo o tipo de disputas, rearranjos e acomodações, a *Revista do Brasil* se tornava uma importante plataforma de disputa política. Na verdade, mais do que isso, podemos ir além e pensar o impresso como um espaço fundamental de medição da cultura política da Bahia. Era em suas páginas que as tensões eram constituídas e não apenas refletidas.

Por outro lado, não devemos desconsiderar que a aceitação da revista também se deveu a grande presença de imagens provenientes das fotografias. Nesta direção, a participação da Lindemann foi fundamental para o sucesso do empreendimento de Requião. Porém, a própria

empresa de José da Costa também se beneficiou da parceria, não só lucrando como também propagando os seus serviços e, possivelmente, se consolidando como uma das principais empresas fotográficas da Bahia voltadas para atender a imprensa. Em várias edições do quinzenário, foi possível encontrar anúncios da Lindemann que procuravam demonstrar a qualidade dos materiais e serviços do empreendimento de José Dias da Costa. A propaganda também era feita de forma indireta. Ao publicar um clichê do Vapor Pirapora que naufragou no Rio São Francisco, os editores da *Revista do Brasil* disseram que a imagem foi gentilmente oferecida “pelo digno proprietário da bem montada e luxuosa Fotografia Lindemann, situada à Praça Castro Alves, nesta capital, e onde mandamos preparar todos os clichês que inserimos.”²³ Até mesmo noticiando eventos ordinários como uma cerimônia de colocação do retrato do Dr. Francisco Loureiro, secretário do Chefe de Polícia, em seu gabinete, os redatores da revista lembraram que “o retrato é trabalho do conhecido e inteligente fotógrafo, Sr. Major Diomedes Gramacho, chefe das oficinas da Phot. Lindemann.”²⁴ A rapidez da produção dos clichês pela Lindemann foi uma qualidade ressaltada em uma propaganda do estabelecimento:

Fotografia Lindemann

Este bem montado estabelecimento, situado à Praça Castro Alves, n. 33 de propriedade de nosso bom amigo José Dias da Costa, e sob a gerência do competente óculo gráfico D. Gramacho, está perfeitamente habilitado a preparar, com prontidão e nitidez, todos os trabalhos referentes à fotografia e fotogravura.

O atestado desta verdade está nos clichês do eminente político dr. J. J. Seabra e do talentoso político Rafael Spinola, nosso companheiro de trabalho.

Esses clichês foram feitos em 30 e poucas horas.²⁵

Pelo que podemos perceber, essas notícias de alguma forma procuram solidificar uma relação comercial entre Requião e José Dias da Costa, uma parceria na qual ambos ganhavam, seja a *Revista do Brasil* ao se qualificar como principal periódico da imprensa ilustrada da cidade e a Lindemann como uma grande empresa de clicheria. Mas, como nem tudo são flores, essa parceria não duraria muito tempo, pois infelizmente, em 1912, a *Revista do Brasil* deixou de ser publicada, após seis anos e um pouco mais de cem edições.

De toda sorte, não se pode negar que a *Revista do Brasil* deixou um grande legado no mundo da imprensa e das imagens de Salvador e da Bahia. O quinzenário demonstrou que existia uma demanda por uma publicação local que educasse os baianos sobre viver, ver e ser visto em uma cidade mundana e modernizada. Para a Lindemann, a parceria com Requião foi um importante espaço de aprendizado e crescimento. Foi nas páginas da *Revista do Brasil* que

²³ *Revista do Brasil*, Salvador, ano IV, nº 7, 31 de agosto de 1909, p. 27.)

²⁴ *Revista do Brasil*, Salvador, ano IV, nº 8, 15 de setembro de 1909, p. 43.

²⁵ *Revista do Brasil*, Salvador, ano II, nº 3, 15 de outubro de 1907, p. 38.

o negócio de José Dias da Costa cresceu, permitindo que os diretores da empresa avaliassem o mercado de imagens impressas na Bahia e, quem sabe, aprimorassem técnicas e procedimentos, passando a investir ainda mais em um negócio que parecia ser bem promissor. Apesar do fim da revista de Requião, o que se viu em Salvador dali em diante é que os clichês em revistas tinham chegado para ficar e José Dias da Costa estava interessado em permanecer na vanguarda desse movimento.

1910 – 1921 Surgimento de novas revistas

A parceria da Lindemann com a *Revista do Brasil* parece ter apontado que o futuro das imagens impressas poderia estar nos clichês. Em Salvador e outros lugares do Brasil, a centralidade que esse tipo de imagem alcançou nos anos 1910 não se resumiu apenas às revistas ilustradas, mas também aos outros produtos impressos, especialmente os cartões postais e álbuns. Se na década anterior esse tipo de imagem começou a ganhar espaço na Bahia, nos anos seguintes ele passou a ter ainda mais relevância na medida em que as cidades, em uma atmosfera de civilização, passaram a buscar e a construir um tipo de visualidade interessada em apresentar o progresso material de suas ruas e edifícios.

No campo dos impressos periódicos, apesar da *Revista do Brasil* ter encerrado a sua circulação em agosto de 1912, a semente já havia sido plantada e o que se observou, até um pouco antes e depois do seu fim, foi o surgimento de outros periódicos que, mesmo voltados para temáticas diversas e/ou não sendo considerados propriamente ilustrados ou de variedades, fizeram questão de aderir à febre dos clichês. E nessa direção, a Lindemann continuou a ser uma das principais opções de compra desse tipo de material pelas tipografias da cidade.

Na verdade, no que se refere às revistas ilustradas, o próprio José Dias da Costa, antes do surgimento de *Renascença*, tentou uma primeira aventura no mundo dos impressos periódicos ilustrados. Na *Revista do Brasil*, encontramos duas notícias sobre *A Objectiva*, uma revista ilustrada que parecia ser uma espécie de propaganda dos serviços da Lindemann. Em uma das notas, lemos que:

A objectiva

Nosso talentoso e atívisimo amigo sr. José Dias da Costa, digno proprietário da Photographia Lindemann, teve a gentileza de enviar-nos um exemplar do n. 3, 1º ano de seu belo jornal – A Objectiva, órgão de propaganda daquele bem montado estabelecimento.

A Objectiva, impressa com muito cuidado em papel cuchê de 1ª qualidade, está ilustrada com 19 nítidas fotogravuras preparadas nas oficinas da aludida Photographia Lindemann e contém texto variado e escolhido.

Agradecidos pela oferta²⁶

Infelizmente, não encontramos nenhum exemplar do impresso para levantar informações sobre o seu formato, tamanho e modo como trabalhava com as imagens. Também, não sabemos quanto tempo ela durou. Pela nota, podemos considerar que a primeira iniciativa de José Dias da Costa procurou revestir-se de alguma qualidade se considerarmos a preocupação em produzir o periódico com um papel de qualidade superior, além de apresentar um número significativo de nítidas fotografuras. É provável que a propaganda que essa revista fazia da Lindemann deveria envolver a publicação de clichês de tamanhos, ângulos, planos e perspectivas variadas, o que possivelmente seria uma forma de demonstrar as capacidades técnicas da empresa. A revista também seria uma forma de se diferenciar da concorrência que, naquele momento, apresentava ao consumidor diferentes modos de consumo de imagens impressas, como os cartões postais, fotografias, cartões de visita etc.

A partir dos anos 1910, várias revistas ilustradas foram fundadas na Bahia. No primeiro ano daquela década, surgiu a *Revista do Norte*. Dirigida pelo Dr. A. J. de Souza Carneiro, então professor da Escola Politécnica, tinha como redator-secretário Antonio Araújo e a sua redação ficava na Rua da Alfandega, 37, no Comércio. Definida pelos responsáveis como uma revista crítica, instrutiva, comercial, industrial, científica, artística e agrícola, a *Revista do Norte*, como os outros periódicos, possuía um sistema de assinaturas anual ou semestral. Diferente da *Revista do Brasil*, cujo número avulso era \$300, uma única edição da *Revista do Norte* poderia ser comprada pelo valor de 1\$000, um preço considerado muito alto para os padrões da época. Por esse valor, muito inacessível, podemos supor que essa revista era mais voltada para um grupo específico de leitores. As nossas suposições ganham força quando passamos a folhear o impresso para tentar encontrar qual era o seu perfil e conteúdo.

Na primeira edição, por exemplo, encontramos o programa da revista. Intitulado rasgando o véu, os editores, em cinco pontos, afirmaram que o objetivo da revista era:

Divulgar as belezas naturais e as fontes de riqueza e de produção do Brasil, despertando, por todos os meios possíveis, a grande alma nacional nas aspirações e nas conquistas do futuro.

Divulgar melhoramentos em execução no estrangeiro e no país e os que possam ser adaptados ou introduzidos em qualquer estado, município, cidade, vila, empresa, fazenda, estabelecimento público ou particular, habitação coletiva e residência habitual.

Divulgar, AO ALCANCE DE TODO, em leitura instrutiva e agradável, tudo que se referir ao comércio e sua expansão, à indústria e seus progressos, à ciência e suas

²⁶ *Revista do Brasil*, Salvador, ano III, nº 4, 15 de julho de 1908, p. 41.

descobertas, às artes e seu desenvolvimento, à agricultura e seus fins e às letras e suas obras primas.

Divulgar, por meio de números especiais e extraordinários, em língua portuguesa, francesa, inglesa, alemã, italiana, ou espanhola, monografias ilustradas sobre assuntos de interesse nacional, estadual e municipal.

SER ÚTIL A TODOS, sejam quais forem as suas vocações ou profissões.²⁷

Pelo programa da revista, já podemos ter uma impressão de como os editores procuraram colocá-la enquanto uma agente mediadora da propaganda do Brasil e da Bahia, especialmente através das imagens fotográficas. Nesse sentido, os responsáveis pareciam ter em mente uma percepção muito comum das imagens fotográficas impressas naquele momento. A sua capacidade de ser fiel à realidade e assim ser uma prova incontestável dos fatos, acontecimentos e experiências. Nessa direção, tal como José Alves Requião, Dr. Carneiro procurava colocar a *Revista do Norte* como um impresso capaz de divulgar um país moderno cuja prova estava em todos os espaços fotografáveis possíveis, desde a beleza natural das suas paisagens até as pequenas vilas e fazendas. Sobre a capa da primeira edição que apresentava uma usina de Santo Amaro, os editores destacaram como as máquinas fotográficas, ao registrarem tantos objetos, ajudavam a formar um álbum importante para a afirmação do potencial de uma região fotografada:

A gravura da capa

A gravura que ilustra a capa da REVISTA DO NORTE representa o exterior de uma das muitas usinas de Santo Amaro, estado da Bahia, município esse que avulta pelo seu desenvolvimento agrícola e industrial.

À objectiva fotográfica não escaparam, em mais de cem vezes, sua cidade, ruas e edifícios principais, culturas, criações, interiores e exteriores de usinas, pelo que, editando esta, iremos reproduzindo outras capazes de formar, em conjunto, um belo álbum de vistas santamarenses.²⁸

Enfim, essa estratégia, na mente dos editores, era essencial para o progresso do país. Talvez, tão importante que ter um espaço moderno, era produzir uma imagem de um espaço e fazê-lo, por meio dessa técnica, um lugar apreciável ou com potencial para o desenvolvimento da nação. Com isso, a prática de produzir imagens e divulgar era uma atividade nobre, uma missão, uma luta, uma batalha. Para cumprir o seu programa, os editores da revista aceitavam colaborações de fotógrafos amadores que:

Devem enviar provas bem nítidas, sem dizeres sobre elas e acondicionadas de tal modo que não se dobrem ou quebrem nas malas dos correios. Os assuntos sobre que versarem devem vir escritos à lápis, legivelmente e no dorso de cada uma delas.²⁹

²⁷ *Revista do Norte*, Salvador, nº 1, setembro de 1910, p. 3.

²⁸ *Idem.*, p. 21.

²⁹ *Idem.*, p. 2.

Pelo tipo de colaboração que aceitava, pelo programa e pelo preço, podemos considerar que a revista era destinada a um público muito específico, a dos fotógrafos amadores, que, na febre dos cartões postais e máquinas fotografias, pareciam estar interessados em não apenas ver essas imagens, mas também as produzir e verem estampadas na revista. Assim, não seria absurdo pensar que, ao proporem um programa de divulgação de uma imagem de nação, a cultura visual criava algum tipo de demanda de consumo em uma parte da população leitora. As imagens geravam o desejo de não apenas ver, mas também de fotografar e acompanhar a sua fotografia circulando nos impressos, como já vimos na *Revista do Brasil*. Em resumo, os leitores estavam interessados serem produtores de imagens impressas e assim assumir um protagonismo no desenvolvimento da cultura visual do país ou do estado.

A posição da *Revista do Norte* como um espaço de exibição de imagens do leitor encontrou um espaço ainda maior nas suas páginas através da publicação de um concurso fotográfico amador. Para participar, o interessado deveria enviar as provas fotográficas que tinham que ser “nítidas e em qualquer papel não rugoso, obedecendo em absoluto às condições de colaboração fotográfica da *Revista do Norte*”³⁰. Nessas provas, deveriam estar contidas informações como localidade, município e estado do Brasil onde as imagens foram apanhadas e o nome por extenso do amador. Os assuntos do concurso, que eram os mesmo que os editores produziam para a revista, estavam divididos em dezesseis grupos: 1. cenários, 2. vida agrícola, 3. vida pastoril, 4. indústria extrativa, 5. indústria fabril, 6. profissões, 7. animais silvestres, 8. meios de transporte, 9. navegação fluvial e marítima, 10. cidades, vilas e povoados, 11. Interiores, 12. Curiosidades, monstrosidades e deformações, 13. Instantâneos rápidos, 14. Rendeiras, lenhadeiras e outros tipos de beleza feminina de gentes do povo, 15. Belezas femininas e crianças ao natural e ao ar livre, 16. Miscelânea. Nessas categorias, estavam todo o tipo de registro que se poderia imaginar como preparo do solo e de animais, rios, montanhas, praias, criação de animais e plantas, casas, fábricas, usinas e costumes de trabalhadores, navios, carros, estradas, pontes, grupos de pessoas, procissões, casamentos, batizados e até deformações físicas das pessoas.

Por tudo que os editores diziam o que seria a revista, não foi surpresa encontrar nas duas edições que localizamos na hemeroteca digital da Biblioteca Nacional um conteúdo que, embora recheado de muitos artigos, tinha, fundamentalmente nas imagens que surgiam de modo avulso ou até mesmo ilustravam os artigos, a principal forma de comunicação. Nas duas edições, os responsáveis publicaram vistas, retratos e, principalmente, reportagens de assuntos

³⁰ *Revista do Norte*, Salvador, nº 1, setembro de 1910, p. 22.

diversos como o Morro e o Santuário do Bom Jesus da Lapa, a Pesca da Baleia na Bahia, a cidade de Jacobina e a Cachoeira de Paulo Afonso. Assim como na *Revista do Brasil*, algumas dessas imagens possuíam a marca da Lindemann como empresa responsável pela produção dos clichês. Entretanto, na legenda de algumas fotogravuras, consta a informação de que o clichê pertencia ao Dr. Carneiro. Com isso, podemos especular que o editor da revista poderia ter feito a fotografia e solicitado a Lindemann a produção da fotogravura. De toda sorte, tanto a marca como a legenda, revelam como a prática fotográfica, a confecção e compra do clichê, seja para possuir e divulgar em impressos, era um modo de estar na vanguarda de uma cultura visual em gestação. Em resumo, a cultura visual impressa, de certa forma, estava estimulando pessoas como o Dr. Carneiro e Dr. Urbano Pires a se aventurarem, cada um ao seu modo, na fotografia, na clicheria e na própria imprensa.

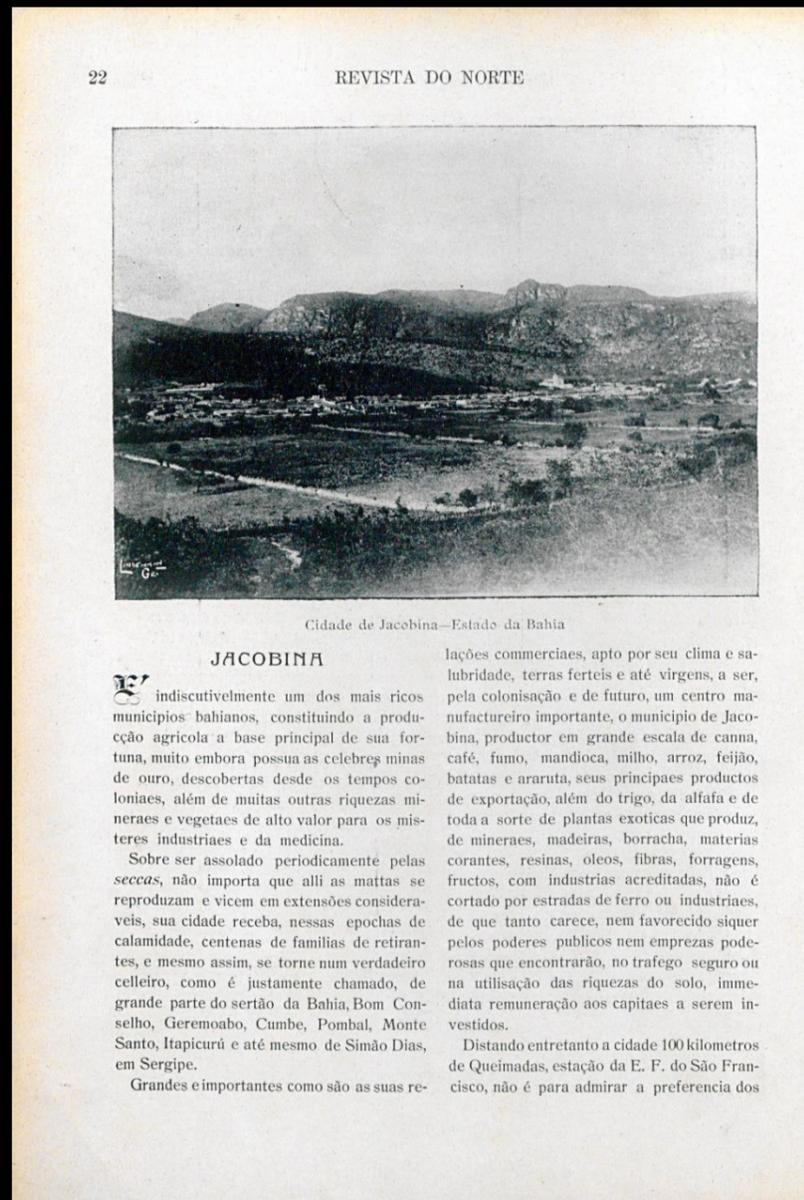
Infelizmente, a revista não seguiu adiante. De acordo com a obra *Anais da Imprensa da Bahia*, apenas foram publicados três números, dos quais só conseguimos ter acesso a dois (Carvalho; Torres, 2007, p. 60). Não encontramos informações sobre as razões que levaram ao encerramento da publicação. Talvez, o empreendimento fosse muito custoso ou a fonte de financiamento não fosse suficiente para manter o periódico. Nas duas edições que tivemos acesso, percebemos que a quantidade de propagandas era muito reduzida se comparada a *Revista do Brasil*, o que, talvez, possa ter justificado o fim do empreendimento. Por fim, possivelmente o preço de 1\$000 fosse um impeditivo para uma maior circulação da revista, mesmo se considerarmos que essa publicação parecia ser destinada a um grupo mais específico, a dos entusiastas da cultura fotográfica.

Figura 33: Capa da primeira edição da Revista do Norte exibindo um clichê produzindo pela Lindemann da Usina de Santo Amaro



Fonte: *Revista do Norte*, Salvador, nº 1, setembro de 1910, p.1

Figura 32: Trecho de um artigo de Jacobina ilustrado por um clichê da região



JACOBINA

Indiscutivelmente um dos mais ricos municípios bahianos, constituindo a produção agrícola a base principal de sua fortuna, muito embora possua as celebres minas de ouro, descobertas desde os tempos coloniais, além de muitas outras riquezas minerais e vegetais de alto valor para os misteres industriais e da medicina.

Sobre ser assolado periodicamente pelas secas, não importa que ali as matas se reproduzam e vicem em extensões consideráveis, sua cidade recebe, nessas épocas de calamidade, centenas de famílias de retirantes, e mesmo assim, se torne num verdadeiro celeiro, como é justamente chamado, de grande parte do sertão da Bahia, Bom Conselho, Geremoabo, Cumbe, Pombal, Monte Santo, Itapicuru e até mesmo de Simão Dias, em Sergipe.

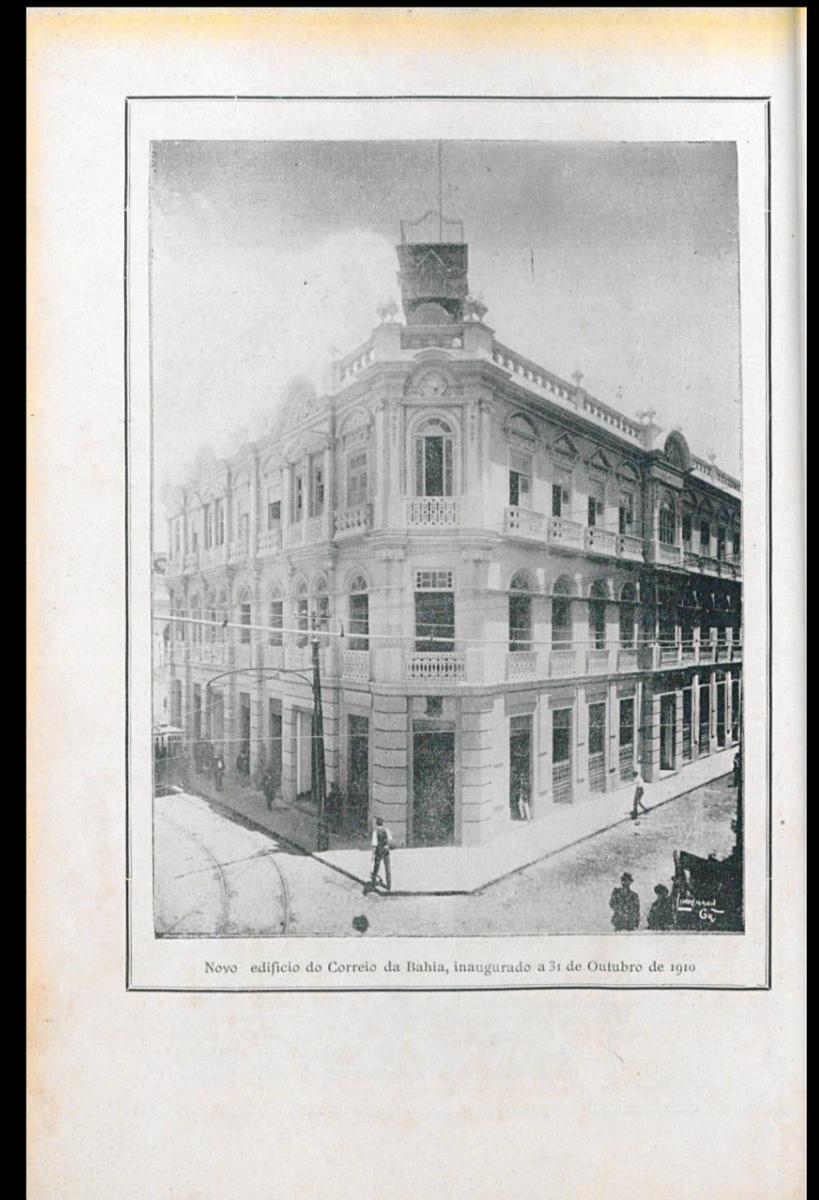
Grandes e importantes como são as suas re-

lações comerciais, apto por seu clima e salubridade, terras férteis e até virgens, a ser, pela colonização e de futuro, um centro manufatureiro importante, o município de Jacobina, produtor em grande escala de canna, café, fumo, mandioca, milho, arroz, feijão, batatas e araruta, seus principais productos de exportação, além do trigo, da alfafa e de toda a sorte de plantas exóticas que produz, de minerais, madeiras, borracha, materias corantes, resinas, oleos, fibras, forragens, fructos, com industrias acreditadas, não é cortado por estradas de ferro ou industrias, de que tanto carece, nem favorecido sequer pelos poderes publicos nem empresas poderosas que encontrarão, no trafego seguro ou na utilização das riquezas do solo, immediata remuneração aos capitães a serem investidos.

Distando entretanto a cidade 100 kilometros de Queimadas, estação da E. F. do São Francisco, não é para admirar a preferéncia dos

Fonte: *Revista do Norte*, Salvador, nº 1, setembro de 1910, p.20.

Figura 31: Clichê exibindo o novo edifício dos Correios da Bahia



Fonte: *Revista do Norte*, Salvador, nº 2, outubro de 1910, p.28

O desenvolvimento do periodismo ilustrado também pode ser observado no lançamento de outras revistas que ajudaram a fomentar ainda mais uma ideia de progresso e importância que esse tipo de impresso tinha na constituição de uma cultura visual na Bahia e em Salvador. Entre elas, podemos citar a revista *Caretinha*, fundada em agosto de 1914, e a *Paladina do Lar*, que foi editada entre 1910 e 1917. Sobre a primeira, encontramos apenas duas edições nas quais foi possível encontrar algumas fotografuras de retratos de crianças e adultos, bem como um clichê de um instantâneo da procissão de Nossa Senhora das Angústias, registrada na ladeira de São Bento. Sobre a *Paladina do Lar*, que foi a primeira revista feminina da Bahia, já existem alguns importantes trabalhos que discutiram o seu papel de mediação da defesa de uma sociedade católica e tradicional, na qual mulher teria um papel central na formação e cuidado do lar e da família (Barros, 2019; Leite, 2005; Oliveira, 2000). Porém, algo que não foi muito estudado é que a *Paladina do Lar*, embora não fosse considerada uma revista ilustrada de variedades, também mobilizou clichês fabricados pela Lindemann. Entre as fotografuras publicadas, estavam vários retratos de crianças, um tipo de imagem que ajudava a reforçar a ideia de família baiana ordeira que prezava e cuidava dos seus filhos. Outros clichês apresentaram vistas de ruas, praças, monumentos e edifícios religiosos de Salvador e do mundo, como a do tradicional Mosteiro de São Bento. A presença desses clichês numa revista conservadora e não ilustrada é uma boa evidência de como as imagens iam adquirindo uma centralidade no periodismo baiano, ao ponto de algumas publicações, como forma de adquirir prestígio e credibilidade, adotarem a estratégia de publicar clichês. Ainda que a gestação de uma cultura visual pelo e no periodismo baiano guardasse fortes relações com a emergência de uma modernidade assentada no mundanismo, a *Paladina do Lar* é um exemplo de como a apropriação da febre dos clichês poderia ocorrer para atualizar certas tradições e monumentos da cidade.

Um outro caminho que ajuda a compreender a importância que os clichês iam assumindo na construção de uma cultura visual impressa de/em Salvador e da/na Bahia está nos jornais. Apesar desse tipo de periódico não ser nosso objeto de pesquisa, não podemos ignorar que os anos 1910 significou a entrada das fotografuras no periodismo diário. A presença dos clichês nos jornais de Salvador coincidiu com o processo de formação da grande imprensa que, segundo José Santos (1985), ocorreu entre 1900 e 1920. Para esse historiador, na Bahia, os primeiros dez anos do século XX podem ser classificados como o florescimento da imprensa. No curto espaço de 11 anos, surgiram 487 publicações. Contudo, se na primeira década a maioria dessas publicações teve vida efêmera, a partir dos anos 1910:

A indústria gráfica iniciou uma nova fase, aperfeiçoou-se e desenvolveu-se. A produção mais complexa não deixa espaço para publicações que desaparecerão no dia seguinte. Na fase industrial, a complexidade da produção elimina mais ainda publicações sem estrutura. Depois de 1910, somente as publicações que nasceram apoiadas em capital para comercializar a notícia, vender publicidade ou para servir de instrumento partidário sobreviveriam (Santos, 1985, p. 36).

Entre 1912 e 1918, quatro jornais de Salvador, o *A Tarde*, *O imparcial*, o *Diário da Bahia* e o *Diário de Notícias* foram os principais a adotarem uma série de equipamentos e dinâmicas industriais e comerciais que revelam o interesse dos seus proprietários em compreender a atividade jornalística em uma lógica capitalista. Todos esses diários, nesse período, com a exceção do *A Tarde*, eram sociedades anônimas registradas como indústrias e tinham como fins, de acordo com os artigos dos seus estatutos, “a exploração geral da indústria da imprensa e conexas” (Santos, 1985, p. 42).

Obviamente que no processo de busca por ser uma empresa lucrativa, os jornais aderiram aos clichês como uma forma de se mostrarem modernos e atentos às mudanças do campo. No periodismo baiano, as fotogravuras cada vez mais iam adquirindo uma importância comercial, em grande parte responsável por ser um atestado de que um determinado periódico era moderno, credenciando-o a disputar o interesse dos leitores e assim conseguir algum tipo retorno financeiro.

Muito se fala do *A Tarde* como o primeiro jornal a adotar sistematicamente o uso dos clichês na imprensa diária soteropolitana. Foi fundado, em 1912, por Ernesto Simões Filho que herdou do seu avô ações do Banco da Bahia avaliadas em 23:000\$000. O jornal inovou em várias questões na imprensa baiana, como, por exemplo, o uso de diagramação mais limpa e a criação de seções mais mundanas. José Santos (1985) lembra, citando o Walfrido Moraes, biográfico de Simões Filho, que este também inovou ao adotar uma estratégia comercial da imprensa francesa que consistia em produzir matérias e reportagens publicitárias que eram pagas pelos anunciantes. Localizar as primeiras edições do *A Tarde* é uma tarefa difícil diante do avançado estado de deterioração desses documentos. Entretanto, em pesquisa pela rede mundial de computadores, podemos encontrar algumas imagens da primeira página do jornal e perceber que as fotogravuras poderiam ter muita importância no diário, pois, em algumas edições, os clichês chegaram a ocupar dimensões significativas das páginas do periódico.

Pelo que podemos observar, os clichês utilizados no *A Tarde* tinham a assinatura da Lindemann, o que pode indicar que o jornal de Simões Filho também recorria ao estabelecimento de José da Costa para ter suas imagens. Consultando a bibliografia sobre a fotografia na Bahia, Sofia Olszewski Filha (1989), a partir do trabalho de Mariluce Moura (1979), afirmou que, para ter seus clichês, Simões Filho enviou ao Rio de Janeiro Diomedes

Gramacho, então funcionário da Lindemann, para apreender a técnica da clichéria. Não encontramos fontes para confirmar essa versão. Pelo que já apresentamos, sabemos que a Lindemann já dominava a técnica da clichéria. Caso a informação das autoras tenha alguma veracidade, podemos especular que, talvez, a Lindemann tivesse alguma parceria com Simões Filho, de modo que o proprietário do *A Tarde* tenha custeado a ida de Gramacho ao Rio, não para apreender a técnica, mas aprimorá-la. De toda sorte, a possível relação da Lindemann com Simões Filho, é mais um indício da preocupação de José da Costa em se firmar cada vez mais na imprensa da cidade até mesmo no de periodicidade diária.

Apesar da importância e talvez do pioneirismo do *A Tarde*, não podemos ignorar que o seu movimento não era isolado. Outros jornais também se movimentaram visando publicar clichês em suas páginas. Em pesquisa no site da hemeroteca da Biblioteca Nacional, encontramos outros jornais que puderam nos ajudar e ter uma melhor noção de como as imagens apareciam e dialogavam com os outros conteúdos dos jornais. Dentre os diários localizados, podemos citar *A Notícia*, um impresso que, dirigido por Arthur Matos, era definido como um jornal vespertino, elegante, noticioso e ilustrado. Procurava tratar de Modas, literatura e notícias estrangeiras. Lançado em 19 de setembro em 1914, os editores publicaram que seu empreendimento só tinha um princípio:

o da publicidade. E assim de lápis e Kodaks em punho, estaremos a todo instante, em toda a parte, a qualquer hora, sem distinguir os matizes políticos da chapa, com a vontade irredutível e forte de nos tornarmos o coeficiente máximo de informações pela imprensa.³¹

Dentre os clichês publicados pelo jornal se destacam majoritariamente os vários retratos de políticos, médicos, advogados, entre outras personalidades da vida baiana. Folheando algumas edições, encontramos reportagens fotográficas do cotidiano da cidade. São fotogravuras variadas que ilustram, desde matérias sobre o campeonato esportivo de Salvador até a situação da mendicância na capital. Também, nos chamou à atenção a publicação de uma Seção chamada “Kodaks d’A Notícia”, espaço em que vários clichês, ocupando toda uma página, mostravam flagrantes de pessoas caminhando pela cidade. Cumprindo o seu programa, também encontramos fotogravuras ligadas ao universo da moda que apresentava os modelos de roupas e chapéus e ocupavam uma página inteira do diário.

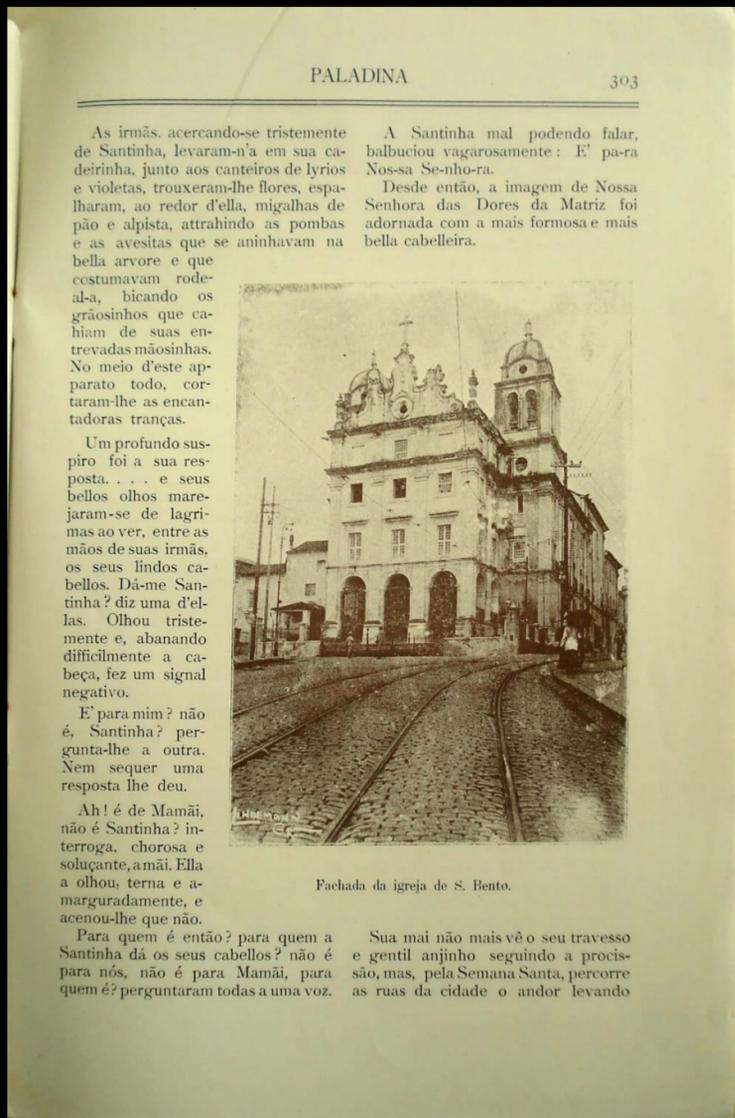
³¹ *A Notícia*, Salvador, 19 de setembro de 1914, p. 1.

Figura 35: Clichê produzido pela Lindemann com retrato dos filhos do Dr. Celso Spniola.



Fonte: Paladina do Lar, Salvador, ano I, nº 2, fevereiro de 1910, p. 19.

Figura 34: Clichê produzido pela Lindemann com vista da fachada da Igreja de São Bento.



Fonte: Paladina do Lar, Salvador, ano I, nº 7, julho de 1910, p. 16.

Figura 37: Segunda página do A Notícia com vários clichês sobre o movimento esportivo de Salvador.



Fonte: A Notícia, Salvador, ano I, nº 8, 25 de setembro de 1914, p. 2.

Figura 36: Página da A Notícia com diversos clichês de flagrantes de pessoas pela cidade. Atente-se para o nome as Kodaks da notícia como forma de destaque da imagem como elemento central da informação.



Fonte: A Notícia, Salvador, ano I, nº 3, 22 de setembro de 1914, p. 4.

1916 – 1925 Segmentação das revistas ilustradas em Salvador

Apesar dos clichês terem assumido uma centralidade no processo de modernização e formação de uma grande imprensa na Bahia, o desenvolvimento de um periodismo ilustrado, expresso em jornais e revistas de diferentes perfis, não deve ser explicado unicamente a partir do próprio campo. O florescimento de uma imprensa, enquanto um empreendimento comercial, não pode ser pensado desconsiderando o momento que a capital da Bahia se encontrava naqueles anos. E aqui, é necessário fazer um comentário. A primeira metade daquela década foi um momento em que as reformas urbanas na Bahia encontraram um ponto alto através do primeiro governo de J. J. Seabra, entre 1912 e 1916.

Já tendo sido Ministro da Justiça e Negócios Interiores e acompanhado a transformação do Rio de Janeiro de perto, entre 1902 e 1906, Seabra assumiu o governo da Bahia, em 1912, após uma tensa eleição que, inclusive, envolveu uma intervenção federal com o bombardeio de áreas de Salvador (Cunha, 2017; Sampaio, 1999). Uma das plataformas de governo eleito foram os melhoramentos da cidade, uma demanda antiga de uma parte da população. Como se sabe, desde a segunda metade do século XIX, Salvador vinha passando por reformas, de modo que os melhoramentos da gestão de Seabra não representaram algo inédito na cidade, mas, talvez, um ápice do processo que já vinha acontecendo.

Por não ser o foco da nossa pesquisa, não entraremos em detalhes sobre a reforma. Para isso, já existe uma série de referências que tratou da modernização de Salvador nos anos Seabra a partir de vários ângulos, observando o processo de construção, os interesses dos grupos envolvidos, o estabelecimento dos contratos, os projetos em disputa, as percepções da população e da imprensa sobre as obras, entre outras questões (Almeida, 1997; Almeida, Maria do Carmo Baltar Esnaty de, 2014; Cunha, 2019, 2017; Leite, 1996; Pinheiro, 2011). No diálogo com esses autores e autoras, podemos considerar que, durante o primeiro governo de Seabra, se destacaram três conjuntos de intervenções sob a responsabilidade dos governos municipal, estadual e federal.

Não necessariamente em ordem de importância, a primeira delas envolveu a construção da Avenida Sete que seria considerada a principal artéria moderna da cidade. Teria início na Praça Castro Alves indo até o Farol da Barra, ligando o centro comercial da cidade aos bairros residenciais de elite como da Vitória, da Graça e da Barra. A construção da avenida aproveitaria trechos de ruas já existentes que seriam retificadas para promover uma ampliação e alinhamento. Para a viabilização da avenida, uma série de prédios foram demolidos, total ou parcialmente, como a Igreja de São Pedro e parte do prédio do Senado. Em 1914, a Avenida

Oceânica, outra grande e importante via que ligaria Vitória, Graça e Barra a Ondina e ao Rio Vermelho, teve suas obras iniciadas, finalizando em 1924.

Ainda na parte central da cidade, no Distrito da Sé, outra importante intervenção ocorreu sob o comando da Intendência. A principal obra naquela região foi a ampliação da Rua Chile, mas também a reconstrução e alinhamento de ruas próximas, como a da Misericórdia. Alguns edifícios foram reformados e/ou construídos, com destaque para o prédio da Associação do Empregados do Comércio, construído em 1918, a reforma e ampliação do palácio da Aclamação, em 1917, e reconstrução do Palácio do Governo e a construção do Edifício da Biblioteca Pública do Estado, ambos em 1919.

Uma terceira intervenção principal, dessa vez sob a responsabilidade do Governo Federal, ocorreu na cidade baixa, no que hoje chamamos bairro do Comércio. Desde o século XIX, essa área vinha passando por importantes transformações com os diversos aterros, construção de edifícios e ruas. Durante a gestão de Seabra, as obras do porto, que se arrastavam desde 1906, ganharam um impulso decisivo e, nos primeiros anos da década de 1910, ocorreu a gradativa abertura de 1378 metros de cais construídos até 1923. Também, a construção de 8 grandes armazéns foi finalizada. Na região portuária, outras áreas foram aterradas para a construção de novas ruas. Nestas e em outras mais antigas, ocorreu uma intensa urbanização do bairro com ajardinamento, pavimentação e implementação de estrutura de água, esgoto e iluminação. Por fim, o governo demoliu edificações para ampliar as ruas antigas e alinhar as construções. Nesse processo, vários prédios, que não chegaram a ser demolidos, passaram por uma reforma na fachada, para que se harmonizassem com a ruas retificadas (Almeida, Maria do Carmo Baltar Esnaty de, 2014). Essas mudanças fomentaram ou foram acompanhadas de uma série de outras transformações na cidade que contribuiriam para uma percepção, em uma parte da população, de que Salvador, enfim, vivia um grande momento de renascimento intelectual, físico e moral.

Na arquitetura, além dos edifícios já citados, a sede do Corpo de Bombeiros foi inaugurada, em 1917. Ao longo da avenida Sete, nos bairros da Graça, da Vitória e da Barra, algumas pesquisas identificaram vários pedidos de licença para a construção de uma série de mansões e palacetes em estilo eclético e amplamente ajardinados (Almeida, 1997; Pessôa, 2017). No cinema, por exemplo, ainda que ele estivesse presente em Salvador, desde 1897, nos anos 1910, nas palavras de Raimundo Fonseca (2002), ocorreu uma invasão de salas de exibição de películas pela cidade com grande destaque para o Kursal Baiano que, inaugurado em 1919, rapidamente se tornou o principal cinema da cidade, juntamente como o Cine Ideal. No campo esportivo, especialmente a partir de 1916, foram fundados vários clubes importantes, como o

Bahiano de Tênis e a Associação Atlética (Santos, 2012). Além disso, em 1919, o principal campeonato da cidade foi reorganizado, tendo a participação de mais dez clubes que passaram a jogar no Estádio Campo da Graça. Construído em 1920, foi a principal praça esportiva de Salvador até 1951, quando foi construído o Estádio da Fonte Nova. As regatas de remo que ocorreram de modo irregular durante a década de 1910, voltaram com força total no decênio seguinte, garantindo um grande afluxo de pessoas à península de Itapagipe, ao menos duas vezes ao ano (Santos; Rocha Junior, 2015).

Todo esse momento de efervescência foi acompanhado de perto pela imprensa. Se, antes das reformas, os diretores de jornais e revistas, com seus textos e imagens, já demandavam da cidade novos equipamentos e sociabilidades modernas e mundanas, a reforma de Seabra e tudo que surgiu com e a partir daquele processo que, inclusive, não deixou de ter entre suas motivações as pressões da imprensa, passou a exigir dos periódicos ilustrados, notadamente das revistas de variedades, novos temas, abordagens, textos, imagens, secções, vinhetas, propagandas, entre outros conteúdos e formatos. Nesse sentido, da relação entre Salvador e a imprensa, o periodismo ilustrado da, na e sobre a cidade chegou ao ápice. Foi, entre os anos 1916 e 1925, que surgiram, para os padrões da imprensa local, as mais modernas e aparelhadas revistas ilustradas baianas, como a *Luva* (1925), *A Cegonha* (1917), *Artes & Artistas* (1920), *Semana Sportiva* (1921) e *Renascença* (1916). Dentre esses impressos, ainda podemos citar a *Bahia Ilustrada* (1917) que, embora editada no Rio, trazia um conteúdo voltado para os temas baianos.

Na verdade, até mesmo antes do encerramento do primeiro governo de Seabra já foi possível identificar o surgimento de revistas ilustradas de variedades. Como vimos, *A Caretinha* foi fundada em 1914, mas, em 1915, também encontramos uma revista chamada *A Bahia*. Infelizmente, só localizamos uma única edição deste periódico, de modo que não é possível trazer maiores detalhes sobre a sua existência. Os editores afirmaram que *A Bahia* seria uma revista “ilustrada e de propaganda principalmente comercial, agrícola, econômica, informativa com secções científicas, literárias, humorísticas etc.”³² Nessa edição, que tinha 30 páginas, encontramos poucos clichês de temas variados, destaque para algumas fotografuras que ilustraram um artigo sobre jazidas de cobre em São Gonçalo, na Bahia.

Nos anos imediatamente posteriores à primeira gestão de Seabra, além de *Renascença*, cujos detalhes veremos mais à frente nos próximos capítulos, em julho de 1917 surgiu *A Cegonha*, um mensário ilustrado fundado por Altamirando Requião, A. de Carvalho Coelho e

³² *A Bahia*, Salvador, 5 de novembro de 1914, p. 1.

Amado Coutinho. Ao menos na primeira edição, constaram como redatores o bacharel Affonso Carlos de Amorim e Fausto Fernandes, que também era o secretário da revista. Pelo que pudemos observar, na sexta edição, também passaram a fazer parte da revista Raymundo Aguiar, conhecido caricaturista, como diretor artístico, Paulo Esteves, na condição de redator comercial, e Manoel Tourinho Filho, como gerente. *A Cegonha* era propriedade da Imprensa Nova que prestava serviços de tipografia e encadernação. Um único número custava \$500 e era possível adquirir uma assinatura anual na capital e no interior e outros estados, respectivamente, pelo valor de 6\$000 e 7\$000. Pela pouca quantidade de exemplares encontrados, também não se pode dizer muito sobre a revista. Parece que ela sobreviveu por pelo menos mais de um ano, pois, além de termos encontrado a primeira edição, tivemos acesso a mais outros três números, dentre os quais consta a edição oito do segundo ano, lançada em setembro de 1918. Com exceção deste último número, que possuía 89 páginas, os três primeiros tinham entre 41 e 54, o que pode ter sido a média de páginas. Nestas, encontramos cartas, poemas, comentários, crônicas, artigos de opinião e reportagens o que nos levou a presumir que o seu programa era o de variedades. Esse conteúdo estava disposto tanto de modo avulso como em seções, a exemplo das “Ironias e Indiscrições”, “Ritica & Reparos”, “Bilhetes à Aldiva”, “Noticiário Elegante”, entre outras. Além dos redatores e diretores que escreviam na revista, foi possível identificar Mário Linhares, Sílio Boccanera Júnior, Paulo Cruz e Homero Pires como possíveis colaboradores.

Como em outras revistas ilustradas de variedade, os diretores d’*A Cegonha* publicaram clichês de retratos, instantâneos e desenhos. As quatro capas das edições que encontramos, por exemplo, eram trabalhos de Raymundo Aguiar, que também produziu caricaturas e, principalmente, tirinhas cômicas. Já as fotogravuras aparecem em quantidade razoável, embora a grande maioria delas seja de tamanho pequeno e médio. O tipo de imagem mais comum eram poses de leitores e leitoras da revista. Na legenda dessas fotogravuras, encontramos a informação de que elas foram produzidas pelo conhecido fotógrafo Trajano Dias em seu estabelecimento, a Fotografia T. Dias. Localizamos uma nota em que os editores agradecem o auxílio de Trajano, o que nos levou a supor que existia alguma parceria comercial entre o fotógrafo e Amado Coutinho. Porém, não sabemos dizer se nesse relacionamento também eram produzidos os clichês utilizados na revista. Em algumas imagens, é possível ver a assinatura T. Dias, o que pode sugerir que o seu ateliê tinha o serviço de clicheria. Porém, em instantâneo retratando a recepção aos atiradores baianos que chegaram do Rio após participarem dos festejos de 7 de setembro, em 1918, encontramos a assinatura da Lindemann, ao passo que, na legenda da imagem, os editores informam que a fotografia foi tirada e oferecida à revista por

Trajano. Essas informações também podem sugerir que Dias poderia fotografar para a revista e a própria Imprensa Nova ou a Lindemann poderiam produzir os clichês. De toda sorte, a preocupação em creditar Trajano Dias como o fotógrafo de muitas das fotogravuras estampadas na revista é um sinal da preocupação dos editores em demonstrar a qualidade d'*A Cegonha* ao contar com o auxílio de um dos principais fotógrafos da cidade. Igualmente, podemos considerar que nominar o fotógrafo no impresso poderia ser uma exigência deste, uma vez que ter uma imagem circulando em um periódico poderia ser sinal de prestígio, além de uma evidência da qualidade do serviço.

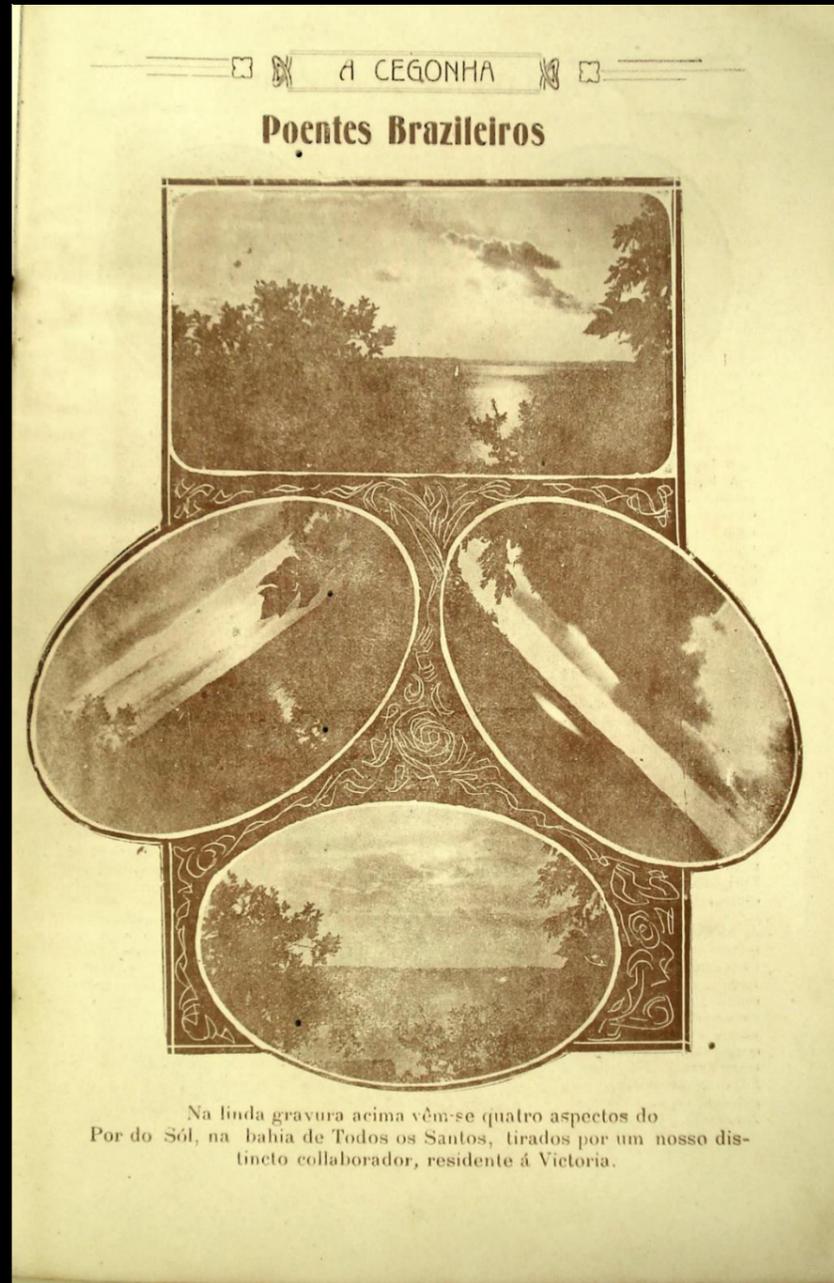
Ainda que em uma quantidade muito menor em relação aos retratos, os instantâneos também estavam presentes n'*A Cegonha*. Na primeira e sexta edição, foram publicadas fotogravuras de soldados e movimentações de tropas na Primeira Guerra, talvez uma forma de demonstrar ao leitor a capacidade da revista em noticiar e dar a ver eventos do mundo e mantê-lo atualizado. Por outro lado, existia uma preocupação em acompanhar o cotidiano baiano registrando de perto alguns dos seus eventos e suas belezas naturais. Na sexta edição, uma reportagem fotográfica sobre uma festa religiosa oferecida aos marujos da esquadrinha nacional foi publicada com três clichês que ocuparam duas páginas inteiras da revista. Já na sétima edição, um conjunto de quatro clichês formando um grande mosaico apresentou os poentes da Baía de Todos os Santos. Na legenda, lemos que as fotografias foram feitas por um colaborador, o que indica que a direção da revista também aceitava imagens de amadores, contribuindo para a prática de prestigiar as habilidades fotográficas dos leitores.

Figura 38: Página d'A Cegonha com clichê de um retrato tirado por Trajano Dias



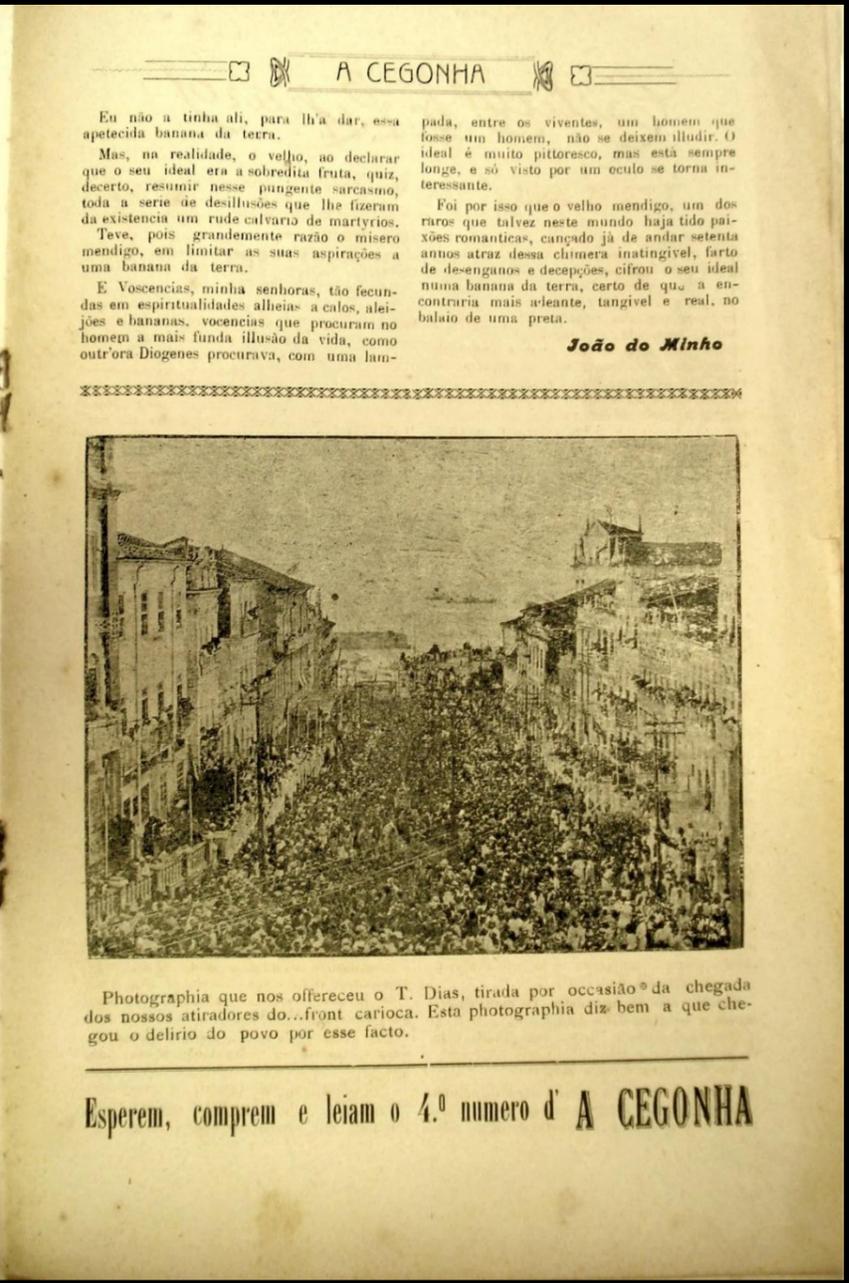
Fonte: A Cegonha, Salvador, Ano II, nº 7, 13 de agosto de 1918, p. 31.

Figura 39: Página com mosaico formado por quatro clichês de vistas do poente da Baía de Todos os Santos



Fonte: A Cegonha, Salvador, Ano II, nº 7, 13 de agosto de 1918, p. 33.

Figura 40: Página com clichê de um instantâneo de multidão na Ladeira de São Bento, que recebeu os atiradores baianos



Fonte: A Cegonha, Salvador, Ano II, nº 8, 30 de setembro de 1918, p. 70.

Apesar de não sabermos o que aconteceu com *A Cegonha*, a sua existência, ao menos nos anos 1917 e 1918, portanto, contemporânea a *Renascença*, revela como a imprensa da cidade percebia a importância e necessidade das revistas ilustradas de variedades, ainda mais após as reformas de Seabra. Sem dúvida, pelo seu formato, tamanho e, quem sabe, duração, *A Cegonha* pode ser considerada, junto com a revista da Lindemann, o principal periódico de variedade a surgir na segunda metade dos anos 1910. Contudo, foi a partir de 1920 que a cidade experimentou um momento ímpar desse tipo de publicação. A imprensa baiana estava passando por um processo de segmentação no qual existia uma demanda de produtos para públicos específicos. É nessa direção que, em especial, o desenvolvimento do cinema e dos esportes em Salvador, articulado a um movimento mundial de emergência e centralidade dessas atividades, demandou e/ou revelou uma oportunidade para a imprensa local se interessar em publicar notícias e imagens sobre aqueles universos.

Acompanhando o desenvolvimento do cinema no mundo e no Brasil, a partir da segunda metade dos anos 1910, a imprensa começou a publicar revistas especializadas na área. Na Bahia, a *Artes & Artistas* surgiu em Salvador, em outubro de 1920, e foi, ininterruptamente, editada até agosto de 1924, após a publicação de 157 números. Era uma revista de periodicidade semanal, mas que, nas últimas edições, passou a ser mensal. *Artes & Artistas* era editada na Tipografia Fonseca & Filhos, também proprietária do impresso. O principal dono de ambos os empreendimentos era Arthur Arezio da Fonseca, um empresário bastante atuante no universo da tipografia, da clicheria e das artes gráficas. Segundo Luis Tavares (2005), principal estudioso da sua biografia, Fonseca atuou como redator, ilustrador, gravador e fotógrafo. Além de ter sido funcionário da seção de Artes da Imprensa Oficial do Estado, teve passagens em diversos jornais como *Gazeta de Notícias*, *Jornal de Notícias*, *A Baía*, *Diário da Bahia* e *Diário de Notícias*. Além de ser dono dos estabelecimentos citados, também foi proprietário das revistas *Phenix* e *Nossa Terra*, além das empresas Fonseca & Carvalho, A. Fonseca Filho e Empresa de Edições Populares, Atelier Fonseca e Zincografia Fonseca. Também trabalhou nas oficinas Tipografia Baiana e Vicente de Oliveira Botas. Sem dúvida, um empreendimento como *Artes & Artistas*, para Fonseca, significou a oportunidade de lucro em um ramo que as tipografias começavam se interessar cada vez mais.

Artes & Artistas possuía 20 páginas e tinha um formato pequeno. Por quase todo o seu período de circulação, custou \$300. Apenas nas últimas edições, o valor aumentou para \$500. Ao que parece, possuía poucas propagandas, geralmente de lojas e das próprias empresas que divulgavam e distribuíam os filmes. No seu conteúdo, podemos encontrar crônicas, artigos, peças de teatro, entrevistas etc. Dentre as seções de destaque estavam “Vida Boêmia”, uma

espécie de crônica da vida noturna da cidade nas ruas e nos bares; “Palcos e Cabarés” que trazia um resumo dos principais espetáculos que chegariam ou estavam na cidade; “Films da Semana” que listava e faziam um resumo das películas que estavam em cartaz nos cinemas de Salvador; “Guabirús e Canastrões” que eram comentários indiscretos na forma de pequenos textos sobre pessoas da cidade. Os editores também costumavam publicar artigos de fundo, abordando temas do cinema de um modo mais sério.

A redação da revista era liderada pelo próprio Fonseca que escreveu muitos textos sob o pseudônimo de Jim Artfons. Conforme já investigado por Angeluccia Habert (2002), os colaboradores costumavam usar muitos pseudônimos o que dificultou identificar quem seriam as pessoas que escreviam para o impresso. Alguns dos poucos que conseguimos identificar foram Afonso Ruy que, pelo menos nos primeiros doze números da revista, publicou uma peça de Teatro e Mário Paraguassú, um dos mais importantes caricaturistas da cidade. Por outro lado, como um modo de demonstrar a articulação da revista ao cenário nacional e internacional, Arthur Arezio, ainda de acordo Habert (2002), afirmou que a revista possuía colaboradores no Rio de Janeiro e até internacionais que, na verdade, eram agências de notícias, como a United Press, que atualizavam os leitores sobre o que acontecia de mais relevante no mundo em matéria de cinema. Dentre os colaboradores estrangeiros, estariam as grandes distribuidoras de filmes.

Apesar de ter um conteúdo predominantemente voltado para o mundo da cinematografia, Arthur Arerizo preocupou-se em definir o seu impresso enquanto de variedades ao publicar um conteúdo voltado para temas como a moda e outras artes como o teatro. O esporte foi um tema que apareceu bastante e a revista chegou até ter uma seção intitulada “Sportivas” para cobrir o tema.

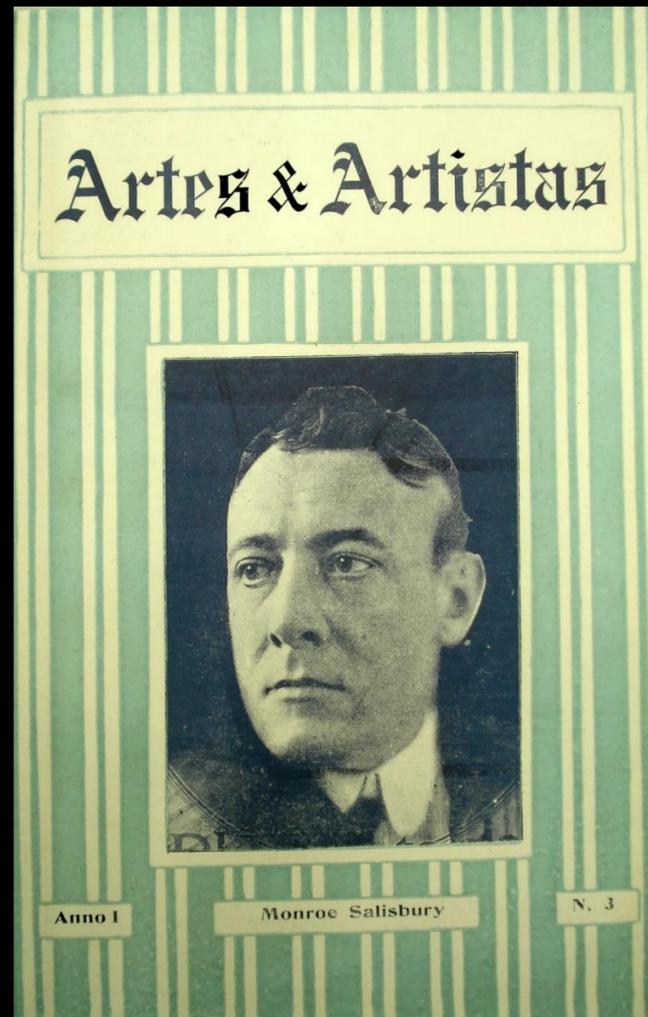
Pelo que podemos observar na própria revista, bem com os autores que discutiram ela, Arthur Arezio desejava fazer da *Artes & Artistas* um periódico responsável, sobretudo, por inserir os baianos em novos modelos de comportamento e visibilidade, ancorados no mundo cinematográfico (Castro, 2009; Fonseca, 2002; Habert, 2002). Nessa direção, os filmes, os artistas e suas vidas, pelo modo que eram apresentados no periódico, assumiam uma dimensão pedagógica, ensinando por imagens à audiência dos filmes e do periódico ideias sobre lazer, amor, sexualidade, aparência, enfim como ser civilizado. Caberia a *Artistas & Artistas* não apenas divulgar e noticiar as novidades do mundo da sétima arte, como, principalmente, mediar o modo como os leitores deveriam se relacionar com aquele universo e quais influências deveriam ser absorvidas e/ou refutadas.

Uma outra importante função atribuída ao cinema e que foi apresentada em artigos de fundo da revista, como demonstrou Rute Castro (2009), foi aquela que ajudaria na propaganda

e fomento de uma imagem positiva e moderna do Brasil e da Bahia. Nessa direção, o cinema não seria apenas um divertimento, mas uma técnica capaz de apresentar, de uma forma mais dinâmica e até sedutora, convincentes sequências de imagens sobre a população, costumes, construções e tradições brasileiras responsáveis por tentar colocar o país ao lado de outras nações civilizadas. Ainda que *Artes & Artistas* fosse um empreendimento comercial que visasse um lucro oportunizado pelo gradativo e crescente interesses dos baianos pelo cinema, Arezio, com um empresário das artes gráficas, parecia desejar fazer da sua revista um agente mediador do desenvolvimento de uma indústria cinematográfica na Bahia responsável pela exibição de filmes e pela produção de películas com os mais diversos propósitos.

No que se refere aos clichês, eram publicadas na *Artes & Artistas* retratos de atores e atrizes do mundo hollywoodiano. Na grande maioria das edições, a quantidade de fotogravuras publicadas variava entre 10 e 16. Dificilmente foi possível encontrar números em que foi possível contabilizar mais de 20 clichês. Essas imagens geralmente tinham o tamanho pequeno com um formato retangular e vertical. Entretanto, também foi possível ver, em menor quantidade, grandes retratos que chegavam a ocupar uma página inteira da revista. Esses tipos de fotogravuras figuravam em vários espaços da revista, estampando as capas ou ilustrando reportagens e artigos sobre algum filme ou ilustrando entrevistas com os artistas. Além disso, uma prática que Arthur Arezio adotou algumas vezes foi a publicação de montagens envolvendo vários retratos, o que provavelmente tinha a intenção de se assemelhar como uma forma de cartaz e assim conferir mais prestígio ao ator ou atriz retratada. As montagens de retratos ou uma pose grande e individualizada, poderia ser uma forma de oferecer aos leitores, e leitoras a possibilidade de recortar a imagem e com ela produzir algum álbum de coleção das estrelas do cinema. É muito provável que alguns dos clichês, dentro da lógica do *star system*, tenham adotado um determinado formato, tamanho e disposição considerando a demanda do público leitor que estabelecia uma relação de fã com as estrelas de modo que colecionar sua imagem seria uma forma de se aproximar do seu artista preferido.

Figura 41: Típica capa de uma edição de *Artes & Artistas*.



Fonte: *Artes & Artistas*, Salvador, Ano I, n° 3, 30 de outubro de 1920, p.1.

Figura 44: Página com clichês com cenas de filmes.



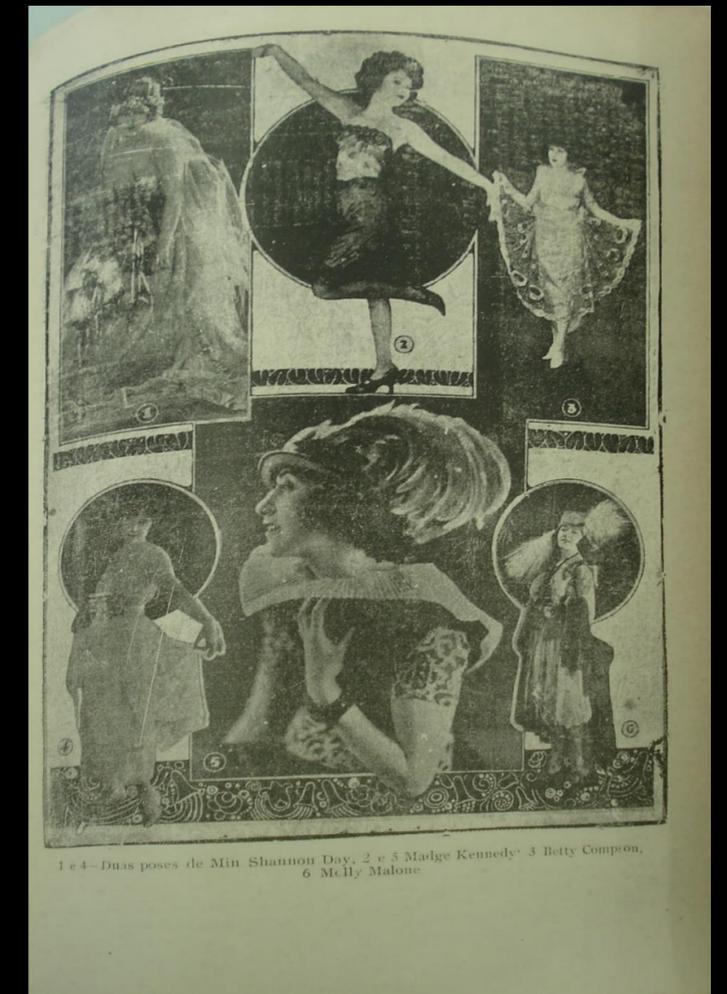
Fonte: *Artes & Artistas*, Salvador, Ano II, n° 21, 6 de março de 1921, p. 11.

Figura 43: Clichê em grande formato de atriz de Hollywood



Fonte: *Artes & Artistas*, Salvador, Ano I, n° 1, 13 de outubro de 1920, p. 12.

Figura 42: Mosaico com vários clichês de poses de diferentes atrizes



Fonte: *Artes & Artistas*, Salvador, Ano II, n° 20, 27 de fevereiro de 1921, p. 11.

No ano seguinte ao lançamento de *Artes & Artistas*, foi a vez de surgir em Salvador a *Semana Sportiva*, em 9 de abril de 1921. Tinha o mesmo tamanho, número de páginas e periodicidade que a revista de Fonseca e as suas primeiras edições custavam apenas \$200. Porém, na maioria do tempo em que circulou, o seu preço ficou estabelecido em \$300. Apenas nas últimas edições passou a ser comprada por \$400. Pelo que conseguimos apurar, ela foi publicada até pelo menos novembro de 1924, após 175 números.

A revista era de propriedade de Celestino Brito e Mário Oliveira, personagens ligados ao mundo esportivo da cidade. Não conseguimos identificar qual era a tipografia responsável pela impressão da revista, o que pode sugerir que os proprietários da *Semana Sportiva* não possuíam um estabelecimento de sua propriedade para aquele fim. É provável que a impressão do semanário tenha ocorrido em uma das empresas de Arthur Arézio, uma vez que a absoluta maioria clichês da revista era produzida pela Fonseca & Filhos.

No que se refere aos colaboradores do semanário, identificamos nomes como Amado Coutinho, principal editor e redator, Geraldo Callado, Pedro Bispo e Benjamim Bompert, Altamirando Requião, Assis Curvelo, Piagrino Neto, Clemente Mariani, Aloísio de Carvalho Filho e os caricaturistas Mário Paraguassú, Raymundo Aguiar e Edgard Pereira. A presença desses personagens é um indício que a revista fazia parte de uma rede de sociabilidade que envolvia jornalistas que circulavam por outros periódicos, como era o caso de Altamirando Requião e Amado Coutinho, que, como vimos, faziam parte da redação d'*A Cegonha*.

Como já apresentamos brevemente o perfil editorial da *Semana Sportiva* em outro texto, aqui cabe lembrar que a revista era sobretudo noticiosa (Santos, 2013). Com um preço muito competitivo, com poucas páginas e periodicidade semanal, *Semana Sportiva* servia ao leitor principalmente para mantê-lo rapidamente informado sobre o que acontecia nas pugnas esportivas da cidade não só de um modo genérico, mas considerando detalhes e especificidades daquele mundo. Talvez, essa era uma das principais marcas que poderia diferenciar a revista das suas concorrentes.

Sem dúvidas, o futebol era o principal assunto da revista e isso pode ser confirmado na quantidade de texto e notas avulsas e secções sobre aquela modalidade. A principal secção da revista, por exemplo, era a “O Campeonato da Cidade” que trazia um relato detalhado das partidas do principal campeonato futebolístico de Salvador, o torneio da Liga Bahiana de Desportos Terrestres. Além disso, também existiam secções como “Perfil Sportivo” que apresentavam uma breve biografia dos jogadores e a “Na Hora das Cavações” que, geralmente publicada no intervalo entre as temporadas, procurava revelar ao leitor as especulações em torno das transferências de jogadores entre os clubes.

É bem provável que a predileção pelo futebol por parte dos diretores da *Semana Sportiva* tinha como fundo um interesse comercial, uma vez que, naquele momento, o esporte bretão em Salvador, ainda que envolto numa idílica ideia do amadorismo, já movimentava altas somas de dinheiro, sendo uma atividade comercial relativamente lucrativa. Somente com a venda ingressos em uma temporada de futebol como a de 1921 que teve mais de 60 jogos, era possível arrecadar mais de 100:000\$000. A esses valores, podemos acrescentar os relacionados à compra e venda de material esportivo, mensalidades para se associar aos clubes e participar dos campeonatos e até pagamentos feitos a jogadores de um modo indireto para que eles pudessem atuar em um determinado clube através da prática do profissionalismo marrom. Observando o quanto o futebol movimentava a economia naquele momento e como a imprensa estava intimamente ligada ao mundo dos negócios, é bem possível que Celestino Brito e Mário Oliveira produzissem uma revista também interessados em algum retorno financeiro. Ao que parece, boa parte da renda da revista vinha da sua própria venda, uma vez que poucos eram os anúncios publicados.

Por outro lado, a valorização do futebol, não impediu que os editores noticiassem e incentivassem o desenvolvimento de outras práticas em uma tentativa de criar uma ampla cultura esportiva na cidade. Assim, em muitas edições, encontramos textos noticiosos sobre o boxe, o tênis, as corridas pedestres e o remo, uma atividade que no início do século XX movimentava bastante a cidade, mas que, nos anos 1910, enfrentou um tempo de ostracismo. Em vários textos os editores da *Semana Sportiva* cobravam da Federação dos Clubes de Remo da Bahia o retorno e/ou regularidade das regatas náuticas, mas também elogiavam quando ocorria um torneio na Península de Itapagipe.

Os editores também procuraram se esforçar para atrair outros públicos com um conteúdo menos noticioso ou essencialmente esportivo. Nessa direção, foram publicadas duas seções voltadas para o público feminino. Em “Confidências”, as mulheres, identificadas apenas como as letras iniciais do seu nome, respondiam a um questionário com perguntas como qual o jogador e clube preferidos. Já “Perfis Femininos”, que ao apresentar um texto com detalhes de mulheres que frequentavam o Campo da Graça, instigava o leitor e/ou leitora a descobrir quem eram as perfiladas. Finalmente, como era muito comum nas revistas ilustradas, foi publicado no semanário um concurso para descobrir quem era a torcedora mais bonita da cidade. A vencedora ganharia uma joia, além de ter a sua fotografia estampada em uma das capas da revista. A prática de publicar clichês de torcedoras na capa do semanário não se resumiu apenas ao concurso, pois esteve presente em várias outras edições.

Ainda que majoritariamente noticiosa, a *Semana Sportiva* também tinha em suas páginas um conteúdo voltado para a compreensão do esporte enquanto uma escola de formação de caráter moral e físico, na linha do adágio *Mens sana in corpore sano*. Ao longo das edições, não foi difícil encontrar vários artigos em que a defesa do esporte enquanto uma prática amadora e regeneradora da sociedade era explícita. Alguns textos também explicavam detalhadamente as regras de algumas modalidades, bem como as técnicas adequadas para conseguir a melhor performance física e moral. A maioria desse material buscava defender o esporte como uma prática amadora que se constituiria enquanto uma “escola de coragem e de virilidade, capaz de “formar o caráter” e inculcar a vontade de vencer (“will to win”), que é a marca dos verdadeiros chefes” (Bourdieu, 1983, p. 140). Além de indicar quais as atividades mais apropriadas e como elas desenvolveriam o físico e mental de homens e mulheres, alguns artigos também cobravam políticas governamentais que seriam responsáveis por estruturar e a aparelhar as atividades esportivas, seja no incentivo e subvenção a criação de ligas e federações e financiamento de construção de equipamentos como estádios, campos e praças esportivas.

No que se refere ao papel e lugar da *Semana Sportiva* na cultura visual impressa da cidade, se comparada às outras revistas baianas, o empreendimento de Brito e Oliveira tinha poucos clichês. Nesse aspecto, se aproximava mais de *Artes & e Artistas*. Geralmente, a quantidade de fotogravuras, em sua maioria pequenas e médias no tamanho, não ultrapassava 10 por edição. A principal fornecedora das imagens para a revista era a Fonseca & Filhos, embora também fosse possível ver a assinatura da Lindemann em alguns clichês. Pelo que podemos observar, existiam dois principais tipos de imagens. Em primeiro lugar, os retratos de jogadores, remadores e outras figuras relacionadas ao universo esportivo, como juízes e dirigentes e técnicos. Muitos desses clichês eram utilizados para ilustrar notícias envolvendo a situação de algum jogador no clube ou a preparação de um remador para uma regata. Um segundo tipo de imagem bastante recorrente eram os instantâneos posados dos times de futebol do principal campeonato da cidade. Essas imagens geralmente eram capturadas no início das partidas, quando os jogadores perfilavam para que o fotógrafo pudesse fazer o registro.

Fora esses clichês, existiam outros menos frequentes, como instantâneos ligados às regatas de remo. Talvez, em função das justas náuticas serem menos regulares que as partidas de futebol, os editores investiram mais em instantâneos em movimento como forma de cobrir os eventos náuticos e assim estimular o que eles estavam chamando de renascimento das regatas. Também encontramos em menor quantidade os instantâneos em movimento dos jogos de futebol. Pela raridade que a revista dispunha desse tipo de imagem, podemos compreender o motivo elas aparecerem sobretudo nas capas das edições. Apesar dessas imagens, o que

predominava na cobertura dos eventos esportivos eram os textos detalhando escalafões e resultados das pugnas. Essas imagens poderiam ajudar na compreensão da matéria e podemos presumir que elas pareciam ter uma importância diferente em relação ao texto. Raramente, eram publicadas na *Semana Sportiva* reportagens fotográficas com sequências de fotogravuras captando detalhes de alguma peleja ou regata. Até mesmo quando uma reportagem era publicada, não mais que três clichês eram apresentados ao leitor e mesmo assim dividiam atenção com os textos. Como já falado, ao longo das edições, também foi possível perceber o interesse dos editores em diversificar o conteúdo da revista ao publicar imagens envolvendo outras atividades esportivas menos populares na cidade, como o tênis, o turfe e as corridas pedestres.

Como não nos aprofundamos na visualização e leitura da revista, podemos provisoriamente afirmar que as imagens também poderiam cumprir mais de uma função, tanto noticiosa como ilustrativa. Como um periódico semanal, *Semana Sportiva* tinha uma vantagem na cobertura esportiva da cidade se comparada aos impressos concorrentes da época como *Artes & Artistas e Renascença*. Talvez, a publicação semanal de clichês poderia ser uma forma de manter o leitor constantemente atualizado sobre com quais atletas o seu time jogou e quem se destacou em uma determinada partida. Ainda que a revista possuísse na secção “O Campeonato da Cidade” textos detalhados sobre os resultados das partidas, os clichês eram uma forma de conferir ainda mais prestígio à notícia conferido credibilidade a esta.

Uma outra função dos clichês poderia ser o colecionismo, como poderia ocorrer com a *Artes & Artistas*. Naquele momento, o futebol era o esporte mais popular da cidade, capaz de atrair verdadeiras multidões semanalmente ao Campo da Graça. Os atletas iam se tornando grandes ídolos da cidade, inclusive impulsionados pela cobertura visual da imprensa e até de produtos que buscavam associar sua marca ao universo esportivo. A empresa de cigarro Leite & Alves, por exemplo, chegou a estampar o retrato dos atletas nas embalagens dos seus cigarros. É provável que algumas dessas fotogravuras tenham ilustrado as páginas da revista. Algumas vezes, ao publicar uma nota sobre um determinado jogador, os editores costumavam ilustrar o texto com um pequeno retrato dele. Em algumas dessas imagens é possível observar que elas estão assinadas com um autógrafo do jogador fotografado. Podemos supor que a revista poderia se aproveitar de algum clichê já produzido com um outro fim para usar na ilustração da notícia.

Por outro lado, não se pode descartar que a publicação de um retrato com um autógrafo não só atesta a existência desse tipo de imagem, como também pode revelar o interesse dos editores da revista em publicar uma imagem personalizada e assim satisfazer o desejo dos leitores em colecionar esse tipo retrato. Este artefato poderia um modo de os torcedores

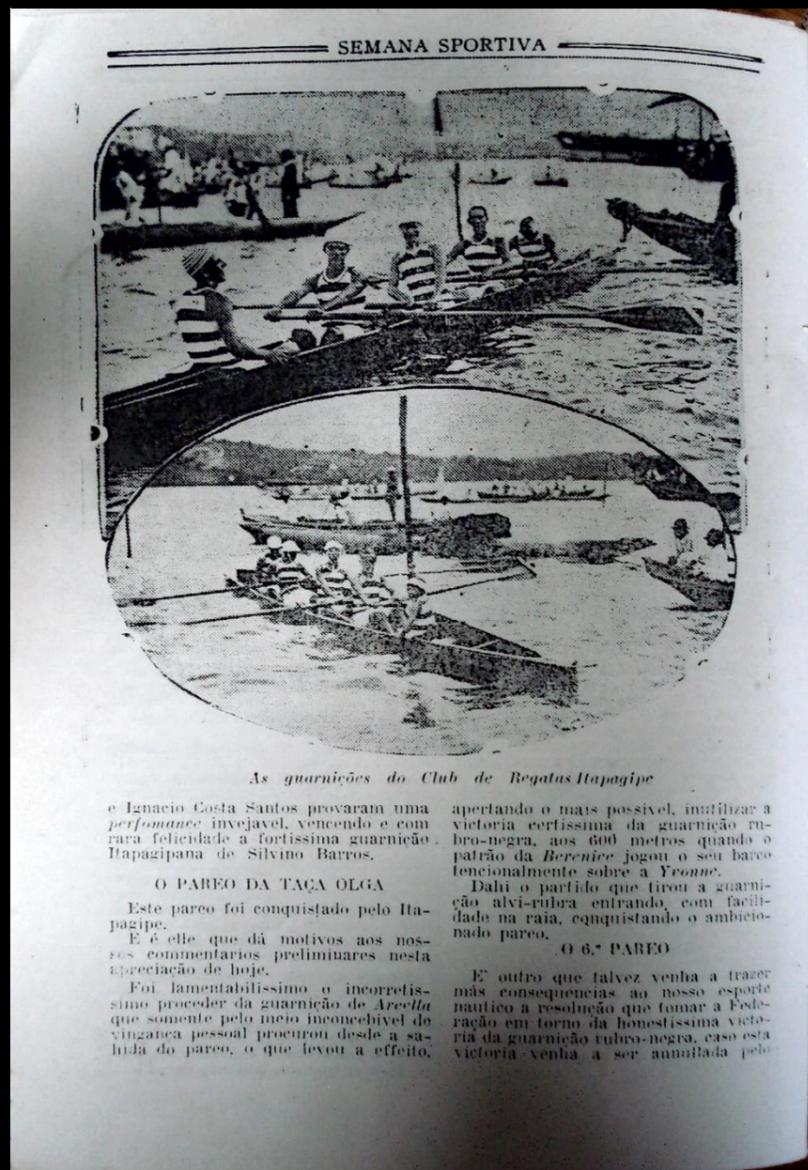
estreitarem os laços com o atleta ou clube preferido. Não seria de todo inimaginável pensar que esses e outros retratos e instantâneos posados de jogadores e remadores, individualmente ou em grupo, quando recortados, poderiam ser utilizados para a produção de álbuns, pôsteres e cartazes por parte dos leitores. A *Semana Sportiva* pode ter colaborado com o colecionismo disponibilizando até mesmo grandes clichês que chegavam a ocupar a capa da revista ou páginas únicas ou duplas inteiras no interior dela. Um ponto alto dessa dinâmica parece ter ocorrido com a publicação de grandes retratos em grupo dos atletas campeões da temporada de futebol.

Por outro lado, a predominância de retratos e instantâneos posados poderia indicar uma restrição orçamentária para adquirir outros tipos de imagens. Pelo que podemos observar na legenda de algumas fotogravuras, a *Semana Sportiva* não possuía um serviço de fotografia própria, uma vez que ela recorria aos serviços de profissionais como Trajano Dias e Jonas Silva. Imaginamos que recorrer aos fotógrafos para registrar uma partida ou regata inteira poderia ser dispendioso, de modo que imagens instantâneas em movimento, que exigiam um melhor equipamento ou até mais tempo do profissional para acompanhar toda a contenda, deveria custar um valor que, provavelmente, os editores da revista não teriam condições de cobrir. Uma prática que também verificada foi a republicação de clichês, sejam de retratos de jogadores em grupo ou individual. Até mesmo os poucos instantâneos em movimento de partidas de futebol, regatas de remo ou páreos do turfe eram, em sua maioria, apresentados de forma avulsa.

Seja como for, independentemente da quantidade, a presença de retratos, instantâneos posados ou em movimento, ainda que atendesse uma demanda do público leitor e da audiência esportiva pelo consumo de imagens esportivas, também não deixava de ter uma pedagógica função visual de estímulo ao acompanhamento e envolvimento com as práticas esportivas. Seguramente, essa tática de fomento à cultura esportiva em Salvador e na Bahia buscava se beneficiar de uma cultura visual em ascensão. Parece que essa associação estava gerando bons resultados na medida em que não foi raro encontrar alguns clichês enviados por leitores para dar mostras da sua adesão à febre esportiva. Em algumas edições encontramos retratos posados de times de futebol não só da capital como de cidades de várias regiões do estado como Senhor do Bonfim, Nazaret, Ilhéus, Juazeiro, Cachoeira etc. Vale destacar que, nesses clichês, sobretudo os relacionados ao futebol, os fotografados estão uniformizados, posicionados de um modo característico do universo do futebol e carregando acessórios como bolas, troféus e chuteiras. Claramente, essa performance visual seria um modo de comprovar por imagens como os leitores estavam aderindo corretamente a um estilo esportivo que tinha técnica e método. Em resumo, a cultura visual não deixava de ser agente mediador entre os leitores e as práticas

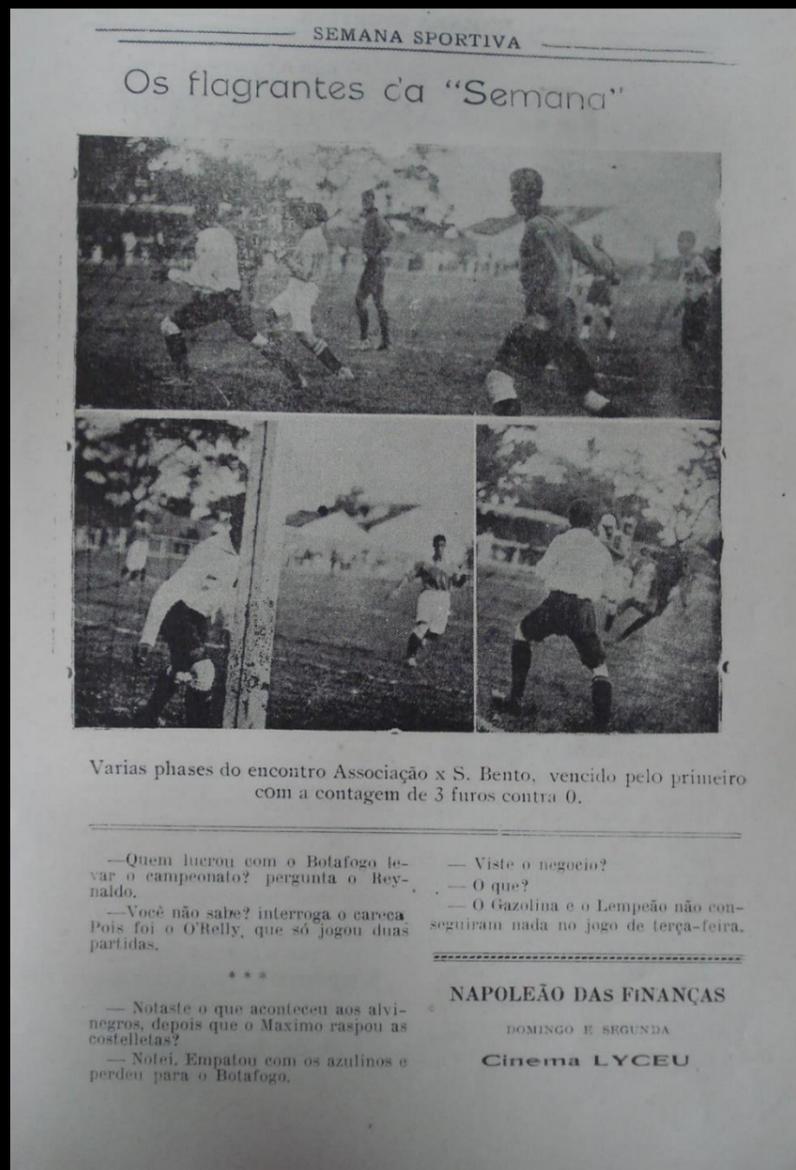
esportivas. Em estudos anteriores, demonstramos como a prática esportiva do futebol no interior da Bahia era uma forma dessas localidades reivindicarem para si uma sociabilidade e sensibilidade modernas e mundanas e nada como os clichês para comprovar o seu espírito esportivo (Santos, 2020).

Figura 47: Exemplo de um mosaico de clichês com instantâneos de um Regata na Península de Itapagipe



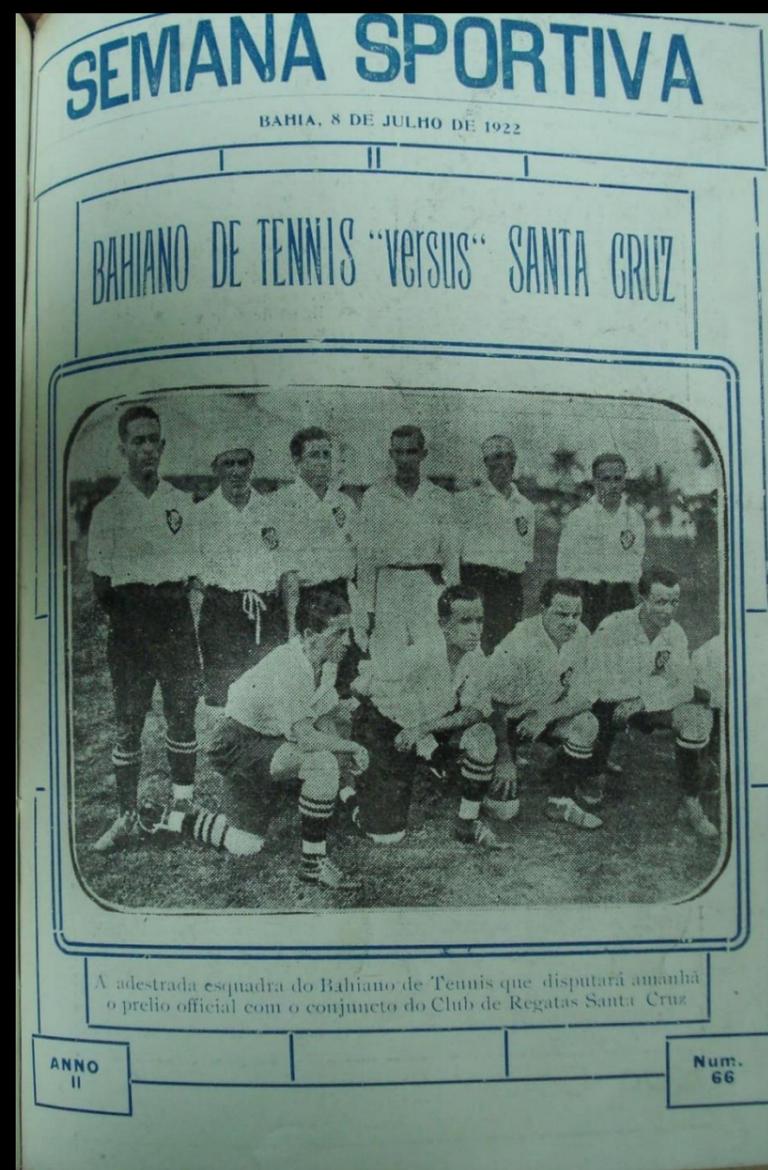
Fonte: *Semana Sportiva*, Salvador, Ano II, nº 84, 12 de novembro de 1922, p. 9.

Figura 46: Clichês com instantâneos de uma reportagem fotográfica sobre o principal campeonato de futebol de Salvador



Fonte: *Semana Sportiva*, Salvador, Ano II, nº 85, 18 de novembro de 1922, p. 14.

Figura 45: Exemplo com um tipo comum de capa com clichê de um instantâneo posado de um time de futebol



Fonte: *Semana Sportiva*, Salvador, Ano II, nº 66, 8 de julho de 1922, p. 1.

Encerrando a apresentação das revistas ilustradas que surgiram na imprensa baiana a partir de 1916, nos cabe lembrar da *Bahia Illustrada*. Certamente, as mudanças pelas quais a Bahia estava passando não motivaram apenas a imprensa local a registrar e mediar essas transformações. Como vimos, fora do estado, notadamente no Rio de Janeiro, revistas como *Fon-Fon*, *O Malho*, *Revista da Semana* e *Ilustração Brasileira*, vez ou outra, publicavam clichês apresentando aos leitores os novos edifícios e ruas de Salvador, bem como os novos costumes dos baianos. Também, conforme já apresentado por Rinaldo Leite (2012), as reformas da capital baiana e o desejo de fazer da Bahia um estado poderoso, como nos tempos da colônia e do império, de certa forma contribuíram para o fomento da propaganda e valorização da Bahia não só para a terra natal, como para todo o país. E uma das melhores estratégias de persuadir os brasileiros sobre a grandeza do passado e do presente dos baianos era publicar uma revista ilustrada sobre a Bahia no coração do país, onde residia uma grande comunidade baiana que também seria responsável por produzir, colaborar e difundir a revista e a partir dela fortalecer seus laços e as ideias de baianidade.

A *Bahia Illustrada* teve o seu primeiro número lançado em primeiro de dezembro de 1917 e era propriedade de uma Sociedade Anônima. A sua periodicidade se manteve durante quase todo o tempo mensal e, até outubro de 1921, foram publicadas 42 edições. Em alguns momentos, os responsáveis publicaram edições consideradas duplas, sendo referente a dois meses. Isso foi feito em três oportunidades com as edições 20 e 21, 23 e 23 e 27 e 28. Além disso, ocorreram atrasos entre as publicações, como nas edições 32 e 33, respectivamente lançadas em julho e dezembro de 1920.

Na maioria dos números, *Bahia Illustrada* possuía entre 52 e 55 páginas, porém em 12 edições, a quantidade daquelas variou entre 68 e 78. A edição com maior quantidade foi a de Natal de 1918, com 120. A partir da edição 34, o número de páginas diminuiu e até o derradeiro número, elas não ultrapassaram cinquenta páginas, variando entre 32 e 40. A exceção foram as edições 40 e 41, respectivamente 20 e 27 páginas.

O formato da *Bahia Illustrada* era significativamente grande, sobretudo, se comparado às revistas editadas na Bahia. A qualidade do papel também era muito superior às congêneres da boa terra. Finalmente, a qualidade e quantidade dos clichês superavam e muito as revistas como *Artes & Artistas*, *Semana Sportiva* e até a *Renascença* em alguns números. Em todas as edições, foi possível encontrar fotogravuras em tamanhos avantajados, possuindo uma nitidez raramente vista em outros periódicos concorrentes. Em grande parte dos números, facilmente pudemos contabilizar mais de 50 clichês.

Obviamente, toda essa qualidade tinha um alto custo que teve que ser repassado ao leitor. O valor de um número avulso começou em impressionantes 1\$000, um preço mais do que o triplo da maioria das publicações de Salvador. Ela chegava a custar cinco vezes o valor avulso das primeiras edições da *Semana Sportiva*. Até as revistas mais caras como *A Cegonha* e *Renascença* custavam metade daquele preço. Pelo menos, a partir da edição 9, o valor passou para 2\$000, tornando o periódico ainda mais inacessível para a maioria absoluta da população do Rio e da Bahia. O preço de uma única edição atrasada ou para o interior também era alto e começou custando 2\$000. Porém, não foi possível identificar se esse valor aumentou quando preço de uma edição vendida na capital federal dobrou. De toda sorte, como ela era editada no Rio, é provável que o seu preço para leitores da Bahia entrasse na categoria de venda para o interior e outros estados.

Curiosamente, o preço das assinaturas até começou bastante competitivo se pensarmos nas revistas editadas na Bahia. Para adquirir *Bahia Ilustrada* por um ano ou seis meses, se pagava 12\$000 e 6\$000, respectivamente. Era um preço inclusive menor que o praticado pela *A Caretinha*, por exemplo, uma revista menor em quantidade e qualidade de clichês e páginas. Porém, rapidamente esses valores subiram para 25\$000 e 13\$000. Infelizmente, não encontramos os preços para assinaturas para o interior e outros estados, mas é bem possível que fossem um pouco maiores.

É provável que o alto valor da revista fosse necessário para cobrir os lucros e custos de sua produção, cuja qualidade gráfica era superior até mesmo aos impressos cariocas como o *Malho*, *Fon-Fon* e *Careta*. Entretanto, as propagandas parecem ter sido outra importante fonte de receita para a *Bahia Ilustrada*. Em boa parte das edições consultadas, no mínimo, as cinco primeiras páginas, com exceção da capa, eram reservadas para os anúncios. Geralmente, as últimas dez páginas e a quarta capa também eram destinadas às propagandas. Pelo que podemos visualizar, os reclamos mobilizavam toda a capacidade e qualidade gráfica da revista ao estamparem produtos e serviços através de grandes e nítidos clichês que poderiam ser de pessoas, das embalagens dos produtos ou dos estabelecimentos. Ainda cabe destacar que os editores, de modo semelhante ao que se fazia no *A Tarde*, também produziram reportagens fotográficas sobre uma determinada empresa ou produto que, ao mobilizar muitas imagens e textos, certamente exigiam um maior pagamento por parte do contratante.

Apesar do preço da revista e da quantidade de anúncios, não conseguimos identificar dados sobre a circulação da revista ou a quantidade do seu público leitor. Essas seriam informações importantes para pensar se uma revista desse porte era um empreendimento sustentável. Talvez, ter circulado em um curto espaço de tempo seja um indício da dificuldade

em se manter por um período mais longo. Certamente, era um periódico pouco acessível para grande parte da população.

Durante quase todo o período de publicação, a *Bahia Illustrada* ficou sob a liderança de duas figuras. O Diretor, Anatólio Valadares e o Gerente Comercial, Epaminondas Dutra. Podemos considerar que Valadares era um empresário do ramo do periodismo. Quando ele fundou a revista, já tinha uma larga experiência na área. Em um texto biográfico, produzido por Astério de Campos, encontramos algumas informações sobre Anatólio. Ele nasceu em Santo Amaro, na Bahia, em 1880, e já na década seguinte, o encontramos atuando como redator do jornal local *O Popular*. Nos primeiros anos do século XX, se aventurou pelo Sul do país e, na capital federal, colaborou em diversas funções em jornais como a *Gazeta da Tarde*, o *Imparcial* e *Jornal do Comércio*. Possivelmente, sua atuação no Rio o levou a morar em Santos, onde foi representante e correspondente do *Jornal do Brasil* e da *Revista da Semana*. Para essa revista, coordenou, em 1902, uma edição especial dedicada àquela cidade. Ainda em Santos, fundou, em 1903, com o seu irmão, Décio Valadares, a revista *Santos Ilustrado*. Anatólio ainda atuou na capital paulista, fundando com outro irmão a revista ilustrada de humor, crítica e arte, *São Paulo Ilustrado*. Por todas essas iniciativas, vê-se que Anatólio era um empreendedor com intensa atuação na área, o que seguramente contribuiu para a qualidade da *Bahia Illustrada*. Contudo, os seus serviços não puderam ter continuidade, uma vez que ele veio a falecer em 1924, o que talvez ajude a explicar a não continuidade da revista.

Entre outros integrantes que produziam a revista, podemos citar Alvaro Moreyra, Olegario Marianno, Felipe d'Oliveira e Homero Prates. Não podemos afirmar se essas pessoas faziam parte da revista, pois, apesar de ser um empreendimento da denominada Sociedade Anônima, a *Bahia Illustrada* parecia não possuir escritórios, tipografias e clichérias próprias. Ela funcionava nas instalações das oficinas gráficas de José Pimenta de Melo, a Pimenta de Mello & C.. É provável que os nomes citados acima fossem funcionários da oficina de Melo e recebiam desta para produzir o periódico. Algumas pistas que ajudam a corroborar com essa hipótese podem ser encontradas no modo como a *Bahia Illustrada* adquiria seus clichês. Estes eram produzidos por Salvador Soliva, proprietário das oficinas Sul-Americano. Do mesmo modo, as fotografias de Salvador, utilizadas para fazer as fotogravuras, eram capturadas por Arnulpho de Campos, fotógrafo amador que representava a revista na Bahia. Já o responsável pelas vendas do impresso no estado era Adriano Mota. O que podemos concluir, ainda que provisoriamente, é que a redação da *Bahia Illustrada* era bem reduzida e incluía Anatólio, Epaminondas e talvez algum outro colaborador mais próximo. Ao que parece, grande parte da produção da revista era terceirizada.

Essa dinâmica pode ser observada também quando passamos a identificar quem escrevia na revista. Os colaboradores que Anatólio destacou na primeira edição eram intelectuais como Ruy Barbosa, Afrânio Peixoto, Miguel Calmon, Lemos de Brito, Octávio Mangabeira, Prado Valladares, entre outros. Talvez, essas figuras recebessem algum valor para contribuir com a revista, mas certamente não dependiam financeiramente daquela e não faziam parte da sua redação.

É provável que, por ter um conteúdo produzido majoritariamente por colaboradores, a *Bahia Illustrada* não tivesse muitas secções. As que conseguimos identificar com mais regularidade foram as “Crônica do Mês”, assinada por Astério de Campos, que comentava assuntos diversos; “Tópicos, Notícias, Comentários”, uma coluna mais noticiosa com notas sobre casamentos e outros eventos sociais; “Crônica Médica” e “Medicina Bahiana – atualidades” que, respectivamente, assinadas por Belmiro Ververde e Padro Valladares, versavam sobre assuntos do mundo da ciência e da medicina; “Heráldica Brasileira” que trazia artigos apresentando a genealogia de importantes famílias baianas e “Páginas Femininas” que publicavam comentários de leitoras sobre a revista e os assuntos tratados por ela. Nesse terreno, também podemos citar secções visuais como “Nossos Patrícios”, “Senhorinhas Baianas” e “Crianças Baianas”, todas elas, espaços voltados para a publicação de retratos de membros das mais distintas famílias baianas. A revista também publicava editoriais que comentavam fatos do momento. Porém, o espaço do editorial também podia ser ocupado para trazer cartas e transcrições de documentos sobre importantes fatos da história da Bahia.

O que parecia realmente predominar na revista eram artigos de opinião e descritivos sobre temas variados e crônicas. Era nesses tipos de textos que atuavam os principais colaboradores que tratavam de assuntos diversos, embora grande parte destes fossem atravessados por questões que diziam respeito à situação da Bahia e dos baianos. Por outro lado, Valladares também se preocupou em trazer um conteúdo mundano. Embora esse interesse tenha sido mínimo, se comparado aos outros conteúdos, foi possível encontrar notas e clichês sobre eventos esportivos, casamentos, carnaval e outras festividades.

Corroborando com Rinaldo Leite (2012), pesquisador que, até hoje, foi o que mais se debruçou sobre a *Bahia Illustrada*, o empreendimento da Valladares era, sobretudo, voltado para a propaganda, afirmação e defesa dos interesses baianos. Essa preocupação parece constituir todo o projeto gráfico e editorial da revista, desde as pequenas notas até os maiores artigos. Em se tratando de uma revista editada no Rio, a *Bahia Illustrada*, conforme a percepção dos próprios intelectuais que nela publicavam, atuava com um agente mediador da relação da Bahia com um mundo republicano que apresentou uma série de desafios à política, sociedade e

economia baiana. Existia uma grande comunidade baiana na capital federal que, observando o progresso de estados como Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais, muitas vezes percebia o seu estado como decadente. Assim, a *Bahia Illustrada* contribuía para a criação de um espaço imagético e social de convergência e compartilhamento de ideias sobre Bahia e a sua posição e papel no passado e no presente. Feita por e para a mais alta elite política, econômica e cultural baiana do país, a revista de Valadares poderia cumprir um papel de constituição e consolidação de uma identidade regional em um momento que os estados, especialmente mediados por imagens impressas, buscavam se afirmar enquanto centrais para formação e desenvolvimento do Brasil.

Ainda que os diversos artigos e crônicas tivessem um papel importante na defesa e exaltação das qualidades baianas, as imagens, pela sua quantidade e qualidade, não eram secundárias. O formato, tamanho e disposição dos clichês indicam que estes foram decisivos no modo com Valladares seus colegas e colaboradores agenciaram a imagem da Bahia naquele momento. Apenas com uma rápida folheada na *Bahia Illustrada*, facilmente encontramos uma variedade considerável de fotogravuras. Dentre essas imagens, os retratos aparecem em grande quantidade. Inclusive prestigiadas por secções como “Senhoras Baianas”, essas efígies são de esposas, filhas e netas das grandes personalidades políticas baianas, muitas das quais colaboravam com a revista. A maioria das fotografias que deram origem aos clichês são posadas em ateliê. Variando no que tange ao tamanho e mostrando todo ou corpo ou apenas o dorso, o fato é que as pessoas retratadas estão sempre muito bem-vestidas e carregadas de adereços. Por outro lado, diferente de muitas de revistas ilustradas cujo retratos são, em sua maioria, de mulheres, na *Bahia Illustrada* foi bastante comum encontrar retratos de políticos, médicos, industriais, negociantes e literatos. Sem dúvida, a presença desse tipo de imagem, seja das mulheres, das crianças e dos homens, talvez fosse um demonstrativo de que os baianos sabiam responder à demanda pela produção de imagens com uma performance que estava em sintonia com o mundo moderno.

Muito se falava sobre um certo provincianismo dos baianos, geralmente pouco afeitos às novidades. A presença desses clichês poderia se colocar como uma economia visual de gestão da imagem das elites no convencimento de que elas eram tão modernas quanto os grupos de outras cidades do Brasil. Algo que chamou muita atenção nos retratos foi a forma como eles estavam dispostos. Em várias edições, encontramos clichês formados com mais de dez retratos. É provável que essa estratégia, além de também ser um modo de render mais espaço na página da revista, era uma forma de causar uma certa impressão visual no leitor pelo volume de pessoas retratadas. Em outras palavras, uma quantidade surpreendente de retratos dispostos na forma de

mosaico em um único clichê, se visto em edições sucessivas, poderia gerar um impacto positivo em direção a ideia de que a Bahia possuía homens talentosos em diversas áreas em uma quantidade expressiva. Além disso, essa estratégia poderia fomentar ainda mais a solidariedade regional entre os baianos, ajudando a se reconhecerem.

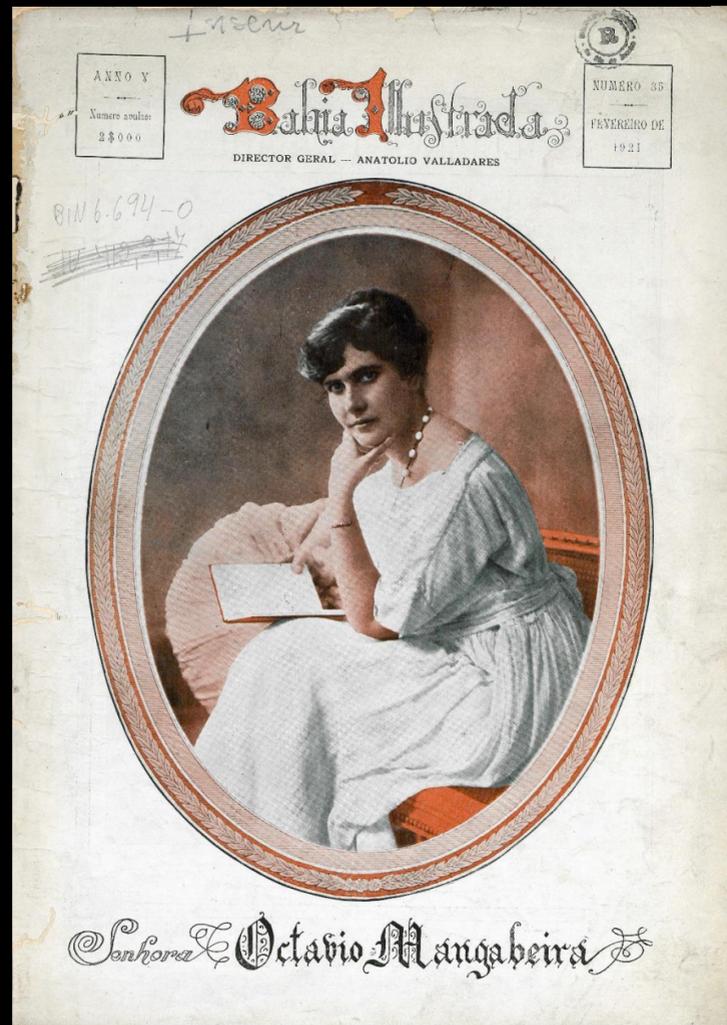
Um outro tipo de imagem bastante expressivo na *Bahia Illustrada* foram os clichês de instantâneos. Estes foram mobilizados de várias formas. Apareceram isoladamente, em propagandas ou em reportagens fotográficas e o seu tamanho variou entre o médio e o grande. Os instantâneos foram uma das principais formas que Valadares e os editores encontraram de propagar a grandeza natural, material, social e moral da Bahia. Em sucessivas edições, foi bem comum encontrar reportagens fotográficas enaltecendo as instituições e edifícios do estado, como a Faculdade de Medicina, o Hospício São João de Deus, a Maternidade Climério de Oliveira, a Santa Casa Misericórdia, o Gabinete Português de Leitura, o Instituto Médico Legal, o Palácio da Aclamação, o Ginásio da Bahia, entre outros equipamentos. Também encontramos reportagens sobre estabelecimentos comerciais e industriais e até residências particulares de figuras de renome. Por fim, existia espaço para muitas vistas da capital e do interior exaltando as belezas naturais do estado.

Pelo modo como essas imagens estavam organizadas na revista, novamente na forma de grandes composições, montagens e mosaicos, temos a impressão de que elas assumiram uma agressiva performance material de convencimento do leitor sobre o peso, tradição e história da Bahia. Ainda que tenha sido possível encontrar reportagens fotográficas e clichês avulsos de espaços cujas reformas remetem mais à ideia do novo, como avenida Sete de Setembro ou o Porto de Salvador, a presença de tantas fotogravuras de instituições tradicionais, embora reformadas para se aproximarem das materialidades modernas, parece revelar o desejo de produção de uma economia visual da Bahia que, ambigualmente, incorporasse uma modernidade, mas selecionado aspectos de uma tradição intelectual e institucional a ser preservada. É bem possível que essa dinâmica, direta ou indiretamente, tenha sido mobilizada para extrair o melhor de uma imagem material da Bahia que, como se sabe, estava distante das imagens de progresso material de cidades do sul do país. Essa performance material parece ocorrer também quando a redação publicou constantes imagens de elementos considerados tradicionais da Bahia e dos baianos, com as igrejas e as belezas naturais das praias.

Por todas essas imagens, não há nenhuma dúvida de que a *Bahia Illustrada* se constituía como um artefato de luxo que mais se assemelhava a um grande álbum de um momento de renascimento da própria imagem do estado. Publicada no Rio e, talvez, com boa circulação entre os mais distintos baianos residentes na capital federal e até na Boa Terra, a

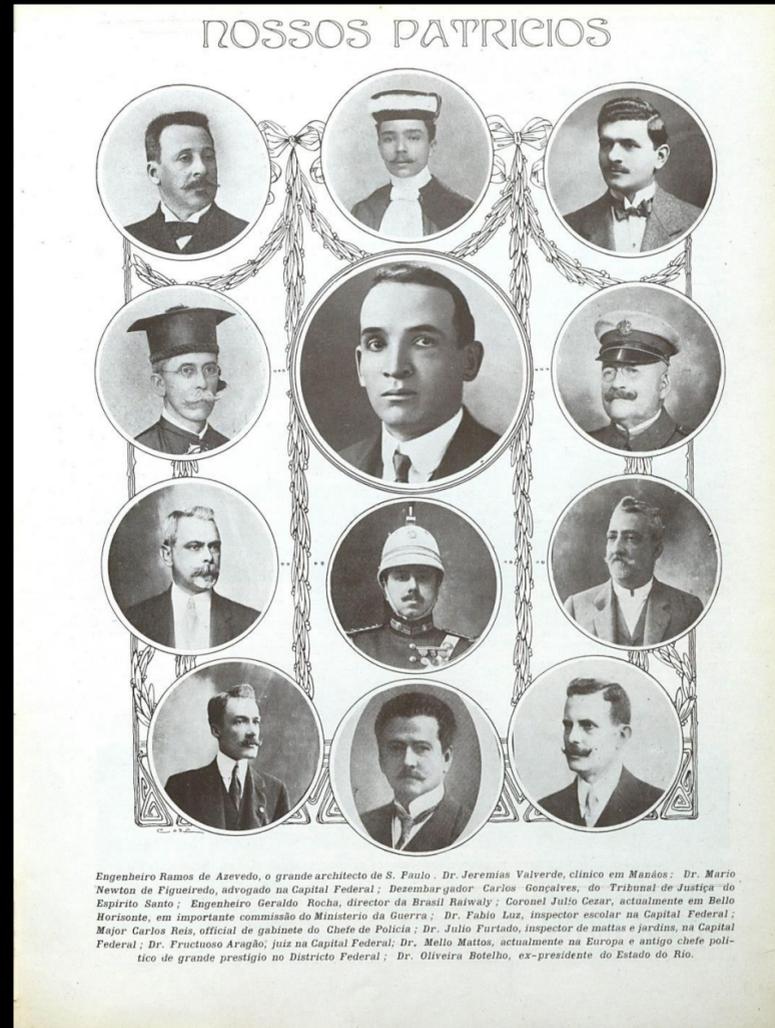
revista poderia ser percebida como uma verdadeira arma e um escudo que protegeriam e fortaleceriam os baianos, fomentando a unidade entre eles em uma guerra de imagens, em um lugar considerado o epicentro desse conflito. Talvez, não seja difícil imaginar que, em uma cidade com tantas revistas ilustradas, fotógrafos, estúdios fotográficos e lojas que vendiam todo o tipo de imagem, os baianos vivessem sob bombardeio de imagens que os fazia pensar na Bahia como um lugar intelectual e material aquém de uma ideal de civilidade e modernidade aceitável. Anatólio Valadares, com sua vasta experiência no mundo das imagens, parece ter vindo para salvar a Bahia ao mostrá-la para o Brasil e os baianos e provar que, ao menos no campo das imagens, a Boa Terra poderia disputar em iguais condições com qualquer outra cidade do país.

Figura 50: Capa da Bahia Ilustrada apresentando a esposa de Octávio Mangabeira, uma das lideranças políticas baianas do momento.



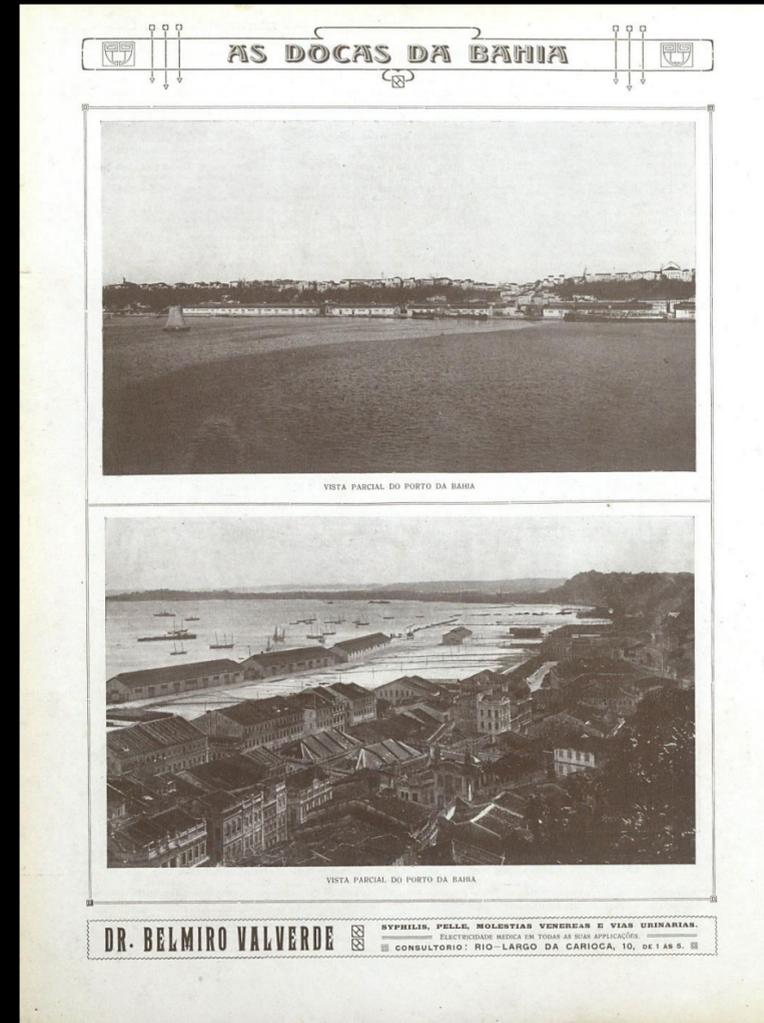
Fonte: Bahia Ilustrada, Rio de Janeiro, Ano V, nº 35, fevereiro de 1921, p. 1.

Figura 49: Página com um tipo de imagem comumente publicada na Bahia Ilustrada: Diversos clichês de retratos de baianos ilustres



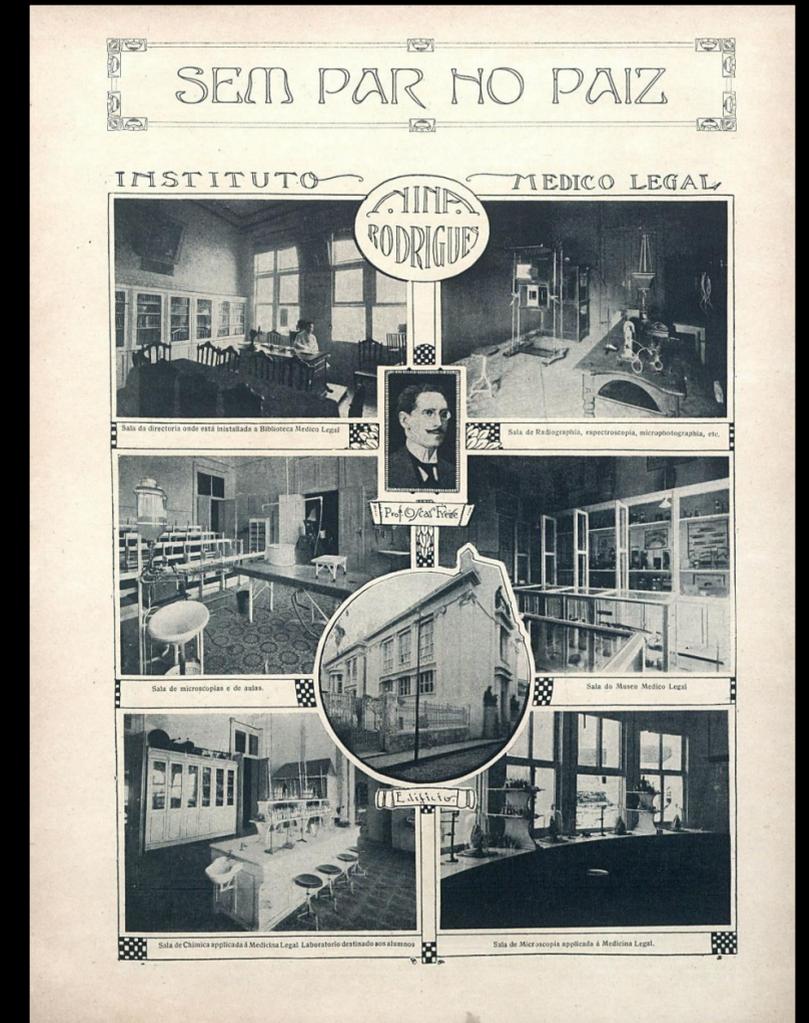
Fonte: Bahia Ilustrada, Rio de Janeiro, Ano II, nº 2, janeiro de 1918, p. 11.

Figura 48: Clichês com vistas do porto da cidade recentemente reformado



Fonte: Bahia Ilustrada, Rio de Janeiro, Ano II, nº 2, janeiro de 1918, p. 28.

Figura 51: Típica publicação de reportagem fotográfica enaltecendo as instituições baianas



Fonte: Bahia Ilustrada, Rio de Janeiro, Ano II, nº 6, janeiro de 1918, p. 19.

Após passar em revista tantos periódicos, esperamos ter ficado relativamente evidente que, a partir da segunda metade dos anos 1910, as imagens impressas assumiram de vez a centralidade nos periódicos baianos e até os editados fora da Bahia. A profusão de revistas ilustradas era um sinal inequívoco de como elas se tornaram o principal produto cultural naquele momento e as suas imagens passariam a agenciar a própria cidade e seus moradores, direta ou indiretamente. Assim, podemos considerar que não era apenas a cidade que se desenvolvia com as imagens acompanhando essa mudança através do seu registro. Mais do que isso, as imagens e a cultura visual, em alguma medida, agenciaram a própria transformação da cidade e da sua imprensa, ou seja, a cultura visual parece ter demandado uma transformação da cidade, que por sua vez passou a produzir e consumir mais imagens e formas de dar a vê-las, exigindo da imprensa uma constante atualização que também não deixa de ser um movimento intrínseco ao próprio campo. Entre a cultura visual, a cidade e a imprensa, parecia existir uma relação dialógica em que cada campo alimentava o outro na construção social/visual de Salvador e da Bahia.

A mudança pela qual a capital dos baianos estava passando, não deixou de ser uma exigência do mundo das imagens em gestação desde meados do século XIX. Casas, ruas, avenidas, clubes, estádios, cinemas, restaurantes, hospitais precisavam aparecer e serem visualizados, e os impressos, adotando novas formas de comunicação, passaram a contemplar esse desejo de tudo ver e ser visto por todos.

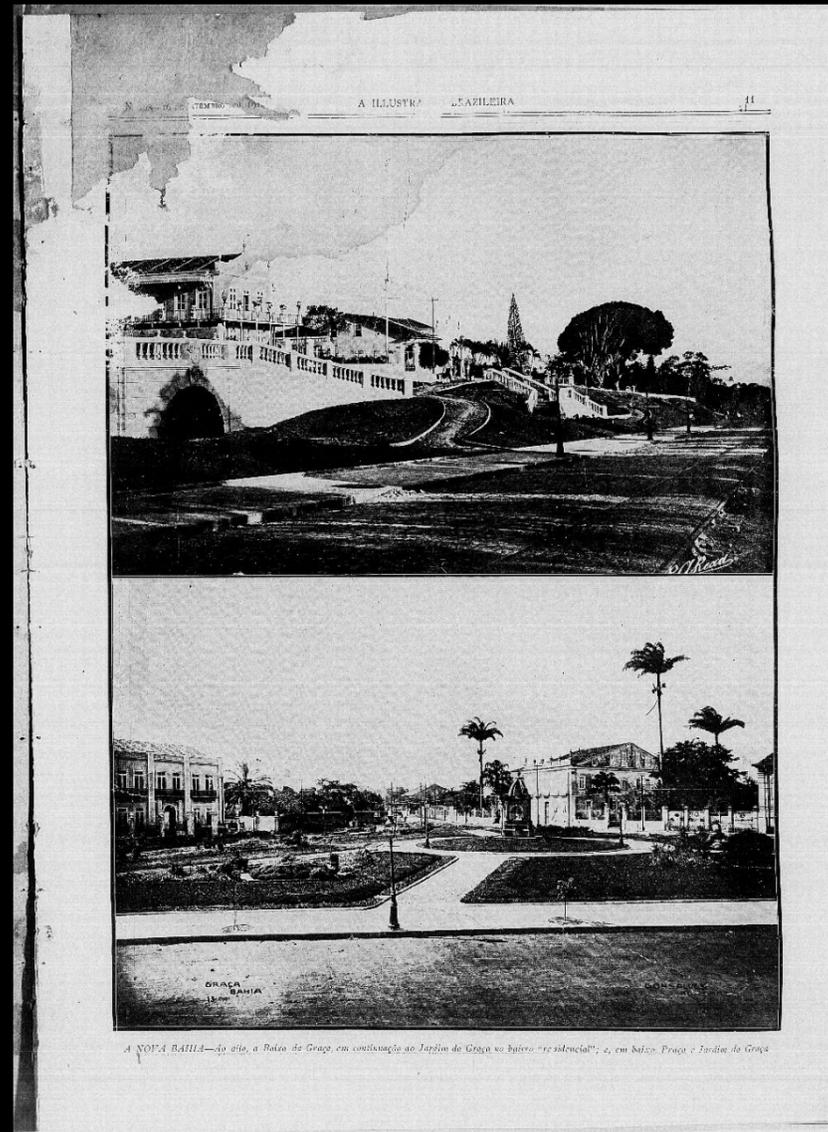
Não seria absurdo dizer que, em grande parte, o remodelamento de Salvador, na gestão de Seabra, foi executado também para mostrar por imagens em revista a cidade. Sintomático nesse sentido, foi a publicação de um suplemento da edição 128 da revista carioca *Ilustração Brasileira*, em setembro de 1914, apresentando aos brasileiros as transformações pelas quais Salvador passava. Ricamente ilustrada com 86 clichês, em sua maioria grandes, o suplemento mostrou em detalhes a transformação de Salvador em todas as áreas imagináveis. Os novos edifícios comerciais nas ruas do Comércio, os equipamentos públicos como o Corpo de Bombeiros, o Quartel General, o novo Mercado Municipal, a nova Igreja da Ajuda, a mansão de Bernado Martins Catharino, o alargamento da Rua Chile com as novas fachadas dos prédios, trechos da Avenida Sete na altura da Barra e o jardim da Graça foram espaços fotografados como prova incontestante de que a velha cidade da Bahia se modernizava.

Figura 54: Clichê exibindo a reforma da Igreja da Ajuda



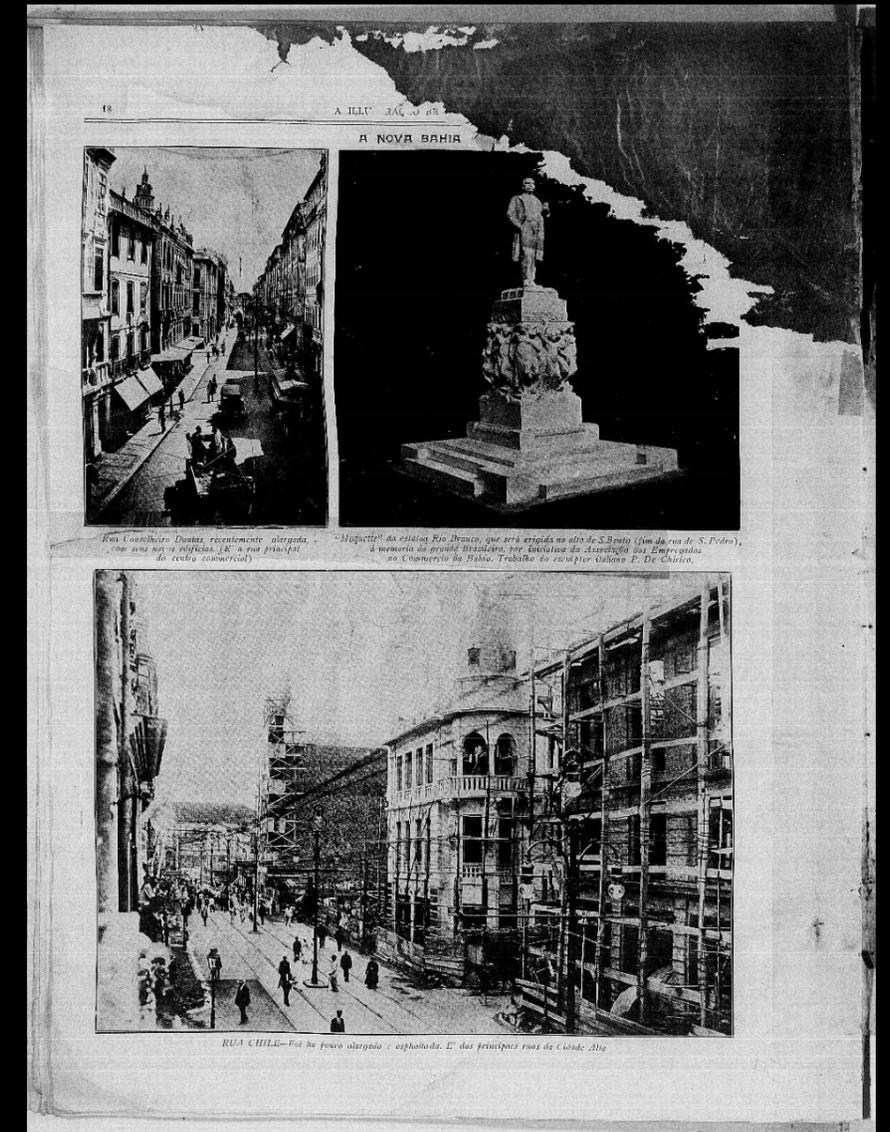
Fonte: *A Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, Ano 6, nº 128, 16 de setembro de 1914, p. 29.

Figura 53: Página com dois clichês com vistas do bairro da Graça



Fonte: *A Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, Ano 6, nº 128, 16 de setembro de 1914, p. 31.

Figura 52: Conjunto de clichês exibindo a reforma da Rua Chile



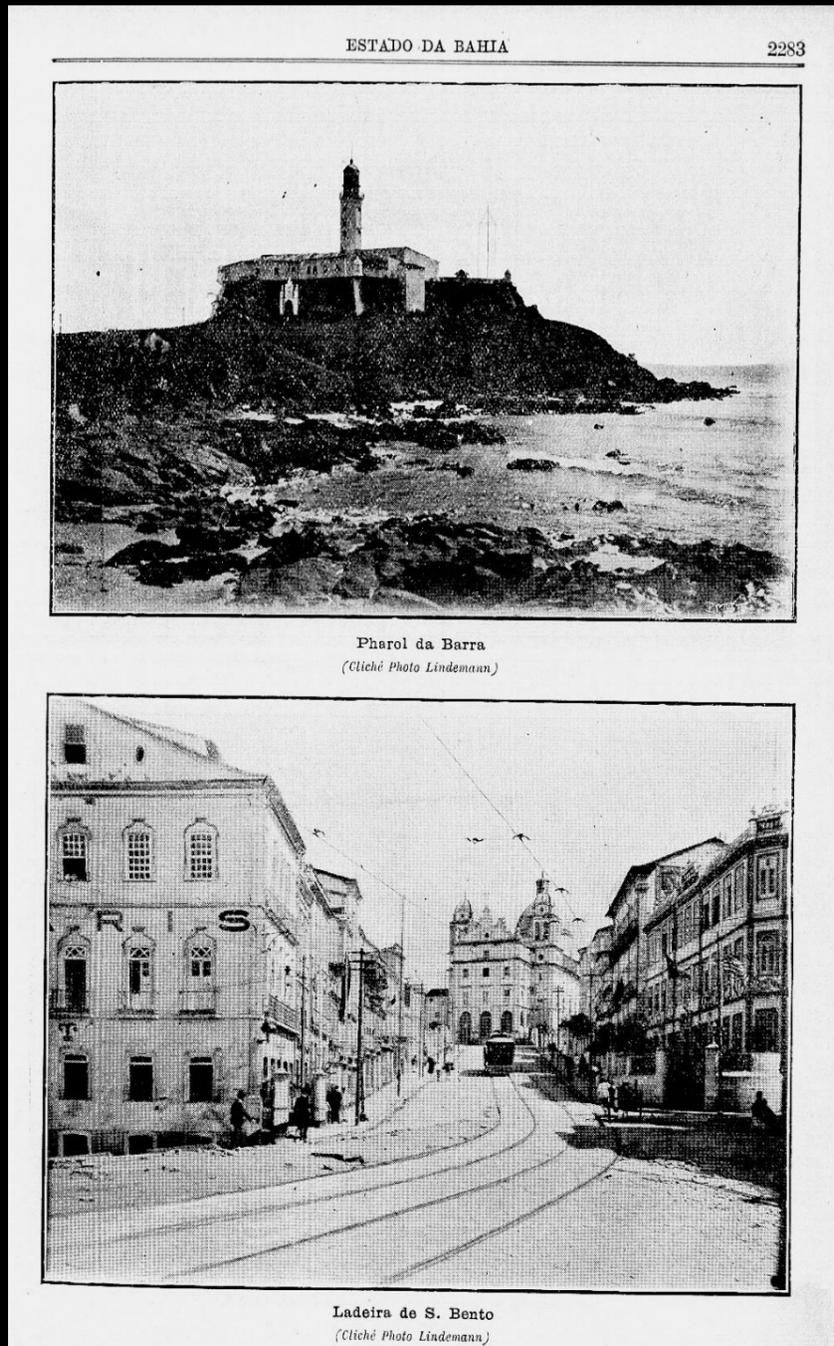
Fonte: *A Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, Ano 6, nº 128, 16 de setembro de 1914, p. 38.

Por sua vez, até a própria emergência de atividades como cinema e futebol que, ao menos em Salvador, seriam as principais formas de divertimento e de lazer das elites e classes médias, naquele momento estavam intrinsecamente agenciadas por uma política de imagens, uma economia visual. Afinal de contas, o cinema era uma atividade que exigia, de certa forma, uma atenção e pedagogia visual necessárias a quem desejasse mergulhar naquele universo. Do mesmo modo, os esportes, principalmente o futebol, demandavam uma atenção visual intensa e constante, pois, ainda que as práticas esportivas envolvessem outras partes do corpo, era o olho e olhar, dentro de uma lógica da espetacularização, já timidamente existente naquele momento, que ligavam o jogo aos atletas, à torcida, à imprensa e à cidade, formando um campo esportivo. Portanto, as imagens não deixaram de ser um centro irradiador de modelos de visibilidade a serem absorvidos e estimulados pela cidade e pela imprensa.

Mas, como entrou a Lindemann nessa história? Diante de um cenário de acelerado crescimento e desenvolvimento de um mercado de imagens, como a Lindemann se preparou para o período durante e após a primeira gestão de Seabra? Como vimos, a empresa foi uma das pioneiras do serviço de clichêria da Bahia e foi uma das principais fornecedoras de fotogravuras para a grande maioria dos jornais e revistas da cidade. Em quase todos os periódicos citados aqui, a marca da Lindemann esteve presente nos clichês que ilustraram as páginas daqueles impressos. Isso significa dizer que, talvez, seja muito difícil pensar a emergência de uma cultura visual impressa da e na Bahia ignorando a presença, papel e centralidade da empresa de José Dias da Costa. É provável que a Lindemann tenha sido a principal mediadora da relação entre a cultura visual, a imprensa e a cidade naquele momento.

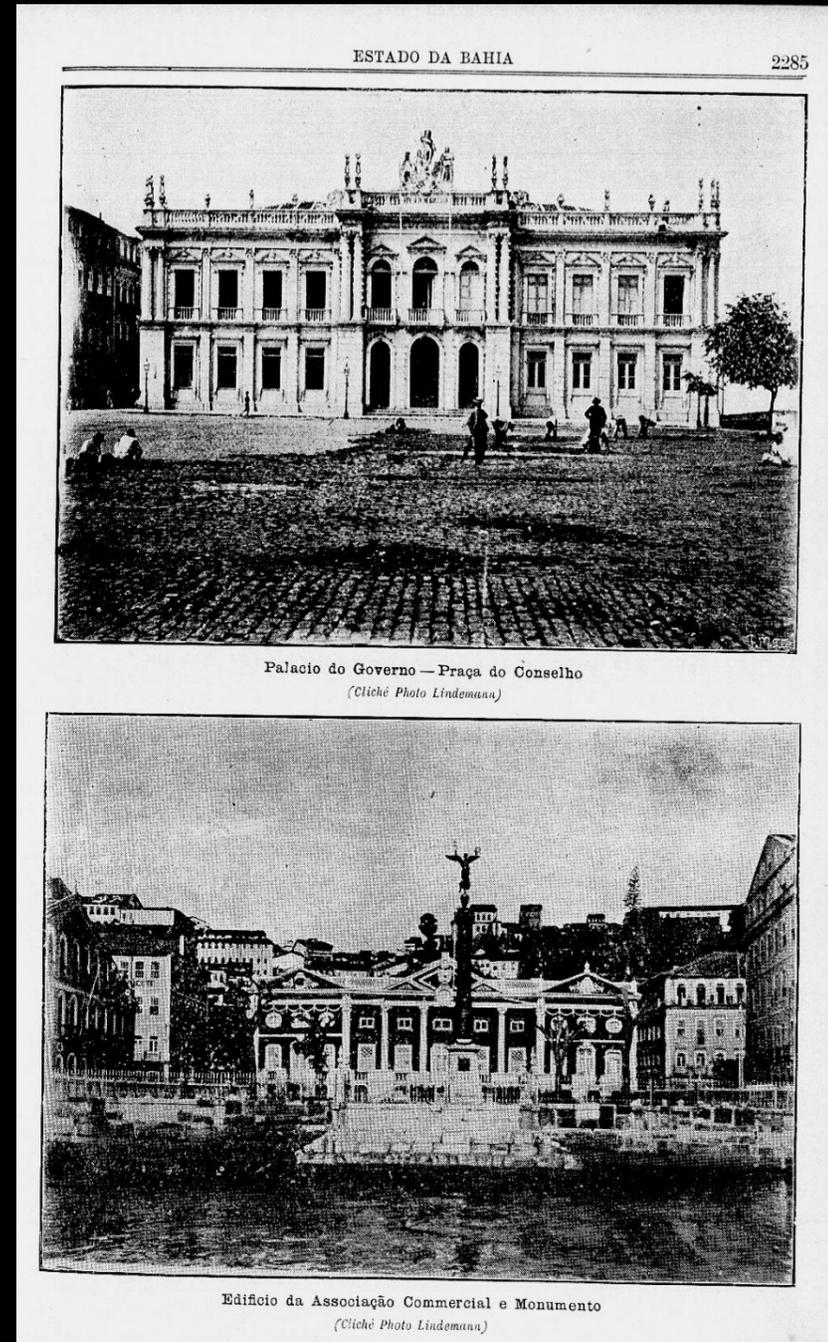
Também, parece ter existido um esforço dos proprietários da Lindemann em não só fornecer clichês para o periodismo local, mas também para os impressos de fora do estado que publicaram imagens da Bahia. Como vimos, nesse campo, ainda que *Fon-Fon*, *Ilustração Brasileira* e a *Revista da Semana* tenham encontrado formas de publicar clichês de instantâneos e retratos da Bahia e dos baianos que não eram da Lindemann, muitos dos retratos foram capturados no estúdio da empresa de José Dias da Costa. Além disso, é provável que também existisse um esforço da empresa em ser a fornecedora dos clichês para os impressos de fora da Bahia. Um possível indício dessa estratégia pode ser observado no Anuário Administrativo, Agrícola, Profissional, Mercantil e Industrial. Mais conhecido como o Almanak Laemmert, este impresso, ao menos nas edições dos anos de 1910, 1913 e 1915, publicou uma série de vistas de Salvador. Todas elas eram clichês da Photo-Lindemann, conforme pode ser observado nas legendas.

Figura 57: No suplemento dedicado à Bahia do *Almanak Laemmert*, vistas do Farol da Barra e da Ladeira de São Bento



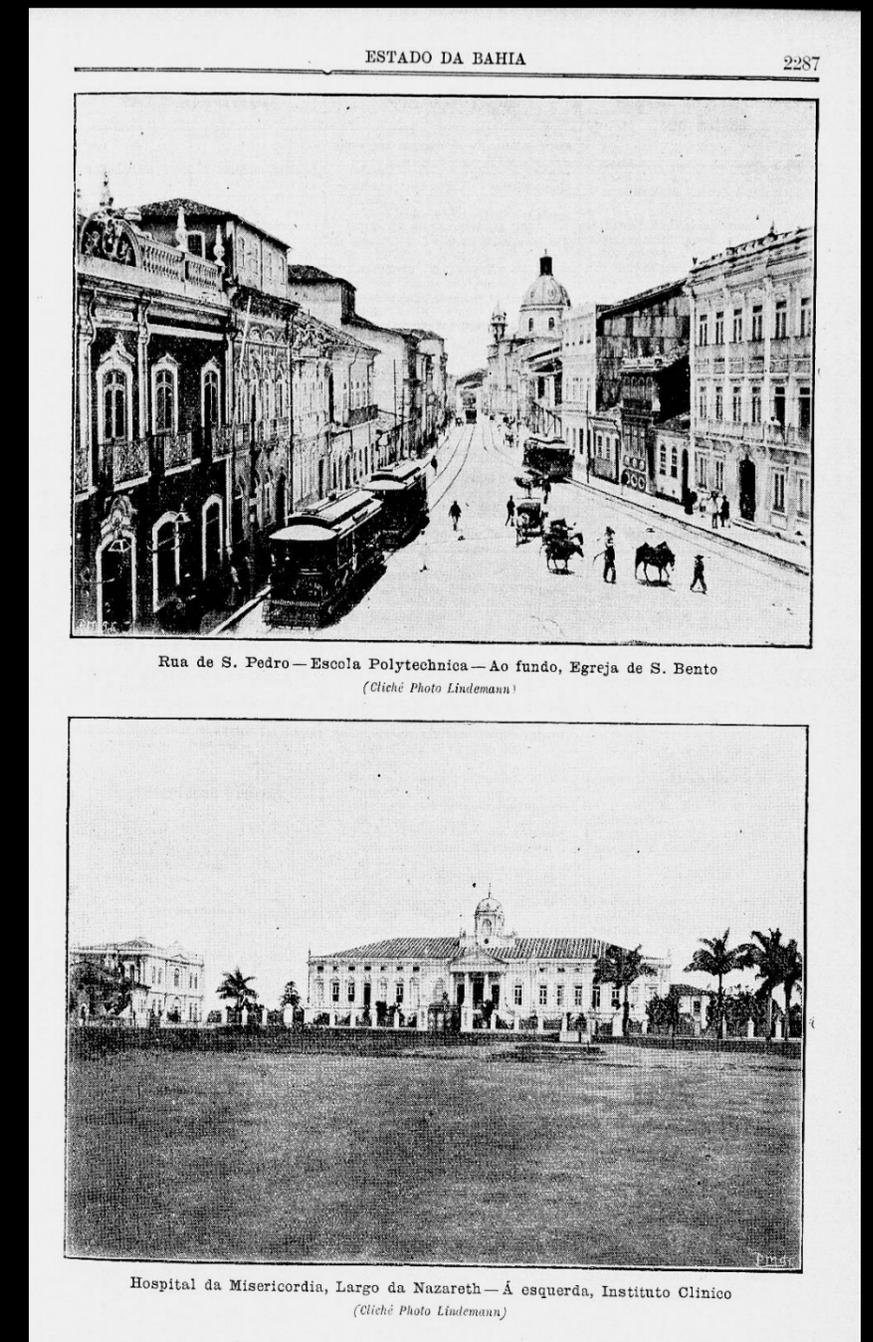
Fonte: *Almanak Laemmert*, Rio de Janeiro, Ano 69, vol 2, setembro de 1913, p. 2283.

Figura 56: Clichês da Lindemann de vistas da Bahia publicados no *Almanak Laemmert*



Fonte: *Almanak Laemmert*, Rio de Janeiro, Ano 69, vol 2, setembro de 1913, p. 2285.

Figura 55: Clichês da Lindemann com vistas de ruas e edifícios de Salvador no *Almanak Laemmert*



Fonte: *Almanak Laemmert*, Rio de Janeiro, Ano 69, vol 2, setembro de 1913, p. 2287.

Contudo, o empreendedorismo de José Dias da Costa não se limitou às iniciativas. A partir de abril de 1910, Costa, acompanhando o crescimento do interesse dos baianos pelo cinema, resolveu se aventurar na produção de filmes. Assim, em associação ao empresário Ruben Guimarães, um dos responsáveis pelo Teatro São João, a Lindemann produziu e exibiu naquele espaço as películas: *Regatas na Bahia*; *Carnaval da Bahia em 1911*; *Bahia Pitoresca*; *Nossa Senhora dos Navegantes*; *Festa da Bandeira*; *Segunda Feira no Bonfim*; *A exposição da Borracha*; *Visita do Marechal Hermes à Bahia*; *Obras de Companhia Brasileira de Energia Elétrica nas cachoeiras do Paraguassu* e sete números do *Lindemann Jornal*, uma espécie de noticiário baiano. Segundo Sílio Boccanera Júnior (2007), em seu livro *os Cinemas na Bahia*, a Lindemann, em 1914, chegou a fabricar 100.000 metros de filmes, dispendendo cerca de 150:000\$000. A produção e edição dessas películas era por conta própria, uma vez que não contava com nenhuma subvenção do estado ou do município. Certamente, essa era uma quantia impressionante para ser investida em um campo ainda incipiente na Bahia, o que pode revelar uma visão que o proprietário da Lindemann tinha para os negócios envolvendo as imagens, ainda mais considerando o crescimento da concorrência que, naquele momento, ensaiava a produzir os seus próprios clichês. Não foi por outro motivo que, na primeira metade dos anos 1910, mais precisamente em 12 de fevereiro de 1913, Costa resolveu tornar seu sócio o major Diomedes Gramacho, até então o seu gerente e óculo gráfico. Em nota da Junta Comercial, publicada no *Gazeta de Notícias*, há uma informação que dessa sociedade foi formada a Firma Costa & Gramacho “para exploração dos diversos ramos da arte fotográfica e tipográfica e outros negócios nesta cidade sob a firma suplicante de que ambos os podem usar e com capital de 20:000\$000”.³³ Em resumo, todos esses movimentos apontam para o vertiginoso crescimento da Lindemann no mercado de imagens da Bahia. Um desenvolvimento que encontraria, em julho de 1916 um momento singular: o surgimento de *Renascença*.

³³ *Gazeta de Notícias*, Salvador, 12 de fevereiro de 1913, p. 3.

CAPÍTULO 2 - MATERIALIDADES DA RENASCENÇA

Renascença surgiu em 1916 e a sua primeira edição foi publicada em julho daquele ano, provavelmente no dia 25, em uma terça-feira. Um pouco do que já discutimos no capítulo anterior ajuda a pensar o surgimento de uma revista com o nome de *Renascença*. Até então, vimos como, gradativamente, a produção de imagens de diferentes suportes fomentou uma cultura visual urbana ligada à ideia de transformação da cidade. A mudança pela qual Salvador e a Bahia passaram foi objeto de muita discussão entre os intelectuais da época (Leite, 1996). Embora houvesse debates criticando o alcance da modernização da cidade ou mesmo as suas contradições, existiu muito louvor e exaltação em favor das transformações da capital. Essa discussão se acentuou, sobretudo, no primeiro governo de Seabra (1912 – 1916), quando Salvador viveu um ponto alto de sua remodelação. Nessa direção, a ideia de Renascimento algumas vezes foi utilizada para qualificar a experiência urbana pela qual a capital baiana passava. Os jornais e relatórios de arquitetos costumavam falar de Renascimento como uma forma de descrever as mansões recém-construídas na Graça e na Vitória. Do mesmo modo, os editoriais de diários adeptos do seabrismo, em algumas oportunidades, usaram a ideia de Renascença como modo de qualificar os remodelamentos.

Mas porque Renascença? Recorrendo a alguns trabalhos historiográficos, percebemos que a construção do conceito de Renascimento se deu especialmente no final do século XIX (Queiroz, 1995). A categoria foi utilizada não só para explicar a cultura e sociedade italiana no período moderno, mas, também, como forma de qualificar uma atitude de momentos posteriores e até mesmo anteriores à experiência italiana (Damas, 2017). Assim, o conceito foi amplamente vulgarizado e banalizado como forma de construir algum tipo de vínculo com o renascimento italiano. Esta noção passou por uma elasticidade tamanha para que qualquer fenômeno pudesse ser qualificado como um renascimento e, assim, inserir aquela dinâmica em uma lógica eurocêntrica de progresso e modernidade, de modo que o renascimento não apenas demarcaria um período histórico, mas uma experiência.

Nominar a revista como Renascença tinha, portanto, um objetivo muito claro: anacronicamente associar qualquer indício de transformação urbana, cultural e social, por mais distinto e até mesmo contraditório com o que existia na sociedade italiana, com uma ideia de grandeza histórica. Logo, não foi raro encontrar nos jornais da cidade o nome renascença para criar uma imagem gloriosa de algum fenômeno ou prática. As construções residenciais, comerciais e institucionais eram noticiadas como pertencentes a um estilo renascentista. No jornal *Gazeta de Notícias*, cujo editores e proprietários eram alinhados ao grupo de J. J. Seabra,

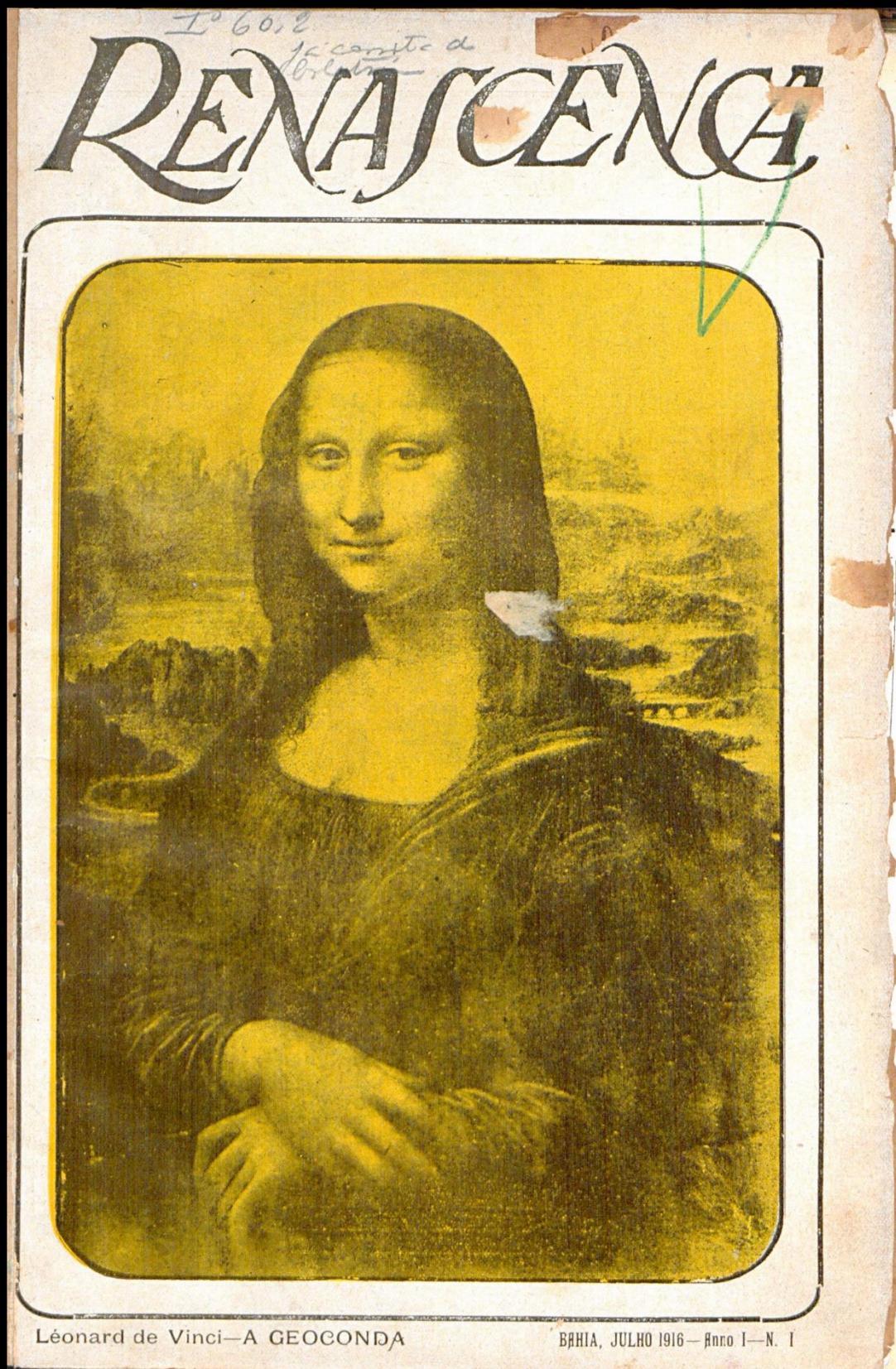
a edição 166 veio com uma capa com clichês de retratos de membros do governo seabrista com o título “SALVE! 29 - DE MARÇO DE 1913 - RENASCENÇA BAHIANA”³⁴ Na página seguinte, encontramos um longo artigo que, com o título de “A Renascença Bahiana”, louvava a administração do então governador. Segundo o autor do artigo, “O governo do eminente Dr. Seabra, iniciado há um ano constitui, não exagero afirmando, a RENASCENÇA BAIANA. Isto é, o que se observa, é certo, será constatado por todos os habitantes desta grande terra”.³⁵ Ao que parece, esse era um expediente comum na elite intelectual baiana, uma vez que, conforme discutido por Rinaldo Leite (2012), o epíteto de Athenas foi muitas vezes utilizado para falar da Bahia como uma terra gloriosa, uma plêiade de estadias e literatos.

Nessa direção, nada mais oportuno que usar a Gioconda de Leonardo da Vinci para ilustrar a capa da primeira edição da revista. Como se sabe, tal pintura passou a ser um ícone máximo da ideia de equilíbrio, perfeição, delicadeza, entre outros predicados utilizados para caracterizar a Renascença. Ao dispor a Gioconda em um grande formato e em uma capa de revista, podemos imaginar que os editores também procuravam demonstrar que o renascimento pelo qual a Bahia passava não só envolvia a transformação da cidade, mas também a existência de intelectuais e artistas capazes de produzir monumentos, como a própria revista, dignos de apresentar e representar o momento de efervescência cultural e material baiano. A primeira capa de *Renascença*, portanto, poderia expressar a capacidade gráfica e técnica alcançada por empresários baianos capazes de demonstrar a grandeza da Bahia.

³⁴ *Gazeta de Notícias*, Salvador, 29 de março de 1923, p. 1.

³⁵ *Ibid.*, p.2.

Figura 58: Capa da primeira edição de Renascença



Fonte: *Renascença*, Salvador, nº 1, julho de 1916, p.1

CAPÍTULO 2 - MATERIALIDADES DA RENASCENÇA

Ao folhear a primeira edição de *Renascença*, encontramos o primeiro artigo de fundo que procurou apresentar o programa da revista. Vale a pena ler integralmente o texto na medida em que ele parece revelar quais são os objetivos dos editores com o mensário e qual relação tinham com a própria ideia de renascença.

Sobre a nudez crua da verdade o manto diáfano da fantasia é o lema rutilante da Renascença, expoente do muito esforço de que são capazes corações de moços ardorosos e entusiastas que, decididamente, desejam dotar esta Capital de uma revista séria, bem feita, com escolhida e selecionada colaboração, na altura do nosso meio intelectual, que venha abrir campo ao desenvolvimento das artes, letras e ciências em nossa terra, precisamente no momento em que aqueles que se gloriavam do retumbante título de “guardas e sentinelas da civilização”, porfiam em tudo derrocar, não poupando mesmo, na faina destruidora e sacrílega, os venerandos templos da fé, as imponentes universidades, - relicários do saber -; os grandiosos monumentos que atravessaram os séculos - “livros feitos de pedra”, - cujas ruínas será o eterno pesadelo dos vândalos hodiernos.

Muita vez, aos nossos ouvidos chegaram as vozes do desalento e do desânimo advertindo-nos, com ares de profunda piedade, que o nosso meio não comportaria uma revista como a que idealizávamos, que, forçosamente, o descaso e o indiferentismo da nossa população haveriam de matá-la no nascedouro.

Trancamos os ouvidos às maldizentes sereias, repelimos a afronta que se lançava às faces do nosso povo sempre pronto a abraçar, proteger e impulsionar as causas nobres, os ideais alevantados e a todo cometimento digno e posemos a mão à obra. E a repulsa à nossa afronta aqui está eloquente, frisante, com o primeiro número da Renascença, que há de prosseguir em rota traçada, fiel ao seu lema que é a verdade em sua nudez crua sob o manto diáfano da fantasia, encarnação brilhante e eloquente do espírito altamente culto do festejado Eça de Queiroz.

Não desfalecemos porque nutrimos convicção que nossa revista será amparada carinhosamente por todos os que, sinceramente, anelam o progresso desta terra e se orgulham de nessa terem tido o berço amorável.

Para a consecução do seu desiderato, está aí a brilhante plêiade de colaboradores, dentre os quais destacam-se os nomes aureolados de Pethion de Villar, Carlos Chiacchio, Affonso Amorim, Affonso Macedo e outros acatados cultores das letras e ciências que, com cativante gentileza, acederam ao convite que lhe fizemos, garantindo-nos assídua e ininterrupta colaboração que, certamente, será recebida com entusiasmo e carinho.

Como se vê do presente número, será a Renascença uma revista litero-científico-humorística, mensal e ilustrada, com abundante e escolhida colaboração e perfeito serviço de clicherie, organizado na acreditada “Photo. Lindemann”, onde tem sua redação e oficinas.

Ao público inteligente desta Capital entregamos o julgamento do nosso esforço, contando com o cativante acolhimento jamais desmentido, quando se trata de um cometimento útil e proveitoso.

E vós, gentis patricias, cujo coração jamais deixou de palpitar em prol das ideias elevadas e nobres, sereis os anjos tutelares da Renascença. Ela tudo espera de vós e se vos entrega, orgulhosa do novo patronato, enviando-vos os votos, bem sinceros, da mais perfeita duradora felicidade.³⁶

O programa da revista definido pelos editores parece interessado em estabelecer fortes relações com um desejo de uma renascença na Bahia na qual a revista tivesse algum protagonismo. Podemos observar tal preocupação quando notamos uma vontade de que o mensário fosse um espaço de retomada da Bahia enquanto um lugar da guarda da civilização.

³⁶ *Renascença*, Salvador, nº 1, julho de 1916, p.5.

Entretanto, curiosamente, no pensamento dos editores, essa vontade se construiria para contrapor um movimento na Bahia que, em busca de uma atmosfera de progresso e civilização, parecia abandonar e ignorar tradições, costumes e monumentos do passado que, inclusive, constituíam a Bahia enquanto lugar de origem da civilização brasileira. Em outras palavras, parece que a revista seria um espaço de mediação entre a alentada modernidade, em parte demolidora do passado, e as tradições intelectuais, culturais e morais da Bahia. Nesse sentido, talvez, nada mais coerente do que produzir uma revista que se chamaria *Renascença*, um produto cultural responsável por fazer renascer entre os baianos um passado glorioso em um momento de efervescência cultural e material. Renascer seria, portanto, estimular o ambiente cultural da Bahia e de Salvador em consonância com um desenvolvimento material que, principalmente, a capital do estado vinha experimentando. Por isso, a revista seria um espaço de abrigo e florescimento da literatura, das artes, das letras e das ciências, educando os leitores a se reconhecerem em um espaço de transformação e serem protagonistas daquele.

Talvez, por isso os editores, já no primeiro artigo de fundo, tenham feito questão de apresentar alguns dos colaboradores de *Renascença* destacando nomes de peso da literatura baiana como Pethion de Villar e Carlos Chiacchio. Provavelmente, essa seria uma estratégia de demonstrar que a revista era sensível ao mundo das letras por considerá-lo um campo primordial para o renascimento baiano. Além disso, apresentar o programa considerando tal aspecto poderia ser uma forma de atrair leitores e outros intelectuais desejosos de se sentirem responsáveis pela efervescência literária da Bahia, talvez de um modo mais mundano.

Por outro lado, não passa despercebida a preocupação dos editores em afirmar que *Renascença*, como uma filha da Lindemann, teria uma quantidade abundante de clichês o que, seguramente, atrairia muitos dos leitores interessados mais em ver e se ver na revista do que propriamente ler artigos literários e científicos. Afinal, como vimos, em Salvador e em todo mundo, os anos 1910 eram a década dos clichês e das revistas ilustradas e *Renascença*, na concepção de José Dias da Costa e Diomedes Gramacho, surgia para finalmente oferecer aos baianos um periódico ilustrado de qualidade gráfica superior e que poderia rivalizar com os impressos congêneres do sul do Brasil.

Enfim, ao recuperar o lema da Eça de Queiroz, os editores de *Renascença* procuravam colocá-la em um lugar especial e único no conjunto dos impressos baianos. Ao reunir a nudez crua da verdade que naquele momento era uma forma de perceber os artigos científicos, reportagens e, principalmente, as fotografias, com o diáfano da fantasia, uma das qualidades máximas dos contos, crônicas, piadas, anedotas, entre outros gêneros literários, os editores,

desde o início, apesar da modéstia, pareciam ter um propósito de fazer de *Renascença* um periódico ilustrado de atualidades e variedades que não encontraria rival na imprensa baiana.

Para compreendermos em que medida e como o formato e conteúdo da revista se relacionaram com o seu programa, foi necessário, primeiramente, traçar o seu perfil através da sua caracterização do seu formato, preço, circulação, público consumidor, redação e financiamento. Localizamos *Renascença* em dois arquivos. Nosso primeiro acesso à revista foi em 2010, ainda na antiga Fundação Clemente Mariani. Neste acervo, que hoje está sob a guarda da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia com o nome de Acervo de Memória e Documentação Clemente Mariani, AMEDOC, vimos que a revista teve uma primeira fase, na qual foi publicada uma série com 180 números, entre julho de 1916 e agosto de 1931. Recentemente, quando já estávamos concluindo a tese, a Fundação Biblioteca Nacional, a partir da sua Biblioteca Digital, disponibilizou a mesma série presente no AMEDOC. A partir da comparação dos dois acervos, apenas não conseguimos localizar quatro edições.³⁷ Porém, identificamos outros números que revelam que a revista passou por, no mínimo, duas novas seriações e continuou sendo publicada, talvez sem a mesma frequência e regularidade. Enquanto na edição 4, de março de 1939, ainda é possível ver o nome da família Gramacho na direção da revista, em outros 8 números identificados, publicados entre 1953 e 1964, encontramos Maria do Rosário Sá Araújo e João da Silva Araújo, como proprietários e diretores da revista. Além disso, no expediente destes números, consta a informação que a revista estava em uma segunda fase.³⁸ De toda sorte, considerando os propósitos desta tese e o interesse em trabalhar com uma documentação mais completa, a nossa investigação se restringiu à primeira série.

Assim, a partir da leitura e visualização do próprio conteúdo do mensário, foi possível levantar alguns dados sobre o seu formato, preço, circulação, público leitor, corpo proprietário e redacional e financiamento. Infelizmente, encontramos dificuldades em caracterizar com mais detalhes o perfil e a organização da revista a partir de outras fontes que não fossem do próprio periódico. Em 1922, a principal sede da Lindemann sofreu um grande incêndio e, provavelmente, muito material se perdeu nessa tragédia. Outras mudanças de sede também ocasionaram a perda de fontes sobre a história da Lindemann. A escassez e até a possível inexistência de documentos mais detalhados sobre o periódico, como balanços financeiros, correspondência entre editores leitores e colaboradores implicou em afirmar que o que se segue

³⁷ Da primeira série não encontramos as edições 130, 177, 178 e 179.

³⁸ Desta denominada segunda fase localizamos os números 11,20, 26, 27, 28, 29, 30 e 31

abaixo é uma tentativa de apresentar minimamente um perfil da revista para compreender em que medida ele dialogou com a produção de uma cultura visual urbana na cidade, influenciando e sendo influenciado por aquela.

Formato e preço

No que se refere ao seu formato, *Renascença* media 27x18 cm. Visualmente, a começar pelo tamanho, o mensário da Lindemann já se diferenciava significativamente das revistas ilustradas baianas que circularam um pouco antes ou mesmo durante o período em que o mensário foi editado. As principais concorrentes da época em que a revista de Gramacho e Costa circulou, como a *Artes & Artista* e *Semana Sportiva*, também eram consideravelmente menores. Já o tamanho de outras revistas baianas como a *Luva* e a *Cegonha* se aproximava mais de *Renascença*. Outro impresso cujo tamanho era mais próximo de *Renascença*, embora maior, era o da *Bahia Ilustrada*. Seja como for, o tamanho do mensário de Costa e Gramacho parece revelar uma preocupação dos editores em fazer do impresso uma espécie de grande álbum de atualidades e variedades dos baianos. Podemos perceber isso não só no tamanho como também na qualidade do papel e das imagens que Gramacho e Costa afirmavam ter a revista.

Em algumas notas comentando o lançamento de um próximo número, por exemplo, era comum encontrar informações destacando o tipo de papel utilizado para a confecção do periódico. Anunciando uma edição extraordinária em homenagem ao Gabinete Português de Leitura, cujo um novo edifício foi inaugurado, em 1918, na praça da Piedade, os editores lembraram que aquele número seria:

uma edição extraordinária em excelente papel, com um texto seletivo e abundante, opulento de ilustrações em fotogravura e dedicado ao gabinete português de leitura, cujo belíssimo palacete inaugurado a 3 de fevereiro.

Não tratará, porém, exclusivamente desse único acontecimento. Grandes festas, entre as quais o Carnaval, terão nele copioso registro fotográfico.
Aguardem-no.³⁹

A qualidade das páginas de *Renascença* também era acompanhada da quantidade delas. A maioria das suas edições variava entre 40 e 50 páginas. Porém, em números de Natal, do Carnaval ou em comemoração ao aniversário de fundação da revista, a quantidade de páginas costumava ultrapassar aquele número, às vezes alcançando 80 páginas, como foi o caso das edições 60 e 139 que, respectivamente, anunciaram a chegada do quinto e décimo primeiro ano de existência da revista. Geralmente, um pouco menos da metade das páginas de *Renascença*

³⁹ *Renascença*, Salvador, nº 25, 31 de janeiro de 1918, p. 28.

CAPÍTULO 2 - MATERIALIDADES DA RENASCENÇA

eram dedicadas aos anúncios e reclamos. Em várias edições, com exceção da capa, quase sempre as primeiras 9 ou 10 páginas eram dedicadas aquele tipo de conteúdo, o que geralmente também acontecia com as 10 páginas finais. Seja como for, essa quantidade era muito superior à de alguns periódicos que circularam paralelamente a *Renascença*. Como se sabe, revistas semanais como *Artes & Artistas* e *Semana Sportiva* quase nunca ultrapassavam as vinte páginas, enquanto *A Luva* e *A Cegonha*, das edições que conseguimos localizar, se aproximavam de *Renascença* ao também terem entre 40 e 50 páginas.

Além do papel, tamanho e quantidade de páginas, Diomedes Gramacho e José Dias da Costa, como empresários ligados ao ramo da fotografia, faziam questão de destacar que um dos diferenciais de *Renascença* era a farta utilização de fotogravuras de qualidade. Na nota acima, já foi possível perceber o interesse de marcar que a revista, no trato de temas da cidade, constantemente ofereceria um copioso registro fotográfico. Sem dúvida, isso era uma forma de se destacar entre as concorrentes que, como vimos, não possuíam tantos clichês ou serviço de reportagem fotográfica próprio. Em mais um anúncio de um número extraordinário, dessa vez concebido em função da cobertura dos festejos da Mi-carême de 1917, encontramos a seguinte informação:

Mi-carême

Número extraordinário

Ao público legente que nos prestigia com seu apoio, cientificamos de que, logo após a festa chamada de Mi-carême, será editado um número extraordinário da “*Renascença*”, variadíssimo no texto, contendo copiosa reportagem fotográfica do domingo de Páscoa, pois que, nesse dia, todas as nossas máquinas estarão em intensa atividade.

Completarão a alentada série de ilustrações desse número “Ecos do Carnaval de 1917”, isto é, “fotos” de crianças e senhorinhas fantasiadas que se fizeram retratar na “Photo-Lindemann” e aspectos de ruas, os quais, por exiguidade de espaço, deixaram se der publicado na edição de 25 de fevereiro.

Aguardem-nos as gentis leitoras da “*Renascença*”⁴⁰

Ao folhearmos dezenas de edições de *Renascença*, notamos que a grande maioria delas possuía mais de 50 clichês. Em edições mais trabalhadas essa quantidade facilmente aumentava para mais de 80. Nenhuma revista voltada para a Bahia e publicada no estado no período chegou perto de *Renascença* nesse aspecto. *Artes & Artistas*, *Semana Sportiva* mal alcançavam 10 fotogravuras por edição, enquanto a *Cegonha* chegou a ter 25 clichês em um número considerado fartamente ilustrado. Não foi surpreendente, portanto, encontrar, na forma de uma anedota, possivelmente ficcional, um elogio que os editores fizeram à capacidade de *Renascença* de dispor de muitas imagens:

⁴⁰ *Renascença*, Salvador nº 11, 25 de março de 1917, p. 29.

CAPÍTULO 2 - MATERIALIDADES DA RENASCENÇA

Numa transvia da circular:

- Vê como a revista está ficando boazinha?
 - Qual nada! Vocês não podem. Quem está dando as cartas e jogando de mão é a “Renascença”, que vai vencendo de maneira a causar admiração.
 - É real, mas... tem muito “clichê”.
 - Pois é justamente disso que o povo gosta. Olhe-me para os jornais aferrados ao ramerrão. Estão todos por baixo, ignorando-se até se ainda existem.
- A imprensa moderna é muito diferente, seja diária, seja periódica. Crônicas, relatos incisivos, a linguagem fotogravada revelando tudo, num instante; nada de literatura indigesta. Se V. dúvida, convide a fina flor do beletismo baiano e lance à circulação uma revista sem um clichê sequer. Se vingar, diabos me carreguem.
- E tendo chegado ao “ponto”, desceu o admirador do jornalismo moderno, deixando embasbacado o advogado duma revista que achava que a “Renascença” tinha muito clichê.
- Para ter muito “clichê” é preciso dispende-se muito dinheiro, meu caro.
- Pergunte ao Arthur Ferreira quanto paga por dia à Photo-Lindemann, de que é filha a “Renascença”?⁴¹

Esse diálogo parece apontar para a ideia de que, por mais que existissem revistas que naquele momento pareciam alcançar algum desenvolvimento, elas não seriam capazes de igualar a *Renascença* no que tange ao uso dos clichês que, no final, era um dos grandes atestados de modernidade e sucesso desse tipo de periódico.

Ainda que os editores colocassem a revista como um espaço de acolhimento às belas letras, eles não deixaram de criticar os periódicos cujo principal mote são poemas e artigos que não atraíam o interesse da grande parcela da população, que, diga-se de passagem, não tinha bons índices de alfabetização. Por fim, não passa despercebido um elogio à saúde financeira da Lindemann. Uma vez que produzir clichês em larga escala era uma tarefa muito custosa, na percepção dos proprietários da empresa, a Lindemann seria capaz de sustentar tal empreitada, o que a diferenciaria ainda mais da concorrência.

A defesa pela qualidade e quantidade de clichês de *Renascença* também parecia ser feita como uma forma de destacá-la diante da concorrência, não só afirmando as suas virtudes como também questionando o valor das empresas e periódicos congêneres. Podemos observar essa estratégia quando, na edição de número 30, os editores publicaram três notas lembrando que a “*Renascença* estampa fotogravuras de flagrante atualidade, expressamente trabalhadas por ela e jamais se utilizou de clichês usados por outra publicação e comprados com abatimento de 50%”.⁴² Em outra página, os responsáveis lembraram que “*Renascença* tem serviço próprio de reportagem fotográfica, para o qual dispõe de pessoal habilitado”.⁴³ Por fim, ainda ratificaram que “*Renascença* não vicia seus clichês com enxertos para armar a credulidade

⁴¹ *Renascença*, Salvador, nº 29, 15 de maio de 1918, p. 20.

⁴² *Renascença*, Salvador, nº 30, 25 de junho de 1918, p. 9.

⁴³ *Idem.*, p. 14.

pública. Suas fotogravuras reproduzem fielmente cenas e fatos”.⁴⁴ Certamente, esse modo de falar de si e dos outros constituía uma espécie de performance material em que o valor do mensário era observado não só no conteúdo, mas, talvez, principalmente na sua materialidade. Como uma revista ilustrada, uma performance que destacava a feitura das imagens era fundamental na medida em que procurava aproximar as imagens da revista a uma das principais premissas atribuídas às fotografias: a sua capacidade de captar e expressar o real. Nessa direção, a originalidade e ineditismo dos registros fotográficos, a existência de pessoas tecnicamente qualificadas no trato da imagem, bem como a suposta preocupação em não intervir no resultado da mesma era uma performance que procurava realçar a valor de *Renascença* na cultura visual impressa naquele momento. Isso pode ser observado no modo como, ao anunciar a produção de um número, quase sempre os editores procuravam ressaltar o trabalho realizado com a fotografia, seja no seu tratamento, como até mesmo no momento de captura da imagem pela câmera fotográfica:

O próximo número de Renascença

Efeituam-se, hoje.

No seu suntuoso tempo, a pomposa festividade do Senhor do Bonfim e na enseada dos Tainheiros a primeira regata do ano.

Amanhã é a festa sem programa de Zé Povo, referta de danças, de tocatas, de alegria... É a tradicional Segunda-feira do Bonfim, sempre almejada, pela gente que se diverte. Por toda a península itapagipana circulará o prazer e a Renascença lá estará, de Anschutz na dextra, para proporcionar aos seus leitores as surpresas desses folguedos populares.

O nº 85 será, pois, verdadeiramente sensacional.⁴⁵

Talvez, por imaginar que fazer uma autopropaganda da superioridade da revista não fosse suficiente para atestar a sua qualidade, os editores de *Renascença*, algumas vezes, costumavam publicar os comentários que os outros periódicos faziam de edições especiais do mensário. Com a chegada do quarto ano da revista, Antonio Garcia, o redator-chefe, publicou e assinou um editorial em que transcreveu parte de elogios que o *Diário de Notícias* e o *Imparcial* fizeram ao número de aniversário de *Renascença*:

Publicou o muito lido *Diário de Notícias*.

O número de aniversário, que está circulando, da revista *Renascença*, é um primor de confecção e de arte.

Abundantíssimo serviço de gravuras, excelentes páginas literárias, texto magnífico, constituem um conjunto valioso e que merece ser apreciado pelas pessoas de gosto.

Na capa, traz *Renascença* um ótimo retrato de Jim Corbert, o Homem da Meia Noite. Relata o *Imparcial*

Temos sobre a mesa o número da *Renascença*, com o qual festeja ela o seu 4º ano de vida.

⁴⁴ *Renascença*, Salvador, nº 30, 25 de junho de 1918, p. 28.

⁴⁵ *Renascença*, Salvador, nº 84, 15 de janeiro de 1922, p. 24.

CAPÍTULO 2 - MATERIALIDADES DA RENASCENÇA

Está um número bem-feito, a atestar o gosto artístico das oficinas gráficas da Photo-Lindemann, o cuidado com que os seus diretores a confeccionaram.
Boa matéria, excelente papel, nítidos clichês a cores.
Registrando o aniversário da Renascença, fazemos votos pela sua vida longa.⁴⁶

Ainda que esse tipo de notícia seja uma forma expressar uma camaradagem entre editores, que poderiam ser amigos, talvez, para o leitor, a notícia, poderia soar como um modo de criação de um consenso sobre a qualidade gráfica da revista, solidificando ainda mais a ideia de que o mensário era expressão máxima da modernização da imprensa baiana.

Ao que parece, a defesa da revista como uma espécie de grande álbum de Salvador e da Bahia também buscou contemplar a demanda do público consumidor por esse tipo de artefato. Como já falado, na cultura visual impressa da cidade e do país, existia a prática do colecionismo que envolvia o consumo, guarda, organização e exibição de artefatos como cartões postais, álbuns de vistas e de retratos (Ferraz, 2014; Schapochnik, 1998). Como um álbum, a revista ultrapassava a função meramente informativa e divulgadora de notícias, se constituindo enquanto um item de colecionador, o que exigia dos seus diretores, portanto, um cuidado na sua feitura. Ao menos em duas oportunidades, foi possível perceber que, provavelmente, parte do seu público leitor via a revista como um álbum.

Quando o América Foot-ball Club do Rio de Janeiro, em 1921, visitou a capital baiana para uma série de amistosos com os clubes locais, Diomedes Gramacho e Antonio Garcia resolveram fazer uma ampla cobertura deste acontecimento e deram pistas de como seria a edição que trataria daquele e de outros temas:

A próxima edição de Renascença
Laborando pela eficiência de sua função divulgadora de eventos de incontestável importância, Renascença tem já organizada a escala de seus operadores auxiliares para o mais completo serviço de reportagem fotográfica da recepção, festa, homenagens e provas desportivas que se efetuarão pela visita do América Foot-ball Club, do Rio de Janeiro, a esta capital.
O número por vir documentará toda essas ocorrências e mais o corso e o torneio acadêmicos comemorativos da entrada da Primavera, razão por que resolvemos mais uma vez aumentar a respectiva tiragem, afim de evitar seja de logo esgotada a edição.
Srs. Colecionadores: não deixam para comprar mais tarde o n. 79 de Renascença.⁴⁷

Aqui, é interessante ver que a direção da revista sabia da existência de colecionadores, de modo que o anúncio, quando também direcionado para esse tipo de consumidor, procurava destacar características que interessavam aquele público. Em grandes acontecimentos, como a visita de alguma embaixada ou efemérides, os editores de *Renascença* sabiam que a procura da edição pelos colecionadores poderia ser alta e um modo de contemplar essa demanda era o aumento

⁴⁶ *Renascença*, Salvador, nº 61, 15 de agosto de 1920, p. 11.

⁴⁷ *Renascença*, Salvador, nº 78, 18 de setembro de 1921, p. 34.

CAPÍTULO 2 - MATERIALIDADES DA RENASCENÇA

da tiragem da revista, mas, também, o destacamento de um serviço de fotografia específico para cobrir o evento. Dando detalhes do número de maio de 1925, que cobriria as festas da Micarême daquele ano, os responsáveis pela revista, que tinham acabado de ter a sua direção reformulada, anunciaram que:

A Nova Etapa de Renascença
O êxito de sua nova direção
O próximo número
Renascença, que acaba agora de entrar em uma nova era de sucesso, tal o crescendo das assinaturas e da aceitação do público avulso, o que vem demonstrar exuberante a ação da nova diretoria, que não tem poupado esforço para bem servir aos nossos amáveis leitores, vai dar muito em breve, um número que será um primor de arte, não deixando nada a desejar.
É que estamos empenhados num esforço todo coeso para dotarmos a velha S. Salvador de um magazine chique.
Nos próximo número sairão magníficos flagrantes dos bailes à fantasia da Micarême, realizados nas sedes dos Clubs Comercial, Baiano de Tênis, Inglês, Ibérico, Cassino Espanhol, fotos estas obtidas à luz de magnésio.
O próximo número de Renascença será um verdadeiro álbum artístico, não faltando preciosas colaborações dos nossos homens de letras.⁴⁸

Por outro lado, não podemos descartar a possibilidade de, pela alentada qualidade e quantidade de imagens, *Renascença* também pudesse ser colecionada também através do recorte das fotogravuras. Uma nota publicada pelos editores nos ajudou a reforçar esta hipótese. No texto, lemos uma explicação sobre a republicação do retrato do General Botafogo que estampou a capa da edição 18, que cobriu extensivamente o embarque dos atiradores baianos para o Rio de Janeiro para a participação nas comemorações da Independência do Brasil em 1917:

Tendo-se esgotado o nº XVIII da Renascença, visto como só existem nesta redação os exemplares indispensáveis a seu arquivo e aquiescendo as reiteradas solicitações de pessoas desejosas de possuir o melhor e mais moderno retrato do ilustre militar que tão proveitosamente superintende desta 3ª Região, com o qual ilumináramos o frontispício daquela edição, deliberamos reproduzi-lo no verso desta página, o que nos oferece ensejo para assegurar ao exm. Sr. Dr. Gabriel Botafogo a convicção que nutrimos de que toda a Bahia bendiz o nome de s. exa.⁴⁹

Ao buscar afirmar *Renascença* como possuidora de uma qualidade material superior para contemplar e/ou atrair leitores, os editores também demandaram destes uma performance no que diz respeito ao modo de consumir a revista. Em fevereiro de 1917, na edição de número 10, Gramacho e Costa, ao considerarem o aumento do interesse do público leitor pelo mensário, publicaram um artigo de fundo em que explicavam o aumento da frequência da publicação. A revista tinha uma periodicidade mensal, mas, até aquele momento, já havia sido publicada mais

⁴⁸ *Renascença*, Salvador, nº 124, 18 de abril de 1925, p. 28.

⁴⁹ *Renascença*, Salvador, nº 18, 30 de setembro de 1917, p. 13.

de uma vez em um mês. Em setembro de 1916, foram lançadas as edições 3 e 4 e em dezembro do mesmo ano saíram os números 7 e 8.

Contudo, o aumento da frequência das edições não ocorreria de modo ininterrupto, pois, apesar do considerado sucesso da revista, Gramacho e Costa reconheciam que, naquele momento, especialmente em função da primeira Guerra Mundial, existia um encarecimento “da matéria prima, determinando dificuldades quase insuperáveis na aquisição do indispensável”⁵⁰, o que exigia, portanto, uma “rigorosa observância de parcimônia a todas as classes, assim produtoras como consumidoras”.⁵¹

Diante de tal cenário, os editores resolveram “duplicar o esforço para fazer circular a “Renascença”, doravante, a 25 de cada mês, até que se normalize a vida mercantil e industrial, oferecendo-nos margem para encurtar o período de sua publicação”;⁵² Porém, para Costa e Gramacho, “a generalização de medidas econômicas não justifica, todavia, a conduta dos leitores de favor, porque vem de há muito o hábito inveterado de se recrear o espírito à custa do vizinho ou do amigo”.⁵³ Assim, caberia a “erradicação tal vezo ruinoso, atentatório dos que dispendem para entretenimento ou cultura do intelecto”.⁵⁴ Para os diretores de *Renascença*:

Ainda que tais empréstimos, por limitar, restringir a saída, das publicações, se tornem detrimientosos à vida econômica das respectivas empresas, que lutam sobre posse para desobriga de compromissos de toda casta, a verdade é que mais prejudicados são os prestamistas de boa vontade, os quais, muita vez, se privam das primícias de desejada leitura em proveito de quem os esbulha, embora transitoriamente, do direito de possuidor para, em alardes de fácil prestimosidade, liberalizá-lo a terceiro. Não raro, esse, dispondo a seu talante do que lhe não pertence, obsequia a outrem. E desse manuseio continuado, verdadeira via-crúcis, o exemplar, que se vai amarfalhando, pintalgando de feias manchas, de indelévels impressões digitais, sujidades, as folhas rotas, enroladas nos cantos, tardiamente volve às mãos de seu primitivo e legítimo dono, quando não se extravia por completo, dirimindo-lhe o desejo de reler algo que houvesse interessado e, o que é mais, desvalorizando-lhe as coleções, deixando-as falhas, incompletas. Por tudo isso, resolvemos também, daqui por diante, fornecer ao estimável leitor a “Renascença” pelo mesmo preço, sob a condição, porém, de não a emprestar. Prestar-no-emos, assim, mútua defesa contra onzenice, ou que melhor nome tenha, dos filantes de revistas.⁵⁵

Esses argumentos parecem revelar que, mesmo reconhecendo as dificuldades econômicas que impediam a compra da revista por parte dos leitores, os editores exigiam um compromisso dos que podiam adquirir o periódico. Ainda que possamos reconhecer que o não aconselhamento ao empréstimo tenha uma explicação comercial, afinal emprestar uma revista

⁵⁰ *Renascença*, Salvador, nº 10, 25 de fevereiro de 1917, p. 10.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ *Ibidem*.

poderia impedir que outra fosse comprada, parecia existir nos proprietários de *Renascença* uma vontade de estabelecer um pacto com os compradores da revista. Um tipo de acordo que envolveria um cuidado e zelo com o impresso de um modo que fosse ressaltado ainda mais a sua qualidade gráfica. Não adiantaria todo um esmero com a produção do mensário se os seus leitores não compreendessem o artefato como um item especial. Assim, era demandado dos consumidores de *Renascença* um tipo de performance material que emprestasse ainda mais prestígio ao periódico. Esse argumento ganha ainda mais força quando encontramos uma nota nas páginas da revista lembrando que era possível reformar e quem sabe até encadernar as edições:

Havendo-se encerrado com o número 12 da revista grande parte das assinaturas, quer da capital como do interior, rogamos a todos aqueles que desejarem reformar as mesmas, o obsequio de se entenderem com a nossa gerencia, a Praça da Piedade, n. 3, Avenida 7, telefone 617, Photo-Libdeman⁵⁶

Enfim, seguindo a abordagem de Elizabeth Edwards (2009; 2004), acreditamos que a maneira como Gramacho e Costa percebiam e concebiam *Renascença* envolvia uma performance material responsável por justificar o sucesso da revista e também por educar os leitores no modo como adquirir, consumir e preservar o impresso. Finalmente, essa performance material parecia estar intrinsecamente ligada a uma preocupação visual em fazer da revista um artefato para ter suas páginas lidas, visualizadas e exibidas em sua totalidade.

Obviamente, toda essa performance tinha um preço. Produzir uma revista dessa qualidade envolveria custos que, de alguma forma, precisavam ser repassados ao público leitor, mesmo que, como veremos logo mais, a venda da revista talvez não fosse considerada sua principal fonte de receita. Uma edição avulsa de *Renascença* era vendida por \$500 na capital e \$600 no interior e outros estados. Esse valor permaneceu durante quase todo o período de existência da revista. Apenas a partir da edição de número 112, de fevereiro de 1924, ela passou a custar 1\$000, preço que já era adotado para algumas edições especiais.

Renascença também podia ser adquirida por um serviço de assinaturas oferecido pela Lindemann. Pelo que podemos observar, nos primeiros anos, Gramacho e Costa cobravam 3\$000 e 4\$000 por seis números, respectivamente para capital e o interior, enquanto para a assinatura de um ano os valores ficavam em 5\$000 para a capital e 7\$000 para o interior e outras localidades fora da Bahia. Nos últimos anos da revista, as assinaturas anuais passaram a custar 10\$000 e 15\$000, respectivamente para a capital e interior/outros estados. Ao que parece, a Lindemann deixou de oferecer assinaturas semestrais.

⁵⁶ *Renascença*, Salvador, nº 13, 25 de abril de 1917, p. 30.

Se tomarmos esses valores de maneira isolada, não é possível tirar muitas conclusões para pensar se a revista era um produto caro. Para isso, é importante pensar nesses dados em uma perspectiva comparada para tentar apreender o poderia significar esses valores na cidade na sua imprensa. Se considerarmos os valores cobrados por outros impressos da cidade, veremos que o seu preço era mais caro do que as revistas semanais, como era o exemplo da *Artes & Artistas* e da *Semana Sportiva*. Entretanto, a periodicidade dessas revistas, e possivelmente, seu público leitor era diferente do de *Renascença*. Por outro lado, se comparamos às revisas mensais, como *A Luva* e *A Cegonha*, o valor avulso era o mesmo, com, todavia, uma diferença importante. Esses dois mensários pareciam não possuir a mesma qualidade gráfica de *Renascença*, além de sequer alcançar minimamente a quantidade de clichês que a Lindemann utilizava e que encarecia bastante a produção da revista. Assim, podemos dizer que *Renascença*, pelo que entregava, não era uma revista cara se comparada aos impressos que concorriam com ela ao menos no mercado local.

Se formos comparar o seu preço com as revistas cariocas que também circulavam pela Bahia, o cenário não se altera significativamente. As edições avulsas para fora do Rio de *Fon-Fon*, que durante o período de circulação de *Renascença* tinha, em média, a mesma quantidade de páginas que o empreendimento de Gramacho e Costa, custavam \$500, apesar da sua periodicidade ser semanal. *Careta* e *O Malho* também tinham números semelhantes entre 1916 e 1929. Eram semanais, variando de 40 a 60 páginas. Já o preço de *Careta* para fora da capital da república começou em \$400, alcançando \$600 em meados da década de 1920, enquanto o preço de *O Malho* ficou em \$500.

Portanto, utilizando as publicações cariocas mais conhecidas e com maior abrangência nacional, podemos considerar que o preço de *Renascença* não estava tão distante do que era praticado em outros lugares do Brasil de modo que, ao menos para o público baiano, do ponto de vista financeiro, não faria muita diferença entre comprar uma revista baiana ou um carioca. Talvez, no que se refere a qualidade gráfica, as revistas cariocas poderiam oferecer mais atrativos. É provável também que a disponibilidade de um público leitor e parque gráfico maior e mais avançado poderia fazer com que a revistas cariocas fossem mais baratas para o público da capital da república em relação ao baiano. Com isso, os editores dessas revistas poderiam oferecer mais atrativos para concorrer com *Renascença*. Por outro lado, a revista de Gramacho e Costa, ao ser do mesmo preço, poderia ser atraente para o público da Bahia por ter um conteúdo mais local o que aumentava a chance de os leitores saírem nas páginas da revista em relação aos impressos cariocas.

Circulação

Provavelmente, a circulação da revista nos ajude a pensar por que *Renascença* se manteve estável por um tempo considerável. De início, é necessário dizer que os diretores muitas vezes fizeram questão de afirmar que seu empreendimento tinha uma ampla circulação, sendo consumida não apenas em Salvador como também em várias cidades do interior da Bahia e de outros estados. A preocupação em marcar o alcance que o mensário tinha pode ser observada já na publicação do expediente da revista. Ao menos até a edição 74, a divulgação de informações como o preço de uma edição avulsa ou uma assinatura anual/semestral, o seu endereço, direção e gerência comercial eram divulgados de forma bastante regular. Apenas nas edições seguintes, a publicação do expediente passou a ser irregular, aparecendo em um ou outro número. Neste espaço, também ficavam as informações sobre onde era possível comprar o periódico.

Começando por Salvador, no expediente da primeira edição da revista, lemos que ela era vendida nos seguintes estabelecimentos: A Miscellanea, na rua Chile; Bolivar & Comp., na Rua do Colégio; na Livraria Queirolo, no Largo do Plano Inclinado; na Livraria Castro Alves, na rua Santos Dumont; na Papelaria Almeida & Irmão, no Comércio; nos elevadores e no Plano Inclinado. Chama a atenção o fato do periódico ser vendido em espaços de ampla circulação. A maioria dos endereços ficava na área comercial da cidade. Naquele momento, a rua Chile era considerada o principal logradouro do comércio elegante de Salvador (Oliveira, 2008). Era lá que, nas lojas de moda, os artigos de luxo eram exibidos nas vitrines e vendidos. Por sua vez, a rua Santos Dumont, os elevadores e plano inclinado situavam-se no bairro do Comércio, local de grande circulação de praticamente toda a cidade. Enfim, os primeiros lugares de venda de *Renascença* em Salvador estavam em pontos estratégicos uma vez que por ali passavam os potenciais consumidores do mensário, banqueiros, caixeiros, gerentes de lojas comerciais, senhorinhas que passeavam pela rua, entre outras pessoas.

Ao longo dos anos de existência de *Renascença*, os locais de venda se alteraram, aumentando ou diminuindo, embora, minimamente, a preocupação em estar disponível, especialmente na zona comercial da cidade, tenha prevalecido. Na edição 10, por exemplo, lemos que *Renascença* passou a ser vendida na Rua Dr. Seabra, na Pastelaria Hamburguesa, além da Estação da Estrada de Ferro da Calçada, na região norte da cidade. Já na edição 12, a venda do mensário chegou até o Campo Grande, através do Chalet Parisiense, e na Barra, pela Farmácia Diniz. Ao longo dos anos, com exceção da Farmácia Diniz, a revista permaneceu com suas vendas nesses logradouros, também passando a ser vendida na Pastelaria Colon que ficava

na Piedade; na papelaria de João Lima que ficava na rua 21 de abril; na Livraria Acadêmica, situada na rua da alfandega e na Fábrica de Cesta, localizada na rua da Misericórdia. De forma bastante regular, a maioria desses endereços permaneceu, com uma ou outra exceção, até o quarto ano, na edição 58, de 13 de junho de 1920. A partir dali alguns endereços não apareceram mais, embora os elevadores e plano inclinado, a Pastelaria Colon, a Calçada e a rua 21 de Abril tenham permanecido. Uma mudança importante aconteceu na edição 66 e 67 a 70, quando os editores tentaram ampliar significativamente os pontos de venda de *Renascença* pela cidade. O mensário também passou a ser encontrado nos locais: Pastelaria Carioca, em São Pedro; no Armário Esperança, no Forte de São Pedro; no depósito de Massas, no Garcia; na Loja Carmen, no Largo de São Miguel; na Casa Puerto Rico, na Quitandinha do Capim; na Casa Vilda, na Baixa da Soledade; no Parque Ibérico, no Farol da Barra; no X. P. T. O., na avenida Oceânica; na Padaria Helvetica, no Largo da Mariquita no Rio Vermelho; no Armazém Imperatriz, na Boa Viagem; na loja Noiva, em Pitangueiras; no ponto de secção dos bondes em Brotas; na Dispensa Central, na Rua 2 de Julho e em Itapagipe. Infelizmente, a partir da edição 74, os editores deixaram de publicar o expediente com regularidade, de modo que não temos como saber com mais detalhes como ficou a vendagem da revista na capital da Bahia. Porém, já na edição 73 todos os endereços novos que surgiram a partir da edição 66 deixaram de aparecer, o que pode indicar uma dificuldade de manter a venda da revista em tantos pontos diferentes. Quando o expediente apareceu, espaçadamente, em um ou outro número, como no 99, sobraram apenas os elevadores e plano inclinado; a Confeitaria Carioca, em São Pedro; a Papelaria Aristides, na rua 21 de abril e o Armário Tico Tico, na rua Dr. Seabra. Além desses pontos, a revista também poderia ser adquirida nas próprias sedes de *Renascença*: a matriz, que ficava na Avenida Sete e na filial que, inaugurada em 1922, ficava na Rua Conselheiros Dantas, no Comércio.

O levantamento dos locais de venda de *Renascença* em Salvador nos permite, em primeiro lugar, supor que parecia existir um esforço dos editores em, minimamente, estabelecer pontos fixos de venda da revista como um modo de internalizar no público consumidor uma identidade territorial. Em outras palavras, é como se, ao falar o nome *Renascença*, automaticamente os potenciais compradores saberiam onde poderiam adquiri-la. Por outro lado, vimos que existiu uma tentativa de ampliar, para além do centro comercial e financeiro da cidade, o acesso à aquisição do mensário. Embora se possa supor que a ampliação dos pontos de venda não tenha durado muito tempo, a existência desses espaços seguramente indica o interesse dos proprietários da revista em tentar atingir zonas mais distantes da cidade e, quem sabe, atrair outros públicos que moravam, trabalhavam e passavam por essas regiões.

De toda sorte, na tentativa garantir uma maior circulação de *Renascença* por Salvador, os seus editores buscaram se aproveitar e acompanhar a expansão da cidade (Pinheiro, 1992, 2011). Ao longo dos anos 1910 e 1920, a cidade cresceu para o sul e mais pessoas passaram a morar e/ou frequentar com regularidade regiões mais distantes do centro como Vitória, Barra, Ondina, Rio Vermelho e Amaralina (Sampaio, 2005). O sistema de transporte, notadamente os bondes, apesar de muitas dificuldades e contratemplos, conseguiu se expandir e levar com mais frequência e rapidez a população para várias e distantes regiões de Salvador (Saes, 2007; Santiago, 2019). Seguramente, esse fenômeno era observado pelos editores que procuravam disponibilizar a revista em novos espaços da cidade. Oferecer as revistas em locais mais distantes poderia ser uma estratégia lucrativa na medida que ter o periódico nesses espaços poderia ser uma boa alternativa de diversão diante da falta de estrutura que estes locais apresentavam.

No que diz respeito às vendas fora da capital, até pelo menos a edição 37, os diretores de *Renascença* apresentaram uma longa lista de agentes que vendiam o mensário por várias cidades do interior da Bahia e até mesmo de outros estados. No que parece ter sido o auge da publicação do nomes de cidades em que a revista era vendida, os editores chegaram a indicar 40 agentes que vendiam *Renascença* nas seguintes localidades: Santa Maria da Vitória, Rio de Contas, Ilhéus, Itabuna, Canavieiras, Bom Jesus da Lapa, Caririnha, Alagoinhas, Remanso, Juazeiro, Pojuca, Prado, Jaguaquara, Bonfim, Nazareth, Santo Amaro, Maragogipe, Belmonte, Barra, Brejões, Esplanada, Cachoeira, Feira de Santana, Andaraí, Serrinha, Lençóis, Castro Alves, Itapira, Barreiras, Cruz das Almas, Santa Inês, Pontal de Ilhéus e Mangabeira.

Sem dúvida, essa ampla abrangência, sobretudo de cidades baianas, muito se deve a presença de uma malha ferroviária que atingia diversas regiões da Bahia, conforme apontaram alguns estudos (Almeida, Lucas Adriel Silva de, 2014; Cunha, 2011; Zorzo, 2001). Ao longo do período de circulação de *Renascença*, a Bahia, como se pode observar no mapa, contava com algumas linhas de Estrada de Ferro como a Bahia ao São Francisco, que ligou Salvador até Juazeiro, em 1896. A partir dessa malha ferroviária, *Renascença* podia chegar rapidamente a qualquer um dos destinos cobertos pelas linhas de ferro, uma vez que, pelo menos três vezes por semana, os trens partiam de um ponto ao outro e chegavam ao seu destino em, no máximo 30 horas, para as maiores distâncias.

CAPÍTULO 2 - MATERIALIDADES DA RENASCENÇA

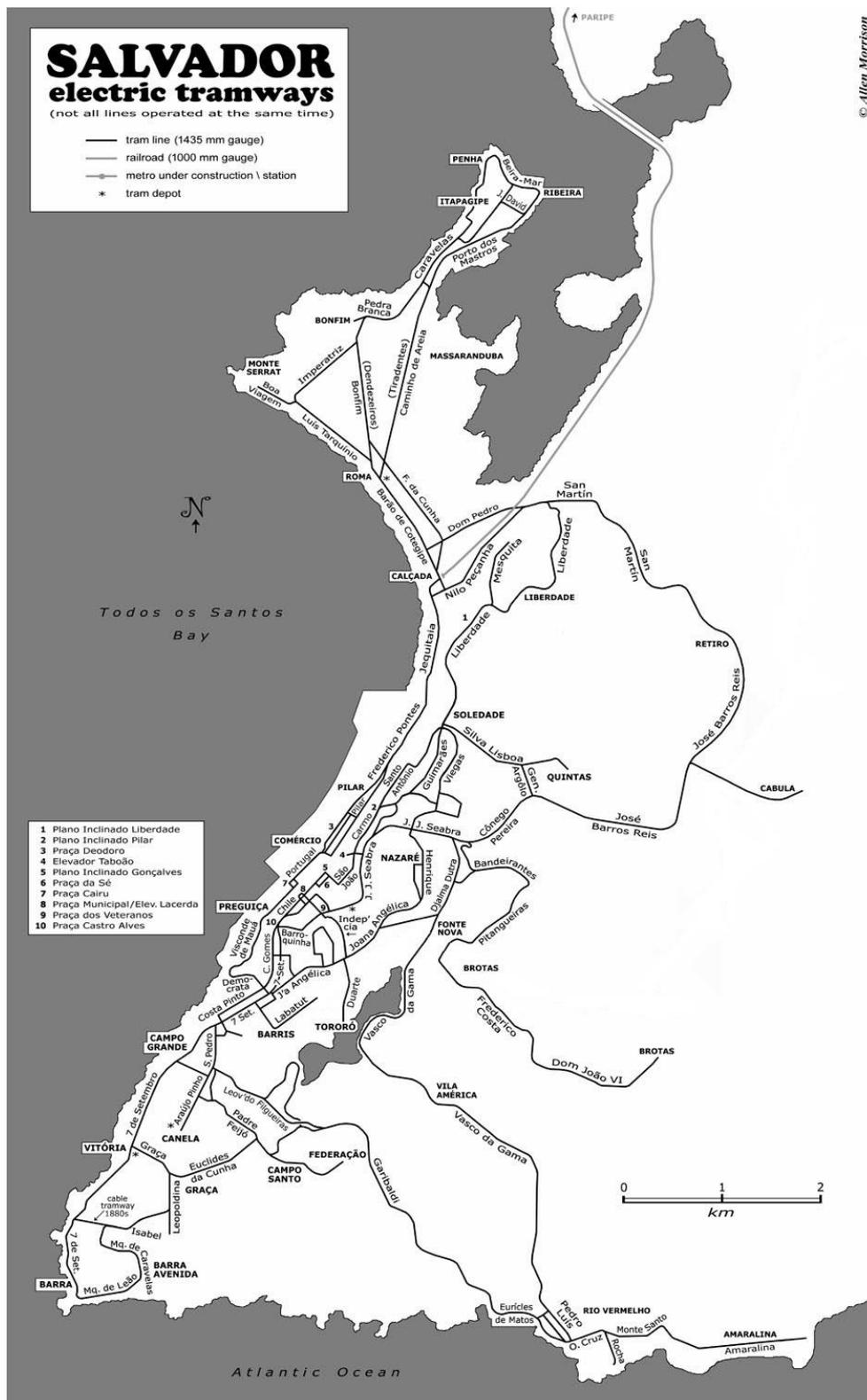
Figura 59: Mapa do Estado da Bahia com as principais ferrovias até 1930



Fonte: Sarmento, Silva Noronha. A raposa e a águia J.J. Seabra e Rui Barbosa na política baiana da primeira república. Salvador: Edufba, 2011, p. 60.

CAPÍTULO 2 - MATERIALIDADES DA RENASCENÇA

Figura 60: Mapa das linhas de bonde em Salvador até 1930



Fonte: Electric Transport in Latin America. Disponível em:
<http://www.tramz.com/br/sv/svm.html>. Acesso em 20 de agosto de 2023.

CAPÍTULO 2 - MATERIALIDADES DA RENASCENÇA

Já para fora da Bahia, no expediente do mensário, é possível identificar um esforço em apresentar capitais e cidades do interior dos outros estados onde a revista também contava com agentes. Entre essas localidades podemos citar Entre Folhas e Caratinga, em Minas Gérias; Rio de Janeiro; Propriá e Maceió, em Alagoas; Aracajú, em Sergipe; Petrolina, em Pernambuco, Fortaleza, no Ceará e São Luiz, no Maranhão.

Infelizmente, não foi possível identificar a frequência com que a revista chegava a essas localidades, seja na Bahia ou fora dela. Com o fim da publicação dos nomes dos agentes e localidades no expediente, também não temos como saber se esse serviço continuou do modo como ele era anteriormente publicizado. Algumas pistas, entretanto, sugerem que o serviço se manteve, talvez sem aquela intensidade ou amplitude de cobertura. Na edição 42, sob o título *Renascença* e a sua intensificação, encontramos uma nota em que dizia que foram criadas agências na “Paraíba, Estado do mesmo nome, a cargo do sr. Leopoldino Flores; Santo Antonio de Jesus, neste Estado, de que está encarregado o Sr. Conrado José dos santos e em Ponta Porã, Estado do Mato Grosso”.⁵⁷ Na edição de número 72, podemos notar que a preocupação em fazer *Renascença* circular no interior do estado parece ter produzido uma outra estratégia quando Gramacho destinou funcionários da própria Lindemann para assumir a função de representação da revista no interior da Bahia. Em uma nota informando esse serviço, lemos que:

Dando largas à sua função divulgadores da evolução da terra baiana em todos os departamentos da cultura e laboriosidade produtivas, como de quantas conquistas e pacificadoras ela vai realizando, *Renascença* sente necessidade de difundir sua leitura e ampliar a respectiva circulação, assim no interior do Estado como nas regiões vizinhas em Estados limítrofes.

Efetivando esse propósito, sua direção vem de conceder poderes a três representantes seus para o fim especial de intensificar a respectiva propaganda comercial e agenciar as assinaturas. São eles os srs.

Aristarco Cardoso, a quem conferimos a representação geral desta revista nos sertões da Bahia e no norte de Minas, para onde segue a fim de exercitar sua atividade.

Heitor Fontoura a quem confiamos o encargo de representante geral desta publicação chic e de atualidades no interior Estado. E em sua atividade e inteligência muito confiamos para o bom êxito da missão divulgadora de que se incumbiu.

Severo dos Anjos – Nosso auxiliar técnico e da secção comercial. Este seguirá no mês próximo em visita a nossos amigos e assinantes nas cidades de S. Félix, Feira de Santana e demais localidades desta zona, aos quais, de já, o recomendamos.

A quantos os auxiliarem nesse empreendimento antecipadamente se confessa penhorada.

A direção⁵⁸

Em relação ao público de fora da Bahia, também vemos que ele continuou, uma vez que na edição 69, os editores publicaram uma lista com os nomes dos assinantes de Sergipe,

⁵⁷ *Renascença*, Salvador, nº 42, 15 de maio de 1919, p. 14.

⁵⁸ *Renascença*, Salvador, nº 72, 30 de abril de 1921, p. 26.

um Estado que, segundo os responsáveis do periódico, possuía mais de duzentas assinaturas. Na verdade, podemos considerar que divulgar a circulação da revista não seria apenas uma questão de informar aos leitores sobre onde *Renascença* poderia ser encontrada, mas fazer dessa publicidade uma forma de conferir ainda mais prestígio ao periódico. Ao mostrar que a revista tinha uma abrangência para além da capital baiana, os proprietários pareciam querer dar provas da capacidade da revista de não só chegar em tantos lugares diferentes, como também ter pessoas dos recônditos da Bahia e do Brasil interessados em adquiri-la. Nessa direção, não nos surpreendemos ao encontrar uma nota em que Diomedes Gramacho, Olympio Pinto e Antonio Garcia afirmaram que *Renascença* já havia chegado até a América do Norte:

Renascença na América do Norte

Tendo entrado recentemente esta empresa em relações com a importante agência de publicidade norte-americana Johnston Overseas Service Advertising, remetemos para os Estados Unidos com a máxima pontualidade os números da *Renascença*, à medida que vão sendo publicados, o que, parece, deverá interessar aos senhores negociantes, atenta a maior divulgação dos respectivos anúncios com a incipiente circulação internacional que procuraremos intensificar o quanto possível.⁵⁹

Sem dúvida, ainda que a nota procurasse informar o estabelecimento de um contato comercial da Lindemann com uma empresa de publicidade, o texto não deixou de destacar que, a partir daquela relação, seria possível fazer a revista circular no exterior. Isso poderia atrair empresas interessadas em anunciar no mensário conferindo ainda mais importância a ele e, possivelmente, atraindo mais leitores ávidos por ver e consumir as novidades em produtos e serviços que *Renascença* anunciava.

Uma outra forma de destacar a capacidade da revista circular era informar ao leitor as viagens que Olympio Pinto, gerente comercial do mensário, fazia pelo país como forma de atrair mais leitores e financiamento. Em algumas edições, encontramos notas encimadas com o nome do diretor. Na edição 14, por exemplo, com o título “A *Renascença* no norte do Brasil”, lemos uma nota que dizia que:

Partiu no comboio da manhã de 6, desta capital para o norte, em propaganda desta revista, o nosso bom companheiro sr. Olympio Pinto.

É bem possível a atividade do operoso diretor-gerente da “*Renascença*” o leve para além do vizinho Estado, prolongando-se a viagem até Rio Grande do Norte ou Paraíba.

Nossos votos de viagem feliz ao dedicado propagandista e antecipados agradecimentos a quantos de boa vontade o auxiliarem nesse desiderato.⁶⁰

⁵⁹ *Renascença*, Salvador, nº 40, 26 de março de 1919, p. 35.

⁶⁰ *Renascença*, Salvador, nº 6, 14 de novembro de 1916, p. 33.

CAPÍTULO 2 - MATERIALIDADES DA RENASCENÇA

Contudo, provavelmente como uma revista ilustrada e de variedades, uma das principais formas de destacar que *Renascença* chegava em todos os lugares e demonstrar para a população local que ela podia não apenas ver as novidades, como se ver nelas, era a publicação de imagens das pessoas e das cidades do interior. Os editores costumavam fazer isso de muitas formas. Uma delas era a publicação de clichês de retratos e instantâneos de crianças, casais e grupos em situações diversas: posando, se divertindo em piqueniques, carnavais, veraneios e outras sociabilidades. Talvez, como forma de melhor organizar esse material na revista e conferir ainda mais prestígio a essas imagens, os editores criaram uma secção chamada “De Toda Parte” com notas e fotogravuras das várias regiões por onde a revista supostamente circulava.

Figura 63: Instantâneo de grupo de Ponta Porã, no Mato Grosso

VIDA DO MAR

Para José de Mendonça

Se eu fôra homem e jovem e forte como tu és, filho dilecto, não teria outra profissão senão essa que escolheste—a de marítimo, o que me permitiria ter-te sempre a meu lado e partilhar contigo as rudezas e alegrias da vida do mar.

E' que o oceano é a imagem da própria vida humana, ora sereno, marulhoso, risonho, espelhando a turquesa immensurável do firmamento e azas de gaiotas e velas de barcos, taes como pontas de lenço acenando adeuses saudosos; ora revoltado, ululante, debruando de espuma alvinitente a crista das vagas alterosas, cuja coloração violacea ou quasi negra bem symboliza a magua, o soffrer das almas torturadas pelo infortunio.

E' que o mar é grande como o teu coração e profundo como o affecto que te dedico.

E o mar tambem tem uma alma como todas as coisas creadas.

Se a brisa o afaga, eriga ao de leve o amplo dorso escamado de ondazinhas sonoras, como demonstração de jubilo, e vem segredar endechas ás alvas

RENASCENÇA

praías acariciando-as com o branco rendilhado de espuma; se Bóreas o açoita, arquêa-se em convulsões tremendas, cuspidando para o alto a coléra insupportavel que o domina.

Se o movimento é a vida, o affecto é sua razão de ser e a paz é a condição essencial della.

Quem não n-o ama, ao Mar, esse eterno saneador da Terra, por noites estivaes quando o vellido negro da cupula celeste recama-se de myriades de estrellas ou o maguado clarão da lua alastra-se pela vasta planura movediça, emquanto á proa do batel desabotoam ephemeras flores argenteas e os remos parecem coar prata liquefeita!

Quem não n-o admira, vendo-o em furia, despojar-se duma prodigiosa colleção de maravilhas calcareas, esponjas de caprichosas fórmãs, coral, ambar, arrancados do mais profundo de suas entranhas e que esquadões de vagas vão arremessar ás ribas num como gesto de desprezo!

Somente almas estagnadas como paues são incapazes de intimas revoltas.

Estimo o mar que te embala os sonhos, te retempera a alma e revigora o corpo, quero-o como a um velho e generoso amigo que proteje aquelle que é tudo

para nós e cuja existencia nos é tão indispensavel como a própria vida.

Comprazo-me em vel-o, a todas as horas e pela vastidão de seu dorso, esteja aclarado pelo luar ou illuminado pelo sol, alongo o olhar ancioso a esguardar a nave que te conduza a meus braços, filho querido.

Etel

O melhor meio para recrutar soldados—Desde tempos immemoriaes os soldados marcham para o combate ao som do tambor e outros instrumentos.

Na Inglaterra uzam tambem a gaita de fôlle, e menciona-se uma interessante relação de musica marcial no episodio de 1333, data da batalha de Hallder Hill, onde os inglezes bateram os escossezes.

A mais remota data, em que os tambores eram levados a cavallo, na Inglaterra, foi em 1542, quando Henrique VII mandou buscar em Vienna tambores que pudessem ser tocados a cavallo «segundo a moda húngara». Bandas de musica a cavallo eram muito communs nos ultimos tempos do seculo XVIII.



UM PIC-NIC EM PONTA-PORÃ (MATTO-GROSSO) OFFERECIDO A «RENASCENÇA» E EFFECTUADO POR DIZTINTAS FAMILIAS DA LOCALIDADE.

Fonte: *Renascença*, Salvador, nº 53, maio de 1920, p. 27.

Figura 62: Série de clichês de leitores do interior baiano

RENASCENÇA

“RENASCENÇA” NO INTERIOR DO ESTADO



Ao alto—Um aspecto do porto da cidade da Barra, vendo-se ao largo, em viagem, um dos vapores da Viação do S. Francisco—No medallão, a interessante Judith, filha do cel. Orestes Ferreira Lima, proprietario do conceituado jornal «A Barra», que se edita na cidade do mesmo nome.

No centro—Gentis leitoras da «Renascença» em Brejões, senhorinhas: 1—Deraldina Simões, 2—Zilda Simões, 3—Blandina Simões, 4—Aldemi-



ra] Dias de Andrade, 5—Maria Costa Ferreira, 6—Braulina Pinto de Sousa, 7—Amalia Dias Andrade, 8—Idalina Ferreira e 9—Guilomar Galvão.

Abaixo—Grupo de alumnas da escola elemental primaria do Porto de Santa Maria da Victoria, em trajos de primeira communhão, photographado durante a festa que se seguiu a esse acto religioso, vendo-se ao lado a provecta professora d. Cheledonia Nascimento Mello, nossa distincta representante naquella localidade.

Figura 61: Secção De Toda Parte com fotografuras de leitores do interior baiano

DE TODA A PARTE



Ao centro, sentado entre sua esposa, filhos, netos e sobrinhos o provecto educador e philologo parahybano professor Clementino Procopio.

De pé, o dr. Severino Procopio, seu filho chefe politico campinense e juiz Bandeira de Mello, neste Estado, quando de passeio em Campina Grande, E. da Para.

Senhorinha prof. Lavinia Diniz Ribeiro, do Grupo Escolar Barão de Maroim, de Aracajá.



PIC-NIC realizado no dia 9 do corrente, na villa de Muritiba, em uma das vivendas de verso do abastado proprietario sr. Pharm. Rufiniano Tosta

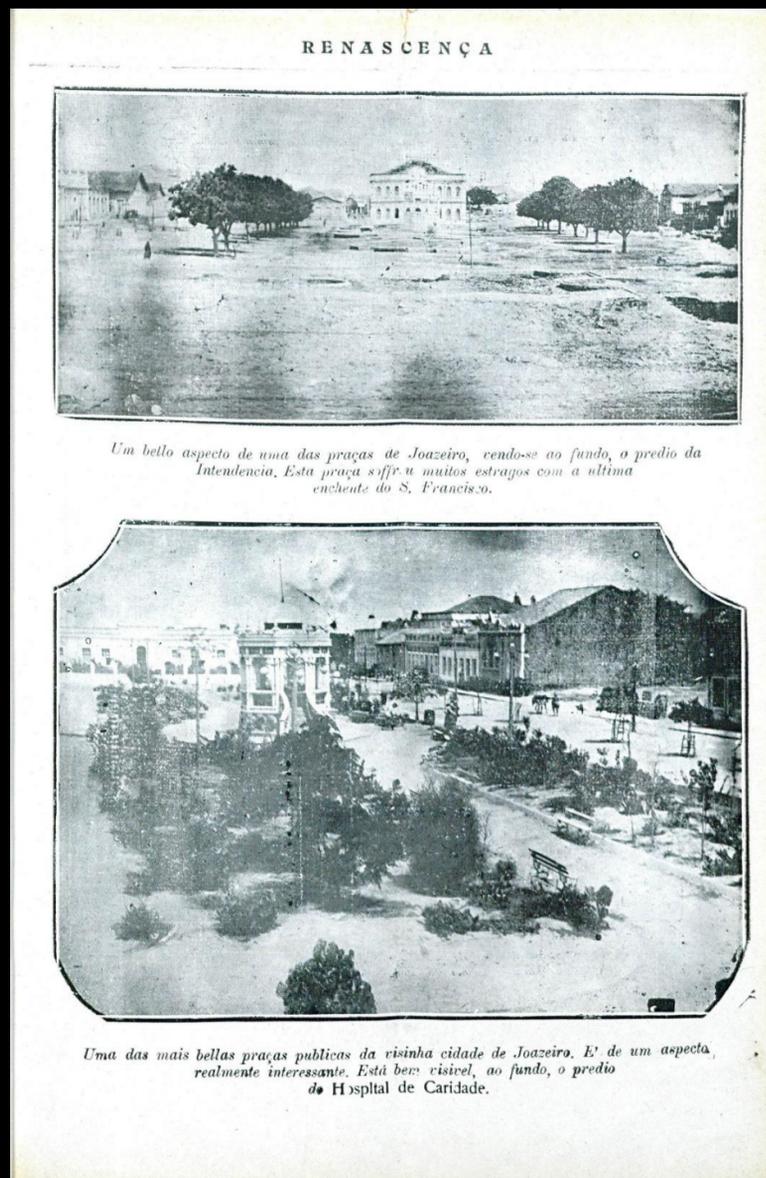
Fonte: *Renascença*, Salvador, nº 66, 30 de janeiro de 1921, p. 35.

Fonte: *Renascença*, Salvador, nº 21, 15 de novembro de 1917, p. 33.

Uma outra forma mais elaborada de destacar as regiões interioranas foi com a publicação de artigos ilustrados e reportagens fotográficas que apresentavam as cidades baianas com seus principais espaços e equipamentos. Quase sempre, nessas reportagens, a figura do intendente era destacada ressaltando as suas principais ações em prol das reformas urbanas dessas localidades. A produção da maioria das reportagens parece ter ficado sob a responsabilidade de Olympio Pinto, um dos diretores da revista que, por ser responsável pela parte comercial, era um dos que mais viajava e representava *Renascença* fora de Salvador. Imaginamos que nessas viagens, Pinto procurava fazer negócios para a Lindemann e *Renascença*, através da venda de assinaturas, produtos e serviços fotográficos.

Entre as cidades em que Pinto e/ou outros repórteres de *Renascença* produziram reportagens fotográficas podemos destacar Senhor do Bonfim, Juazeiro, Muritiba, Serrinha e Santo Amaro. As duas primeiras localidades tiveram edições especiais dedicadas a elas, respectivamente, em janeiro e fevereiro de 1927. O então diretor literário da revista, Leite Filho, foi encarregado de ir ao sertão baiano para produzir um extenso material especial dando conta de vários aspectos do desenvolvimento da região. No número 146, os editores publicaram um pouco mais de trinta clichês de retratos de políticos, autoridades e personalidades da sociedade bonfinense; vistas de prédios de instituições públicas e obras em andamento; instantâneos de grupos musicais e militares locais. Na edição seguinte, foi a vez de Juazeiro ser prestigiada com um número em que uma longa reportagem fotográfica apresentou diversos aspectos da cidade e da população como vistas de instituições locais e retratos de personalidades juazeirenses. Fora da Bahia, Sergipe também mereceu uma atenção especial por partes dos diretores de *Renascença*. A edição 65, de 28 novembro 1920, veio com um farto material sobre o estado vizinho que comemorava seu primeiro centenário de emancipação através de uma exposição-feira. No mensário dos Gramacho, mais de 50 clichês de vistas, retratos e instantâneos dos mais variados aspectos da cidade e sociedade aracajuana, bem como da exposição foram publicados como uma prova da franca prosperidade econômica e financeira atestada por Afonso Ruy em texto que abria a edição da revista.

Figura 64: Duas vistas de praças de Juazeiro: uma das principais formas de dar a ver o desenvolvimento de cidades do interior



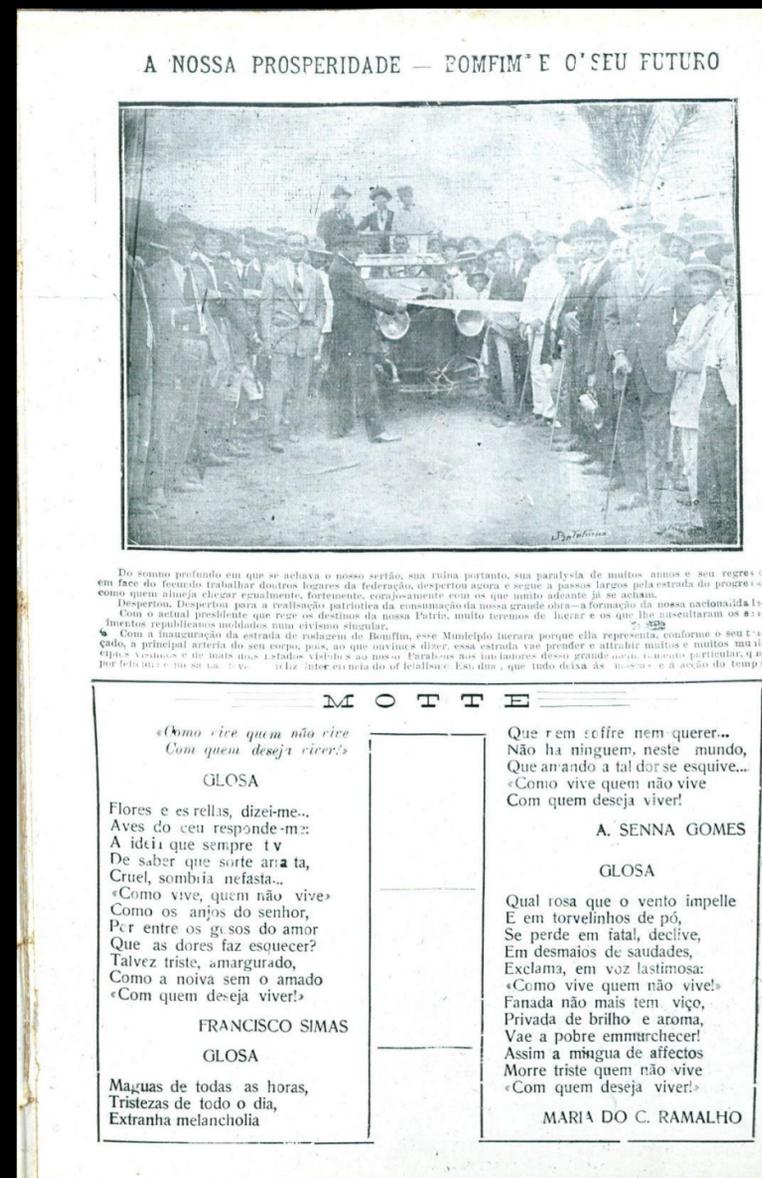
Fonte: Renascença, Salvador, nº 147, fevereiro 1927, p. 15.

Figura 65: Um modo de prestigiar a elite local: clichês com instantâneos de jovens juazeirenses posando para foto



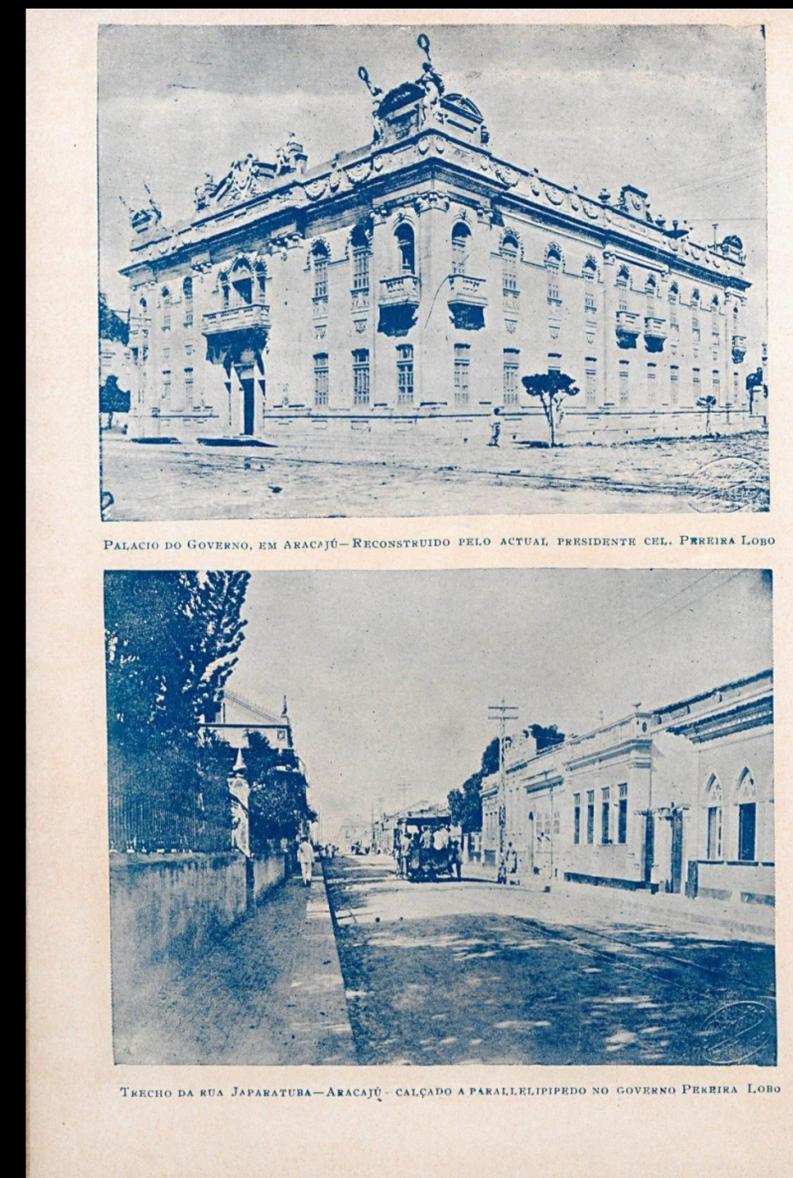
Fonte: Renascença, Salvador, nº 147, fevereiro de 1927, p. 24.

Figura 67: Um instantâneo como prova irrefutável do progresso de Bonfim: Instantâneo apresentando um trecho da uma estrada de rodagem



Fonte: Renascença, Salvador, nº 146, janeiro de 1927, p. 29.

Figura 66: Clichês de edificios e ruas de Aracajú que compuseram longa reportagem fotográfica em homenagem ao estado de Sergipe.



Fonte: Renascença, Salvador, nº 65, 28 de novembro 1920, p. 18.

Quando as edições não eram dedicadas a um município, os editores produziam um conteúdo de proporções consideráveis dando conta da vida urbana e social do interior baiano. As últimas 11 páginas do número 155 foram utilizadas para estampar uma grande reportagem fotográfica especial sobre Muritiba. As fotografias, capturadas pelos repórteres de *Renascença*, foram utilizadas para a produção de exatamente 30 clichês, desde retratos de membros da ilustre família Pereira Fraga, “legítima representante da sociedade muritibana”, passando pelas já tradicionais vistas de edifícios da cidade como a Igreja Matriz de São Pedro e Capela de Nossa Senhora do Rosário, vistas de ruas e prédios recém-reformados ou construídos como a alinhada Rua dr. Teixeira, o prédio do Grupo Escolar Castro Alves e as filiais das fábricas de charuto Danemann e Costa Pena e até instantâneos de eventos festivos como a festa da primavera promovida pela escola que levava o nome o grande poeta baiano. No texto que abria a reportagem, os editores lembraram que:

A oitenta de dois quilômetros desta capital, não mui distante de S. Felix e Cachoeira, sobre uma planura extensa, levemente ondulada, assenta a cidade de São Pedro de Muritiba, possuidora de um município vasto, - extremamente saudável o clima, maiores as riquezas naturais, - destinada ao mais próspero futuro diante do progresso alcançado pelo esforço e trabalho inteligente de seus habitantes.

Ao visitante extasiado ante a beleza de seus campos cultivados, de suas chácaras bem tratadas, de suas paisagens, ela oferece ainda o testemunho de suas atividades comerciais, as suas ruas bem alinhadas, as suas edificações de acordo com as exigências da arquitetura moderna, cinema, pensões, em sua, tudo quanto se possa exigir de uma cidade do interior.⁶¹

Já sob o título de *Renascença* em Serrinha, uma reportagem fotográfica apresentou diversas fotogravuras da cidade em que procuraram reproduzir, pela alentada fidelidade da fotografia, os “consideráveis melhoramentos levados a termo na atual administração no município de Serrinha pelo seu digno intendente, o cel. Lais Nogueira”.⁶² Segundo um texto que acompanhava as imagens:

Entre as cidades do sertão baiano que mais têm florescido e que melhor aspecto apresenta aos olhos do viajante, está sem dúvida, a cidade de Serrinha, cuja administração é digna dos maiores encômios, pelo esforço e honestidade revelados.

Melhoramentos são os seguintes: canalização da água de um dos reservatórios da cidade, para um chafariz público,

Ajardinamento, arborização, nivelamento, iluminação e calçamento da praça principal e ruas adjacentes.

A arborização da Praça e ruas principais está feita com oititis, havendo grande regularidade e simetria na plantação

Não é preciso dizer mais. Fora mister que cada leitor observasse de visu o quanto deixamos escrito, para se certificar de que, longe de haver exagero nas nossas palavras, elas, ao contrário, estão muito aquém dos melhoramentos em questão.⁶³

⁶¹ *Renascença*, Salvador, nº 155, outubro de 1927, p. 34.

⁶² *Renascença*, Salvador, nº 13, 25 de abril de 1917, p. 28.

⁶³ *Idem.*, p. 30.

Sobre Santo Amaro, uma outra reportagem fotográfica foi produzida e nela se dizia que:

Santo Amaro transfigura-se

Risonha e modernizada num verdadeiro contraste com sua antiga aparência de cidade que definha, surgiu-nos Santo Amaro ante os olhos admirados da mutação, quando, por princípios do mês, se nos ofereceu ensejo de visitá-la.

É um sincero contentamento invadiu-nos o espírito ao testemunharmos “de visu” os assinaláveis progressos realizados, em breve decurso de tempo, pela urbe de tão memoráveis tradições de grandeza, outrora, quando se tornara berço de homens notáveis do país e maior centro florescente indústria açucareira da Bahia.

É para louvar-se, pois, o empenho evidenciado pelos dirigentes da vasta e hoje progressista comuna em procurar-lhe melhoramentos materiais de que ela carece, e merece por sua importância mesma.

São registro fiel das impressões ali recebidas as linhas que abaixo traçamos em desobriga de dever profissional.⁶⁴

Mais do que o texto, essas reportagens procuravam situar os clichês como prova incontestável do progresso da cidade. Em outra edição com mais uma reportagem sobre Serrinha, encontramos o texto abaixo:

Para que bem se possa avaliar do progresso serrinhense cotejem-se com uma vista fotográfica de Serrinha há dez anos os fotos juntos representando 1. Jardim, tendo 72 metros de comprimento por 35 metros de largura; 2. jardim, medindo 30 metros de comprimento por 22 metros de largura e o 3. com cerca de 1050 metros quadrados.

No 1 e no 3 veem-se o coreto permanente e em todos os novos postes iluminativos.

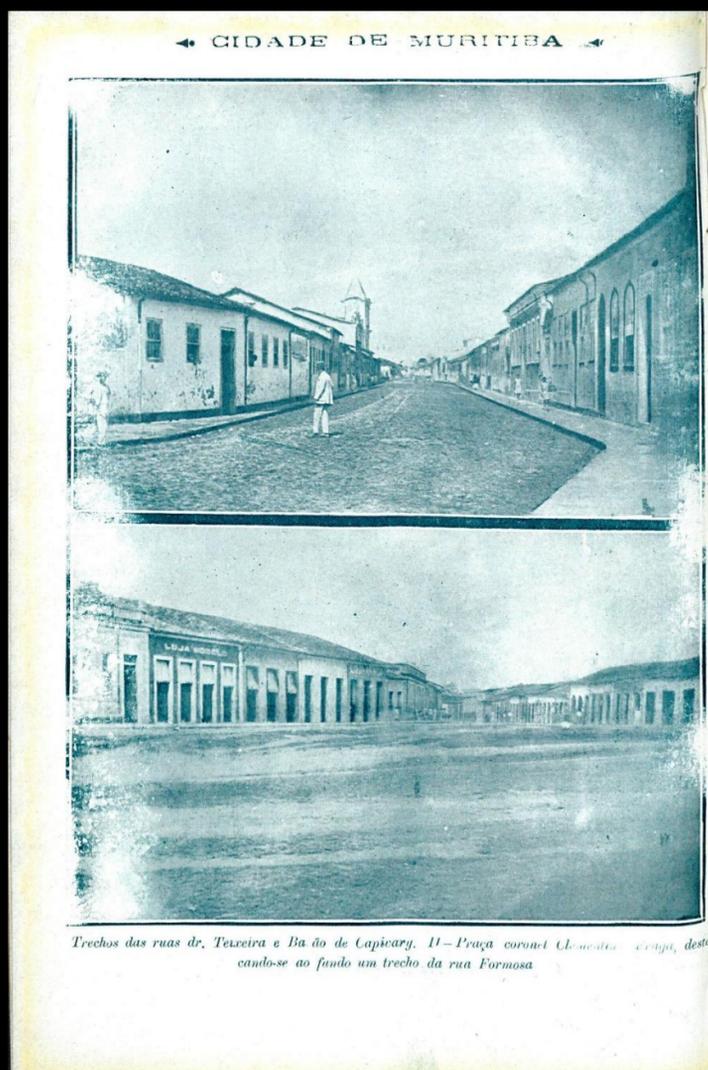
É, pois, uma administração digna de ser imitada a do sr. Coronel Luiz Osorio Nogueira, cujo retrato acima esta página.⁶⁵

Seguramente, a estratégia de realçar as fotogravuras era um modo de afirmar que os municípios realmente passavam por uma transformação. Quando se diz que a cidade se modernizou e a fotografia é a prova desse processo, esse discurso gerava uma demanda na qual os diretores da Lindemann afirmavam que esta, com suas máquinas, filmes, fotógrafos e a própria *Renascença*, poderia suprir. Ora, para os intendentos que construíram as praças e reformaram as ruas e os moradores que, elegantemente, passeavam por e socializavam nesses espaços, era necessário que essas materialidades e sociabilidades fossem visualizadas. Enfim, mais do que ter praças e pessoas bem-vestidas, era preciso mostrá-las e Olympio Pinto e Diomedes Gramacho costumavam afirmar que sabiam como fazer.

⁶⁴ *Renascença*, Salvador, nº 39, 25 de fevereiro de 1919, p. 23.

⁶⁵ *Renascença*, Salvador, nº 26, 25 de fevereiro de 1918, p. 34.

Figura 70: Dois clichês com vistas de uma praça e uma rua calçada de Muritiba



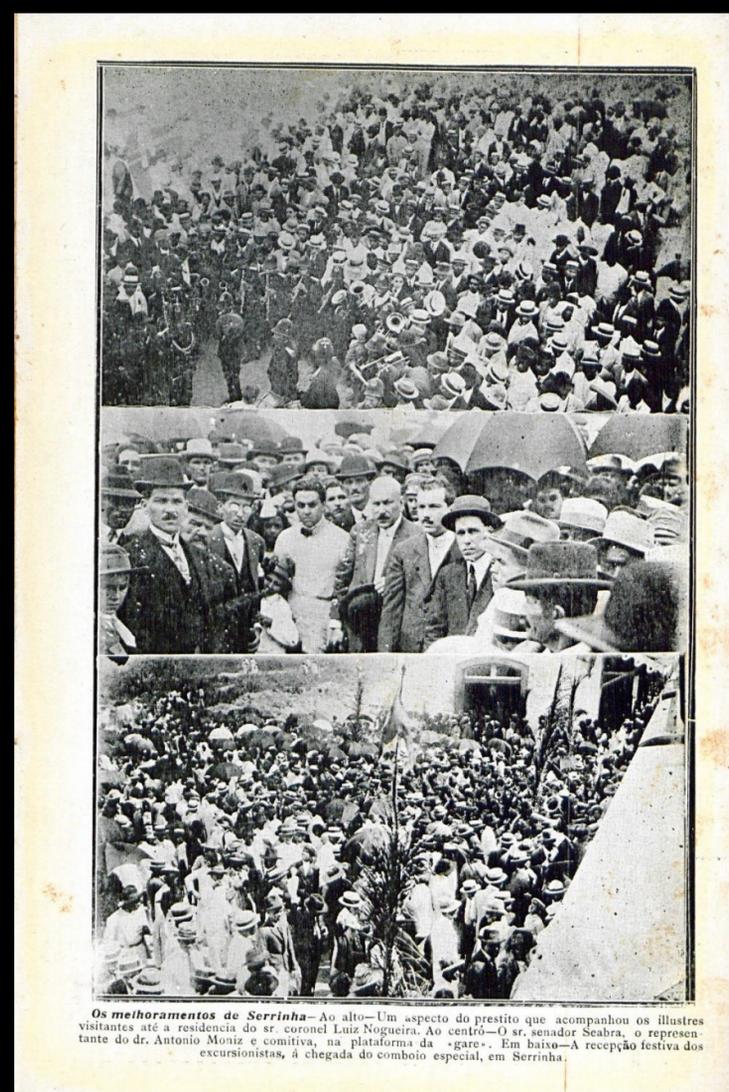
Fonte: *Renascença*, Salvador, nº 155, outubro de 1927, p. 38.

Figura 71: Reportagem fotográfica com os melhoramentos de Serrinha



Fonte: *Renascença*, Salvador, nº 13, 25, de abril de 1917, p. 28.

Figura 69: Reportagem fotográfica com a presença de Seabra na inauguração da reforma de Serrinha. Na fotografia do meio, ao lado de Seabra está Olympio Pinto



Fonte: *Renascença*, Salvador, nº 25, 31 de janeiro de 1918, p. 19.

Figura 68: Trecho de reportagem fotográfica sobre os melhoramentos de Santo Amaro



Fonte: *Renascença*, Salvador, nº 39, 25 de fevereiro de 1919, p. 24.

Enfim, após a apresentação da circulação de *Renascença* por Salvador, Bahia e até Brasil, podemos dizer que o desejo em demonstrar a capacidade da Lindemann de atingir diferentes e distantes localidades parecia ser fundamental para o modelo de negócios da empresa. Ao chegar aos recônditos da Bahia e até do Brasil, Diomedes Gramacho e José Dias da Costa pareciam estar interessados em fomentar e disputar uma cultura visual em que colocasse a *Renascença* como uma boa opção de compra de um periódico ilustrado e mundano, concorrendo assim com impressos cariocas que também faziam um esforço de publicar imagens do interior do Brasil em suas páginas. Podemos arriscar uma suposição de que, ao menos para algumas localidades da Bahia, *Renascença* poderia chegar mais rápido e com mais frequência, contemplando com mais eficiência a demanda por imagens daquelas localidades. Talvez seja por isso que os editores, em alguns momentos, tenham demonstrado uma preocupação em garantir ao leitor que a expedição de *Renascença* era feita pelos Correios da Bahia, reforçando ainda mais uma performance material ao assegurar que a empresa prestava um bom serviço que não deixaria o leitor preocupado se a sua revista ia chegar ou não à sua residência. Em uma dessas notas, com título de Correios da Bahia, lemos que:

Correios da Bahia

Podemos assegurar aos nossos assinantes que a expedição desta revista é feita com rigorosa pontualidade pela Administração dos Correios da Bahia, atentas a atividade do pessoal da mesma e a seguinte circunstância: por ocasião da remessa de cada número entregamos àquela repartição duas listas contendo os respectivos endereços, uma das quais nos é devolvida logo com o competente recebido, o que nos garante a regularidade do serviço.

Por conseguinte, em ocorrendo faltas na recepção desta *Renascença*, deve os interessados dirigir-se às agências locais, onde necessariamente encontrarão os exemplares reclamados.⁶⁶

Além disso, a presença de um periódico com tantas páginas dedicadas aos anúncios e reclamos também fomentava um desejo pelos produtos. Possivelmente, a capacidade de fazer os produtos chegarem aos lares de várias cidades da Bahia era levada em conta quando uma empresa resolvia anunciar em *Renascença*, uma vez que uma das principais formas de um produto ou serviço alcançar esses lugares era através da revista. Algumas vezes, parece que os editores publicavam textos em que procuravam demonstrar para os anunciantes e comerciantes a ampla aceitação da revista em função da sua grande circulação. Como forma de cortejar os empresários, Gramacho procurava associar a circulação da revista ao fato dela ter muitos anúncios. Tal estratégia parecia estabelecer uma espécie de simbiose na qual a revista era tanto

⁶⁶ *Renascença*, Salvador, nº 45, agosto de 1919, p. 25.

mais vendida por ter muitos anúncios quanto ela tinha muitos anúncios e por isso era mais vendida:

A aceitação sempre crescente da Renascença, o constante aumento de sua tiragem, em consequência duma maior circulação, alentando-nos para novos cometimentos, são prova irrecusável do desempenho cabal de nossa função no periodismo baiano e da confiança de negociantes de renome que nos honram e apoiam com o seu concurso na secção já vultosa de anúncios e reclamos.⁶⁷

Por fim, mas não menos importante, o fomento de uma cultura visual impressa no interior da Bahia gerava uma demanda por fotógrafos e produtos fotográficos que a própria Lindemann não só anunciava em suas páginas como também vendia. Como foi destacado por Valter Oliveira (2007, 2014), a fotografia foi uma das principais formas de experimentação e medição de sensibilidades e sociabilidades tidas como mundanas em muitas cidades do interior da Bahia. As pessoas e grupos queriam tirar fotos e não apenas guardá-las como recordação, mas queriam fazer circular tais imagens, seja em seu grupo familiar e de amigos como também nas revistas.

Além disso, muitas destas pessoas, de alguma forma, desejavam experimentar espaços de sociabilidade mundanos como praças, ruas e clubes, tal como viam nas revistas que apresentavam as grandes cidades. Talvez, a publicação das reformas urbanas de cidades baianas tenha sido uma forma de mostrar ao leitor dessas localidades que o seu espaço também estava no circuito de uma cultura visual urbana tida como moderna. A imagem de uma pequena praça de Serrinha ou um de largo de Santo Amaro, quando disposta em uma reportagem fotográfica convivendo com imagens de praças e avenidas do Rio de Janeiro, São Paulo e Salvador, contribuía para a formação de uma iconosfera urbana moderna que poderia alimentar o desejo dos leitores interioranos de viverem, ao seu modo, uma experiência urbana atualizada.

Por tudo isso e muito mais é que a circulação de *Renascença* era essencial. Tão fundamental que, em algum momento, a direção da Lindemann chegou a destacar um fotógrafo especial que, assumindo a inédita função de fotógrafo viajante da empresa, cobriria algumas cidades próximas a Salvador. Em uma nota sobre essa novidade, lemos que:

Photographia Lindemann

Para a cidade de Cachoeira e adjacências seguiu em missão especial das casas Lindemann o sr. Paulo Pinillo.

Profissional fotográfico, está encarregado da representação geral das diversas secções exploradas pela Photo-Lindemann.

É o sr. Pinillo o primeiro fotografo viajante que tem esta empresa, não passando de meros exploradores os que por aí andam arvorados a fotógrafos de nossas casas.

Assumiu a direção artística da nossa filial, no Comércio, em lugar daquele nosso representante, a artista russa Senhora Ida Fucks.

⁶⁷ *Renascença*, Salvador nº 42, 15 de maio de 1919, p. 14.

CAPÍTULO 2 - MATERIALIDADES DA RENASCENÇA

Recomendamos aos nossos numerosos amigos e fregueses da Lindemann e da Renascença no interior, aquele nosso representante. A direção.⁶⁸

Em outra edição, ainda foi possível encontrar a movimentação de Paulo Pinillos pelo interior da Bahia. Daquela vez, o fotógrafo viajante percorreria o sul do estado e os diretores da Lindemann publicaram outras notas informando sobre as atividades do seu funcionário na região:

Photo-Lindemann na zona sul do Estado

Registramos como um acontecimento a boa acolhoda ao representante da Photo-Lindeman e de renascença no sul do estado, sr. Paulo Pinillos.

Inúmeros têm sido os trabalhos por ele executados notadamente em Ilhéus, onde com geral aceitação, pesar da zona ser assas percorrida, vai vencendo vantajosamente.

Os jornais dali se têm ocupado do assunto em notícias carinhosas extensivas a nós outros de Renascença que nos confessamos penhorados.

Vai o sr. Pinillos estender sua laboriosa missão a outras localidades sulinas, em que vão ecoando bem os conceitos relativos aos trabalhos que tem apresentado, razão pela qual já é aguardada a sua visita.⁶⁹

Enfim, a presença de Pinillos é apenas um de tantos elementos que, juntos, ajudam a compreender a importância que os proprietários da Lindemann davam à circulação da revista.

Público leitor/visualizador

Mas quem comprava a *Renascença*? Quem a lia? Ou melhor, para quem era a *Renascença*? Responder essas perguntas não é uma tarefa fácil. Infelizmente, não tivemos acesso à lista de assinantes, compradores ou algum tipo de documento semelhante em que fosse possível levantar o perfil social das pessoas que consumiam a revista. Assim, foi necessário mobilizar outras estratégias para, ao menos, pensar qual seria o potencial público leitor/visualizador e consumidor do mensário.

Um modo de identificar seu público foi buscar no próprio conteúdo de *Renascença*. Em algumas oportunidades, quando ela divulgava o nome de assinantes, podemos especular o perfil social de parte deles. Entre os nomes de alguns dos mais de duzentos assinantes de Sergipe, por exemplo, encontramos na cidade de Aracajú o nome do então presidente do Estado, o Dr. Joaquim Pereira Lobo, o secretário geral do estado, além de vários desembargadores locais. Ainda em Sergipe, na cidade de Capela, a lista apresentada continha mais de vinte nomes antecidos pelo pronome de tratamento de doutor. Divulgando o nome de alguns dos assinantes da cidade de Santa Maria da Vitória, no oeste baiano, encontramos pelo menos cinco

⁶⁸ *Renascença*, Salvador, nº 97, 31 de outubro de 1922, p. 33.

⁶⁹ *Renascença*, Salvador, nº 107, setembro de 1923, p. 20.

coronéis, um tenente coronel, dois capitães, dois alfaiates, um reverendo, quatro doutores e um major.

Ainda que não seja possível constituir uma amostra com esses dados, eles podem servir, minimamente, para aventar a possibilidade de considerar que uma parte dos assinantes de *Renascença* era composta pelas elites e classes médias das cidades. No período de circulação da revista, nomes antecidos pelo pronome Dr. indicava que uma determinada pessoa poderia ser advogada ou médico, profissões ocupadas majoritariamente por pessoas ligadas às classes médias. Esse pronome também poderia indicar que tais pessoas tinham alguma importância social na sua comunidade. Além disso, algumas carreiras no universo militar e eclesiástico também eram ocupadas por indivíduos da elite e camadas médias da população.

Uma outra forma de mapear possíveis consumidores de *Renascença* era através da identificação de quem aparecia nas suas páginas, seja na forma de texto, uma vez que os editores aceitavam colaboração externa, mas, também, principalmente, pelos retratos e instantâneos publicados. Como um empreendimento da Lindemann, os editores de *Renascença* costumavam publicar muitos retratos de pessoas que posavam em seu estúdio. Além disso, a empresa oferecia um serviço de fotografia externa, quando um fotógrafo era deslocado para cobrir eventos sociais, como casamentos, formaturas, batizados etc. Talvez, tais práticas poderiam aumentar a venda e circulação da revista, uma vez que muito dos fotografados, eventualmente, quem sabe por um valor a mais ou até como um brinde, poderiam ter o direito de ter a sua efigie ou evento publicado na página do mensário. Inclusive, *Renascença* tinha uma seção intitulada de “A Bahia Social” que publicava notas, reportagens fotográficas, instantâneos e retratos informando os diversos eventos ocorridos na cidade. Muitas vezes, a forma de noticiar um evento não era necessariamente publicando uma imagem dele, até porque, em algumas situações, ele ainda não tinha ocorrido. Uma das práticas mais comuns de noticiar casamentos, aniversários e outras festividades era colocar um retrato da pessoa, grupo ou casal protagonista do evento.

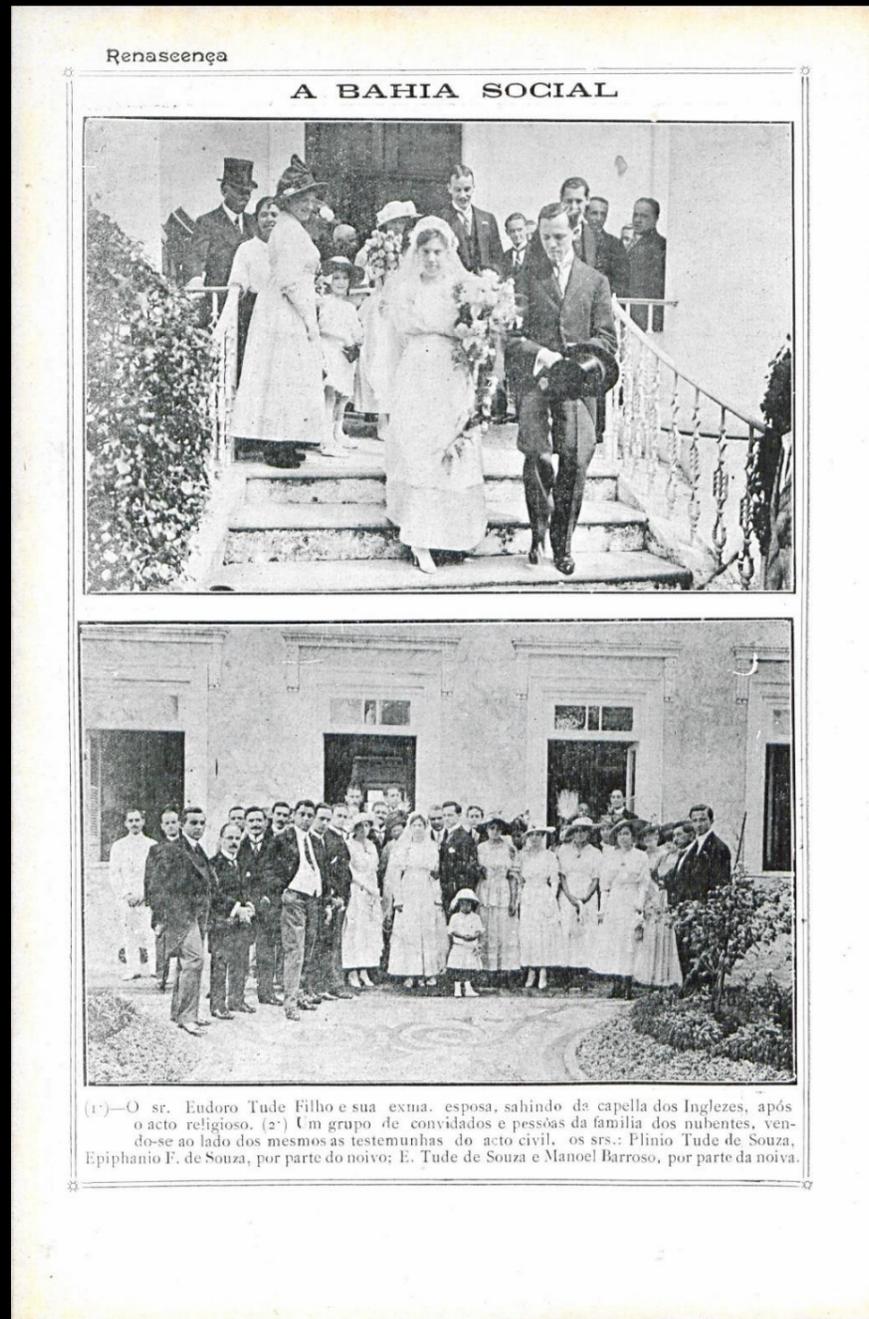
Quase sempre, essas imagens eram acompanhadas de legendas, identificando não só a pessoa retratada, como algumas das suas filiações. Legendas de clichês de crianças, por exemplo, costumavam identificá-las como filhas de alguma personalidade. De certa forma, esses dados também contribuíram para pensar a quais grupos sociais pertenciam os compradores ou pessoas que, de alguma forma, tinham contato com a revista para se ver nela.

Passamos a destacar alguns dos principais potenciais compradores e leitores de *Renascença*. Um tipo muito comum encontrado foram os então denominados capitalistas e negociantes. Geralmente, eram donos de algum empreendimento comercial, como lojas ou

casas de importação e exportação. Ao longo das edições de *Renascença*, localizamos mais de vinte clichês cujas legendas identificavam pessoas que geralmente eram filhas, filhos, noivas e esposas de capitalistas e negociantes de Salvador. A família Tude Souza, oriunda de Amargosa, parece ter sido uma das famílias mais prósperas e representativas da classe dos grandes capitalistas a aparecer nas páginas de *Renascença*. Naquele momento, os Tude Souza, liderados por Plínio e Eudoro Filho, filhos do patriarca Eudoro Tude de Souza, eram empresários do ramo de importação e exportação, sobretudo de fumo, sendo proprietários da Tude & Cia. Segundo a historiadora Silza Borba (1975), a firma, em 1892, possuía um capital de 4:000\$000. Ainda, de acordo a historiadora, Eudoro Tude de Souza, se retirou da sociedade em 1913, recebendo um total de 1.300:000\$000 de lucro líquido, certamente um valor extraordinário. No período de circulação de *Renascença*, os Tude também fundaram a Tude Souza & Cia., com filial em Paris, constituída em 1919, com um capital de 300:000\$000” (Borba, 1975, p. 134). Membros dessa família apareceram em posição de destaque em algumas edições do mensário. Logo no segundo número da revista, publicado em agosto de 1916, os editores apresentaram na seção “A Bahia Social” uma reportagem fotográfica noticiando o casamento de Eudoro Tude de Souza Filho. O registro trazia dois grandes clichês ocupando uma página inteira da revista. As fotogravuras eram instantâneos de noivos saindo da igreja e posando com familiares. Já na edição seguinte, foi a vez de Milú Tude, irmã de Eudoro e filha do patriarca, aparecer em um grande retrato que ocupou toda uma página daquele número. A família Tude continuou a figurar na revista, na edição 25, de 31 de janeiro de 1918, quando a primogênita de Eudoro Tude foi capa daquele número.

Além dos Tude, ainda encontramos nas capas e em outras páginas de destaques de *Renascença* figuras como a filha de Zacharias da Nova Monteiro, sócio de Nova Monteiro & Cia, casa importadora de tecidos, cujo capital declarado, no início dos anos 1910, era de 450:000\$000; a filha de Miguel Bartilotti, italiano e sócio dos Tude na Tude Souza & Cia.; a filha de Manuel Joaquim de Carvalho, português, importante exportador de café e cacau e Olga Fernandes, da família de Eduardo Fernandes, principal dirigente da Eduardo Fernandes & Cia., casa importadora de ferragens que tinha um capital declarado de 300:000\$000 no início de década de 1910.

Figura 72: Reportagem fotográfica noticiando o casamento de Eudoro Tude Filho



Fonte: *Renascença*, Salvador, nº 2, agosto de 1916, p. 26.

Figura 73: Estampando uma página inteira, um grande clichê avulso de um retrato de Bernadeth Aguiar, filha de conhecido negociante de Salvador conforme legenda da imagem



Fonte: *Renascença*, Salvador, nº 2, 25 de agosto de 1916, p. 37.

Figura 74: Estampando a capa da revista, um clichê de um retrato da Primeira Comunhão de Rosa Bartilotti, filha de Miguel Bartilotti



Fonte: *Renascença*, Salvador, nº 80, 20 de outubro de 1921, p. 1.

CAPÍTULO 2 - MATERIALIDADES DA RENASCENÇA

Todas essas famílias eram envolvidas em atividades altamente lucrativas e, como forma de ratificar esse poder econômico, as imagens dos integrantes de seu clã apareciam em grandes formatos que ocupavam lugares estratégicos da revista como uma capa ou uma página inteira. Sem dúvida, para os grandes comerciantes de Salvador, ser não apenas público leitor de *Renascença*, mas ter suas imagens nos principais espaços da revista era uma forma de conferir sucesso à sua imagem. Em outras palavras, o que se defende é que as imagens das famílias dos grandes capitalistas não era apenas um reflexo do seu grande poder econômico, mas uma forma de conferir materialidade a aquele. Como pessoas ligadas ao comércio, uma atividade que, naquele momento, se constituía enquanto um lugar cuja economia visual era fundamental para conquistar e garantir o sucesso, os clichês eram uma forma de afirmação desse grupo, de modo que essas imagens também produziam e agenciavam a ideia de pessoas bem-sucedidas. Entre os abastados, o retrato, em particular, se “configurava como um gesto inaugural da criação de uma linhagem em virtude do êxito do seu fundador” (Fabris, 2004, p. 29) O próprio conteúdo e materialidade dessas imagens caminham nessa direção. Além de serem grandes e estarem dispostas em lugares centrais, os clichês possuíam boa nitidez e procuravam apresentar performances que ratificavam uma ideia de família burguesa unida pelo trabalho e religiosidade. Por outro lado, não se pode desconsiderar que a presença das famílias dos grandes capitalistas nos principais espaço de *Renascença* ajudava a reforçar os vínculos da Lindemann com aquele grupo, uma vez que as firmas e empresas costumavam anunciar bastante na revista e eram uma das principais fontes de seu financiamento.

A presença de imagens dos capitalistas e negociantes não se restringiu à Salvador. Alguns clichês apresentaram esses tipos em cidades do interior da Bahia. Porém, podemos ponderar que essas figuras talvez não tivessem o mesmo poder econômico de um Eudoro Tude. É provável que um negociante de uma cidade como Castro Alves pudesse ser considerado um membro da elite local, mas, em Salvador, sua condição financeira possivelmente o permitia socializar com uma classe média mais respeitável. De uma forma ou de outra, a presença de imagens do grande ao pequeno empresário na revista poderia contribuir para o estreitamento de laços desse grupo, ajudando a este se reconhecer enquanto membros de uma elite ou classe média, apesar da existência de gradações distintas dentro desses grupos. Enfim, as imagens da revista poderiam se tornar um lugar de produção de uma cultura visual responsável pelos seus consumidores se identificarem enquanto pertencentes a uma determinada comunidade.

Embora em menor quantidade, também foi possível encontrar membros de famílias abastadas ligadas às elites mais tradicionais, cuja riqueza adivinha do envolvimento com a produção e comércio do açúcar. Uma grande representante desse grupo foi Adelaide de Lima

Teixeira que figurou na capa da edição 28. A retratada era integrante da família de José Antônio Rodrigues Teixeira, proprietário do engenho Santo Antônio do Rio Fundo, em Santo Amaro. Essa era uma família bastante influente na região e um modo de perpetuar esse poder talvez tenha sido com adaptação aos novos tempos. Isso poderia ocorrer com a inserção dos seus filhos no mundo liberal mundano, com uma fotografia de revista e/ou com a formação e atuação nas profissões liberais, como foi o caso do filho de José Teixeira, João de Lima Teixeira que, atuando na advocacia e jornalismo, chegou a ser senador pela Bahia nos anos 1950.

Ao lado dos clichês das filhas, filhos e noivas dos capitalistas e proprietários rurais, também encontramos uma miríade de fotogravuras de pessoas pertencentes às famílias de indivíduos ligados às profissões liberais como médicos, dentistas, farmacêuticos, advogados, engenheiros, professores, entre outros. Pelo menos em trinta fotogravuras, conseguimos identificar precisamente a profissão das pessoas retratadas ou de um parente destas. Porém, esse número poderia ser algumas dezenas maior, pois, em muitos clichês, foi possível observar que a pessoa retratada era parente de algum doutor, e, como vimos, era um pronome geralmente utilizado como uma distinta forma de identificar pessoas ligadas à medicina, ao direito, e a outras ocupações nobres. Um médico que aparentemente costumava ler e sair com frequência em *Renascença* foi Fernando Luz, cirurgião da Faculdade de Medicina da Bahia. Na segunda edição, os editores publicaram uma pequena reportagem fotográfica com três clichês com o título de *Visitas aos Hospitais* apresentando aos leitores o cotidiano de um grupo de médicos e assistentes. Entre outros profissionais liberais, encontramos desembargadores, advogados, engenheiros etc.

Assim como os capitalistas, esse grupo parecia buscar consumir *Renascença* para, entre outros interesses, ter sua efigie nas páginas da revista como uma forma de alcançar prestígio e reconhecimento. Como pessoas cujo trabalho não deixava de depender da imagem que projetavam de si e do próprio labor, a oportunidade de compartilhar um universo com as elites, aos terem seus clichês lado a lado daquele grupo, poderia ser uma estratégia de fazer seu nome circular nas altas rodas da sociedade. Além da publicação de retratos, um outro recurso relativamente utilizado foram as reportagens fotográficas e instantâneos apresentando ao leitor um pouco do ofício daqueles profissionais. Sem dúvida, o universo profissional da medicina foi um dos mais retratados nas páginas de *Renascença*. Além de exibir Fernando Luz na mesa de cirurgia, os editores da revista publicaram instantâneos de congressos científicos e de outras reuniões envolvendo médicos. Imagens de instituições educacionais e filantrópicas também eram comuns. Nesses clichês, parece ser valorizado a higiene e a organização desses espaços,

além da exaltação ao trabalho dos diretores que também tinham seus retratos publicados. Enfim, essas fotografuras eram um modo de fazer com que a classe média se tornasse mais respeitável.

Uma terceira categoria bastante recorrente de potenciais consumidores de *Renascença* era a militar. Nesse esse grupo, facilmente encontramos mais de trinta clichês cujos retratados eram parentes de tenentes, coronéis, capitães, majores, generais, almirantes, entre outras patentes. A carreira militar, no início do século XX, experimentou um processo de modernização, sobretudo em função da Primeira Guerra, quando os governantes, nas esferas federal, estadual e municipal, passaram a perceber a importância do exército para a defesa do país, como também para a consolidação de uma ideia de nacionalidade ancorada no patriotismo e no serviço militar obrigatório (McCann, 2007). Ainda que uma boa parte do exército fosse compostas pessoas pobres, a sua modernização passou a atrair ainda mais uma classe média que passou a ver na carreira militar, especialmente em algumas patentes, uma oportunidade de ocupar um lugar de distinção social. Assim, ingressar no exército também se tornava uma forma de ascender socialmente. Os diretores de *Renascença* tinham alguma noção de que os militares eram um importante público leitor da revista e um modo de contemplá-los nas suas páginas ocorreu com a publicação de retratos dos seus membros, instantâneos de grupos em formação militar impecavelmente fardados e a produção de reportagens fotográficas exaltando e valorizando paradas e manobras cívicas e militares. O escotismo também foi uma prática muito valorizada em *Renascença*. Embora possamos atribuir a veiculação de um conteúdo militar em função da crença compartilhada pelos diretores da revista no papel do militarismo na formação de uma sociedade moderna e patriótica, não se pode desconsiderar os motivos financeiros nessa defesa, na medida em que algumas patentes do exército e marinha possuíam uma condição econômica que os tornariam potenciais fiéis leitores de *Renascença*.

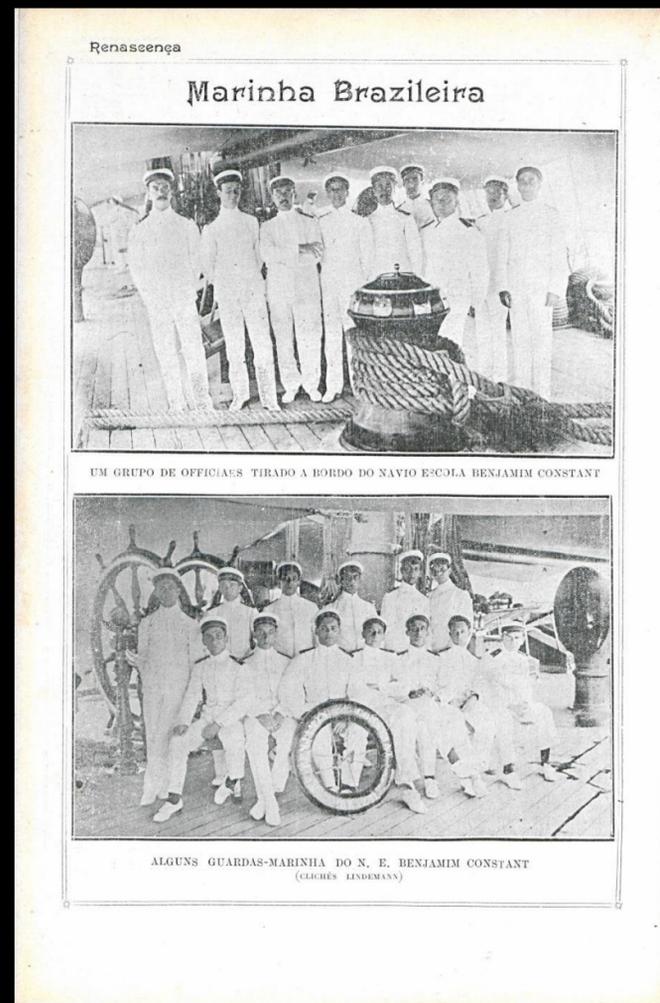
Por fim, um quarto grupo minimamente identificável foi aquele cujas ocupações eram socialmente e economicamente mais modestas se comparadas aos capitalistas e alguns profissionais liberais. Talvez, junto a algumas patentes dos militares, poderiam ser classificadas como uma classe média menos distinta. Nesse grupo, encontramos alguns professores e auxiliares de comércio, os chamados caixeiros.

Figura 77: Reportagem fotográfica de Fernando Luz e seus assistentes



Fonte: *Renascença*, Salvador, nº 2, agosto de 1916, p. 28.

Figura 76: Instantâneos de oficiais da Marinha



Fonte: *Renascença*, Salvador, nº 2, agosto de 1916, p. 32.

Figura 75: Reportagem fotográfica destacando o Ginásio Ypiranga dirigido pelo educador Isaias Alves



Fonte: *Renascença*, Salvador, nº 7, 12 de dezembro de 1916, p. 28 e 29.

Outra forma de argumentar em favor da ideia de que *Renascença* era uma revista para as elites e classes médias era considerar os índices de alfabetização. A principal fonte para estimar o nível de instrução de Salvador e de outras cidades da Bahia durante o período de circulação do mensário é o censo de 1920. Nele, podemos observar que a capital do estado tinha 56% da população alfabetizada. Já no interior, a média de pessoas alfabetizadas ficou em 18%. Tais dados indicam que, embora no interior, ao menos do ponto de vista da alfabetização, o acesso e leitura da revista era consideravelmente restrito, na capital, talvez a revista tivesse uma circulação mais razoável. Ao menos para população de Salvador, o custo de vida também pode ser índice que ajuda a reforçar a ideia da revista ser destinada às camadas mais abastadas. Durante todo o período de maior circulação de *Renascença* (1916 – 1929), a historiografia tem demonstrado que, na capital baiana, esse foi um momento fortemente marcado por crises no abastecimento e preço dos alimentos e da moradia, afetando significativamente o custo de vida de grande parte de uma população, cujos rendimentos mal conseguiam garantir uma subsistência mínima (Castellucci, 2001; Santos, 1990, 2001; Souza, Osnan Silva de, 2019).

O conteúdo de *Renascença* também pode ajudar a pensar o perfil de quem via a revista. Como veremos mais à frente, no próximo capítulo, as imagens do mensário, na sua maioria, retratavam os carnavais, festas e eventos esportivos. Vale lembrar que o enquadramento, plano e disposição dos clichês, em geral, procuravam destacar as pessoas brancas e bem-vestidas em lugares privados como clubes e salões. Quando as imagens eram no espaço público, parecia existir um interesse em focar pequenos grupos, evitando assim que essas pessoas dividissem um espaço na imagem com os populares. Ainda que o carnaval, passeios, partidas de futebol e outros eventos contassem com a participação e até protagonismo das camadas populares, raramente esses personagens apareciam nas reportagens fotográficas. Em relação ao conteúdo textual, o que prevaleceu em *Renascença* foram os textos leves, como crônicas, cartas, pensamentos e entrevistas. Poucos são os artigos de caráter científico e político que, eventualmente, poderiam exigir uma leitura mais atenta e cuidadosa. A grande maioria dos textos, tinha uma linguagem menos rebuscada, não ultrapassando uma página, de modo que, para a realização da leitura, não era necessário muito tempo e esforço do leitor.

O perfil dos textos de *Renascença* era muito diferente do da *Bahia Ilustrada*, uma revista voltada mais para uma elite altamente intelectualizada, por exemplo. Nesse mensário, os textos eram significativamente longos, muitas vezes dispostos com uma fonte pequena. Além disso, exigiam dos leitores um conhecimento mais profundo da história e de outras áreas do saber para compreender o assunto e opinião do articulista. O tema dos textos de *Renascença* tratava mais de frivolidades, sobre o viver na cidade, aventuras e desilusões amoras. Raramente,

seja em imagens ou texto, o conteúdo da revista teve um tom de crítica social ou política. Apesar de Bahia e a cidade de Salvador estarem passando por um período de grande agitação política e aguda crise social por conta de problemas como a carestia, os editores ignoraram solenemente esse fato. Mesmo a Bahia vivendo a greve de 1919, raras foram as vezes em que algum texto ou imagem apresentou o drama vivido por grande parte da população baiana.

Todos os dados apresentados até aqui, portanto, nos ajudam a reforçar a ideia de que o potencial público consumidor de *Renascença* era constituído pelas elites e classes médias, seja de Salvador ou das outras cidades onde o mensário circulava. Não conseguimos localizar, por exemplo, retratos em que fosse possível identificar que os parentes da pessoa retratada ou ela mesma fizesse parte da classe operária ou tivesse ocupações e/ou renda que possibilitassem enquadrá-la como dos estratos mais inferiores da classe média. Segundo Dain Borges (1992), que pesquisou a família baiana do período, do ponto de vista meramente econômico, a elite baiana era:

de certa forma tão diversa contra a classe média. vagamente definida como povo refinado, “a gente fina” (ou mesmo como a gente finíssima para distinguir-se da classe média”, a elite incluía todas as famílias de riqueza e origem suficientes para serem incluídas nos bailes semipúblicos, recepções teatrais e banquetes políticos e filantrópicos da sociedade ou nos salões semiprivados, casamentos batizados e funerais das “famílias tradicionais” O dinheiro podia facilitar até mesmo a família recém-chegada à elite. Qualquer pessoa com patrimônio acima de 10 contos no século XIX podia ser considerado abastada, possuindo casas, escravos e outras propriedades. Porém, no ápice da escala de riqueza, não mais do que 2% daqueles cujo patrimônio foram provados (já um grupo seletivo), deixaram mais de 200:000\$000; quase todos eram comerciantes, capitalistas, com alguns poucos donos de engenho de açúcar e profissionais liberais (Borges, 1992, p. 39–40).

De acordo com Borges, a elite, ainda que em menor tamanho, era composta pelas aristocráticas famílias tradicionais do recôncavo, cujo “engenhos de açúcar era uma força econômica em declínio, mesmo na década de 1870, mas que mantinham a posição econômica firme no círculo interno da política dos bancos e das profissões liberais de Salvador” (Borges, 1992, p. 40). Também, incluía “os capitalistas portugueses e brasileiros que controlavam o comércio atacadista na cidade e parte do comércio internacional” (Borges, 1992, p. 40). A elite ainda era formada vagamente “por capitalistas norte-americanos e europeus menos enraizados, a maioria deles comerciantes, banqueiros e transportadores que dominavam certas linhas lucrativas de negócios como as plantações de cacau e a importação de carvão” (Borges, 1992, p. 40). Por fim, nesse grupo ainda havia espaço para pessoas ligadas aos cargos mais altos da Igreja católica como arcebispos e as mais altas patentes militares, a exemplo dos comandantes.

A composição das classes médias na Bahia e em Salvador também era muito diversa, na medida em que envolvia várias ocupações como a maioria das profissões liberais, militares

CAPÍTULO 2 - MATERIALIDADES DA RENASCENÇA

de média patente e trabalhadores do comércio, como caixeiros, escriturários e contadores. Dialogando com Katia Mattoso (1988), Dain Borges (1992) lembrou que, em função dessa diversidade, a classe média, ao menos em Salvador, era difícil de precisar, pois, do ponto de vista da renda, a linha que separava as pessoas daquele grupo das dos indivíduos considerados pobres era muito tênue. Ainda que uma fortuna entre 2:000\$000 e 10:000\$000 servisse de parâmetro para indicar que um indivíduo ou família fizesse parte de uma classe média, de acordo com Mattoso (1988), no século XIX, na parte de baixo desse grupo, apenas uma diferença de 500\$000 poderia separar uma pessoa ou grupo da classe média para os estratos mais altos das camadas populares. Em função dessa proximidade, a classe média, ao longo das primeiras décadas do século XX, procurou formas de se compreender melhor naquele grupo como uma forma de se distanciar das camadas populares e se aproximar das elites tradicionais, dos comerciantes e dos estratos mais altos das camadas médias. Para Borges (1992, p. 34–35):

Não era apenas a renda, mas também os critérios de nobreza e dignidade que determinada ser da classe média. As diferenças entre os salários dos trabalhadores e os salários dos funcionários públicos podem ser pequenas, mas um escriturário tinha distinção crucial de não trabalhar com as mãos. Os salários dos balconistas de lojas podiam ser mais altos do que os dos funcionários subalternos, mas os funcionários não atendiam os clientes atrás do balcão. No entanto, o dinheiro elevou certas ocupações. Alguns dos artesãos qualificados mais ricos, muito dos quais também mantinham lojas para seus produtos, eram considerados membros da classe média. Certamente, o filho de um ourives educado como médico poderia se casar com a filha de um próspero comerciante português.

O historiador estadunidense ainda lembra que, como uma forma de buscar uma distinção social, as pessoas dos estratos inferiores da classe média desenvolveram algumas estratégias. Uma forma bem curiosa era “deixar crescer pelo menos uma unha cumprida para demonstrar que nunca fizeram um trabalho manual” (Borges, 1992, p. 36). Outras mais comuns era economizar algum dinheiro para melhorar a aparência com a compra de gravatas e paletós, utilizados em ocasiões especiais, mas também para ir ao trabalho. Em resumo:

Os baianos raramente usavam o termo "classe média". Em vez disso, preferiam o adjetivo burguês, ou falavam da esfera social das famílias. Embora, implicitamente, isso os contrastasse com uma aristocracia, esse contraste raramente era explicitado. Muito mais nítido era o contraste entre a sua dignidade honrada e a falta de identidade de povo. Destacavam-se pelos seus atributos de "decência": usavam roupas decentes em público, comportavam-se com um certo respeito e decoro uns para com os outros, demonstravam refinamento de maneiras. Uma família requintada, na cidade ou no campo, era uma “família de trato”, que assim demonstrava o seu prestígio (Borges, 1992, p. 36).

A educação e o ingresso em profissões liberais também foi uma forma das classes médias angariarem uma posição mais respeitável que também não dependesse tanto dos favores das elites (Araújo, 1992). No período de circulação de *Renascença*, bibliotecas públicas e salas

de leitura se tornaram mais acessíveis para os jovens daqueles grupos, ajudando na sua formação intelectual. Inclusive, as páginas da revista foram um importante espaço de divulgação e defesa da alfabetização e educação. Do mesmo modo, se ampliou o acesso à educação formal com a expansão do ensino em primário, secundário e até superior (Luz, 2009; Souza, 2006). Buscar uma formação qualificada e assim tentar conquistar um emprego público ou prestar algum serviço como profissional liberal era um dos principais objetivos que a classe média desejava para os seus filhos.

Ao levarmos em conta a heterogeneidade da classe média soteropolitana e, talvez, baiana, podemos considerar que, mais do que possuir uma determinada renda, era, conforme nos ensinou E. P. Thompson (2021), o gradativo e processual compartilhamento de uma experiência de classe em comum que contribuiria para a própria formação da classe média em sua diversidade e até mesmo das elites. Assim, para responder à questão sobre qual era o público leitor/visualizador de *Renascença*, não nos cabe dizer simplesmente que a revista era para as elites e classes médias. Ainda que tal afirmação seja importante, é necessário complexificá-la, passando a compreender também que *Renascença* não só era para aqueles grupos, como também ajudou a formá-los. Era em suas páginas que o caixeiro, o médico, o professor, o advogado, o contador, o coronel, o major etc. buscavam aprender sobre se medicar, o que vestir, o que comer, onde estudar, passear e se divertir, numa palavra, como aparentar e assim apreender os segredos para se tornar um indivíduo de sucesso (Corbin, 1991). Era nas páginas de *Renascença*, como estamos acompanhando e veremos com mais detalhes próximos capítulos, em que se podia ver grandes fotografias posadas de grupos de formandos na Faculdade de Medicina ou na Escola Politécnica, reportagens fotográficas e instantâneos do carnaval, dos jantares, das partidas de futebol e regatas de remo e propagandas de instituições de ensino. Em resumo, revelando os segredos para se tornar um indivíduo de posição respeitável, *Renascença* ensinava a ver e exibir comportamentos que assegurariam às classes médias uma consciência de si, assumindo um lugar mais autônomo no conjunto das relações sociais (Freund, 1983; Gay, 2002). Em alguma medida, a revista também ajudava a formar setores das elites mais interessados em aderir um comportamento mais urbano, mundano e cosmopolita, se afastando de uma fração mais tradicional e aristocrática das elites ligadas a uma vida provinciana que parecia entrar em decadência. As próprias elites tradicionais, como forma de atualizar o seu poder, passaram a buscar um estilo de vida mais urbano e para isso buscaram inserir seus filhos em ocupações liberais, como também em formas de visibilidade modernas. Portanto, seguindo a afirmação de Umberto Eco (2008) de que os textos, e aqui também incluímos as imagens, não somente esperam que o seu leitor/visualizador exista, mas constroem

CAPÍTULO 2 - MATERIALIDADES DA RENASCENÇA

este, podemos dizer que os editores de *Renascença* igualmente formaram um público que aprendeu na própria revista sobre o que ver e como ver o impresso. Os clichês de capas, instantâneos e flagrantes que utilizamos para identificar o perfil do público que consumia a revista, também podem ser pensados como modelos de visibilidade, produzindo um visualizador-modelo, ensinando aos próprios fotografados sobre a importância da sua imagem estar na revista como um modo de saber consumir o periódico e se reconhecer como pertencente a um determinado grupo.

Uma vez que é possível afirmar com alguma segurança o perfil do público leitor/visualizador de *Renascença*, podemos nos perguntar sobre qual o tamanho dele no período de circulação da revista. Infelizmente, não encontramos dados sobre a tiragem do impresso. Sobre isso, a informação mais próxima que localizamos foi uma nota em que os diretores afirmaram que, no número 124, de 18 de abril de 1924, a tiragem da revista estava perto de alcançar os seis mil exemplares. Essa edição foi lançada em um momento em que o periódico dava sinais de decadência. Não temos muito como saber se essa tiragem era grande ou pequena, ou se ela foi representativa para todo o período de circulação da revista. É provável que, considerando o preço da revista e a sua qualidade gráfica, possamos imaginar que seja um número respeitável. Diante da falta de informações, podemos, ao menos para Salvador, estimar o público da revista a partir da especulação do tamanho das classes médias e das elites na capital baiana. O censo realizado em 1920 trouxe a população de Salvador dividida por ocupações da seguinte forma:

Tabela 1: Distribuição da população de Salvador por ocupações

| Atividade | Números absolutos | % |
|----------------------------------|-------------------|------|
| Agricultura | 11.719 | 4,1 |
| Criação | 224 | 0,1 |
| Caça e Pesca | 1.178 | 0,4 |
| Indústria | 45.653 | 16,1 |
| Transportes Marítimos e Fluviais | 3.212 | 1,1 |
| Transportes Terrestres e Aéreos | 5.770 | 2,0 |
| Comércio e Finanças | 15.780 | 5,6 |
| Força Pública | 2.857 | 1,0 |
| Administração Pública | 3.406 | 1,2 |
| Administração Particular | 1.185 | 0,5 |
| Sacerdócio e Profissões Liberais | 5.932 | 2,0 |

CAPÍTULO 2 - MATERIALIDADES DA RENASCENÇA

| | | |
|---|---------|------|
| Pessoas que Vivem de Suas Rendas | 645 | 0,3 |
| Serviço Doméstico | 11.247 | 4,0 |
| Profissões Mal Definidas | 11.204 | 3,9 |
| Profissão Não Declarada e Sem Profissão | 163.410 | 57,7 |
| Total da População de Salvador | 283.422 | 100 |

Fonte: Brasil, Ministério da Agricultura, Indústria e Comércio. Diretoria Geral de Estatística. Recenseamento do Brasil realizado e, 1º de setembro de 1920. Rio de Janeiro: Tipografia da Estatística, 1930, v. IV (5ª Parte – População). P. 362 -363.

A partir desses dados e da discussão que alguns autores fizeram deles, podemos, em uma superestimativa, somar as categorias como sacerdócio e profissionais liberais; administração pública; administração particular; comércio e finanças; pessoas que vivem da própria renda e chegar ao número de 9,6% da população considerada de classe média. Esse é um valor maior do que o considerado por Aldrin Castellucci (2004), que estimou aquele grupo em 3,7%, percentual resultado da soma de todas as categorias citadas anteriormente com a exceção das pessoas que viviam da própria renda e da seção comércio e finanças. Sendo um pouco mais otimista, contudo, Castellucci também sugeriu que a classe média poderia ser um pouco maior, em torno de 4%, uma vez que esse número representava as pessoas que trabalhavam no serviço doméstico, uma profissão cujo membros da classe média recorriam para cuidar das suas residências. Por sua vez, a partir do censo de 1920, Dain Borges (1992, p. 35) sugeriu que:

que talvez 7 a 14% dos membros empregados em Salvador tinham ocupações de classe média. Talvez 10 a 20% das famílias pudessem ser consideradas classe média. Entre 1872 e 1920 a população havia crescido, mas o número de ocupações não manuais parece ter se expandido mais rapidamente

De toda sorte, seja 3,7% ou 20% da população da capital baiana, a classe média não era um grupo demograficamente expressivo em Salvador se comparado às camadas populares que, considerando apenas as pessoas desempregadas ou sem ocupação definida, correspondiam 57,7% da população da cidade. Podemos considerar que o tamanho das elites poderia ser ainda menor, uma vez que elas, talvez, estivessem, na sua maioria, incluídas nos números da classe média. Com isso, provavelmente podemos dizer que *Renascença* estava em círculo restrito de pessoas. Sendo mais otimista, quem sabe ela alcançasse um pouco além desse grupo, uma vez que a leitura da revista, como os próprios editores reconheciam, poderia ser compartilhada por empréstimo ou ser lida em voz alta ou visualizada coletivamente, principalmente em cidades do interior. A revista também poderia ser visualizada parcialmente através do recorte das suas imagens e do próprio modo como, aparentemente, os editores divulgavam as edições pela

cidade.⁷⁰ Certamente, a quantidade de imagens era um recurso que poderia atrair outros leitores menos habilidosos e mais interessados em ver as gravuras do que ler as crônicas e cartas. Cafeterias, restaurantes, papelarias, consultórios compravam e/ou assinavam a revista, disponibilizando-a para os seus clientes. A presença da revista nestes espaços poderia oportunizar para não assinantes e/ou compradores a visualização do mensário. Entretanto, seguramente, tais dinâmicas não ampliavam muito a comunidade de leitores/visualizadores de *Renascença*, mas, certamente, poderia ajudar na influência que o periódico poderia ter na sociedade.

Assim, apesar do empreendimento de Gramacho e Costa possivelmente não ter tido uma ampla circulação em Salvador, na Bahia ou em outros estados, ele poderia ser muito lido e visto entre as elites e classes médias, ditando os seus valores, atitudes e comportamentos. A partir daí, a revista poderia ter uma influência nas cidades maior do que sua capacidade de circulação, pois, em razão da grande desigualdade política, econômica e social que imperava naquele momento, as elites e classes médias tinham grande poder de fazer de suas práticas uma forma de controle e dominação sobre as cidades e regiões.

Direção, redação e colaboradores

Já vimos anteriormente que *Renascença* era uma revista de propriedade da Fotografia Lindemann que, por sua vez, tinha como proprietários os senhores José Dias da Costa e Diomedes Gramacho. Porém, esse arranjo permaneceu até outubro de 1918, quando José Costa faleceu de causas que desconhecemos. No número 35 da revista, os seus editores publicaram um longo texto homenageando o antigo proprietário da Lindemann. Nesta mesma edição, encontramos uma nota informativa assinada por Diomedes Gramacho em que ele afirmou aos leitores e anunciantes que havia assumido toda a direção da Photo-Lindemann.

Ao que parece, partir desse momento, a firma, que passou a levar apenas o nome de Gramacho, foi se tornando uma empresa familiar na medida em que começou a contar com os filhos de Diomedes assumindo outras funções de gestão na empresa, inclusive as de direção. O falecimento de José Costa, bem como a reformulação administrativa da Lindemann, significou para os editores da revista a entrada de uma nova fase de *Renascença*, na qual não foi possível perceber grandes mudanças na organização do periódico, bem como na sua política editorial. Essa segunda fase parece se estender até janeiro de 1925, quando, iniciada a terceira fase, na

⁷⁰ Conferir, por exemplo, a figura 232. No clichê de um flagrante de uma senhorinha aguardando um bonde na entrada da Photo-Lindemann, vemos páginas da edição 18, capa e trechos da reportagem fotográfica do embarque dos atiradores baianos, coladas na parede da entrada do estabelecimento.

edição 122, apareceu no expediente o nome de Diomedes Gramacho Filho como diretor da revista. O provável primogênito do patriarca permaneceu nessa função até a edição 157. A partir do número seguinte, outro filho de Diomedes, Derval Gramacho, assumiu a direção e, ao menos até a edição 174, é possível ver o seu nome neste cargo. No número 180, o último que localizamos desta série, encontramos o nome de Agnaldo Tosta na condição de diretor geral.

Além do diretor geral, *Renascença* contou com pessoas que tinham outros importantes cargos de direção da revista. Sem dúvida, a pessoa de maior destaque nesse campo foi Olympio da Silva Pinto. Em praticamente todo período de circulação da revista, no intervalo que estamos estudando, Pinto foi o diretor comercial da revista. Era ele quem fazia quase todas as viagens pela Bahia e pelo país para divulgar o mensário e conquistar assinaturas e, principalmente, anunciantes. Tempos depois, Pinto, em 1923, apareceu apenas como gerente da revista, tendo a função de diretor-comercial passada para Severo dos Anjos, um funcionário de longa data da Lindemann. Pelo que podemos acompanhar, Olympio Pinto permaneceu na revista até a edição 124, de abril de 1925, quando Derval Gramacho assumiu a gerência da revista. Na edição 126, encontramos uma nota na revista em que dizia que “já não faz mais parte na sua direção ativa como gerente, que há nove anos vinha exercendo com critério e honradez, o sr. Olympio Pinto. Motivos que forcem a sua atividade em melhoria de seus interesses assim o permitiram”.⁷¹ Infelizmente, não encontramos muitos dados biográficos sobre Olympio. Em pesquisa no site de genealogias Family Search, descobrimos que as relações de Olympio com os Gramacho se estenderam à esfera familiar, quando o diretor comercial foi padrinho de Diva Gramacho, filha de Diomedes e Domitila Gramacho, a segunda esposa do patriarca. Além de Derval, um outro filho de Gramacho também assumiu a gerência da revista. Seu nome era Delor e o encontramos na função apenas na derradeira edição da série que estamos trabalhando.

Na terceira fase de *Renascença*, os proprietários também passaram a se preocupar em informar ao leitor outros cargos de liderança, além do de diretor geral, gerente e diretor comercial. Não sabemos se esses cargos existiram nas fases anteriores da revista. De toda sorte, uma função que passou a ser informada foi a de Diretor Artístico. A partir da edição 128, de julho de 1925, encontramos o nome do chargista Edgard Pereira, que já colaborava com capas e charges, ocupando aquele cargo. É certo que, pelo menos até a edição 137, o seu nome continuou a ser publicado como ocupante daquele posto. A partir da edição 142, quem apareceu nessa função foi Derval Gramacho, assumindo a gerência o seu irmão, Agenor Gramacho. Com

⁷¹ *Renascença*, Salvador, n 126, maio de 1925, p. 35

a ida de Derval para direção geral a partir da edição 157, não aparece mais o cargo de diretor artístico de modo que não tivemos como saber se essa função continuou a existir.

Encontrar fontes sobre a organização da revista não foi uma tarefa fácil. Raramente os editores procuravam informar o leitor sobre os cargos na revista. Uma das principais formas de fazê-lo era apenas com publicação do nome e do respectivo posto na vinheta. Assim, recorremos a outros conteúdos na própria revista para saber mais sobre o seu funcionamento. Geralmente, quando os editores publicavam uma nota felicitando diretores e colaboradores pelos seus aniversários, conseguimos identificar a função deles na revista. Neste tipo de fonte, duas que trouxeram mais detalhes sobre a organização, não só da *Renascença* como da Lindemann, foram as notícias registrando a comemoração do aniversário de Diomedes Gramacho e do sucesso da publicação da edição de Centenário. Sobre a data natalícia do chefe da Lindemann, lemos que Diomedes ofereceu, a todo o pessoal das diversas secções da Lindemann, “um lauto almoço, após o qual foi surpreendido com uma singela homenagem, mas expressiva de manifestação de apreço pelos corpos redacionais e tipográfico da *Renascença*, a que se aliaram empregados de departamento anexos e a secção de retoques da Fotografia”.⁷²

O que chamou a atenção nessas notícias foram os grandes clichês apresentando uma parte da equipe da Lindemann. Nas fotografuras da notícia sobre o aniversário de Diomedes Gramacho, contabilizamos 25 pessoas divididas em quatro secções. A primeira era a secção fotográfica, que contava com pessoas trabalhando em funções como operador geral, direção de secção de retoques e ampliações, auxiliar e desenhista, caixa e gerência, chefia e operação da secção de impressão e operação e serviço externo de fotografias. Na secção de clicheria, notamos a existência das funções de direção de gravação, chefia de secção e auxiliar mecânico. Na secção de tipografia e venda de material, os cargos eram de direção, encarregado da venda de material, caixa auxiliar e datilografia, administração de oficinas gráficas e tipografia auxiliar. Por fim, no corpo redacional da revista as funções eram de direção-gerência, redator-chefe, redator-secretário, redator-comercial, direção-artística e auxiliar de redação. Já o clichê da equipe posando para foto, durante o almoço em comemoração ao êxito da edição de centenário, foi acompanhado de uma legenda identificando 27 pessoas e seus respectivos cargos. Entre as que não apareceram nas fotografuras do aniversário de Diomedes Gramacho, podemos citar a de fotógrafo viajante, diretor artístico de fotografia, ajudante de fotografia, desenhista, repórter, impressor de secção fotográfica, entre outras.

⁷² *Renascença*, Salvador, nº 45, julho de 1919, p. 22 e 23.

Figura 78: Reportagem fotográfica em comemoração ao aniversário de Diomedes Gramacho

PHOTOGRAPHIA LINDEMANN

Como foi commemorada a data de 16 de Agosto.—Aniversario de seu director artistico e proprietario.—Festa intima de seus amigos auxiliares.



Defleuiu a 16 do findante a da ge a da genethiaca do director proprietario desta revista e d' Photo-Lindemann, sr. Diomedes Gramacho, cuja laboriosidade e especialidade é notoria, assim em nosso meio artistico, como no social.

Por este justo motivo, seus auxiliares nas varias seções do movimento estabelecimento tributaram-lhe de estimulo, na manhã desse dia.

A todo o pessoal da casa offerceu o aniversário luto e simpatia, após o qual foi organizado um festivo e animado com a presença de todos os membros do corpo redaccional e typographico da Photo-Lindemann e da Renascença, que se alliaram em entregas de presentes e artigos de arte, e a seção de retouches e ampliações da Photo-Lindemann.

Reuniram-se os manifestantes e outras pessoas amigas na sala principal do estabelecimento, onde, sobre roca chueira, conduziu a por senhor...

(Continúa)



3—Corpo redaccional da Renascença—Sentados ao centro Prof. A. Garcia, redactor-chefe. A esquerda, dr. A. Ruy redactor secretario. A direita O. Pinto, redactor-commercial e director gerente. Ao fundo de pé D. Gramacho director artistico e proprietario e Jayme Costa, auxiliar de redacção.



1ª seção photographica—Primeira fila sentados no centro: D. Gramacho, operador director geral. Á direita, senhorinha Amabilia Gramacho, directora da seção de retoques e ampliações, Waldemira Silva, auxiliar e desenhista; á esquerda, senhorinha Lydia Bittencourt, caixa e gerencia, Domitila Farias, operadora e chefe da seção de impressão, Adalberto Dias, operador e encarregado do serviço externo photographico.

Em pé, á direita, senhorinhas, Adalgisa Carvalho Leonor Cerqueira, Conceição de Jesus, Luiza Costa, auxiliares de retoques e acabamento, senhorinha Adriana Macêdo, impressora, Diomedes Gramacho Filho, impressão e aspirante em todas as seções, senhorinha Beatriz Moraes, auxiliar da impressão e archivist.



4—Pavimento terreo—Typographia e seção de venda de material. Sentados no centro, D. Gramacho, director. Á direita, senhorinha Maria da P. Fraga encarregada da venda de material, caixa auxiliar dactylógrapha. Á esquerda, J. Mangueira, administrador das officinas graphics. Ao fundo em pé, a começar da esquerda, J. Santos, typ. Derval Gramacho aspirante, S. Dias, typ. José, aux.

Fonte: Renascença, Salvador, nº 45, julho de 1919, p. 22 e 23

Figura 79: Funcionários da Renascença e da Lindemann posando para foto em almoço em comemoração ao sucesso da publicação da edição do Centenário

PROFESSOR ANTONIO GARCIA—

Rendemos nossa homenagem ao seu saber, que como Redactor-Chefe de Renascença desde o seu evento, com uma pequena interrupção, nos deixou de guiar com suas luzes, por motivo de molestia deixou de figurar no grupo geral.



Grupo apanhado após o almoço oferecido pelo sr. D. Gramacho aos seus auxiliares da Photo-Lindemann e «Renascença», commemorativo pelo exito de «Renascença» com o seu grande numero do Centenario e a victoria da Photo-Lindemann pela classificacão na Exposição da Bahia:

Da direita—Olympio Pinto, chefe da Filial Lindemann e director de Renascença; Paulo Pinillos, photographo viajante; Rozendo Sant'Anna, retocador; Saturnino Lopes, typographo; Erico Miralha, typographo; Derval Gramacho, gravador; Oscar Carvalho, gravador; José Fernandes, gravador; Diomedes Gramacho Filho, ajudante photographico; Franz Kugler, director artistico da seção photographica; Thomaz Lopes, desenhista; Severo dos Anjos, tecnico e seção commercial de «Renascença»; Saturnino Dias, chefe da seção typographica; D. Gramacho, director geral e proprietario das casas Lindemann e de «Renascença»; Cezar Borges, auxiliar de «Renascença» e tecnico, Aureo Contreiras redactor de «Renascença»; José Dias, photographo chefe da Filial e reporter de «Renascença»; Elisa Greco, impressora da seção photographica; Celeste Silva, caixa da casa Matriz; Helena Silva, ajudante de impressão; Ayda Braga, seção de retoques photographicos; Maria Fraga, caixa da casa Filial e encarregada da expedição de «Renascença»; Waldemira Silva, 1.ª auxiliar da seção artistica; Amabilia Gramacho, chefe da seção artistica; Olindina Dias Coelho, 1.ª auxiliar da seção de gravuras; Anna Santos, auxiliar de impressão photographica e Egídia R. de Lima, aspirante.



Fonte: Renascença, Salvador, nº 106, agosto de 1923, p. 42.

Ainda que seja difícil identificar e listar todas as pessoas que trabalharam para a revista e/ou para Lindemann e os seus respectivos cargos, a existência, em algum momento, dessas funções e, principalmente, da publicização delas nas páginas de *Renascença* parece se constituir enquanto uma performance profissional, na qual Diomedes Gramacho estava preocupado em afirmar que a Lindemann não era uma empresa amadora que terceirizava seus serviços ou possuía poucos funcionários acumulando funções. Especialmente pelo modo como os clichês acima foram dispostos, vemos um esforço de apresentar a Lindemann e a *Renascença* em uma atmosfera profissional, na qual os seus funcionários estão bem-vestidos e apresentados. Ainda chama atenção a indumentária de alguns dos retratados que, usando jaleco, como técnicos-científicos, parecem conferir ainda mais importância à atividade tipográfica e fotográfica. Por outro lado, algumas das pessoas apresentadas nas gravuras têm o sobrenome Gramacho o que confirma ainda mais a ideia de a Lindemann ter se tornado uma empresa familiar.

Passando a apresentar a redação de *Renascença*, a partir das várias edições que folheamos, podemos afirmar que ela, especialmente nas duas primeiras fases, foi constituída por um núcleo que permaneceu praticamente inalterado. A parte da produção textual à cargo da redação bem como o diálogo com os colaboradores se concentrava nas mãos de três pessoas. O professor Antonio Augusto da Silva Garcia, o advogado Afonso Ruy e o Olympio Pinto.

Antonio Garcia já é um conhecido nosso. Como vimos, na imprensa de Salvador, antes de *Renascença*, ele já havia trabalhado com Simões Filho n’*O Papão*, em 1904. Porém, nos anos 1900, o seu principal envolvimento com o mundo dos impressos foi participação no corpo redacional da *Revista do Brasil*. Certamente, comparando um pouco do conteúdo das duas revistas, é possível conferir que alguns temas e seções de *Renascença* tiveram como uma inspiração da revista de José Alves Requião. Na chefia da redação da revista dos Gramacho, Antonio Garcia parece ter sido a figura mais importante. Uma boa parte dos artigos de fundo era de sua autoria. Além disso, como veremos mais a frente, ele era o autor de algumas seções como “Ao Fumo do Charuto”, “Typos e Impressões”, além de traduzir contos de escritores conhecidos. Antonio Garcia permaneceu na revista até edição 127, de maio de 1925.

Nas duas primeiras fases da revista, Afonso Ruy de Souza parece ter sido o segundo em importância na redação. Nascido em 1893, formou-se em direito, em 1915, pela Faculdade de Direito da Bahia. Possivelmente, a presença de Ruy na revista foi marcada por algumas idas e vindas. Em algum momento da segunda fase, ele parece ter se ausentado de *Renascença* e retornado na fase seguinte. Nesta, na edição 142, encontramos uma nota afirmando que Ruy tinha assumido o cargo de redator. Ao menos como o seu nome aparece no cabeçalho da revista,

Ruy parece ter ascendido a função de redator chefe 11 meses depois, na edição 151/152. Infelizmente, não temos como saber se ele permaneceu na revista até o último número da série.

Finalmente, temos Olympio Pinto que era o responsável pela parte comercial da revista durante a maior parte de sua edição circulação. Entretanto, ele também redigia e assinava alguns textos avulsos e de secções. Também costumava usar um pseudônimo de nome Nelino Filot. Era da autoria dele os textos da coluna “Coisas” que comentava generalidades do cotidiano da Bahia e de Salvador. Nos últimos anos de Pinto na revista, entre 1923 e 1925, ele também passou a assinar alguns editoriais.

A chegada da terceira fase de *Renascença* significou uma reconfiguração do núcleo de redação da revista. Além da saída de Antonio Garcia e Olympio Pinto, bem como a presença de Afonso Ruy na chefia da redação, a partir de 1925, identificamos outros nomes na redação em algum momento da circulação da revista. Entre alguns intelectuais que antes começaram como colaboradores na revista, podemos citar João Dória Gomes que atuou como redator e Egberto de Campos Ribeiro e Agnaldo Tosta que ocuparam o cargo de secretário. Este último ainda chegou a ser diretor.

Em relação aos colaboradores esporádicos e regulares, podemos destacar nomes como o poeta Áureo Contreiras, um dos principais colaboradores de *Renascença*, que não só produziu muitos poemas para a revista, como, sob o pseudônimo Kildo, colaborava com as colunas “Cartas a Nair” e “Silhuetas” que traziam cartas ficcionais. Altamirando Requião, importante jornalista ligado aos diários, também parece ter colaborado bastante com *Renascença*. Além de ter publicado poemas, ao que parece, produziu a secção intitulada “Da Janella” que apresentava, na forma de um texto, um diálogo entre um vizinho e vizinha que comentavam, apresentando os pontos de vista de um homem e uma mulher, trivialidades e questões da ordem do dia. Outros dois poetas importantes a publicarem com regularidade em *Renascença* foram Astério de Campos e Egas Moniz Barreto de Aragão. No campo das artes plásticas, *Renascença* também contou com a colaboração de pessoas como Alberto Valença, um dos principais pintores impressionistas baianos do período e um dos responsáveis, inclusive, por algumas das primeiras capas da revista, além da vinheta que abria a edição. Por fim, entre os colaboradores mais regulares, porém menos conhecidos, estavam José Eslebão de Castro, José Augusto de Carvalho, Emgydio de Souza, Hélio Simões, Herman Lima, J. D. Bahiano, Enedino Abude, entre outros.

Entre os colaboradores mais esporádicos conseguimos localizar figuras de destaque do periodismo e da literatura baiana. Ao longo das edições de *Renascença*, nomes como Aloysio de Carvalho, pai e filho, Xavier Marques, Silio Boccanera Júnior, Godofredo Filho, vez ou

outra apareciam assinando, contos, crônicas e, principalmente, artigos. Dentre os colaboradores esporádicos, mas que no período final de circulação da *Renascença*, se tornam mais regulares foram Teixeira Gomes e, especialmente, Carlos Chiacchio, uma as lideranças literárias mais proeminentes da Bahia naquele momento.

A redação de *Renascença* não se preocupou apenas com os baluartes do jornalismo, da literatura e das artes. A ideia de ser uma revista mais aberta também se estendeu ao público leitor que era convidado a publicar seus trabalhos na revista, especialmente os poemas. Os editores também se preocuparam em fazer do seu leitor um fotógrafo amador que poderia colaborar para a revista. Ainda que em pouquíssima quantidade, foi possível identificar alguns clichês cuja legenda indicava que a autoria da foto tinha sido de um fotógrafo amador, leitor da revista. Ao menos em duas oportunidades localizamos um interesse da redação da revista em fomentar, a pedido dos próprios leitores, a cultura fotográfica em revista entre os seus leitores através da divulgação de concursos fotográficos. Na edição 42, encontramos um anúncio que dizia:

Acendendo aos instantes pedidos dos seus amigos e colaboradores, mais ainda, ampliando o seu programa de revista mundana e artística, animando os amadores fotográficos, e estimulando-os, na revelação do apuro artístico, patentear as belezas inéditas até agora desconhecidas pelas objetivas profissionais, resolveu a *Renascença* abrir um concurso fotográfico de paisagens.⁷³

As regras do concurso exigiam que os trabalhos fossem inéditos e assinados. Os vencedores, além de receberem uma medalha, teriam suas imagens publicadas nas edições seguintes. Entretanto, não foi possível identificar se alguma das fotogravuras dos números posteriores à publicação do concurso foram de autoria de participantes da competição. Na edição 169, de janeiro de 1929, encontramos um anúncio de outro concurso. Para participação do certame, exigia-se que o fotógrafo fosse amador e que a fotografia fosse um instantâneo. De acordo com a chamada:

Em verdade, um concurso de instantâneos, e frisamos neste ponto, de instantâneos exclusivamente feito entre amadores, melhor prova apresentará, não o que tiver mais técnica fotográfica propriamente, o que se não pode exigir de um simples sportman da câmera, nem tão pouco o que possui a melhor lente, mas aquele que melhor souber, pelo interesse, pela originalidade e pelo encanto, escolher o mais apropriado momento para carregar no desobturador.

No intuito de promover entre nós o desenvolvimento da fotografia como sport elegante e útil, *Renascença*, sempre à vanguarda de tudo o que possa dizer bem da Bahia, abre de hoje em diante as suas páginas à emulação dos fotógrafos amadores.⁷⁴

⁷³ *Renascença*, Salvador, nº 42, 15 de maio de 1919, p. 28.

⁷⁴ *Renascença*, Salvador, nº 169, janeiro de 1929, p. 17.

Por fim, ainda cabe lembrar que, entre os colaboradores, também existia uma presença feminina. Como teremos a oportunidade de observar mais à frente, muitos poemas e pensamentos foram assinados por mulheres. Elas chegaram até mesmo a ter uma secção. Intitulada de “As elegâncias do mês”, era uma coluna de moda que, além discutir a importância desse tema, apresentava as tendências das estações, os tipos de roupas para diferentes ocasiões e respondia às leitoras diversas dúvidas sobre indumentárias e acessórios. A secção ocupava um bom espaço na revista, uma página inteira, e trazia imagens de roupas que ilustravam que tipo de peça estava sendo discutida no texto. “Elegâncias do Mês” era assinada Aidole, pseudônimo de Elodia Gramacho, a primeira esposa de Diomedes, o que talvez explique o destaque que a rubrica tinha na revista.

Financiamento

Como era a financiada a Renascença? Quais as suas principais fontes e despesas? Essas são algumas questões para pensarmos como a cultura visual produzida na revista também não deixava de ser influenciada pelo modo como os editores do mensário financiavam-no.

No que se refere a vida financeira da revista, infelizmente, não encontramos muitos dados com informações sobre suas receitas e despesas. Com exceção do preço de uma edição avulsa ou assinatura do mensário, desconhecemos outros tipos de valores como, por exemplo, o preço dos anúncios ou os salários/pagamentos, caso existissem, dos funcionários e/ou colaboradores. Assim, ficou muito difícil algum tipo de conclusão sobre a valores e origens das despesas e lucros das revistas.

Uma das raras informações envolvendo valores relacionados às despesas para a produção da revista foi encontrada no já citado artigo de fundo em que os editores apresentaram uma espécie de reformulação do corpo redacional da revista. Neste texto, eles disseram que “somente a ilustração de um número, em gravuras, se não fosse fabricada sem interesse de lucro, atingiria o custo total de cerca de um conto de reis, no mínimo, afora o restante que constitui o todo de Renascença”.⁷⁵ Por esse dado, podemos considerar que produzir apenas um número de *Renascença* era um empreendimento caro e, possivelmente, apenas a venda da revista não seria suficiente para cobrir os custos de produção e além obter algum tipo de lucro.

Em uma estimativa simplificadora, podemos considerar que, em uma edição como a 124, no ano de 1925, cuja tiragem pode ser arredondada para cinco mil exemplares, uma vez que naquele ano os editores informaram que a revista estava quase alcançando a produção de

⁷⁵ *Renascença*, Salvador, nº 123, fevereiro e março de 1925, p. 11.

seis mil revistas, é possível chegar no valor de 2:500\$000 como resultado das vendas do periódico. Consideramos essa uma soma superestimada, pois muitas revisas eram adquiridas pelo sistema de assinatura, cujo valor era menor do que um número avulso. De toda sorte, subtraindo desse valor os custos somente com a produção das fotogravuras de uma edição, sobrariam 1:500\$000 que muito provavelmente não era o lucro, uma vez que ainda existiam outros custos que poderiam envolver compra de papel, distribuição das revistas e pagamento de pessoal. Além disso, não podemos considerar essa conta para todo o período de circulação da revista, pois desconhecemos a sua tiragem e os valores da compra de insumos que não eram baratos, pois em várias oportunidades os editores reclamaram do seu preço.

Portanto, não seria arriscado dizer que produzir *Renascença* não era um empreendimento barato e apenas a sua venda não era suficiente para que ela fosse um negócio sustentável e rentável. A leitura e visualização de vários números do mensário indica que, como um negócio, além das suas vendas, ele era financiado por duas importantes fontes. A venda de espaço na revista para a publicação de anúncios e reclamos e atuação da Lindemann no campo da fotografia e do periodismo.

Em algumas oportunidades, nos primeiros anos de *Renascença*, seus editores costumavam lembrar que a Lindemann possuía uma boa saúde financeira, possivelmente proveniente do lucro advindo das vendas de produtos e serviços fotográficos responsável, inclusive, por manter a própria revista. Em um texto em que os editores fizeram uma espécie de balanço do primeiro ano de *Renascença* lemos que:

Firmaremos, com o próximo número, o primeiro marco de existência, de jornada afanosa na senda do periodismo honesto, não raro semeada de urzes.

Devemos celebrar esse fato com festas espalhafatosas, com alardes, preconcios?

Não.

Isso nos é defeso pela labuta sobreposse a que nos entregamos para manter com seriedade e independência de ação um magazine como o que tendes sob a vistas, cujo escopo primacial é propugnar pelo engrandecimento desta infeliz terra.

E não fosse: jamais nos conformaríamos com essas comemorações ruidosas, tanto do sabor de muitíssimos para os quais, entretanto, é utopia quanto lhes não interesse imediata e diretamente.

Devemos mudar de itinerário? Em vez duma revista chic, que enaltece, melhor será um periódico de escândalo, que deprima? Jamais consentiremos no bastardeamento da *Renascença*.

Seus diretores-proprietários, que até o presente à têm sustentado por sport e amor ao trabalho, tenho na fotografia a necessária fonte de receita, ou continuarão, a poder de esforço, como têm feito a promover-lhe melhoramento ou deixarão o campo.

Tergiversar de intuítos – nunca!

Não receiem, porém, nossos assinantes, aqueles que nos confortam com seu pequeno auxílio: não daremos absolutamente três números em uma só edição.

Será cumprido à risca nosso programa.

A *Renascença* é filha da Photo-Lindemann, que mantém oficinas de fotografia, o melhor serviço de clichérie, tendo sido a primeira que o desenvolveu entre nós, e uma tipografia regular. Está visto que com tais elementos, contando com o concurso de

CAPÍTULO 2 - MATERIALIDADES DA RENASCENÇA

inteligentes moços que nos têm alentado com suas produções e com a boa vontade de nosso diretor intelectual, Prof. Antonio Garcia, ela poderá prosseguir na trajetória iniciada, em lhe não faltando o auxílio do comércio, que até hoje tem sido seu baluarte, não falando do limitado número de leitores da Capital, pois a Renascença tem maior curso no interior e nos Estados.

Na Bahia, a objetivação de ideais promanados de fonte sã, livre, imparcial, que se não inspiram na corrupção avassaladora, não faz prosélitos nem encontra apoio nos governos, aos quais parece aproveitar o estado degressivo da população.

Proteção às letras, às belas-artes... Se não há para os compromissos... é a eterna escusa. Entretanto, realizam-se festas, excursões, homenagens – sem gravame para o erário público, já se vê – das quais só há notícia após sua realização, quase sempre. Só os satélites, porque gravitam em torno dos atos, no Olimpo, é dado evidenciar-se pela luz de empréstimo.

Contudo e apesar de tudo, não apraz à Renascença uma tal condição.

Ou ela irá por diante segundo a mesma linha que se lhe traçou previamente ou desaparecerá, com um desafio aos mais esforçados para que consigam fazer viver por muito tempo, nesta terra, qualquer empresa nobre, visando benefícios imateriais para a coletividade.⁷⁶

Apesar de longo, esse texto merece ser lido na íntegra na medida em que apresenta boas informações sobre o modo como os proprietários, diretores e editores da revista concebiam o periódico na relação com o seu financiamento. Chama muito a atenção a ideia de feitura da revista por esporte e amor. Quando os responsáveis afirmam que a Lindemann não dependia da revista para sobreviver, pelo contrário, era *Renascença* que tinha na empresa fotográfica uma das principais formas de financiamento, procuram demarcar que a revista não possuía algum tipo de dependência financeira que a impedisse de adotar uma política editorial considerada livre e imparcial. A suposta autonomia da revista era uma qualidade muitas vezes ressaltada por seus editores. Seguramente, tal afirmação era um modo de se colocar de maneira diferente na imprensa da Bahia, muitas vezes considerada partidária, beligerante e financeiramente dependente dos governos e grupos políticos. Alguns historiadores e historiadoras têm demonstrado como jornais e revistas, notadamente ao longo da Primeira República, muitas vezes eram fundadas por políticos servindo de plataforma para defender o seu grupo ou atacar os adversários (Sampaio, 1999; Santos, 1985). Na Bahia, políticos influentes criaram ou financiaram periódicos e uma das formas mais comuns de fazer isso era empregar os jornalistas no governo, garantindo-os alguma segurança financeira importante para atuação desses na imprensa. Enfim, ao se afirmar como protetora das artes e das belas letras, sem recorrer ao escândalo e à corrupção e até o auxílio dos leitores através da compra das edições, os editores procuravam colocar *Renascença* na vanguarda de um tipo de jornalismo interessado na produção de uma imagem moderna da imprensa baiana e da própria Bahia.

⁷⁶ *Renascença*, Salvador, nº 15, 25 de junho de 1917, p. 13.

CAPÍTULO 2 - MATERIALIDADES DA RENASCENÇA

Um modo de perceber a importância que a fotografia tinha para a manutenção dos negócios da Lindemann e da própria *Renascença* pode ser observado na quantidade de propagandas que Diomedes Gramacho fazia da sua empresa nas páginas da revista. Não foram poucos os anúncios que procuravam afirmar a Lindemann como a melhor do gênero na Bahia, responsável pelos melhores trabalhos na fotografia, na clichéria e na tipografia. Um exemplo desses anúncios poder ser visto abaixo:

Qualquer máquina fotográfica faz retratos, até as que se compram por 10\$000. Possui, porém, a Photo Lindemann a melhor, mais aperfeiçoada e a de maior preço em catálogo.
Para se obter, hoje, máquina igual, seriam precisos cinco contos de réis.
Visitando-se a sua opulenta exposição e cotejando-se seus trabalhos com outros do mesmo gênero, verificar-se-á sua superioridade em relevo, em harmonia, sem alteração das linhas fisionômicas, nem aberrações.
É por esta razão que artistas e pessoas viajadas lhe dão preferência e alguns a reputam a melhor do norte do Brasil.
No seu ateliê - o operador é a alma da fotografia - trabalha em primeiro lugar um dos sócios da casa, com prática de 15 anos, nesta oficina.
Não sendo, como não é, despesa diária a que se faz com o retrato, deve sempre preferir a casa de garanta com o valor do seu trabalho o dinheiro dispendido.
Nada de retrato baratos nem experiências.
A Photo-Lindemann é bastante conhecida.
A Photo-Lindemann sempre!
Gravuras, tipografia, cinematografia, clichéria.
Proprietária da *Renascença*, elegante revista baiana
Costa & Gramacho.
Diretores e Proprietários.⁷⁷

Uma outra estratégia que os proprietários mobilizaram para fazer de *Renascença* um espaço de divulgação da Lindemann, o que, conseqüentemente, garantia a própria sobrevivência da revista, foi a publicação de uma espécie de artigo defendendo a importância do retrato, um dos principais serviços da empresa.

A necessidade do retrato

Jamais, como no atual momento de civilização se impôs a necessidade da fotografia como documentação honesta e fiel de fatos e coisas, eventos de relevância, de quanto, em suma, digno de registro.
E a carência de fotos se acentua na razão direta da evolução em todas as manifestações da atividade humana, auxiliando poderosa e eficazmente a percepção.
o retrato propriamente dito, exige-o, no entanto, o coração.
ele é necessário a todos, em todas as épocas da vida, e o remirar a efígie dalguem que muito estimamos parece que nos concede o dom de nos Aproximarmos dele, por diante que este alguém esteja e como que o nosso espírito sente perto algo da personalidade ausente temporária ou definitivamente.
O retrato dos mortos queridos se nos afigura falar sem palavras nos momentos em que a nossa sensibilidade mais se exercita por certas circunstâncias evocativas e para aqueles que menos sensíveis se julgam quanta saudade não vem lenir, basta vez, o retrato de um ser bem-amado!
Dês que vem para a vida, constituindo um ente à parte, uma nova individualidade, parcela de nosso sangue e porção de nossa alma, sentimos de logo a necessidade

⁷⁷ *Renascença*, Salvador, nº 22, 30 de novembro de 1917, p. 37.

CAPÍTULO 2 - MATERIALIDADES DA RENASCENÇA

imperiosa de retratá-la. ocorrem tantas eventualidades no viver das frágeis criaturinhas e que depositamos com o nosso mais acrisolado afeto às nossas mais caras esperanças de Felicidade?

Quantos, escoado sensível período de tempo, se não arrepelam o e incriminam ainda, nos extremos de afeição paternal, por não terem previsto a possibilidade de ficar em privados do consolo que lhes traria ao coração excruciado a imagem idolatrada do filhinho que a Parca impiedosa lhes arrebatou para todo o sempre!

E que prazer constatar o desenvolvimento do fruto de seu amor, em várias etapas de sua preciosa existência! Evocar é reviver os belos e jubilosos dias em que esses pequenitos herdeiros do nome que usamos assentaram pela vez primeira à mesa eucarística, ou receberam os primeiros galardões devidos a seu esforço e inteligência. E a criança se faz adolescente, atinge a idade núbil. agora o retrato representa o jovem doutorando ou a mimosa noiva. E quanta satisfação, quanto prazer em recordar esses grandes dias da história do coração, à vista das efígies ostentando os respectivos trajos característicos!

Buscando sempre pelo bom conceito coletivo, o atelier Lindemann quanta vez se tem iluminado com regozijo insopitável de clientes, erudido da constatação, em simples chapas sensibilizadas, da fidelidade de traços e expressões fisionômicas!

Ademais, está firmada na opinião geral a assertiva de que o retrato, ao invés de artefato de luxo, é um objeto de real utilidade e mais: que é a melhor e mais valiosa oferenda entre pessoas unidas por liames de parentesco ou de mútua estima.

o retrato é indispensável a todos.⁷⁸

Ao que parece, até os primeiros anos da década de 1920, os negócios da Lindemann no ramo da fotografia iam de vento em popa, o que, possivelmente, justificou um grande passo que Diomedes Gramacho deu quando resolveu abrir uma filial no Bairro do Comércio. Segundo uma notícia veiculada nas páginas de *Renascença* comentando a inauguração do estabelecimento, os editores lembraram que este foi concebido para atender de modo mais dinâmico a clientela da região comercial da cidade que demandava diversos serviços gráficos e fotográficos. Também podemos imaginar que, estando no Bairro do Comércio, portanto, perto do porto da cidade, a filial da Lindemann poderia suprir a demanda de muitas pessoas do interior que iam em busca de produtos e materiais que a empresa vendia

Por outro lado, nem sempre a firma comercializou artefatos para a fotografia. A sua especialidade era a venda de serviços como revelação, ampliação de fotografias e produção de clichês. Ao que parece, a partir de 1919, ela começou oferecer para a compra papel, produtos químicos, chapas entre outros utensílios e insumos. Com isso, a Lindemann entrou em concorrência com as empresas do ramo, contribuindo para o que eles estavam chamando de quebra do monopólio. Ao menos em duas edições, os editores anunciaram que o monopólio da venda daquele tipo de produtos tinha caído o que barateou os preços dos diversos produtos ligados às artes fotomecânicas:

Queda de um monopólio

A classe fotográfica vinha sendo explorada, desde algum tempo, por uma casa única que vendia material fotográfico nesta praça.

⁷⁸ *Renascença*, Salvador, nº 72, 30 de abril de 1921, p. 18.

CAPÍTULO 2 - MATERIALIDADES DA RENASCENÇA

era um verdadeiro gravame para ela adquirir por quantias exorbitantes o material que de todos os gêneros de comércio é talvez o único que conserva os preços de 1914. desenvolvendo seus diversos ramos de atividade com a criação de novas seções, a Photo-Lindemann já prestou mais um assinável serviço a classe contribuindo, por sua competição no mercado para a baixa dos produtos mais necessários as artes fotomecânicas.

Tão consideráveis são as baixas hoje constatadas que os preços retornaram quase aos de um lustro passado, não obstante a escassez de transportes e os preços dos fabricantes não terem sofrido alteração, pois não sanaram ainda as dificuldades decorrentes da falta de braços e matéria prima.

de toda a parte chegam aplausos à Photo-Lindemann por esta medida e temos razões para afirmar que as suas encomendas diretas aos centros produtores forçarão ainda mais a baixa, levando aos pequenos consumidores e a classe em geral lucros, que não os tinham compensadores, desde que não puderam aumentar o preço dos trabalhos. podem todos confiar na ação do atual proprietário da Photo-Lindemann, e nós o concitamos anão aceitar conchavos, o que redundará em benefícios para os seus colegas.⁷⁹

A partir de tudo o que foi apresentado até aqui, podemos afirmar que *Renascença* tinha na Lindemann uma empresa relativamente sólida, responsável em grande parte por manter a revista. Entretanto, podemos ir um pouco mais além na nossa compreensão para considerar que, muito provavelmente, a *Renascença* parecia ser para os proprietários da Lindemann uma espécie de grande vitrine da exposição da capacidade técnica-fotográfica da empresa de Diomedes Gramacho. As diversas fotografias, reportagem fotográficas e propagandas estavam sempre mobilizando as diversas formas de produzir, dispor e mobilizar imagens. Em *Renascença*, podia-se ver ampliações, sequências, colagens, junção entre imagem e texto entre outras formas de visualizar as imagens que, de certa forma, podiam produzir nos leitores, empresários e/ou profissionais e amadores da fotografia algum tipo de desejo de, não só adquirir a revista, como se aventurar no universo de produção e comercialização de suas imagens. Assim, a revista fazia parte de um circuito das imagens em que a Lindemann queria ser uma espécie de centro irradiador.

A possível solidez da empresa de Gramacho também encontra justificativa no fato dela ter continuado a ser fornecedora de produtos e serviços gráficos e fotográficos para a imprensa soteropolitana. No primeiro capítulo, vimos que, ainda sob a gestão de José Dias da Costa, a Lindemann parece ter sido a pioneira na produção e fornecimento de clichês para vários periódicos da cidade. Essa relação permaneceu, mesmo a empresa sendo concorrente de outros impressos através de *Renascença*. Em um anúncio na edição 151 da revista, lemos que a Lindemann prestava serviços de gravação para os impressos “*Diário de Notícias, Diário da Bahia, O Combate, A Noite*, e todos os jornais do interior e do Estado de Sergipe”⁸⁰

⁷⁹ *Renascença*, Salvador, nº 40, 26 de março de 1919, p. 33.

⁸⁰ *Renascença*, Salvador, nº 151, junho de 1927, p. 44.

Entretanto, outras fontes nos levaram a considerar que não era apenas a venda dos produtos e serviços fotográficos que garantia sobrevivência e manutenção de *Renascença*. Como vimos mais acima, os editores lembraram que o comércio era uma importante fonte de auxílio à revista. A principal forma deste setor colaborar com a revista era com os anúncios.

Apesar de não sabermos o quanto a Lindemann arrecadava com a venda de espaço publicitário, não podemos desconsiderar que esses valores pareciam ser fundamentais para a saúde da revista. Os editores sempre deixaram bastante espaço no periódico para publicação dos anúncios. Em cada edição, ao menos dez páginas eram destinadas àquele tipo de conteúdo. Em números mais robustos, chegamos a ver mais vinte páginas com propagandas. A edição 118 foi inteiramente dedicada aos anúncios comerciais. Vale destacar que os proprietários da Lindemann, em muitos anúncios, lucravam de duas formas. Obviamente, em primeiro lugar, a empresa recebia por vender um espaço na revista. Contudo, como veremos no capítulo seguinte, muitos anúncios eram produzidos com o uso de desenhos, montagens, retratos, instantâneos entre outras imagens que entravam na revista na forma de clichês muitas vezes produzidos pela própria Lindemann.

Pelo que podemos ver, os anúncios eram tão importantes para a saúde financeira da revista que os editores chegaram a publicar um longo texto defendendo a prática de propagandear produtos e serviços na imprensa:

O anúncio é útil sob todos os pontos de vista

Os fatos demonstram a todo momento a verdade do assertivo supra, embora ainda existam imbecis que, por espírito de contradição, tentam negar o valor do reclamo.

Ora, como se poderá conhecer a existência de tal ou qual estabelecimento, os gêneros de comércio deste ou daquele, as diversas indústrias exploradas aqui, ali e acolá, o preparado para tal moléstia, a mercadoria que está em vossa prateleira, vezes empacotada? Que sois especialistas neste ou naquele ramo, que vendeis mais barato certo artigo que o vosso vizinho? Uma casa que não faz reclamo e que julga não precisar dele é comparável a mala fechada, que se não sabe o que encerra nem pode interessar a alguém que não seja o próprio dono.

Certa época, quem estas linhas escreve, teve séria discussão com certo indivíduo, por motivo de ter este declarado que não carecia de propaganda para a sua casa, pois não dava evasão à concorrência.

No entanto, com o decurso do tempo e a teimosia ruinosa, tudo se foi por água abaixo e hoje o mesmíssimo refratário ao reclamo vive a agitar grande campa, berrar a plenos pulmões e espalhar programas convidativos pelos bondes, tudo a um tempo!

Ó capricho da sorte!

O reclamo é tudo, meus senhores, ainda é melhor quando bem-feito.

Numa revista, então, é excelente.

Está entre nos boudoirs mais elegantes, perdura nas estantes, coleciona-se com zelo e carinho.

Anunciae na *Renascença*, que é a única revista chique que possui a Bahia.

não será por Ventura, útil? que outra publicação contemporânea tem registrado melhor e mais copiosamente o que de Belo, de útil, de admirável existe nesta urbs?

Número 60 com o qual *Renascença* vai comemorar seu aniversário e entrar no quinto ano de existência, sem a mínima interrupção, será repleto de lindas vistas de nossa querida Bahia.

CAPÍTULO 2 - MATERIALIDADES DA RENASCENÇA

ela espera que colaborareis um pequeno anúncio para ilustrar ainda mais suas páginas, numa edição condigna Do progressismo baiano nas ciências e letras, comércio e indústrias, artes e profissões, em todos os departamentos, em suma, da atividade útil e louvável.

Convém notado que *Renascença* é uma revista lindamente baiana, organizada e impressa na Bahia, com elementos próprios de que dispomos e contendo mais ampla e melhor reportagem fotográfica de todos os eventos desta capital do que qualquer outra publicação congênera.⁸¹

Por essa fonte, se pode observar que o anúncio, além de angariar uma melhor colocação de um produto ou serviço no mercado, adquiria mais prestígio quando produzido por pessoas e empresas capacitadas. Nessa direção, a Lindemann poderia oferecer duas vantagens. Possuir maquinário e pessoal qualificado para uma boa imagem e ser proprietária da *Renascença*, uma espécie de vitrine do comércio. Enfim, a utilidade do anúncio, por si só, não era suficiente. Era necessária uma performance material que ia desde a produção do próprio reclamo até a sua circulação em um impresso adequado e isso, segundo Gramacho, só a Lindemann poderia oferecer.

A importância que os anunciantes tinham para a revista foi várias vezes reconhecida pelos editores de *Renascença*. Um artigo de fundo comemorando o quinto ano da revista nos ofereceu pistas bastante sintomáticas da relação que a Lindemann tinha com os negociantes de Salvador. No texto, os editores lembram que a revista:

Penhoradíssima ao público legente de toda parte por onde circula, pelo apoio e alentos que lhe têm sido dispensados, julga se também com o dever de consignar sinceros agradecimentos aos srs. negociantes e industriais, desta e de outras praças, pela inserção constante de anúncios e reclamos de seus produtos e artigos de comércio, numa afirmação indiscutível de confiança a que nos esforçamos sempre por corresponder satisfatoriamente.⁸²

Neste artigo, desvanecidos “por essa preferência, que, aliás, nunca foi posta em dúvida, e se traduz pelo reconhecimento da sua utilidade”, os diretores da revista chegaram a nominar algumas das principais empresas que costumavam anunciar no mensário, como a fábrica de cigarros Leite & Alves, a sapataria Casa Clark, as farmácia Piedade e Silva, a firma exportadora Tude & Irmão, o banco The London and River Plate Bank, as empresas de remédios A saúde da Mulher, Bromil, Emulsão de Scott, entre outras empresas. Em outro texto em que mais uma vez os editores listavam mais de trinta estabelecimentos que costumavam anunciar na revista, encontramos um longo agradecimento:

A todos, muito obrigado
Sem Contender com as Prates do jornalismo indígena, nesta edição comemorativa do Natal de *Renascença*, o seu viver durante um lustro de inúmeras lutas e alguns louros.

⁸¹ *Renascença*, Salvador, nº 59, 30 de junho de 1920, p. 12.

⁸² *Renascença*, Salvador, nº 60, julho de 1920, p. 25.

CAPÍTULO 2 - MATERIALIDADES DA RENASCENÇA

Todavia, jamais nos permitiríamos silenciar o nosso reconhecimento a quantos nos trazem testemunhos de simpatia, conforto e alento salutaríssimo; aos que nos auxiliam a vencer dificuldades inevitáveis decorrentes da temerosa crise que empolga todo o orbe civilizado; enfim aos senhores comerciantes e industriais deste e de outros centros, onde tem curso e Bastos ledores esta revista.

em toda a parte, o comércio é fator de prosperidade e grandeza, seja de uma localidade de uma região ou de um país e nenhum empreendimento de utilidade carente de concurso coletivo logrará êxito sem sua cooperação eficaz.

Quantos conhecem, mesmo por ouvir falar, o problema da existência dos órgãos de publicidade compreendi que é necessário a solução impende do maior ou menor desenvolvimento das seções de anúncios que reclamamos, o padrão pelo qual se infere dos respectivos valores e do conceito em que são tidos.

mercê de Deus, da sinceridade do nosso dizer e da verdade com que documentamos, Fotograficamente, os fatos, não desatendendo nunca aos preceitos da boa arte nem aos ditames do bom senso, não nos tem sido escassa a confiança plena de estabelecimentos mercantis e industriais desta e de outras praças da República e afirma-nos, também, a consciência haver correspondido a ela, um rosa mentiu e da melhor vontade. nem por isso, nos sentimos, porém, menos obrigados a vir de público agradecer-lhes tão útil coadjuvação, O que efetivamos nestas ligeiras palavras, especializando neste preito de gratidão.⁸³

Ao investigar as formas de financiamento da revista, foi possível compreender melhor qual era posicionamento político-ideológico dos seus proprietários. Podemos considerar que a relação da Lindemann com os capitalistas e negociantes, ao menos da Bahia, não era meramente de troca comercial. Parecia existir um envolvimento ideológico mais profundo com a classe comercial que fazia com que as páginas de *Renascença* se tornassem um importante espaço de valorização e defesa dos interesses daquele grupo. Não custa lembrar que a Lindemann era uma empresa comercial, e, ao que parece, um negócio relativamente bem lucrativo. Não seria de admirar, portanto, que Diomedes Gramacho e seus colegas atuassem em favor da classe comercial. A defesa dos comerciantes nas páginas da revista aconteceu de várias formas: produção de editoriais valorizando a história e longa tradição da praça comercial baiana, artigos contrários à imposição de impostos considerados onerosos à classe comercial e até manifestação de voto em candidatos ao governo estadual considerados alinhados aos interesses das chamadas classes conservadoras. Na campanha ao governo do estado para o quadriênio 1924 – 1928, por exemplo, os editores de *Renascença* se manifestaram abertamente à candidatura de Francisco Góes Calmon, empresário ligado ao setor bancário.

Encerrada a apresentação e discussão da caracterização da revista, podemos considerar que, possivelmente, existia uma grande preocupação editorial em fazer com o que a materialidade da revista se constituísse em uma performance visual que reforçasse a ideia de uma revista ilustrada e de variedades, não apenas pelo seu conteúdo, mas também pelo seu formato. Assim, a revista, em si, seria e formaria uma grande imagem, uma espécie de grande

⁸³ *Renascença*, Salvador, nº 76, 31 de julho de 1921, p. 6.

álbum na forma de mosaicos, montagens e colagens sobre os mais diversos assuntos, não só de Salvador, mas da Bahia e até do mundo. Importante pontuar que a performance visual-material da revista envolvia o seu formato, mas também o fato de ela ser um produto da Lindemann e até ser financiada por esta empresa. Para os editores do mensário, essa condição reforçava ainda mais a qualidade visual e, conseqüentemente, o prestígio da revista. Além disso, a alentada capacidade de *Renascença* circular pelo interior da Bahia e o até do Brasil com um material sobre essas próprias localidades também fazia parte de uma performance, uma vez que procurava aproximar visualmente essas realidades com o que acontecia no chamado mundo civilizado.

Por fim, é importante ressaltar que uma performance material que buscava fazer de toda a revista uma grande imagem pode ser interpretada como uma estratégia de formação de um público leitor e visualizador. Embora este capítulo tenha desenvolvido uma discussão no sentido de identificar quem lia a revista, não podemos naturalizar a ideia da existência um público leitor, enquanto um sujeito pronto, já acabado, independente da revista. A revista formava o seu leitor/visualizador educando-o sobre o papel e importância de uma performance visual não só no seu conteúdo, mas especialmente na sua forma. Essa estratégia parece ter sido fundamental para o processo de produção de uma comunidade de leitores e visualizadores que, sobretudo a partir da revista, aprendida que o mundo era para ser visualizado da melhor maneira possível. Participar dessa comunidade, portanto, exigia conhecer imagens para produzir suas próprias imagens. E nada como a Lindemann para ajudar neste processo. Mas e o conteúdo da revista? Ele também seguiu esta dinâmica? É o que veremos no próximo capítulo.

CAPÍTULO 3 - VISUALIDADES NA RENASCENÇA

Feita a caracterização de *Renascença*, nos cabe agora, neste capítulo, apresentar um pouco do seu conteúdo. Como uma típica revista ilustrada de variedades, o mensário possuía uma diversidade significativa de texto e imagem em suas páginas. O seu material era formado por artigos científicos e enciclopédicos, poemas, contos, crônicas, notas, anedotas, reportagens fotográficas, retratos, instantâneos etc. Em se tratando de uma revista ilustrada, as imagens apareceram em variados tamanhos, formatos, suportes, disposições com distintos enquadramentos, planos, pessoas e ambientes retratados.

Para os propósitos deste trabalho, não nos caberia identificar e fazer uma análise minuciosa e quantitativa de todo esse conteúdo. Não é objetivo dessa tese um levantamento exaustivo para identificar, detalhadamente, autoria, formas e temáticas de todo o material de *Renascença*. Assim, preferimos, nesse momento, apresentar um pouco do conteúdo a partir da dinâmica defendida pelos editores da revista, de modo que a principal questão do capítulo foi apresentar como os editores procuravam, pelo conteúdo, definir a revista como ilustrada e de variedades. Não foi do nosso interesse questionar a própria ideia do que eles entendiam do conceito de revista ilustrada e variedade, mas como essas concepções se materializaram no material apresentado. Também, optamos por dar a ver a diversidade do conteúdo sem necessariamente determinar qual deles era o maior ou mais frequente ou qual representava melhor a revista. Outra escolha foi tentar perceber a relação desse material com a cultura visual impressa, um dos principais objetivos deste trabalho. Também nos interessou pensar como essa diversidade de conteúdo foi importante na formação da visualidade urbana, especialmente de Salvador. Pelo que demonstraremos a seguir, não obstante existisse uma variedade textual na revista, prevaleceu uma preocupação de produzir um material em função do próprio interesse dos editores do mensário em fomentar um modo dos leitores articularem o que liam à cultura visual estimulada e mediada pela Lindemann. Para efeito de uma melhor apresentação do que se segue, resolvemos dividir o capítulo em três segmentos que acreditamos ser o fundamental da revista: as propagandas, as secções e o conteúdo avulso.

Propagandas

Como já se sabe, os reclamos e anúncios ocuparam um grande espaço em *Renascença*. Pelas evidências apresentadas, é provável que fosse desse material que os proprietários retiravam uma boa parte das receitas. Porém, pelo modo como política e ideologicamente os donos da Lindemann se colocavam ao lado da classe comercial, os anúncios não serviam apenas como forma de manter o periódico e a empresa, mas como um modo de exaltar e valorizar os negociantes e capitalistas. Assim, em alguma medida, as propagandas, sobretudo aquelas que usavam amplamente os recursos visuais, eram uma forma de exibir e ostentar o progresso de parte das chamadas classes conservadoras, grupo em que, acreditamos, os proprietários da Lindemann imaginavam estar.

No que tange aos tipos de serviços e produtos que eram anunciados nas páginas de *Renascença*, encontramos uma diversidade impressionantes deles. As categorias são as mais distintas possíveis e entre elas podemos citar: aluguel de automóveis, alfaiataria, bebidas, artigos para escritórios, artigos domésticos, artigos para fotografia, artigos para higiene pessoal, artigos masculinos e femininos em geral, calçados, confecções, chocolate, cigarros, decoração, moda, médicos e dentistas, ferragens, gráficas, joias, loteria, bancos, mobílias, tinturarias, tipografias, higiene pessoal, remédios, entre outros. Eram anunciados não apenas os produtos e serviços como também os estabelecimentos que vendiam esses itens.

Embora não tenhamos feito um levantamento sistemático e minucioso, conseguimos identificar mais de 4000 propagandas ao longo dos 180 números da revista. Foi possível perceber que existiam anúncios de produtos e serviços que não apareceram sequer 5 vezes, como os de vidraçarias, ao passo que produtos de higiene pessoal, como sabonetes, apareceram mais de 84 vezes. Entretanto, o fato de um tipo de produto/serviço/estabelecimento ser mais vezes anunciado não significou necessariamente que ele tinha mais destaque nas páginas da revista. Isso porque as propagandas foram publicadas de diferentes formas, tamanhos e suportes. Algumas empresas optaram por anunciar seus produtos utilizando apenas três linhas que poderiam ficar no rodapé da página ou em meio a um artigo ou reportagem fotográfica. Por sua vez, outros estabelecimentos muitas vezes mobilizavam páginas inteiras com amplos recursos de clichês e até reportagens fotográficas.

No levantamento que fizemos, foi possível perceber que as propagandas de remédios eram as que mais apareciam na revista. Dentre os mais de 4000 mil anúncios identificados, pelo menos 1700 eram produtos como depurativos e fortificantes. Entre os anunciantes desta categoria, encontramos a Saúde da Mulher, Emulsão de Scott, Elixir Nogueira, Antigal do Dr.

Machado etc. Em seguida, podemos citar as lojas e produtos ligados ao universo da confecção e dos calçados, como a sapataria Casa Clark, os calçados Atlas e as lojas Ao Leão de Ouro e Ao Mundo Elegante. Outra categoria importante, sobretudo para a Lindemann, foram os anúncios ligados aos produtos gráficos, tipográficos e fotográficos que, somados, totalizaram pelo menos 173 inserções. Nesse campo, encontramos anúncios de máquinas fotográficas, papéis, serviços de impressão.

Passando a perceber a relação da cultura visual com essas propagandas, foi facilmente observado que os clichês foram fundamentais para uma maior colocação das propagandas no interior da revista. Os anúncios com fotogravuras costumavam ocupar um bom espaço nas páginas de *Renascença*. E os clichês não eram apenas produzidos a partir de fotografias, mas também com desenhos e outros tipos de técnicas. Como vimos, a presença das imagens nas propagandas era de muito interesse para Gramacho uma vez que, eventualmente para a produção dos clichês, o anunciante contava com o serviço da própria Lindemann. Como evidência dessa informação, identificamos muitos anúncios com a tradicional assinatura Lindemann Bahia, o que indica ou a fotografia ou o clichê foi produzido nas dependências da empresa de Gramacho.

As imagens pictóricas apareceram de muitas formas nas propagandas. Infelizmente, não foi possível explorar todas elas. Assim, priorizamos as fotogravuras cuja relação com a fotografia foi mais evidente. Tal escolha se deu, sobretudo, em função de *Renascença* ser uma revista de uma empresa fotográfica na qual muitas das suas imagens foram utilizadas para ilustrar e compor os próprios anúncios. Feito essa justificativa, podemos considerar que este tipo de anúncio estava dividido em três grandes grupos. Os retratos de pessoas e famílias posadas, os instantâneos de pessoas e grupos em diversos ambientes e as vistas urbanas.

É provável que o retrato tenha sido uma das principais formas de utilização da imagem fotográfica na composição dos anúncios. Este tipo de imagem aparece de muitas formas, tamanhos e suportes. É possível encontrá-lo desde um tamanho muito reduzido, ocupando bem menos que uma metade de uma página, quanto estampando praticamente toda aquela. A grande maioria das imagens que identificamos seguia um tradicional formato retangular e vertical. Os clichês também apresentaram uma variedade significativa quanto ao suporte. Muitos deles vinham acompanhados de textos anunciando o produto o serviço, como também títulos, mas, principalmente, legendas que procuravam explicar o efeito ou vantagem de produto ou serviço fez à pessoa ou ao grupo retratado.

No anúncio de muitos estabelecimentos ou serviços, a imagem que aparecia era o retrato do seu dono. Em algumas propagandas, as imagens chegam a ser maiores que o próprio texto que apresentava o que era anunciado. Acreditamos que o uso do retrato nessas circunstâncias parecia ter a intenção dar um caráter de respeitabilidade ao negócio. Ao utilizar o retrato do empresário bem-vestido, esperava-se que a imagem convencesse ao leitor que o produto ou serviço oferecido era confiável. Tão ou mais importante que o que era vendido, era o seu vendedor ou responsável, cuja imagem é uma espécie de garantia, de modo que se ele aparecesse bem apresentado é sinal que a sua empresa/produto/serviço poderia gozar de igual valor. Enfim, de acordo com Annateresa Fabris (2004), o retrato, como forma de distinção e prestígio social, emprestava essas ideias ao próprio comércio. É bem provável que o uso dessa estratégia fosse estimulado pela Lindemann na medida que, possivelmente, era em seu ateliê em que os empresários iam tanto negociar um anúncio quanto tirar uma fotografia.

Quando não era o próprio dono do estabelecimento que usava o seu retrato para conferir prestígio ao seu ganha-pão, os anúncios costumavam ter fotografias de pessoas ilustres como forma de atestar a qualidade de um negócio. Assim, não foi rara a utilização de retratos de médicos, advogados e negociantes para aquele fim. A confiança nos retratos na indicação de um produto e/ou serviço estava também na performance daqueles, uma vez que procuravam posar com uma indumentária que, adotando o uso de ternos, gravatas e até becas, indicava que a pessoa vestida realmente tinha alguma formação que assegurava fidelidade ao produto/serviço que sua imagem atestava. No caso de *Renascença*, podemos considerar que uma estratégia importante foi escolher pessoas muito conhecidas e de grande influência na comunidade baiana. Dessa forma, ainda que alguns produtos não fossem de empresários ou empresas locais, o retrato utilizado no anúncio era de pessoas que aproximavam os leitores do próprio produto uma vez que quem o atestava eram pessoas de seu conhecimento. Aqui, talvez a *Renascença* pudesse dispor do seu acervo fotográfico para montar esses anúncios.

Figura 81: Anúncio de uma Padaria destacando o retrato do seu proprietário

Alfaiataria Uzeda Comunica a todos os seus amigos e freguezes que acaba de receber um completo e lindo sortimento de casimiras, fustões, brins de linho, etc.
 -17-Cobertos- 17-BAHIA



Quereis comer bom pão?
Ide á PADARIA TRIUMPHO
 á Rua Dr. Manoel Victorino, n. 21

Ali encontrareis o que há de melhor, pois tudo é fabricado com as melhores farinhas, observando-se as prescripções hygienicas, e para isso fiscalizam os seus proprietarios.

V. MOTTA LEAL & C.

TELEPHONE, -307 Bahia-Brazil

Retratos?? Lindemann!

PRAÇA DA FIDELIDADE, N. 3
 AVENIDA 7-BAHIA

STELLA
 Typ. ? Lindemann?
 é o Calçado Distincto

RESISTENCIA ARTE DUPLO CORDÃO

Fonte: *Renascença*, Salvador, nº 6, 14 de novembro de 1916, p.4

Figura 80: Retratos de personalidades médicas como prova da eficiência de um remédio

COM PROVAS PROVADAS
 é que o **ANTIGAL DO DR. MACHADO** se tem propagado desde os pampas gaúchos ao Pará, exhibindo documentos, publicando provas authenticas
Medicos bahianos que têm recommendado esse precioso remedio:

Dr. Alvaro B. dos Reis
 Do Instituto Nina Rodrigues.

Dr. Arthur Correia Cotias
 Docente da Faculdade de Medicina e Inspector Sanitario.

Dr. Pedro Nogueira
 Do serviço Sanitario Estadual.

E' o melhor depurativo do sangue e o mais complexo, pois encerra as 3 grandes armas therapeuticas:
Iodo, arsenico organico e mercurio
 em estado de perfeita tolerancia gastrica e segura absorpção

Fonte: *Renascença*, Salvador, nº 23, 28 de dezembro de 1917, p. 3.

Figura 82: Retrato e clichê produzido pela própria Lindemann como prova da cura de paciente pelo uso do Antigal do Dr. Machado

FACTOS E NÃO PALAVRAS
 O **ANTIGAL DO DR. MACHADO** é um grande remedio contra qualquer manifestação rheumatica, confirma o Sr. Major Norberto da França Mattos enviando-nos a presente photographia como prova da cura de sua exma. esposa.

Major Norberto da França Mattos, negociante em S. Felix, Bahia, sua exma. esposa e filha.

E' o melhor depurativo do sangue e o mais complexo, pois encerra as 3 grandes armas therapeuticas: IODO, ARSENICO ORGANICO E MERCURIO
 em estado de perfeita tolerancia gastrica e segura absorpção.

Fonte: *Renascença*, Salvador, nº 22, 30 de novembro de 1917, p. 3.

Uma outra forma bastante comum de utilização dos retratos foi aquela em que apresentavam pessoas que foram curadas de uma enfermidade em razão do uso de algum medicamento, tônico ou preparado. As empresas dos medicamentos como Antigal do Dr. Machado, Elixir de Nogueira ou a Saúde da Mulher foram os as que mais recorreram aos retratos como forma provar que as pessoas retratadas tinham sido curadas. Mais uma vez, são figuras potencialmente conhecidas do público leitor. As legendas, nesse sentido, parecem ocupar uma importante função ao ajudar a identificar o retratado como uma pessoa conhecida, não só citando o seu nome, como a ocupação e local de moradia na Bahia. É bem capaz dessas pessoas também serem leitoras da revista e que, através delas, compravam o medicamento que as curavam conforme a própria fotografia do anúncio provava. Assim, a imagem não se constituía apenas enquanto uma prova do tipo que apresenta uma antes de depois da enfermidade, mas pelo fato da pessoa ser apresentada na sua melhor roupa e em um espaço controlado como um ateliê realçando a sua condição física. Isso não quer dizer que não existissem retratos que procuravam provar a cura ao apresentar alguma deformidade e o seu tratamento com uma imagem sendo utilizada como prova. Algumas vezes, a propaganda do Elixir de Nogueira apresentou uma pessoa que havia sido curada de uma determinada doença. Nessa mesma imagem, porém, foi mobilizada uma outra estratégia de garantir o funcionamento do produto. Trata-se de um retrato em que uma família estava posada. Esse parece ter sido um recurso de evidenciar como o medicamento permitia trazer de volta a reunião em família e convívio do enfermo com os seus parentes.

Figura 83: Anúncio provando a cura pelo Elixir de Nogueira

De triumpho em triumpho!

Merece atenção!

CURA MARAVILHOSA
— PELO —
ELIXIR DE NOGUEIRA



**José Maria Pereira da Silva e sua família—Curado, ha mais de 20
anos, de um cancro syphilitico no nariz com o Elixir de Nogueira. Casado
depois de curado. Hoje, chefe de numerosa familia—OITO FILHOS FORTES!**

Fonte: *Renascença*, Salvador, nº 28, 25 de abril de 1918, p. 44.

Figura 85: Instantâneo de uma família em harmonia em função da cura pelo Elixir de Nogueira

A verdade nua e crua

**Vencendo os remedios
Nacionais e Estrangeiros**



O SR JOSE' PEREIRA DE BRITO, CERCAD' DE SUA FAMILIA, TENDO AO LADO SUA
FILHA MARIA HOZANA, A QUE SE REFERE EM PARTE O ATTESTADO ABAIXO.

Ilmos. Srsrs. Viuva Silveira & Filho
Rio de Janeiro.

O abaixo assignado, residente na cidade de Camocim (Ceará), estabelecido com officina de
marceneiro à Rua Senador Jaguaribe, declara que soffreu ha longos annos de impureza de
sangue, acompanhado de reumatismo, sendo forçado a abandonar o trabalho. Depois de do-
lorosos soffrimentos e usar infinidades de remedios, tive por felicidade a indicação do ELIXIR
DE NOGUEIRA do Pharmaceutico Chímico João da Silva Silveira, conseguindo o meu restabe-
lecimento com poucos vidros do referido preparado, podendo continuar a trabalhar. A minha
filha Maria Hozana de Brito soffreu de ezemas pelo corpo; curei-a ainda com o "Elixir de No-
gueira". Como prova de gratidão, offereço a minha photographia junto com minha familia.
Ceará (Camocim), 19 de Outubro de 1917.

José Pereira de Brito
(Firma reconhecida).

Fonte: *Renascença*, Salvador, nº 32, 31 de julho de 1918, p. 50.

Figura 84: Retrato e clichê produzido pela Lindemann para anúncio do Triphol.

Os successos do TRIPHOL



O interessante Japhé, filhinho do Dr. Manoel Muniz Ferreira,
digno preparador da Faculdade de Medicina e neto do saudoso politico
senador Dr. José Marcellino.

PESA 11 e MEIO KILOS, COM 8 MEZES DE IDADE.
Deve esta robustez ao uso do TRIPHOL

**FACILITA A DENTIÇÃO, ENRIQUECE O SANGUE, FORTIFICA OS
OSSOS, AUGMENTA O CRESCIMENTO, TORNANDO AS CRIANÇAS
SADIAS, ROBUSTAS E BELLAS.**

**E' um preparado completo: encerra elementos do sangue,
dos nervos, dos musculos, do cerebro e dos ossos.**

Fonte: *Renascença*, Salvador, nº 32, 31 de julho de 1918, p. 56.

Passando a dissertar sobre os instantâneos, esse tipo de imagem apareceu em menor quantidade se comparada aos retratos. Entretanto, ele parece ter cumprido mais uma outra função, a de divulgação e valorização dos estabelecimentos. Aqui, grande parte dos instantâneos foi utilizada para apresentar o próprio negócio, destacando o seu funcionamento, organização, corpo de funcionários e produtos. Dos anúncios que identificamos com essas imagens, parece existir uma preocupação em apresentar os chamados grupo de auxiliares. As imagens parecem que foram tiradas como modo de destacar aquele grupo como bem-vestidos e organizados. Os produtos vendidos também aparecem organizados e bem-dispostos, o que parece indicar a capacidade e variedade de estoque do estabelecimento. Além disso, esses instantâneos procuram apresentar o espaço interno da loja com um enquadramento que visa mostrar o estabelecimento como bem espaçoso. Alguns clichês também exibiram clientes interagindo com os caixeiros e outros auxiliares, talvez como uma forma de demonstrar que o negócio era frequentado.

No que se refere ao tamanho, formato e suporte desses clichês, absoluta maioria deles era de um tamanho grande ocupando metade de uma página. Seu formato seguiu o retangular e a imagem foi capturada na horizontal. Os clichês sempre estavam acompanhados de títulos e textos detalhando o serviço e/ou produtos que o estabelecimento oferecia.

Figura 87: Anúncio com grande clichê de um instantâneo apresentando o interior da Farmácia Piedade

PHARMACIA PIEDADE

CASA DE 1ª ORDEM NO SEU GENERO

Sortimento completo de drogas



ESPECIALIDADES PHARMACEUTICAS, PERFUMARIAS, ARTIGOS PARA PINTURA A OLEO,
RECEBIDOS DAS PRINCIPAES PRAÇAS DA EUROPA E ESTADOS UNIDOS

Manipulação Cuidadosa
PREÇOS REDUZIDOS
Praça da Piedade, 11-A--Tel. 340
BAHIA

Fonte: *Renascença*, Salvador, nº 8, 31 de dezembro de 1916, p. 4.

Figura 86: Propaganda com um instantâneo da Barbearia Moderna

ANNUNCIOS INDICADORES

| | |
|---|---|
| <p>GYMNASIO YPIRANGA —Sodré—43— Director—Dr. Isaias Alves As aulas da "Escola de Gymnastica" admittem alumnos estranhos ao estabelecimento.</p> <p>Pharmacia Piedade de Ormindo Azevedo & Irmão—Drogas, especialidades pharmaceuticas, perfumarias e artigos para desenhos e pinturas. Importação directa. Praça da Piedade, n. 11 A</p> <p>A La Renommée Fabricação de chapéus. Completo sortimento de Chapéus confectionados para senhoras, Chapéus de sol para homens, senhoras e crianças; sombrinha bijouterias e muitos outros artigos para presentes. A. Ferreira & C. Rua Chile n. 1—Bahia.</p> <p>Fabrica de Chapéus para Senhoras de Herculano Moreira Leite —Fabricam-se flores e grinaldas para noivas. Vendas exclusivamente a dinheiro ---RUA CHILE---</p> | <p>CASA BRANDÃO Excellente e hygienica barbearia, preços commodos. Cabello 500 rs; barba 200; lustros de calçados 100 rs. Brevemente Massagem electrica 500 rs. 66—Taboão—66</p> <p>Casa Alves & Companhia Fazendas, Miudezas, Artigos para presentes e diversas outras mercadorias. 16—Baixa dos Sapateiros—16</p> <p>CLINICA CIRURGICA dentaria do Cirurgião Dentista José de Azevedo Borba. Em sua residencia--Sant'Antonio Além do Carmo, 26—BAHIA</p> <p>Dr. David Bastos Clínica medico-cirurgica. Tratamento da syphilis e da Leishmaniose pelas injeções endovenosas de 914, de mercúrio e emetico. Consultorio:—Rua Chile 26 1º andar. Residencia Calçada-131---Telephone 2462</p> |
|---|---|

BARBEARIA MODERNA
Rua Cons. Dantas, 46
Defronte do Baneo da Bahia

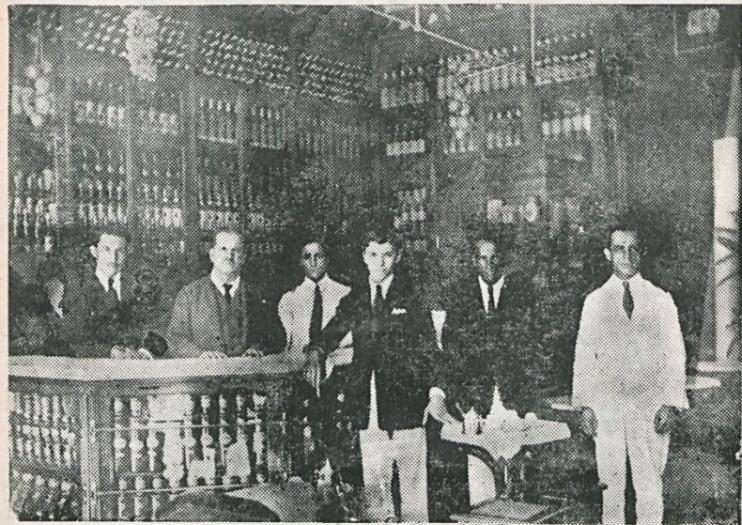


MELANOGENE—para tingir os cabellos de preto, castanho e louro. — Perfumarias finas de todos os fabricantes, Artigos para dentes. Sabonetes de todas as marcas.

Fonte: *Renascença*, Salvador, nº 2, agosto de 1916, p. 3.

Figura 88: Duas fotografuras do Bar e Café Union com destacando o estoque e os proprietários. Atente-se para o título do anúncio

O COMMERCIO MODERNO



Aspecto do «BAR E CAFE' UNION», instalado a rua Dr. J. J. Seabra, n. 170, vendo-se os seus proprietarios os srs. Luiz Domingues e Ramiro Castro, acompanhados de seus auxiliares.



O «Bar e Café Union», o confortavel e moderno estabelecimento da rua Dr. Seabra—170, que vae tendo uma grande frequencia.

Fonte: *Renascença*, Salvador, nº 122, dezembro de 1924/janeiro de 1925, p. 8

O último conjunto fotogravuras foram os que podemos chamar de vistas urbanas. Nessas imagens, os edifícios e as fachadas dos estabelecimentos foram bastante valorizados. Nesse grupo, os clichês têm um formato grande e a imagem é disposta de modo vertical. As fotogravuras também costumavam apresentar títulos e legendas. Nos chamou atenção o modo como muitos desses edifícios foram enquadrados pelas lentes dos fotógrafos. Quase sempre esses prédios eram capturados de forma isolada sem dividir atenção com outras construções. Até mesmo a estratégia de editar a imagem para retirar outros prédios foi mobilizada como forma de destacar o equipamento focalizado. Os edifícios também foram retratados de um modo esquinado para tentar apresentá-lo como longo e assim dar uma ideia de grandeza e monumentalidade. Isso acontecia até mesmo com as construções que não estavam situadas no cruzamento de ruas.

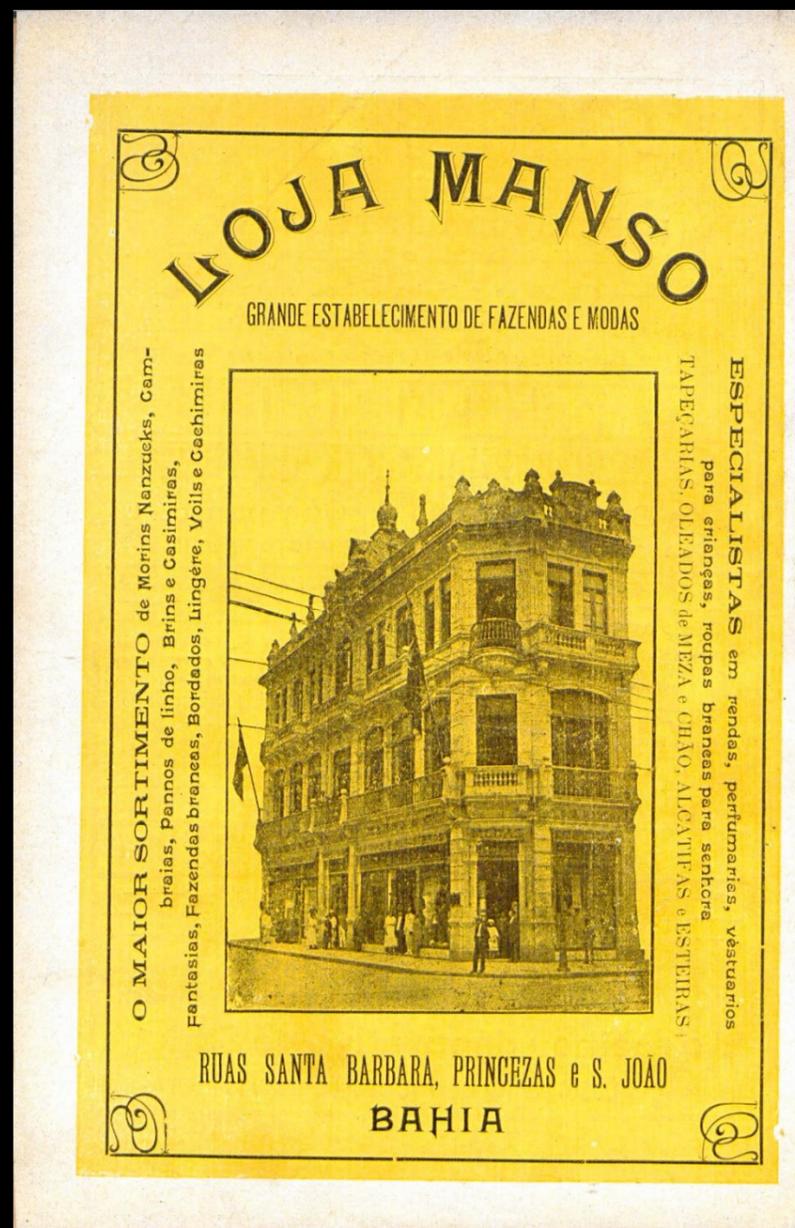
A maioria dos edifícios apresentados estava situada na zona comercial da cidade que, como se sabe, tinha sido recentemente reformada (Almeida, Maria do Carmo Baltar Esnaty de, 2014). Embora fosse possível identificar clichês de prédios na Rua Chile e na Avenida Sete de Setembro, a predominância de imagens do bairro do Comércio não pode ser explicada apenas pelo fato de anúncios serem de estabelecimentos daquela região. Talvez, justamente por serem naquele espaço, os proprietários tenham recorrido à anúncios focalizando a fachada e/ou prédio onde funcionava seu negócio para adquirir ainda mais prestígio. Portanto, o valor que uma determinada empresa tinha se dava não apenas no lugar onde ela ficava, mas como era exibida por imagens a relação do negócio com o espaço.

Figura 91: Clichê com vista da Companhia Tude, Irmão & Cia. Atente-se pela ideia de monumentalidade produzida como efeito pelo modo como o fotógrafo enquadrou o edifício



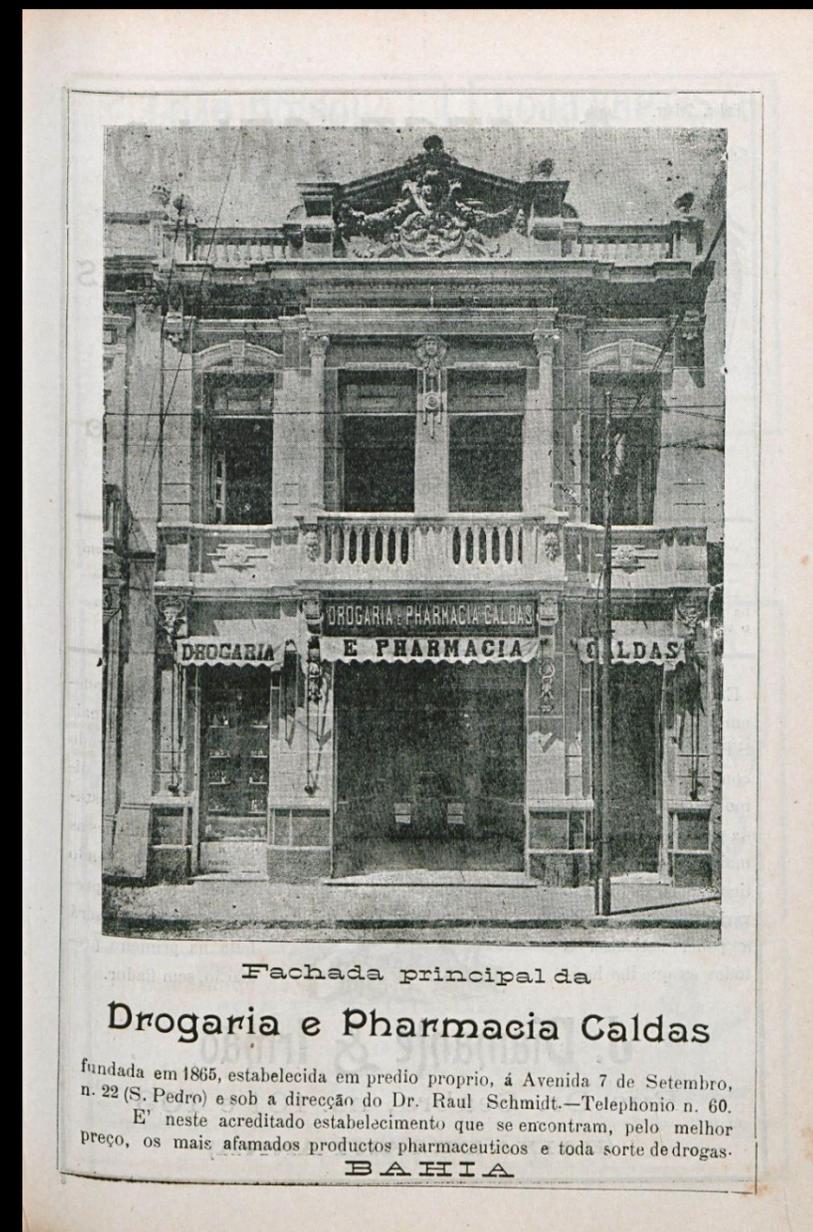
Fonte: *Renascença*, Salvador, nº 21, 15 de novembro, de 1917, p. 35.

Figura 90: Anúncio com clichê do edifício onde funcionava a Loja Manso & Cia. Reparar na edição da imagem que isolou o prédio de outras construções



Fonte: *Renascença*, Salvador, nº 1, julho de 1916, p. 77.

Figura 89: Exemplo de um anúncio com clichê com a fachada de um edifício comércio. No exemplo vemos a farmácia Caldas.



Fonte: *Renascença*, Salvador, nº 14, 25 de maio, de 1917, p. 5.

A partir da visualização de tantos anúncios pudemos constatar que Olympio Pinto e os outros gerentes comerciais de *Renascença* procuraram conquistar os anunciantes de outras formas. Um recurso bastante interessante de se observar foi a produção de reportagens fotográficas sobre uma empresa. Adotando uma estratégia na Bahia difundida por Simões Filho no *A Tarde*, a produção de matérias sobre um estabelecimento ou produto costumava conjugar sequências de vários tipos de imagens como retratos, instantâneos e vistas. Essas reportagens possuíam no mínimo três clichês e algumas delas eram acompanhadas de textos explicando a história da empresa, o quadro de funcionário e o cuidado com a produção e distribuição do produto. Nas páginas de *Renascença*, encontramos reportagens de algumas empresas baianas como a Drogaria Brasil, a fábrica de Calçados Trocadéro, a relojoaria e ótica Casa Galo, a casa de exportações Tude & Cia, entre outras. Também encontramos matérias de empresas de outros lugares do Brasil e até do mundo, a exemplo da Emulsão de Scott, dos Estados Unidos e da fábrica de chocolates Lacta, de São Paulo. Sobre a padaria e pastelaria Águia Central, foi produzida uma pequena matéria com três fotografias. No texto que acompanhava as imagens, lemos que:

Atentando nos fotos que ilustram esta dupla página e evidenciam tratar-se dum estabelecimento de primeira ordem, os leitores mui provavelmente terão reconhecido a Panificação e Pastelaria Águia Central, a única no gênero que obteve o Diploma de Honra, na Exposição do Centenário da Bahia para todos os seus produtos ali exibidos sob atraentes formas e em artísticos mostruários.

Por sua esplendida organização, pode, pois, a Águia Central servir de modelo aos estabelecimentos que exploram as indústrias em que ela se tornou sem rival nesta cidade.⁸⁴

Como se pode ler no texto, uma das principais preocupações do comércio era a sua exibição, de modo que as reportagens fotográficas, conteúdo considerado nobre de *Renascença*, seriam uma forma de coroamento e testificação do sucesso de um empreendimento que mobilizava estratégias de visualização da sua imagem não só nas revistas, mas em outros espaços como nas exposições. Enfim, podemos considerar que as reportagens não só registram o desenvolvimento de uma empresa, como, na verdade, constitui o próprio progresso. Igualmente, as reportagens fotográficas de produtos e serviços assumiam uma dimensão pedagógica ao orientar os comerciantes sobre o papel central da imagem como um modelo de sucesso de um negócio.

⁸⁴ *Renascença*, Salvador, nº 113, 16 de março de 1924, p. 6.

Figura 92: Reportagem fotográfica sobre a Fábrica de Chocolates Lacta



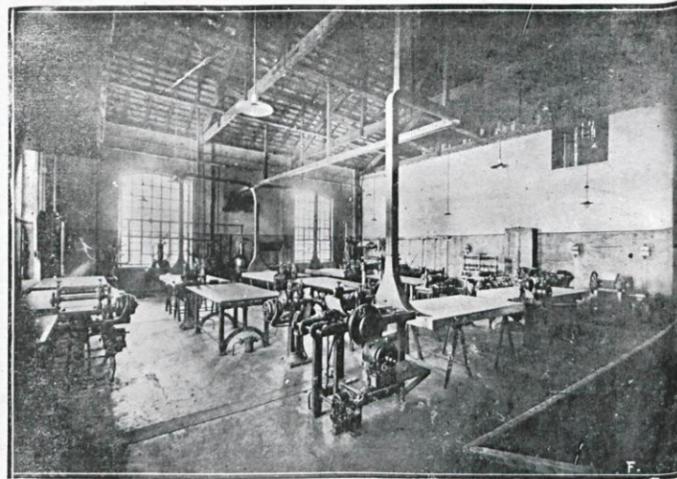
Vista geral da Fabrica de Chocolate Lacta, em S. Paulo

A larga divulgação do chocolate Lacta por todo o Brasil e a preferencia que obtem em toda parte testificam suas qualidades superas, em que sobrelevam alto valor nutritivo e delicioso sabor.

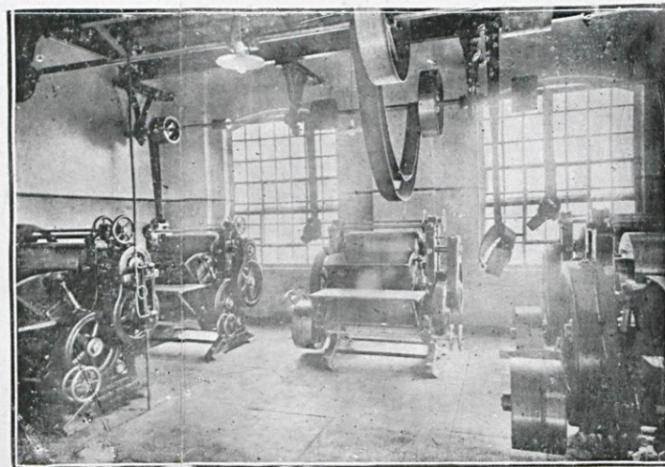
Hoje, se o encontra em todas as principais pastelarias e cafés desta urbe e nos lares consegue a mais franca aceitação por seu esmerado fabrico.

Na recente viagem de propaganda desta revista aos Estados do Sul, deparou-se nos ensejo de visitar o importante estabelecimento industrial dos srs. Zanotta, Loreuzi & C., em S. Paulo.

De visu testemunhamos, então quão racionais e adelantados são os processos de fabricação, não somente do chocolate Lacta, que é o principal producto da casa, como de chocolates de outras qualidades, pastilhas, bonbons, caramellos



Secção de bonbons, pastilhas, caramellos e balas



Uma das salas de machinas da Fabrica de Chocolate Lacta

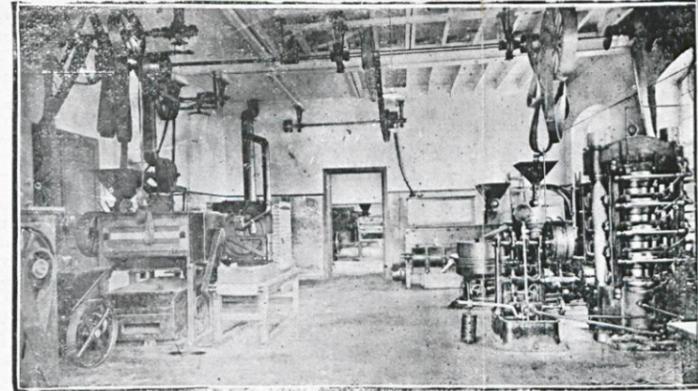
A GRANDE FABRICA DE CHOCOLATE

e balas, ou, como mais vulgarmente se diz entre nós, queimados.

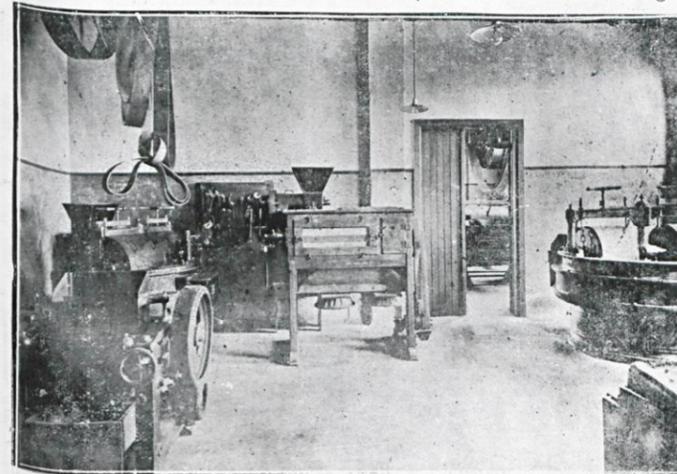
Os operosos e infatigaveis dirigentes da grande fabrica, que é uma das melhores do Brasil, no seu genero, gentilmente se prestaram a acompanhar-nos nessa demorada visita, fazendo-nos percorrer as diversas secções e dependencias do vasto estabelecimento e liberalizando-nos

FABRICA DE "LACTA"

paulista, ao beneficiamento do cacau, sua moagem e pulverização; vimol o depois na amassadeira para preparação da massa, depois estivemos em outras secções; na de bonbons caramellos e balas, que é provida de quanto a mecnica tem produzido de mais adeantado para o mister; na de empacotamento, na sala e gabela dos motores, dos frigorificos, das estufas na sala



Secção de beneficiamento, moagem e preparo do cacau



Amassadeira para preparação do chocolate

A grande fabrica está situada em excellentes condições hygienicas á rua José Antonio Coelho, n. 20, em villa Marianna, funcionando suas diversas secções em compartimentos amplos, arejados e providos de abundante luz natural.

Resumindo, podemos asseverar que por sua opulenta instalação e vultosa produção, a fabrica de chocolate Lacta é um factor de progresso material de S. Paulo e faz honra á industrial nacional.



informes sobre tudo o que iamovendo.

Encontram-se ali os mais modernos e mais aperfeçoados machinismos, os quoes produzem diariamente 3.000 kilogrammas de chocolates Lacta e de outras qualidades, 5.000 hilogrammas de pastilhas, bonbons e caramellos e 2.500 kilos de balas especiaes.

Merecem especial menção, todavia, as machinas destinadas a tornar a massa do chocolate finissima, fundivel, deliciosa, dando lhe a necessaria consistencia e um delicadissimo sabor, o que lhe dá o primeiro lugar entre todos os productos congengeres da industria nacional e o faz temivel rival dos mais afamados chocolates estrangeiros.

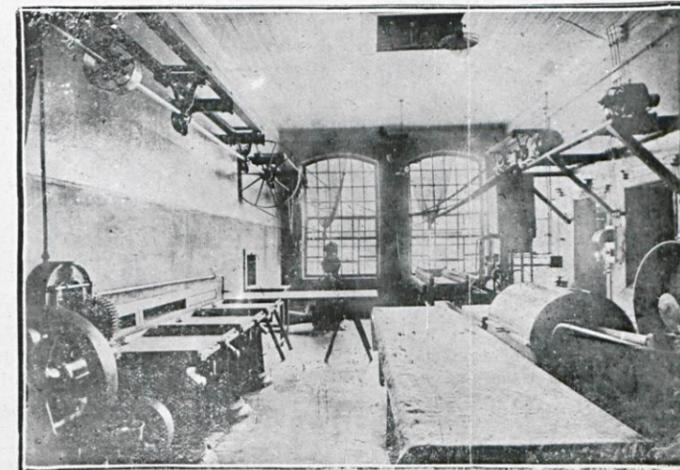
Assistimos, na primeira secção da reputada fabrica

especial de preparo do chocolate Lacta.

Os srs. Zanotta, Loreuzi & C., proprietarios da importante empreza, possuem ainda outra fabrica na adeantada capital paulista e tem os seus escriptorios installados no predio n. 70, á rua dos Gusmões.

Trabalham em suas fabricas 200 operarios, sem incluir os empregados na administração das mesmas.

Além de chocolates e doces, fabricam os srs. Zanotta, Loreuzi & C. licores finos, xaropes e muitas outras bebidas, entre as quoes a Limonada Sublime, sem alcool e saborosissima, tem feito successo e encontrado largo consumo.



Secção onde se prepara o Chocolate Lacta

Sejam retratos, instantâneos, vistas ou reportagens fotográficas, imaginamos que os anúncios não visavam apenas uma boa colocação dos estabelecimentos, serviços e produtos no comércio. Como vimos anteriormente, os editores de revista acreditavam que as propagandas também eram uma forma de apresentar a capacidade técnica da Lindemann e de *Renascença*. Ao propagar uma loja, um sabão ou um calçado, demonstrava-se também o repertório imagético da empresa dos Gramacho, ajudando a consolidar ainda mais a performance material dos editores preocupados em fazer de *Renascença* também um álbum comercial de Salvador.

Pensar *Renascença* como uma espécie de almanaque/álbum do comércio de Salvador e da Bahia pode ter relação com o fato de, como vimos, os proprietários da Lindemann e os diretores da revista se perceberem como integrantes da classe comercial, o que fazia da revista não só uma defensora e divulgadora das qualidades daquele grupo, mas também o seu guia pelo universo das imagens. Em algumas oportunidades, os editores chegaram a afirmar que os anúncios, reclamos e propagandas na revista não cumpriam apenas um interesse comercial, mas também eram uma forma de apresentar a força e grandeza de um importante setor econômico baiano. Assim, as propagandas não deixavam de ser tratadas como uma secção na qual os leitores poderiam se encantar e se admirar com os produtos e prédios comerciais. Além de atrair empresas, essa estratégia era uma forma de combater, no campo das imagens, a ideia de que a Bahia se encontrava economicamente estagnada. Um volume considerável de imagens do comércio baiano seria uma forma de concorrer com imagens das indústrias do sul do país, especialmente de São Paulo, que através de álbuns comerciais, fotógrafos e revistas especializadas produziam no imaginário nacional uma imagem dos paulistas como a vanguarda do desenvolvimento industrial do Brasil (Pomari, 2018). Nessa direção, não nos surpreendeu a quantidade razoável de reportagens fotográficas sobre feiras e exposições de produtos fabricados e produzidos pelos baianos como forma de exibição do progresso do estado (Cunha, 2018, 2010). Nessa mesma direção, algo sintomático de se observar foi a tentativa de produzir uma secção visual intitulada “Comércio Ilustrado”, no qual eram exibidos alguns clichês das ruas do bairro do Comércio, como a Conselheiro Dantas e a Rua da Princesas.

Comércio Ilustrado

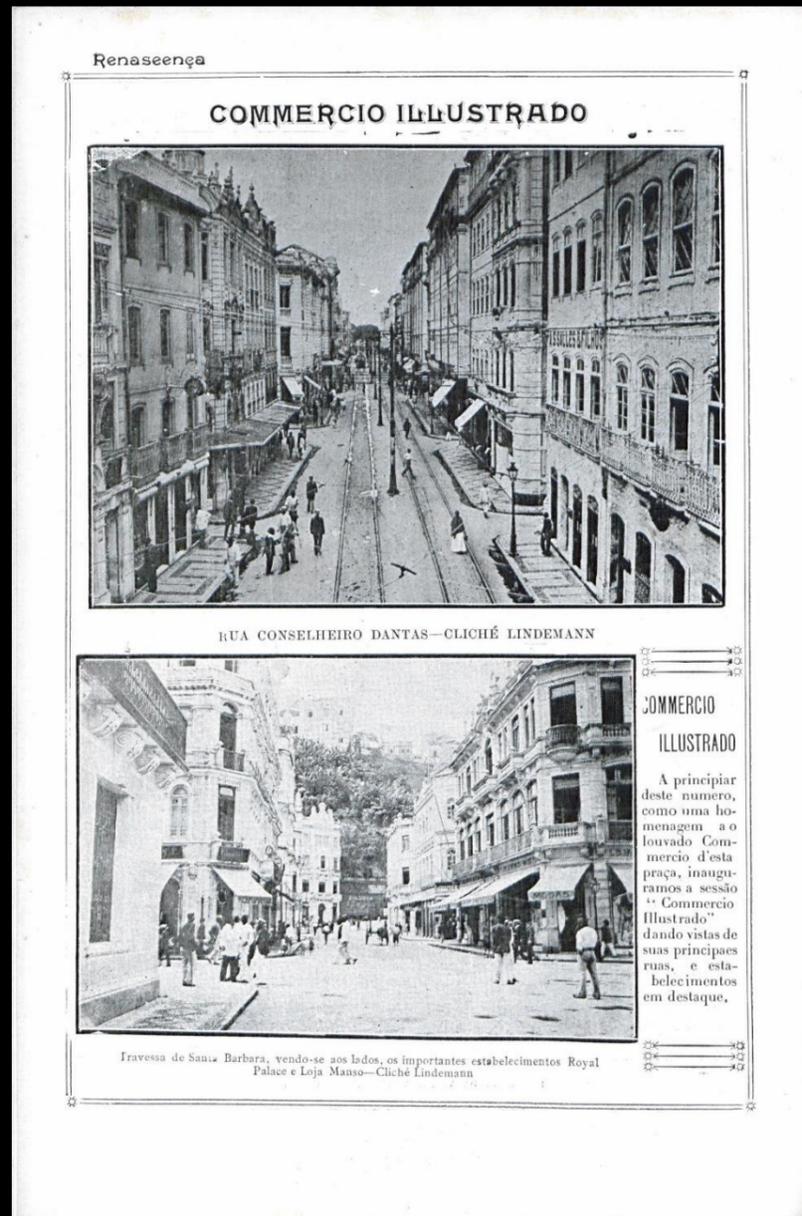
A principiar deste número, como uma homenagem ao louvado Comércio d’esta praça, inauguramos a secção “Comércio Ilustrado” dando vista de suas principais ruas, e estabelecimentos em destaque⁸⁵.

⁸⁵ *Renascença*, Salvador, nº 3, setembro de 1916, p. 16, p. 33.

CAPÍTULO 3 - VISUALIDADES NA RENASCENÇA

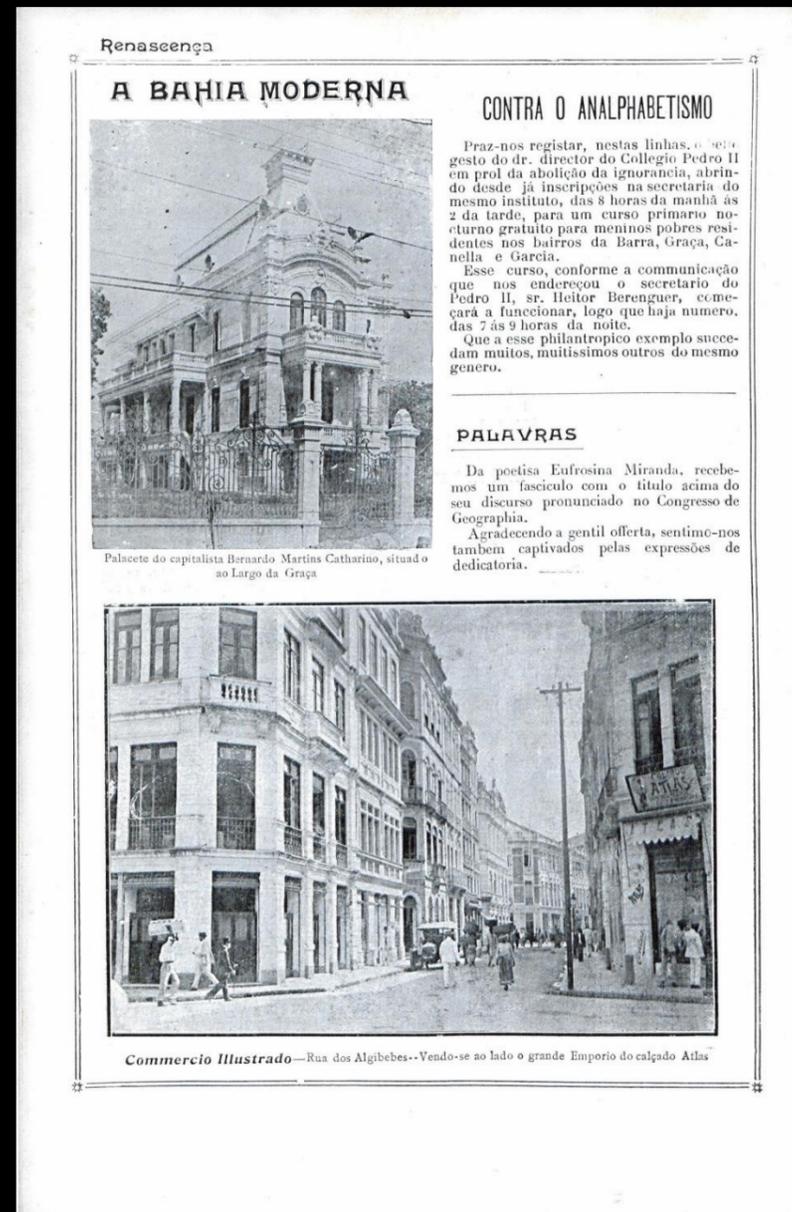
Em resumo, podemos nos arriscar a afirmar que as propagandas na revista eram um conteúdo essencial, cumprindo diversas funções: exibir o progresso de Salvador e da Bahia; fonte de receita e manutenção da Lindemann e da *Renascença*, fomentar a necessidade de consumo como forma de ter uma boa aparência e produzir uma percepção natural de se vivia em uma cidade-exposição (Barbuy, 2006). As propagandas não só levavam às pessoas a consumirem marcas e produtos, mas investiram na ideia de que, de fato, elas viviam em uma cidade moderna e aparelhada.

Figura 95: Clichês de vistas de ruas do Bairro do Comércio em Salvador



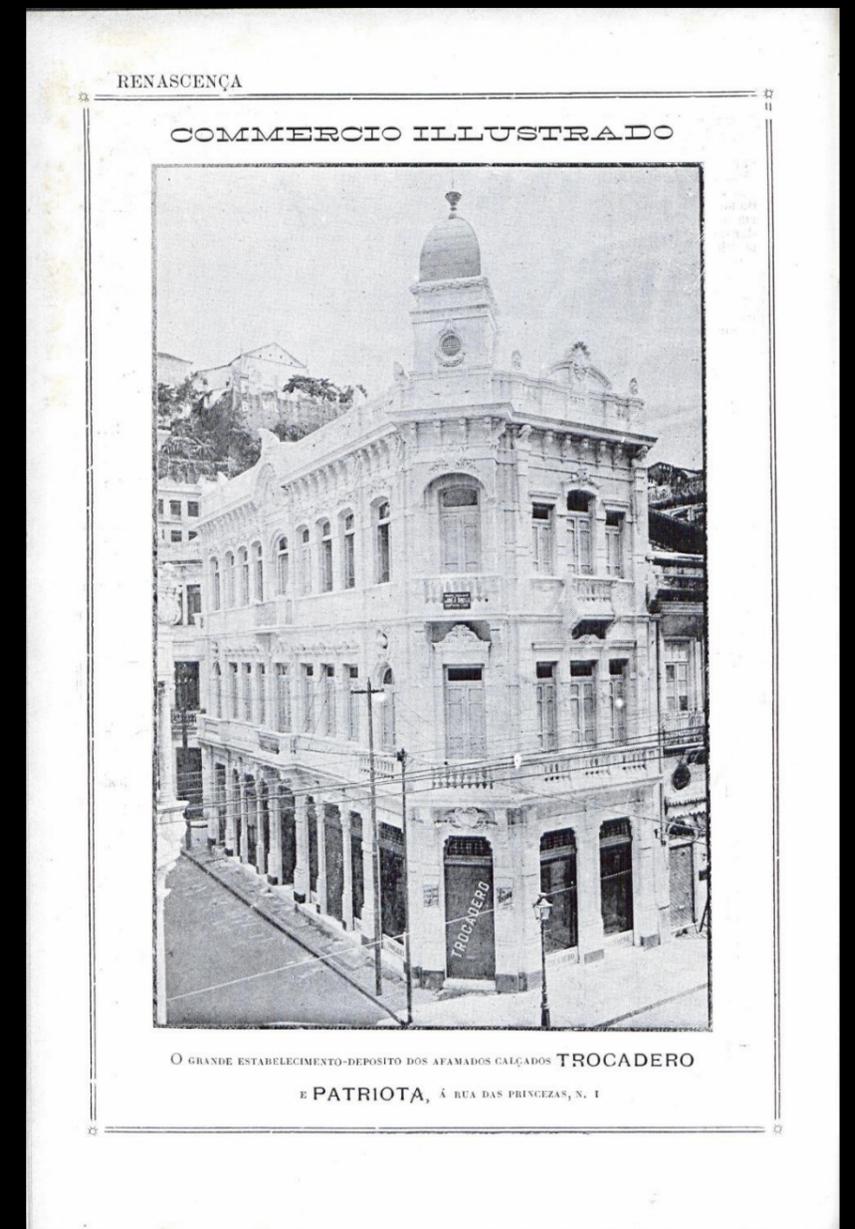
Fonte: *Renascença*, Salvador, nº 3, setembro de 1916, p. 33.

Figura 94: Fotogravura com vista da Rua do Algibeles compondo a secção Comercio Illustrado



Fonte: *Renascença*, Salvador, nº 4, 26 de setembro de 1916, p. 29.

Figura 93: Grande Clichê do edifício que abrigava a loja e depósito da sapataria o Trocadero



Fonte: *Renascença*, Salvador, nº 8, 31 de dezembro de 1916, p. 37.

Secções

As secções foram um importante espaço em *Renascença*. Nelas, também foi possível perceber um esforço dos editores em fazer da revista um impresso de variedades. Pelo que podemos observar, esse espaço se constituiu enquanto um modo de experimentação de diferentes gêneros textuais e imagéticos. Entretanto, ao longo das fases da revista, as secções nem sempre tiveram a mesma importância em termos de volume e frequência. Enquanto nas duas primeiras fases existiu uma quantidade significativa de diferentes tipos de rubricas, na fase seguinte quase não encontramos secções, com exceção de algumas poucas que, ainda assim, não tiveram grande duração.

Definir o que os responsáveis pela revista estavam chamando de secção não foi uma tarefa fácil. Muitas vezes, o que poderia ser uma rubrica, na verdade, era o título de um texto. Em outras situações, um conteúdo, que pela forma de disposição poderia ser considerado uma secção, era publicado apenas uma única vez e não havia qualquer sinalização se ele estava enquadrado naquela categoria. Também, existiam conteúdos que poderiam se assemelhar a uma secção, mas os editores chamavam de série. Esse era o caso das séries fotográficas que veremos mais à frente. Por fim, os próprios editores não deixaram explícito ou de uma maneira mais rígida o que eles estavam chamando de secção. Assim, a nossa definição procurou seguir dois critérios elementares: considerar o mínimo de repetição de modo que apenas uma entrada não seria suficiente para denominar um conteúdo como parte de uma secção. Nesse processo, também procuramos seguir ao máximo a concepção dos editores quando estes qualificavam o seu conteúdo de secção. Com esse método, ao longo das edições, foi possível contabilizar mais de quarenta títulos diferentes. Obviamente, nem todos tinham a mesma importância, duração e regularidade no interior da revista. Algumas sequer alcançavam duas ou três edições, enquanto outras tinham a duração de um ano. Outras secções tinham uma periodicidade determinada geralmente em função da colaboração de algum parceiro da redação. Finalmente, especialmente a partir da terceira fase, verificamos uma queda vertiginosa da quantidade de secções e da frequência com que elas eram publicadas.

Algumas secções costumavam mudar de nome, embora o conteúdo permanecesse o mesmo. Nestes espaços, encontramos de tudo: crônicas sobre o viver o urbano, cartas ficcionais de amor, comentários sobre leitores e pessoas da cidade, artigos biográficos sobre personalidades do mundo artístico e literário baiano, poesias e pensamentos sobre a mulher, conselhos sobre a moda, indicação de produtos e serviços do comércio, retratos de crianças,

flagrantes de pessoas nas ruas, instantâneos de eventos sociais, reportagens fotográficas de eventos esportivos etc.

Apresentar detalhadamente todas as secções aqui seria uma tarefa desnecessária para os propósitos deste trabalho. Assim, vamos abordar resumidamente as secções de regularidade e periodicidade maiores e que tinham maior relação com a proposta editorial da revista. Do mesmo modo, assim como foi feito na discussão das propagandas, procuramos discutir como a concepção das secções dialogou com a cultura visual produzida pela e na revista.

No que diz respeito às secções, sem dúvida, uma das mais importantes, era o editorial. Após as propagandas, ele geralmente era o primeiro conteúdo de destaque a aparecer. Ficando abaixo da vinheta da revista, ocupava toda uma página e, algumas vezes, uma parte da seguinte. Contudo, é importante destacar que nem sempre a revista publicava um artigo de fundo. Em poucas edições sequer encontramos a página em que o editorial aparecia. Já em algumas oportunidades, no espaço destinado à publicação do editorial, encontramos secções como “Chornica Mundana” e até retratos e instantâneos. Particularmente, na terceira fase da revista, quando verificamos um aumento de um conteúdo literário, os editores se valeram bastante do espaço destinado ao editorial para publicar comentários e resenhas sobre livros de colegas, poemas e contos que não tratavam da opinião dos diretores da revista sobre assuntos da ordem do dia.

Em relação à autoria dos textos, pelo menos em 82 oportunidades ele foi assinado pela redação. Quando os editores desejaram revelar qual dos seus integrantes foi o responsável pelo texto, conseguimos identificar os seguintes nomes: Antonio Garcia com pelo menos 11 textos e Affonso Ruy Olympio Pinto ao menos com respectivamente 21 e 6 aparições.

Os temas dos editoriais foram os mais diversos possíveis. Entretanto, foi possível observar algumas prioridades. A política parece ter sido o principal tema dos artigos de fundo, figurando pelo menos 28 vezes. Esses textos trataram de temas como a Primeira Guerra, as eleições presidenciais e estaduais e as relações internacionais entre Brasil e Portugal.

Em segundo lugar, com no mínimo 27 aparições, encontramos o tema que denominamos como variedades. Nestes textos não existia um assunto em particular. Eles buscavam comentar situações que ocorriam durante o mês ou quinzena entre o lançamento de uma edição e outra. Muitos títulos desses editoriais, por exemplo, levavam nomes como março em revista, janeiro em revista, a quinzena que se finda e ou mês que se foi. Esses editoriais resumiam ou antecipavam assuntos e questões do mês ou da quinzena que se passou ou viria,

tratando de festas, efemérides, recepções, discussões sobre alguma lei ou impasse político/econômico.

Um tema bastante recorrente foram aqueles relacionados à vida da Lindemann e da *Renascença*. Aparecendo 16 vezes, geralmente esses editoriais que abriam o ano comercial da revista e serviam para uma avaliação da empresa e do impresso dos Gramacho, discutindo o papel de *Renascença* e da Lindemann no periodismo e na cultura visual e impressa baiana.

O militarismo e o civismo foi um tema relativamente bem explorado nos editoriais, figurando em 10 oportunidades. Aqui, os editoriais comentavam sobre eventos como a independência da Bahia e do Brasil bem como sobre personalidades militares. Economia também foi um tema relevante para os editores de *Renascença*. Nesta categoria, o que prevalecia era a defesa do comércio baiano, mas também, ainda que timidamente, a crise de carestia, as secas e o papel da agricultura na economia do estado. Por fim, educação e religião apareceram mais de uma vez. Especialmente no Natal, os editores costumavam publicar um texto destacando a importância da data como um momento de renovação dos costumes e tradições religiosas baianas. Já o tema da educação aparecia especialmente pela defesa pela instrução e luta contra o analfabetismo.

Após o editorial, não saberíamos dizer, precisamente, qual seria a seção de maior destaque de *Renascença*. Como uma revista com uma política editorial que, possivelmente, valorizava toda sorte de experimentações, não observamos a instituição de uma tradição no que diz respeito a prática de publicar seções longevas. No nosso levantamento, percebemos que a grande maioria das seções mais duradouras não ultrapassou 60 edições. Imaginamos que a política editorial visava contemplar uma razoável diversidade de leitores como homens, mulheres e, quem sabe, até crianças. Diante disso, passamos a explorar resumidamente algumas das seções de *Renascença*. Aqui vamos considerar as que ocuparam pelo menos 9 edições da revista, o que representa 5% do total de 180 números que circularam entre julho de 1916 e agosto de 1931.

Para facilitar a nossa discussão, dividimos as seções em 6 grandes conjuntos. As categorias compreendem: seções de bisbilhotices, seções noticiosas e informativas; seções de crônicas; seções para o público feminino; seções visuais; seções que interagem com o público leitor. Importante destacar que essa não é uma divisão rígida, na qual uma seção de uma categoria não poderia entrar em outra. A nossa divisão foi mais pensada considerando como os próprios editores conceberam o conteúdo do mensário.

No primeiro grupo figurou “Beliscos”, a secção de maior longevidade da revista, com 103 aparições. Ela foi publicada principalmente nas duas primeiras fases da revista, entre as edições 3 e 122. Na fase seguinte, ela apareceu apenas cinco vezes. Nesta rubrica eram publicados pequenos textos, que considerados pelos editores como bisbilhotices, comentavam sobre a vida de pessoas de Salvador. Os tipos de comentários geralmente eram sobre o namorado de uma senhorinha, os passeios que uma jovem costumava fazer nas ruas da cidade, o comportamento de um casal de namorados em um clube, o interesse amoroso de médico por uma jovem de família destacada etc. “Beliscos” parece ter sido assinada por pseudônimos dos quais não identificamos nenhum autor. Os nomes mais comuns foram René, Mistère & Comp, Pierre Renard e Edip & Cia. É provável que “Beliscos” fosse produzida por colaboradores e até leitores, pois, em algum momento, os editores chegaram afirmar que existiam pessoas que, circulando pela cidade, conversavam e ouviam conversas das pessoas, observavam seus comportamentos e relatavam o que viam e ouviam para a redação da revista:

Todos os beliscos que têm saído, desde a sua iniciação nesta revista, são reportagens vindas pelo Correio e pelo telefone. Renascença os publica sempre, porque não atentam a moral dos seus leitores e mesmo porque dentro das regras de educação não ofendem pessoa alguma. Portanto, como os “Beliscos” são reportagens vindas pelo Correio e pelo telefone, eles continuarão às ordens de todo mundo.⁸⁶

A partir dessa atitude típica do flâneur, os repórteres e colaboradores constituíam o material para a secção. Com esses dados, podemos supor que “Beliscos” poderia tratar de questões não necessariamente ficcionais, mas de situações que, se não verdadeiras, ao menos poderiam envolver pessoas reais. Em um dos beliscos produzidos por René, uma certa Mlle zangou-se com o autor por desconfiar que ia sair nos “Beliscos” de um modo maldoso. Como resposta, os editores lembraram que “bem devia saber que René, admirador do seu altivo porte, curvado perante os encantos de sua alma boníssima jamais a espezinharia. Mlle. Foi injusta com o René.”⁸⁷ Em outra oportunidade, os editores comentaram sobre a preocupação de uma senhorinha com “Beliscos”:

Mlle. Anda assustada com os beliscos, julgando já ter sido vítima de alguns deles e receosa de tornar a se-lo.
Mas não há tal!...
René ainda não a tinha “beliscado”
Porque Mlle... havia de ter tomado a carapuça?⁸⁸

⁸⁶ *Renascença*, Salvador, nº 116, 15 de junho de 1924, p. 15.

⁸⁷ *Renascença*, Salvador, nº 5, outubro de 1916, p. 22.

⁸⁸ *Renascença*, Salvador, nº 6, 14 de novembro de 1916, p. 24.

Por outro lado, “Beliscos” não se destacava apenas por comentários indecorosos. Também existia espaço para textos elogiosos, especialmente sobre as jovens que passeavam pelos diversos espaços da cidade:

São bem interessantes as duas gentis priminhas.
A linda morena não gosta de se deixar ver pelos olhares possantes e indiscretos das objetivas.
Raras vezes com arte especial lhes dá este prazer.
A alva, estonteante e “pensativa”, entretanto, posa constantemente em uma das nossas fotografias chics, que tem a honra de possuir uma linda coleção dos seus faceiros retratos, ilustrando a sua bela “série de arte”⁸⁹

Ao que parece, pela longevidade da secção, é possível que “Beliscos” fizesse sucesso. Como uma revista mundana, na qual existia uma política editorial que ao dar a ver pessoas em revista fomentava o desejo de os leitores se verem nela, é bem provável que os leitores tivessem interesse em saber alguma intimidade dessas pessoas de modo que, ao comentar sobre casamentos, noivados, flertes e *affairs*, “Beliscos” alimentava a curiosidade do público leitor. Do mesmo modo, não obstante sair na rubrica poderia ser constrangedor para algumas pessoas, para outras seria uma forma de prestígio e de evidência de que o seu comportamento era condizente como os novos tempos, uma vez que envolvia sair e ser visto no espaço público flertando, dançando e indo ao cinema, clubes e estádios.

Os beliscos não identificavam as pessoas. Os personagens eram sempre a senhorinha, a mademoiselle, o elegante rapaz, o yankee, entre outros tipos. Contudo, os autores costumavam dar pistas que poderiam ajudar a identificar as pessoas que eram alvo dos comentários. Entre as dicas, o texto geralmente citava o local onde o repórter ou colaborador presenciou um diálogo ou situação. Imaginamos que os protagonistas da secção faziam parte de um círculo restrito das elites e classes médias de modo que, talvez, fosse possível saber quem o autor estava falando. Enfim, o sucesso de “Beliscos” também parece estar, sobretudo, atrelado ao fomento de uma cultura visual que também despertava o desejo de conhecer e querer ser conhecido. É possível que a secção também tenha sido um investimento no estímulo aos leitores saírem mais às ruas e se preocupassem com sua aparência e comportamento sob o risco de aparecer na secção de um modo não tão respeitável.

Um indício de que o conteúdo de “Beliscos” provavelmente tinha uma grande aceitação está na tentativa de os editores publicarem um material semelhante ao da duradoura rubrica, embora com títulos diferentes. Após o fim da publicação de “Beliscos” de um modo mais regular, na terceira fase de *Renascença* os editores passaram a publicar os comentários

⁸⁹ *Renascença*, Salvador, nº 6, 14 de novembro de 1916, p. 24.

indiscretos com outros nomes, dos quais identificamos a “Feira das Tentações”, “Leilão de coisinhas...”, “No Remoinho das Urbs” e “Flagrante”. Enquanto as três últimas tiveram uma publicação muito curta e/ou irregular, respectivamente com 5, 11 e 11 presenças, a primeira foi a que mais durou. Nos números que localizamos, “Feira das Tentações” apareceu pelo menos em 20 edições. Ainda que as quatro rubricas tivessem como conteúdo principal os comentários indiscretos tal como “Beliscos”, existiram algumas diferenças. Talvez, a principal delas era vista na secção “Flagrante”, na qual encontramos textos que comentavam o viver urbano, clichês de instantâneos que flagravam pessoas caminhando pela cidade e poemas reverenciando esses mesmos transeuntes. Apesar da diferença na forma, o conteúdo, especialmente de “Flagrante”, se assemelhou ao do “Beliscos”, uma vez que, tanto os poemas como as fotografuras, procuravam saciar a curiosidade do leitor por textos e imagens da vida pública e privada das pessoas pelas ruas da cidade.

As secções noticiosas e informativas constituem o segundo grupo. Em termos quantitativos, depois de “Beliscos”, as rubricas sobre teatro e cinema e sobre esporte apareceram com maior frequência. Contudo, é importante fazer uma consideração. Os temas do cinema/teatro e o do esporte nem sempre apareceram com uma rubrica de mesmo título. O esporte, por exemplo, surgiu com nomes como “Sport”, “Sports”, “A Bahia Desportiva”, “Desportos”, “Desportivas” e “Esportivas”. Porém, o principal e mais longo título foi “Renascença Desportiva”, utilizado entre 1920 e 1922. Contabilizando todos esses títulos, chegamos à soma de 55 entradas. Já a secção com a temática envolvendo o universo do teatro e do cinema teve, durante quase todo o seu período, o título “Theatros & Cinemas”. Porém, algumas vezes também recebeu o nome de “Correio Cine-Theatral”, especialmente entre 1921 e 1922. Na terceira fase da revista, a secção de teatro e cinema recebeu o nome de “Ar Scenico”. Somados, esses três títulos apareceram 86 vezes ao longo das edições da revista.

As secções de cinema e teatro e de esporte podem ser consideradas noticiosas, embora o seu conteúdo também fosse mobilizado para expressar um momento de efervescência mundana pela qual passava a capital baiana. As rubricas procuravam informar sobre as peças e filmes em cartaz, além de um resumo dos resultados das partidas do principal campeonato de futebol da cidade, bem como as regatas de remo, corridas do atletismo e os páreos do turfe. Tanto o esporte, como o cinema e o teatro, apesar de estarem presente em grande parte do período de circulação de *Renascença*, variaram no que tange a forma como apareciam e eram divulgados na revista.

Nos primeiros anos da revista, o conteúdo esportivo era relativamente tímido, com poucas imagens e textos. Geralmente, a secção não ultrapassa meia página da revista. Entretanto, a partir de 1920, quando a rubrica passou a ser chamada de “Renascença Desportiva”, os editores passaram a publicar um material mais detalhado sobre o movimento esportivo. Para isso, instituíram a função de redator esportivo que chegou a ser ocupado por nomes como Aroldo Maia, Áureo Contreiras e Derval Gramacho. Além disso, os editores da revista estiveram presentes em um momento importante da imprensa esportiva da cidade, quando, em 1920, foi fundada a Associação Baiana Cronistas Desportivos, a ABCD. Na ocasião da fundação da entidade, Aroldo Maia, que também era presidente do Yankee Foot-ball Club, representou a revista na primeira diretoria do órgão. Obviamente que todo o interesse dos editores de *Renascença* pelo esporte refletiu no que de melhor a revista publicava: as reportagens fotográficas.

Com o cinema e o teatro ocorreu algo semelhante. A partir de 1920, a secção é mais bem elaborada, destacando retratos e instantâneos das atrizes e dos espetáculos. Não obstante as secções mantivessem um tom noticioso, a gradativa publicação de cada vez mais imagens e reportagens fotográficas não deixava também de servir como um exemplo da capacidade da Lindemann em querer ser a fiel representante de exibição da capacidade dos baianos em aderir a um momento de efervescência do mundanismo local.

A mudança na qualidade das secções pode ser explicada sobretudo pelo momento no qual campo esportivo e cinematográfico se encontravam, conforme tivemos a oportunidade de explicar no primeiro capítulo. Nessa direção, é possível que uma ampla cobertura fotográfica do movimento do cinema e do esporte poderia ser pensada como uma forma da Lindemann demonstrar ser capaz de produzir aquele conteúdo à altura do que ocorria na cidade, ratificando a sua percepção de empresa melhor capaz de cobrir adequadamente por imagens o que de mais moderno ocorria naqueles universos.

Seguramente, uma maior preocupação com a cobertura do cotidiano esportivo, teatral e cinematográfico da cidade tem relação com a concorrência que *Renascença* passou a ter de outras revistas ilustradas, especialmente da *Artes & Artistas* e a *Semana Sportiva*. Sendo os clichês um dos grandes diferenciais de *Renascença*, uma das formas de Lindemann ter vantagens sobre seus concorrentes era a farta publicação de retratos e reportagens fotográficas.

Embora as revistas congêneres tivessem uma redação responsável por produzir um conteúdo mais especializado, *Renascença* buscava conquistar os leitores ao ratificar o caráter espetacular dos eventos, especialmente do futebol, através de um tratamento visual mobilizando

mosaicos e grandes sequências de clichês bem maiores que a concorrência. A título de exemplo, para cobrir a primeira regata de 1920, os editores dedicaram, em 8 páginas, 25 fotogravuras detalhando remadores, canoas e a assistência que acompanhava os páreos na Península de Itapagipe. Portanto, a revista de Gramacho poderia ser uma opção de compra para os leitores mais interessados em ver a beleza e detalhes das atrizes, jogadores, remadores, torcedores de futebol do que especificidades como entrevistas com astros do cinema ou regras de como cobrar um escanteio.

Entretanto, a preocupação com a produção regular de um conteúdo cinematográfico, teatral e esportivo na forma de secção desapareceu quase que por completo após a terceira fase da revista. No caso do esporte, embora os editores continuassem a publicar reportagens fotográficas sobre as regatas e o campeonato de futebol, a frequência diminuiu consideravelmente. Com o teatro e cinema, os editores até tentaram manter uma secção, a “Ar Scenico”, porém ela perdurou por apenas 9 edições.

Não sabemos a motivação para essa mudança editorial. Sabemos que em grande parte da vigência da terceira fase de *Renascença*, ela não contava mais com a concorrência de *Artes & Artistas* e *Semana Sportiva*, o que possivelmente pode ter mobilizado os editores a não se preocuparem tanto em disputar a preferência do leitor naquele campo. É provável que outra justificativa tenha relação com uma preocupação editorial em fazer de *Renascença* uma revista cada vez mais voltada à publicação de um conteúdo literário na forma de crônicas e, principalmente, poemas e contos. Os editores passaram a anunciar que a revista naquele momento contava com a figura do diretor literário que, seguramente, influenciou em uma maior aproximação da revista com aquele tipo de conteúdo. Por fim, não se pode desconsiderar que, durante a circulação da terceira fase de *Renascença*, o periodismo baiano contava com revistas literárias como a *Arco & Flexa* e *Samba*, ambas de 1928, além da *A Luva*. Esses periódicos possuíam colaboradores que também publicavam na revista dos Gramacho, o que pode ter estimulado os editores de *Renascença* a levarem o mensário para aquele universo para fortalecer o campo literário baiano através da colaboração e concorrência.

As rubricas que noticiavam os eventos sociais fecham o grupo de secções noticiosas. Com mais de 50 aparições e sob responsabilidade da redação, este espaço recebeu diversos nomes. O principal deles foi “A Bahia Social” com 27 entradas. Porém, outros nomes importantes foram “Vida Elegante” e “Noticiário Elegante”, respectivamente com 27 e 15 aparições. Nestas rubricas, predominaram notas, retratos e instantâneos relacionados a casamentos, falecimentos, aniversários, formaturas, entre outros eventos sociais. Esta secção

poderia corresponder o desejo do leitor de ter seu evento ou efeméride divulgada, principalmente através da publicação de uma imagem. Essa vontade pode encontrar justificativa pelo fato da secção se caracterizar pelo amplo uso de retratos que muitas vezes não necessariamente ilustravam o evento noticiado, mas o aniversariante, noivo, noiva, falecido etc. Isso em indica que as pessoas talvez tivessem tão ou mais interessadas em ter sua imagem associada ao evento, mesmo que aquela não fosse uma ilustração do acontecimento em si. A centralidade da imagem também estaria no fato de ela ser, em alguns casos, maior e ter mais destaque que a própria notícia na forma de texto.

Figura 98: Exemplo da secção A Bahia Social

RENASCENÇA

A BAHIA SOCIAL

Viram passar as respectivas datas natalicias, por entre demonstrações de carinho: em 27 de agosto, o sr. dr. Octavio Mangabeira, nosso digno conterraneo e representante da Bahia na Camara Federal; em 29, o sr. dr. Isaias Alves, proecto director do Gymnasio Ypiranga, nesta cidade, e do Collegio Clemente Caldas, em Nazareth; e O waldo Costa, filho do co proprietario da Photo-Lindemann e desta revista, nosso bom amigo sr. José Dias da Costa.

Em 3 deste, o dr. Alvaro Palacio, nosso conterraneo e amigo; em 16, o sr. Francisco de Mattos, nosso intelligente colaborador; em 17, a gentil senhorinha Walkyria Costa, filha de nosso excellento amigo sr. José Dias da Costa.

Em 30, fará annos a interessante menina Othelina Sophia de Sousa, residente no Catú.

A todos, felicitações sinceras da *Renascença*.

Consortio

Realizou-se a 12 de julho, no Catú, o casamento da senhorinha Esther Freitas, filha dulceta do conceituado negoci-




ante ali sr. Afro Freitas, com o sr. Antonio Tolentino Alvares, negociante em Beretings, no municipio de Serrinha.

Noticiando, hoje, o auspicioso successo por nos ter chegado a boa nova quando já impresso o registo social do mês passado, fizemos votos pela felicidade do digno casal e mandamos nosso parabem sincero ao coronel Afro.

I—A saída do templo dos religiosos beneditinos, após a missa em acção de graças pelo anniversario natalicio do abalizado educador dr. Ernesto Carneiro Ribeiro, cujo vulto venerando se destaca do centro do grupo.

II—Vadinho, primogenito do nosso agente viajante sr. Annibal Gramacho, que viu passar por entre flores o seu 1º anniversario, em dia deste mês.

III—Amiguinhas da menina Olga Pragner, estre mecida filha do dr. A. Barreto Pragner, que lhe foram levar felicitações pelo seu anniversario natalicio e tiveram carinhosa recepção.

A graciosa anniversariante, que occupa o centro do grupo, votos de rosea existencia.



Fonte: *Renascença*, Salvador, nº 34, 25 de setembro de 1918, p. 23.

Figura 97: Secção da Bahia Social ilustrada com retratos e instantâneos

BAHIA SOCIAL

Dr. Archimedes Pires

Viu passar por entre as justas alegrias de sua exma. familia e innumeraveis amigos, o seu anniversario natalicio, em 25 do mês passado, o dr. Archimedes Pires de Carvalho, jovem advogado no nosso foro e filho do dr. Joaquim Pires M. de Carvalho, deputado pela Bahia no Congresso Nacional.

Aos seus amigos foi offerecido um jantar intimo na residencia do dr. Leoncio Pinto, professor da Faculdade de Medicina, seguindo-se esplendido concerto musical.

Ao dr. Archimedes Pires, enviamos as nossas felicitações.

Em Sant'Anna do Catú commemorou o anniversario do seu natal, a 3 deste, o intelligente jovem Odilard José de Souza.

Parabens.

Festejou, em 15 do fluente, o seu anniversario natalicio nosso conterraneo sr. Geraldo C. Messeder, activo gerente do escriptorio dos srs. F. Stevenson & C.

Parabens.

Estado, cuja residencia por este motivo esteve em festa. Ao digno anniversariante, effusivos parabens.

Passou nesse mesmo dia a data genethliaca da gentil senhorinha Esther Miranda (Teté), querida irmã de nosso conterraneo sr. engenheiro Agenor Miranda.

Recebeu as aguaslustraes do baptismo, em 16 do corrente, o pequeno Lorenço Amaral, filho do sr. engenheiro Antonio Lopes do Amaral e de d. Laura Telles do Amaral.

Foram padrinhos do neophyto o sr. dr. Paulo Martins Fontes e d. Lydia Telles Ferreira tendo feito a apresentação o sr. José P. Amaral.

Senhorinha Elza de Mattos Faria e o sr. Emygdio Rocha, cujo noivado data de 15 do vigente.

Contrataram casamento, em 15 do mês que transcorre, a distincta senhorinha Elza de Mattos Faria, figura de destaque na sociedade bahiana, pelos meritos que possui e pelas relações sociaes de sua familia, cujo chefe é o respeitavel capitalista sr. Theophilo de Mattos Faria, e o distincto cavalheiro sr. Emygdio Rocha, jovem e operoso socio da Drograria Galdino.

Por este motivo e ainda pelo do seu anniversario natalicio, encheram-se os salões do palacete

ao Rio Vermelho de uma distincta e elegante sociedade, num brilhante sarau que se prolongou até a madrugada.

Aos muitos votos de felicidade que terão recebido, juntamos os nossos, sinceros e cordiaes.

Decorreu a 19 do vigente o anniversario natalicio do distincto conterraneo e nosso bom amigo dr. Arthur Palacio, secretario da Capitania do Porto deste




Enlace matrimonial do dr. Juvenal Montanha de Andrade com a senhorinha Thomasia de Almeida Castro, realizado em 4 do mês que passa, nesta capital.

Juntamos nossas felicitações sinceras ás muitas que foram apresentadas á distincta anniversariante.

Defluu a 20 do declinante o anniversario natalicio da sra. d. Anna da Costa Callado.





Fonte: *Renascença*, Salvador, nº 29, 15 de maio de 1918, p. 26.

Figura 96: Exemplo da Vida Elegante, secção que substituiu a Bahia Social

Renascença

Vida Elegante

André Silva e Senhorinha Antonieta Gramacho. Um futuro roseo á pequena Acirema.

ANTONIETA CELESTINO—Pelo elegante e bello «liner» inglez «Almanzorra», seguiu para Santos, a conhecida e applaudida musicista bahiana e laureada em piano pela Escola Deolindo Fróes, a senhorinha Antonieta Celestino, em companhia do seu irmão dr. Rosalvo Celestino.

A eximia pianista vae effectuar concertos e abrir cursos de piano naquella cidade paulista, cousa que fará com successo, pois é nesse mistér, competentissima. Auguramos ininterruptas felicidades que serão para a honra da Bahia.

BEL. AUREO CONTREIRAS

DR. ALFREDO BARROS — Por motivo de seu anniversario natalicio, em 23 de Fevereiro, foi alvo de distincta manifestação por parte de seus amigos e correligionarios. Nessa occasião foi offerecido ao illustre cavalheiro um delicado mimo, symbolo de estima e affecto de que é muito merecedor pelas suas qualidades de caracter e de homem cumpridor de seus deveres.

A familia Barros e s. a., que é zeloso funcionario estadual e sub-delegado no districto de S. Pedro, os nossos parabens.

DR. LAFAYETTE BORBUREMA — Tivemos a grata visita deste illustre advogado e jornalista da cidade de Itabuna.

Cavalheiro de fino trato, modesto e sincero, muito nos penhorou a sua visita.

Ao dr. Borburema desejamos feliz estadia entre nós.

Em 1 de Fevereiro, fez annos o nosso amigo, poeta Aureo Contreiras, o elegante chronista *Kildo* de «Silhuetas», secção que nesta revista é lida com prazer, pelo mundo feminino desta cidade.

Aproveitando o motivo, e estando em sua residencia innumerados amigos, que o foram felicitar o poeta dos «Olhos Brancos» e das «Balladas», leu o original do seu livro de versos titulado «Do Silencio, do Amor e da Utopia».

Foi por assim dizer uma tarde de arte, sendo Aureo Contreiras, duplamente festejado pelo selecto auditorio, onde primava pelo bello conjunto das graças femininas então presente.

Os nossos parabens ao poeta na Matriz de S. Pedro recebeu o seu e festejado chronista que «Renascença» muito estima.

O interessante Zezito, filho do sr. Alexandre Bernardo de Oliveira, fez annos no dia 3 deste mez, sendo por este motivo felicitado pelos seus amiguinhos.

DR. LAFAYETTE BORBUREMA — Tivemos a grata visita deste illustre advogado e jornalista da cidade de Itabuna.

Cavalheiro de fino trato, modesto e sincero, muito nos penhorou a sua visita.

Ao dr. Borburema desejamos feliz estadia entre nós.

Ruy Barbôsa

A's oito e meia da noite de 1º de Março falleceu em Petropolis o eminente brasileiro. «Renascença», cuja presente edição é de Fevereiro, e que por isto se achava completamente prompta da sua parte de texto, não pode registrar, como devia, o passamento do illustrado homem do Brazil, o que faremos no proximo numero.

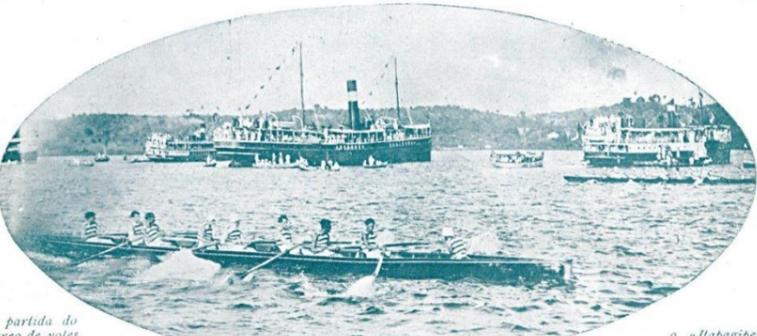





Fonte: *Renascença*, Salvador, nº 101, fevereiro de 1923, p. 50.

Figura 100: Duas fotografuras da reportagem fotográfica sobre as regatas de 1920

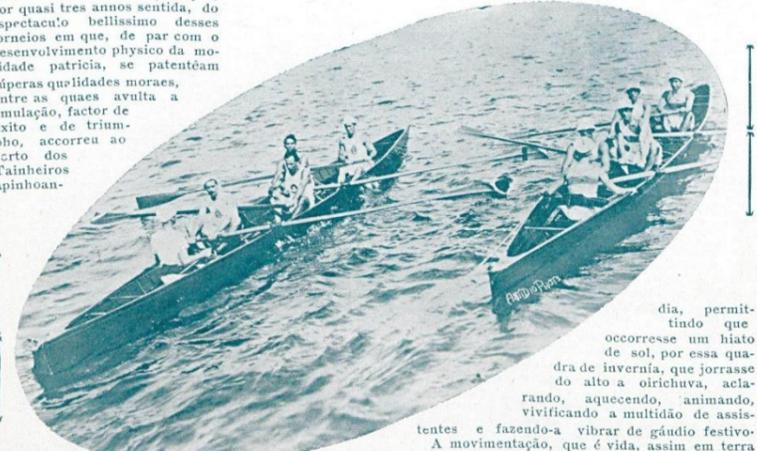
RENASCENÇA DESPORTIVA **A 1.ª Regata de 1920**
o o o A CANOAGEM REVIVE o o o



A partida do pareo de yoles a 8 remos (juniors) em que saiu vencedor o «Itapagipe» do club do mesmo nome.

Asignalam verdadeira reviviscencia do rowing, na Bahia, as justas nauticas em que se empenharam os quatro clubs federados, na enseada do Itapagipe, em o penultimo dia de Maio.

Toda a Bahia desportiva buscando resarcir-se da privação, por quasi tres annos sentida, do espectaculo bellissimo desses torneos em que, de par com o desenvolvimento physico da mocidade patricia, se patenteam súperas qualidades moraes, entre as quaes avulta a emulação, factor de exito e de triumpho, accorreu ao perto dos Tainheiros apinhoan-



do-se nos vapores dos clubs e ao longo do extenso cues, donde já era tempo de se erguerem, com o auxilio dos governos da cidade e do Estado, archibancadas permanentes num pavilhão elegante, embora modesto, a exemplo do que succede em todos os centros de população densa.

Tudo pareceu concorrer para realçar o esplendido certame do remo, desde o serviço de transportes, na trançia municipal, até a propria atmosphera que se desannuviou, com o avançar do dia, permitindo que occurresse um hiato de sol, por essa quadra de invernía, que jorrasse do alto a orichuva, aclarando, aquecendo, animando, vivificando a multidão de assistentes e fazendo-a vibrar de gáudio festivo.

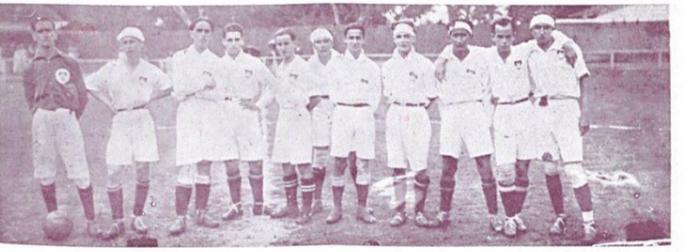
A movimentação, que é vida, assim em terra como no pittoresco braço de mar coalhado de pequenos barcos empavezados, a vapor e a véla, cruzando em todas as direções, se accentuava quando começaram a correr os

Os yoles Vasco da Gama, do «Santa Cruz» e Guarany, do «S. Salvador» com as respectivas guarnições, que venceram no 4.º pareo em 1.º e 2.º lugares.

Fonte: *Renascença*, Salvador, nº 58, 13 de junho de 1920, p. 12.

Figura 99: Clichês de reportagem fotográfica sobre o campeonato de futebol de Salvador em 1922

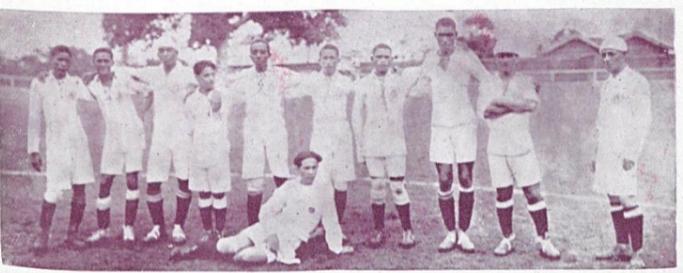
Renascença



O CONJUNTO DO YANKER F. B. CLUB.



UM TRECHO DO JOGO YANKER X AUTO BAHIA



O TEAM DO AUTO BAHIA QUE EMPATOU COM O YANKER POR 0 X 0

Fonte: *Renascença*, Salvador, nº 94, 20 de agosto de 1922, p. 35.

Figura 101: Exemplo da secção Theatros & Cinemas com clichês de retratos de artistas

RENASCENÇA

Theatros & Cinemas

THEATRO S. JOÃO— *Companhia de revistas e operetas*—Tem correspondido á grande affluencia de espectadores que quasi diariamente exgotam por completo a lotação do Theatro S. João, levando diariamente peças desopilantes, de fino espirito, sem pornographia nem brados de caído, a companhia do Theatro Colyseu dos Recreios, emprezada por Quintella & Comp. Limitada, de Campos.

A essas notadas alegres que o sr. Rubem Guimarães, o incansavel batalhador, tem proporcionado, accorre uma assistencia



A elegante e graciosa atriz Renê Bell, uma das mais salientes figuras do elenco da Companhia de Revistas no Theatro S. João.

elegante, dando ao theatro remodelado internamente, um aspecto novo, muito interessante e entusiasta e que não poupa aplausos a esse conjunto artistico que nada temos a dizer sem ser harmonico e organizado por mãos habéis e sabendo dispor dos elementos de que conta, tirando-lhes surprehendedentes resultados. E si, no mundo feminino, tem a estonteante Antonia De Negri, a elegantissima Renê Bell, a grácil Olga Barretto e Celia Zenati, bem vale registar os nomes populares da platéa carioca como o são João Martins e José Loureiro, Antonio Barbosa e tantos outros.

GUARANY— Timbra a empresa deste elegante e confortavel Cinema em exhibir films selectos e empolgantes de inteira novidade para os que entre nós se deliciam com as scenas mudas, o que vale dizer que as enchentes all são coisas certas.

A's *malinês* que reallora ás quintas-feiras com programmas attractivos, jamais renunciam petizes e mesmo creanças grandes de ambos os sexos.



DR. MARTINS CARDOSO

VISITAS— Nas rodas theatraes cariocas é um nome popular o do sr. dr. Martins Cardoso, que como representante da Empresa Quintella & Comp. Limitada se acha entre nós com a Companhia do Theatro Colyseu de Recreios.

Dizer que é o Cardoso uma compleição artistica perfeita, aliada aos descortinhos d'uma vasta intelligencia seria trabalho inutil, tal o conceito que do velho amigo fazem todos que o conhecem, n'um vasto círculo de relações de destaque e que o distinguem com as mais inequívocas provas de estima.

Ao dr. Cardoso Martins, «Renascença» faz votos de prospera estadia entre nós.



A atriz Celia Zenaty

OS CLICHÊS ACIMA FORAM EXECUTADOS NA CLICHERIA DA PHOTO-LINDEMANN

Fonte: *Renascença*, Salvador, nº 58, 13 de junho de 1920, p. 9.

Passando ao grupo das crônicas, conseguimos identificar nele ao menos oito secções que parecem ter tido uma importância na revista. Neste grupo, prevaleceu um texto mais leve que procurava tratar de assuntos variados e mundanos, mas também houve espaço para a discussão sobre questões políticas e econômicas. Todas as secções não possuíam um texto muito longo que tomasse muito tempo do leitor. A maioria deles não ultrapassou uma página.

A redação foi a principal responsável pela produção das crônicas dispostas em secções. Antonio Garcia, por exemplo, foi um dos principais autores desse tipo de conteúdo. As rubricas “Ao Fumo de Charuto”, “Typos e Impressões”, “A Propósito”, “Em Auto Avenida” eram de sua responsabilidade e juntas representaram 41 inserções. Em muitas das suas crônicas, prevaleceu uma escrita na primeira pessoa. Em “Auto Avenida”, Garcia apresentava um texto em que ele se colocava como um personagem que, flanando pelas ruas e bondes da cidade conversava com pessoas observava os seus comportamentos. Esses diálogos parecem ser uma amostra de como o autor e a população poderiam perceber o cotidiano da cidade.

Em “Typos e Impressões”, Garcia trazia uma crônica leve em que narrava situações ordinárias como as aventuras de um folião no carnaval ou o estranho costume de um personagem indiscretamente se convidar para jantares na casa dos amigos. Garcia também se preocupou em discutir assuntos mais sérios. Na “Propósitos”, ele debateu temas como a reforma urbana da cidade e a preservação das obras de artes das Igrejas através de uma crítica que fez ao calçamento da Rua da Misericórdia e o descuido com objetos artísticos da Igreja de Montserrat.

Afonso Ruy e Olympio Pinto também produziam secções. Nas 21 vezes que “Chronica Mundana”, assinada por Ruy, apareceu, o seu texto procurava comentar mais detalhadamente os eventos mundanos da cidade, como as recepções, jantares e a vida noturna de Salvador. Também era de interesse de Afonso Ruy fazer da “Chronica Mundana” um espaço de valorização daqueles tipos de eventos. Em algumas oportunidades o autor fez uma defesa sobre a necessidade de Salvador ter mais vida social. Por outro lado, Ruy também se aventurou em assuntos mais sérios através da secção “Chronica”. Neste que foi um dos seus principais espaços, com 20 inserções, ele discutiu temas como as relações internacionais a partir da defesa de um estreitamento diplomático com os Estados Unidos. Em “Chronica” também foi possível ver a defesa do autor pela valorização da literatura e das artes visuais.

Dos integrantes da redação, Olympio Pinto, parece ter sido o que produziu menos secções, tendo se concentrado mais detidamente em apenas uma que recebeu o nome de “Coisas”. Por outro lado, essa foi uma das rubricas mais duradouras da revista, no que diz

respeito às crônicas, tendo figurado 38 vezes, sendo que uma delas foi assinada pela redação. Em “Coisas”, foi possível ver, principalmente, a preocupação de Olympio em orientar o leitor, sobre o comportamento no espaço público. Assim, encontramos recomendações sobre a importância de as mulheres praticarem o *footing* pela cidade, das pessoas evitarem um comportamento acintoso em situações que exigem decoro e descrição e até mesmo uma contraíndicação sobre o desuso do paletó em dias de calor. Em algumas ocasiões, Pinto publicou crônicas mais tradicionais em que narra aventuras de personagens pela cidade ou em situações cômicas e embaraçosas. Por fim, também se enveredou pelo comentário político, tendo criticado com veemência a segunda gestão de J. J. Seabra no governo estadual.

Os colaboradores também foram importantes para a produção de secções de crônicas em *Renascença*. É provável que a mais importante, pelo menos em termos quantitativos, tenha sido a “À Feição da Crônica” de autoria de Mário Hora, que, a convite de Afonso Ruy, do Rio Janeiro produziu 31 colunas entre junho e de 1920 e agosto de 1922. Na terceira fase ainda foram publicadas mais três colunas, nas edições 156, 157 e 158. Como costumava ser nessas secções, Hora aproveitou o espaço para tratar de temas diversos, tanto os do calor do momento, como a visita dos Reis da Bélgica, em outubro de 1920, quanto assuntos mais genéricos, sem muita relação com a ordem do mês. Assim como nas rubricas de autoria da redação, na “À Feição da Chronica” também encontramos recomendações aos leitores no que se referia ao comportamento ideal de homens e mulheres sobre viver urbano. Em uma coluna que levava o título Fragilidade Feminina, Mario Hora, preocupado com as novas gerações, sugeriu educar às mulheres para o lar, uma vez que era nesse espaço que se formava o caráter e a principal função feminina: a maternidade. Uma sólida educação feminina para o lar, na visão do autor, também evitaria a desgraça do homem que, com uma boa esposa, não perderia tempo com vícios como o adultério. O paraibano Boulanger Uchôa foi outro colaborador que produziu uma quantidade significativa de crônicas, pelo menos 19 colunas. Embora seus textos não possuíssem um título como rubrica, a percepção é que a sua participação na revista ocorria na forma de uma secção em que eram apresentados textos com temáticas diversas.

O quarto conjunto de secções foi aquele que reuniu um conteúdo mais voltado para o público feminino. Nestas secções predominaram fundamentalmente três gêneros. As cartas/declarações, frases/pensamentos e entrevistas. Isso não quer dizer que inexistissem crônicas, artigos ou textos mais longos pensados para as mulheres ou mesmo que as outras rubricas não tivessem as chamadas senhorinhas como leitoras. A nossa opção se deu pelo próprio modo como os editores entendiam ser estas secções.

Seguramente, o gênero carta/declarações foi um dos mais utilizados em secções para dialogar com as leitoras e estiveram presentes em espaços como “Cartas a Nair”, “Silhuetas”, “Correspondência Sentimental”, “De Longe” e “Escrínio de Rosas”. Não temos certeza se essas correspondências envolviam pessoas reais, porém encontramos um comentário em “Beliscos” em que Carlos Maurício, autor de “Correspondência Sentimental”, afirmava que sua Darling, pessoa a quem ele endereçava as cartas, existia. Geralmente, essas correspondências procuravam expressar sentimentos como amor, paixão e saudade entre os correspondentes. Em uma das cartas a Darling, Carlos Maurício, ao lembrar de uma situação em que os amantes estavam juntos, disse que ele “guardava minha alma o filtro do amor, cadeia mística com que me ligaste pela força gloriosa das tuas pupilas, às ondulações da tua voz, à dominadora potência da tua beleza”.⁹⁰ Na maioria das correspondências, quem escreve é um homem para a sua amada. Além da Darling, existia a Lise, que recebia as cartas da Paul Normand, autor da secção de “Longe”. Já Kildo, pseudônimo de Áureo Contreiras, escrevia para Nair na secção “Cartas a Nair”. Ao menos em duas oportunidades, identificamos uma espécie de carta resposta assinadas por mulheres aos interlocutores. Neste grupo de secções, também encontramos uma rubrica que não adotou um formato de carta tradicional, mas sim de declarações. Estamos falando da “Escrínio de Rosas”, que reunia pequenos textos assinados pelas iniciais dos autores confessando sentimentos para a suas correspondentes.

É bem plausível pensar que as cartas e declarações não deixavam de ser uma forma de orientar como homens e mulheres deveriam estabelecer uma comunicação em um relacionamento amoroso. Naquele momento, com a gradativa presença das mulheres no espaço público e o processo de reconfiguração das relações afetivas nas quais nem sempre prevalecia a figura do pai e da família no controle e vigilância dos relacionamentos, existia uma preocupação de que as jovens de classe média e alta seguissem por caminhos perigosos que desvirtuassem valores necessários para que senhorias se tornassem boas mães e esposas. Nessa direção, as cartas, ao serem publicadas em uma revista ilustrada, poderiam revestir-se de novidade e mundanismo, embora, no conteúdo, permanecessem conversadoras sobre como um homem e uma mulher deveriam se envolver e conversar sobre a própria relação.

Embora não seja enquadrada enquanto carta, uma secção bastante longeva, com 31 inserções, e voltada para o público feminino foi a “Da Janella”. Possivelmente assinada por Altamirando Requião, o seu texto era construído na forma de um diálogo entre um homem e

⁹⁰ *Renascença*, Salvador, nº 33, 25 de agosto de 1918, p. 27.

uma mulher que eram vizinhos. O narrador da conversa era o homem que morava em uma República. Ao abrir a janela do edifício, se deparava com a mulher e assim discutiam diversos assuntos apresentados na perspectiva masculina e feminina. Na primeira vez em que foi publicada, “Da Janella” abordou o sufrágio feminino, com o homem se posicionando fortemente contrário à reivindicação das mulheres. Para ele, às senhorinhas “caberiam os contos da carochinha, regras de civilidade, receitas culinárias, Pai Nosso etc.”⁹¹ Em resposta a essa e a outras opiniões do seu interlocutor, a mulher costumava afirmar o papel e importância feminina na formação da sociedade. Em coluna que versou sobre a Primeira Guerra, ao ter o seu patriotismo questionado pelo vizinho, a mulher respondeu que elas “são um “fator imprescindível para a defesa do Brasil. Noiva ou irmã, esposa ou mãe, com a doçura dos carinhos, com a palavra ardente e patriótica, pode transformar em brasas o gelo da indiferença, acordando no seio da alma o sentimento nobre do civismo.”⁹² Embora não tenhamos feito uma leitura sistemática de todos os diálogos de “Da Janella”, podemos especular que o seu conteúdo também era uma forma de apresentar às mulheres orientações sobre como elas deveriam agir e pensar o seu lugar em uma sociedade em transformação, aprendendo a reconhecer o que poderia ser aproveitado e refutado no conjunto de oportunidades de lazer, trabalho e relacionamentos que lhes eram oferecidas.

Secções com textos mais curtos também fizeram parte do conjunto de um conteúdo tido como feminino. Se tratava do que os editores chamavam de pensamentos. É neste campo que figurou a “Postais Femininos”, a secção tida como feminina mais longa da revista com 41 entradas. Neste espaço, geralmente eram publicadas frases sobre sentimentos como o amor, mas também ideias sobre a maternidade, a família, o casamento e o lar. Ao que parece, pelos nomes dos autores, “Postais Femininos” contava com uma ampla colaboração feminina. É possível que a rubrica tenha feito algum sucesso motivando os editores a experimentarem outras secções com o mesmo formato e conteúdo. Talvez, isso explique a publicação da seção “A Mulher” que, embora menor que o espaço que lhe inspirou, aparecendo apenas 12 vezes, também tratava de pensamentos, mas, dessa vez, exclusivamente sobre a condição feminina. Ainda nesse grupo, podemos citar a “Préstito das Flores” que, assinada por Max Linder, pseudônimo de Mário Linhares, apresentou, em 12 edições, poemas descrevendo mulheres que, ao que parece, eram conhecidas na cidade. Os poemas eram intitulados pelas iniciais das

⁹¹ *Renascença*, Salvador, nº 13, 25 de abril de 1917, p. 15.

⁹² *Ibidem*.

perfiladas e costumavam destacar, especialmente, as qualidades físicas das senhorinhas ao compará-las com ninfas e deusas da antiguidade greco-romana.

Outras secções voltadas para as mulheres indicam que esse público não apenas estava interessado em ler e/ou publicar textos sobre condição feminina de um modo genérico. Também parecia existir um interesse dos editores, talvez motivado pelas próprias leitoras, em fazer das mulheres um assunto de um modo que elas pudessem, em alguma medida, falar sobre sua própria condição. E, ao menos nas duas primeiras fases da revista, um dos modos que Antonio Garcia e seus parceiros de redação encontraram para suprir as demandas das leitoras e até dos leitores foi através da publicação de duas secções, “Confissão Íntima” e “Ideal Feminino”, que eram entrevistas com leitoras na forma de questionários. Somadas, estas rubricas apareceram em 44 vezes, em 17 edições da revista. Em “Confissão Íntima”, a primeira secção a aparecer, a entrevistada respondia à dez perguntas: o que pensava do matrimônio; o tipo ideal de esposo; qual seria a maior ventura do lar; qual profissão do homem mais merecedora da sua simpatia; qual a idade em que deve o homem se casar; qual idade a mulher deve se casar; qual cidade escolheria para fruir a felicidade; se a felicidade do casamento dependia da beleza física do homem; qual qualidade que mais admirada no homem; qual maior ambição no amor. No final do questionário, a entrevista ainda solicitava que a perfilada proferisse uma frase que lhe representava. Em sua maioria, as repostas eram as que reforçavam a ideia de que uma mulher deveria ser boa esposa e boa mãe e desapegada de interesses materiais. Assim, quase todas não estavam preocupadas com a beleza física do homem, mas sim com a sua moral e que tivessem uma profissão nobre. Também desejavam ter filhos obedientes, ter um marido que compreendesse as responsabilidades enquanto um chefe de família.

Ao que parece, “Confissão Íntima” teve grande aceitação, uma vez que não foram poucas as manifestações de apreço que os editores receberam do próprio público leitor. Inclusive, Antonio Garcia e seus colegas publicaram uma nota da revista cearense *A Nota*, que elogiou a secção repercutindo a confissão da senhorinha Zaira Fernandes Coelho. As leitoras baianas também parecem ter elogiado bastante a rubrica e receberam uma página inteira da revista para fazê-lo. Na edição 38, a senhorinha Virgínia Silva produziu um longo texto elogiando as confissões de Maud Fragoso Lopes, Laura Viterbo e Etirelvina Meirelles. Sobre o questionário da Maud, Virgínia disse:

É de justiça destaque a de Maud, uma das melhores até hoje publicadas, onde se distribuem em abundância os sentimentos mais elevados. Falando sobre o matrimônio e “a maior aventura do lar”, fez uma síntese do que de melhor a respeito se poderia escrever, revelando ao mesmo tempo princípios básicos de uma educação aprimorada. Ser esposa e mãe é ser verdade “genuinamente mulher”, até porque o lar doméstico é

CAPÍTULO 3 - VISUALIDADES NA RENASCENÇA

o seu domínio o “reino, o mundo que ela governa com sua ternura e bondade pelo poder de sua doçura”.⁹³

Como forma de agradecimento à grande aceitação do público pela rubrica, os editores de *Renascença* publicaram o um texto em que diziam:

A crescente e franca aceitação do inquérito da “*Renascença*” determinando as “Confissões Íntimas” que tanto interesse tem despertado impõe-nos o dever de manifestar de público nosso reconhecimento às distintas colaboradoras desta secção, ao tempo em que solicitamos daquelas cujas respostas não foram ainda publicadas escusar-nos a demora devido à grande concorrência e à necessidade de ser observada a ordem cronológica das respectivas recepções.

O apoio valioso e continuado do público legente prestigiando-nos e confortando-nos, encoraja a *Renascença* a manter o mesmo propósito de sempre: propugnar pelas engrandecimento da muito amada terra natal registrando-lhe, fielmente, mercê da fotografia extreme de enxertos, todos os sucessos de importância, embora isso desagrade em extremo aos que lhe negam a vida e utilidade, talvez por muito afeitos aos processos jornalísticos que visam o descrédito e o amesquinamento da Bahia.⁹⁴

Talvez, possamos creditar o sucesso da secção pelo fato dela oportunizar às leitoras um espaço para tratar de questões íntimas, o que de certa possibilitava às mulheres inquiridas um protagonismo nas páginas da revista. Algo que conferia ainda mais prestígio à rubrica é que ela apresentava um pequeno retrato da entrevistada. Finalmente, senhorinhas que respondiam às questões eram figuras consideradas das mais altas rodas da sociedade baiana. A primeira perfilada, por exemplo, era Gaby Gonçalves, que, “filha duma das famílias mais distintas da Bahia, cujo chefe foi o desembargador João Umbelino Gonçalves, ocupa lugar de bastante destaque no nosso meio social.”⁹⁵ Esse fato provavelmente contribuiu para o sucesso da rubrica, uma vez que possivelmente o público leitor deveria estar curioso sobre o que as jovens abastadas da cidade pensavam de temas como família e casamento, marido. Entendidas como mulheres que faziam parte de famílias bem-sucedidas, em parte em função da própria conduta dessas jovens como boas mães, filhas e esposas, a opinião delas, sobretudo acompanhada das suas imagens em uma performance controlada, não deixavam de ser modelo a ser seguido como fórmula de sucesso.

Apesar da suposta grande aceitação da rubrica, a sua publicação ocorreu em apenas 9 edições, entre a 30 e 38. Após isso, apenas na edição 112 esse tipo de conteúdo reapareceu, com a publicação de 23 outras confissões, dessa vez com o nome de “Ideal Feminino”. Muito semelhante à rubrica que lhe antecedeu, essa nova secção fazia questões como: como a mulher

⁹³ *Renascença*, Salvador, nº 38, 30 de janeiro de 1919, p. 14.

⁹⁴ *Renascença*, Salvador, nº 33, 25 de agosto de 1918, p. 21.

⁹⁵ *Renascença*, Salvador, nº 30, 25 de junho de 1918, p. 7.

encarava a sociedade, se ela deveria se casar, qual tipo de moda tinha predileção e o tipo de diversão preferida.

Encerrando o grupo de seções voltadas para as mulheres, é digno de nota duas rubricas que não apenas tratavam da condição feminina como eram de autoria daquelas. Aqui, estamos falando da já conhecida “Elegâncias do Mês”, assinada por Aidole, pseudônimo de Elodia Gramacho e “Diário de uma Mulher”, cuja autoria passou por nomes como Nair Costa e Silva, Maria Nazareth, Natividade Cruz e Eunice. Nesta última rubrica, muitas vezes escrita em primeira pessoa, as autoras apresentavam uma espécie de crônica em que comentavam os assuntos gerais e/ou do momento a partir de uma perspectiva feminina. Em uma das colunas que assinou, Maria Nazareth comentou sobre a condição da mulher artista:

A mulher artista em nosso meio artístico deficientemente míope e excelentemente estéreo não se valoriza, não se adianta. É notório que uma mulher que se dedica aos fox-trots é mais cotada nos círculos sociais que uma que se apaixona por uma leitura agradável. Aquela é o protótipo da imbecilidade caracterizada pelo “charmeuse” e outras tantas mortalhas da sua presunção.

Esta outra, identifica-se com o coração da humanidade, sabe discernir os males e os bens da vida, não caminha às escuras, anda com espírito invulgar para a perfeição.

Uma mulher, que escreve e que sabe pensar é totalmente vista de soslaio, de meio corpo, como se ela fora um gênero deteriorado, ou um indesejável.

E a boçalidade das minhas semelhantes no sexo, é tão cru, tão infame, que eu própria tenho passado como uma eventualidade fisiológica, uma mulher fora do ciclo da vida.⁹⁶

Por sua vez, “Elegâncias do Mês” foi publicada 11 vezes e é bem provável que ela tenha sido interrompida em função do falecimento da autora, a primeira esposa de Diomedes Gramacho. Ao longo da coluna, os interesses de Aidole eram a apresentação de orientações sobre a moda, como as cores que se deveriam usar em determinadas estações, os tipos mais adequados de chapéus a depender da ocasião, o cuidado com a pele e os cabelos, entre outros assuntos. Quase sempre, esses conselhos eram ilustrados com clichês de toilettes e acessórios da moda feminina. Indo mais além da simples indicação de qual roupa e adereço usar, Aidole fazia da sua seção um espaço para a defesa da importância da moda na constituição de uma boa aparência feminina considerada fundamental para a sua melhor colocação na sociedade enquanto mulher, esposa e mãe.

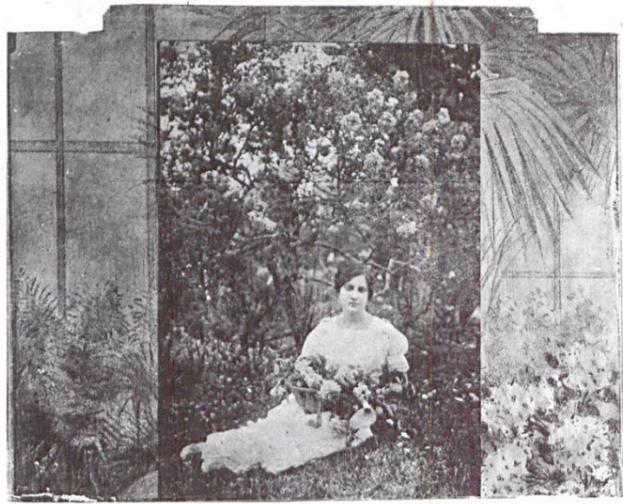
Passando em revista o conteúdo produzido por e voltado mais para as mulheres, podemos considerar que os editores pareciam ter um pleno entendimento de como o público feminino era um elemento indispensável ao sucesso de *Renascença*. Essa era percepção não só de Gramacho e seus parceiros como do próprio periodismo baiano e brasileiro que desde o final

⁹⁶ *Renascença*, Salvador, nº 100, janeiro de 1923, p. 34.

do século XIX constataram um gradativo e vertiginoso crescimento do público leitor feminino (Barreiros, 2018; Leite, 2005; Martins, 2001). Nessa direção, talvez a publicação de um conteúdo declaradamente destinado ao chamado belo sexo poderia ser uma forma de reconhecimento e demonstração de apreço que os editores tinham pelas leitoras. Isso não quer dizer, porém, que a presença feminina, enquanto autora e leitora, se restringisse apenas a um conteúdo específico ou segmentado. Pelo contrário, o lugar assumido pelas mulheres na revista estava em toda a parte, desde as propagandas, passando pelas próprias rubricas e material avulso, como veremos mais à frente, e por último e não menos importante às próprias fotogravuras que em diversos formatos, enquadramentos, tamanhos e suportes tinham na mulher um elemento central. Em resumo, a presença feminina na revista não ocorria apenas em função do seu crescimento como leitora, mas especialmente pela sua maior participação no espaço público enquanto protagonistas de sociabilidades e sensibilidades difundidas na própria revista. Como leitoras, as mulheres também assumiram um papel de consumidoras ativas não só de *Renascença*, mas dos produtos e serviços anunciados nela, o que, seguramente, aumentava ainda mais a importância dessas mulheres enquanto público-alvo do periódico.

A centralidade feminina no conteúdo de *Renascença*, entretanto, não significaria alterações profundas sobre a sua condição naquele momento. Ainda que a mediação do espaço público pela revista tenha oportunizado às mulheres novas formas de ser, estar e aparecer na cidade, o acesso a esse universo ainda era significativamente restrito às senhoras, senhorinhas e mademoiselles das elites e classes médias. Além disso, não obstante fosse possível encontrar na revista um conteúdo mundano, responsável ampliar um horizonte de expectativa feminina para além do lugar do lar e da maternidade, esse material não chegava a reconfigurar as relações de gênero (Pereira, 2021). Em outras palavras, as colunas e fotogravuras que ensinavam às mulheres a verem e se verem frequentando bailes e estádios, praticando esportes e se vestindo de acordo com as novas modas não chegavam abalar a forte ordem familiar burguesa, cuja figura masculina patriarcal ainda era central. Na verdade, o próprio conteúdo mundano feminino, quando não era contrabalanceado com materiais mais tradicionais, era sintonizado com estes últimos de modo que para Gramacho, Garcia, Ruy, Pinto e seus amigos colaboradores, não existia contradição entre viver o ambiente da casa e das ruas, desde a vigilância masculina estivesse sempre presente.

Figura 103: Confissão Íntima da senhoria Thereza Vianna Bandeira



MLLE. THEREZA VIANNA BANDEIRA

CONFISSÃO ÍNTIMA

| | |
|--|--|
| Que pensais do matrimonio? | ♦ O primeiro desvanecer das illusões. |
| Qual o typo ideal do esposo? | Inconcebível. |
| Qual será a maior ventura do lar? | A ventura dos que amo. |
| Que profissão mais merecedora da vossa sympathia? | A diplomacia. |
| Qual a idade em que deve o homem se casar? | Aos trinta. |
| E a mulher? | Dos dezóito aos vinte e cinco. |
| Qual seria a cidade escolhida para fruir a vossa felicidade? | Todas. O Rio, com predilecção. |
| Depende a felicidade do casamento da belleza physica do homem? | Não. |
| Qual a qualidade mais digna e por vós admirada no homem? | A intelligencia e nobreza de caracter. |
| Qual a vossa maior ambição no amor? | Ser comprehendida... |
| E a vossa divisa? | Perdoar. |

Teresa Vianna Bandeira

Fonte: *Renascença*, Salvador, nº 33, 25 de agosto de 1918, p. 18.

Figura 102: Exemplo de uma secção de Elegâncias do Mês

RENASCENÇA

ELEGANCIAS DO MÊS

Querida Lili.—Depois de feita a minha chronica habitual, recebi a tua carta e achei-a com tanto espirito que, inutilizando a primeira, resolvi responder-te, aproveitando um assumpto tão interessante para distrahir aos que me lêem.

Li e reli com grande attenção todos os topicos de tua missiva.

Sei que vaes casar e queres que te proporcione os meios para a tua felicidade futura. Julgas-te pouco amada do teu noivo e attribues que a tua vida será um verdadeiro holocausto, porém não dominas mais o teu coração. Dizes-me que uma força superior á tua vontade te arrasta contra o proprio desejo.

Seria impossível para mim, presenciar o teu sacrificio, a tua solidade, a tua dor e não correr a espalhar o balsamo na tua ferida. Devemos evitar, minha boa Lili, os perigos contra os quaes nos clama a consciencia, e nos arrasta com os seus impetos a insuperavel Natureza.

Devemos tomar todas as precauções que o instincto de conservação nos aconselha. Os homens, em geral, se aprazem ao nosso soffrer e é preciso que nos habituemos a encaral-os como verdadeiramente são. Não te deixes levar pelo instincto cego, ao primeiro impulso da vontade, mas sim pela reflexão unida ao amor. Na minha idade já não posso ser uma ingenua, nem tampouco uma conhecedora dos homens, porque elles nos sabem enganar com tanta pericia, que acho a nossa vida muito curta para conhecê-los.

O que julgo, porém, indispensavel ás mulheres é aquillo com que mais concorrem para reconquistal-os: a garridice, a elegancia, tornando-as mais perturbadoras, e não entregarmo-nos á dor, ao desespero, que nada disso os seduz. Para o homem ha mais attracção na nossa ironia, no nosso silencio, que em todos os nossos lamentos.

Procura, pois, minha cara amiga, ter mais attractivos, ser mais bella que nunca, seguir a moda com todas as suas particularidades, que o teu noivo será seduzido pela tua belleza e em breve se dissipará a tua suspeita. Os homens, embora voluceis e fortes, podem tambem ser dominados pela nossa graça, intelligencia e perspicacia de que somos dotadas. Para elles a elegancia, o porte garboso de qualquer senhora, attrahem-lhes a vista e mais tarde captiva-lhes o coração. Eis ali por que devemos ser mais bellas quando amamos, que quando pretendemos amar.

A moda, que a muitos parece uma inutilidade no lar, deve ser acolhida com muito gosto por to-



Lindo original e alta novidade, executado em crepe da China preto. O longo corpo, genero "bonne femme", é guardado no decote com um viés de rosa preta. Dos lados da frente e das costas parte um cinto de tafetá, atado e terminado por duas pontas com borlas de perolas de azeviche. A saia plissada é pregada ao corpo com alios franzidos retidos por um pesponto de torçal.



Arrebatador vestido de velludo marino, debruado de "skungs" e guardado á frente com um quadro bordado e aperolado, terminando por duas borlas de seda. Ultimo genero para esta estação.

dos da época moderna, mostrando assim o seu justo valor, reconquistando corações distrahi-dos ou desinteressados. Não vaes ao casamento da nossa bella Irene? Eis uma boa occasião para dominares o teu noivo, procurando exhibir uma *toilette*, digna do teu encanto, estudando as significancias que perfazem a elegancia e dão ao conjunto dos adornos um realce absolutamente particular.

Este mês traz-nos, de novo, vestidos de um aspecto mais modesto e menos sumptuoso, porém a mulher encontra meios, apezar,

Fonte: *Renascença*, Salvador, nº 14, 25 de maio de 1917, p. 19;

O quinto grupo de secções, aquelas em que a preocupação dos proprietários da Lindemann e dos editores de *Renascença* em fomentar mais explicitamente uma cultura visual na cidade, foram aquelas cujos clichês constituem o seu conteúdo principal. Embora estejamos qualificando esse material de secção, não temos certeza se os editores entendiam todo esse conteúdo dessa forma. Talvez, parte dele fosse entendida como uma série fotográfica, enquanto outra, de fato, era vista como uma secção, como no caso da “O Commercio Illustrado”. Seja como for, nestes espaços, pouquíssimos textos eram apresentados, apenas os títulos e legendas. O que predominou foram os retratos posados, seguido dos instantâneos e das chamadas vistas. Quantitativamente, a principal secção/série desse grupo era denominada de “Galeria Infantil” que, aparecendo pelo menos 40 vezes em 24 edições, exibia, em sua maioria, pequenos e médios retratos de crianças. Esse espaço variava quanto à quantidade de petizes que eram dados a ver. Em algumas edições, é possível encontrar desde uma fotogravura até mais de quatro clichês por secção.

As crianças também aparecem em outra importante secção ou série de imagens de *Renascença*. Trata-se da “Primeira Comunhão”, que, como o próprio nome diz, trazia retratos desse ritual da vida católica. Talvez, por retratar um momento especial, os clichês da “Primeira Comunhão” costumavam ser maiores que os da “Galeria Infantil”, além de ter uma maior quantidade de crianças retratadas. Em todas as gravuras, as crianças estão com uma indumentária típica da ocasião, além de estarem ajoelhadas, performando um gesto de adoração a Deus. Podemos considerar que ambas as séries poderiam ser uma forma dos Gramacho brindar os seus clientes que, ao escolherem a Lindemann para tirarem seus retratos, tinham a possibilidade tê-los publicados na revista. Em um anúncio na revista, os editores apresentaram as vantagens financeiras de tirar as fotos nos estúdios da Lindemann:

Comunhões

Aproxima-se a data...

Photo-Lindemann, sempre a preferida.

Sai o retratinho de graça, já se vê-na “Renascença”, a revista chic local, ao passo que, sendo tirada em outra fotografia, pagará 20\$000 pela publicação e 10\$000 do clichê.

Deveis lembrar ao papai.

Lindemann só Lindemann

Fotografia chic

Largo da Piedade 3 – Avenida 7 – tel. C. 617⁹⁷

⁹⁷ *Renascença*, Salvador, n.º 137, maio de 1926, p. 55.

Figura 104: Exemplo da série de clichês da Galeria Infantil

RENASCENÇA

NO HOSPITAL

(O trem da morte)

(Ennel Hospital.—El tren de la muerte)
Poesia de Salvador Rueda
(Trad. do Espanhol)

Seguem-se enfileirados os leitos dolorosos
semelhantes a cruzes de funebre Calvario:
As salas, dir-se-iam wagões pavorosos
do comboio da morte que corre visionario...
Sobre carris infindos, a fila de salões
aosliza, levantando lamentos gemebundos
e arrasta suas lividas fileiras de feições
de lugubres olhares que vem dos outros mundos.
Cartilagens medrosas de dedos espectraes,
cordões descarnados, pescoços retorcidos,
olheiras que parecem com lyrios ideaes
de palpebras chorosas e bordos encendi-los,
—rosas de vergalhões feitas com torva tinta
cercando-se nas folhas de circulos morados:
fisica que o marfim sobre a fronte pinta,
e esmalta em porcellana os dedos abrasados,
—chagas, que são qual discoscheios de atrozes
dôres
de onde até as gargantas sobem espavoridos
gannidos semelhantes a garfos rasgadores
que deixam traspassados de pena e dôos ouvidos
—figuras que no leito revolvem-se intranquillas
e em cujos rostos agros qual penceas espinhosas
accende-lhes Loucura as avidas pupillas,
assim macabras tochas em grutas cavernosas,
—carne de raras betas, como um marmore humano
cheia de gyros rafagas e traços estupendos
que fez a mão da Chimica em seu furor insano
e arranca-lhe das linhas os gritos mais tremendos.
—Nota-se nos viajantes do trem azado e forte
que por extranhos rmbolos e vielas impellido
empurra ao Machitista silencioso da morte
com rumo ao eternal paiz desconhecido...
Parae o trem! Galenos de mãos miraculosas,
parae o trem! magnates que sois grandes athletas
parae-o excelsas damas com cunulos de rosas,
parae-o! magistrados, philosophos, poetas!...
E' a misericordia tão alta e tão potente,
tão grande a Caridade quando é a dôr que a guia
que se a um trem lhe dissessem com lagrimas
—Detem-te!
o trem fanatizado de amor deter-se-ia!...
O' Flora da materia semeada de dôres
ó cravos de granre-na punçantes como adagas
rosas de vivas pustulas de arroxeadas côres
e tremulas papoulas de lacerantes chagas!
Seinda o amor humano não rompeu seus deveres,
vos amem os politicos, vos velem os anciãos,
vos riem as creanças, vos unjam as mulheres
vos curem corações, espiritos e mãos.
Trem de co npridas salas aonde os tristes moram,
em ti allivemos junctos a humana desventura:
curemos os enfermos que infortunados choram,
e outros peitos sublimes farão a nossa cura!

Aurelio Laborda

Bahia, 22 de Setembro de 1916.

GALERIA INFANTIL

Interessantes crianças,
amiguinhas da Photo: Lindemann.

Fonte: *Renascença*, Salvador, nº 7, 12 de dezembro de 1916, p. 37.

Figura 105: Série com fotografuras da Primeira Comunhão

PRIMEIRA

COMMUNHÃO

Satisfizendo com o maior prazer ao justo desejo das amiguinhas da "Renascença", de verem nella publicados os seus retratos, como promettêramos no numero anterior, avisamos aos demais commungantes que sairão na proxima edição.

Serie de arte da Photo: Lindemann

Fonte: *Renascença*, Salvador, nº 7, 12 de dezembro de 1916, p. 10.

Em relação aos instantâneos, a principal secção ou série produzida por Gramacho e seus parceiros foi a intitulada “Em Frente a nossa ‘Anschütz’” Fundamentalmente, esse espaço apresentava diversos flagrantes de pessoas pela cidade. Como teremos uma oportunidade melhor de discutir em outros capítulos, esses instantâneos registravam grupos de mulheres e/ou famílias passeando na Avenida Sete, saindo de missas na Piedade, contemplando o mar no Farol da Barra ou saindo do estádio do Campo da Graça. Seguramente, pelo próprio título que tinha, a série/secção não deixava de ter um caráter auto elogioso ao mais uma vez reafirmar uma performance material da capacidade técnica da Lindemann de dispor dos melhores equipamentos para registrar com instantaneidade e versatilidade os diversos espaços da cidade.

O nome Anschütz vem de Ottmar Anschütz, inventor alemão, nascido na então Prússia, nos anos 1840. Fotógrafo e cronofotógrafo, uma das suas principais invenções foi o obturador de plano focal, em 1890. Esse aparato permitiu que a velocidade do obturador alcançasse 1/1000 de segundo, o que possibilitava que as máquinas fotográficas pudessem ter um tempo de exposição muito menor para captar a imagem, podendo registrar assim instantâneos em movimento. A empresa de equipamentos fotográficos alemã, Goerz, fundada por Carl Paul Goerz, em 1886, garantiu os direitos exclusivos de fabricação e uso desse obturador, passando a produzir suas câmeras com esse dispositivo. Essas máquinas fotográficas, que tiveram a sua produção iniciada em 1896, receberam o nome de Goerz-Anschütz Anglo, abreviatura de Anschütz e Goerz, mas também eram conhecidas por câmeras Anschütz. Fabricadas em série até 1922, elas tiveram diversos modelos e se destacavam pela possibilidade de registrar fenômenos em alta velocidade. Além do obturador, a câmera se sobressaía pela sua portabilidade, uma vez que seus modelos eram dobráveis e tinham um pequeno corpo de madeira.

É possível que a Lindemann possuísse alguns desses modelos de câmera o que, possivelmente, tenha motivado a criação da secção com aquele título. Como veremos mais detalhadamente adiante, esse espaço também era uma forma de demonstrar que a cidade renascia para o mundanismo pois a câmera portátil, além de ser uma inequívoca evidência progresso das artes técnicas de Salvador, conseguia provar, na percepção dos editores da revista, que um determinado grupo de pessoas na cidade estava cultivando sociabilidades modernas com uma maior participação no ambiente público.

Os editores de *Renascença* também se aventuraram na produção de séries em que eram exibidas algumas vistas da cidade. Ainda que essas gravuras não tenham constituído um conjunto expressivo se comparado aos retratos, vale a pena apresentá-los, uma vez parecem

revelar um desejo dos editores revelarem uma Salvador como uma cidade materialmente moderna. A principal secção desse grupo parece ter sido “A Bahia Moderna”, com 12 aparições. Nela encontramos clichês médios e grandes com títulos e legendas apresentando algumas das ruas, avenidas e mansões da cidade.

Uma secção essencialmente visual que já tivemos oportunidade de comentar foi a “De Toda Parte”. Figurando em 15 oportunidades, esse espaço reuniu retratos e, principalmente, instantâneos de leitores de outros estados do país e do interior da Bahia. As imagens procuram exibir momentos de desconstrução de leitores de fora de Salvador.

Outra rubrica que já falamos anteriormente foi a “Commércio Illustrado” que exhibia principalmente as ruas do Bairro do Comércio. Ao que parece ter sido uma tentativa de rubrica tal como “A Bahia Moderna” e que merece um rápido registro aqui foi a “Factos e não Palavras”. Esse espaço trouxe enormes clichês das mudanças materiais que ocorriam na cidade. Embora figurando apenas três vezes, o seu título chamou bastante atenção por fazer uma oposição entre fatos e palavras, no qual a última carregaria algum tipo de subjetividade e parcialidade impossível de ser observada nos fatos que eram representados pela fotografia e sua alentada fidelidade. Assim, as imagens seriam um fato, uma verdade e não palavras de que a cidade se transformava.

Figura 107: Conjunto de flagrantes que fizeram parte da série Em frente de nossa "Anschutz"

RENASCENÇA

Chronica Mundana



VICIOS E FACTOS— Não sei si devã registrar nas ligeiras linhas duma chronica os vicios mundanos que «pari passu» com o desenvolvimento social crescem, evolucionam nesse desdobramento simultaneo dos conhecimentos e das diversas manifestações espirituas do homem.

Desde os tempos immemoriaes, no quasi lendario periodo biblico, é que vêm a reluctancia do espirito e o retrahimento das sensações beneficas ante o ser que vence pelo que cae vencido aos proprios esforços de subir e brilhar... Não é privilegio da sociedade alta, mas uma variante continua de todas as classes e épocas, desde que haja agrupamentos humanos, embora astros da mesma grandeza, estrelas do mesmo cyclo, planetas do mesmo systema.

Não está isento do ataque o trabalhador morigerado e modesto, pelo vagabundo, odioso na sua propria miseria, que ruma na sombra o perpetrar dum crime, como o chronista



ou o jornalista brilhante, educador do espirito pelo proprio esforço que recebe, sem o provocar, applausos de todo o publico, não escapará do invejoso estrabico dos bons costumes que, na calma do seu gabinete, compõe e edita uma obra de consciencia malsã para despedaçar o mysterio da victoria alheia e se tornar o idolo dos admiradores do seu antagonista.

Ninguem é feliz com a sua propria sorte... A inveja, quando não apparece, esgares nas fauces abertas, delapidando e triturando consciencias, deruindo o alicerce do trabalho alheio, fructo duma vida inteira de combate insano, manifesta-se pelo veneno subtil dum risinho brando, convencional, perverso...

... Vieram-me taes pensamentos no serão de Mlle. X.

O tribunal composto de tantas rosas em pleno florescer, victoriosas, perfectas, dissecando uma por uma todas as vidas, analysando mordazes e ferinas, alguem, adelgçando com terrivel graça e intencional prevenção um motivo, escalpelando com ironia e segurança, ou revelando circumstancias intimas de modos de pensar e

agir, induziu-me a scismar em tudo isso!...

E quantos olhos se enublaram, quantas faces pallidejaram de inveja por não terem as pupillas as «nuances» cor dos ceos ou a cabelleira reflexos d'ouro!...

Quanta ironia dolorosa ia na analyse do vestido de F... ou na authenticidade do «socialitario» de R... Que bagagem esplendida para o analysta psycho-social nas inflexões das vozes, surdas ás vezes, cheias de recriminadas angustias, em reconhecer o virus da inveja, o verme do ciúme a rorejar na alma ou polluindo o coração!...

E em todas aquellas almas candidas, estrellas de neve, no fundo do coração,—sacerario de tanto segredo purissimo, havia um ponto negro, duvidoso, incerto a macular a resplendente scintillação, um rastilho perturbador a acenar á corrupção da vida!...

Alex



EM FRENTE DE NOSSA "ANSCHUTZ"

Fonte: *Renascença*, Salvador, nº 30, 25 de junho de 1918, p. 22.

Figura 106: Dois clichês para a série A Bahia Moderna com vistas de áreas reformadas da cidade

A BAHIA MODERNA



AVENIDA 7 DE SETEMBRO — LARGO DE S. PEDRO



JARDIM SUSPENSO AO FORTE DE S. PEDRO — AVENIDA 7

Fonte: *Renascença*, Salvador, nº 16, 25 de julho de 1917, p. 53.

O sexto e último grupo de secção foi aquele em que os editores procuraram interagir com os leitores ao receberem cartas destes. Nesse conjunto, figuraram as rubricas “Marteladas” a “Oedipomania” e “Cartas Populares”. Como uma revista que tinha muitos colaboradores e costumava receber bastante material de leitores interessados em terem seus poemas e contos publicados em *Renascença*, “Marteladas”, que apareceu pelo menos 53 vezes nas duas primeiras fases, funcionava como uma secção em que os editores comentavam os textos dos leitores que eram enviados para apreciação da redação. Nesta secção, encontramos as justificativas pela recusa a uma colaboração de algum leitor. Já “Oedipomania”, que figurou ao menos 27 vezes nas duas primeiras fases da revista, era constituída de passatempos. Nesse espaço, também constavam as respostas às charadas e adivinhas enviadas à redação pelos leitores. Por fim, temos as “Cartas Populares” que figurou pelo menos 29 vezes, somente na terceira fase, a partir do número 154. Essa foi a principal secção daquela fase da revista e pelo modo como os editores a divulgaram, ela parece ter sido criada como um esforço de alavancar o conteúdo de secções da revista e/ou atrair novos leitores. Diferente de outros espaços, no qual a participação do leitor como produtor do conteúdo era orientada e controlada através da definição de assuntos e temas, “Cartas Populares” permitia ao leitor que o conteúdo de sua carta fosse livre. Além disso, os editores permitiam que leitores assinantes e não assinantes pudessem enviar mais de uma carta de forma gratuita.

Após a apresentação dos seis conjuntos de secções, podemos considerar que as rubricas, na percepção dos Gramacho, contribuíram significativamente para consolidar *Renascença* como uma revista de variedades. Ao que parece, os editores, especialmente nas duas primeiras fases da revista, estavam interessados em entreter o leitor com uma leitura menos comprometida e mais leve e divertida. Ainda que as secções eventualmente fossem um lugar de constituição de uma relação entre leitor e revista mais sólida, o que se viu na revista dos Gramacho foi uma maior experimentação desse espaço, talvez como uma forma de colocar o mensário ao sabor das novidades, mantendo o leitor atualizado e fidelizado a um tipo de conteúdo mais efêmero. Ainda que muitas secções ou série de imagens com diferentes nomes tratassem de temas parecidos, o surgimento de títulos diferentes pode ter sido uma forma de cativar os leitores com novidades. Assim, não parece ter existido um compromisso de fazer das secções duradouras e para construir uma fidelidade do leitor com essa estratégia. A preocupação com a imagem fotográfica registrando toda e qualquer novidade parecia estar acima do desenvolvimento de um colunismo sólido. No máximo, secções como “Coisas”, de Olympio Pinto e “À Feição da Crônica”, de Mário Hora se aproximaram daquela dinâmica. Até mesmo

Antonio Augusto e Afonso Ruy pareciam estar mais preocupados em experimentar formas diferentes de tratar de assuntos diversos do que desenvolver algum estilo literário mais rígido. Essa dinâmica pode ter sido importante na formação de um público leitor mais interessado em um conteúdo que o distraísse e/ou o preparasse para aprender a viver em uma cidade cuja experiência urbana fosse marcada por algum tipo de instantaneidade nas relações sociais ou consumo de produtos e serviços. De toda sorte, embora *Renascença* fosse uma revista ilustrada derivada de um estúdio fotográfico, as secções tiveram um papel importante como um lugar de experimentação de diversas formas textuais que acabaram contribuindo para a reunião de importantes intelectuais e leitores interessados em desenvolver ou expressar algum talento literário.

Por outro lado, a vinculação ao universo da fotografia fez com que os editores de *Renascença* se preocupassem em desenvolver estratégias nas quais os clichês não só estampassem as reportagens fotográficas e capas, mas tivessem um lugar de prestígio que um espaço como uma secção ou uma série fotográfica poderia oferecer. Além disso, as secções também ajudaram a consolidar uma cultura visual na medida em que a sua própria composição envolvia elementos pictóricos nos títulos, vinhetas, bem como na maneira que as imagens eram justapostas e montadas em grandes mosaicos. Por fim, as rubricas, especialmente aquelas ligadas ao mundanismo das ruas como “Beliscos” e “Flagrantes”, produziam um conteúdo textual que dialogava intrinsecamente com os instantâneos fotográficos, uma vez que o seu conteúdo servia de estímulo ao desejo do leitor a querer ver as pessoas em movimento pela cidade tal com as fotogravuras faziam.

Conteúdo avulso

Fazendo jus ao seu programa, o conteúdo avulso de *Renascença* era bastante diversificado e amplo. Ao longo das edições, foi possível encontrar dezenas de notas informativas, contos, poemas, artigos científicos, reportagens etc. De uma maneira mais resumida, falaremos um pouco do que foi possível encontrar nas páginas da revista.

No que diz respeito ao conteúdo literário, seguramente os poemas constituíam o grosso do material avulso. De todas as edições cotejadas, em mais da metade delas, os editores publicavam uma média de 10 poemas por número da revista. Provavelmente, essa média aumentou consideravelmente quando a revista, ao entrar na terceira fase, passou a contar com um diretor literário. Os contos surgem em segundo lugar, aparecendo entre uma e cinco vezes em edições mais robustas. Em seguida, um tipo de material avulso muito comum foram as

anedotas. Em quase todas as edições consultadas, era comum encontrar uma piada, caso ou chiste, geralmente envolvendo personagens da vida urbana de Salvador. Também, havia espaço para a publicação de crônicas, porém em uma quantidade significativamente menor se comparada aos outros gêneros. Uma possível explicação para essa disparidade pode ter relação com o fato de a crônica receber uma atenção especial ao ser publicada na parte de secção da revista.

No que diz respeito à autoria desse material, foi possível identificar que a redação ficou encarregada do conteúdo anedótico, enquanto os contos, crônicas e poemas também contavam com a colaboração de colegas e leitores. Por parte da redação, Antonio Augusto e Afonso Ruy foram os principais autores dos contos. O redator-chefe da revista também traduziu muito desse material para a revista.

Em relação aos poemas, os principais colaboradores parecem ter sido Áureo Contreiras, Antonio Vianna, Astério de Campos, Mário Linhares, Pethion de Villar, Afonso de Macedo, Altamirando Requião, Hélio Campos, Herman Lima, entre outros. Apesar de não serem considerados colaboradores, outros intelectuais próximos publicaram bastantes poemas e com alguma regularidade. Entre eles podemos citar José Eslebão de Castro, Emygdio de Souza e José Augusto de Carvalho. Pelos nomes da autoria dos poemas, podemos imaginar que existia bastante participação feminina. Alguns dos que encontramos foram Celina de Azevedo, Etelvina Paes Leal, Gracriella de Pontevedra, Laurilia Castro, Walkyria Fragoço Lopes, Setella D'Alba, Maria Luiza Souza Alves, Maria Madalena Barosa e Nina Dolora. Talvez, não seja possível considerar todos esses nomes como de escritoras, uma vez que muitos autores costumavam usar pseudônimos femininos como era o caso de Mário Linhares, que em alguns poemas publicados em *Renascença*, usava o nome de Laura Viterbo. De toda sorte, como sabemos que *Renascença* possuía um considerável público feminino e aceitava a colaboração de mulheres, não seria demais considerar que existia uma quantidade razoável de senhorinhas que publicavam seus poemas na revista.

Não obstante os poemas explorassem temas diversos, grande parte deles versavam sobre natureza, paisagens, objetos e fatos históricos. Podemos afirmar que muito desse material poderia ser classificado dentro de um estilo parnasiano. Inclusive, em várias oportunidades, é possível observar uma admiração que os editores e colaboradores da revista tinham por figuras como Olavo Bilac e Coelho Neto, principais autores brasileiros ligados ao movimento parnasiano. Em algumas edições foram publicados poemas e trechos de obras desses autores.

Como um exemplo de poesia parnasiana encontrada na revista, segue um de autoria de Altamirando Requião cujo título é O Rio:

Rumorejante, plácido, desliza,
Sob a copa das árvores floridas...
É um benfeitor que as mágoas ameniza,
Por aquelas paragens esquecidas!

À sua face, ora serena e lisa,
Ora desfeita em súbitas descidas,
Na confiança que os seres tranquiliza,
Vão mitigar a sede muitas vidas!

Vem de longe, de cima, lá das serras,
A dilatar as águas fecundantes,
Regando estranhas e diversas terras!

Sob a trama de luz, que os atos cirgem,
Ele – é o colar de opalas e brilhantes,
Posto ao pescoço da floresta virgem!⁹⁸

Essa produção literária também era uma forma de estreitamento de laços entre os intelectuais que publicavam na revista, sobretudo quando ela passou a contar uma direção literária. Muitos autores e autoras costumavam dedicar seus poemas para algum colega, como sinal de camaradagem. Pelo volume de poemas encontrados, talvez seja possível considerar que era nesse tipo de produção literária que se encontrava a grande maioria da colaboração dos leitores. Por fim, muitos poemas se constituíam enquanto verdadeiras imagens verbais que no modo como suas estrofes descreviam a natureza e objetos também estavam imersos em uma cultura visual preocupada em estimular no leitor novas formas de ver e sentir aqueles elementos.

Ainda na produção majoritariamente textual, mas fora da parte ficcional, também encontramos muitos artigos, geralmente escritos para comentar alguma efeméride, discutir um tema do momento ou mesmo como apresentar, em tom enciclopédico, curiosidades diversas. Nessa última categoria, Antonio Garcia publicou alguns textos em que apresentava a história de alguns costumes. Na edição de dezembro do primeiro ano da revista, com o título Festas e usanças do Natal, Garcia apresentou ao leitor um pouco de como o Natal era festejado e comemorado no ocidente, desde o século IV. Na edição 67, de fevereiro de 1921, Garcia publicou um artigo de nome “O Carnaval”, no qual levantava os modos de participar do festejo de vários povos do mundo.

Os editores também costumavam publicar artigos cuja autoria parecia não ser nem da redação, tampouco dos colaboradores. É provável que esse material fosse retirado de outras

⁹⁸ *Renascença*, Salvador, nº 4, 26 de setembro de 1916, p. 21.

obras ou da parceria com as agências de notícias. Esse conteúdo também seguia uma linha enciclopédica e alguns temas tratados foram “Os veículos através dos tempos” e “A Pesca do bacalhau”. Esses artigos costumavam vir acompanhados de pequenos clichês de fotografias ou desenhos que ajudavam a explicar o conteúdo do texto. Em relação aos artigos que comentavam efemérides e datas comemorativas ou temas mais gerais, encontramos textos sobre o 14 de julho, data em que se comemorava a Queda da Bastilha e a Batalha do Riachuelo. Os editores também reservaram um espaço para a publicação de artigos noticiosos mais longos acompanhados de um ou dois clichês. Os temas desses textos geralmente eram os ligados aos que encontramos nas notas da secção “A Bahia Social”. Conferências, meetings, falecimentos e outros eventos envolvendo pessoas mais ilustres costumavam receber mais atenção com a publicação desses artigos. Por fim, ainda existiam os artigos de opinião. Geralmente, em menor quantidade, esse material era produzido algumas vezes pela redação, mas também pelos colaboradores esporádicos. Raramente eram acompanhados de clichês, sejam de fotografias ou desenhos gravuras.

Fechando a parte a textual avulsa estão os pequenos textos e as notas informativas. Ainda que muitas delas também estivessem reunidas em secções como a “Bahia Social” ou “Noticiário Elegante”, outra parte dela ficava solta na revista. Geralmente, eram informações sobre a situação de *Renascença*, a movimentação dos seus editores como as viagens de Olympio Pinto. Algo que chamou atenção é que algumas notas, assim como as da “A Bahia Social”, vinham acompanhadas de fotografias, na maioria retratos, que chegavam a ocupar um espaço maior que o próprio texto.

Apesar dos contos, poemas, anedotas e artigos e notas constituírem um volume considerado da produção avulsa de *Renascença*, nas duas primeiras fases esse conteúdo parece não ser o principal material nesta categoria. Em se tratando de uma revista ilustrada, é muito provável que as reportagens fotográficas fossem o material avulso central.

Nas duas primeiras fases, em quase todos os números consultados, os editores sempre publicavam ao menos três reportagens fotográficas avulsas. Essas matérias não tinham relação com secções que também costumavam trazer reportagens fotográficas especialmente sobre as competições de remo e futebol na rubrica “Renascença Desportiva”.

Compreender o que os editores estavam chamando de reportagem fotográfica não foi simples. Uma reportagem poderia ser uma sequência de imagens sobre um acontecimento como a inauguração de um edifício, uma efeméride, uma recepção a um político, entre outros fatos. Por outro lado, imagens de banhistas passeando pela Barra também poderiam ser entendidas

como uma reportagem fotográfica. Também não temos certeza se a quantidade de fotografuras ou a presença de texto era um critério que os editores utilizavam para definir se aquele conteúdo era uma reportagem fotográfica. Não se pode ignorar que, talvez, eventos em que apenas um registro fotográfico foi publicado poderia ser considerado uma reportagem. Do mesmo modo, um artigo acompanhado de dois clichês talvez não fosse pensado como uma reportagem fotográfica e sim um artigo ilustrado. O que não temos dúvida é que uma reportagem fotográfica bem estabelecida era aquela em que os editores apresentam uma sequência maior de imagens, com pelo menos três fotografuras, geralmente acompanhadas apenas de título de legenda, que poderiam estar dispostas de modo individual ou na forma de uma mosaico. Além disso, não há dúvidas de que uma reportagem fotográfica tradicional era aquela que cobria principalmente eventos como carnavais, mi-carêmes, efemérides, inaugurações, festas, recepções.

Assim, existe uma indeterminação. Embora seja possível saber minimamente que poderia ser uma reportagem fotográfica, outros conteúdos também poderiam receber tal tratamento. Nessa direção, foi necessário estabelecer um critério mínimo para definir um conteúdo como uma reportagem fotográfica. Aqui, estamos considerando uma sequência de imagens sobre um mesmo tema como uma reportagem fotográfica. Com isso, as imagens únicas foram consideradas fotografuras avulsas, mesmo elas registrando algum evento. Do mesmo modo, as reportagens fotográficas, no nosso critério, poderiam estar acompanhadas ou não de textos para além dos títulos e legendas.

A partir dessa definição, a leitura da revista permitiu perceber que os editores produziram reportagens que poderiam ser classificadas em três grandes grupos. Em primeiro lugar, as matérias regulares que, constituindo o cotidiano da cidade, se repetiam com uma determinada periodicidade. Em seguida, temos o grupo de reportagens que podem ser consideradas, inclusive pelos próprios editores, como extraordinárias uma vez que registravam recepções, inaugurações e instituições. Finalmente, temos um terceiro grupo de reportagens que registravam eventos menores como passeios e festas.

Começando pelo primeiro grupo, as principais e mais frequentes reportagens produzidas foram sobre os eventos esportivos, cívicos e religiosos, como a então chamada Segunda Feira no Bonfim, o 2 de julho, o 7 de setembro, o 15 de novembro, além do carnaval e da mi-carême. Vale ressaltar que as regatas e partidas de futebol também apareciam na forma de secções. Contudo, principalmente na terceira fase da revista, quando uma rubrica sobre o esporte deixou de existir, as reportagens fotográficas sobre o mundo esportivo passaram a fazer parte do conteúdo avulso.

No geral, as reportagens de eventos cívicos e religiosos possuíam no mínimo quatro clichês de tamanhos variados. Entretanto, em alguns anos, o número de fotografuras foi maior. Por exemplo, durante o período de circulação de *Renascença*, foram comemorados os centenários da Independência do Brasil, em setembro de 1922, e da Bahia, em julho de 1923. Essas efemérides motivaram a publicação de amplas reportagens fotográficas. No caso da independência nacional, os editores lançaram uma edição luxuosa que, em suas 68 páginas, trouxe artigos sobre a História do Brasil, além da reportagem fotográfica com 20 grandes fotografuras detalhando o chamado monumental cortejo cívico que circulou pela principal avenida soteropolitana.

Nessas reportagens, as imagens, ao privilegiarem os desfiles de trechos da Avenida Sete e préstitos na Península de Itapagipe, ou missas e discursos nas praças e campos de Salvador, possuíam um ângulo e enquadramento em que a multidão que acompanhava os cortejos era valorizada. As fotografias desses clichês eram tiradas de cima para baixo de modo que reforçava a ideia do povo celebrando às tradições baianas ou momentos importantes da História da Bahia e do Brasil. Ainda que não tenhamos feito uma investigação mais detalhada dos eventos cívicos, é possível inferir que eles eram um conteúdo importante para a revista, sobretudo, pelo fato deles, ao serem dados a ver de um modo bastante amplo, serem uma expressão do patriotismo e civismo dos baianos. Nas primeiras décadas do século XX, os debates e manifestações sobre a questão nacional estavam na ordem do dia. A exibição massiva de préstitos e de outras formas comemorar e reverenciar a nação, portanto, era um modo de os baianos reivindicarem um protagonismo na ideia de um Brasil republicano que surgia (Motta, 1992; Oliveira, 1989).

Contudo, sem sombra de dúvidas, os eventos desse grupo de reportagens que eram os mais destacados pelos editores foram o carnaval e a mi-carême. A quantidade de fotografuras desses eventos superava significativamente a dos registros dos eventos cívicos. No primeiro carnaval que os editores cobriram, na edição 10, em fevereiro de 1917, nada menos de 32 fotografuras foram publicadas. Já no ano seguinte, a reportagem sobre o carnaval teve 14 clichês. No terceiro ano da revista, a edição 40 foi uma das com maior número de imagens, com 40 fotografuras.

Como teremos oportunidade de discutir em um capítulo específico sobre o carnaval, essas reportagens registraram o movimento das ruas com instantâneos em movimento dos cursos, dos carros e bondes enfeitados, os bailes nos clubes sociais, os desfiles das sociedades carnavalescas e retratos posados de crianças, jovens e adultos fantasiados. Já a micarême, cuja

CAPÍTULO 3 - VISUALIDADES NA RENASCENÇA

comemoração guardava semelhanças com o carnaval, com desfiles de corsos e de pessoas fantasiadas, era uma festa que ocorria na Semana Santa. Em todas as edições que esse evento foi reportado, os editores publicaram pelo menos três clichês. Porém, em algumas edições, existiu uma ampla cobertura visual da mi-carême, como na edição 12, em que 16 fotogravuras foram publicadas. Nesta edição em particular, os fotógrafos de *Renascença* produziram instantâneos de corsos automotivos e retratos nos estúdios de crianças fantasiadas. Para publicar todo esse material, a edição 12 foi considerada extraordinária e foi anunciada no número anterior, como já vimos no primeiro capítulo.

Figura 109: Duas fotografuras de instantâneos do préstito do centenário da Independência do Brasil



Fonte: *Renascença*, Salvador, nº 96, 30 de setembro de 1922, p. 19.

Figura 108: Clichês, que em uma espécie de colagem, constituem uma reportagem fotográfica sobre o Mi-carême



Fonte: *Renascença*, Salvador, nº 171, março de 1929, p. 31.

O segundo grupo bastante expressivo de reportagens fotográficas davam conta dos chamados eventos extraordinários. Ao longo dos 10 anos de circulação, algumas visitas de políticos, personalidades e grupos esportivos movimentaram bastante a vida de Salvador e os editores de *Renascença* buscaram registrar esses acontecimentos como expressão máxima de que a cidade se encontrava em um momento de efervescência social e cultural. Além disso, alguns clubes de Salvador fizeram excursões aos estados nortistas vizinhos e a cobertura dessas viagens pela *Renascença* também era uma evidência da aceitação dos baianos enquanto uma sociedade moderna e civilizada. Alguns dos eventos foram: a visita dos clubes cariocas, América e Vila Izabel, em 1921, e Fluminense, em 1923, para amistosos de futebol com as agremiações locais; excursão do Ypiranga ao Pará, em 1926; excursão do Bahiano de Tênis ao Pernambuco, em 1927; recepção na Bahia aos aviadores portugueses Gago Coutinho e Sacadura Cabral que fizeram a primeira área travessia do atlântico sul, em 1922; recepção, em 1923, a Euclides Pinto Martins, aviador a fazer a primeira travessia aérea entre as Américas do Norte e Sul; recepção ao aviador João Ribeiro de Barro, o primeiro brasileiro a fazer travessia aérea do atlântico sul, em 1927; Visita a Bahia príncipe italiano Umberto di Savoia, em 1924; visita a Bahia do ministro das relações exteriores da Alemanha H. Knipping, em 1926. Em todos esses eventos, os editores de *Renascença* produziram extensas sequências com mais de dez grandes e nítidas fotogravuras. Nas edições nas quais foram publicadas essas reportagens fotográficas, também existiu espaço para a publicação de alguns poemas e artigos elogiosos em que eram ressaltados a importância daquele acontecimento bem como o valor dos visitantes.

Na cobertura da chegada, estadia e partida dos aviadores portugueses, na Bahia, por exemplo, os editores dedicaram toda a edição 92 para aquela ocasião. Além da publicação do editorial, de vários poemas e artigos destacando o acontecimento, Gramacho, Garcia, Ruy e Pinto brindaram os leitores com 24 clichês que, na sua absoluta maioria, tinham tamanho grande e boa nitidez. Nessas imagens, se pode observar vários aspectos da presença dos portugueses em terras baianas, desde o pouso do hidroavião na Baía de todos os Santos, os discursos, jantares e manifestações de apreço nas ruas e instituições da cidade até a decolagem do avião que partiria para o Rio de Janeiro, destino do chamado Raid Lisboa-Rio. As imagens que registraram a chegada do avião chamaram muito atenção uma vez que foram capturadas em pleno mar o que parece reforçar o desejo dos editores de *Renascença* em fazer das reportagens fotográficas um ícone da capacidade de registro da Lindemann de ser testemunha ocular dos fatos mais importantes da Bahia. Essa percepção é corroborada especialmente por uma nota em que editores refletiram sobre o que representava a edição 92:

CAPÍTULO 3 - VISUALIDADES NA RENASCENÇA

Renascença, que não regateia trabalho esforço, dedica inteiramente a presente edição ao assunto dos intrépidos aviadores, de tudo quanto ocorreu, sobre a chegada e permanência dos mesmos, nesta cidade, para que fique como uma memória mais acessível de ser guardada no escrínio das coisas úteis e aproveitáveis das quais o futuro do irá do seu valor⁹⁹

Pela nota, podemos imaginar como as reportagens também eram percebidas como um álbum a ser legado à posteridade como forma de demonstração da capacidade dos baianos em produzir uma memória visual em que reforçasse a grandeza da Bahia.

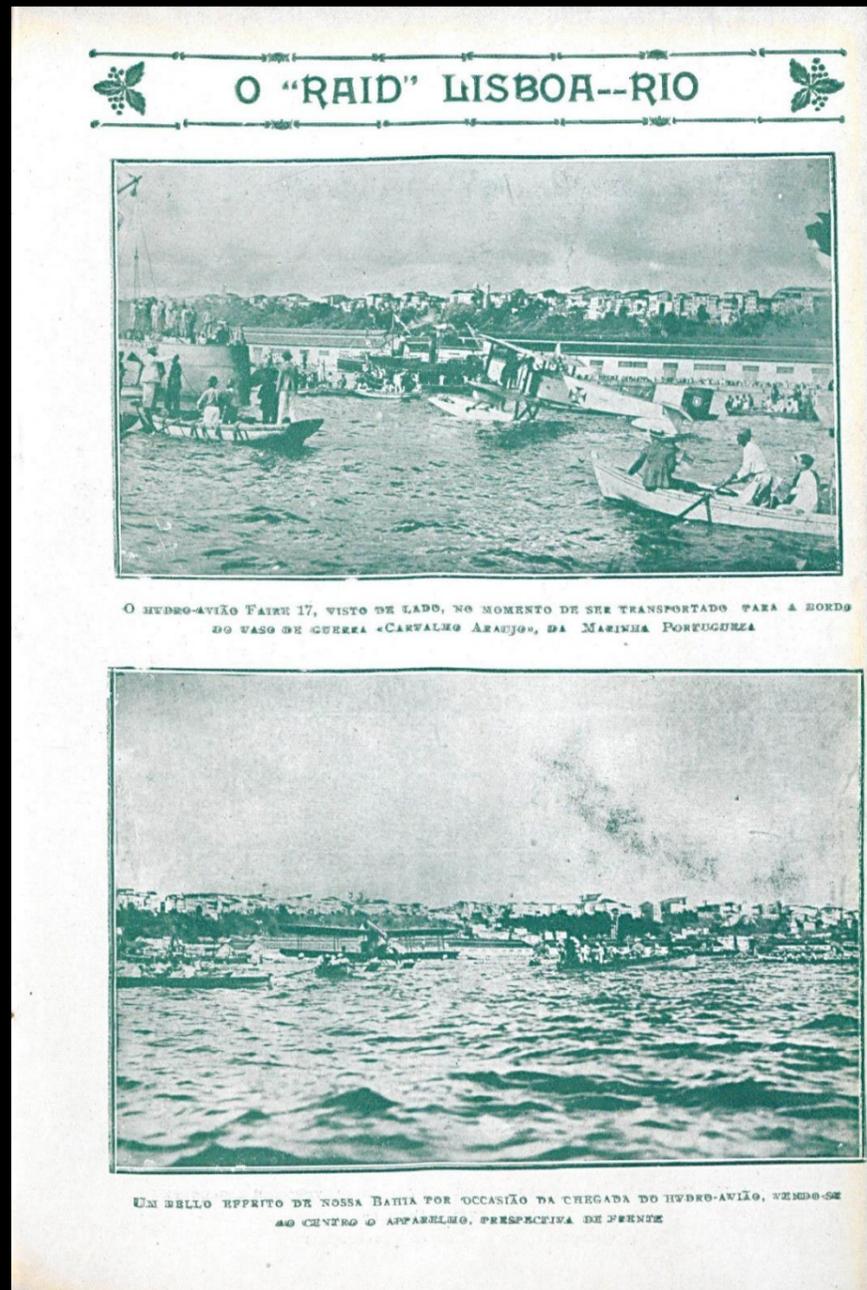
Outro evento em que os editores dedicaram uma edição especial foi a visita e estadia da delegação do Fluminense Football Club. Chefiados pelo considerado grande literato brasileiro, Coelho Neto, o clube carioca, convidado pelos dirigentes do Clube Bahiano de Tênis, participou de uma série de festividades como partidas contra agremiações e combinados locais, excursão pela Baía de Todos os Santos e recepções e jantares nas sedes dos clubes esportivos e sociais da cidade. Toda essa movimentação esportiva e social foi acompanhada de perto pelas lentes da Anschutz de *Renascença*. Ao todo, 33 clichês constituíram a reportagem fotográfica que exibiu, como uma demonstração da alentada qualidade da Lindemann, instantâneos do movimento das arquibancadas, rápidos lances das partidas com o fotógrafo posicionado à beira do campo e instantâneos posados à luz de magnésio dos jantares oferecidos pelas lideranças políticas e esportivas locais. Enfim, com aquela edição da revista, os editores lembraram que “o público leitor em *Renascença* terá, nas suas modestas páginas todo o movimento esportivo da temporada interestadual, escrito e em nítidos clichês.”¹⁰⁰

Ainda no grupo das reportagens de eventos ou situações extraordinárias, podemos citar aquelas em que os editores prestavam homenagem à algumas das instituições da cidade, como o Clube Bahiano de Tênis, o Gabinete Português de Leitura e a Associação dos Empregados do Comércio. Publicadas em edições especiais, as duas últimas instituições foram agraciadas, respectivamente cada uma, com reportagens fotográficas com 20 e 25 clichês nos quais foram registradas vistas dos edifícios-sede, retratos e instantâneos de suas lideranças, entre outros tipos de imagens. Algumas escolas, asilos e sanatórios também foram agraciados com algumas reportagens fotográficas, embora essas fossem menores em quantidade e qualidade em relação às outras instituições citadas. Como vimos no capítulo anterior, um modo da revista ter a sua circulação mais difundida pelo interior do estado ocorreu com a publicação de reportagens fotográficas de cidades que os editores julgavam estar passando por um processo de requalificação urbana.

⁹⁹ *Renascença*, Salvador, nº 92, 22 de junho de 1922, p. 33.

¹⁰⁰ *Renascença*, Salvador, nº 103, abril de 1923, p. 13.

Figura 112: Trecho de reportagem fotográfica sobre o Raid Lisboa-Rio



Fonte: *Renascença*, Salvador, nº 92, 22 de junho de 1922, p. 25.

Figura 111: Capa com um clichê de um instantâneo tirado à noite mostrando o Clube Euterpe, local onde a delegação do Fluminense ficou hospedada



Fonte: *Renascença*, Salvador, nº 103, abril de 1923, p. 1.

Figura 110: Dois instantâneos do Bungalow, nova sede do Bahiano de Tênis. Imagens da reportagem fotográfica dedicada a clube



Fonte: *Renascença*, Salvador, nº 117, 2 de julho de 1924, p. 27.

Finalmente, o último grupo de reportagens fotográficas são aquelas em que retratavam o cotidiano da cidade. Nesse conjunto, entraram eventos mundanos, cívicos, militares e científicos como banhos de mar, soirées, audições musicais, palestras, congressos, recepções, encontros políticos, o cotidiano em locais de trabalho como consultórios médicos, salas de aula e casas comerciais. Algo que chamou bastante atenção, sobretudo nos primeiros anos da revista, foi a quantidade de reportagens fotográficas sobre eventos militares, provavelmente motivadas pelo andamento da Primeira Guerra Mundial. Somente nas 30 primeiras edições, encontramos 19 reportagens fotográficas detalhando manobras, paradas, excursões dos soldados, infantarias, grupos de atiradores, navios entre outros elementos do mundo militar. A reportagem mais expressiva foi a que tratou da despedida do grupo de atiradores baianos que, em 1918, foi participar, no Rio de Janeiro, dos festejos da Independência do Brasil. Composta por 15 fotogravuras, a matéria registrava o embarque dos atiradores que pelo modo como os fotógrafos registraram, foi acompanhada por uma multidão que se aglomerou no porto da cidade. No geral, com exceção da cobertura dos eventos esportivos e militares, as reportagens fotográficas envolvendo o cotidiano não repetitivo eram mais modestas em termos de quantidade de imagens. Costumavam não ultrapassar cinco clichês. Todavia, boa parte destes era apresentada em grandes formatos o que nos permite compreender essas reportagens como uma forma de constituir uma espécie de monumentalidade sobre os eventos mais ordinários.

Após a apresentação bastante sintetizada dos grupos de reportagens fotográficas nos cabe dizer que, de um modo geral, além delas se caracterizarem por um sequenciamento de clichês, também compartilhavam de outros elementos como tamanho, formato e suporte. Na maioria das imagens que constituíam as reportagens fotográficas, encontramos uma configuração que envolvia grandes clichês retangulares que chegavam a ocupar metade ou uma página inteira. Além disso, em algumas imagens, sobretudo as de menor tamanho, era comum a criação de composições e mosaicos, possivelmente uma forma de criação de grandes imagens panorâmicas que funcionava como uma estratégia de fazer do evento algo grandioso especialmente pelo modo como era noticiado. Nessa direção, raramente encontramos textos que faziam referências às imagens. Quase sempre, as reportagens tinham apenas título e legendas. Nessas últimas é que encontramos mais detalhadamente informações textuais sobre o que estava sendo noticiado. São poucas as reportagens que encontramos textos para além dos títulos e legendas. Mesmo nesses casos, o conteúdo textual que tratava sobre o tema objeto da reportagem fotográfica geralmente tratava de outras questões. Comumente faziam comentários mais gerais sobre a importância daquele evento ou procuravam descrever um resumo do que

aconteceu no evento. Nas reportagens fotográficas sobre os amistosos dos clubes cariocas com os times baianos, os editores publicaram longos textos descrevendo o andamento das pelepas, os autores dos textos, entre outros detalhes. Contudo, não foi possível identificar nenhum clichê da reportagem fotográfica que poderia ser diretamente associada ao que o texto apresentava. Portanto, temos uma percepção que, tanto o texto como a imagem, ainda que indiretamente fizessem referência ao mesmo assunto, caminhavam de modo completamente autônomo e até mesmo diferente.

Assim, em matéria de texto, os que estabeleciam uma relação mais estreita com as imagens eram principalmente as legendas seguidas dos títulos. Em sua maioria, estes últimos eram geralmente utilizados para nominar toda a reportagem. Em algumas ocasiões, os títulos eram usados nas fotografias de modo individual. Ainda quanto ao texto, algo que chamou muita atenção é que existia uma preocupação em numerar as legendas. Talvez, esse fosse um modo de orientar o leitor sobre a maneira como a sequência de imagens deveria ser visualizada.

Sem dúvida, pelo modo que os editores tratavam as reportagens fotográficas, esse conteúdo era considerado o grande diferencial da revista, sendo uma espécie de material nobre. Inclusive, em algumas edições, foi possível perceber que as reportagens tinham prioridade sobre os outros conteúdos. Os editores chegaram a publicar algumas notas informando aos leitores que retratos de crianças, artigos e seções tinham deixado de sair em uma determinada edição em função de alocação de espaço para a publicação de uma reportagem fotográfica. Na edição que tratou da visita do príncipe da Itália, por exemplo os editores publicaram a seguinte nota sobre o próximo número:

Renascença

A edição Futura

Em virtude da grande reportagem fotográfica existente neste número, resolvemos com outra tanta que possuímos sobre as homenagens prestadas na Bahia ao Barão de Macaúbas, editar nova edição de *Renascença*, que sairá por esses dias, com variados assuntos de literatura e clichês, e as diversas seções costumeira.

Na futura edição, pois terão publicidade de todas as crônicas, notícias, instantâneos e os retratinhos de crianças que gentilmente dão preferência a Photo-Lindemann, proprietária desta revista.¹⁰¹

É bem plausível supor que a importância que os Gramacho e seus parceiros atribuíam às reportagens fotográficas pode ter como uma das justificativas o fato de *Renascença* ser, como eles costumavam chamar, filha da Lindemann de modo que produzir todo tipo de reportagem era um modo de atestar a superioridade não apenas da revista como da própria empresa fotográfica. Em outras palavras, as matérias também assumiam um caráter propagandístico do

¹⁰¹ *Renascença*, Salvador 119, setembro de 1924, p. 46.

estabelecimento. Não se pode duvidar que a criação de grandes reportagens fotográficas nas chamadas edições dedicadas era uma forma de conferir ainda mais prestígio ao número da revista o que poderia ocasionar no aumento da sua tiragem e até vendagem aos interessados em fazer daquela edição um artefato de colecionador, como já discutimos anteriormente.

Por outro lado, não se pode negar que, envolvidas em uma atmosfera de reabilitação da Bahia, as reportagens fotográficas buscavam cumprir a missão de elevar a própria imagem dos baianos, do seu estado e da sua capital. Nessa direção, as reportagens, sobretudo pela sua capacidade de circulação e impacto na iconosfera da Bahia e do próprio Brasil, poderiam ter a força de imprimir nos eventos, por mais banais, ordinários e restritos a um determinado grupo, algo de grandioso, monumental e espetacular. Com isso não estamos querendo dizer que esses eventos não tinham valor independente da cobertura que se fazia dela no periodismo e/ou em outras rodas da cidade e do estado. Mas, a sua grandeza também estava na própria capacidade da economia visual das imagens da e em revista.

Talvez, uma fonte paradigmática de toda essa dinâmica tenha sido um artigo de fundo que, intitulado de Palestra com o leitor, procurou apresentar uma edição dedicada à cobertura da visita dos Reis da Bélgica, ao Brasil, em 1920. Vale a pena a sua leitura na íntegra:

Palestra com o leitor

- Chegou o rei Alberto. - Os reis já estão no Rio - ouvia-se, aqui por toda parte, mesmo antes que o S. Paulo entrasse a barra da Guanabara.

A visita dos soberanos belgas ao Brasil foi, pois, o evento de maior vulto por metade desse outubro que declina enlucrado e florido sem, as lendárias trovoadas de pristinas eras.

Ocioso seria, agora, detalhar, pela palavra escrita as régias excursões às várias cidades do sul, por muito noticiadas em cabogramas que os cotidianos desta urbe se não cansaram de editar.

A imprensa, esse quarto poder nos países cultos, pôs uma legião de repórteres arrojados ao pé de Suas Majestades, aprendendo-lhes atos, palavras e até os mínimos gestos, no intuito de bem informar o público que lê.

Renascença, como algumas de suas colegas do sul, destacou para o Rio de Janeiro um enviado especial para acompanhar as festas em honra dos augustos visitantes, documentando-as de lá fotografia, tomada em primeira mão, nas melhores condições, como reflexo da verdade e do progresso realizado pela arte fotomecânica.

Tal empreendimento algo dispendioso e árduo por sua natureza, teve o almejado êxito e testifica o empenho desta revista em proporcionar a seus leitores registros nítidos e fiéis dos fatos de importância, assim políticos como sociais e mundanos, tanto do viver cidadão, como do sertanejo, deste Estado como das demais unidades da Federação

O sr. rei Alberto I e a sua real consorte viram o Brasil meridional, isto é, os lugares previamente indicados como mais representativos da revolução nacional sob múltiplas facetas.

Admiraram os régios personagens majestosas belezas naturais, esplêndidas culturas, urbes remodeladas à feição dos centros europeus. Viram muitos reis da Bélgica, mas não viram tudo e, talvez, não houvessem divisado bastante porque não lhes mostraram a gente lindamente brasileira que a Nação deve sua Independência e o quanto vale como povo livre.

E não o fizeram por uma razão única: porque habita o Norte, que, apesar de servir à orientação, está em constante oblivio. E até de alguns é desconhecido

CAPÍTULO 3 - VISUALIDADES NA RENASCENÇA

Tenham paciência os lustres cicerones - já vão longe os monarcas e, certo, lhes não caíram sob as visitas estas linhas - mas por que não vingou a ideia, aventada de logo descrida, de tocar o S. Paulo na Bahia? Houve alguém que, porventura, se lembrasse de informar ao Rei-Soldado-Herói ter sido esta terra o berço da nacionalidade brasileira, a primitiva cabeça do Brasil e o braço mais pronto para a defesa da liberdade e do renome da Pátria?

Não o cremos

Mas, se a Bahia não logrou ver pessoalmente os reis da gloriosa e nobre Bélgica, terá com que se deleitar nos copiosos fotos, expressamente apanhados para esta revista, que iluminam bastas páginas da presente edição. É propósito deliberado de *Renascença* seguir os passos do periodismo moderno em seu continuado evolver, ao tempo em que vai ampliando sua função divulgadora.

Se não aconteceu, portanto, a qualquer outra publicação congénere, no tocante ao grande acontecimento, por sua alta significação política, todavia estampa a reportagem inédita, obtida não sem custo, dada a extraordinária competição no campo do periodismo.

Ademais, não nos permitiu adiantar a saída deste número a escassez de papéis montado ou couchê, constatada neste mercado e mesmo na maior praça mercantil do país que é, sem dúvida, a do Rio de Janeiro. E tal crise não existe somente no Brasil: é universal: aflige todas as populações cultas.

No entanto, o leitor amigo, *Renascença* jamais consentiu interrupção na série já alentada de seus números e, ao invés de restringir, amiúda as edições.

É que ela encontra no seio generoso da Bahia mater os alentos de que tem carência para lutar e vencer.¹⁰²

Seguramente, pelo modo como foi discutido e principalmente dado a ver pelo periodismo e instituições de vários estados do país, a visita real belga foi considerada um dos maiores eventos ocorridos no país naqueles anos. Foi a primeira visita de um monarca ao Brasil, após a Proclamação da República. O Rei Alberto I era considerado um herói de guerra devido a sua participação na Primeira Guerra, na condição de soldado. Chegando em setembro de 1920, ele e sua esposa, a rainha Elisabeth, permaneceram durante um mês no Brasil e uma extensa programação foi organizada. Excursões, passeios, jantares, recepções, bailes, eventos esportivos e militares foram algumas das várias atividades realizadas como forma de mostrar aos monarcas o considerado estado de desenvolvimento e civilização que o país tropical alcançava naqueles tempos (Caulfield, 2000; Fagundes, 2022). Fotógrafos profissionais e amadores, estabelecimentos fotográficos, impressos ilustrados, cartões postais, películas entre outros artefatos e personagens da iconosfera brasileira foram decisivos na mediação imagética da relação entre a população brasileira e aquele evento. Essas imagens não só apresentariam e noticiariam o evento, como seriam um resultado incontestante a ser exibido inclusive aos próprios monarcas da capacidade tecnológica do Brasil.

Como uma revista ilustrada que procurava representar a grandeza e o progresso da Bahia, *Renascença*, na percepção dos seus editores e proprietários, não poderia ficar de fora desse evento tido como monumental e assim destacou um repórter especial que produziu uma

¹⁰² *Renascença*, Salvador, nº 64, 31 de outubro de 1920, p. 7.

reportagem fotográficas com 35 clichês, dentre os quais identificamos instantâneos do desembarque do Rei no cais da capital federal e das paradas militares em sua homenagem. A reportagem também apresentou várias fotogravuras de cartões postais mostrando as principais avenidas do Rio de Janeiro.

Pela leitura do editorial, parece ser evidente o modo como as reportagens fotográficas, para os editores de *Renascença*, condensava toda a performance material e visual que deveria fazer da revista um álbum-libelo do progresso de uma terra que, embora não tenha merecido a visita dos reis belgas, ainda assim, pela sua capacidade de exibir *in loco* a grandeza do país buscava se apresentar aos seus leitores como uma legítima representante de uma civilização moderna. Ao que parece, no mundo das imagens, o desenvolvimento de uma sociedade se media na sua habilidade de não só reportar visualmente os eventos, mas especialmente no modo como eles, ao serem dados a ver, se constituíam em acontecimentos.

Encerrando a discussão sobre o conteúdo avulso, mas ainda permanecendo no campo das imagens pictóricas, temos os clichês avulsos que poderiam ser as capas, os retratos, instantâneos, vistas, desenhos, charges etc. Pela extensão desse material e considerando os propósitos desse trabalho, não optamos pela sua catalogação e quantificação de modo que nos restringiremos a uma breve apresentação das principais formas de disposição das fotogravuras avulsas.

Começando pelas capas, já vimos que elas foram um importante espaço de exibição das elites da cidade. Retratos de membros considerados distintos daquele grupo, como crianças e mulheres, apareceram pelo menos 42 vezes ao longo dos 15 anos comerciais em que a revista foi publicada. Outro tipo de imagem bastante frequente nas capas foram as fotogravuras de retratos de astros do cinema hollywoodiano que começaram a aparecer a partir da edição de 54, de abril de 1920. Pelo menos 45 capas foram ilustradas com grandes clichês de atrizes e atores. É provável que a Lindemann, tal como a Fonseca & Filhos, tenha estabelecido algum tipo de contrato com as produtoras cinematográficas que passavam aos estabelecimentos locais esses clichês. É possível identificar na legenda das capas, não apenas o nome do ator/atriz apresentado, mas também o nome do estúdio que o astro pertencia, como a Universal ou a Paramount, empresas que na cidade tinham contratos com os cinemas locais para a exibição de suas películas. Além disso, geralmente também era publicada a informação sobre qual o cinema da cidade estava exibindo o filme em que o artista da capa estava estrelando. Com alguma segurança, podemos afirmar que a contínua produção de capas com imagens dos astros do cinema tenha sido uma outra forma de os editores de *Renascença* disputarem com a *Artes &*

Artistas a preferência do leitor interessado no conteúdo do universo cinematográfico, apesar da primeira edição de *Renascença* com aquele tipo de capa ter sido lançada seis meses antes da publicação do primeiro número da revista de Arthur Fonseca.

As capas também se constituíram em uma espécie de prelúdio às edições dedicadas a um tema especial que, como se sabe, era apresentado principalmente na forma de uma grande reportagem fotográfica. Pelo menos em 19 edições, Gramacho e seus parceiros estamparam um clichê de um instantâneo, retrato ou desenho que introduziam o leitor sobre a matéria que era considerada o principal conteúdo daquele número. Esse parece ser mais um dado que aponta como as reportagens fotográficas especiais eram um material bastante valorizado pelos editores ao ponto de aparecerem já nas capas de um número considerável de edições da revista. Por fim, os clichês de desenhos, charges e caricaturas também ilustraram um número significativos de capas. Especialmente a partir do final da segunda fase da revista, mais precisamente a partir da edição 111, caricaturistas como Raimundo Aguiar, Edgar Pereira, Mário Paraguassú e Assis Valente tiveram seus trabalhos presentes em pelo menos 32 capas. Desses artistas, identificamos pelo menos 13 capas de autoria de Valente, enquanto Aguiar, Pereira e Paraguassú assinaram respectivamente 4, 4 e 2 capas. É provável que uma presença significativa de desenhos ilustrando as capas tenha sido uma forma de tornar a revista visualmente mais atraente na medida em que procurava se aproximar suas capas das revistas congêneres do Rio de Janeiro que há muito tempo tinham artistas como Raul Pederneiras, K. Lixto e J. Carlos, não só produzindo desenhos e caricaturas para as capas, mas para vários outros conteúdos das revistas. Inclusive, Pederneiras presenteou *Renascença* com um desenho para a capa da edição 164 que abria o 12º ano de existência da revista. Na figura, vemos mulheres segurando uma ampulheta indicando a longevidade do mensário. Talvez, até mesmo a presença de Edgar Pereira como diretor artístico também tenha sido outra maneira de estimular a produção de um conteúdo na forma de charges, desenhos e caricaturas.

Figura 113: Uma das muitas capas com as chamadas distintas figuras da sociedade baiana



Fonte: *Renascença*, Salvador, nº 7, 12 de dezembro de 1916, p. 1.

Figura 115: Capa com clichê Mildred Harris, estrela de Hollywood



Fonte: *Renascença*, Salvador, nº 78, setembro de 1921, p. 1.

Figura 114: Capa que abria a reportagem fotográfica especial da visita do príncipe da Itália a Bahia. No clichê, a fotografia, retratando em primeiro plano o Príncipe da Itália e o Ministro do Exterior, Félix Pacheco



Fonte: *Renascença*, Salvador, nº 119, setembro de 1924, p. 1.

No que se refere às imagens avulsas no interior de *Renascença*, de um modo geral conseguimos classificá-las em três tipos: retratos, instantâneos e vistas. Aqui, o que estamos chamando de imagens avulsas são aquelas que seguiram o seguinte critério: não ilustraram, estiveram acompanhadas ou estabeleceram qualquer relação com textos, notas informativas ou artigos, não compuseram seções ou reportagens fotográficas. Ao que parece, os clichês dos já conhecidos retratos posados nos estúdios da Lindemann eram um dos principais tipos de conteúdo avulso na forma de imagem. Ainda que estas estivessem espalhadas por todo o tipo de material publicado na revista, como nas notas e artigos informativos e noticiosos, nas reportagens fotográficas e até em seções textuais e visuais, estas últimas dedicadas especialmente a esse tipo de fotogravura, ainda existia espaço na revista para a publicação daquele tipo de imagem isolada acompanhado apenas de títulos e legendas. Embora o tamanho dessas fotogravuras pudesse variar entre o grande, médio e pequeno, o que parece ter predominado foram os dois últimos tamanhos. Do mesmo modo que os da galeria infantil ou da Bahia Social, os retratos avulsos também costumavam apresentar especialmente crianças e mulheres em suas melhores roupas nos estúdios da Lindemann. Como esse tipo de imagem aparecia de diferentes formas e em outros espaços da revista, encontramos uma frequência bastante irregular dele. Em edições como a segunda do ano I, identificamos 12 retratos avulsos, enquanto em outras apenas dois ou três retratos foram publicados. De toda sorte, essa irregularidade não deve ser entendida como um preterimento dos editores. Na verdade, considerando que os retratos estão em todo o tipo de conteúdo da revista, a inconstância dessa imagem na forma avulsa só mostra o quanto ela era importante ao ponto de em toda a oportunidade ela ser estampada nas páginas de *Renascença*. Isso pode ser observado, inclusive, no modo como os retratos avulsos apareciam na revista, de um modo notadamente aleatório.

Como já sabemos, o valor desse tipo de imagem tinha relação com as diversas funções que ele cumpria para a revista, para a Lindemann e para os próprios consumidores. Sendo uma importante fonte de receita para a empresa de Gramacho, era fundamental que os editores dispusessem de bastante e variado espaço para esse tipo de imagem na revista como uma forma de prestigiar o cliente que, ao solicitar os serviços fotográficos da Lindemann, tinha o benefício de não só levar a fotografia consigo, como gratuitamente vê-la estampada nas páginas da revista. O prestígio do retrato parece ter exigido um tipo de performance material dos leitores interessados em ter sua efígie na revista. Ainda que os editores aceitassem retratos não produzidos pela Lindemann, a empresa dava preferência aos que fossem produzidos nos seus

estúdios. Em uma nota em que os editores justificam a demora em publicar o retrato de um leitor que, insatisfeito, resolveu cancelar a sua assinatura, lemos:

Renascença

Explicação necessária

Houve por bem um Cavalheiro sustar a sua assinatura desta revista e mais tarde soubemos que o móvel dessa resolução fora não termos estampado de logo o retrato que nos dera para esse fim.

Para que não pareça ter havido desconsideração de nossa parte na demora da publicação desta fotografia, julgamos o nosso dever esta explicação:

A *Renascença* é um magazine de propriedade da casa Lindemann, mui conhecida e a afreguesada. onde vultoso número de fotos, notadamente de crianças e senhorinhas, aguarda a sua vez de ilustrar as páginas desta revista, segundo as datas em que foram tiradas e o espaço disponível em cada edição.

Justifica-se, pois, a preferência dada às gravuras de chapas trabalhadas neste estabelecimento para inserção gratuita na “*Renascença*”.

Acresce que as fotografias da Lindemann são obtidas em condições de assegurar previamente a facilidade e bom efeito das respectivas gravuras, atenta a circunstância de todos os trabalhos concernentes à feitura material desta revista serem executados exclusivamente nas diversas oficinas do felizmente acreditado estabelecimento.

Cremos desnecessário mais argumentos em prol da primazia dada pela *Renascença* às produções fotográficas da casa matriz. Compensações são indispensáveis a qualquer empresa, máxime no atual momento de intensa crise e carestia de tudo.

O bom senso não poderá negar isso.¹⁰³

Não obstante a primazia pelos retratos elaborados na própria Lindemann tenha uma justificativa comercial, os editores não deixaram de mobilizar um argumento técnico performático no qual procuravam explicar que a preferência por retratos da própria empresa ocorria em função da superioridade gráfica que aqueles tinham o que os credenciavam a figurar em igualdade de qualidade ao lado das tão consagradas reportagens fotográficas.

Os instantâneos foram o segundo tipo mais comum de imagem avulsa encontrada na revista. No geral, os clichês dessas imagens adotaram formato, suporte e tamanho semelhante a grande parte dos que constituíam as reportagens fotográficas. Eram retangulares com título e legenda, e possuíam um tamanho médio e grande. A grande diferença é que os instantâneos avulsos reportavam mais os eventos do cotidiano da cidade, como formaturas, homenagens, efemérides, aniversários, casamentos, falecimentos, audições músicas, palestras, chás dançantes, piqueniques etc. Isso não quer dizer, entretanto, que, para os editores, essas imagens, na forma como eram dispostas, tivessem uma importância marginal em relação às reportagens fotográficas. Na verdade, ainda que guardassem semelhanças com as reportagens, os instantâneos avulsos poderiam cumprir funções diferentes. Talvez, a principal delas tenha sido a demonstração de que, notadamente, Salvador borbilhava em acontecimentos de toda a ordem. Enquanto as reportagens fotográficas, especialmente as de caráter especial, produziam uma

¹⁰³ *Renascença*, Salvador, nº 20, 25 de outubro de 1917, p. 22.

imagem de que a capital baiana estava integrada ao circuito dos grandes eventos nacionais, como a recepção de políticos e aviadores internacionais, os instantâneos avulsos ajudavam a construir uma imagem de um lugar em constante movimento o que ajudava afastar a ideia da Bahia enquanto uma província, onde as pessoas mal saíam de suas casas. Embora tenha sido possível fazer esta distinção, ela não significou que as reportagens fotográficas não fossem concebidas para tratar dos eventos cotidianos. Além de já termos visto que muitos dos eventos esportivos tinham uma visualização através do sequenciamento de imagens, atividades como banhos de mar, festas, excursões também recebiam um tratamento semelhante. Enfim, de uma forma ou outra, os instantâneos avulsos poderiam ser entendidos como uma linha auxiliar à construção de uma imagem de cidade em êxtase. Exibir instantâneos de todos os tipos de evento também era uma forma de afirmar que a Lindemann e a *Renascença* estavam em todos os lugares e em todo o momento. Em algumas oportunidades, os editores proclamavam em suas notas e legendas das fotos a capacidade onipresente dos seus fotógrafos como uma forma de diferenciar a revista e a empresa da concorrência. Em um grande clichê ocupando uma página inteira, a legenda que detalhava um evento, a conferência do Dr. Beata Neves sobre o saneamento na cidade, também lembrava que “A *Renascença* compareceu, apanhando, por essa ocasião, a fotografia acima onde vê-se o Dr. Baeta Neves lendo a sua conferência”¹⁰⁴ Outro instantâneo que chamou a nossa atenção foi um que introduziu ao leitor as fotogravuras de uma reportagem fotográfica sobre o 5º Congresso Brasileiro de Geografia, realizado em Salvador, em 1916. Pela legenda, lemos que os editores fizeram questão de registrar que a *Renascença* estavam e todos os lugares mesmo sem ser convidada:

Os clichês acima representam instantâneos da recepção brilhantíssima do governo do Estado aos congressistas, na qual a beleza, a graça, o saber, a opulência, se fizeram lididamente.

A “*Renascença*”, que no desdobramento de sua ativíssima reportagem fotográfica acha meio de ir a toda parte, mesmo onde não é convidada, fez explodir o magnésio em lugar e momentos acertados, para o bem dos olhos que se deliciam com esta revista “chic”.

Isso é do seu programa, e ela de desvanece de o ir cumprindo à risca.¹⁰⁵

Por outro lado, os instantâneos avulsos também eram uma forma de contemplar os leitores que desejavam que seu evento fosse reportado pelos repórteres da revista. Em algumas legendas dessas imagens, os editores de *Renascença* costumavam agradecer o convite feito pelo idealizador do evento. Em um instantâneo retratando uma solenidade em que “distintas senhorinhas” recebiam, no Colégio dos Perdões, o grau de alunas-mestres, com a presença de

¹⁰⁴ *Renascença*, Salvador, nº 2, agosto de 1916, p. 40.

¹⁰⁵ *Renascença*, Salvador, nº 4, 26 de setembro de 1916, p. 22.

autoridades civis e militares, *Renascença* se confessava “penhorada pelo gentil convite que lhe foi feito.”¹⁰⁶ Imaginamos que para os leitores, ter sua formatura, chá, recepção, palestra noticiado e, principalmente, visualizado nas páginas da revista poderia ser uma forma de alçar o seu evento ao mundo das imagens, talvez compartilhando do mesmo prestígio que as grandes reportagens fotográficas tinham. É bem provável que as reportagens fotográficas tenham sido um agente catalisador do interesse dos leitores em também fazer parte desse universo. Se pensarmos que todas essas imagens conviviam juntas em uma mesma edição, no final, os instantâneos avulsos, pela forma que eram visualizados, poderiam se encontrar no mesmo campo de importância de valor e assim cumpria a função de satisfazer o leitor em sua necessidade de monumentalizar o seu próprio evento.

Por fim, em uma quantidade significativamente menor, estavam as chamadas vistas urbanas e paisagens naturais. Embora os editores tenham prestigiado esse tipo de imagem com a sua alocação em secções ou séries fotográficas como “Comércio Ilustrado” ou a “Bahia Moderna”, ou em reportagens fotográficas dedicadas a algumas instituições da cidade, também existia lugar para a sua publicação avulsa, inclusive nas capas. Seguindo o tradicional formato dos cartões postais, esses clichês exibiram alguns edifícios públicos de Salvador, mas, principalmente, também deram a ver o que eles chamavam de as belezas naturais como a praia do Rio Vermelho, o Porto da Barra, o Dique e a Península de Itapagipe.

¹⁰⁶ *Renascença*, Salvador, nº 8, 31 de dezembro de 1916, p.22.

Figura 117: Exemplo de página com dois clichês avulsos de retratos

Renascença

a lembrança do Cassiano lhes despertou a recordação do gallo, esta fez logo o Artigas voltar ás suas primitivas objecções:

—Sr. Felix, repetia elle, não se ficem gallo! Olhe que si esse maldito bicho se lembra de cantar no bonde, ficaremos fritos. Creia que será muito melhor irmos a pé.

—Qual! historias! retorquia o outro. Os gallos não costumam cantar a estas horas.

Entretanto, como o Artigas insistisse, o Felix tomou uma resolução heroica e exclamou:

—O mais que lhe posso prometter é que, si elle quizer cantar no bonde, eu o apertarei pela guela.

Noite horrivelmente escura, corria o electrico em direcção á cidade. Senhoras e cavalheiros, em trajos luxuosos, enchiam o vehiculo fartamente illuminado, e dos lenços e leques se evolviam subtilezas e inebriantes perfumes.

Encolhidos a um canto, no primeiro banco, porque não aclararam outro lugar menos exposto, o Felix, seu genro e o gallo participavam da velocidade do carro e aspiravam os deliciosos aromas.

Mas o Artigas ia terrivelmente preocupado e o proprio Felix, ja intimidado com uns rouquejos cavernosos do gallo, comprehendia, bem tarde, o perigo em que se mettera, e tinha entre suas mãos o embrulho, na altura do pescoco do animalajo, prompto a estrangulá-lo a qualquer velocidade de cantarola.

Parou o bonde na Matta Escura, á espera do que deveria chegar da cidade, e quando todos, no silencio dessa expectativa, procuravam perceber a aproximação do outro vehiculo, o vil gallinaeeo, illudido a vigilancia da sentinella, ergueu a cabeça de entre o pacote, relesou o pescoco e cantou sonoramente:

—Cocorocóóó!

—Raio de gallo! rugiu o Felix, vermelho de colera e tentando estrangular o cantor; mas não teve tempo de nada, porque, aos estóiros repetidos das gargalhadas geraes, o conductor aproximasse e diz com uma poidez sarcastica:

—Os senhores não podem viajar com esse *volante*; façam o favor de saltar. Cavalheiros em risada franca, senhoras em contorções de hilaridade, senhoritas semi-suffocadas de riso, toda uma orchestra desafinada e ruidosa espoucava aos ouvidos dos dois infelizes.

Até o motoreiro se permitiu romper tambem num gargalhar descomposto, no que foi imitado pelo fiscal, por duas praças de policia que iam na plataforma e, afinal, pelo proprio conductor.

Desceram os miseros excursionistas e, com as orelhas em fogo, chapinharam na lama, fustigados por uma chuva miuda e impertinente. E ainda ouviram que um engraçado qualquer, desses que se encontram em todos os logares, commentava:

—Que pandegos! Um gallo embrulhado! Queriam passar contrahando, mas o tiro sahiu-lhe pela culatra...

Eas gargalhadas redobravam.

—Eu não lhe disse? desabafou

o Artigas, fulo de vergonha e colera.

E o Felix respondia aniquilado:

—Mas o raio do gallo me enganou! Quem o podia evitar?

Meia hora depois tomaram outro bonde, mas, por segurança, metteram-se no reboque, attentos a qualquer surpresa por parte do gallo.

Este, porem, talvez satisfeito com a tremenda peça pregada aos dois sujeitos, manteve-se quieto até em casa.

E ainda hoje, sempre que se recorda desse episodio escandaloso, o Felix costuma dizer em voz cava:

—Mas sempre foi um!

Artigo de Huriar



Srta. de Deus Ramos, eximia pianista e que tem se destacado pelas bellas qualidades de seu genio de artista e verdadeira vocação musical.



A interessante Lucia Margarida, filha do dr. Ernesto Sá, e que baptisou-se, em 23 do mez passado, sendo paranympfos o dr. J. Adedato e sua exma. senhora.

Fonte: Renascença, Salvador, nº 2, agosto de 1916, p. 39.

Figura 116: Página com fotografura de um instantâneo avulso registrando a colação de grau das alunas do Colégio dos Perdões.

GALERIA INFANTIL



ILLUMINURAS

II

Regressava á casa paterna, situada numa solaçosa paragem do Reconcavo.

A viagem por mar, muitas vezes, imprime n'alma do passageiro de indole folgazá uma tristeza vaga e prolongada.

Foi o que aconteceu com o meu sympathico e jovial Frederico, quando, de viagem para Conceição da Feira, teve o enesejo de entreter conversação com uma normalista prestes a abraçar os genitores, sem duvida, ansiosos por verem-na mais instruida, depois de muitos meses de ausencia.

Com que subita affeição mantiveram ambos os jovens pelo menos dois dedos de prosa agradável e interessada!

Dir-se-ia que Cupido fazia de timoneiro e o *zephyro* marinho, não podendo roubar a fragrança immaculada das flores que exornam os prados, tirava das dobras do lenço setinoso da feliz passageira o perfume predilecto para com elle suavisar o olfacto deliado do amante.

Agora, elle pede todos os dias ao seu santo milagroso a vinda de Fevereiro e a volta da inspiradora destas linhas.

Paulo Sem

PELA INSTRUÇÃO



Distinctas senhorinhas que receberam 'este anno, no Collegio dos Perdões, o grau de alumna-mestras. A' solemnidade do acto fizeram representar-se o Exmo. Sr. Governador do Estado, as autoridades civis e militares, a Igreja, na pessoa do Revmo. Sr. Arcebispo D. Jeronymo Thomé da Silva, assim como a "Renascença", que se confessa penhorada pelo gentil convite que lhe foi feito.

Fonte: Renascença, Salvador, nº 8, 31 de dezembro de 1916, p.22

Figura 118: Fotografura de vista marinha da praia da Barra

RENASCENÇA



confusas, numa melopéa desassequera, quando um dos mocos sentiu a falta de certo objecto. Deixara-o ficar na gruta, talvez. Iria buscá-lo.

Tres animos resolveram acompanhá-lo.

Os demaes proseguiram na jornada.

Não tardou, contudo, que se não detivessem aos gritos afflictivos de terror de dois dos companheiros, que vinham numa carreira louca, atirando-se pelos aedives dos outeiros, contundindo-se e ferindo-se em canles e espinhos.

Dos dois outros que se lhes adeantaram não souberam dar noticia.

E' que a caverna se lhes mostrara de subito resplandescente como se fóra de prata polida e reflectisse intensissima luz dum branco livido.

No nucleo ou centro de reflexão multiformes vultos fantasticos saltavam desordenadamente, ao som de estranhos instrumentos, acompanhando vozes melodiosas, mas um tanto

asseverou que, desde então, ninguém mais se aventurara a visitar a gruta ou mesmo a transitar nas proximidades.

Uma hora depois deixavamos a lapa, onde fiz algumas infructíferas á cata dalguma inscripção rupestre, causando visível desassosiego a meus inscientes companheiros.

Antonio GARCIA

**No numero a seguir:
Explica-se
o Mysterio da Fonte
do Céu.**

ALVITRE

Ai! amámo-nos tanto! Ai! tanto nos amámos
E num só dia, um só, dedicações, extremos
Que a ti me uniam tanto e te uniam a mim
Acabaram por fim!

Parce-mos hoje, os dois—dois infelizes!
Maldigo o que se deu, o que se deu maldizes,
Volto o olhar ao passado e ponho-me a chorar.
Voltae tambem o olhar.

Choras. Tudo desfeito! O sonho breve e alado!
Breve e alado illusão! Tudo, tudo acabado!
Mas pouco envelheceste e eu pouco envelheci.
Pulea em mim e pulea em ti

O mesmo coração da extinta mocidade:
Ha, pois, remedio á pena, ha remedio á saudade!
Amemo-nos de novo e esqueçamos a dor
Desse passado amor.

ALBERTO DE OLIVEIRA

As nossas marinhas



Perspectiva apanhada em uma bella noite de luar, na Barra.—"Cliché" Lindemann.

Fonte: Renascença, Salvador, nº 15, 25 de junho de 1917, p. 26.

Após passar em revista de um modo um tanto panorâmico o conteúdo de *Renascença*, podemos minimamente concluir que as imagens fotográficas, muito provavelmente, eram o carro chefe da revista, especialmente nas suas duas primeiras fases. Como uma revista oriunda de um estúdio fotográfico, não constitui uma surpresa ver os clichês de fotografias em vários formatos, tamanhos e suportes imagináveis. Juntamente com as reportagens fotográficas, os retratos foram um importante recurso mobilizado para o sucesso de *Renascença*. Sem dúvida, a massificação dos retratos não apenas nas secções, mas nas capas e em outros espaços da revista era uma forma de convencer o leitor sobre o papel do retrato na afirmação e coroamento de sucesso das pessoas retratadas e das suas famílias (Freund, 1983). Considerando que a revista não só foi concebida para as elites e classes médias, como ajudou a formá-las, as imagens era uma forma de constituir uma estabilidade e legitimidade a estes grupos através de uma composição ordenada e unitária na qual o elemento central não era apenas representação da “individualidade de cada retratado, mas a conformação de um arquétipo de uma classe ou de um grupo, valorizados e legitimados pelos recursos simbólicos que se inscreviam na superfície das imagens” (Fabris, 2004, p. 31).

A partir da fase seguinte, não podemos negar que existiu uma diminuição da quantidade de clichês. Já não se via mais com tanta frequência os retratos, as vistas e instantâneos. Porém, as reportagens fotográficas mantiveram um lugar de respeito nas páginas de *Renascença*. Mesmo em termos gerais, percebemos que a presença dos clichês se espalhou por todas as páginas do periódico, independentemente do tipo de conteúdo veiculado. Ainda que existissem outros tipos de imagem pictóricas como desenhos e gravuras e até imagens verbais presentes nos contos, crônicas e poemas, era a fotografia que dava a tônica e, em grande parte, orientava o conteúdo restante. Em alguma medida, podemos nos arriscar na afirmação de que muito do que se publicava em *Renascença* se submetia ao modo como os clichês da fotografia apareceriam em diferentes tipos de gêneros textuais e visuais. Mesmo uma considerável parte do material eminentemente textual fomentava imagens verbais que pareciam estabelecer um diálogo intrínseco com as fotogravuras. Portanto, não seria demais pensar que *Renascença* seria uma revista ilustrada não apenas pelo volume de imagens pictóricas que possuía, mas por carregar uma dimensão visual em todo o seu conteúdo, como também no próprio formato como discutido no capítulo anterior.

O levantamento do conteúdo também nos permitiu compreender a própria ideia de variedades. Foi possível observar essa noção se materializando em todo o conteúdo da revista, seja nas propagandas, reportagens, secções e até nas notas. Ser uma revista de variedade se

constituía enquanto uma performance assumida pelos editores da revista preocupados em fazer do seu empreendimento um verdadeiro representante da Bahia pela capacidade de dispor de tantos assuntos distintos, ainda que estes, no final, fossem pensados por e para as classes médias e elites que deveriam ser consideradas as mais bem colocadas a assumir o posto de legítimas representantes do estado e da capital. Nessa direção, ser uma revista de variedade era fundamental no processo de educação e letramento visual/textual daqueles grupos sociais. Era nesse conteúdo vasto e diverso que os leitores aprendiam a reproduzir um comportamento civilizado a ser demonstrado não apenas na sua aparência, mas na sua capacidade de ver, conhecer e versar sobre vários temas.

A compreensão de um formato e conteúdo do que os editores entendiam como variado e ilustrado nos levou a concluir que essas categorias, na percepção de quem dirigia a revista, caminhavam juntas em uma relação dialógica e complementar. A variedade estava a serviço da ilustração e vice-versa. Ao menos em *Renascença*, ser variada dependia da capacidade de ilustrar tantos temas possível, do mesmo modo que ao se colocar como ilustrada, os editores buscavam fazer do mensário um periódico capaz de demonstrar a sua qualidade com a exibição de imagens, não só variadas no assunto, mas especialmente na composição, suporte, e enquadramento, o que não quer dizer que cada assunto demandava um tipo de imagem específica.

A investigação do conteúdo também nos permitiu vê-lo como uma forma de ratificar a própria materialidade, o perfil editorial e público leitor da revista. Nessa direção, as reportagens fotográficas, as imagens avulsas, secções, material ficcional, pelo modo como eram dados a ver e ler, ajudavam a solidificar a imagem de uma revista distinta e com um público consumidor seletivo.

Em resumo, embora esse capítulo não tenha se aprofundado nos diferentes conjuntos de imagens e textos que em várias categorias compuseram o conteúdo de *Renascença*, uma mirada abrangente da revista, considerando a sua caracterização, conteúdo e relação com a imprensa baiana e nacional, nos permitiu ter uma mínima base para afirmar qual era o perfil da revista. Agora nos cabe avançar na discussão mais aprofundada das imagens e textos de alguns assuntos que os editores consideraram chaves para afirmação da revista e da Bahia como um lugar moderno. De forma mais minuciosa, nestes temas, teremos a oportunidade de compreender melhor como o próprio perfil da revista dialogava com os temas quando passamos a olhá-los com lentes mais detalhadas. Essa é a tarefa dos próximos capítulos da segunda parte desta tese.

**PARTE 2 - UMA CIDADE EM REVISTA: VISUALIDADES DO COTIDIANO URBANO DE
SALVADOR**

CAPÍTULO 4- A RENASCENÇA PELO CARNAVAL OU O CARNAVAL PELA RENASCENÇA

O objeto deste capítulo é discutir qual o papel e importância que, nas páginas de *Renascença*, o carnaval tinha para a constituição de uma cultura visual urbana na Bahia. Pelo volume de textos, desenhos e fotografias encontrados, com alguma segurança, podemos afirmar que a festa momesca, para os Gramacho e seus colegas, era um evento especial. Sem dúvidas, uma das razões desse interesse estava nas oportunidades de lucro que a Lindemann poderia ter durante o tríduo de momo. Afinal, quem não gostaria de ter um clichê da sua prancha publicado nas páginas da considerada mais prestigiosa revista de variedades da Bahia? Quem não estaria interessado em ter um retrato fantasiado e guardar como recordação aquele momento único? Para estas respostas, a Lindemann parecia ter a solução ao oferecer diversas possibilidades de as pessoas verem e se verem naquela festa.

Por outro lado, para os editores da revista, o carnaval constituía-se enquanto um momento e afirmação de progresso da Bahia no qual, julgava Diomedes Gramacho, a *Renascença* era uma das principais representantes. Como esperamos que fique evidente nas próximas páginas, para os seus responsáveis, o mensário se colocava como uma das principais entusiastas do processo de construção de uma imagem moderna da Bahia através da festa momesca. Aliás, a festa como um lugar de formação e exibição de uma imagem de um povo civilizado não era um movimento específico da *Renascença*. Muito pelo contrário, em várias cidades e capitais do Brasil é possível identificar periódicos produzindo uma ampla cobertura do carnaval, colocando a sua forma de organização como um inequívoco atestado de civilização (Cunha, 2001; Lazzari, 2001). Este movimento era reforçado sobretudo por uma elite intelectual que, composta por escritores, literatos e romancistas, passava a produzir um farto material como artigos, poemas e crônicas refletindo sobre a importância do carnaval para a renovação dos costumes da sociedade brasileira e conseqüentemente a afirmação de uma nacionalidade moderna (Pereira, 2004).

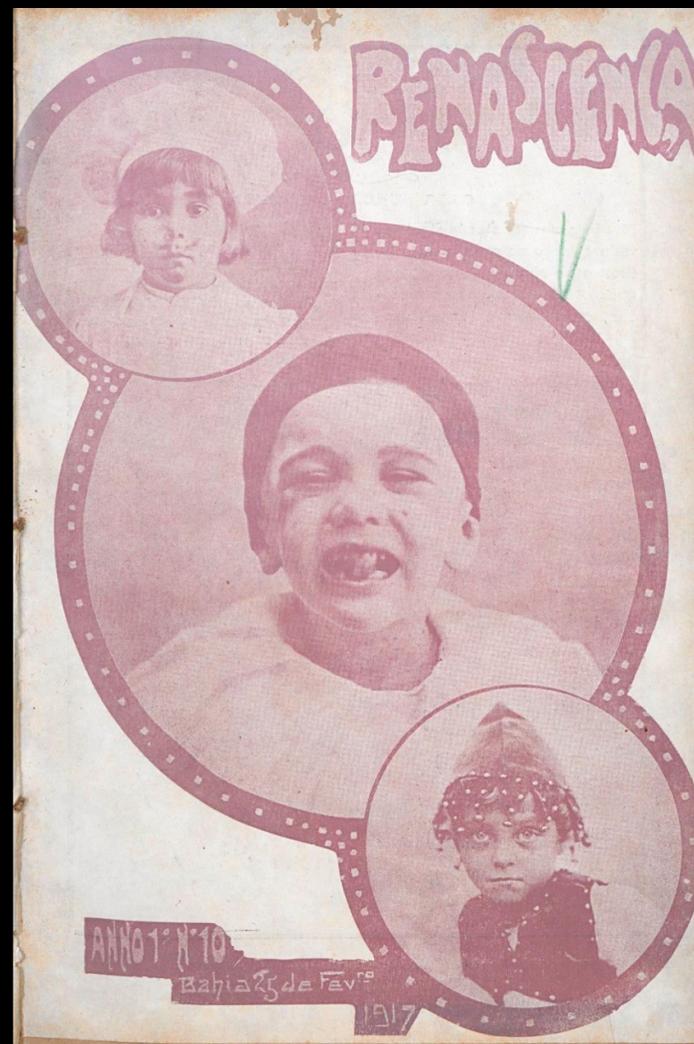
O caráter especial atribuído ao carnaval pelos responsáveis da *Renascença* parece começar desde a capa. Em vários anos de circulação da revista, sempre nas edições de fevereiro ou março, a sua capa de era composta fotografias ou desenhos simbolizando a festa de momo e suas possibilidades.

Figura 122 - Capa de edição de Carnaval com crianças posando fantasiadas no estúdio da Lindemann



Fonte: *Renascença*, Salvador, nº 26, 25 de fevereiro de 1918, p. 22

Figura 121 - Capa de edição de Carnaval com retratos de crianças



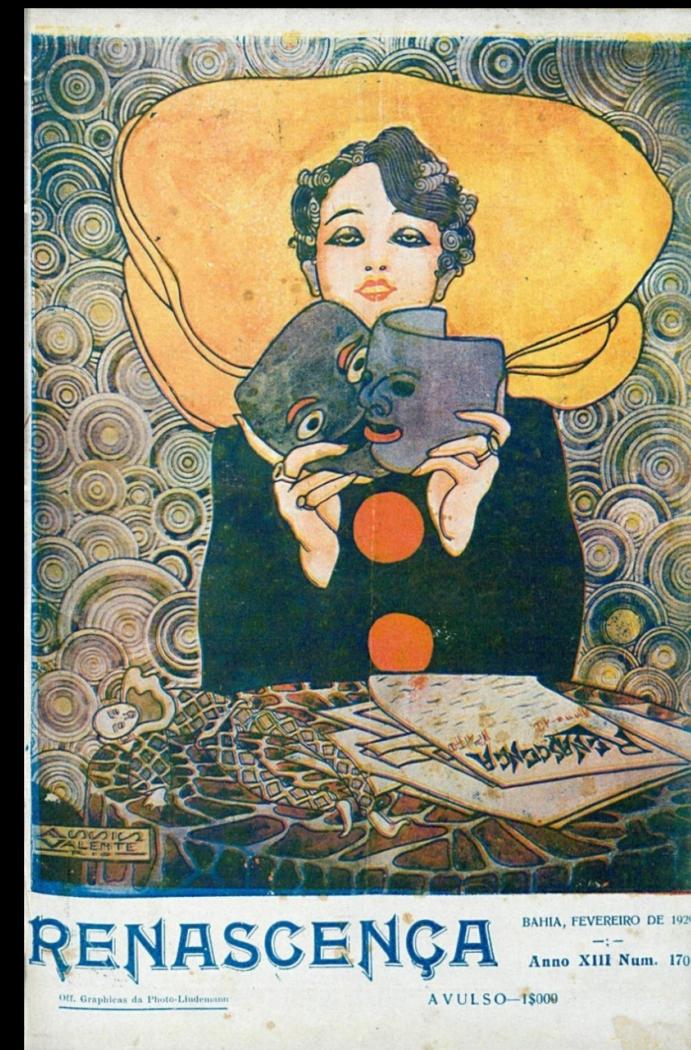
Fonte: *Renascença*, Salvador, nº 10, fevereiro de 1917, p. 1

Figura 120 Capa de edição de Carnaval com desenho assinado por Edgard Pereira



Fonte: *Renascença*, Salvador, nº 135, março de 1926, p. 1

Figura 119: Capa, assinada por Assis Valente, com desenho aludindo ao



Fonte: *Renascença*, Salvador, nº 170, de 1929, p. 1

Como se pode ver, alguns desenhistas aproveitaram o carnaval para produzir capas com a temática a partir de uma perspectiva leve e irônica como o desenho assinado por Edgar Pereira. Contudo, a maioria dessas capas era estampada pelos retratos de pessoas que iam fotografar no estúdio, o que já indica uma possibilidade de lucro ao oportunizar aos clientes serem protagonistas de uma edição de carnaval. Em algumas dessas capas, é possível ler a inscrição edição especial de carnaval o que parece apontar que os editores, no número de carnaval, se esforçavam para produzir um vasto conteúdo sobre a temática através de contos, crônicas e fotografias. Pela nossa interpretação podemos supor que essas edições não eram criadas exclusivamente para o carnaval. Parecem que eram números regulares, mas com um conteúdo mais voltado para a festa de momo, até pelo valor-notícia da festa que fazia com que ela tivesse uma cobertura regular todos os anos.¹⁰⁷ Isso é um bom indicativo da importância do tema para os responsáveis pela Lindemann.

Ao folhearmos as páginas de uma edição lançada no período de carnaval, podemos ver que esta temática não se restringiu apenas a divulgação de textos e fotografias sobre o que foi o evento daquele ano. Embora os instantâneos e poses preenchessem a absoluta maioria do espaço destinado ao acompanhamento do festejo, ainda exista um lugar considerável para a publicação de uma série de artigos, notas, comentários, crônicas, contos, charges, caricaturas entre outros gêneros textuais e pictóricos que gradativamente pareciam educar o leitor sobre a importância, não só do carnaval, mas, principalmente, de um modo muito específico de participar, ver e conhecer o festejo.

Os textos noticiosos estão em menor quantidade se comparado aos contos, crônicas e artigos. Talvez, pelo fato de os editores da revista julgarem que a principal forma de informar sobre o que foi o carnaval fosse através das reportagens fotográficas, as notícias textuais sobre a festa se resumiam mais às notas ou até mesmo às algumas informações inseridas em colunas ou artigos que comentam de um modo mais geral o carnaval. Por sinal, alguns dos textos mais noticiosos se encontravam em algumas seções da revista, a exemplo da “Chronica Mundana”, o que não é uma surpresa, uma vez que, naquele espaço, se costumava noticiar e comentar alguns fatos transcorrido no mês anterior. Em seguida, em termos de volume, podemos citar os gêneros como artigos e textos de opinião. Estes eram mais longos e, em algumas ocasiões, a sua extensão ultrapassava a edição na qual se iniciou a sua publicação. Geralmente, o seu conteúdo tinha uma dimensão pedagógica muito importante: revelar ao leitor as práticas

¹⁰⁷ No jornalismo, a constituição das pautas leva em consideração o valor-notícia, isto, é critérios que determinam o que os veículos de comunicação iriam cobrir.

carnavalescas ao redor do mundo, o significado de elementos como máscaras e fantasias, além de narrar a história dos festejos no Brasil e no mundo. Ao tomarmos os textos em conjunto, vamos percebendo o desejo de produzir uma imagem coesa que vai desde as primeiras formas de divertimento, como o considerado bárbaro entrudo, até chegar no civilizado carnaval. Neste interregno, há algum espaço para explicar ao leitor a importância de elementos que civilizaram o carnaval como as fantasias europeias ou o modo como se brincava nos lugares tidos como civilizados e bárbaros.

Apesar da existência de um conteúdo diversificado sobre o carnaval, o que se destacava mesmo eram as reportagens fotográficas registrando as festas nos vários espaços das cidades. Em uma edição de carnaval, em uma estimativa conservadora, foi possível identificar mais de 40 imagens entre instantâneos e retratos posados. Elas aparecem em vários formatos e tamanhos retratando o carnaval de algumas formas. Trabalhar com este material não foi uma tarefa tão simples na medida que nos exigiu um movimento metodológico que passou por constituir uma série de fotografias bem como estabelecer alguns recortes sobre elas. Assim, no processo optamos por trabalhar com três dimensões que, ao nosso olhar, eram as mais significativas para os editores da revista: O carnaval nas ruas, nos bailes e no estúdio fotográfico. Para cada uma dessas categorias montamos uma série para discutir aspectos como tamanho, suporte, planos das fotografias, quem estava nas imagens e como estavam nelas. Nas próximas páginas elencamos alguns clichês que julgamos mais representativas do modo como a Lindemann dava a ver o carnaval.

No curso entre os carros

Uma das principais formas de exibir o carnaval nas ruas, avenidas e praças da cidade eram aquelas envolvendo os cursos de carros e pranchas. Como veremos mais adiante, poucos eram os clichês cujo registro visual da festa nas ruas envolvia enquanto elemento central as pessoas isoladas, em grupo, ou mesmo um registro mais paisagístico urbano dos festejos de momo. Dentre a amostra das imagens sobre o carnaval no espaço público, mais de cem eram com os automóveis assumindo parte fundamental da composição do instantâneo. Ainda que tal soma seja menor do que as fotografias em estúdio, ela ainda parece ser mais significativa se considerarmos o tamanho das imagens pictóricas, a forma como estas estavam dispostas na página, além do espaço que ocupavam. Dos instantâneos identificados, a grande maioria tinha um formato grande, geralmente ocupando meia ou uma página inteira, conforme podemos observar nas figuras 123 e 124. Poucos eram os clichês de carros e pranchas de tamanho

pequenos. O formato predominante era o retangular em sentido horizontal. Quanto ao suporte, quase não identificamos textos que lhes acompanhavam. O que prevalecia era o título e/ou legenda. Além da exibição dos grandes clichês, ainda existia a estratégia de produção de grandes mosaicos justapondo mais de uma fotografia como podemos ver na figura 125. É bem provável que esses mosaicos fossem feitos a partir de um único e grande clichê que foi produzido pela montagem e colagem de várias fotografias. Seguramente, essas montagens buscavam conferir uma grandeza ainda maior às imagens pictóricas que, dependendo do tamanho, se fossem dispostas de um modo isolado ou individual, não teriam o mesmo impacto visual. Não temos como definir, com alguma precisão, se estas fotografias estavam avulsas ou faziam parte de reportagens fotográficas. Nas edições voltadas para a cobertura dos festejos de momo, era comum encontrar gravuras isoladas, em uma página, bem como uma sequência de instantâneos em uma mesma página ou mesmo em páginas seguidas.

Figura 123 - Um exemplo de fotografia avulsa

RENASCENÇA

Em Auto Avenida

Era eu o passageiro unico do auto 259, por aquella tarde de festa em varia parte e começava a entediarme da solidade. Ao attingir o vehiculo a Piedade, meu olhar interessado dispartiu-se, demorando um momento em grimpar o arrojado campanario da futura matriz de S. Pedro e em cotejar essa com o casarão mutilado que lhe defrenta e serve de templo á Justiça.

Occupou-se, então, meu espirito em figurar o aspecto porvindouro de praça com os novos edificios de hodierno estylo architectonico, que se ultimam ali.

Foi sorpreso, pois, que, ao voltar-me, avistei a madrinha da jovem Zuleica, a qual logo me reconheceu e chamou, num aceno significativo, descrevendo sua mão papuda um arco de quadrante no espaço.

Acorri a solicitar ordens e a matrona fez-me sentar a seu lado. Alludi logo á resolução da afilhada que se dedicara á carreira commercial, deixando perceber seu agastamento por esse facto.

Não achava bem mulheres ao balcão de casas de negocio, ainda que de boa fama.

—D. Zuleica é ajuzizada—ponderei.

Que realmente o era e isso a consolava um pouco—respondeu.

Descobri-lhe, entretanto, um defeito: a seu ver, um grave defeito: era teimosa.

Fôra a pessoa a quem mais amara, depois do seu defunto, que jamais recalcitrou ás suas determinações e com ella se aconselhava, sempre, não devendo ter-se arrependido de o haver feito. Agora sentia, porem, que essa affeição diminuira.

Adivinhei, por intuição psicologica, que a bondosa senhora anceava por que lhe justificassem a acção da moçoila e não sei dos argumentos com os quaes conseguí dirimir seu enfado e ennobrecer a seus proprios olhos, onde as lagrimas pareciam bailar, a conducta da afilhada.

Parece, ainda hoje, que a defendi com demasiado fervor, porque a ancian, estreitando-me fortemente as mãos, inqueriu:

—O sr. lhe quer muito bem, não é verdade?

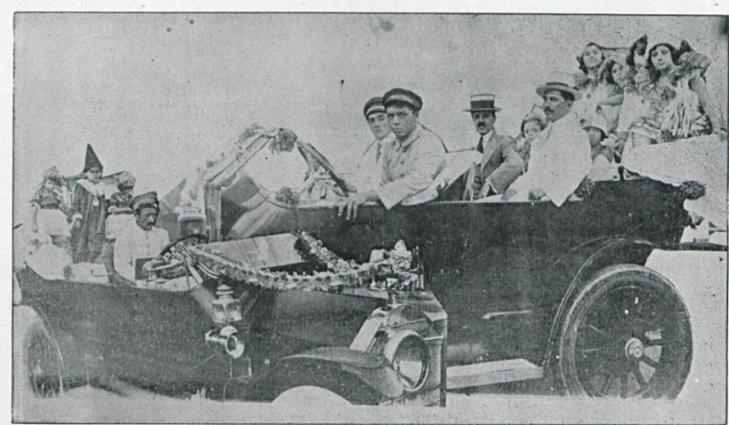
Que lhe havia de responder eu?

Vira-a criança; affizera-me a auxilia-a na puerilidade, encorajando-a. Agora, pela circumstancia natural de ter chegado á puberdade, de permio longa ausencia, não era isso razão para deixar de estimal-a.

A amizade continuada radicara-se fundo. Era, comtudo, de outra especie, mesmo porque a neve começava a cair-me á cabeça.

—Mas não lhe tocou ainda o coração.

Não tentei sequer insubsistente contradita. Para que? Seria inutil. A experiencia que os annos conferem torna inilludiveis seus detentores. A varia inflexão de sua voz, a diversa expressão physiologica, escoimadas de artificio, foram-me revelação de que a sexagenaria conhecia bem a humanidade incoquinada.



Aspecto das festas da Barra, vendo-se elegantes senhorinhas lindamente fantasiadas.

Fonte: Renascença, Salvador, nº 10, fevereiro de 1917, p. 15.

Figura 125 - Um típico exemplo de reportagem fotográfica sobre o carnaval: Um clichê formado pela justaposição de várias fotografias

EM PLENO REINADO DE MOMO!



o o o ASPECTOS DO CARNAVAL DE 1917. o o o

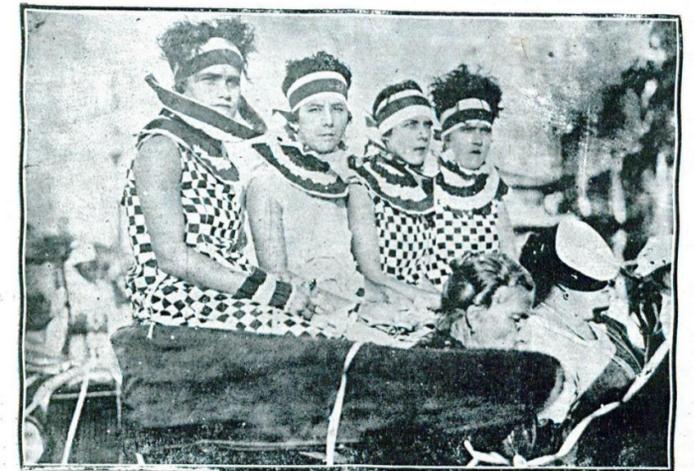
Fonte: Renascença, Salvador, nº 10, fevereiro de 1917, p. 27.

Figura 124: Dois clichês de uma reportagem fotográfica do curso carnavalesco de 1927. Na imagem é possível observar que alguns passageiros estão olhando diretamente para a objetiva

CARNAVAL DE 1927



As elegantes «cartolinhas», automóvel chistoso que fez as delicias do Carnaval.



XADREZ—Lindas phantasias que muito galhardamente se ostentava em um luxuoso auto.

Fonte: Renascença, Salvador, nº 148, março de 1927, p. 23.

Considerando o próprio modo como os editores do mensário caracterizavam estas fotografias, preferimos considerar que elas, ainda que estivessem dispersas ou reunidas ao longo de uma edição de carnaval, constituíam uma espécie de grande reportagem fotográfica sobre o evento. Inclusive, em alguns textos que legendavam os instantâneos, os editores afirmavam que se trata de uma reportagem fotográfica.¹⁰⁸ Por outro lado, alguns conjuntos de clichês, que eram apresentados em uma espécie de montagem, eram dados a ver com títulos como “Echos do Carnaval”, “Echos Carnavalescos” e “Em Pleno Reinado de Momo” o que pode reforçar a ideia de que, em uma edição, tanto existiam fotografias avulsas, como reportagens fotográficas. Assim, talvez não seja fundamental estabelecer uma distinção tão rígida sobre o registro ser avulso ou constituir uma reportagem. Seja como for, optamos por entender que, em se tratando de um evento específico, as fotografias dos carros, corsos e pranchas desfilando pelas ruas e avenidas da cidade eram reportagens fotográficas que poderiam aparecer ao longo da revista, uma vez que se tratava de um mesmo evento. Ainda que aparecessem isoladas ou em mosaicos e sequências, estas imagens pictóricas pareciam representar uma grande reportagem fotográfica do evento como um todo. Embora, para os olhos de quem nos ler, tentar estabelecer uma distinção entre fotografias avulsas e reportagens fotográficas não faça muito sentido, para os editores do mensário fazia uma grande diferença, uma vez que definir as fotografias enquanto uma reportagem poderia ser um atestado da capacidade do impresso em cobrir de modo variado, amplo e sequencial os festejos carnavalescos. Em vários momentos, os editores fizeram questão de ressaltar a ideia das reportagens. Comentando as fotografias de carnaval em uma edição anterior a que seria o número especial dedicado ao tema, os responsáveis do mensário asseguraram que “a feição material da presente edição evidenciará o que vai ser o nº 40 da *Renascença* contendo exaustiva reportagem fotográfica dos dias consagrados ao riso e à folia.”¹⁰⁹ Outros dados que reforcem a nossa hipótese são as legendas e notas informando a organização das imagens. Em uma página com vários instantâneos e poses, encontramos uma informação que diz que os clichês são “um testemunho vivo do constante e supremo esforço de nossa objetiva em colher aspecto do carnaval”.¹¹⁰ Já em uma nota comentando o carnaval no Cassino Espanhol, um clube que veremos mais adiante, os editores noticiaram a existência de um “divinal baile a fantasia cujo resultado damos uma esplêndida reportagem fotográfica.”¹¹¹

¹⁰⁸ Sobre a concepção de reportagem fotográfica dos editores, conferir o terceiro capítulo desta tese.

¹⁰⁹ *Renascença*, Salvador, nº 39, 25 de fevereiro de 1919, p. 37.

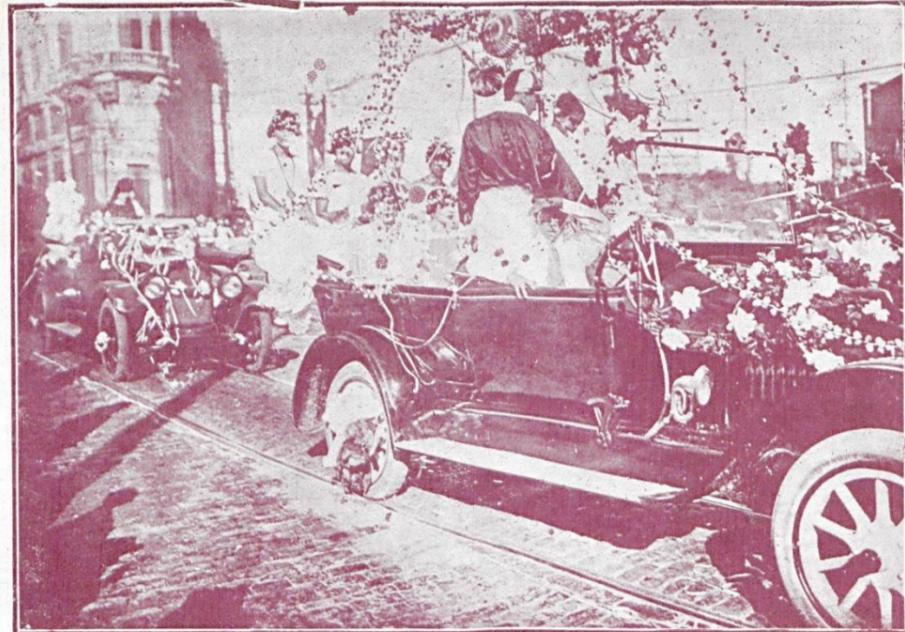
¹¹⁰ *Renascença*, Salvador, nº 10, fevereiro de 1917, p. 24.

¹¹¹ *Renascença*, Salvador, nº 40, 26 de março de 1919, p. 25.

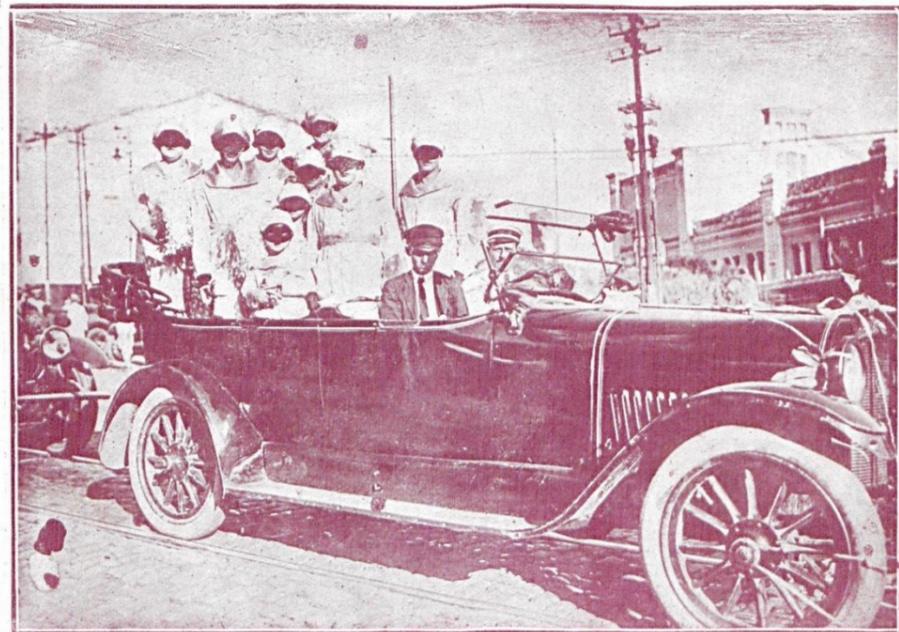
Podemos acrescentar que as fotografias do carnaval nas ruas eram capturadas exclusivamente durante o dia e parecem ter uma ótima iluminação e definição, de modo que não encontramos dificuldade em perceber os detalhes dos registros. Finalmente, apesar de considerarmos esses instantâneos enquanto em movimento, isto é, não eram posados, nos parece que os carros e pranchas poderiam parar diante da câmera para realizar o registro fotográfico. Em outras palavras, as fotografias não parecem que foram capturadas totalmente com os carros em movimento, mas em um momento específico para que fossem objeto das lentes. Como já vimos anteriormente, as câmeras fotográficas da Lindemann já permitiam tirar fotografias em movimento com um mínimo de qualidade, de modo que não era necessário que o carro parasse totalmente para se fazer um registro. Por outro lado, a velocidade consideravelmente reduzida dos veículos, permitia que um registro fotográfico de qualidade pudesse ser feito sem a necessidade de parar o carro totalmente. De toda sorte, não se pode descartar que a presença dos fotógrafos no curso era percebida, valorizada e desejada. Na grande parte dos registros, os passageiros dos veículos, se não estão posando para o fotógrafo, estão olhando diretamente para ele. Portanto, não podemos descartar que, minimamente, as reportagens fotográficas poderiam estar mediando o carnaval de modo que, em alguma medida, a maneira como se brincava estava relacionada com a forma que a festa era visualizada em instantâneos em revista.

No que tange aos planos e sentidos das imagens pictóricas, o que chamou a atenção do nosso olhar são os carros e pessoas no plano central das gravuras. Os veículos e passageiros, com exceção de poucas fotografias localizadas, são capturados de lado de modo que, no clichê, seja possível captar todas as pessoas acomodadas no veículo, desde as que estão sentadas na frente, quanto as que vão no fundo do auto. Diga-se de passagem, o modelo dos carros eram de capota aberta, possibilitando acomodar mais pessoas ao fundo do veículo.

Figura 127 – Um curso carnavalesco automotivo. Ao lado esquerdo dos clichês é possível ver que os carros seguiam uns aos outros



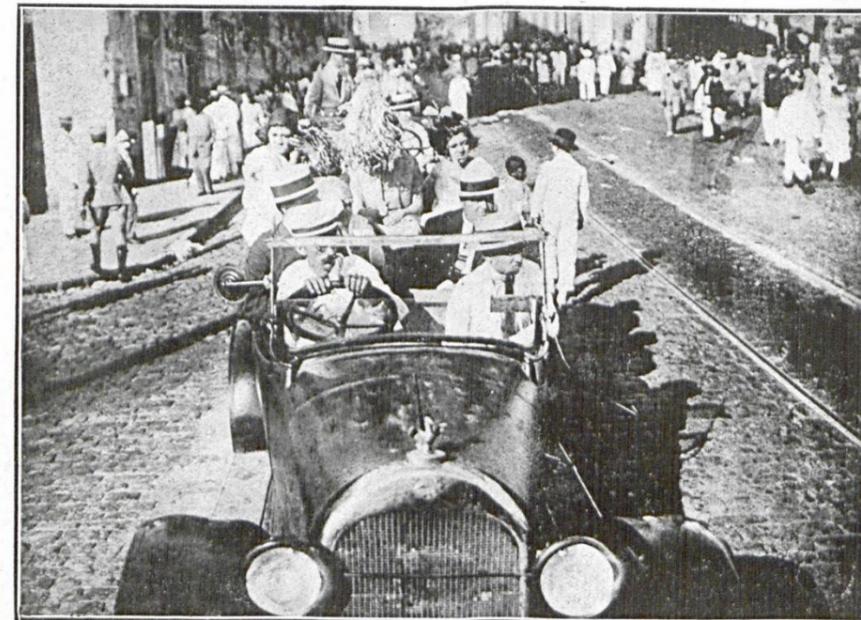
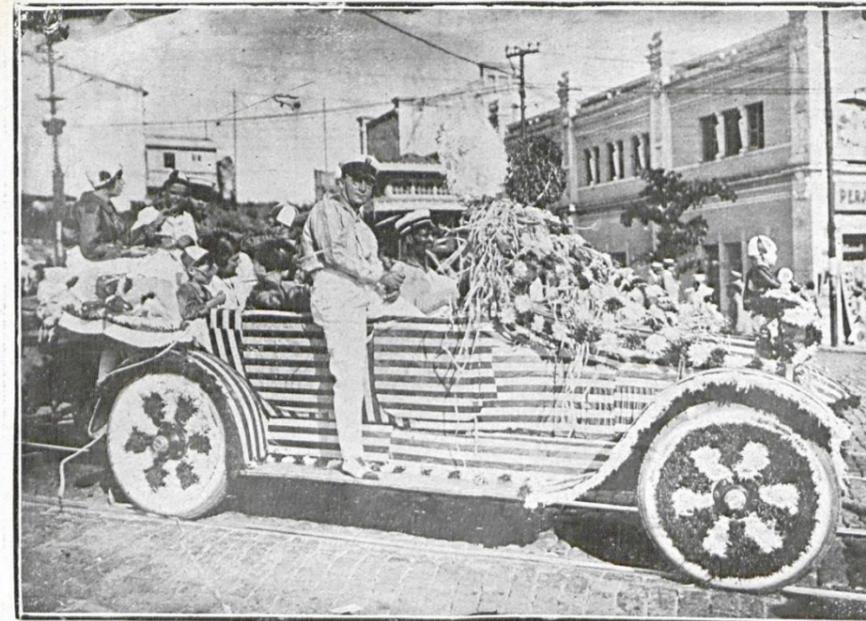
UM AUTO BEM ORNAMENTADO, COM LINDAS SENHORINHAS, DESCENDO A PRAÇA CASTRO ALVES.



NOVE MEIAS MÁSCARAS, QUE FIZERAM SUCESSO NUM AUTO.

Fonte: *Renascença*, Salvador, nº 101, fevereiro de 1923, p. 28.

Figura 126 - Corso carnavalesco automotivo. No clichê, na parte inferior da página, um raro registro de um carro fotografado de frente: Nos planos é possível ter uma dimensão do corso.



AUTOMOVEIS ORNAMENTADOS CONDUZINDO CAVALHEIROS E SENHORINHAS E QUE MUITO ABRILHANTARAM O CORSO CARNAVALESCO

Fonte: *Renascença*, Salvador, nº 101, fevereiro de 1923, p. 34

Em algumas fotografias, pelas suas legendas e planos, podemos identificar que esses veículos, ao menos pelas páginas da *Renascença*, percorriam, entre outros itinerários, um trajeto que descia a rua Chile, passava pela praça Castro Alves, seguindo em direção à Avenida Sete. Neste trajeto, Antonio Vianna (1984, p. 47), conhecido memorialista da cidade, lembrou que “os automóveis levavam duas horas para atravessar a Avenida Sete”. Em outros clichês, em menor quantidade, é verdade, o trajeto parece ser a recém-inaugurada avenida oceânica, na Barra. Alguns desses registros mostram vários veículos fazendo este trajeto, um após o outro, o que caracterizava um corso, conforme podemos ver nas figuras 126 e 127.

O trajeto adotado pelo corso envolvia desfilar pelas Rua Chile, Avenida Sete e Avenida Oceânica, os principais espaços públicos da cidade para elites naquele momento. Imaginamos que o corso em ruas relativamente amplas, reformadas e recém-construídas seria um modo de conjugar em uma única imagem a modernidade do espaço físico, do costume carnavalesco e o próprio automóvel. Assim, é possível pensar que o carnaval era possibilidade de exibição dos carros pelas ruas remodeladas da cidade.

Por outro lado, algo que nos chamou bastante atenção foi a proximidade com que as fotografias eram tiradas. Inclusive, se não fossem as legendas ou aspectos da paisagem urbana que aparecem em segundo ou terceiro plano dos clichês, seria muito difícil, apenas pelas imagens, identificar em que local de Salvador ocorriam os cursos. Apesar do préstito ser realizado nas mais modernas ruas e avenidas de Salvador, a maioria dos instantâneos retratou carros e pessoas neles de muito perto, de modo que não é possível ver ou ter uma dimensão da paisagem urbana ao fundo. Diante da nitidez das fotografias, é possível perceber que as imagens procuram focar bem as pessoas que estavam nos autos. Nas figuras 126 e 127, por exemplo, encontramos um exemplo um pouco raro de fotografias que ao capturarem o veículo não inteiramente de lado.

Registrar a dinâmica do carnaval na forma de corso, de modo que as imagens possibilitassem ter uma visão mais panorâmica do festejo não parecia ser uma preocupação dos responsáveis do periódico. Imaginamos que o interesse dos editores em registrar individualmente os veículos e os seus passageiros esteja relacionado à ideia de destacar os foliões e seus carros como uma forma que produzisse uma visualidade e visibilidade das pessoas não só participando do festejo, mas se exibindo no evento. Ao que parece, tal operação guarda relações com a própria dinâmica comercial do mensário, na medida em que suas páginas também funcionavam com uma espécie de vitrine da ascensão social de comerciantes, empreendedores e outros personagens das classes médias e abastadas soteropolitanas. Um

clichê de uma reportagem fotográfica teve uma legenda que, além de servir como um texto introdutório do que foi o carnaval daquele ano¹¹², destacou a figura do “Sr. Adelino Fernandes, proprietário da Loja do Sol e nosso prezado amigo, em companhia de sua Exma. Família.”¹¹³ A Loja do Sol era um dos estabelecimentos de calçados da cidade que mais anunciava na revista.

Talvez, registrar o carro individualmente pudesse ser uma forma de produzir no imaginário dos leitores e leitoras a vontade de não só ver o carnaval de Salvador pelas suas páginas, mas participar ou se exibir nele o que demandaria no mínimo o aluguel do veículo. Também, não se pode desconsiderar que a exibição de uma vários carros poderia ser um atestado visual do quanto Salvador era moderna por ter em seu cotidiano uma legítima máquina dos novos tempos. Estar em cima de um carro também poderia produzir uma sensação de estar vivendo uma experiência moderna típica de uma grande cidade. Além disso, seguramente, apreciar o carnaval em cima de um carro constitua-se em um claro sinal de distinção social e racial ainda mais naqueles tempos em que os automóveis ainda não tinham uma funcionalidade tal como conhecemos hoje em função da quase inexistência de estradas e espaços para manutenção e abastecimento dos veículos. Segundo Guilherme Giucci (2004, p. 24), o carro, na transição do século XIX para o XX:

(...) ainda não tinha se transformado em um produto de utilização em massa. É justamente a dificuldade de comprar uma mercadoria e a tenaz visibilidade pública que fortalecem seu significado cultural. Impossível ignorá-lo. Foi alvo de comentários, brincadeiras e boatos. Foco de curiosidade. Elemento de ostentação e diferenciação.

Aos nossos olhos, esta distinção parece ficar ainda mais evidente quando, em alguns registros fotográficos, vimos que o carro também era decorado. Temos a sensação de que tal prática poderia ser um modo ainda maior de estar em evidência, de ser a atenção dos olhos e das câmeras. Afinal, de diante de um modismo no qual as famílias baianas e a classe média correm para alugar um carro e sair pela avenida, ter um automóvel temático seria um modo de visualmente se destacar e buscar uma centralidade. Além disso, se consideramos que, talvez, um carro alugado não poderia ser decorado em função das possíveis exigências contratuais, podemos supor que os autos temáticos, muito provavelmente, eram de propriedade dos que os caracterizavam o que indica a existência de um conjunto de pessoas ainda mais distinto, aqueles

¹¹² Na legenda lemos: Autos ornamentados com algum esmero e primor, que, nos três da folia, percorreram as nossas avenidas, sob as mais calorosas e efusiantes ovações.

¹¹³ *Renascença*, Salvador, nº 10, fevereiro de 1917, p. 24. Conferir a imagem 132.

que podiam comprar um veículo. Assim, embora os carros indiquem uma diferenciação dos grupos sociais, entre estes pode existir alguma disputa em busca de maior visibilidade.

O nosso argumento tenta encontrar algum respaldo quando passamos a olhar para os clichês das figuras 128 e 129. Grandes, retangulares, com legendas mais detalhadas e, principalmente, ocupando meia página da revista, os carros decorados são de um personagem muito conhecido da cidade naqueles anos: O engenheiro Henrique Lanat. De acordo memorialistas e historiadores, ele, reconhecidamente, foi o responsável por trazer o primeiro carro, o quarto no Brasil, para a capital baiana, em 1901. Ainda seguindo os relatos, Lanat morava em uma fazenda de sua propriedade, perto do Barbalho e era proprietário da Natal Automóveis, responsável pela importação de veículos e peças de reposição. Pelo que podemos cotejar, decorar os carros para o carnaval era uma prática recorrente de Lanat. Todavia, podemos supor que tal gesto, em alguma medida, indica uma forma de diferenciação em um ambiente já altamente distinto. Talvez, a decoração dos veículos Lanat era um modo de estar ainda mais em evidência, ainda mais naquele momento em que as revistas ilustradas possibilitavam que a sua imagem fosse perpetuada e não apenas ficasse restrita aos três dias de festejo.

Figura 129 - Grande clichê destacando o carro relógio de Lanat.

Renascença

CARNAVAL



Que importa o estado d'alma? O riso é sempre o rizo,
E' a mesma contração dos musculos da face!
Em cada gargalhada, um novo sêr renasce
Dentro do nosso sêr. E' como um branco frizo

Que afflôra a flôr do labio tremulo e vivace
E impelle a não da vida. Eu nele simbolizo
A gloria do viver. Si o ideal fosse um sorriso,
Talvez que a multidão sorrisse e gargalhasse!

Ridente Carnaval, festim da hypocrizia,
Riamos na mascarada eterna da alegria,
No fôgo do prazer, do amor, da ebriedade!

Riamos que o rizo é o proprio sonho e a propria
(vida)

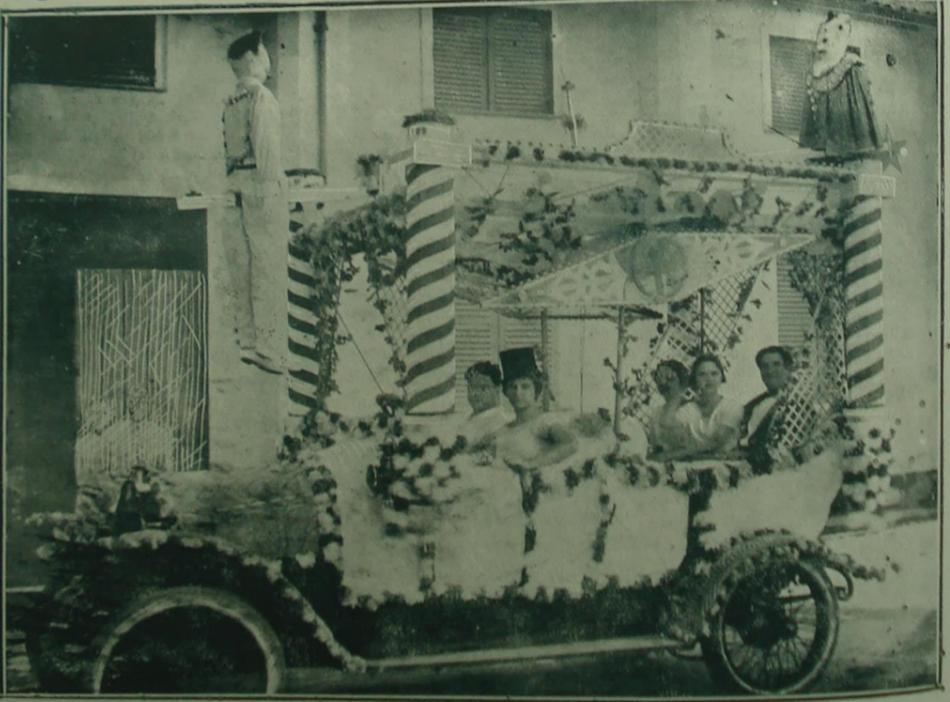
A louca serpentina multicolorida
Lançada sobre o mar sem fim da humanidade.



George Andréa dos Santos,
filho do dr. Mario Andréa
dos Santos, cathedratico de
nossa Faculdade.

ALICIO DE QUEIROZ

A interessante Celia Maria, filha do sr. João Cir-
cundes de Aragão e da
cirurgiã dentista d. Merina
Andréa de Aragão residentes
à Matta de S. João.
Clichê de sua progenitora,
eximia amadora photo.



O carro do sr. eng. Henrique Lanat que constituiu a nota chíc de Momo.—Arte e Gosto

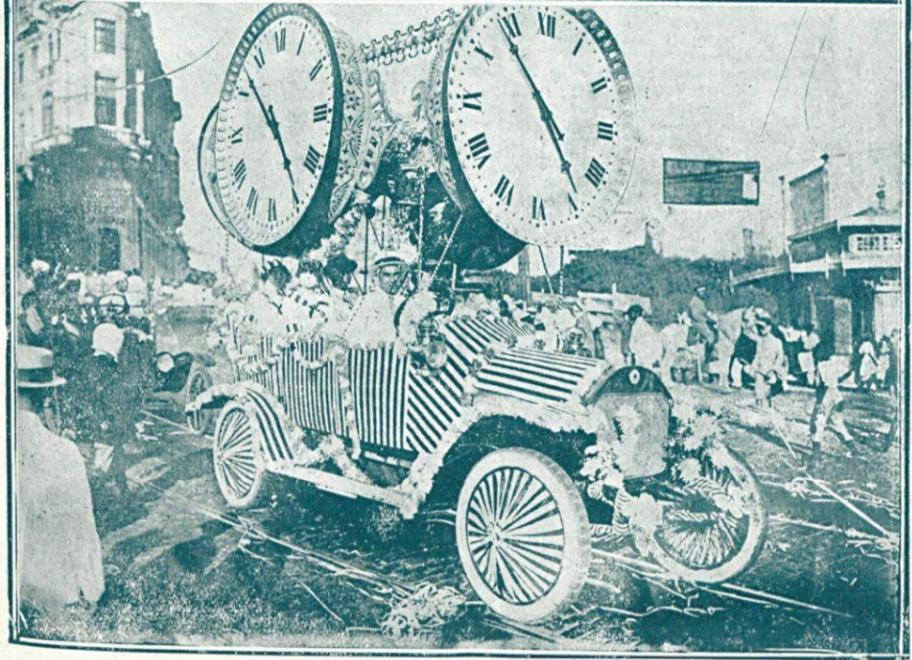
Fonte: *Renascença*, Salvador, nº 123, fevereiro março de 1925, p. 20.

Figura 128 - Reportagem fotográfica com destaque para o carro de Henrique Lanat no clichê na página inferior.

- CARNAVAL DE 1922 -



MOCIDADE ENTRE FLORES



I—A BONITA PRANCHA — Mocidade entre flores QUE CONCORREU PARA O BRILHO DO CARNAVAL ELIGANTE
DESTE ESTADO.

II—O ENGENHOSISSIMO AUTO-RELOGIO DO SR HENRIQUE LANAT MARCANDO EM SEU QUADRUPLO MOS-
TRADOR O TEMPO EXACTO EM QUE FOI APANHADA A RESPECTIVA PHOTOGRAPHIA.

Fonte: *Renascença*, Salvador, nº 87, março de 1922, p. 19.

O tamanho, disposição e suporte dos clichês dos carros de Lanat e de outros que já vimos aqui também nos permite pensar qual outros valores que os editores atribuíam aos cursos carnavalescos. É provável que o grande formato das imagens não esteja apenas relacionado ao desejo de colocar o curso carnavalesco como um elemento central do carnaval. O tamanho das imagens permite ver os detalhes dos carros, como a decoração dos pneus, do para-choque etc., além dos passageiros. Tal nível de detalhes, só visto em imagens de grandes proporções, possivelmente conferia, na mente e corações da época, mais realismo, suntuosidade e deslumbramento ao carnaval. Além disso, o fato de o veículo estar em primeiro plano de um modo muito destacado na imagem, o coloca como um objeto significativamente maior em relação a outros objetos e pessoas que faziam parte do universo carnavalesco.

Assim, a materialidade dessas imagens, especialmente no que tange ao seu tamanho e plano, talvez possa ter contribuído para que, aos olhos do leitor, o carro assumisse um tamanho muito diferente do modo como ele podia ser visto na rua ou mesmo em outras fotografias como enquadramentos e planos diferentes. Daí, podemos especular que o carro poderia assumir uma monumentalidade que colocaria as imagens do carnaval de Salvador na mesma trajetória de glamour e espetáculo que os carnavais do Rio de Janeiro e da França.

Um outro modo de tentarmos compreender a importância do grande tamanho das imagens está na possibilidade de se colecionar os clichês, tal como poderia ser feito com os cartões postais. Pelo modo como eram dispostas, aquelas imagens, não só dos carros como as envolvendo os bailes e os retratos de estúdio, imaginamos ser bem provável que os editores desejavam que os leitores olhassem para as edições de carnaval como verdadeiros álbuns fotográficos, nos quais seria possível observar, ano a ano, os costumes, fantasias e temáticas do carnaval da cidade. Enfim, as edições de carnaval reforçavam ainda mais a proposta da revista ser um artefato mais que informativo. Ela também assumiria uma dimensão monumental na medida em que seria um item de produção, coleção e guarda de uma memória dos tempos áureos da cidade.

Além da presença e importância do carro para a produção de uma determinada forma de participar, ver e exibir o carnaval de Salvador naquele momento, passamos agora de focar em que estão nos autos. Geralmente, na distribuição das pessoas no veículo, encontramos os homens na frente e, no fundo, quase sempre jovens senhorinhas. Em muitos instantâneos, mesmo que seja possível perceber todos os integrantes do carro, temos a sensação de que o centro do registro são as jovens ao fundo do veículo. Muitas vezes é possível ver que, em alguns clichês, a fotografia foi capturada em um sentido que centralizava os passageiros que estavam

no fundo do veículo. A nossa hipótese é reforçada, sobretudo, pelo fato de, em boa parte das imagens, quem frequentava a frente do veículo eram apenas duas pessoas, um motorista e o carona, sendo que a maioria dos passageiros, que era feminina, estava alocada no fundo do de carro. Aqui, talvez como possibilidade de interpretação, imaginamos que essa configuração seja um modo de dar um caráter familiar ao carnaval. Uma das formas de construir uma imagem positiva e ordeira do tríduo de momo, diferente dos considerados bárbaros e violentos entrudos, era ressaltá-lo enquanto o divertimento pacífico no qual crianças e mulheres, obviamente sob a proteção masculina no volante ou no carona do carro, poderiam frequentar as ruas (ARAÚJO, 1993). Um festejo ordeiro, cuja presença feminina tida como recatada oferecia à festa, na visão da imprensa, um encanto, graça e beleza. As legendas desses instantâneos reforçam a nossa percepção, uma vez muitas daquelas destacavam as mulheres no corso. Em alguns clichês, lemos legendas que destacavam autos “com gentis senhorinhas”¹¹⁴ ou então carros “repletos de graciosas colombinas”¹¹⁵ e mesmo carros com “encantadoras pierretes que apaixonaram muitos pierrots no corso da Avenida 7”.¹¹⁶ Em suma, em uma sociedade patriarcal, na qual a presença feminina de elite nas ruas era, em alguma medida, controlada e vigiada, sentada nos bancos traseiros, as mulheres, para os homens, estariam seguras cumprindo, para a imprensa, uma das suas funções que era embelezar o novo carnaval.

Embora a presença masculina no carro seja notada, nos parece que estes homens, ao menos para as lentes dos fotógrafos da *Renascença*, estão mais na condição de acompanhantes, de suporte para a exibição dessas mulheres que, na maioria dos registros, não estão fantasiadas, mas trajando elegantes toilettes, adereços e ornamentos que, nas palavras da época, abrilhantavam ainda mais o corso. Podemos imaginar que as mulheres também sejam uma figura a ser exibida no carnaval como elemento de distinção, poder e ascensão masculina.

Um outro elemento bastante sintomático dos carros e cursos enquanto prática de distinção social e racial é a presença de pessoas negras enquanto motoristas. Encontramos pelo menos oito clichês cujo condutor do auto eram homens negros, conforme podemos ver nos clichês das figuras 130 e 132. A presença negra, ao menos no carnaval imaginado e exibido pelos editores de *Renascença*, parecia se restringir a condição de trabalhadores ou espectadores do festejo o que reforça ainda mais a ideia de desfilar em carros abertos pelas ruas da cidade com um motorista funcione como um modo de exibição de uma distinção social e racial.

¹¹⁴ *Renascença*, nº 123, fevereiro e março de 1925, p. 26.

¹¹⁵ *Idem.*, p. 27.

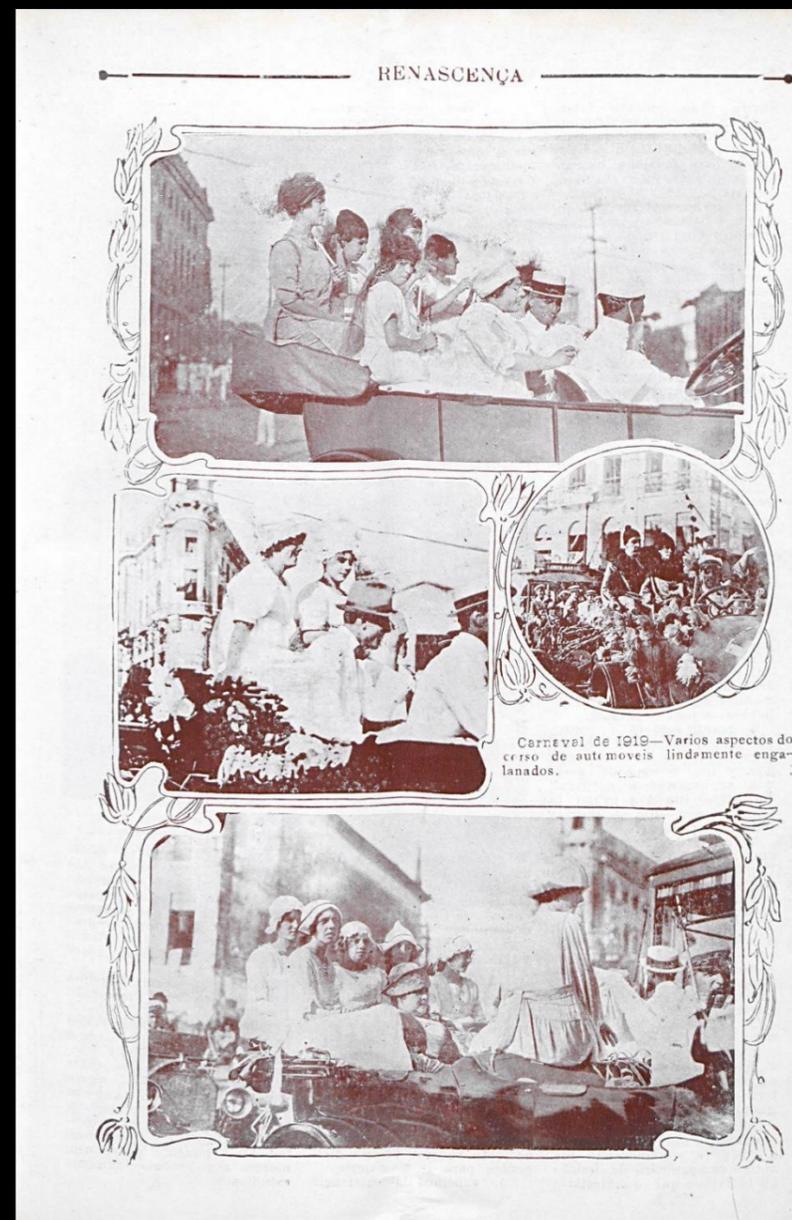
¹¹⁶ *Renascença*, nº 113, 16 de março de 1924, p.27.

Figura 132 - Reportagem fotográfica sobre o curso carnavalesco. O Sr. Adelino e sua família no instantâneo no centro da reportagem fotográfica.



Fonte: Renascença, Salvador, nº 10, fevereiro de 1917, p. 24.

Figura 131 - Uma clássica reportagem fotográfica de um curso automotivo carnavalesco com destaque para as senhorinhas.



Fonte: Renascença, Salvador, nº 40, 26 de março de 1919, p. 29

Figura 130 - Reportagem fotográfica do carnaval de 1923. No clichê, no inferior da página, umas das poucas pessoas negras, nesse caso na condição de motorista, a aparecerem na revista.



Fonte: Renascença, Salvador, nº 101, fevereiro de 1923, p. 33.

Acreditamos que a série de reportagens fotográficas do curso carnavalesco na forma de carros pode ser pensada também enquanto uma forma disputar o espaço público com uma população negra, pobre e subalternizada que, historicamente, ocupava as ruas e outros logradouros públicos de Salvador. Em uma cidade cuja estrutura física era marcada pela grande presença de gente negra nas ruas que mesmo com a “modernização” urbana foram menos substituídas por longas e amplas avenidas do que reformadas, a participação das elites em cima dos automóveis, seus e/ou alugados, contribuía, tanto para não dividir espaço público com os populares, como também expulsá-los para as margens das vias públicas, uma vez que não era possível concorrer, com cotoveladas e empurrões, com os carros que, em fila, passavam a ser, ao menos para as páginas das revistas ilustradas, uma das visualidades centrais do carnaval. A inviabilização da população também ocorria pela restrição do acesso aos veículos. Afinal, quem podia pagar pela sua compra e/ou aluguel? Quem poderia subir e desfilar na Avenida Sete? Certamente, poucas pessoas.

Embora a prática do curso automotivo carnavalesco anteceda a existência de *Renascença*, são suas fotografias em revista que contribuía para a produção de outros sentidos sobre aquele tipo de comportamento no impresso. De modo que podemos nos arriscar afirmando que a decantada “elegância” do carnaval em alguma medida se dá em função da possibilidade de ser fotografado em série em uma revista. Seguramente, ainda que eles já existissem antes do surgimento do mensário, a sua presença na imprensa da cidade contribuiu para mediar uma prática já existente, fomentando ainda mais um desejo da elite ver e se ver no espaço público em cima dos carros. Além disso, o registro fotográfico nas páginas de uma revista contribuía para a constituição de um arquivo imagético responsável por difundir, distribuir, resguardar e perpetuar uma imagem de uma cidade civilizadamente festiva não só para os baianos, mas para o país.

As fotografias das figuras 133 e 134 dão uma boa dimensão de como o carnaval da cidade, em tempos anteriores aos carros e a *Renascença*, que, ao ser registrado de modo mais panorâmico ou até mais próximo, permitia ver as pessoas se aglomerando e circulando pelas ruas que agora passavam a ser ocupadas, quase em sua totalidade, pelos carros e expulsando a população para o passeio. Na Figura 134, de cerca de 1910, é possível ver o Largo do Teatro, atual Praça Castro Alves, tomada por uma multidão para acompanhar o cortejo de um dos clubes carnavalescos que, como veremos mais à frente, costumavam fazer desfiles temáticos durante a festa momesca. É importante notar que, ainda que existisse um cortejo que ocupava um lugar central na rua, fazendo com que população povoasse as margens da rua para acompanhar o

desfile, o modo como o fotógrafo registrou a imagem parece querer expressar a festa em uma dimensão mais coletiva envolvendo os corsos, mas também o público que acompanhava essas exibições.

Já na fotografia da figura 133, a dimensão coletiva parece estar no fato do fotógrafo não ter estabelecido o foco nas pessoas, individualmente ou em grupo. Ali, parece que a intenção foi registrar o movimento das ruas e assim a imagem, se não conseguiu capturar uma diversidade de pessoas, ao menos não se fixou em algum objeto ou pessoas de modo que tal enfoque se constituísse enquanto elemento central do carnaval.

Não sabemos a autoria dessas imagens, talvez pudessem ser de um dos muitos estrangeiros que, com uma câmera, procuravam registrar os costumes e tradições dos países que visitava. De toda sorte, tais fotografias nos servem de indício para demonstrar como o olhar dos editores da *Renascença* de alguma forma procurava disciplinar a festa na rua, organizando-a de um modo que invisibilizasse uma possível diversidade de formas de brincar e ver o carnaval que ainda existiam na cidade.

Figura 133 - Carnaval no Largo do Teatro



Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles, c. 1910.

Figura 134 - Desfile de agremiação carnavalesca no Largo do Teatro.



Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles, c. 1910.

No curso entre pranchas

Acompanhando as fotogravuras dos carros, os instantâneos das pranchas carnavalescas também gozavam de um prestígio nas páginas da *Renascença*, embora em quantidade menor se comparada às imagens dos autos. Assim como em outras cidades do Brasil, naquele momento em Salvador, as pranchas tratavam de veículos, em especial os bondes e caminhões, que eram ornamentados e possuíam uma capacidade muito maior de acomodar as pessoas. Segundo Paulo Miguez Oliveira (1996, p. 62), citando Anísio Félix e Moacir Nery (1994):

Entre os anos 1920 e 1940, vigorou, nos festejos carnavalescos de Salvador, o modismo das pranchas. Consistia no desfile de famílias de classe média em bondes alugados à Companhia Circular Carris da Bahia, os quais tinham os bancos retirados, recebiam uma proteção lateral e ganhavam a devida ornamentação. O empreendimento, pelo seu elevado custo, era normalmente suportado por mais de uma família ou por grupos de moradores de algum bairro. Cada prancha chegava a levar até oitenta foliões, além de carregar bebidas e comidas e de contar com uma pequena orquestra contratada para animar o desfile. Posteriormente os bondes cederam lugar aos caminhões, que continuaram a desfilar até desaparecerem completamente, por volta dos anos 60.

Na *Renascença*, encontramos pouco mais de trinta clichês nos quais as pranchas eram o destaque. Tal como os registros dos carros, essas fotogravuras assumiam um formato de grande proporção nas páginas do periódico. Porém, ao contrário do conjunto anterior, em que, ainda que em menor quantidade, podíamos verificar instantâneos de tamanho médio e pequeno, todos os registros de pranchas eram de formato grande, sempre ocupando uma ou meia página da revista. As imagens parecem corroborar com a citação acima, pois dão ver as pranchas como ricamente ornamentadas, com muitas flores, fitas, confetes e uma quantidade significativa de pessoas. Mais uma vez, o grande formato pode indicar a preocupação em mostrar os detalhes da prancha a assim conferir um maior brilhantismo à festa. Essas imagens também são capturadas de lado para poder registrar o maior número de foliões e os detalhes do veículo, o que poderia dar uma ideia da grandeza das pranchas.

Por outro lado, diferente dos carros, nos quais não conseguimos identificar crianças, nas pranchas, os indícios apontam que a sua presença era mais comum. Em dois clichês, em particular, os editores da revista chegam a legendá-los citando, especificamente, aquele público. Não sabemos ao certo se os petizes tinham espaço nas pranchas de modo indiscriminado. Pelo levantamento das gravuras, nos parece que existiam pranchas próprias para este grupo. De toda sorte, a presença infantil talvez seja mais um reforço de produção de uma visualidade carnavalesca familiar e ordeira.

Entretanto, o que parece predominar nas fotogravuras das pranchas é o público feminino em grupo. Mesmo que não sejam citadas nas legendas das imagens como ocorria com os registros dos autos, as mulheres, jovens e/ou senhoras, se destacavam nas imagens. Debruçadas sobre as laterais da prancha, imaginamos que, em alguma medida, o público feminino também se constituía enquanto uma espécie de ornamento do próprio conjunto da prancha como podemos ver no grande clichê da figura 136. Uma vez que estes carros possuíam alguma temática, as mulheres pareciam se fantasiar seguindo a ideia do carro de modo que a composição da sua aparência atuava em articulação com os próprios adereços da prancha para a formação de um conjunto visualmente harmonioso e, nos termos da época, engalado.¹¹⁷ Mais uma vez, a presença masculina aparece marginalmente nos clichês, sobretudo, quando eles apresentam as pranchas em perspectiva frontal. Pelo conjunto das fotogravuras, acreditamos que, embora heterogênea, a distribuição das pessoas ao longo da prancha envolvia os homens na frente e atrás do veículo enquanto as mulheres se situavam no meio e nas laterais do bonde.¹¹⁸

Contudo, não obstante seja possível pensar que, a partir dos clichês, os editores da revista tentavam dar a ver a mulheres enquanto um elemento decorativo de uma visualidade carnavalesca, não podemos deixar passar despercebido que a sua presença nas imagens em si também indica um caráter ativo da participação daquelas mulheres no espaço público. Márcia Barreiros (1997, p. 165), ao discutir as formas de lazer das mulheres de elite na Salvador da primeira república, considera que:

Malgrado a visão estereotipada que destacava a mulher como peça ornamental, objeto de olhares curiosos em todo evento, a presença feminina se fazia ativa, no sentido de demarcar um lugar não só físico da rua, mas na própria sociedade; o que ampliava o seu lazer, estimulando os novos prazeres da vida urbana. Redefinia-se então uma série de condutas e padrões sexuais.

Talvez, com a intenção de corroborar com o argumento das pranchas como expressão da elegância, distinção e beleza, percebemos que elas participavam de concursos que definiam qual era o veículo mais elegante do préstito do ano. Existam até alguns júris como o Jurado dos Festejos Carnavalescos em São Miguel e a Comissão dos Festejos da Baixa dos Sapateiros que davam nota e premiavam as pranchas com medalhas e mimos. Em muitas legendas dos clichês das pranchas, é possível encontrar a informação que elas tinham conquistado alguma medalha. Ao que parece, os estabelecimentos comerciais da cidade, como a Loteria da Bahia, entravam com a premiação, oferecendo medalhas, relógios e outras homenagens.

¹¹⁷ No levantamento dos clichês de pranchas conseguimos identificar nomes como Rosas de todo ano, Encantos de Carnaval, Velhos Alegres, Éden das Rosas, Não tou ligado, Mocidade entre flores, gondoleiros em folia entre muitas outras.

¹¹⁸ No clichê da prancha na figura 14 temos uma boa dimensão da distribuição das pessoas no carro.

Figura 136 – Prancha Rosas de todo ano em grande clichê no inferior da página.

Renascença

Coração de cêra

(CONTO DE CARNAVAL)

Como se não bastasse para alvoroçar infantes e nubis o pregão sonoro dos *sonhos*, gu-lozeima tão necessária á quadra entrufesca como a cangica á vigília festiva do santo comedor de locustas, eis sôava na rua o mercadejo dolente:

*E' de iaíd,
E' de ioiô,
Pr'a intrudá
O seu amô.*

A velha africana que vendia limões de cheiro ou *laranjinhas* esbofava-se no reclamo cantado, ao tempo que agitava sem cessar enorme chocalho de folha de Flandres.

Mal do grado de sua sovinice, o sr. Liberato Tetino fez a preta arriar o tabuleiro no balcão do armarinho, o que foi motivo de pasmo para a visinhança.

Agora, que dispendera um vintem para adquirir o artefacto cérico e cordiforme que trazia aninhado no bolso, em fôfa camada de algodão, occorre-lhe uma interrogativa impertinente:

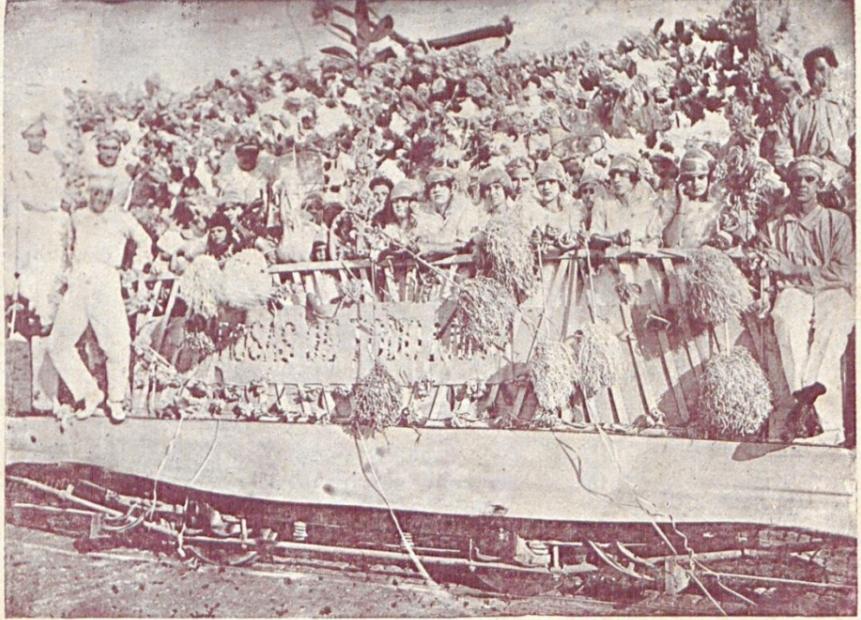
—A quem havia de entrar, como vira fazer tantos patricios seus, num delirio irrefreavel, se, por ser novo na terra, tão raras moçoilas conhecia que

lhe merecessem e caricia d'uma pouca dagua perfumada?

Após intrincada selecção mental em que foram evocados os cabellos fulvos de d. Chiquinba,



O CARNAVAL NAS RUAS—Um auto na praça Castro Alves



A linda prancha—*Rosas de todo anno*—cujas decorativas e trajes dos alegres tripulantes tinham o colorido das flores de que tomou o nome.

Fonte: Renascença, Salvador, nº 67, fevereiro de 1921, p. 20.

Figura 135 - Prancha com propaganda da loja de calçados Barletta em clichê no inferior da página.

Renascença

Barcellona

No Rio havia em algum tempo um gigantesco senhor, por signal barbado e velho, e cuja figura desempenada mostrava aspecto respeitavel. Trajando sempre frak e cartola, o Barcellão, muito polido e austero, vivia de boatos. Cada boato sô se revelava pela sua bocca.

O seu officio era conviver nas Camaras effectivo e relacionado com os deputados e senadores, dos quaes herdava as roupas e cedulas es-talantes, quando precisas as suas mentiras, as quaes repercutiam nos Estados. Elle tomava a incumbencia de apregoar de ouvido a ouvido, mas só recebia o dinheiro de accordo com a força do boato.

—Toma lá, Barcellão... Ouve...
E o Barcellão, pregador de mentiras e verdades, já sabia o que ia dizer pelas Avenidas. E por ser tão intelligente boateiro, chegava a ser chamado, para explicações, por politicos militantes.

E, hoje, quando me trouxeram uma tal novidade, lembrei-me de perguntar: Não é isto uma *Barcellona*?

—KOKE

—Fico contrariado quando me aparece a Felicidade.

—O que homem?..
—A sua sogra Felicidade, que sô me procura para tomar dinheiro emprestado.



PELA «MICARREME»—O LINDO AUTO DA CRUZ VERMELHA



A prancha reclamo da conhecida «Casa Barletta» que fez successo nos dias de Carnaval deste anno. São duas as casas dos irmãos Barletta, fabricantes e importadores de calçados, á rua Dr. J. J. Seabra ns. 151 e 122. Attendem pelos telephones: Central 729 (2 chamadas) e 729 (1 chamada). As «Casas Barletta» são consideradas as que mais barato vendem o artigo de seu genero.

Fonte: Renascença, Salvador, nº 125, 3 de maio de 1925, p. 31.

CAPÍTULO 4- A RENASCENÇA PELO CARNAVAL OU O CARNAVAL PELA RENASCENÇA

Ao lermos alguns textos comentando o préstito das pranchas, passamos a ter mais elementos que nos ajudaram a compreender como elas eram percebidas pelos colaboradores da revista em suas colunas. Em um texto de autoria de Arcél, sobre as pranchas que abrilhantaram o carnaval de 1924, encontramos a informação que “Pranchas e automóveis engalanados com arte e apuro alindaram as ruas numa confusão de caprichosas e magnificas nuances.”¹¹⁹ Continuando o texto, o autor lembra que:

A alegria fora repartida entre as várias classes sociais. O povo, este clássico cinzelador dos folguedos, misturado e cheio de entusiasmo, flinava, acotovelando-se pelos cafês ou roçando-se por todas as partes em rubro frenesi. Bandos, cantarolando chulas, enfiavam-se pelas principais artérias onde o movimento se apresentava maior. A mascarada vaiava a cidade, retoçando aqui, e, gracejando acolá em desafio às gargalhadas da assistência e ao conhecimento dos curiosos.¹²⁰

Aqui, podemos imaginar que, embora a construção visual do carnaval procurasse destacar as pranchas e os carros, também existia um “povo” que, cantarolando chulas nas ruas da cidade também se constituía em uma assistência das próprias pranchas que reforçava ainda mais a sua centralidade visual. Entretanto, este mesmo “povo” não aparece nos registos dos repórteres de *Renascença*, talvez para não dividir a atenção com as pranchas, seguramente umas das grandes estrelas do carnaval dos editores da revista Seguindo o texto:

As pranchas arrancaram palmas, e dentre elas “Deusa do Amor”, de Santo Antonio, organizada pela inteligência da distinta família Adolfo Fernandes, cuja distinção e solicitude foram os prêmios recebidos pelos que a constituíram. Tauxiada de um róseo de sol poente, que se casava com um branco véu de noiva “Deusa do Amor”, era povoada pelas mais graciosas e elegantes senhorinhas do bairro de Santo Antonio e adjacências, e de moços que privam na nossa melhor sociedade. Percorrera a cidade, sempre brindada de aplausos e encômios seu trautear em vistoso atraentes criaturas.¹²¹

Finalmente, na descrição dos ocupantes do bonde, o texto enfatiza algumas das suas Deusas:

Brincou-se na mais doce da harmonia e íntimos solfejos de comunicativa cordialidade. Na bizarria gabada do harmônico conjunto feminino dessa semeadora de saudosos cânticos, eu notei a vida de uma juventude expressa e eterna, distribuindo a graça de uma esperança forte. Estudei a alma lindamente boa de algumas “deusas” e pude concluir o que se vae ler: a linda voz de Mlle. A. T.M., cujo sorriso artístico e finas maneiras me disseram de um coração muito bom e de um espírito romântico, e caracterizado, por um olhar de profundo lirismo. Mlle., que, sem favor, é uma joia em bondade, mostrou-se, naquela última noite de céu pintalgado de estrelas, a sonharem no azul, um tanto impressionada, sem perder, todavia, a linha distinta, que lhe fez embaixadora de porte galante e afetiva delicadeza. Parecia invocar, em solilóquios serzidos de tristezas e longas simpatias, a expressão suavizadora duma entidade que lhe é caríssima no casto veio do coração. Mlle. H. T. M.; a simpatia artística e cristalina gentileza de Mlle,

¹¹⁹ *Renascença*, Salvador, nº 113, 16 de março de 1924, p. 20.

¹²⁰ *Ibidem*.

¹²¹ *Ibidem*.

CAPÍTULO 4- A RENASCENÇA PELO CARNAVAL OU O CARNAVAL PELA RENASCENÇA

MV. F.; a vivacidade e expansão de Mlle. E F; inteligência curiosa e galanteadora de Mlle. H. C. cujos olhares despejados sobre o róseo de certa “camisa”, provocavam os volteios irrequietos dessa negação do canto; contemplações animadas de Mlle E. C., muito atenciosa com roxo de certas olheiras carnavalescas; o retraimento de Mlle. S. C.; a graça religiosa de Mlle. M. O. D.; as atenções de Mlle. A. L.; os bailados interessantes de Mlle Z. B.; a animação incansável de Mlle. E. S.; o cuidado de Mlle. A. M. C. em conjugar certinho o verbo flertar, além de outras, cujas iniciais nos escapam e por isso rogamos desculpas.¹²²

Apesar de longas, essas citações nos oferecem boas pistas para compreender como a nota parece produzir uma espécie de desejo em olhar e procurar identificar estas pessoas, seja nas fotografias da revista ou mesmo no carnaval. Ainda que usando somente as iniciais para nomear as “deusas do amor”, o autor ou autora da coluna parece revelar a existência de uma intimidade entre a autoria, as perfiladas e os próprios leitores e leitoras o que pode indicar como os clichês das revistas também expressava um triunfo de um grupo social que queria exibir para si mesmo e para os outros o seu capital social.

Os editores também publicaram um clichê da “Deusas do amor” que, como de costume, era em um formato grande e horizontal, ocupando meia página do impresso, como podemos ver na figura 137. Na legenda lemos: “Deusas do Amor” a encantadora prancha que, pelo carnaval, obteve muitos aplausos das famílias na Avenida 7.”¹²³ Em um raro momento em que o suporte do instantâneo não era apenas um título ou legenda, encontramos o texto já apresentado acima.

De certa forma, o texto, quando compreendido com o instantâneo, parece produzir uma imagem de desejo de ver e assistir as “Deusas” ou mesmo expressar a capacidade da cidade de imaginar e se imaginar em um ambiente de requinte, luxo, elegância e beleza. Se pararmos para articular mais detidamente a imagem textual e pictórica das Deusas do Amor, fica uma sensação de proximidade e distanciamento. Afinal, vemos os seus rostos, sabemos onde moram, conhecemos ao menos uma parte dos seus nomes. Mas, ao mesmo tempo, elas são deusas e desfilam no inacessível monte olimpo do carnaval soteropolitano. Assim, as imagens, talvez pela sua capacidade de dar ver e conhecer como é um ambiente de graça, luxo e fomentar um desejo de ver e estar entre as deusas, também revela a sua impossibilidade para muitas pessoas de estarem naquele espaço.

¹²² *Renascença*, Salvador, nº 113, 16 de março de 1924, p. 21

¹²³ *Ibidem*.

NOTAS DO CARNAVAL

«DEUSA DO AMOR»

Foi-se o momo entre adeuses de saudade e queixumes de gentis gorjeios, selando, de eterna lembrança, a muitos corações, e, despedindo-se, talvez para o sempre, de outros tantos. Fugira por um ano apenas para revir na expansão nervosa do seu devaneio. Reaparecera na curva sonhadora de um verde-leve, cortejado de galas e seguido de recordação. Fôra como se fosse um idílio de flores, constelando a estrada de doze meses. Mãos mimosas, porém, ligaram-no, com serpentina esmeralda, à *Micareme* que avança com a sua retirada. Esta, a que os pernambucanos chamam—segundo Carnaval, acenderá, brevemente, a luz da nova folia.

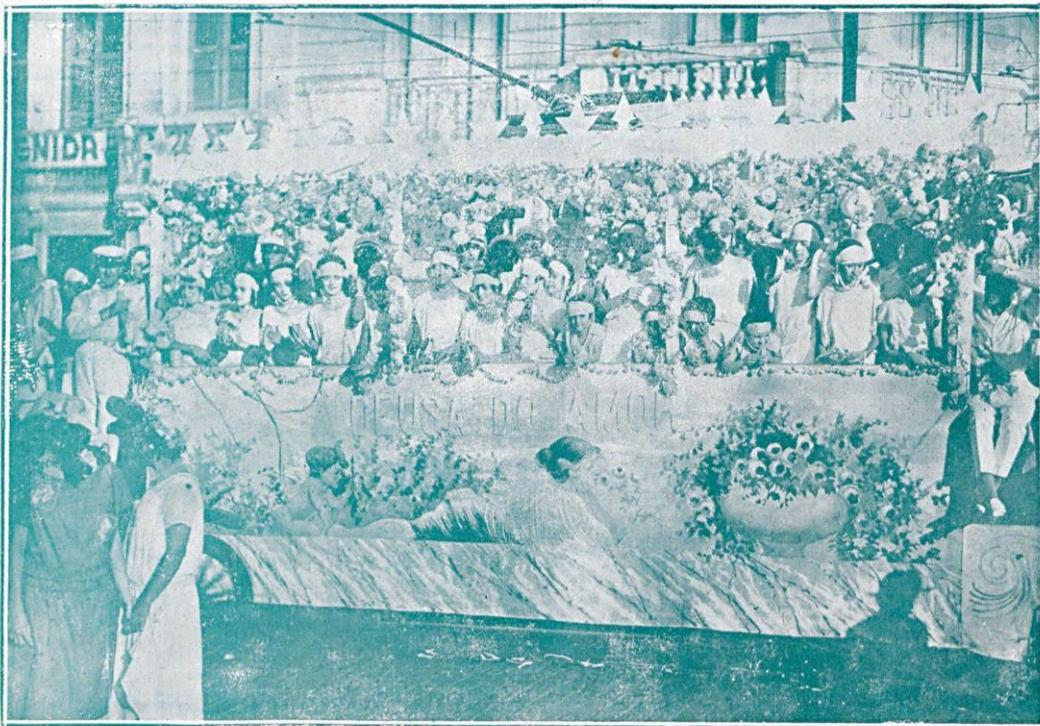
Os três dias de *evohé* foram cheios de alvoroço e disseram, plenamente, da tradição do «reinado», se bem que o Carnaval deste ano corresse menos animado que o de vinte e três; salvo seja. Pranchas e automoveis engalanados com arte e apuro alindaram as ruas numa confusão de caprichosas e magni-

ficas *nuances*. A alegria fôra repartida entre as varias classes sociais. O povo, este classico cinzelador dos folguêdos, misturado e cheio de entusiasmo, flinava, acotovelando-se pelos cafés ou roçando-se por todas as partes em rubro frenesi. Bandos, cantarolando chulas, enfiavam-se pelas principais artérias onde o movimento se apresentava maior. A mascarada vaiava a cidade, retroicando aqui, e, gracejando acolá em desafio ás—garalhadas da assistencia e ao conhecimento dos curiosos.

As pranchas arrancaram palmas, e dentre elas—«Deusa do Amor», de Santo Antonio, organizada pela inteligencia da distincta familia Adolfo Fernandes, cuja distincção e solicitude foram os premios recebidos pelos que a constituiram. Tauxiada de um roseo de sól poente, que se cazava com um branco véo de noiva—«Deusa do Amor», era povoada pelas mais graciosas e elegantes senhorinhas do bairro de Santo Antonio e adjacencias, e de moços que privam na nossa melhor sociedade. Percorrera a cidade, sempre brindada de aplausos e encomios com o seu trautear em vistoso côro de atraentes creaturas.

Brincou-se na mais doce da harmonia e intimos solfejos de comunicativa cordialidade. Na bizzarria gabada do harmonico conjunto fiminino dessa semeadora de saudosos canticos — eu notei a vida de uma juventude expressa e eterna, distribuindo a graça de uma esperança forte. Estudei a alma lindamente bôa dalgumas «deusas» e pude concluir o que se vae ler: a linda voz de *Mlle. A. T. M.* cujo sorriso artistico e finas maneiras me disseram de um coração muito bom e de um espirito romantico, caracterisado, por um olhar de profundo lirismo. *Mlle.*, que, sem favor, é uma joia em bondade, mostrou-se, naquella ultima noite de céu pintalgado de estrelas, a sonharem no azul, um tanto impressionada, sem perder, todavia, a linha distincta—que lhe faz embaixadora de porte galante e afectiva delicadeza. Parecia invocar, em soliloquios serzidos de tristezas e longas simpatias, a expressão suavisadora duma entidade que lhe é carissima no casto veio do coração.

Dominava-lhe a alma uma recordação vaga de qualquer coisa impressionante, ao tempo que um sonho de expectativa sorria-lhe as



«DEUSA DO AMOR», A ENCANTADORA PRANCHA QUE PELO CARNAVAL, OBTVEU MUITOS APPLAUSOS DAS FAMILIAS DA AVENIDA 7.

Acreditamos que o desejo dos editores da *Renascença*, dos seus fotógrafos, das próprias pessoas retratadas, bem como os instantâneos em série das pranchas e carros era de alguma forma produzir uma imagem carnavalesca de Salvador em sintonia com imagens do festejo em outras cidades do país e do mundo. Como já dissemos, isso pode explicar a escolha por grandes formatos das imagens que não apenas procuram informar a quem lia a revista sobre a festa, mas produzir uma espécie de propaganda do progresso da Bahia de modo que a revista se tornasse uma espécie de álbum da cidade.

Especialmente com os diversos tipos de carros e pranchas, talvez, os editores do mensário buscassem atualizar na cidade um pouco da dinâmica do carnaval das grandes sociedades carnavalescas fundadas em Salvador nas últimas décadas do século XIX. As Fantoches da Euterpe (1883), Cruz Vermelha (1884) e Inocentes em Progresso (1889), segundo pesquisadores, foram as principais organizações das festas de Momo fundamentais para o início do processo de europeização das práticas carnavalescas na cidade (Fry, Peter; Carrara, Sérgio; Martins-Costa, 1988). Ao menos para as elites intelectuais do período, elas foram as protagonistas no processo de introdução de práticas festivas que envolviam a produção luxuosa de fantasias, adereços, carros alegóricos e enredos:

O desfile desses clubes carnavalescos, que em nada fica a dever, segundo os jornais da época, aos do Rio de Janeiro ou da Europa, são o ponto alto dos festejos e mobilizam toda a cidade. O comércio anuncia as novidades em máscaras, fantasias e tecidos caros importados da Europa, os jornais promovem concursos atizando a rivalidade entre os clubes (Oliveira, 1996, p. 56).

Embora elas tenham participado do carnaval soteropolitano entre os anos 1880 e 1960, de 1912 a 1926, período que cobre grande parte da edição e circulação da *Renascença*, a sua presença nos festejos de momo era muito esporádica e irregular. Na revista, conseguimos identificar poucas referências sobre a participação das grandes sociedades naqueles carnavais. Talvez, por isso, ao menos no mensário, a cobertura dos préstitos dessas organizações era tímida se comparada às grandes reportagens fotográficas dos cursos de carros e pranchas. Nos clichês das figuras 138 e 139, como exemplo, um dos poucos conjuntos de fotografias pequenas que dão a ver o carnaval da cidade fora dos veículos, revela, conforme a legenda, o desfile da Inocentes em Progresso e da Tenentes do Diabo nos festejos de 1919, uma outra sociedade carnavalesca que tentou reviver os grandes desfiles das grandes entidades de outrora. Nos instantâneos, vemos detalhes de uma espécie de carro alegórico conduzido e na companhia de animais. Ainda notamos que os veículos temáticos parecem ser de aspecto simples, sobretudo, quando se compara às imagens dos carros das grandes sociedades em carnavais anteriores.

Figura 139 - Reportagem fotográfica do carnaval de 1919 com destaque para o cortejo dos Tenentes do Diabo.

RENASCENÇA

CARNIVAL DE 1919



VIU-SE mal aquelle noivo, na segunda-feira do Carnaval. Um entusiasmo de momento levou-o a fantasiar-se. A noivinha, que habita em um dos mais concorridos pontos da nossa "Sete", esperava-o a todo o momento. Já era noite quando "elle" appareceu! Foi um horror! Varias noivas que se encontravam presentes, unidas a duas interessantes recém-casadas, qual mais vigilante dos respectivos eleitos, cairam-lhe em cima "sem dó nem piedade".

O arrufo entre os dois, ainda mais devido ao forte "acompanhamento", foi inevitavel!

Emquanto isto se passava, um dos seus companheiros de pandega, em casa, completamente só, pensava numa provavel acção de divorcio: «Madame» tinha sido feroz!

E, só na quarta feira, depois das cinzas, é que a paz e o amor entraram nos quatro corações!

—*—

Outra do Carnaval

No automovel, com sua distinctissima familia, a linda e elegante noivinha procurava-o nervosamente.

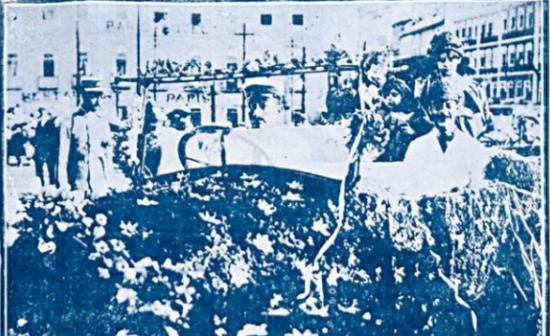
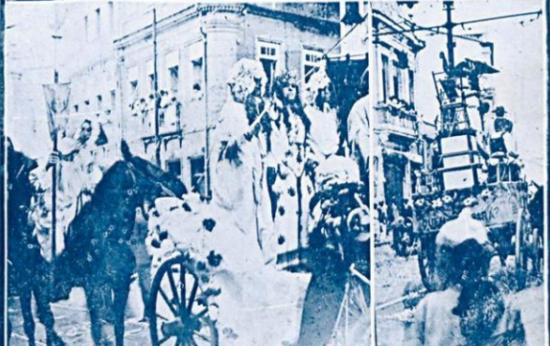
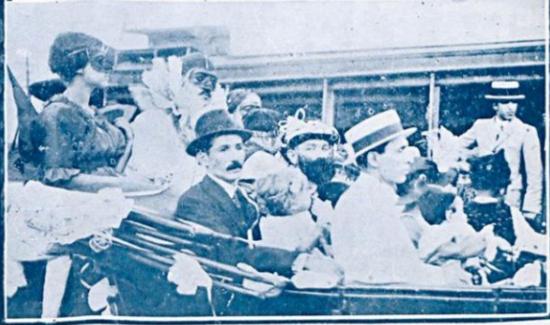
Emfim, fatigado, eil-o que apparece.

Mlle., fingindo-se indifferente, querendo mostrar-se superior, acolhe-o com um sorriso em que, aliás, muito pouco disfarçava o seu aborrecimento.

Depois o que se passou entre os dous não sabemos; mas, no dia seguinte, pela manhã, conversando com uma amiguinha ao telefonio, Mlle. disse nada lhe haver perguntado, porque... não estava disposta a ouvir tolas desculpas, proprias dos noivos!

Nada como a superioridade de Mlle...

H.

Autos em um continuado curso, destacando-se no cliché do centro parte do espirituoso prestito dos *Innocentes em Progresso*, cujo arauto se vê á esquerda.

Figura 138 - Reportagem fotográfica do Carnaval de 1919 destacando o cortejo dos Inocentes em Progresso.

RENASCENÇA

CARNIVAL DE 1919

Typos e impressões

O Barnabé é um dos poucos homens que não sabem fingir, o que equivale a dizer que é um dos muitos desventurados que pervagam a orosphera.

Desde os bancos do antigo Lyceu Provincial até o balcão dum algibebe jamais se fez notado ou gozou sequer de sympathia entre os companheiros.

Nº entanto, era a probidade em pessoa, a cortezia em carne e... gordura.

Casou affim, não porque conseguisse inspirar affeições, mas pela razão unica de, tal Jacob, haver servido 14 annos ao patrão, que tinha apenas uma filha e lh'a deu sem dote, traspassando-lhe o negocio pelo duplo do valor.

No domingo de Carnaval, a consorte não quiz sair porque a costureira lhe não pôde fazer á ultima hora um vestido pelo derradeiro figurino; e porque não quiz sair, o reteve ao pé de si todo o santificado dia e parte da noite, a jogar o «burro» mais o «tres sete».

Segunda feira, pela manhã, ao tomar o «electrico», reboante de risadas, de ditos, de arpejos de violões, descantes, gritos orgiacos, zabumbios, dum alarido indescriptivel em summa, sentiu-se contagiado de folia e ao envez de descer para a labuta mercantil se foi a desencavar um trajo carnavalesco em desuso, que era o que lhe convinha.

Em desuso, sim, porque não obstante o Carnaval criticar todas as modas presentes e preteritas, obedecia igualmente á influença poderosa dessa entidade seductora, caprichosa, vezes extravagante e despotica que estabelece normas para tudo, inclusive para a propria lei.

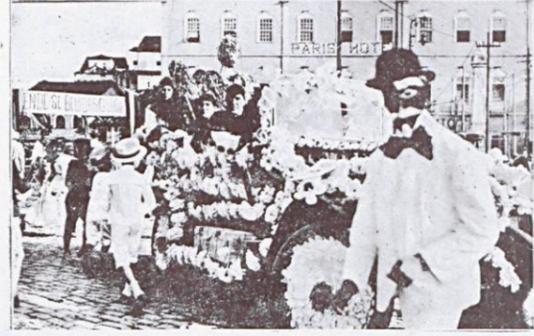
Fez aquisição dum dominó, veste que em tempos idos deu pancas e de que hoje poucos se recordam até. Escolheu-o cor de laranja, que lhe fazia lembrar o oiro avermelhado das sterlinas.

Dês que deixou o estabelecimento, porém, pesar da amplitude e relativa commoidade do disfarce, percebeu que não faria grande figura entre os foliões que formiguejavam nas ruas, aos pinchos, gargalhando, vozeando a plenos pulmões, intrigando, desconcertando...

A Bahia ria, galhofava, cantava, dançava, gozava, dando largas a seu temperamento expansivo.

O felpudo espanejador de papel amarello que levava ao ombro, á guiza de espingarda, foi lhe arrebatado de logo por um garôto que passava a correr. Quando lhe succedia encontrar um conhecido, limitava-se a acenar-lhe com a

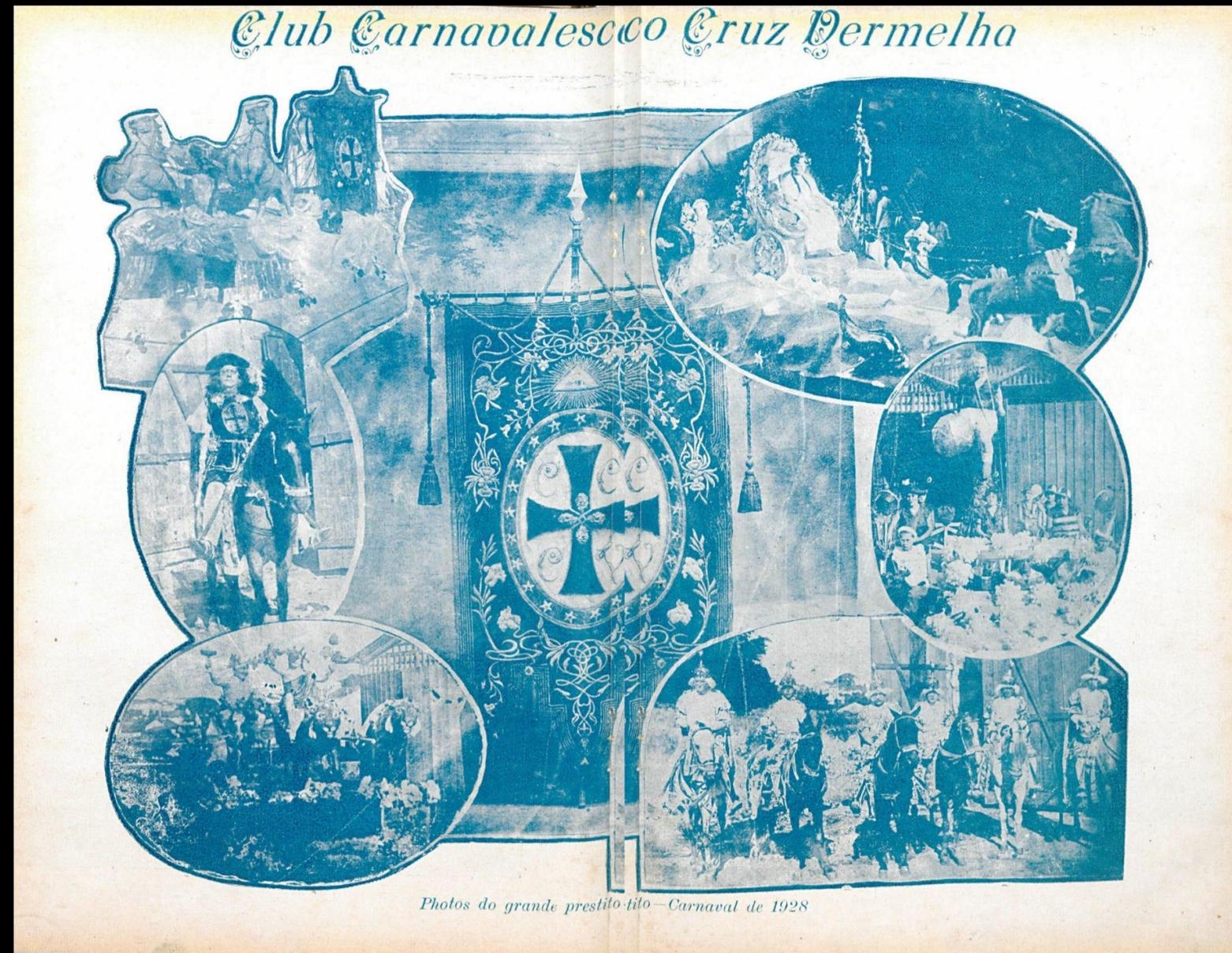




Aspectos de alguns dos principais pontos da urbe durante os festejos carnavalescos, avultando nos primeiros clichés o carro chefe e o carro das margaridas, a charanga e parte do brilhante cortejo dos Tenentes do Diabo.

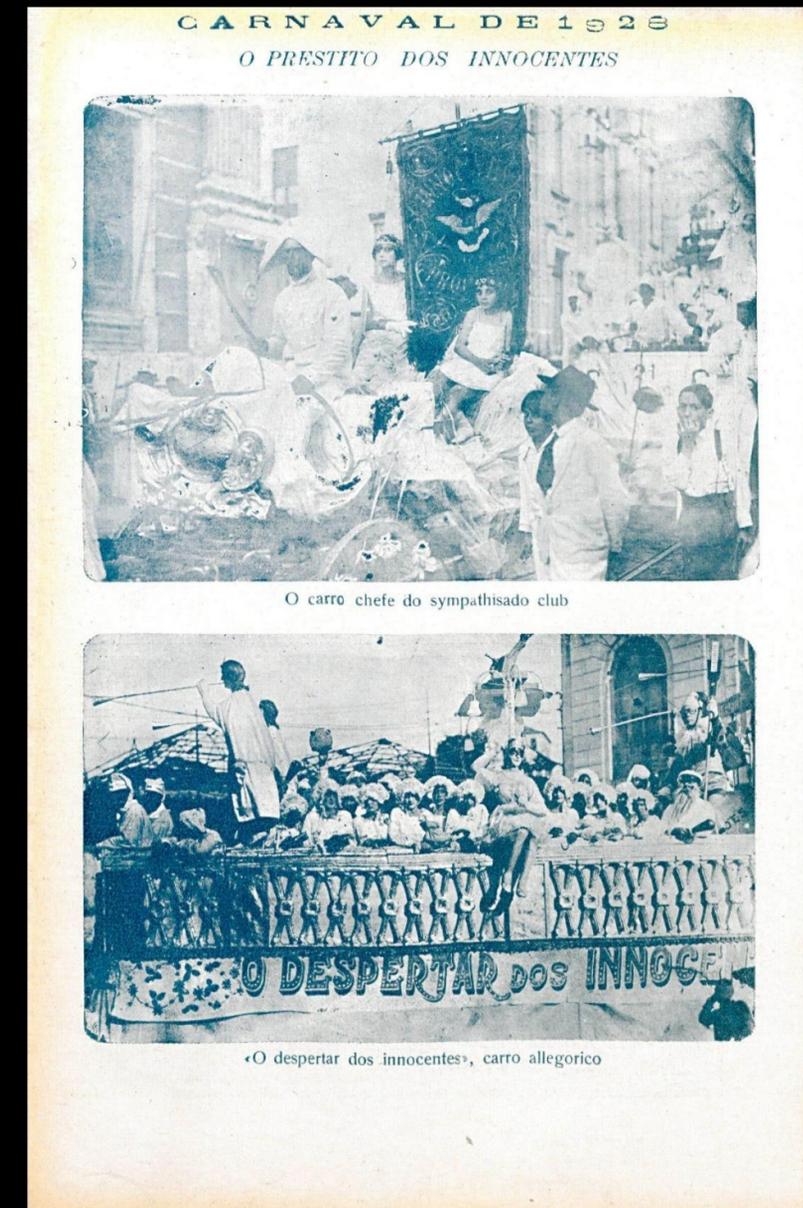
Ao que parece, nove anos depois, em 1928, ao menos nas páginas de *Renascença* os editores tentaram fazer reviver a suntuosidade dos carnavais das grandes sociedades com a publicação de fotogravuras do desfile do Inocentes e um grande mosaico de duas páginas com várias fotografias do desfile da Cruz Vermelha. Nestas imagens, é possível ver a presença de carros alegóricos, cavalos e estandartes o que indica que a grandeza do desfile não esteve apenas na forma como ele foi visibilizado nas páginas do mensário. Entretanto, esse registro teve mais impacto pela sua raridade. Ao longo da década de 1920, não encontramos mais outras reportagens fotográficas ou até imagens avulsas do carnaval das sociedades. Não sabemos ao certo o motivo da decadência ou irregularidade da presença das grandes sociedades carnavalescas. Podemos especular que, naqueles anos, a Bahia passava por fortes oscilações na sua econômica o que pode ter dificultado a manutenção daquele tipo de carnaval que envolvia muito custo com a importação de materiais diversos. De toda sorte, este não foi um movimento isolado de Salvador. Maria Clementina P. Cunha (2001) observou que, no Rio de Janeiro, as três grandes sociedades também caíram em um ostracismo e, segundo autora, um dos motivos para esta decadência, que pode ajudar a entender a situação de Salvador, foi a dificuldade de financiamento uma vez que o governo e as empresas locais contribuía para a realização daquele tipo de carnaval. É provável que Primeira Guerra tenha impactado a vida das sociedades carnavalescas uma vez que muito do material utilizado para os desfiles eram importados da Europa.

Figura 141: Raro exemplo de reportagem fotográfica registrando o carnaval das grandes sociedades



Fonte: *Renascença*, Salvador, nº 159, fevereiro de 1928, p. 22 e 23.

Figura 140: Reportagem com duas fotografuras registrando o desfile dos Inocentes



Fonte: *Renascença*, Salvador, nº 159, fevereiro de 1928, p. 18.

Todavia, essas sociedades e o seu passado recente ainda alimentavam o imaginário das elites soteropolitanas sobre o que seria um carnaval moderno e, principalmente, europeu. Na *Renascença*, um longo artigo, em tom saudosista, rememorou os carnavais do passado recente destacando do papel daquelas organizações:

Assentando arraiais em diversos distritos urbanos da antiga metrópole brasileira desde 1879, de logo o Carnaval arrebanhou fervorosos prosélitos, cujo número se foi multiplicando de ano para ano, até que as grandes sociedades Cruz Vermelha e Fantoques vieram centralizá-lo.

O seu deslumbrante fausto no triênio 1887-1889 e a memorável animação nos folguedos anos que a intervalos se tem registrado, depois deve-se à exibição desses dois vitoriosos clubes e ainda os espirituosos Inocentes em Progresso, que foram um dos poderosos fatores da sua ressurreição em anos mais próximos.

Por sua magnificência merece ser lembrado o triênio 1910 -1912, que parece ter sido o derradeiro vagado da lâmpada do entusiasmo.

Aludem ao préstito do veterano Cruz Vermelha, nesse último período, as fotografuras que ilustram páginas do presente número.

Oxalá, que no ano por vir, refeitas as forças pelo prolongado repouso, volvam à liça os campeões do Carnaval, da Bahia, que tão intensa vida, tanto movimento soe imprimir às artes, às indústrias e ao comércio, evidenciando o progresso e a cultura da Bahia generosa e boa que só se sente bem quando envolta numa atmosfera de paz e concórdia.¹²⁴

Tais comentários, em alguma medida, eram embasados na própria dinâmica de funcionamento daqueles cortejos. Além de todo o luxo e pompa, os enredos procuravam ressaltar os considerados grandes feitos da história europeia. Um exemplo foi o tema da Fantoques da Euterpe, no carnaval de 1883, retratando a entrada de Júlio César, em Roma.

Evidentemente que o luxo, a riqueza e o esmero que envolvia a produção dos carnavais pelas grandes sociedades não eram ignorados pelos fotógrafos e revistas que, ao estamparem tais instantâneos, acreditavam estarem atestando de forma inequívoca a capacidade da capital baiana em acompanhar as novas formas de brincar o carnaval. Acompanhando o artigo acima, os editores da *Renascença* fizeram publicar alguns clichês de um dos carros alegóricos da Cruz Vermelha no carnaval de 1912. A revista ilustrada carioca de circulação nacional *O Malho* publicou um instantâneo à época. Os registros em tamanho grande e com um bom destaque na página do impresso, ao mostrarem carros ricamente ornamentados, com uma delas com o sugestivo título de Bahia versus Rio, parecem ser um forte indício de como, não só a produção luxuosa das sociedades, como a sua própria exibição para a Bahia e o Brasil no passado e no presente pelas fotografias das revistas ilustradas buscava ser uma prova para os olhos de quem

¹²⁴ *Renascença*, Salvador, nº 51, 12 de fevereiro de 1920, p. 31.

quer que seja que a imagem da Bahia, desde o século XIX, já se encontrava em um franco processo de modernização, inclusive rivalizando com a capital federal.¹²⁵

Além disso, tais imagens, pelo poder de difusão e circulação, dialogavam com outras que lhes eram contemporâneas ou mesmo que lhe serviam de inspiração como as próprias reportagens fotográficas do carnaval carioca ou os cartões postais do carnaval de Nice, na França, famoso em todo mundo pela grandeza dos seus carros alegóricos e enredos. Assim, ao percorrer as páginas de *O Malho*, em 1912, ou da própria *Renascença*, em 1924, podemos supor que, ao associar tais imagens com aquelas do Rio de Janeiro ou de Nice, fomentava-se uma crença que Salvador, ainda que de maneiras variadas – das grandes sociedades aos carros e pranchas – vivia-se numa mesma atmosfera carnavalesca de distinção e luxo, tais quais as cidades inspiradoras.

Assim, ainda que as sociedades já não fossem mais o baluarte do carnaval das elites soteropolitanas ou cariocas, a ideia de temas, fantasias e desfile de curso em carros e pranchas continuou a orientar e, sobretudo, dar a ver o modo como uma elite desejava brincar o carnaval e constituir uma identidade visual do que seria uma festa momesca baiana.

¹²⁵ Conferir as figuras 143 e 144. Importante lembrar que, no Rio de Janeiro, existiam três grandes sociedades carnavalescas: Democráticos, Fenianos e Tenentes do Diabo. Ao que parece a fotografias procuravam comprovar que Salvador também possui um carnaval com grandes entidades.

Figura 144 - Clichê na página do *O Malho* destacando o carro alegórico da Cruz Vermelha

O MALHO

PHILOSOPHICE

Foram embarcadas para a America do Sul mais 300 mil libras esterlinas. — (Telegrama de Londres).



POSTAES MASCULINOS

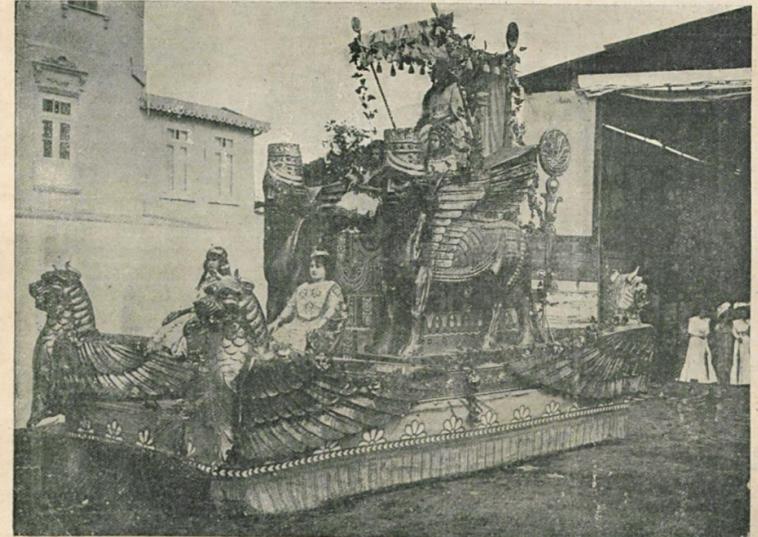
O OPERARIO

Ao jornalista Figueiredo Pimentel
Tem o nosso operario a regalia
De se trajar tal qual um deputado,
E deste modo, fica bem provado
Que o Brazil tem real democracia
E merece o Brazil a primazia
No mundo que se diz civilizado,
Pois o operario pôde ser tomado
Por um rico em doutor, de alta valia!
Repillamos da Europa essa vaidade
— Que jamais symboliza probidade
Da tola selecção de vestuario!
Queiramos para nós honra, sómente,
Como a que existe, muito refulgente,
No lar modesto e pobre do operario.

Mattoso Durval Dantas

Ao Gito Branco:
Fallando-se de amor, as opiniões divergem e é raro
encontrar-se analogia entre pensadores sobre este ponto.
Que o amor é a fonte da alegria, diz um; que é uma estrela
que nos guia os passos, diz outro. Eu, porém, quero crer
que o amor é uma necessidade, como o é a roupa que vestimos.
Assim como nos envergonhamos de andar despidos,
assim também envergonhar-nos-emos de dizer que não amamos. — Felix Stuart (Santarem, Pará)

BAHIA «VERSUS» RIO DE JANEIRO



Semiramis — carro allegorico do prestito do Club C. Cruz Vermelha, da Bahia, no carnaval d'este anno.
Rico e grandioso, nada fica a dever aos melhores carros das nossas grandes sociedades.
Nota importante: As figuras que o guarnecem são de senhoritas da sociedade bahiana.

Fonte: *O Malho*, Rio de Janeiro, nº 453, 20 de maio de 1911, p. 39.

Figura 143 - Clichês de carros alegóricos do carnaval de Salvador de 1912.



O CARNAVAL DE 1912—CARROS ESTANDARTE E ALLEGORICO DO FESTEJADO CLUB CRUZ VERMELHA

Fonte: *Renascença*, Salvador nº 51, 12 de fevereiro de 1920, p. 24.

Figura 142 - Fotografia do carnaval de Nice de 1922 destacando sua Majestade o Carnaval



Fonte: Wikimedia. Disponível em:
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/36/Carnaval_de_Nice_1922_char_de_Sa_Majest%C3%A9_Carnaval_XLIV.jpg. Acesso em 18 de abril de 2024.

Talvez, até esse momento do texto, o leitor ou leitora nos faça alguns questionamentos. Já falamos sobre o carro, sobre as pranchas, mas e o povo? Além de estar dirigindo os carros ou conduzindo os bondes, onde se encontrava e, principalmente, se via os populares no carnaval da *Renascença*? Ou, minimamente, é possível enxergar o carnaval das ruas em Salvador que não seja dos veículos? Tais perguntas nos exige uma maior sensibilidade e até mesmo um olhar mais cuidadoso para as próprias fotografuras e textos que, mesmo não sendo centrais no modo como os editores davam a ver a festa, nos deixaram pistas interessantes.

Podemos começar com um tipo de texto bastante frequente nas edições de carnaval. Como já sabemos, pequenas crônicas e contos eram uma outra forma que os editores do mensário davam a ver o tríduo de momo. Esses textos apresentavam situações consideradas típicas de carnaval, procurando divertir o leitor e leitora com casos inusitados nos quais reinavam a ironia, inventividade e permissividade. Em crônica da secção “Typos e Impressões”, assinada por Antonio Augusto, conhecemos a aventura de um tal de Barnabé que era um “dos poucos homens que não sabem fingir, que equivale a dizer que dos muitos desventurados que pervagam a orosphera”.¹²⁶ No domingo de carnaval, o nosso personagem não pôde participar da festa, sua esposa o mantivera em casa pois “não quis sair porque a costureira lhe não pôde fazer à última hora um vestido pelo derradeiro figurino”.¹²⁷

Como na segunda feira, o dia mais fraco dos festejos, o comércio abria, Barnabé foi trabalhar e, ao tomar o bonde, “reboante de risadas, de ditos, de arpejos de violões, descantes, gritos orgíacos, zabumbrios, dum alarido indescritível”, se sentiu “contagiado de folia e, ao invés de descer para a labuta mercantil, se foi a desencavar um traje carnavalesco em desuso, que era o que lhe convinha”.¹²⁸

Ao deixar-se contaminar pela festa, Barnabé, subindo a ladeira de São Bento, “foi envolvido por um grupo cantante de ciganas, uma das quais, travando-lhe o braço, arrastou-o consigo, obrigando-o a um acelerado o que não era para suas banhas e, menos, para seus calos”.¹²⁹ A cigana ainda o conduziu para uma pastelaria com o bando onde Barnabé pagou as bebidas e comidas de todos do grupo. Esperando conseguir, nos termos da época, alguns beijos e beliscões de amor, Barnabé viu-se decepcionado ao não encontrar mais a sua cigana que havia desaparecido com seu grupo enquanto ele pagava a conta. Então, “excitado, guinda-se à entrelinha dum bonde esperando alcançar a fugitiva nalguma parte; porém não mais conseguiu

¹²⁶ *Renascença*, Salvador, nº 40, 26 de março de 1919, p. 30

¹²⁷ *Ibidem*.

¹²⁸ *Ibidem*.

¹²⁹ *Ibidem*.

sequer avistá-la”.¹³⁰ Triste, Barnabé “amoçou-se a um canto do carro, mas umas senhorinhas travessas, atentando nele, exclamaram: - Que careta chôco. Foi como um grito de guerra. De toda a parte o incentivavam, instigando-o a falar”¹³¹. Em um determinado momento, um conhecido de Barnabé, que estava no bonde, o reconheceu e, quando ia revelar para os passageiros a identidade do nosso personagem, Barnabé “não quis ouvir o pregão do próprio nome e atirou-se ao asfalto”.¹³² Da queda, “restou-lhe uma luxação no metatarso que ele explicou do melhor modo à mulher mais a sogra. Ao médico da casa, narrou, porém, a aventura, concluindo que “como eu não tinha jeito para mudar de cara, a desdita arranjou-me um para o pé”.¹³³

Essa é uma das histórias mais comuns naqueles tempos de momo. Geralmente, os personagens são homens que, buscando se desvencilhar das suas esposas, fogem para o carnaval no qual a permissividade e liberdade do momento abria possibilidades de aventuras extraconjugais. Nessas narrativas, porém, existem alguns detalhes que parecem revelar um universo carnavalesco que, mesmo que não representasse uma maior parte da população, ou mesmo apresentasse uma que também frequentava os corsos, parecia ser mais heterogênea, envolvendo outros modos de brincar não restritos à exibição dos/nos corsos. Nesses textos, encontramos batucadas, grupos fantasiados, bondes animados, ciganas, entre outros elementos que pareciam constituir o ambiente festivo da cidade.

Em textos mais informativos, notamos a presença de uma outra população brincando o carnaval. Nos festejos de 1919, por exemplo, em uma pequena notícia, lemos que “nas ruas, os cordões e os Zé Pereiras afinavam a grandeza dos outros”.¹³⁴ Além disso, em algumas dessas narrativas, é possível observar que as mulheres não são colocadas como meros ornamentos que conferiam beleza e graça aos carros e pranchas. Pelo contrário, ainda que não sejam as protagonistas destes contos, elas estão em uma condição não necessariamente passiva, interagindo na rua, participando de cordões e não apenas nos carros. Também, é possível vê-las seduzindo e apaixonando-se pelos personagens principais das histórias. Enfim, os contos enquanto lugar de produção de imagens, tensionam os clichês no que tange ao papel, participação e visibilidade das mulheres de elite no carnaval da cidade.

Essas crônicas, contos e notas parecem produzir um imaginário que mobilizava um outro tipo de desejo. Enquanto nas reportagens fotográficas parece que se fomentava uma certa

¹³⁰ *Renascença*, Salvador, nº 40, 26 de março de 1919, p. 30

¹³¹ *Ibidem*.

¹³² *Ibidem*.

¹³³ *Ibidem*.

¹³⁴ *Renascença*, Salvador, nº 40, 26 de março de 1919, p. 24.

vontade de ver os cursos ou de estar nele para ser visto, os textos produzem imagens que podem provocar uma vontade de se imaginar no carnaval para, mais do que ver e ser visto, viver certas experiências, nos termos da época, de gozo e liberdade. Com isso, queremos apontar que a constituição de uma imagem, em um sentido mais amplo, sobre o carnaval no espaço público dialogicamente envolvia imagens pictóricas e imagens textuais que, não necessariamente convergindo para uma única possibilidade de sentido, tensionavam a própria imagem de carnaval produzida pelos editores da revista. Ainda que distintas e até mesmo não contraditórias, as imagens textuais e pictóricas não se relacionavam de um modo igualitário, uma vez que uma hierarquia de sentido parece estar instaurada ali. Afinal, a menina dos olhos e uma das razões de ser da revista eram os seus clichês. Portanto, ainda que os textos apontassem para um universo carnavalesco no mínimo mais heterogêneo, as imagens pictóricas pareciam tentar homogeneizar esta possível diversidade.

A despeito da absoluta maioria das imagens apontar para uma preocupação da revista em colocar o curso como um dos destaques do carnaval da cidade mobilizando, portanto, um modo de dar a ver aqueles carros e bondes, outros clichês, sobretudo em perspectiva mais panorâmica, permitem ver que existia uma população brincando e trabalhando nas ruas, seguindo cortejos ou mesmo constituindo-se em assistência para a passagens dos cursos.

Na figura 145, por exemplo, é possível ver um clichê que, embora seja pequeno, diagramado entre outras gravuras e textos e tenha uma legenda que procura destacar um estabelecimento comercial, que provavelmente anunciava da revista, percebemos um cortejo seguindo uma rua que não era uma das centrais no carnaval. Já na figura 146, concorrendo com uma fotografia tradicional de uma prancha, encontramos no clichê parte superior da página um raro registro panorâmico capturado de cima para baixo que, mesmo a legenda tentando orientar o olhar do leitor para a prancha, percebemos a presença de elementos populares como vendedoras de rua, quiosques etc. Além disso, o próprio local onde o registro foi capturado não era um dos centrais para a produção das imagens dos cursos. O Largo de São Miguel ficava na região da Baixa dos Sapateiros, local eminentemente popular.

Figura 145 - Página contendo um médio clichê do festejo carnavalesco na Rua Dr. Seabra

Renascença

A NOTA ESPIRITUOSA DO CARNAVAL



«Bastião. — «Miligido. e «Pelonho»,
os tres mascaras que se evidenciaram pelo Carnaval, sempre acompanhados de curiosos por onde quer que passasse. Estiveram nesta redacção na segunda-feira de Momo fazendo uma «verve» chistosa.

—A noiva qui dèxemos la inriba vomo tarzê pra senhô môço.

—Jé Bastião, apois non vomo nos afotografá...

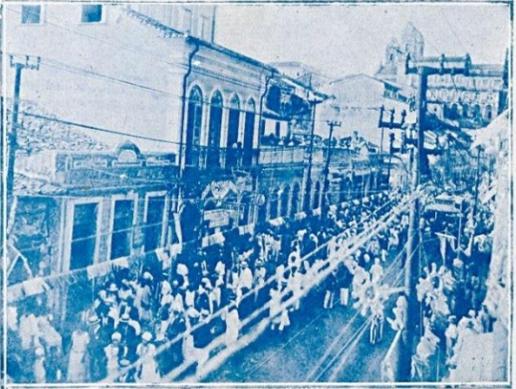
—Aporém eu Pelonho non mêto pé na isparrélla. Vá cum Miligido...

—Vancê non sabe qui miserave de bom é essa casa. ALINDEMANN; é ton aperfeita na arte qui ninguem aquê tirá fotografã in lugá mais ninhum — Atome nota no cucuruto do cêbro — Rua Corpo Santo 70 e Piedade 3 — Clichê pra jorná e materiá prã fotografante.



A INTERESSANTE WANDETH FILHA DO SR. OCTAVIO DANTAS

Uma visita a exposição da Photo-Lindemann na "A Moda", á Rua Chile, 19

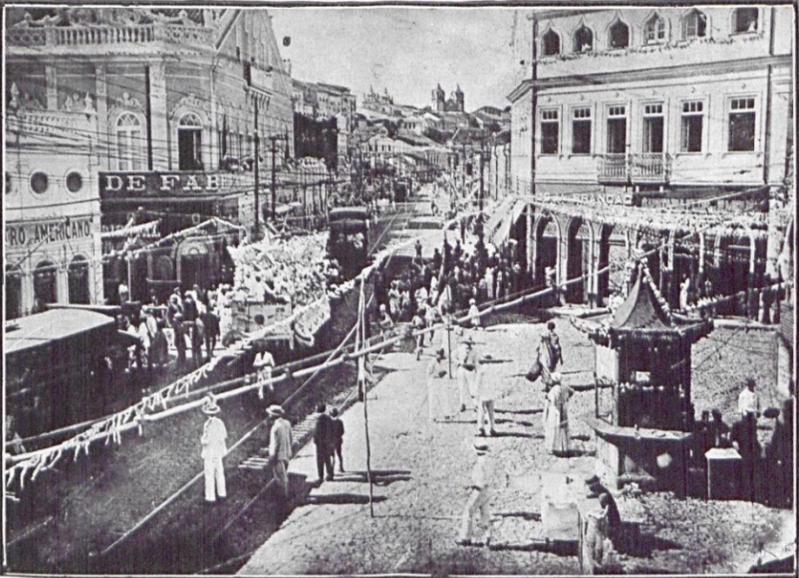


Um trecho da Rua Dr. Seabra, por ocasião dos festejos de Momo, vendo-se ao lado a conhecida Casa Coelho do sr. Oswaldo Paes Coelho, a melhor no ramo de calçados.

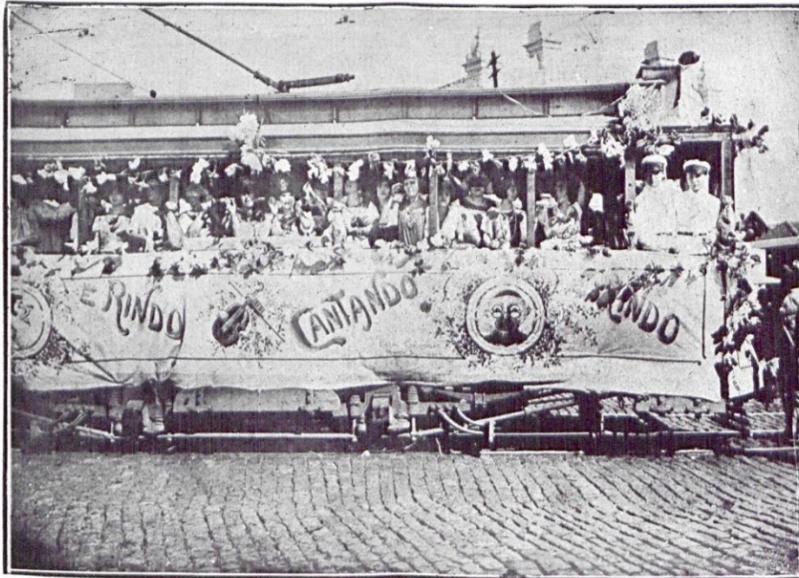
Visitem aos Domingos a exposição da
FILIAL LOJA ELEGANTE

Fonte: *Renascença*, Salvador, nº 113, 16 de março de 1924, p. 25.

Figura 146- Clichê na parte superior da página destacando um cortejo carnavalesco no Largo de São Miguel.



NO LARGO DE S. MIGUEL, A LUXUOSA PRANCHA «ABELHAS DOURADAS» (1.º PREMIO) É SURPREHENDIDA PELA NOSSA «ANSCHUTZ»



«CANTANDO E RINDO» - CARRO ALLEGORICO, CONDUZINDO UMA MOCIDADE FOLGASã

Fonte: *Renascença*, Salvador, nº 101, fevereiro de 1923, p. 35.

Os dois instantâneos nos permitiram pensar em algumas questões sobre como indiretamente eles deixam ver a população nas ruas durante o carnaval. No primeiro clichê, não sabemos o que o cortejo está seguindo, se é uma prancha, algum cordão, ou grupo musical. Também não possível caracterizar o grupo enquanto pertencente a uma classe social ou grupo racial específico. Mesmo assim, pelo modo como a imagem foi produzida, acreditamos que, ao menos de um ponto de vista imagético, a fotogravura parece mobilizar uma percepção de um carnaval mais heterogêneo que a revista, a princípio, reconhece uma existência, embora subestime. Já no instantâneo do Largo de São Miguel, notadamente identificamos populares trabalhando, como outras pessoas acompanhando a prancha, o que também aponta que, ao entorno das pranchas e dos carros, poderia existir uma população heterogênea envolvida em diversas atividades: acompanhando os corsos, vendendo quitutes, batucando, cantando etc. Ao trazermos tais clichês panorâmicos, estamos tentando fazer um movimento de perceber como parecia existir um esforço de mobilização dos instantâneos de um modo que não desse a ver determinadas pessoas e os seus modos de brincar o carnaval. Por outro lado, essas mulheres, homens, vendedoras, criança podem ser interessantes enquanto espectadores dos corsos.

Dialogando com uma historiografia sobre o carnaval baiano e de outras cidades do país, que tem apontado como as práticas festas populares, notadamente negras, neste contexto foram duramente reprimidas, investimos em uma compreensão que caminhe na direção de perceber que, ao menos do ponto de vista imagético, tentar tornar um grupo invisível ou mesmo dar a vê-los enquanto uma assistência ordenada do carnaval também era um movimento fundamental na instituição de uma ideia de modernidade e civilidade branca e europeia. Existia uma população na rua que estava brincando, trabalhando e que também estava vendo os carros passarem. Esses grupos, além de terem suas práticas reprimidas, visualmente não deveriam aparecer ou pelo menos aparecer vendo o chamado verdadeiro carnaval.

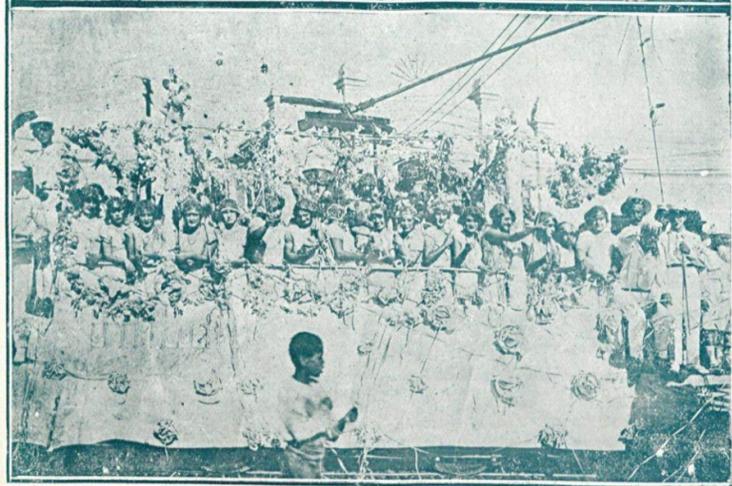
Mesmo como a tentativa de disciplinar a imagem do carnaval de Salvador com fotogravuras cujas pranchas e carros eram o plano central de imagem, ainda assim também nelas e não apenas nas panorâmicas é possível observar, mesmo que a contrapelo, a presença de pessoas que deveriam aparecer na imagem de um modo coadjuvante. Nas figuras 147, 148 e 149 olhamos para quatro clichês de pranchas. Mas o que podemos ver nelas? Sem pestanejar, os editores da revista nos convidam a ver a esplêndida prancha “Setas de cupido”, a alegre e chistosa a “Gatos em Folia”, a linda e delicada “Nesga no Céu” e a bem-organizada “Girasol”. Certamente, elas, com suas decorações e senhorinhas, deveriam ser o centro do olhar de quem folheava aquelas páginas, mas hoje podemos tentar ver outra coisa. As crianças, muitas delas

negras, estão na cena e, ainda que possivelmente consideradas indesejáveis, fazem parte dela. Vimos que elas estão lá naquele carnaval, passando por entre ele ou muitas vezes o vendo como os vemos na imagem. Temos a sensação de que essas pessoas poderiam ver o carnaval, mas não poderiam ser vistas no carnaval. Porém, elas insistiam em aparecer e não apenas ver o carnaval de modo que se hoje olhamos para as pranchas e carros conseguimos vê-las mesmo que apenas vendo.

Tentando passar adiante para o nosso próximo tópico, podemos nos dar por satisfeito quando pensamos que a produção de instantâneos e reportagens fotográficas em série parece ajudar a produzir uma imagem de carnaval ordeiro, tentando fomentar uma vontade de certas pessoas deixarem de brincar para verem e se verem no carnaval. Portanto, a fotogravuras dos corsos carnavalescos na revista e em revista seria um modo de mediar o carnaval desejado pelas elites para a cidade e assim educar a população sobre o que fazer e não fazer no carnaval e, principalmente, o que ver e não ver nele. Talvez, na mente das elites intelectuais e sociais, naqueles tempos imagéticos, mais do que proibir, reprimir os clubes africanos e outras práticas populares, educar o olhar e pedagogizar a visão seria uma estratégia eficiente de provar que Salvador renascia pelo carnaval.

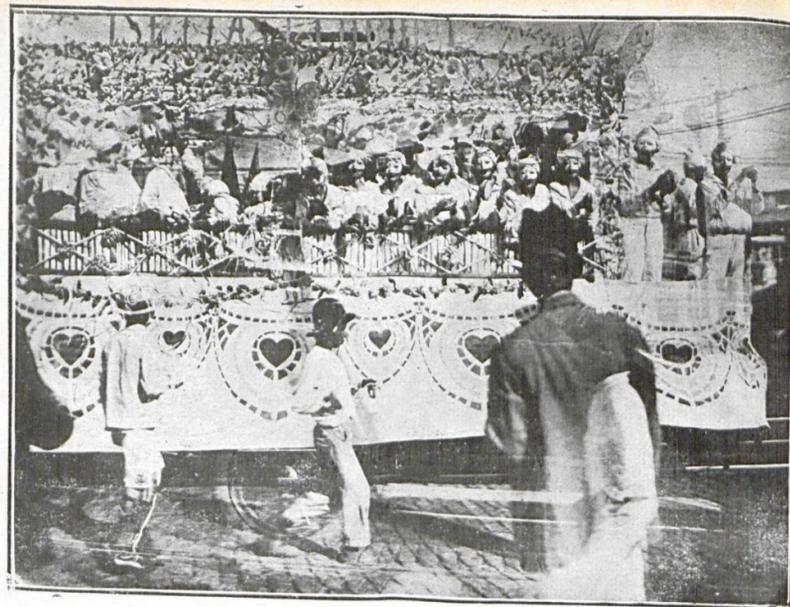
Figura 148 - Clichê na parte inferior da página destacando da Prancha uma nesga no céu.

CARNAVAL DE 1922

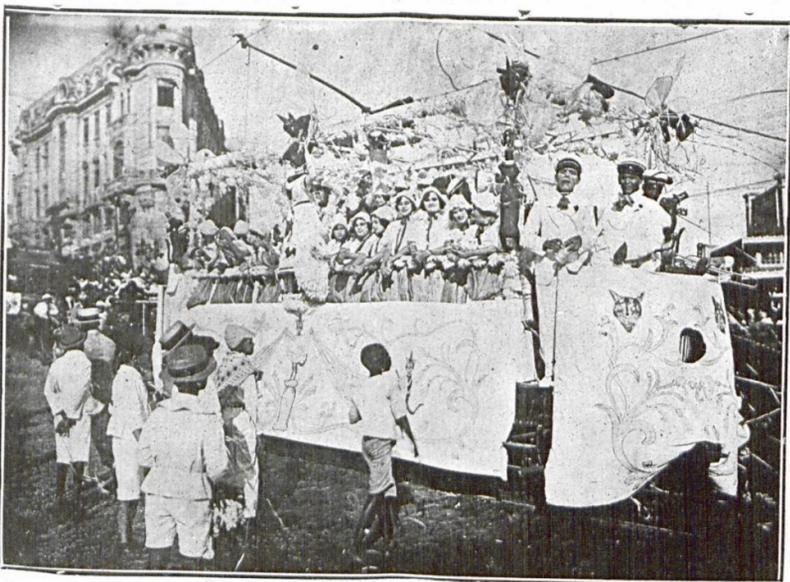


INSTANTANEO, A LUZ DO MAGNESIO, DO PESSOAL QUE DEU A NOTA NO BAILE Á FANTASIA DO CASINO ESPANHOL, NA SEGUNDA-FEIRA DE MOMO.
(CLICHÉ EXPRESSAMENTE FEITO PARA «RENASCENÇA»)
II—A LINDA PRANCHA DE DELICADA CONCEPÇÃO E CONDIZENTES DECORATIVAS E CANTO—Uma nesga do Céu, CLASSIFICADA EM 1.º LUGAR PELO JURY DOS FESTEJOS CARNAVALESÇOS EM S. MIGUEL.

Figura 149 - Clichês superior e inferior destacando, respectivamente, as pranchas Setas de Cupido e Gatos em Folia.



ESPLÊNDIDA NO TODO—DE MUITO EFEITO A PRANCHA «SETAS DE CUPIDO»



ALEGRE E CHISTOSA, FORMANDO UM BONITO CONJUNTO NO TOTAL—A PRANCHA «GATOS EM FOLIA» FOI UM ENCANTO (2.º PREMIO)

Figura 147: Registro da prancha Girassol. Ao centro uma criança negra acompanha o desfile do carro

RENASCENÇA

O CATECISMO DE MADEMOISELLE...

A senhorinha X..., uma das mallogradas candidatas á rainha de Nazareth, como uma admiravel papoila de seducção, atravessou a Avenida, pressurosa, temendo perder o bonde das cinco... Naquelle momento a rua Chile fremia e a porta do café elevado a altura de pelourinho elegante, intellectuaes e profiteurs, gozavam o inedito abuso da moda ao rigor... Mademoiselle passou, e com ella, fugidia, uma columna de perfumes...
Da sua bolsilha um minusculo papel verde, desprendendo-se, rodopiou ao sabor do vento, para muito longe, c ntrariando sobremodo, a sua dona...
E quando o bond partiu, alguém apropriando-se do papel mysterioso, assombrado, leu esse original decalogo:
Não te descuides de andar despida... o que é bom é para ser visto.
Não deixes de mostrar as ligas sempre que puderes,
Não esqueças a tua hora de cinema.
Não durmas menos de 10 horas.
Não comas doces demais... perdes a linha de anzol.
Não te mostres sem pintura... nem a tua criada.
Não te occupes senão da tua futil pessoinha.
Não rias demais... o riso faz rugas.
Não admittas que o teu par danse comtigo «pelo telep one».
Não deixes de pintar a bocca em «coração»... porque é só onde o tens.
Ante isso e depois disto, que fazer?...
Reconhecer que Mademoiselle teve carradas de razão em se mostrar contrariada com a perda do seu catecismo... Certamente a lição ainda não estava sabida...

Immarcessivel

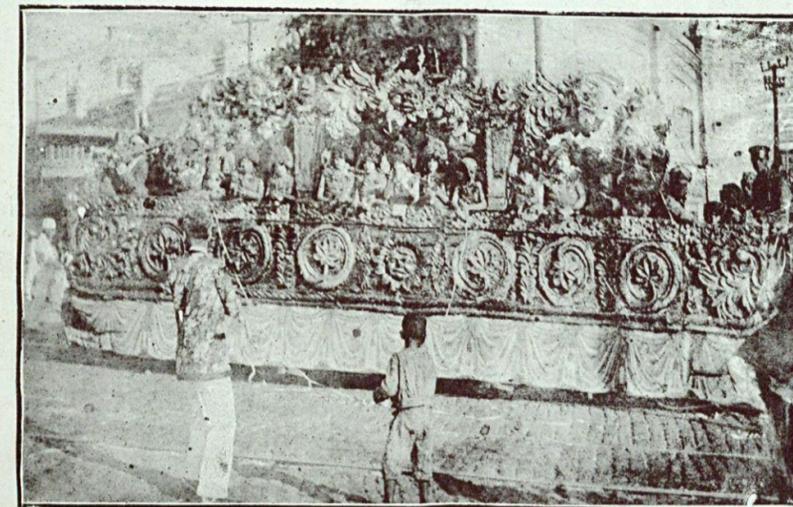
As virentes ramagens enflorando
Ergue-se o arbusto para o espaço infindo...
Buscam-lhe o seio areno aves em bando
Os sonoros gorgeios deserfindo...

Num mesmo gesto barbaro, nefando,
—E nenhum mal lhes faz o arbusto lindo!—
Mãos brutaes passam galhos decependo
E o tronco forte, uberrimo, ferindo...

Mas elle vae brotando, immarcessivel,
A despeito das chagas e dos damnos
Que lhe causam os golpes mais medonhos...

Assim és tu minh'alma incorrigivel:
Sempre ferida pelos desenganos
Sempre, com o mesmo ardor florindo sonhos!

Carmen Cinira



«Girassol» uma das pranchas mais bem organisadas e que muito concorreu para animar os tres dias de folia.

Entre os bailes nos salões

Um outro modo de dar a ver o carnaval de Salvador era através dos bailes nos clubes sociais. Se as reportagens fotográficas do festejo nas ruas e avenidas da cidade apontavam uma experiência festiva que, embora em um espaço público, revelava-se fundamentalmente privativa, com os instantâneos nos salões daquelas instituições não era muito diferente.

Começamos com a presença, disposição e formato desses registros na revista. Tal como os instantâneos de pranchas e carros, as fotografias dos bailes apresentam uma certa regularidade que segue um formato horizontal, grande e acompanhado quase que exclusivamente de títulos e legendas. Algo que chama bastante atenção em um primeiro olhar era a nitidez da maioria das fontes, a despeito de elas serem tiradas à noite. Como veremos em seguida, encontramos textos sobre os bailes de carnaval, porém, em sua maioria estão na forma de literatura ficcional. Alguns poucos textos noticiosos sobre aqueles eventos não se referem às imagens no interior do impresso do que podemos sugerir que o interesse dos editores era destacar o baile também enquanto um grande acontecimento visual. Algumas fotogravuras, conforme vemos na figura 152, geralmente em conjunto de duas, ocupam totalmente uma página da revista de modo que elas não concorram com outros conteúdos.

Entretanto, no que se refere a quantidade desses instantâneos, ela é significativamente menor, se comparada aos registros dos festejos nas ruas. Localizamos pouco mais de 15 fotografias nos bailes. Desconhecemos os motivos para tal disparidade. Mas podemos ensaiar algumas suposições. Em primeiro lugar, a existência de clubes sociais que promoviam os bailes era expressivamente menor do que os carros e pranchas que abrilhantavam as avenidas. Nas páginas da *Renascença* identificamos especialmente dois clubes que promoviam as festas. O Euterpe e o Cassino Espanhol.

Podemos supor que o próprio movimento dos bailes, diante da emergência dos carros tendia a ser menor, o que consequentemente poderia gerar uma pouca quantidade de instantâneos. Outra possível justificativa para uma soma reduzida desses registros era que os bailes ocorriam à noite de modo que produzir fotografias naquela condição envolvia algum custo superior às que usavam iluminação natural.

Assim como as fotogravuras dos cursos nos carros em pranchas, os clichês dos bailes de carnaval são, em sua maioria, grandes, retangulares, possuindo apenas título e legenda. Porém, uma diferença marcante em relação às imagens nas ruas é que todos os clichês são de bailes noturnos. Com exceção de uma fotogravura, todas as outras são instantâneos posados. Ou seja, são fotografias em que as pessoas estão posando para a objetiva. Os editores da revista

fizeram questão de fazer desse formato de imagem uma virtude da qualidade técnica da Lindemann. Encontramos alguns instantâneos com títulos com a expressão “A luz do magnésio”. Em algumas legendas, além de também possuir a mesma frase que o título, carregava o termo “photografia especial da *Renascença*” ou “clichê expressamente feito para a *Renascença*”. Tais expressões parecem querer atestar a superioridade tecnológica dos fotógrafos e equipamentos da *Renascença* evidenciando o seu interesse em, ao buscar o favor do leitor, disputar a concorrência com outros impressos da Bahia e do Brasil se estabelecendo enquanto a principal revista ilustrada que cobriria o carnaval de Salvador.¹³⁵ Como já salientado, o carnaval era um evento extraordinário que motivava a produção de edições especiais com amplas reportagens fotográficas que, talvez, a um alto custo operacional, buscava registrar os festejos noturnos e privados conferido ainda mais estes um ar de requinte, sofisticação e distinção. Por outro lado, não se pode descartar que o fato de a esmagadora maioria dos clichês serem instantâneos posados possa ser uma limitação técnica que não permitia fotografias noturnas em movimento com boa qualidade. A existência de apenas uma fotogravura noturna em movimento que, inclusive, não possui a mesma nitidez se comparada às fotografias posadas, pode corroborar com esta hipótese. Contudo, uma possível limitação técnica poderia ser traduzida como uma vantagem da Lindemann e *Renascença*, na medida em que um instantâneo posado possibilitava que as pessoas pudessem ser reconhecidas aumentando o seu capital simbólico. Em resumo, posadas ou em movimento, os Gramacho e sua equipe estavam sempre procurando formas de realçar a performance material dos seus empreendimentos.

¹³⁵ É bom lembrar que *Renascença* não concorria apenas com outras revistas ilustradas baianas, uma vez que em Salvador também circulava impressos mundanos e de variedades de outras cidades do Brasil como a *Fon-Fon!* e *O Malho* do Rio de Janeiro. Nestes impressos também existiam uma ampla cobertura do carnaval do Rio de Janeiro que também poderia ser objeto de interesse dos leitores baianos e assim disputar a preferência do leitor com a *Renascença*.

Figura 152 - Reportagem fotográfica sobre o carnaval no Club Euterpe.



Flagrante, á luz do magnésio, de pierrots e pierrettes alvi-negros, que tomaram parte no esplendido baile a fantasia do Club Euterpe.



Um grupo de elegantes convidados do Club Euterpe, por ocasião do baile a fantasia, no Sabbado de Carnaval (Photographia apanhada á luz do magnésio para Renascença)

Fonte: Renascença, Salvador, nº 67, fevereiro de 1921, p. 14

Figura 151: Clichê destacando o Carnaval no Cassino Espanhol.

RENASCENÇA

O Dominó verde

Ah! meu amigo, eu sempre tive uma verdadeira predileção pelos Dominós. Uma predileção que chega a parecer fanatismo. E no entanto nunca senti desejos de caracterizar-me assim; aborreço, mesmo, aos do nosso sexo que tomam semelhante fantasia.

Nada! O Dominó deve ser unica e exclusivamente para o sexo adorável.

E, creia V., quando lubrigo em algum baile, num Club, em qualquer lugar, alguma dessas fantasias, quedo-me a procurar, idealizando, descobrir talvez na flexibilidade do andar, no sorriso velado pela meia máscara, na irradiação das pupilas, alguma Venus que, a não ter servido de modelo para um novo Milo, viva, todavia, nos carnes de poetas lyricos e... Mas que tem? Empallidece! Sente-se mal?

—Não, meu amigo! É que o que acabas de dizer, veio avivar, ainda mais, a dolorosa recordação que trago n'alma de uma dessas fantasias—de um Dominó verde.

Escuta: Foi por um desses bailes «masqueés» tão communs por esses dias e na primeira noite de Carnaval que encontrei o Dominó verde. Atraíu-me desde os primeiros instantes. Dançamos juntos. Fui seu cavalheiro por diversas vezes. N'uma dellas não me contive, declarei-me. Não podia resistir mais áquella mulher! tinha-me dominado, enlouquecido, parecia-me que já a amava ha muito tempo. Sorrii-me á minha declaração. Ah! aquelle sorriso! Pedi-lhe, suppliquei-lhe, que tirasse a máscara por um instante, por um momento. Lembrou-me ainda da sua resposta: «Para que? não tem uma desillusão?...» Mas... não, não poderia estar illuso.

Aquella mulher devia ser linda, linda como tudo me fazia crer, linda tal qual a minha louca imaginação a idealizara!

Toda a noite passamos lado a lado. Falava-lhe, protestava-lhe o meu amor, creio, até, que lhe fiz versos, eu que nunca rimei uma só quadra! E ella sorria-me, falava-me, muito alegre, vezes commovida; e no entanto a máscara, aquella impiedosa máscara, nem uma só vez,—malgrado as minhas supplicas—levantou.

De madrugada, despediu-se de mim; ia partir. Roguei-lhe, implorei-lhe que me deixasse acompanhá-la... «Não, que eu devia ficar e, se com effeito a amava, não deveria segui-la. Amanhã, aqui mesmo — rematou — encontrar-nos-emos!» Piedosa mentira de esperança!

Não voltou no dia seguinte nem nos subsequentes. E, então, uma sandale muito doce, muito intensa, começou de entrar-me n'alma... «Saudades, delicioso pungir de acerbo espinho»—já o disse alguém.

E eu amo, amo loucamente a lembrança dessa mulher do Dominó verde

Amo-a, porque, talvez, nunca a conhecerei!...

Depois... depois eu tenho encontrado sempre muitos Dominós verdes, porem o meu, aquelle que possuia os olhos que me fascinaram, aquelle em cujo riso havia um não sei qué que me induzia a sonhar e cuja voz tinha arpejos dulcidos e mysteriosos... esse, nunca, nunca mais eu encontrei!

Bahia, Fevereiro, 920

SERAVAT

Carnaval interno. A' luz do magnésio



O pessoal que tomou parte no animado baile a fantasia do Cassino Espanhol, em a noite de segunda-feira de Carnaval, posando para a «Renascença».

Fonte: Renascença, Salvador, nº 52, 29 de fevereiro de 1920, p.19.

Figura 150: Um raro clichê de um instantâneo noturno em movimento de um baile de carnaval

O SOMNO DO BOSQUE

Noite. Repousa em calma o bosque negro e hirsuto. Entre a relva e os cipós das arvores dormentes. Ouvem-se o chocalhar e os silvos das serpentes... A treva estende, no alto, um denso véo de lucto.

E' a natureza entregue ás mãos omnipotentes Do sobrenatural. A essencia do absoluto Palpita, a latejar, na flôr, no grão, no fructo, Nos caules ancestraes, no scio das sementes!

Em meio á escuridão, não raro se vislumbra A luz de um perilampo ou a brasa da pupilla Phosphórea, de um jaguar, faiscando na penumbra...

E o vasto matagal repousa, austero, envolto Na mortalha da noite incognita e tranquilla. Como herculeo titã dormindo a somno solto!

LEOPOLDO BRAGA



CARNAVAL NAS SOCIEDADES—Aspecto do animado baile a fantasia com que a Associação Athletica festejou a chegada triumphal de Deus Momo.

Fonte: Renascença, Salvador, nº 135, 21 de março de 1926, p.19.

Ainda que os instantâneos posados, do ponto de vista técnico, potencialmente produzissem registros mais nítidos, a sua operação também não era simples. Diante de todo o processo de produção de uma fotografia noturna, podemos pensar que os bailes e, principalmente o seu registro instantâneo, como um evento. De acordo com Manuela González (2018, p. 44–45):

La luz por combustión de polvo de magnesio aplicada a la toma de fotografías data de 1864. Sus efectos de iluminación fueron aprovechados como flash. El magnesio al arder emite una luz blanca, muy brillante y activa a la hora de impresionar las emulsiones fotográficas. Pero hay un problema, y es que el polvo de magnesio como fuente de iluminación es muy peligroso por su alta inamabilidad.

Além do perigo em manusear o componente químico, de acordo a Jorge Pedro Sousa (2004, p. 14), a utilização do magnésio produzia uma fumaça de odor nauseabundo muito forte, não impedindo “que rapidamente se tirasse outra foto como também afastava rapidamente as pessoas do fotógrafo”. Ademais:

no início do século, quando o fotógrafo entrava num local para fotografar pessoas, estas paravam, arranjavam-se e olhavam para a câmara ou, em alternativa, levantavam objecções a serem fotografadas. De algum modo, o fotógrafo dominava a cena, até devido à sua reputação de "mal-cheiroso". (Sousa, 2000) apud (Hicks, 1952)

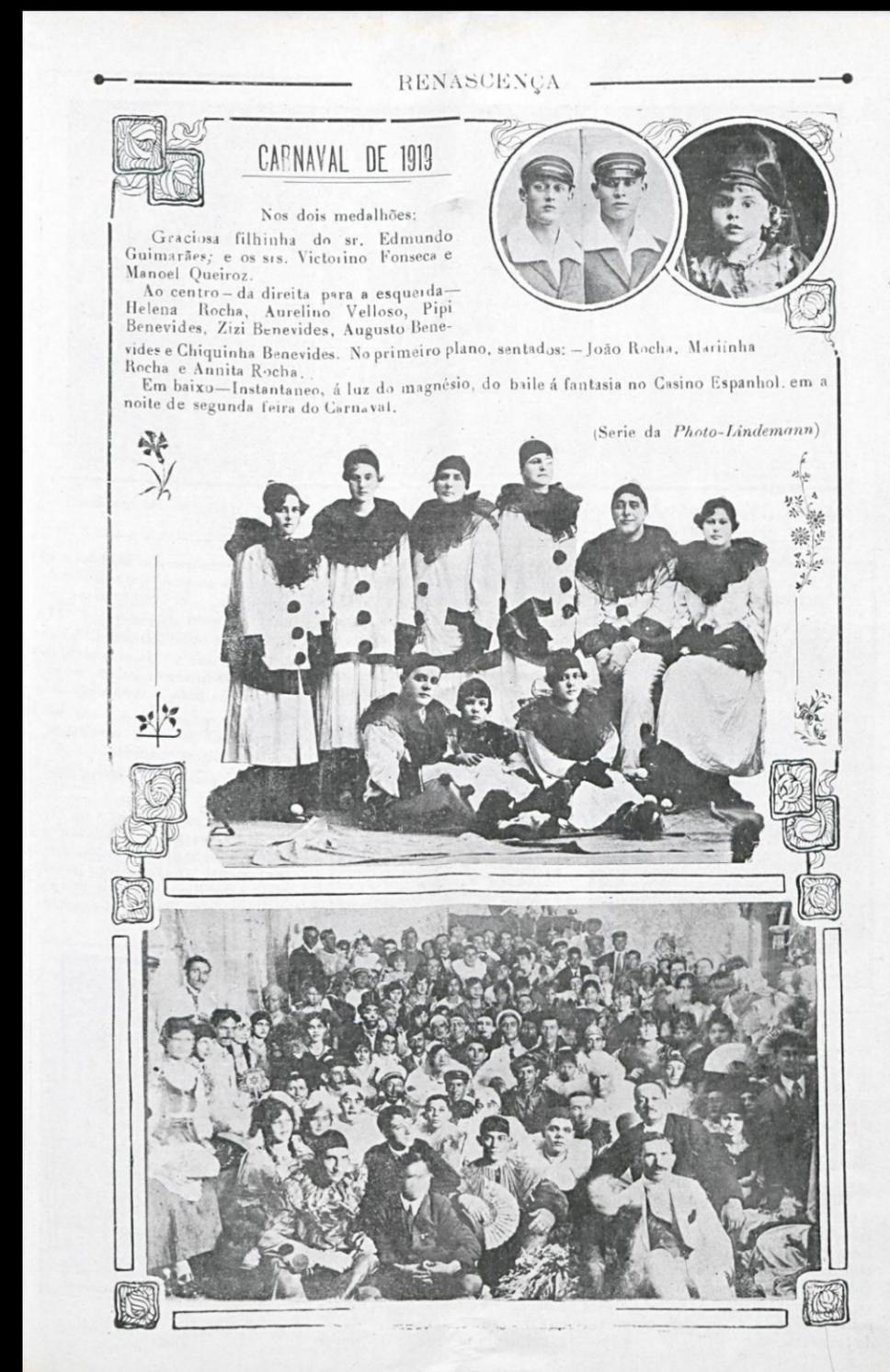
Enfim, talvez por toda a excepcionalidade que envolvia o registro fotográfico noturno, o momento de captura do instantâneo poderia, a partir da performance dos repórteres da revista, ser percebido como um ritual ou um ponto alto no baile. Um olhar atento às fotografias pode apontar indícios nesta direção. Em muitos clichês, como os das figuras 153 e 154 chegamos a perder a contagem de pessoas que se engalfinham para sair na foto. Conseguimos identificar mais de oitenta pessoas acomodadas diante da lente e do pó de magnésio em alguns registros. Assim, imaginamos que, em algum momento, o fotógrafo chamava os e as presentes do baile para realização da fotografia. Para que toda esta operação fosse concluída com algum resultado razoável ou aceitável, afinal ninguém quer posar e não sair na fotografia, parece ser necessário dispor de um amplo espaço para que as pessoas se desloquem e se acomodem de modo que todos possam ser alvo da objetiva. Tudo demandava tempo, paciência e disponibilidade o que, ao nosso olhar, reforça ainda mais a ideia de fotografia de baile como um evento.

Figura 154 - Reportagem fotográfica sobre o carnaval nos salões dos clubes de Salvador.



Fonte: Renascença, Salvador, nº 67, fevereiro de 1921, p. 19.

Figura 153 - Reportagem fotográfica sobre o carnaval nos salões dos clubes de Salvador.



Fonte: Renascença, Salvador, nº 40, 26 de março de 1919, p. 23.

Uma vez que a fotografia de baile possivelmente era um evento dentro da própria festa, podemos compreender que são os convidados que tendem a prevalecer nos planos dos instantâneos de modo que quase pouco dos salões e dos clubes é possível ver. Enquanto nas ruas os carros e pranchas são valorizados, nos bailes não há muito espaço para os salões ou mesmo aspectos do próprio edifício no qual ocorre a festa. Em alguns registros, é possível ver as janelas, as cortinas e o piso do salão, mas em nenhum momento eles parecem concorrer com as pessoas para a centralidade da fotografia.

Em relação às pessoas presentes, podemos concordar que existe uma variedade geracional e de gênero. Embora os bailes registrados na revista fossem os noturnos, existiam muitas crianças neles, o que parece indicar que os eventos deveriam ser vistos enquanto uma festa ordeira e familiar, a exemplo dos corsos. Vê-se nestes instantâneos que, em termos de indumentária, muitas pessoas apresentam-se com roupas no estilo traje a rigor, ao passo em que uma boa parte de outros adultos e crianças estavam fantasiados. Aliás, tal indumentária era uma característica bastante ressaltada nas legendas das fotografias. Não raramente encontramos a expressão “baile a fantasia” nestas descrições. Talvez, as fantasias nos bailes poderiam ajudar a oferecer ao festejo uma dimensão de mais liberdade, diversão e ludicidade.

Todos os instantâneos identificados foram apanhados nos Clubes Euterpe e Cassino Espanhol, considerados os mais elegantes da cidade, frequentados, pela chamada “melhor sociedade baiana”. O Cassino Espanhol, fundado em 1910, no Largo da Piedade, era uma entidade ligada à comunidade imigrante espanhola galega, presente na Bahia desde pelo menos os anos 1880 (Bacelar, 1994). Nesta mesma década, em 1885, no então Campo da Pólvora, foi fundada a Real Sociedad Espanhola de Beneficência. Em 1897, a associação transferiu-se para a Barra e, ao longo dos anos, se tornou um importante espaço de articulação e organização da população imigrante na cidade. Segundo Sarmiento (2017), a comunidade espanhola enriqueceu através da sua forte ligação com o comércio varejista de alimentos, um importante setor econômico da cidade. Não sabemos se o Cassino era diretamente ligado a Real Sociedad. Entretanto, a sua evolução na cidade parece guardar fortes relações com aquela instituição. Em 1922, por exemplo, o Cassino foi transformado em Centro Español. Neste mesmo ano, a Real Sociedad “realizou considerável doação para a construção do palácio monumental que abrigaria o Instituto Histórico e geográfico da Bahia, na Piedade.”(Ogando, 2016, p. 19) Três anos depois, a entidade ainda inaugurou um Hospital que foi amplamente louvado na imprensa soteropolitana. Até mesmo os editores da *Renascença* dedicaram uma edição especial cobrindo aquele feito, não só noticiando o evento de inauguração, como também produzindo artigos e

poemas enaltecendo a Espanha e os feitos do seu povo na capital baiana. Por estes dados, é possível perceber que os espanhóis buscavam se colocar enquanto importante grupo social de Salvador, responsável por alçá-la à condição de cidade moderna com novos equipamentos como hospitais e clubes.¹³⁶

Entretanto, ao menos a partir das referências que encontramos, o Club Euterpe parece ser o principal espaço de reunião recreativa da elite baiana em um lugar privado em tempos carnavalescos. Tentando localizar informações sobre a história da entidade, na *Bahia Ilustrada* encontramos uma página inteira dedicada a apresentar um pouco do histórico do Euterpe, trazendo informações como o nome da atual diretoria e uma grande fotografia frontal da sede do clube. Apesar de longa, vale a pena ler um pouco dos dados biográficos do Euterpe:

O Club Euterpe, que é o Club dos Diários de nossa terra, apresentando entre os seus sócios as personalidades de mais destaque na elite baiana, marcando cada uma das suas festas por um triunfo, justifica brilhante o nome da sua musa protetora. EUTERPE QUE ENCANTA.

É já bem antiga a existência desse Club. Ele foi fundado no ano longínquo 1848, sob a denominação de Sociedade Philarmonica Euterpe. Assim, chamado, viveu até 1889, quando com a reforma dos estatutos, ficou sendo apenas a sociedade Euterpe. Mudou-se-lhe, então, a sede da cidade baixa para a Piedade. Em 1915, nova reforma de estatutos e nova denominação, que é a atual. Datam daí as maiores glórias do Club Euterpe. Instalado no confortável palacete Machado, os seus salões magníficos se abrem, em noites de baile, e são museu resplandecente da beleza e da distinção

A fase presente do Club Euterpe é devida a diretoria, que o conduziu, de 1916 a 1917, e da qual fizeram parte os Srs. Drs. Eduardo Vasconcellos, Pamphilo de Carvalho, Pedro Mello, Adolpho Vasconcellos, Manuel Devoto, Antonio Medeiros Neto, Affonso C. Rebello Baggi, Armando de Campos, e os Srs. João Teixeira de Aguiar, Joaquim E. Costa Pinto, Norberto Medeiros, Viriato de Bittencourt Leite.¹³⁷

Não nos surpreende que o texto associe a grandeza e glória do Euterpe principalmente à sua capacidade em organizar bailes luxuosos em salões magníficos. Pela composição da diretoria, percebemos que suas lideranças, bem como as pessoas que gravitam em torno desses homens, pertenciam às famílias mais abastadas da cidade. Joaquim Costa Pinto, por exemplo, era integrante de uma das mais tradicionais famílias de Salvador. Já Antonio Medeiros Neto, que vinha uma tradicional família ligada às atividades agropecuárias, era advogado e atuava na política institucional como deputado estadual.

Não só em textos mais biográficos as qualidades do Euterpe eram ressaltadas. Em notas e comentários mais informativos sobre a realização de algum evento, as revistas não

¹³⁶ Importante destacar que o processo de integração dos galegos à sociedade baiana foi marcado por algum preconceito de modo que a atuação daqueles com a criação de entidades sociais era uma forma de maior aceitação pela população da cidade.

¹³⁷ *Bahia Ilustrada*, Rio de Janeiro, nº 6 de maio de 1918, p. 15.

perdiam a oportunidade de destacar ainda mais a grandeza da instituição. Em uma nota sobre uma tal *matine blanche*, os editores da *Bahia Ilustrada* disseram que:

Os formosos salões do Club Euterpe são dos mais brilhantes centros familiares baianos. A rica flor da sociedade realça não raro o Club Euterpe, como os seus mais primorosos adornos. Quando se preconiza ali uma festa euterpeana, toda Bahia se movimenta em curiosas simpatias. Famílias que não tomem parte nas festas, assistem a estas de longe, e a concorrência é sempre elegante e vultosa.¹³⁸

Deixando de lado um pouco do tradicional elogio ao brilhantismo dos salões e ao caráter distinto e seletivo das famílias que frequentam o clube, o que também chama a atenção é como a nota tentava produzir uma vontade das pessoas estarem no espaço de modo que, mesmo não conseguindo tal objetivo, de alguma forma querem assistir às festas. Ao retermos um pouco a “ideia de assistir às festas de longe”, podemos supor a existência de grupo de pessoas ao redor do Palacete Machado para acompanhar a elite com suas custosas roupas entrando no edifício para desfrutar dos jardins e salões. Por outro lado, também podemos imaginar que ver o evento de longe poderia ser feito com o auxílio das revistas. Ler as notícias de como foi a festa, qual sua temática, qual conjunto musical tocou, quais discursos foram proferidos e, talvez, o mais importante, ver e olhar, pelas reportagens fotográficas, quais pessoas estavam no evento, com quais roupas, como estava a decoração do salão seria um modo de acompanhar de longe, mas, pelas lentes do fotógrafo, dentro da festa. Enfim, o luxo e riqueza do salão e a distinção e fineza da sociedade nos eventos euterpeanos era uma questão também de imagem, uma vez que era o modo como tais festas eram dadas a ver e imaginadas por textos e fotografias que conferiam a elas, seus integrantes e seus espaços um caráter espetacular.

Após esse pequeno intervalo para falarmos um pouco dos clubes, voltamos ao carnaval realizado neles para explorar agora como esta ambiência de prazer, gozo e alegria era percebida nos textos e de que modo estes dialogavam com as fotogravuras para a construção de uma imagem de baile de carnaval. Alex, pseudônimo Affonso Ruy, na “Chronica Mundana”, publicou um pouco do que acontecia nestes bailes:

E esplendentes de luz e mocidade, vida e alegria, prazer e distinção, estiveram as festas promovidas pela distinta direção do Casino Espanhol e da fidalga! e incansável diretoria do Club Caixeiral.

Na segunda-feira abriram-se os salões do primeiro para um baile a fantasia, onde os mais variados e desopilantes disfarces se apresentaram, desde a preta do Transwaal à elegante e requintada parisiense; do fidalgo amoroso dos áureos tempos de Luiz XIV à ingênua e fresca camponesa do Alentejo e do Minho... E naquela mescla de raças vivida com graça e propriedade encarnadas predominava a ânsia de viver, o desejo de gozar...

¹³⁸ *Bahia Ilustrada*, Rio de Janeiro, nº 8, julho de 1918, p. 65.

CAPÍTULO 4- A RENASCENÇA PELO CARNAVAL OU O CARNAVAL PELA RENASCENÇA

Irradiaram de graça e alegria durante dois dias os vastos salões do Club Caixeiral... O meticuloso cuidado no endereçar de convites fez reunir uma seleta e distinta sociedade, toda juvenil, que, nessa comunhão variegada de colorido nos trajos, dava a impressão da superfície mansa dum lago misterioso onde boiassem as mais luxuriantes e tentadoras flores da mocidade e da candura...

E noite alta, madrugada, os ecos dos pianos afinados acordavam no cérebro atordoado de Pierrot, azinhavrado de vício, pernas tropegas, cabeça em fogo, de volta para casa, da orgia infrene do Elite Club.

Ainda assim, ouvindo os ecos da mais linda festa do Carnaval, sentia delícias em recordar o cetinoso e perfumado braço de Columbina que, cheia de luxúria, lhe apanhara os pulsos e lhe oferecera os lábios tresandando a licores fortes...¹³⁹

Já em outra nota, também encontramos informações sobre o carnaval nos salões dos clubes:

Carnavais internos fizeram o club Caixeiral, em duas brilhantes soirées a que compareceu a distinta e seleta concorrência e que mais uma vez veio confirmar os foros de centro elegante da Bahia. O Cassino Espanhol, num divinal baile a fantasia de cujo resultado damos uma esplêndida reportagem fotográfica; Tenentes do Diabo e Pensão Central, reduto da boemia elegante.¹⁴⁰

Em ambos os textos, podemos perceber como eles procuram enfatizar o perfil do público que acompanhava as festas. Ao destacar que a sociedade comparecia aos clubes através de convites endereçados com meticuloso cuidado, uma ideia de distinção seletiva mais uma vez é reforçada enquanto um elemento que conferia aos bailes uma atmosfera de luxo, juventude e elegância.

Além de posar para as fotografias, o que essa juventude graciosa fazia nesses bailes? Bem, essa não é uma pergunta fácil de ser respondida. Porém, podemos imaginar o que nos bailes seria essa ânsia de viver, esse desejo de gozar. Mais uma vez, os contos, enquanto um elemento que carregava uma dimensão icônica, são pistas úteis que não só nos ajudam a imaginar aquele festejo como também produzia com os clichês uma imagem da distinta festa.

Eis que encontramos a aventura de Bruno Domingues que “varou o terraço do Polytheama, às dez da noite de “terça-feira gorda” arrastando seu primogênito, o vivaz Tutú”¹⁴¹ que a sua esposa “lhe pusera ás abas do fraque mastodôntico, para garantia de fidelidade conjugal que ela soubera, por indiretas de amigas, fora arranhada em carnavais idos”.¹⁴² Antes mesmo do baile, Bruno tentou, em vão, “desenvencilhar-se de seu pequenino guarda fazendo escalas pelas casas dos avós e titios do petiz”.¹⁴³ Já na festa, “decidido a partilhar as loucuras do baile a fantasia, custasse o que custasse, fossem quais fossem as consequências”, Bruno encontrou um amigo, o Arnaldo, e lhe prometeu algum dinheiro “se me guardares bem este

¹³⁹ *Renascença*, nº 26, 25 de fevereiro de 1918, p. 21.

¹⁴⁰ *Ibidem*.

¹⁴¹ *Renascença*, nº 52, 29 de fevereiro de 1920, p. 37.

¹⁴² *Ibidem*.

¹⁴³ *Ibidem*.

pequeno até o fim do baile”.¹⁴⁴ No que concordou o seu comparsa, o nosso personagem, “provocado pelos encantos de uma das locatárias do camarote contíguo aquele que fora ocupar, assestava a bateria de olhares incendiários e despedia-os sem interrupção sobre a diva, que respondia ao fogo vivo com sorrisos encorajadores”.¹⁴⁵ Mas, o seu filho, que havia iludido o Arnaldo, “entrou a errar por todo o edifício à cata do Bruno e, conseguindo por fim divisá-lo, penetrou o camarote paterno sem ser pressentido e foi ocupar o mesmo lugar que o papá deixara”.¹⁴⁶ A essas voltas, Bruno tinha deixado o camarote para “ir debruçar-se sobre o ombro alabastrino da vizinha, beliscando-a, falando-lhe ao ouvido e insistindo por que se fossem ambos”.¹⁴⁷ Ao avistar o petiz, nosso aventureiro marmorizou-se e, vendo frustrada as suas intenções com a vizinha do camarote, que já havia consentido e ir a algum lugar mais reservado com ele, resolveu tomar um bonde e voltar para casa. Os três, tomaram o elétrico para as suas residências e, no caminho, Bruno advertiu sua “desejada, dando-lhe este rápido aviso em voz surda: - Sentido! Conta tudo!”.¹⁴⁸ Nada foi dito durante a viagem. No dia seguinte, “ao almoço, mal o gordaço ingerira a sopa de camarões, e dispunha-se a atacar com valentia uma ventrisca de xaréu em molho d'escabeche. Quando a esposa iniciou o inquérito”¹⁴⁹:

“Quem é aquela senhora com que O sr. conversava no Polytheama e a quem pagará o bonde?

— Ora. quem havia de ser?

A mulher de um amigo e colega meu.

- E como se chama esse seu amigo e colega, marido de tal mulher?

—Qra...a sra. conhece muito.

— Conheço muito! Se o sr. diz que são raros os seus amigos... Se eu só lhe conheço três

Pois é um desses três... Deixe-me almoçar em paz que tenho fome.

— Pois coma. Devore tudo, se quiser. Mas se o marido da tal é um dos três seus amigos que eu conheço, não pode o sr. Matheus, cuja consorte é uma velha encarquilhada e zarolha, nem a esposa do sr. Cajueiro que o Tutú conhece bem. Resta, pois o sr. Polycarpo. Este assegura, porém que é solteiro.

- Qual solteiro, qual histórias! Casado, duplamente casado, pelo padre e pelo juiz. Um estroina de marca é que ele é. Com o rótulo de celibatário, mete-se em deboches enquanto aquele anjo...

- Que anjo seu? Respeite-me, senhor. Exijo-o, já que não peja de ter desrespeitado a inocência de seu filho!

Anjo de bondade, sim senhora. Pergunte ao seu filho se lhe ouviu uma palavra sequer durante o percurso. Se fosse a sra. era uma ladainha de queixas somente para me enxovalhar a reputação. Aquela suporta tudo calada e paga o mal que lhe fazem praticando o bem.

-Agora, lá isso é verdade, mama, - confirmou o petiz, intrometendo-se na discussão –

¹⁴⁴ *Renascença*, nº 52, 29 de fevereiro de 1920, p. 38.

¹⁴⁵ *Ibidem*.

¹⁴⁶ *Ibidem*.

¹⁴⁷ *Ibidem*.

¹⁴⁸ *Ibidem*.

¹⁴⁹ *Ibidem*.

Ela deixou que o papá lhe desse um bando de beliscões sem gritar, nem dizer nada. Baixou a cabeça e quanto saímos do camarote, em paga, beijou-me como a mamãe me beija- na testa.

Desde o dia seguinte, a sra. Domingues voltou a habitar em companhia do filho, o seu antigo quarto de solteira, na casa de seus velhos pais e o sr. Domingues riscou do rol de seus amigos o nome do sr. Polycarpo, por não ter afirmado aquela jararaca que era casado, embora permanecesse solteiro até que o diabo o levasse para o seu reino.¹⁵⁰

Nesse conto, de autoria de Antonio Augusto, temos uma possível amostra de algumas práticas que podem indicar o que seria esse desejo de gozar e como ele nem sempre é dado a ver nas fotografias. Tal como nas ruas, o imaginário de permissividade, inversão de valores, aventuras amorosas e/ou extraconjugais, enfim o pleno gozo da vida em liberdade nos bailes, também era constituído nos contos de um modo que a imagem textual em alguma medida, ainda que não necessariamente entrasse em contradição com o que é dado a ver nas reportagens fotográficas, imprimia uma possibilidade de sentido mais amplo que estas últimas. Sentidos estes que poderiam concorrer com os instantâneos para afirmar que ainda que estes dessem a ver um carnaval familiar com crianças, exista espaço para a luxúria, na qual homens e mulheres, ainda que de modo desigual, pareciam ter um papel ativo.

O material textual também permitiu ver outras formas de percepção das aventuras nos bailes. Em uma crônica que assumiu um formato de carta, o seu autor escreve para a sua senhora relatando o que viu no carnaval privado:

Crônica de Carnaval

Minha senhora:

Beijo-lhe as mãos divinas em que se encerra um reservatório inesgotável de carícias. Quer v. ex. que eu lhe diga das minhas impressões do último Carnaval! Excursar-me dessa agradável tarefa, seria fugir (oh! Pecado irremissível) à oportunidade de transpor para o papel as minhas observações de provinciano atirado à formador de hábitos e costumes. Por certo, v. exa. que reina entre as soberanas da beleza e da graça, não me perdoaria a irreverência de não entoar e às mosuras cá da terra

Em verdade, elas me encantam e mistificam. Nos tempos que correm, minha senhora, em matérias de afeto e sinceridade, para mim tudo é máscara. A sociedade não passa de um eterno Carnaval, com as suas loucuras e facecias, seguidas do MEMENTO HOMO indispensável e ao mesmo tempo inconcebível, se inexistente para os desgraçados. Releve-me porém v. exa. que eu fuja do Carnaval dos salões para o Carnaval das ruas, por mais sincero e sem o uso exagerado das fantasias, moralistas a que se está obrigado pelo outro carnaval. Conto-lhe em duas palavras, um episódio de cada qual.

Um baile, num club aristocrático.

Em meio a festa, após o furor de um tango e a vertigem de um rig-time, a senhorinha X., um lindo rosto em que se casam os fulgores de admiráveis olhos de veludo semivelados por sobresenha os traçados a pincel com a formosura de um cravo entreaberto que é a sua boca pequenina bem talhada, surpreendeu-se (e ela mesma que nem sabe como!) a beijar sofregamente em plena sala uma luva de peau de suède que lhe deixara entre mãos o seu último par. A senhorinha olhou em torno depois da vertigem e não viu ninguém a observá-la. Apenas a um cano semioculto pelos leques

¹⁵⁰ *Renascença*, Salvador, nº 52, 29 de fevereiro de 1920, p. 38.

de uma palmeira seu humilde servo olhava e tirava conclusões das vantagens da moderna civilização adotada em nosso meio. Este, o lado mais encantador da festa.

Vejamos o outro: - um jardim público; um baile; máscaras avulsas e as turbas ali se reúnem para folgar. Uma fantasia de gitana, costureirinha, talvez, de algum ateliê ali de S. Pedro requestada por um máscara ricamente fantasiado, esbofeteou-o repetidas vezes, porque ele se atrevera a beijá-la. A máscara do sedutor cedeu à violência da admoestação pudorosa da costureirinha e todos o conheceram – rico, casado e de posição social elevadíssima. Vê v. ex. a disparidade do modo de aceitar as oferendas de culto à beleza e a virtude.

São dois fatos iguais estes em que só há distinção de cenários e roupas. Que diz v. exa.? Questão de máscaras. Não vá pensar que o que ali se passou é inédito ou invulgar. São fatos esses do carnaval de sempre, de que já lhe falei e no qual v. ex. e eu apenas observamos e tiramos conclusões mais ou menos abonadas sobre a natureza dos costumes de nossa terra.

Para certeza de nossas conclusões aguardemos a oportunidade que se nos oferecer de dois dias da futura micarême.¹⁵¹

Independente da veracidade do relato, o que podemos ver ou imaginar através dos olhos do missivista é que o ambiente de permissividade que, ao menos os clichês de *Renascença* não conseguiram captar, não necessariamente era percebido como algo positivo e lúdico, mas como uma espécie de hipocrisia mascarada pelas próprias fantasias. A crítica do autor não deixa de ser uma defesa do carnaval das ruas que talvez pela ideia de que a festa no espaço público se comparada aos bailes privados fosse percebida como mais despudorado. A crônica, portanto, ainda que indiretamente, questionava os próprios clichês da revista que em grande parte eram responsáveis pela criação de imagem dos bailes de carnaval como mais distintos, ordeiros e contidos. Entretanto, isso não quer dizer que a crônica funcionasse apenas como uma forma de desprestigiar os bailes. Talvez, ao ler que existiam tais possibilidades nas festas dos jardins e salões dos clubes, os leitores poderiam se sentir mais estimulados a frequentar aquele espaço para poder gozar, tanto do que as fotografias ofereciam, como dos contos e crônicas.

De toda sorte, o material textual e iconográfico, na nossa concepção, parece ter atuado juntos para a construção de uma imagem do baile que produzia um desejo de ser fotografado naquele espaço e assim constituir em uma evidência de que estava lá para tentar viver o gozo quase alcançado por Bruno, pela senhorinha e pelo “máscara” ricamente fantasiado. É como se o conto e crônica, apesar de terem intenções distintas, alimentassem um desejo de imaginar as aventuras cuja fotografuras nem sempre poderiam ilustrar. Contos e clichês parecem atuar juntos juntas na formação de narrativas de carnaval. Um indício que despertou a possibilidade de uma interpretação para este sentido foi a própria diagramação da revista que algumas vezes articulava em uma mesma página uma fotografia do baile e um conto. Em uma página, encontramos um conto que narrou a história da paixão de um homem por uma mulher fantasiada

¹⁵¹ *Renascença*, Salvador, nº 113, 16 de março de 192, p. 26 e 27.

de dominó. Na mesma página, conforme vemos na figura 151, um pouco mais abaixo, encontramos um típico clichê retratando um dos vários bailes de carnaval. Enfim, quando lemos Bruno, Tutú, Arnaldo e a moça do camarote, ficamos imaginando que eles poderiam estar misturados entre as mais de 80 pessoas meticulosamente organizadas no quadro do fotógrafo.

Independente das múltiplas possibilidades de interpretação da relação entre fotogravura e texto na produção da imagem do baile de carnaval, algo mais ou menos passível para nós é entender aquele festejo como uma espécie de triunfo da exibição das elites da cidade. Diferentes tipos de imagens parecem concorrer enquanto uma evidência para o próprio grupo da sua capacidade de distinguir de outras camadas da população e poder gozar livremente ou em família das maravilhas dos salões, das bebidas, das comidas, das músicas e das câmeras fotográficas. Em resumo, se o carnaval era a inversão de valores ou tudo ser permitido, esse direito parecia não ser dado a todos.

Caminhando para uma possível conclusão, o que podemos dizer sobre a *Renascença* e a imagem dos bailes de carnaval através dos contos, notícias e fotogravuras? Independente das múltiplas possibilidades, nem sempre contraditórias, de interpretação da relação entre imagem pictórica e textual na produção da imagem dos bailes algo, mais ou menos aceitável é aquele festejo era dado a ver como uma espécie de triunfo da exibição e auto exibição das elites da cidade. O prazer e a ânsia de viver é construído em e nas imagens, tanto na sua produção quanto sua visualização de modo que são elas que, de certa forma, ensejam a vontade de ir, ver, se ver e ser visto nos salões em loco ou pelas revistas.

Daí que podemos nos questionar: as imagens produzem os bailes ou são produzidas por elas? E as fotografias, registraram os bailes pois são distintos ou são distintos, pois, são fotografados? E o que dizer das pessoas que frequentavam as festas? Elas iam, pois seriam flagradas pelas câmeras, ou só teríamos esses registros pois elas foram ao baile? Enfim, essas são questões que não necessitam de uma resposta que nos demande uma única escolha. Pelo contrário, é no movimento dialógico de perceber a capacidade das imagens mediar o carnaval e serem mediadas por ele que podemos compreender a constituição de uma cultura visual carnavalesca na relação com a produção de uma visualidade urbana na, da e em revista ilustrada.

No estúdio entre as fantasias

De longe, em termos quantitativos, as fotografias de carnaval tiradas nos estúdios da Lindemann superam e muito os outros tipos de clichês. Pelo menos mais de trezentas gravuras

foram identificadas nas páginas da revista. Não nos surpreende tal soma na medida em que, como se sabe, a revista fazia parte da empresa. É possível que uma parte considerável do lucro do empreendimento viesse dos seus serviços fotográficos. A Lindemann produzia diversos retratos e fazia questão de anunciá-los em suas propagandas como um dos seus principais trabalhos. Com efeito, o carnaval era uma ótima oportunidade de aumento das receitas uma vez que, naquele período, aumentava-se a demanda por aquele tipo de registro. Seguramente, umas principais formas de seduzir os clientes era destacar os seus retratos nos principais espaços da revista. Já vimos que as capas das edições de carnaval eram um daqueles lugares. Outro espaço bastante atraente era a página que abria uma edição, geralmente destinada ao editorial do mensário e que vinha logo após as páginas reservadas aos anúncios. Ao menos em uma oportunidade, os editores da *Renascença* publicaram os retratos de carnaval naquele espaço.

Não só na quantidade de fotografias que verificamos uma certa demanda por este tipo de retrato, mas também no próprio modo como os editores do mensário publicava-os. Não raramente encontramos alguma nota explicativa sobre a dificuldade da revista em publicar todos os retratos de carnaval na edição voltada para a cobertura do tema. Em um certo número, os editores da revista pareciam acalmar os seus clientes lembrando que era “considerável o número de crianças fantasiadas que procuraram a Photo-Lindemann para suas poses nos três dias do Carnaval. Todos têm direito a seus retratinhos neste e número a seguir da *Renascença*.” Em uma outra nota, os responsáveis pelo mensário parecem se vangloriar da procura das pessoas pela revista para a publicação das suas efígies de carnaval. Para os Gramacho e sua equipe, “ao leitor inteligente certo não terá passado despercebido o extraordinário número de retratinhos infantis que está revista tem estampado”.¹⁵² Segundo os editores “é que com ser o ateliê de Photo-Lindemann o mais afreguesado desta capital, timbram as crianças em preferi-lo a fim de fruir o gozo de rever seus graciosos rostinhos na “*Renascença*”, a elegante revista baiana”.¹⁵³

¹⁵² *Renascença*, Salvador, nº 26 de fevereiro de 1918, p. 22 – 23.

¹⁵³ *Ibidem*.

Figura 155 - Página que abre a edição da revista destacando os retratos de crianças fantasiadas

REDACÇÃO, GERENCIA
E OFFICINAS

AV. 7—PIEDADE, 3
TEL. 617

RENASCENÇA

Redactores
Prof. A. Garcia
Afonso Ruy

Volante
916

Gerancia
O. PINTO

Propriedade da Photo-Lindemann, de D. GRAMACHO

ANNO VI BAHIA, Março de 1922 NUM. 87



Graziela, filha do sr. Arnaldo
Moreira

Ao alto, á esquerda—
Anezia, filha do sr. Car-
los Trindade.
Em baixo— Mathilde e
Elio, filhos do sr. Tito
Franco Vaz.
Ao alto, á direita— Jorge
Nelson e Lucila, filhos do
sr. Manoel Góes.
Em baixo— Nilde, filha
do sr. Fernando Almeida.

“Poses” da
PHOTO-LINDE-
MANN pelo Car-
naval de 1922.

Não sabemos se os editores cobravam pela publicação do retrato na revista. Contudo, uma hipótese plausível era que no custo para a realização do retrato nos estúdios da Lindemann deveria estar embutida a opção de ter a sua efígie estampada na *Renascença*, até porque tal possibilidade era de interesse dos editores enquanto um atestado de qualidade da empresa, bem como da preferência do consumidor. Assim, os retratos de carnaval poderiam se constituir enquanto uma prova da Lindemann enquanto principal empresa de propaganda das festas de Momo, registrando desde os movimentos nas ruas, nos bailes até nos estúdios.

Pensando um pouco nas motivações dos retratados irem, às vezes fantasiados, às dependências da Lindemann e serem alvo da objetiva da empresa, podemos imaginar que a possibilidade de ter a sua fotografia estampada na revista poderia ser uma evidência de sua participação naquele tipo de folia momesca. Uma foto de carnaval no estúdio envolvida algumas operações. Primeiramente, o próprio ato de se fantasiar que poderia ser exclusivamente para a fotografia ou mesmo para brincar o carnaval depois de ter sua imagem capturada. Depois, se deslocar até a empresa e aguardar para a realização da sessão fotográfica. Podemos pensar que a própria Lindemann poderia oferecer, como era comum nos estúdios da época, a roupa a ser utilizada no retrato.

De toda sorte, estamos considerando que, possivelmente, tirar fotos no estúdio fantasiado ia se constituindo enquanto uma prática carnavalesca tal como participar de bailes e pranchas o que, de alguma forma, poderia abrir possibilidade de as pessoas não pertencentes às elites participarem do carnaval da *Renascença*. Ainda que o público leitor fosse formado, sobretudo, pelas camadas mais abastadas da cidade, a Lindemann poderia ter pessoas de condição social mais heterogênea enquanto consumidoras de alguns dos seus trabalhos. A tarefa de identificar o perfil social dos fotografados não é fácil. Porém, conseguimos perceber que alguns dos retratados no carnaval eram filhos dos funcionários da Lindemann. Eram profissionais ligados às ocupações mais modestas, associadas aos ofícios mais técnicos. Assim, ainda que tais sujeitos não tivessem condição de acesso regular à revista e não constituíssem seu público leitor, ou mesmo não tivessem como alugar um carro ou participar de uma prancha ou baile, poderia, a partir de um pequeno retrato, estar, não só na revista, como naquele tipo de carnaval, participando dele. Em uma nota, os proprietários do mensário lembravam “às nossas gentilíssimas leitoras e bons amiguinhos” que “as crianças e senhorinhas que se fizerem retratar na Photo-Lindemann durante as festas do carnaval terão suas respectivas efígies em número especial desta revista que circulará em 15 de março próximo”¹⁵⁴ Este é um indício que pode

¹⁵⁴ *Renascença*, Salvador, nº 39, 25 de fevereiro de 1919, p. 37.

revelar que muitas pessoas poderiam ter uma fotografia de carnaval também como forma de sair na revista.

Voltando o nosso olhar para a forma e suporte desses retratos, a ampla maioria possuía um formato pequeno, retangular e em perspectiva vertical. No que tange à disposição dos retratos nas páginas da revista, eles ficavam ao longo das páginas da edição, não necessariamente ocupando um espaço em particular. Temos a impressão de que a disposição dos retratos por todo o impresso reforçava a ideia de fazer de uma edição normal, um número especial de carnaval.

Mais uma vez, nos chamou a atenção os clichês na forma de mosaicos que reuniam diversos retratos. Essas fotografias algumas vezes formavam painéis com instantâneos avulsos ou de reportagens fotográficas sobre o carnaval nos bailes e/ou nas ruas. Estamos tentados a imaginar que tal recurso, ainda que possa ser explicado por questões de diagramação, produzia um certo efeito em que parece colocar o retrato em uma mesma condição de visibilidade, visibilidade ou importância em relação às outras fotografias, como podemos ver na figura 156. Tentando compreender a escolha dos editores, é como se os retratos tivessem, guardada as devidas proporções, um valor semelhante às grandes reportagens fotográficas. Com efeito, tal prática passava a valorizar para o leitor que desejava ver sua fotografia na revista não apenas em páginas isoladas, mas no centro da cobertura do carnaval. Enfim, mais uma vez tirar foto fantasiado no estúdio poderia ser uma prática tão carnavalesca quanto ir ao baile ou subir em carros e pranchas.

Figura 156 - Mosaico com vários clichês de retratos e instantâneos.



São os presentes "clichês" um testemunho vivo do constante e supremo esforço de nossa objectiva em colher aspectos do Carnaval, salientando-se nos grupos de crianças pôses feitas na Photo-Lindemann, e bem assim, ao centro da primeira pagina, a interessante Nana, filha do sr. Alberto Santos, a qual realçou, com a sua bella effigie, a capa do numero anterior da "Renascença".

Não encontramos quaisquer textos que se referiam explicitamente às fotografias, elas eram acompanhadas apenas de títulos e legendas. Sobre estas, boa parte delas, como de praxe, identificavam o retrato não apenas com o seu nome como também a sua filiação paternal. A absoluta maioria das pessoas retratadas era formada por crianças, variando no tange a quantidade delas. Mas podemos afirmar que o que predominava eram fotografias de grupos de duas a três crianças e jovens.

Principalmente entre as crianças, as indumentárias muito comuns eram as que remetiam aos Pierrôs e Colombinas, personagens típicos da *Commedia dell'Arte*.¹⁵⁵ De acordo com Graziela Chequer (2013, p. 33), o “carnaval e *commedia* têm em comum a ousadia da invenção (em oposição à mimesis), a associação de elementos heterogêneos, a libertação de todas as convenções.” Deste modo, esses personagens, quando pensados no contexto do carnaval, poderiam se associar as ideias de permissividade, fazendo um contraponto a uma seriedade que poderia constituir o cotidiano das pessoas.

Especialmente o pierrô, desde os finais do século XVIII, foi se tornando cada vez mais um tema para uma arte não necessariamente vinculada à cultura popular que originou as representações teatrais da *Commedia dell'Arte*. Artistas como poetas, romancistas e pintores, ligados os movimentos da arte moderna como o impressionismo, expressionismo e simbolismo, a partir daquele momento, se apropriam do pierrô e atribuíram novos sentidos a este personagem como a melancolia, a elegância e o gosto refinado, mas também atualizando as ideias de transgressão às tradições, regras e convenções sociais (Green, Martin; Swan, 1986). Em alguma medida, o caráter transgressor e questionador do pierrô também poderia ser visto no modo como a arte moderna buscava subverter as convenções e tradições de movimentos artísticos que lhe antecederam. Assim:

Liberdade, improviso, estilização, paródia, ironia, fragmentação (de si mesmo, da arte), *nonsense* como contraponto à representação, tudo isso se interpenetra na *commedia dell'arte*, e tudo isso foi importante na criação de uma sensibilidade moderna. Surge, assim, uma zona de espelhamento entre a arte popular e a arte culta, que teve início com os românticos e os simbolistas, estes os primeiros a “oficializarem” a *commedia* (Chequer, 2013, p. 35).

Em resumo, ainda que possamos ver a prática de fantasiar-se de pierrôs e colombinas como um questionamento satírico, transgressor e inventivo de valores e ordens sociais vigentes, a apropriação destes personagens pela arte moderna pode ter contribuído para que uma parte

¹⁵⁵ *Commedia dell'Arte* italiana eram trupes itinerantes que viajavam pela Europa durante o Renascimento apresentando peças teatrais com paródias, poemas e sátiras marcadas pelo improviso. Nessas apresentações alguns personagens típicos se consolidaram como o Pierrô, a Colombina e o Arlequim.

das elites e classes médias se aproximassem daquelas figuras como um modo distinto e culto de subversão da moralidade hegemônica.

Talvez, seja difícil imaginar que, ao vestir-se ou vestir seus filhos e filhas de pierrô ou colombina para algumas poses em um estúdio, certas pessoas estariam buscando se aproximar de pinturas clássicas e modernas como as que apresentavam os principais personagens da *commedia*. É bem provável que a sua escolha por aquelas fantasias tenha ocorrido por um modismo, para seguir uma tendência. Quem sabe estavam mais preocupados em apenas brincar e se permitir quebrar algumas convenções sem pensar muito no simbolismo da fantasia. Porém, isso não invalida o fato de elas, ao escolherem ser pierrô e colombina, estarem dialogando com imagens não unívocas destes personagens de modo que os muitos sentidos atribuídos a eles, no passado e no presente dialogicamente se entrelaçavam e sobreviviam nas fantasias.

Se pensarmos que muitos dos retratados nos estúdios da Lindemann faziam parte de uma classe média emergente composta, em grande parte, por profissionais liberais e comerciantes, podemos imaginar que estes pierrôs e colombinas não deixam de expressar um desejo de transgressão e subversão de determinados valores de uma elite mais tradicional e provinciana que até então era hegemônica na sociedade soteropolitana. A historiografia sobre o carnaval localizou várias críticas deste carnaval por parte de uma elite mais conservadora que via naquela festa um antro de luxúria incondizente com um ideal de divertimento respeitável e familiar que ela julgava ser característica dos antigos carnavais. Portanto, dando a ver seus filhos como pierrôs e colombinas, parece que classe média queria estar habilitada a ser protagonista de uma forma de transgressão de determinados valores.

Do mesmo modo, povoar as páginas da revista de retratos de pierrôs, colombinas e arlequins poderia ser uma forma de os editores inserirem a Bahia em uma iconosfera na qual a imagem daquelas personagens era amplamente utilizada por revistas brasileiras e estrangeiras, para afirmação de um carnaval e de uma cidade moderna. Essa parecia ser uma estratégia na qual os editores tentavam, através dos retratos, aproximar a *Renascença* e de outras publicações de um modo que lhe conferisse prestígio. Um outro tipo de fantasia bastante recorrente era aquele que rememorava e exaltava tipos considerados europeus como camponeses e soldados. Não foi difícil encontrar, portanto, mulheres, homens e crianças caracterizados de portugueses, italianos ou alemães como pode ser observado nos clichês das figuras 173 e 174.

Figura 158 - Diversos retratos de crianças fantasiadas de pierrô



Fonte: *Renascença*, Salvador, nº 52, 29 de fevereiro de 1920, p. 14.

Figura 159 - Casal de crianças fantasiadas de pierrô e pierrete.



Fonte: *Renascença*, Salvador, nº 123 - fev e mar - 25, p. 24.

Figura 160 – Edmond Louyot – Pierrô e Pierrette



Fonte: Disponível em: <https://www.meisterdrucke.ie/fine-art-prints/Edmond-Louyot/85736/Pierrot-and-Pierrette.html>

Figura 157 - Retratos de crianças fantasiadas de pierrô



Fonte: *Renascença*, Salvador, n 52, 29 de fevereiro de 1920, p.17.

Figura 161 – Jones-Honoré Fragonard. Um garoto como Pierrô c. 1780



Fonte: Disponível em: <https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Jean-Honore-Fragonard/710957/Um-menino-como-Pierrot%2C-c1780.-1911.html>

Figura 169 - Mulher fantasiada de pierrete



Fonte: *Renascença*, Salvador, nº 71, abril de 1921, p. 20

Figura 168 - Capa da *Renascença* com desenho de uma colombina e um pierrô



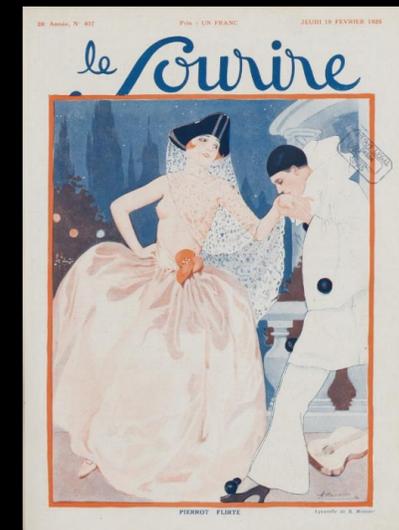
Fonte: *Renascença*, Salvador, nº 113, 16 de março de 1924.

Figura 164 – Pierre Renoir - Pierrôt Blanc. - c. 1901 - 1902



Fonte: Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pierre-Auguste_Renoir_-_Pierrôt_blanç.jpg

Figura 163 - Capa da *Le Sourire* com um pierrô.



Fonte: *Le Sourire*, Paris, nº 407, 19 de fevereiro de 1925, p. 1

Figura 170 - Criança fantasiada de arlequina



Fonte: *Renascença*, Salvador, nº 90, maio de 1922, p. 27.

Figura 172 - Capa da revista Vanity Fair.



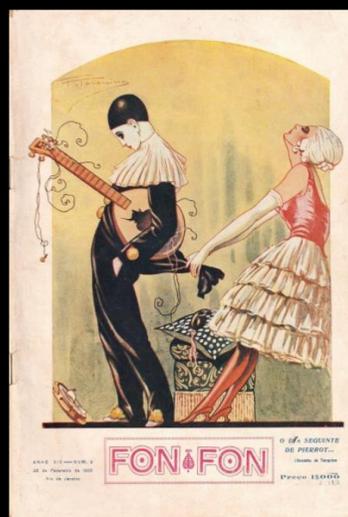
Fonte: *Vanity Fair*, Nova York, junho de 1915.

Figura 162 - Capa da revista ilustrada francesa *La vie parisienne*.



Fonte: *La vie parisienne*, Paris, Ano, 55, nº 6, 10 de fevereiro de 1917.

Figura 171 - Capa da *Fon-Fon* com um pierrô



Fonte: *Fon-Fon*, Rio de Janeiro, ano 19, nº 9, 2 de fevereiro de 1925.

Figura 167 - Capa da revista ilustrada carioca *Fon-Fon*



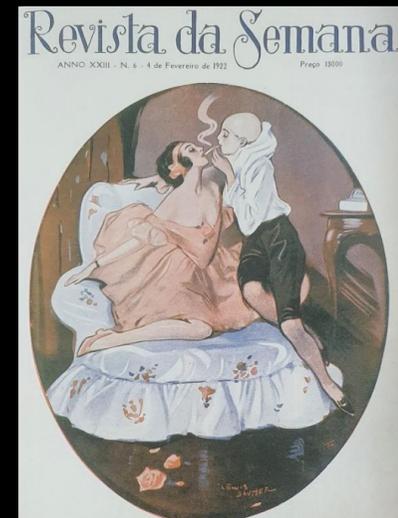
Fonte: *Fon-Fon*, Rio de Janeiro, ano 18, nº 9, 01 de março de 1924.

Figura 166 - Capa da *Le vie parisienne* trazendo um pierrô



Fonte: *La vie parisienne*, Paris, nº 60, 28 de janeiro de 1922.

Figura 165 - Capa da *Revista da Semana* estampando um pierrô



Fonte: *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, ano 23, nº 6, 4 de fevereiro de 1922, p.1

CAPÍTULO 4- A RENASCENÇA PELO CARNAVAL OU O CARNAVAL PELA RENASCENÇA

Ao tentarmos interpretar a prática de ser fotografado caracterizado de colombina ou camponês em um estúdio durante o carnaval, acreditamos que não podemos desconsiderar que este também era um movimento de civilização do festejo a partir da inspiração de um modo europeu, notadamente veneziano de se fantasiar. Talvez, a fantasia no carnaval, mais do que somente apontar para uma mera diversão, inversão de valores, ou um desejo de se imaginar como bem quiser, também pode revelar um interesse de narrar histórias, costumes, valores de povos, nações, enfim, coletividades e assim expressar anseios, valores e expectativas envolvendo a identidade das pessoas ou de um grupo que se fantasiava.

Ao se fantasiar de um pierrô, colombina, camponês italiano, entre outros, estava implícita a ideia de ver nestes tipos ideais um modelo a ser seguido e exaltado, nem que seja fantasiado no carnaval. Também, essas indumentárias podiam ser uma forma de dar a ver costumes e tradições de povos cujos fantasiados se inspiravam enquanto ideal de sociedade e civilização a ser seguida ou pelo menos reverenciada. Enfim, estamos tentando defender a ideia da fantasia de carnaval como uma expressão de um desejo das pessoas em se identificarem com elementos, costumes e práticas dos personagens que eles se fantasiavam. Nesta direção a fantasia de carnaval é um indicativo sobre qual imagem grupo ou sociedade quer assumir ao incorporar outras imagens.

Figura 174 - Clichês de adultos fantasiados de tipos europeus

RENASCENÇA

Tiro do Commercio

Devido á circumstancia de se ter effectuado a cerimonia da entrega da bandeira offerecida por senhorinhas bahianas ao Tiro do Commercio na vespera da publicação deste numero, foi-nos materialmente impossivel inserir clichês relativos ao assumpto.

Aguardem, porém, os leitores a proxima edição, em a qual estamparemos abundante reportagem photographica desse acto e do juramento á bandeira feito pela brilhante corporação de atiradores.

No terraço do Sul-Americano, em terça-feira gorda:

—Queres uma novidade em fôlha? O Fernando, francophilo de sete costados, sempre com uma bandeirinha tricolor na fita do chapéo, tornou-se adepto incondicional da Bulgaria.

—Por ter descoberto que era xará do rei?

—Qual!... por se ter agradado da Sofia. Dizem até que se vão casar.

—Tambem é a companheira que lhe convem, em não na querendo ao balcão, porque, então, seria a fallencia inevitavel.

Deixando-a em casa, porém, como ella só fia, não lhe háo de faltar tecidos na loja, mesmo com a campanha submarina illimitada.



Da esquerda para a direita: Senhorinhas Annita Rocha, Aureina Velloso de Almeida e Helena Rocha, fantasiadas, respectivamente, de Belga, Francesa e Portuguesa.

(SERIE DE ARTE DA PHOTO-LINDEMANN)



GALERIA DA PHOTO-LINDEMANN, NO CARNAVAL DE 1917

Fonte: *Renascença*, Salvador, nº 10 de fevereiro de 1917, p. 23.

Figura 173: Página nove clichês de retratos de crianças fantasiadas. Algumas delas, conforme legenda da revista, estavam caracterizadas de camponeses

ECHOS DO CARNAVAL



Aos lados. No primeiro plano a senhorinha Fremira, filha do sr. Frederico M. Moraes, nas suas fantasias de Camponez e Camponeza; no centro, a interessante Maria, filha do sr. Coriolano Reis; segundo plano da esquerda para a direita: Wanda e Guiomar, serie da Photo-

Lindemann: Helena, filha do sr. José da Costa Magalhães; Martha e Amalita, filhas do sr. Antonio de Araujo Porto; terceiro plano—Wanzcarl e Werther, filhos do sr. Wagner; Lourdes, graciosa filha do sr. Antonio Maltez; Janice, Lourdes e Nuna, filhas do dr. Mario Peixoto.

Fonte: *Renascença*, Salvador, nº 69, 27 de fevereiro de 1921, p. 20.

Obviamente que este é um terreno conflituoso uma vez que a busca por produzir uma imagem fantasiosa de inspiração europeia, envolvia também a condenação e perseguição de vestes e adereços e que remetesse a povos, tradições e costumes que deveriam ser esquecidos ou colocados em um passado que não tensionasse o presente. Em Salvador, vários historiadores e historiadoras já demonstram como, entre negros e populares, o carnaval se constituía em um profícuo espaço de celebração e exaltação da história e tradições dos povos africanos (Albuquerque, 2009; Fry, Peter; Carrara, Sérgio; Martins-Costa, 1988; Silva, 2018; Vieira Filho, 1995). Além disso, a participação deles não se resumia ao entrudo. Pelo contrário, a população subalternizada também organizava clubes carnavalescos produzindo enredos, adereços, fantasias, tal como as grandes sociedades carnavalescas de inspiração europeia. Em paralelo a estas manifestações, o carnaval envolvendo a população negra também contava com batucadas e grupos conhecidos como afoxés, cujas temáticas carnavalescas estavam intimamente ligadas às festas promovidas pelo candomblé (Vieira Filho, 1995). Não seria por outro motivo, portanto, que, no início do século XX, em vários lugares do país, algumas fantasias eram proibidas pelas autoridades policiais (Cunha, 2008, 2001). Na capital baiana, por exemplo, é possível encontrar nos jornais notas, desde pelo menos os anos 1900, com ordens que impediam determinadas fantasias e costumes. No *A Bahia*, em fevereiro de 1905, as autoridades da cidade fizeram publicar “para conhecimento de todos”¹⁵⁶ a ordem do Dr. Secretário do Estado, chefe de segurança, pública proibindo, entre outras coisas, “a exibição de clubes de costumes africanos com batuques”.¹⁵⁷

Além das fantasias, no olhar recriminador das elites intelectuais, contribuírem para a manutenção de uma imagem de país atrasado e selvagem, também possibilitavam o fomento de práticas consideradas desordeiras. As historiadoras Maria Clementina P. Cunha (2001) e Fabiana Lopes da Cunha (2008) demonstram no carnaval do Rio de Janeiro a existência de ocorrência policiais que associavam alguns mascarados aos crimes. Em Salvador, Jéssica Silva (2018, p. 119–131) identificou, em alguns jornais da cidade, relatos de conflitos envolvendo mascarados o que ajuda a explicar que, na ordem do secretário de estado, também não era permitido “o uso de máscaras depois das 6 horas da tarde, exceto nos bailes até meia noite”.¹⁵⁸ Além disso, os “máscaras maltrapilhos e ébrios serão postos em custódia, bem como deverão ser rigorosamente observadas as posturas municipais, relativamente ao entrudo”.¹⁵⁹

¹⁵⁶ *A Baía*, Salvador, nº 2721, 24 de fevereiro de 1905, p.1.

¹⁵⁷ *Ibidem*.

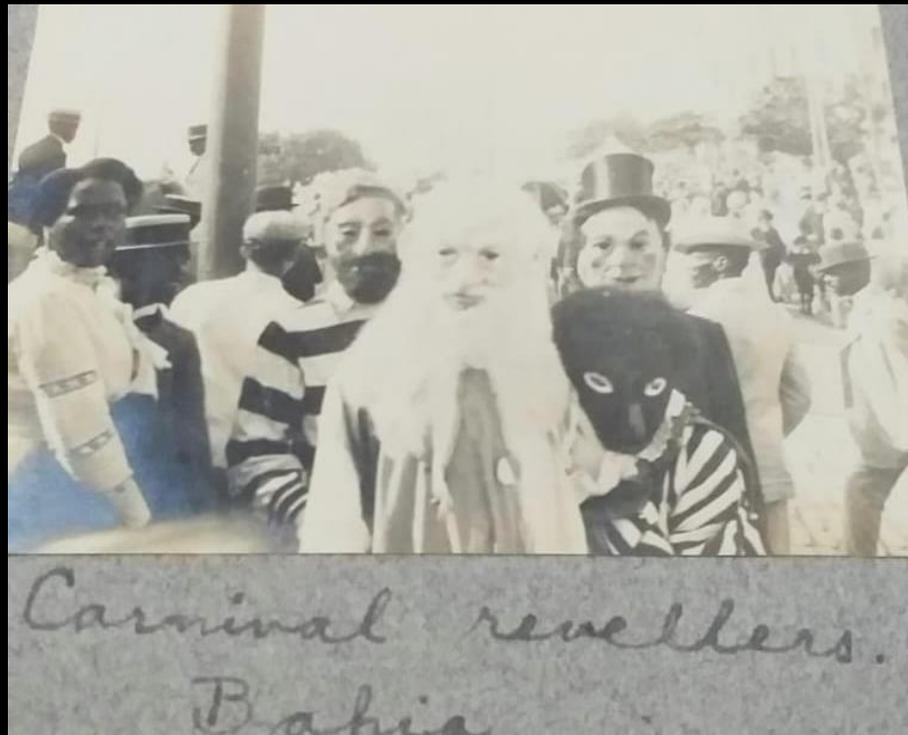
¹⁵⁸ *Ibidem*.

¹⁵⁹ *Ibidem*.

Pesquisando por fotografias do Carnaval na cidade, encontramos as figuras 175 e 176, duas imagens interessantes que dão a ver os mascarados na cidade. Mais uma vez, não sabemos a autoria das imagens, apenas conhecemos uma data aproximada, sendo a primeira de 1905 e a segunda de 1910. Na figura 176, a primeira imagem é de autoria de um estrangeiro, talvez interessado em mostrar os costumes da população. Essa é uma fotografia que serve para pensar que, mesmo com a proibição das máscaras, a prática continuou. Além disso, essas imagens podem ser vistas como uma motivação para a produção em série de fotografia de estúdio como uma forma de, não apenas difundir, mas combater aqueles tipos de imagens que, não necessariamente produzidas por baianos, poderiam mostrar uma Bahia que precisava ser invisibilizada.

Com efeito, a profusão de fotogravura em série e em revista de pessoas fantasiadas para o carnaval nos estúdios pode ser vista como um esforço de povoar o imaginário da população sobre como se vestir para o festejo momesco. Mesmo uma parte das pessoas não incorporando essa nova visualidade ou até adotando-a sem necessariamente aprendendo a vê-la ou dar a vê-la através da fotografia em revistas, estas parecem ser fundamentais para mediar o modo como ocorria a relação entre carnaval, fantasia, indumentárias e civilidade. No estúdio da Lindemann, com uma iluminação controlada, sem a interferências de pessoas e objetos, o fotografado poderia vestir e dar a ver a sua melhor fantasia na sua melhor pose. Por sua vez, estas fotografias circulavam no imaginário da cidade, consolidando uma cultura visual de ver e ser visto mesmo sem ter contato com a revista.

Figura 176 - Foliões mascarados c. 1910



Fonte: Disponível em:
<https://twitter.com/DANIELREBOUCAS1/status/1627086796072046594/photo/1>
Acesso em 20 de novembro de 2023.

Figura 175 - Carnaval no Pelourinho c. 1910



Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles.

Além disso, os retratos, como um modo de fixar uma imagem do passado, seria um recurso decisivo para tentar apagar ou borrar imagens de uma história recente. Nesta direção, portanto, a proibição das fantasias africanas ou máscaras suspeitas talvez só pudesse ter uma eficácia desejada se acompanhada da instituição de uma cultura visual carnavalesca europeia, branca, pacífica, ordeira e transgressora até certo ponto no cotidiano imagético da população.

Isso nos leva a aventar uma outra possibilidade de pensar na relação entre fantasias e retratos de estúdio. Se lembrarmos um pouco dos contos e poemas publicados a granel nas páginas da *Renascença* não demoraremos para perceber que a grande maioria dos personagens que protagonizavam aquelas narrativas são os pierrôs, colombinas, dominós. São eles que estão gozando o carnaval, se apaixonando, numa expressão, vivendo as possibilidades de inversão e perversão que o carnaval oportunizava. Em alguma medida, podemos dizer que o imaginário de aventuras experimentadas pelos pierrôs e colombinas se constitui em um atrativo sedutor para a prática de não só se fantasiar daqueles personagens como também se dar a ver caracterizado daquela maneira. Ora, no reino da transgressão contida dos clubes, carros e pranchas imaginados nos contos e reportagens fotográficas não havia espaço para máscaras maltrapilhas ou heróis africanos. As paixões possíveis eram do famoso triângulo amoroso da *commedia* de modo que para tentar viver ou se imaginar naquelas aventuras era preciso estar com a fantasia certa e principalmente mostrá-la para todos e todas. Portanto, as poses de gente fantasiada poderiam se constituir em uma evidência, ou melhor, em uma credencial que habilitava aquelas pessoas para a festa. Enfim, fantasiar e dar-se a ver fantasiado era um movimento de tentar disciplinar as imagens carnavalescas autorizando e desautorizando, naqueles três dias, as pessoas a serem o que quiserem.

CAPÍTULO 5 - O MAR, A PRAIA E O LITORAL: DIMENSÕES VISUAIS DA VIDA MARÍTIMA

Entre tantos flagrantes e instantâneos que compõem o amplo conteúdo imagético de *Renascença*, um que despertou o nosso interesse em pesquisar e interpretar foram as imagens que os editores mobilizaram para dar a ver as praias e mares soteropolitanos. Em várias edições da revista, encontramos aquela região apresentada de várias formas: vistas urbanas, instantâneos avulsos e/ou na forma de reportagens fotográficas, poemas, crônicas, relatos de viagens. Regiões de Salvador como Barra, Rio Vermelho, Amaralina, Pituba e Itapagipe foram lugares que apareceram em *Renascença*. Poderíamos dizer que o desejo por uma certa visualidade e visibilidade marítima soteropolitana se deu em função da importância que o litoral assumiu enquanto lugar de lazer e moradia moderno, saudável e higiênico. Entretanto, isso, em alguma medida, poderia nos levar a dizer que a praia só foi fotografada e disposta em clichês em revista pois ela foi se tornando central para a cidade. E aqui reside um problema de tratar as imagens apenas como um reflexo dessa transformação. Como estamos tentando complexificar essa perspectiva, procuramos pensar que essas imagens também foram centrais e na própria construção da praia enquanto um lugar moderno. A invenção de um espaço marítimo como um horizonte de expectativa, também era um problema visual, de tal modo que é necessário pensar não só porque ele se tornou importante, mas também como este valor encontra sentido quando pensamos na articulação das imagens da revista com a iconosfera sobre o litoral de Salvador da Bahia e a produção de uma cultura visual da cidade e região no passado e presente daquele período.

Assim, para enfrentar essa questão, desenvolvemos neste capítulo uma discussão interessada em compreender como e porque os editores de *Renascença* produziam uma visualidade marítima soteropolitana e baiana e qual a relação dessas imagens com a própria imagem da Bahia e de Salvador desejada naquele momento. Para isso, constituímos séries que apresentam as principais formas que acreditamos que o espaço marítimo exibido no impresso: os passeios e contemplação das praias, os banhos de mar e os eventos no e diante do mar. Mas, antes, vejamos, brevemente, como se deu o processo de construção de uma imagem marítima da Bahia antes da revista dos Gramacho.

Antes de *Renascença* ou a paisagem marítima entre o moderno e pitoresco

O fenômeno moderno do mar e da praia foi gestado especialmente entre o final do século XVIII e meados da centúria seguinte (Corbin, 1989). Nessa direção, é preciso considerar

que as revistas ilustradas mediaram uma relação dos leitores com as imagens marítimas já existente, ainda que de modos diferentes em diversas partes do mundo. Nesta direção, por mais que os editores de *Renascença* procurassem, através do mar, dar a ver uma cidade moderna e nova, esse processo não se fez de modo linear sem um contraditório diálogo com visualidades e visibilidades marítimas fomentadas no passado da cidade.

Especialmente a partir da emergência do iluminismo, em finais do século XVIII, quando as praias gradativamente deixaram de ser elementos desconhecidos e misteriosos para serem objetos de análise e reflexão e assim se tornarem uma força conhecida, controlada e dominada pelo homem, o universo marítimo deixou de despertar um sentimento de repulsa, medo e aversão para fomentar outras sensibilidades como o ócio, o lazer, a saúde e a contemplação (Corbin, 1989).

Contraditoriamente, o processo de controle e dominação da natureza pelo homem no contexto da industrialização gerou um sentimento de desencantamento com o mundo natural que determinadas imagens procuraram restabelecer. No século XIX, a literatura e, principalmente, as pinturas de paisagens, no campo das artes visuais e nas chaves do sublime e do pitoresco, bem como as fotografias de vistas, avulsas ou em álbuns, no campo da fotografia, foram decisivas na familiarização com as novas imagens e sensibilidades marítima.

No campo das artes visuais, as pinturas de paisagens marinhas e litorâneas foram fundamentais para o processo de formação e educação de um determinado olhar sobre o dito litorâneo natural. Dentro de uma ótica ambivalentemente romântica e clássica, naturalista/científica e histórica, e influenciados por figuras como Alexander von Humboldt, Jakob Hackert, Johann Wolfgang von Goethe, pintores, cronistas, escritores, entre outras figuras, passaram a viajar pelo mundo, produzindo desenhos, esboços, quadros que buscaram produzir um reencantamento com o mar e as praias, colocando-a como exuberante e espetacular (Mattos, 2004).

Este movimento, especialmente produzido por europeus em trânsito pelas Américas e Ásia, foi fundamental para uma espécie de reinvenção e redescoberta dos mundos não europeu como um lugar selvagem, natural, virgem e primitivo (Pratt, 1999; Süsskind, 1990). Caberiam a estes viajantes, com os recursos técnicos e científicos, classificar, tipificar e apresentar esta natureza, reiterando a constituição de hierarquias nas qual se reafirmaria a Europa enquanto um lugar moderno e civilizado e o novo mundo como um lugar natural que deveria ser explorado justamente pelos europeus, os únicos que sabiam apreciar, contemplar, cuidar e ensinar sobre a natureza por já saber como dominá-la.

Entretanto, ao mesmo tempo em que é concebida como algo grandiosa e imponente, revelando o quanto o homem é pequeno diante dela, a natureza é dada a ver na forma de uma paisagem que é, sobretudo, uma invenção humana que envolve um recorte do ambiente a partir de repertórios socioculturais disponíveis:

É o enquadramento que torna visível a natureza. As paisagens são lugares construídos para serem vistos. E pelo modo como são construídas, podem ser lidas as configurações de esquemas de conhecimento de um tempo de um lugar particulares. O enquadramento da imagem é um recorte, determinado por um sujeito, que escolhe o que está dentro e o que está fora, o quanto e como esta natureza será vista (Brizuela, 2012, p. 26).

Ao menos no Brasil e na Bahia, o modo predominante de produzir as paisagens se deu através da categoria estética do pitoresco que os europeus entendiam como:

em linhas gerais aquilo que William Gilpin defendia: a beleza compreendida pelos olhos de um pintor, reconhecendo na paisagem a qualidade de prestar-se à perfeição para reprodução em um quadro. E no que consistia essa beleza? A Arte na Inglaterra fundava-se nos prazeres da imaginação, não tão grosseiros quanto os dos sentidos e menos refinados que os do conhecimento. Deleitava-se na variedade, no repertório de imagens para combinar, associar e fantasiar. Para o regalo da visão, sentido superior naquela abordagem, era fundamental a variação de impressões, de insumos, ao longo do tempo. As cenas e sua sucessão precisavam ter riqueza (richness) e variedade (variety), características ansiadas pelo olho. A irregularidade das formas e silhuetas, das sombras e textura seria o fundamento do pitoresco, provendo com a variedade e o contraste necessários, assim como os efeitos de luz. Junto com a ideia de que algo é pitoresco, estava uma decomposição do visto, reconhecendo elementos que lhe adicionavam variedade, “diversificando-a” (diversifying), ou riqueza, “enriquecendo-a” (enriching), saciando aquele olho tornado protagonista, sujeito das orações, das frases, sedento de sensações com que se deleitar (Paz, 2020, p. 153).

Assim, para o caso das paisagens pitorescas marinhas, o repertório dos pintores foram as rochas, plantas, árvores, o mar, barcos, pequenas casas e pessoas, estas classificadas com os tipos comuns de uma etnia ou povo. Todos esses elementos constituíam a natureza como sensações visuais que “se apresentam como manchas mais claras, mais escuras, variadamente coloridas e não um esquema geométrico como o da perspectiva clássica” (Argan, 1992, p. 18) e “como uma fonte de estímulos a que correspondem sensações que o artista esclarece e transmite” (Argan, 1992, p. 18).

Contudo, para outros artistas, essa variedade, riqueza e irregularidade da natureza, apresentada pelo recurso artístico, deveria ser fortemente auxiliada pela ciência e aqui, para algumas correntes, a ideia de pitoresco ganha novos sentidos que envolvem a observação da natureza não só pela emoção, mas também pela razão científica:

A contemplação profunda e a elaboração intelectual realizada com base nos conhecimentos da ciência conduziram o artista - segundo esta proposta - por um caminho de criação seguro, na medida em que fosse capaz de identificar os arquétipos fisionômicos da natureza. Nesta formulação, o conceito de modelo ganha conotações diferentes às que, em rigor, encontramos no âmbito do pitoresco. Não é imitando as composições de outros pintores que o artista viajante chegaria a apreender adequadamente as suas experiências. O auxílio para a compreensão e organização de realidades diferentes provém das ciências (Diener, 2008, p. 68).

Nesta perspectiva, caberiam aos pintores não apenas captar a riqueza e variedade da vegetação, dos contrastes das cores de um modo aleatório. Era necessário um conhecimento específico das espécies de plantas, árvores, animais e a população de um modo que o pitoresco adquirisse ainda mais um valor e legitimidade por estar ancorado na ciência e não apenas no sentimento. Portanto, de acordo como Pablo Diener (2008, p. 68) “a composição de uma pintura de paisagem deve aspirar como propósito central à coerência na representação fisionômica da natureza, um princípio derivado da Geografia Física”, sendo essencial o conhecimento científico e não aleatório e irregular da natureza.

De uma forma ou de outra, os artistas/cientistas viajantes, a partir das imagens idealizaram uma natureza das Américas de modo que a sua apreensão na forma de paisagem em suas mentes resumia “as singularidades da fisionomia regional, indivíduos representativos de uma determinada sociedade, enfim, tudo o que permita construir uma identificação típica de um país ou de uma região” (Diener, 2008, p. 71):

Eles contribuíram para construir a América pitoresca evocando, de forma mais ou menos consciente, os procedimentos que haviam levado a criar os estereótipos do *grand tour*. Seus percursos por terras muito diferentes e o contato com outros povos lhes impuseram constantes tomadas de decisão sobre o que devia ser incorporado aos seus registros, o que devia ser interpretado como efetivamente sintomático e representativo da identidade destes lugares e seus habitantes (Diener, 2008, p. 72).

As pinturas fizeram parte do repertório desses estrangeiros e ajudaram a criar uma imagem do litoral de Salvador. As pinturas apresentadas abaixo são algumas das expressões que revelam um pouco do que já foi discutido até aqui. Naquele momento, a Barra, o Rio Vermelho, o Dique do Tororó e o frontispício da cidade foram as regiões mais pintadas.

Figura 177: Rugendas, Johann Moritz. São Salvador, c. 1827



Fonte: Bueno (2004, p. 48)

Figura 179: São Salvador, c. 1827 - 1835



Fonte: Rugendas, Johann Moritz. Disponível em <https://www.brasilianaiconografica.art.br/obras/20025/san-salvador> Acesso em 18 de abril de 2024.

Figura 178: Perto da Bahia, 1835



Fonte: Ouseley, William Gore, Sir, 1797-1866. Views in South America: from original drawings made in Brazil, the River Plate, the Parana e c. p. [gravura 3]

Figura 180: Abraham Louis Bouvelot. Vista das fortalezas da enseada da Baía de Todos os Santos tomada da ponta do farol. OSM, Salvador, 1839, 38 x 49 cm.



Fonte: Bueno (2004, p. 48)

Portanto, antes das fotografias em revista, a pintura instituiu um modo de perceber o litoral não apenas como um lugar para a realização de alguma atividade ainda que voltada para o lazer. As paisagens são o resultado da percepção do mar de uma forma serena e intensa. Além disso, essas imagens registraram o olhar do estrangeiro sobre a cidade e também constituíram um modo de relação daquele grupo com Salvador, uma vez que as pinturas e o modo de olhar para essas regiões construíram o próprio espaço para os estrangeiros. Muitos lugares de lazer e moradia dos estrangeiros em Salvador se deram em função do que eles viam e deixavam de ver em imagens mentais e pictóricas.

Por sua vez, paralelamente às pinturas, as fotografias também foram fundamentais na formação dessas paisagens contemplativas e sensitivas. Assim como os pintores, a maioria dos fotógrafos naquelas décadas eram estrangeiros. Nessa direção, as vistas compartilhavam dos:

cânones da pintura romântica e do paisagismo dos grandes panoramas, daí a utilização de chapas de grande formato, que eram as mais adequadas a esse tipo de fotografia, por produzirem um resultado próximo às vistas e panoramas pintados (Mauad, 2004, p. 6).

As figuras da página abaixo são bastante expressivas da relação entre as pinturas e as fotografias. Nela, assim como nas pinturas, também vemos a Barra e o Rio Vermelho em uma perspectiva, enquadramento, iluminação e distribuição de planos que, em alguma medida, seguem uma certa tradição paisagística pitoresca.

Figura 182: Vista do Farol da Barra tomada do Morro do Ipiranga por Gaensly & Lindemann c. 1890



Fonte: Ferrez (1988)

Figura 181: Porto da Barra, 1903



Fonte: George Philip & Sons publishing company. Disponível em: <http://www.salvador-antiga.com/barra/porto-antigo.htm>. Acesso em 11/12/2023

Figura 184: Hermann Meyer. Praia próxima a Bahia c. 1895



Fonte: Strand bei Bahia, Leibniz-Institut für Länderkunde e. V., <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.de>, <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/5FJQRQKP254IVM5DGI2OAF0ECCMTGOMB> acesso em 11/12/2023

Figura 183: Na região do Rio Vermelho por Gaensly & Lindemann c. 1890



Fonte: Ferrez (1988)

Entretanto, diferente das pinturas, as fotografias vão ocupando mais e outros espaços em função da sua alentada capacidade de reproduzir o real, a verdade, a objetividade e imparcialidade (Brizuela, 2012). Além disso, o desenvolvimento de novas técnicas de produção e comercialização, proporcionou um barateamento dos custos ampliando, embora ainda restrito às elites letradas, o público consumidor dessas imagens em uma dimensão talvez inalcançável para as pinturas (Zenha, 2004).

Como já sabemos, especialmente a partir dos anos 1870, o processo de modernização e reformas urbanas em diferentes graus fez parte do cotidiano de Salvador e de algumas capitais brasileiras (Carvalho, 2018; Costa, 1999; Pinheiro, 1992; Sampaio, 2005). Nesta direção, é incorporado às vistas a ideia de representação moderna do espaço urbano e natural que passa a não ser mais visto apenas como pitoresco. Assim:

As vistas expressam a conquista do espaço urbano: os edifícios destinados a abrigar as atividades e instituições burguesas bem com as remodelações urbanísticas segundo a concepção burguesa poderão, graças às fotografias, serem eternizados e divulgados universalmente (Lima, 1998, p. 66).

Quanto às funções sociais, as vistas urbanas completam o processo de autorrepresentação da sociedade burguesa fazendo com que a fotografia passe a integrar o elenco de suportes aptos a formação e veiculação de seu imaginário urbano (Lima, 1998, p. 79).

Uma outra diferença significativa em relação a pintura é que as fotografias passaram a desenvolver uma linguagem própria. Ainda de acordo Solange Lima:

No que refere a trajetória da fotografia, é possível afirmar que as “vistas” contribuíram para o desenvolvimento de uma linguagem própria que, através da exploração de qualidades específicas, começa a impor parâmetros estéticos distintos daqueles da pintura. No discurso que a fotografia engendra nesse momento a palavra-chave é comunicação. Comunicação de referentes que se pretendem comuns para o conjunto da sociedade. A fotografia abstrai o tempo e reordena elementos do real na síntese da imagem. Elimina relações sociais. O Brasil não é a França, nem a Inglaterra, nem a Alemanha; só nas cenas congeladas do cosmopolitismo é que se parecem. Nas fotografias do século XIX e início deste, constrói-se um Brasil que não é o Brasil: é a visão do Brasil na ótica burguesa onde o particular torna-se exótico catalogado como curiosidade (Lima, 1998, p. 79).

De toda sorte, com diferenças e aproximações, as pinturas e fotografias tentaram dialeticamente formatar uma imagem das praias e litorais das cidades, tanto como uma expressão da modernidade e civilização que se queria alcançar através dos prédios e ruas de inspiração europeia, como também como um símbolo de “natureza pródiga, de riqueza exuberante, de costumes bizarros, de heterogeneidade, de mistério e distância a nós imputada pelo outro que nos fita a partir da perspectiva iluminista” (Mauad, 2004, p. 14). Enfim, de

alguma forma, as fotografias “pertencem ao mundo natural, a esse mundo regido pelas crenças pré-modernas sobre a natureza. E, no entanto, como técnica que depende de um aparato e de um método concebidos graças aos avanços da razão e da ciência, as fotografias também foram o produto do longo processo de racionalização” (Brizuela, 2012, p. 15).

A pintura e a fotografia produzida por estrangeiros, ainda que por caminhos distintos, seguiram juntas na formação de uma imagem do Brasil colonizada pelo olhar do estrangeiro que, enquadrando casas, ruas, prédios, praias, árvores e rochas, inventou uma paisagem do país educando próprio olhar dos brasileiros para que eles pudessem mirar nos espelhos da cultura importada de seus países de origem (Mauad, 2004). São essas imagens pictóricas, textuais e mentais que, em um primeiro momento, vão fazer com que as elites se familiarizem com o que deveriam ver/ser e não ver/ser em uma dimensão visual na relação com a natureza e o urbano marítimo. Nessa direção, não é possível pensar no litoral da cidade fora das imagens na medida em que foram elas que inventaram aquele espaço enquanto moderno/pitoresco ainda no século XIX.

Isso nos leva a pensar que a transformação das regiões de Salvador, especialmente da Barra e do Rio Vermelho, de um lugar de pescadores para veraneio e depois moradia no início do século XX também era um problema visual na medida em que essas pinturas e fotografias foram fundamentais na construção daqueles espaços enquanto lugares de contemplação e deleite. Dito de um outro modo, as pinturas e fotografias dos estrangeiros, em alguma medida, educou o olhar sobre Salvador, valorizando certos espaços em detrimento de outros. Assim, as pessoas não passaram a veraneiar ou mesmo morar na Barra ou Rio Vermelho, apenas por aquele lugar ter um ar puro, ou por estar mais estruturado, mas também por proporcionar vistas ou poder ver e ser visto de um modo diferente do que era o centro da cidade. Portanto, na dialética do social e do visual, essas regiões foram ocupadas por conta das imagens que, por sua vez, foram ainda mais produzidas na medida em que as pessoas passaram a consolidar a ocupação nesses espaços. Mas e a Renascença? Como tudo isso se relaciona com a revista e as suas imagens marítimas?

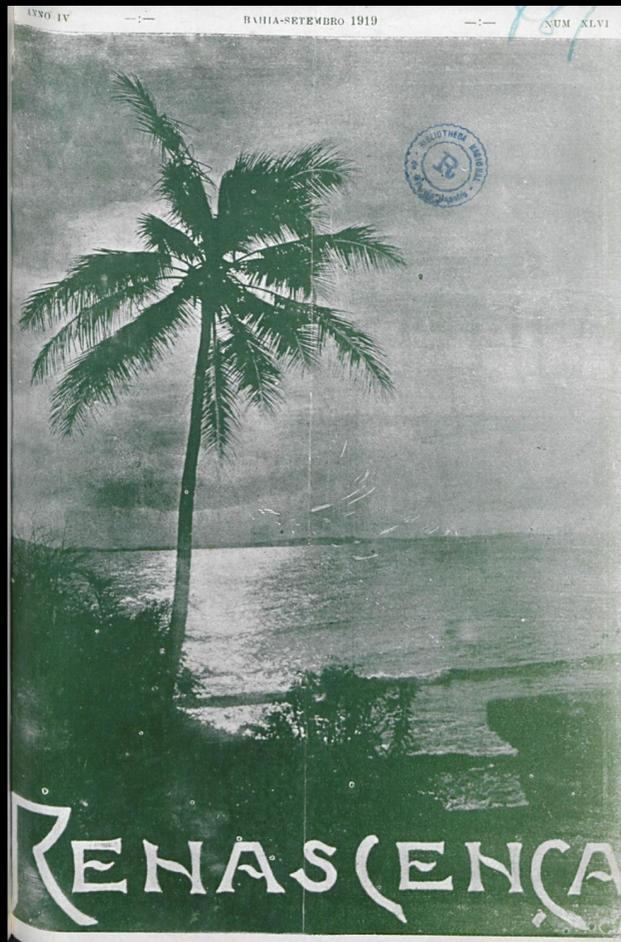
A Renascença e a atualização da praia

Quando folheamos as páginas do nosso impresso, podemos observar que um repertório paisagístico moderno/pitoresco de ver, evidenciar e sentir o mar, a praia e orla foi absorvido nas páginas de *Renascença*. Uma das principais estratégias dos editores se deu pela publicação de alguns clichês como as figuras 185 a 188, cujo tamanho, formato, sentido, enquadramentos e

suportes são os das vistas. Uma mirada sobre essas imagens indica a sua importância quando ajudaram a difundir, massificar, solidificar e consolidar, na mente do leitor, a imagem de paisagem natural e urbana, nesse caso das regiões litorâneas formadas ainda no século XIX. Desde as capas, passando por imagens avulsas ou em reportagens fotográficas, encontramos fotogravuras que apresentam o mar, o movimento das ondas chocando-se com pedras e a vegetação, especialmente árvores e coqueiros. As legendas e títulos também ajudam na constituição pitoresca da imagem. Inclusive, o termo chega até a ser utilizado como forma de identificar e descrever alguns clichês. Acreditamos que até mesmo o sublime parece ter sido dado a ver nessas imagens. Especialmente na figura 185, encontramos um clichê de um flagrante do fenômeno da ressaca que, com suas fortes ondas, parecem atingir violentamente o passeio da recém-construída Avenida Sete, no trecho da Barra.

Por sua vez, as vistas urbanas que também procuravam dar a ver as regiões litorâneas como um lugar moderno, não ficaram de fora das páginas de *Renascença*. Em alguns clichês da série “A Bahia Moderna”, os editores, mobilizando as imagens ao modo como se faziam com os cartões postais, fizeram questão de evidenciar o progresso físico e material da Barra com os seus palácios e a própria Avenida Oceânica. Esta evidência se torna ainda mais incisiva quando os editores, em uma pequena série fotográfica com o sugestivo título de “Fatos e não palavras”, mostram a construção da Avenida Oceânica na Barra, como um inequívoco e incontestável atestado de progresso da região e da cidade.

Figura 188: Capa de uma edição de Renascença com um grande clichê de uma paisagem marinha pitoresca de Salvador



Fonte: Renascença, Salvador, n.º 46, setembro de 1919, p. 1.

Figura 187: Página de Renascença com uma fotografavura no estilo de um cartão posta com uma vista tida como pitoresca do Rio Vermelho



Fonte: Renascença, Salvador, n.º 60, julho de 1920, p. 28.

Figura 186: Na parte inferior da página um clichê com uma vista marinha da praia da Barra à noite



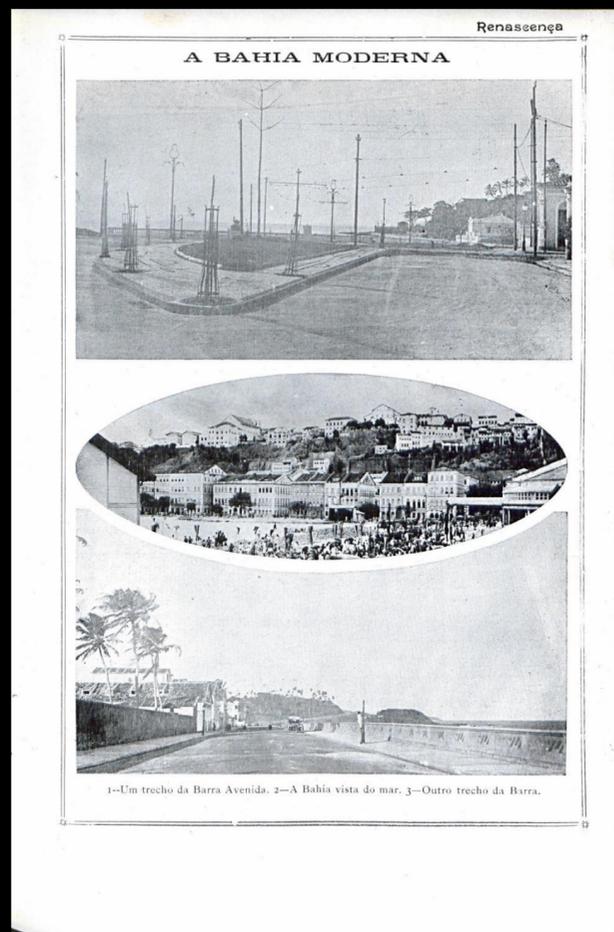
Fonte: Renascença, Salvador, n.º 16, 25 de julho de 1917, p. 57.

Figura 185: No inferior da página um clichê com um flagrante do fenômeno da ressaca registrado na Avenida Oeânica



Fonte: Renascença, Salvador, n.º 129, julho de 1925, p. 64.

Figura 192: Página com vários clichês da série fotográfica A Bahia Moderna. As fotografuras das extremidades da página apresentam aspecto da reforma da Avenida Oceânica, também conhecida como Barra Avenida.



Fonte: *Renascença*, Salvador, nº 4, 26 de setembro de 1916, p. 32.

Figura 191: No rodapé da página clichê da série A Bahia Moderna apresentando um palacete recém-construído na Avenida Oceânica em construção



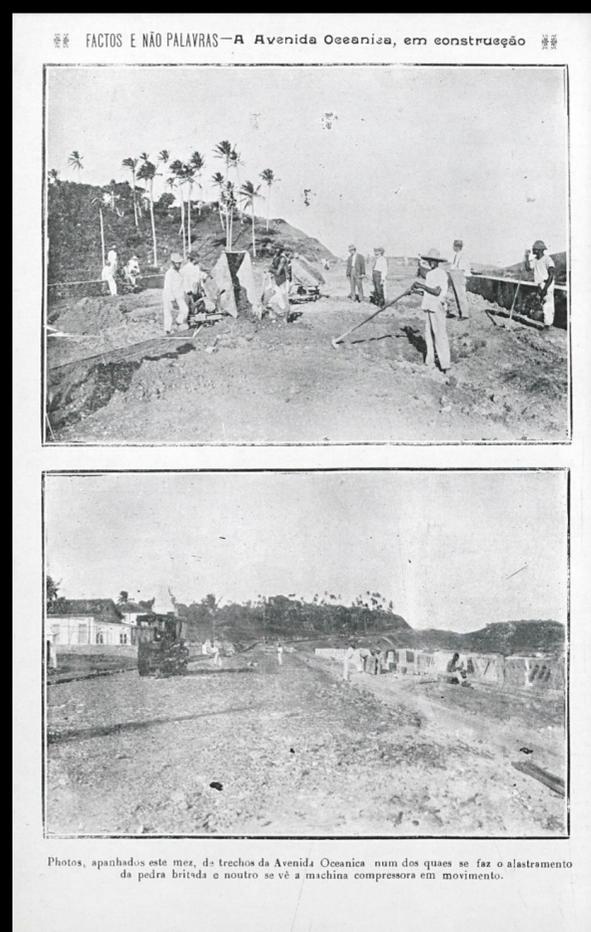
Fonte: *Renascença*, Salvador, nº 10, fevereiro de 1917, p. 31.

Figura 190: No cabeçalho da página uma fotografura com uma vista de um trecho da recém-construída Avenida Sete no trecho da Barra



Fonte: *Renascença*, Salvador, nº 2, agosto de 1916, p. 35.

Figura 189: Página com duas fotografuras da série fotográfica factos e não palavras apresentando o andamento da construção da Avenida Oceânica



Fonte: *Renascença*, Salvador, nº 45, agosto de 1919, p. 26.

Portanto, se por um lado os editores de *Renascença* não inventaram visualmente os bairros litorâneos da Barra, Rio Vermelho e Itapagipe como lugares aprazíveis, por outro eles foram decisivos na consolidação e massificação desse imaginário. É importante que se diga que, no século XIX, a capacidade de circulação das pinturas de paisagens e das vistas fotográficas, avulsas ou em álbuns era muito restrita a pequenos círculos. Em relação às primeiras, muitas delas sequer circularam no Brasil uma vez que era objeto de consumo dos próprios europeus no dito velho mundo. No que tange às fotografias, elas tinham mais abrangência em função dos seus usos comerciais no próprio país. Além disso, através do suporte do cartão postal, que passou a ser uma febre a partir das últimas décadas do século XIX, as vistas conseguem alcançar um público maior (Schapochnik, 1998; Velloso, 2001; Vianna, 2004). De toda sorte, o ápice de constituição do imaginário do mar enquanto uma paisagem urbana que, ambivalentemente, carregava a modernidade e o pitoresco, o futuro e o passado, foi com as revistas ilustradas, uma vez que, através do desenvolvimento de um perfil editorial específico, o de revista de variedades, esses impressos conseguiam muitas vezes reunir, em uma edição ou mesmo página, fotogravuras de diversas temáticas assumindo uma centralidade enquanto suporte privilegiado de fomento àquela cultura visual. Em Salvador, talvez não seria muito arriscado dizer que *Renascença* pode ter estimulado uma relação menos esporádica restrita ao verão com o litoral da cidade. Ao estampar com alguma periodicidade imagens de pessoas e eventos na praia e na orla, talvez a revista tenha contribuído para que estes lugares fossem frequentados mais vezes tornando até mesmo um lugar de residência fixa. Também não seria arriscado dizer que os editores da revista, em alguma medida, educaram um grupo social, aqui chamado de elites e classes médias, para a valorização de sociabilidades e sensibilidades enquanto uma forma de constituição de uma identidade social e territorial. Em outras palavras, para comerciantes e profissionais liberais, ascender social e pertencer a uma elite civilizada era não só consumir a revista, mas experimentar o mundo de sensações e possibilidades apresentadas pelo periódico que envolvia estar, sentir e apreciar o litoral.

A contemplação do mar

Este conjunto de imagens parece ter sido a principal forma de mostrar o lazer nas regiões litorâneas pelos editores de *Renascença*. Se comparado aos registros de banhos de mar, paisagens naturais na orla de Salvador ou de outras cidades, podemos observar que os clichês de pessoas passeando pelas areias e rochas das praias, ou mesmo sentados em bancos de frente ao mar superam em quantidade o conjunto de imagens que exploram outros aspectos do litoral.

Conseguimos constituir uma amostra de pouco mais de três dezenas de clichês envolvendo esta temática. Neste conjunto, podemos perceber algumas tendências. O formato que prevalecia era quase sempre o retangular, com alguns poucos clichês em formato oval ou quadrado. No que tange ao sentido, a perspectiva horizontal era a mais predominante, embora fosse possível identificar alguns registros, especialmente em formato oval e quadrado, no sentido vertical.

No que se refere ao tamanho, a maioria das fotografias situa-se entre o pequeno e o médio. A quantidade de imagens grandes não chega à metade dos outros tamanhos. Diferente dos eventos localizados em datas específicas do ano, os passeios na orla de Salvador e outras cidades, eram mostrados como se eles ocorressem de modo contínuo durante uma maior parte do ano. Isso pode, de certa forma, explicar a predominância de imagens de tamanho pequeno e médio em relação às de tamanho maior. Os clichês daqueles tamanhos estavam mais espalhados por várias edições do que concentradas em números específicos como os dedicados ao carnaval, natal e as independências da Bahia e do Brasil. Ainda que em algumas páginas do periódico os seus editores deixassem ver que a produção de instantâneos envolvendo sociabilidades mundanas nas regiões litorâneas de Salvador seja um elemento importante na formação de uma cultura visual moderna, talvez não empreendessem esforços semelhantes quando cobriam eventos extraordinários com um calendário específico.

É bem provável que isso nos ajude a entender um outro aspecto da disposição e organização dessas fotografias na revista. Das imagens cotejadas para a série, podemos perceber que um pouco mais da metade delas estava disposta em conjunto com outras fotografias o que, a princípio, nos levaria a afirmar que elas estavam organizadas sob a forma de uma reportagem fotográfica. Porém, tentando considerar o modo como os próprios editores atribuíam sentido a ideia de reportagem fotográfica, ficamos com um certo receio em afirmar que aquelas imagens, embora organizadas conjuntamente, se constituem enquanto uma reportagem. No caso das imagens sobre o carnaval, vimos que o contrário também acontecia, quando os editores consideravam que imagens da festa, ainda que organizadas de modo avulso, também faziam parte de uma reportagem fotográfica sobre o evento. Diante deste impasse, como solução provisória, podemos considerar que as imagens conjuntas podem ser lidas enquanto uma reportagem fotográfica quando pensadas no modo de organização e disposição sem necessariamente afirmar categoricamente que os editores estavam percebendo estas imagens como tal.

Figura 193: Um exemplo de uma sequência de imagens que se assemelha a uma reportagem fotográfica com título e grandes fotografuras

RENASCENÇA

NO PHAROL DA BARRA

POSTAES FEMININOS

Para a *Silenciosa*

Zelos imotivados, vulgo ciúmes, molestem os seres que foram causa insciente delles e não raro contribuem para que nestes o amor se vá arrefecendo até a completa indiferença. Sómente almas fracas se submettem a essa affronta gerada pelo capricho de um espirito doentio.

(R. Vermelho) *Agar*

Atenções demasiadas denunciam interesse mascarado. Tudo que é illimitado, transpõe certas e determinadas raias, perde a qualidade de beneficio. Desconfiai do mui muito.

Marion

A lagrima de Alegria iróra e vivifica, a lagrima de dor suaviza e refrigera, a lagrima da Ira e do Despeito queima e corróe. A lagrima verdadeira, eruida do Prazer ou da Magua, é irmã da Perola e preciosa como esta; a lagrima falsa, oriunda do interesse ou da ambição, é bugiganga fabricada pela industria gananciosa.

Stella Mariz



E' agradabilissimo, na quadra calmosa que vamos atravessando, ir para o Largo do Pharol da Barra gozar o frescor da viração, ao cair da tarde. E' o que fazem os grupos elegantes acima photographurados.

Fonte: *Renascença*, Salvador, nº 20, 25 de outubro de 1917, p. 18.

Figura 194: A apresentação de grandes clichês em página dupla. Uma forma de destacar os flagrantes de contemplação do mar

NÃO SE SUSTEM

DECLARAÇÃO NECESSARIA

Ha tempo, Senhorinha da elite social, onde a Photo-Lindemann se desvanece de ter selecta freguezia, acompanhando sua distincta generosa, na visita a nosso atelier, manifestou, com o desejo de fazer photographar, o recio que seu retrato viesse, porventura, a ser estampado neste revista.

E como é possível outrem haja pensado de maneira identica, pois he conhecido o meio em que exercitamos nossa actividade, e sabemos de quanto a vulgarecice é capaz de alimentar tais recios em proveito proprio, cumpre-nos declarar de publico, solennemente, que a Photo-Lindemann jamais se utilizou ou utilizará de tales processos, apezar de possuir opulentissima serie de arte e riquissima e, de igualavel, entre nós, galeria de retratos, inclusive varios de mais notavel e illustre belleza, do que a "Renascença" nunca illuminou suas paginas sem prévia solicitação e consequente consenso de quem tem, pois, nossas gentis freguezias, que não alteraremos a primeira de conducta que nos impuzemos a tal respeito, e, portanto, não prevem do contentamento de se rever nas proprias effigies.

Cremos não ser preciso adduzir mais argumentos e explicativas.

Bahia, Janeiro de 1917.
A direcção da Photo-Lindemann da "Renascença"

Representamos, aqui, aspectos da vida bahiana, em alegre repouso nas proximidades do Pharol da Barra, pelas praias da Barra, em luzes frescas auras marinhas: I - Terço Infantil, organizado pela familia Ozéas Santos, de sua residencia, á Calçada, salubre e prestito para os festejos de Reis e Bomfim.






Fonte: *Renascença*, Salvador, nº 9, janeiro de outubro de 1917, p. 20 e 21.

Um projeto de cidade higiênica e salubre em imagens parece ser reforçado quando passamos a interpretar as legendas que serviam de suporte para as imagens. Antes, devemos lembrar que em nenhum dos clichês, seja de qualquer tamanho, formato e sentido, encontramos textos. Já os títulos eram raros, apenas pudemos observar a sua presença em quatro registros. Em três deles, encontramos a já conhecida expressão “Em Frente à nossa Anschütz”, o que nos levou a concluir que essas imagens faziam parte da série de flagrantes que vimos no capítulo sobre conteúdo da revista.

As legendas pareciam ser o principal suporte das imagens fotográficas. Não obstante muitas delas procurassem descrever a presença de crianças e adultos nos passeios, bancos e pedras das praias baianas, em mais de um clichê encontramos legendas que também qualificavam o que estava sendo retratado. Em alguns desses textos, termos como frescor, claro, alegria apareceram como forma de adjetivar a paisagem e a sociabilidade litorânea. Por exemplo, para descrever uma série de clichês que vemos na figura 193, os editores disseram que: “É agradabilíssimo, na quadra calmosa que vamos atravessando, ir para o Largo do Pharol da Barra gozar o frescor do verão, ao cair da tarde. É o que fazem os grupos elegantes acima fotogravurados”.¹⁶⁰ Na figura 195, podemos ver uma página da revista onde encontramos dois clichês, respectivamente legendados como “um grupo gracioso entronizado nos alcantis do Farol da Barra para gozar a fase deliciosa do cair do sol, à beira mar”¹⁶¹ e “improvisados marisqueiros enchendo de movimento e alegria um trecho de praia, nas Quintas da Barra”.¹⁶² Finalmente, em outro registro, conforme podemos ver na figura 196, segundo os editores da revista, vemos um grupo de meninas em senhorinhas “em plena fruição duma tarde de março, clara e fresca, no pinturesco arrabalde da Barra”.¹⁶³

¹⁶⁰ *Renascença*, Salvador, nº 20, 25 de outubro de 1917, p. 18.

¹⁶¹ *Renascença*, Salvador, nº 27, 25 de março de 1918, p. 11.

¹⁶² *Ibidem*.

¹⁶³ *Idem.*, p. 18.

Figura 195: Dois clichês apresentando crianças brincando nas pedras da Praia do Farol da Barra

RENASCENÇA

Dançar...

Dançar... Sabes lá que de tentações diabólicas se retraem, se ajuntam, se enovelam e rolam nos cerebros dos libertinos; o sangue que reflue, os desejos que se ampliam ou se restringem, sempre, na directriz do coração para despedaçar-lhe a candura, segredar-lhe conselhos galantes, na volúpia única de acordar e desvendar aos nervos a fúria dos seus sentires?

Poderás, nunca, avaliar a razão do mystico encanto, inedito, que sentes ao voejar languido duns compassos de valsa, este instinctivo desejo de cerrar as palpebras, e na mesma sensação, ascender, subir, se upre a rodopiar, a valsar, sempre a valsar?...

Ignoras, decerto, o cortejo de vícios e de miserias que esconde a carne, que se prende aos nervos, que roreja na epiderme e reflue no sangue..

Repara: estes mil e um nadas, essas intimidades que a sociedade, num baile, permite e approva; estes acarinhamentos, passear de braço pela cintura, íntimos conchegos ao peito, respirações a se cortarem; esses encontros de olhares



Um grupo gracioso entronizado nos alcantis do Pharol da Barra para gozar a phase deliciosa do cair do sol, à beira mar.



Improvizados marisqueiros enchendo de movimento e alegria um trecho de praia, nas Quintas da Barra.

a dous palmos, rostos quasi unidos, halitos que se sentem, risos que se trocam...

Troca de impressões, a mais das vezes intimas, que se avivam, jamais permitirias fazel-a com um estranho, em outra parte...

Repellirias sem duvida.

E, no entanto, em tudo isto gostosamente consentes, feliz, por voltear, ouvindo os mais ternos galanteios, as mais insinuantes interjeições que, certo, comprehendes, mas que finges não entender...

A mão que aperta a cintura, o braço que se estende a affagar o corpo, quasi a se confundir com o teu; a dextra que aperta e sente a maciez da tua epiderme em contactos estranhos, mornos de sensualidade, tudo, tudo isso é odioso, ridiculo, nojento...

Causa odio e repugnancia... Entregas-te ao primeiro que te pede e gyras com elle confiante...

Pouco te importa saber quem seja, desde que as linhas do seu «smocking» são elegantes ou que nenhuma ruga perturba o talho do casaco... O rosto appareta insinuancia e sympathy, os dedos pharoleiam brilhantes e os pés estão fina-

Fonte: *Renascença*, Salvador, nº 27, 25 de março de 1918, p. 11.

Figura 196: Mosaico de flagrantes do mundanismo dos soteropolitanos. No clichê no inferior da página os editores destacaram um grupo de jovens "fruíndo de uma tarde clara e fresca na Barra."

RENASCENÇA



Aspectos da vida mundana—Em auto na praça Castro-Alves, em passeio pela Avenida 7 e em plena fruição duma tarde de março, clara e fresca, no pinturesco arrabalde da Barra.

Fonte: *Renascença*, Salvador, nº 27, 25 de março de 1918, p. 18.

O sentido dessas legendas parece ser traduzir, para os leitores, a sensação de estar em frente ao mar e poder contemplar e sentir os cheiros, o vento, a brisa salgada e outros elementos que constituem a paisagem litorânea. Portanto, as imagens pictóricas e textuais tentam não apenas registrar o que acontecia nas praias, mas também produzir um efeito estético nos leitores em ver o litoral pelas imagens, mas também estar fisicamente no lugar e assim produzir suas próprias imagens mentais e sentir nelas o frescor da maresia e o calor do pôr do sol. Ainda que as pessoas possam ir espontaneamente à orla, as imagens da revista são uma importante mediadora no fomento às sociabilidades litorâneas, pois são seus clichês e textos que buscam educar as pessoas sobre a importância do mar e o que sentir e como se sentir diante dele.

Nesta direção, dois textos bastante sintomáticos parecem ter atuado auxiliando o leitor em sua experiência estética marítima. Em “Chronica Mundana”, com o título Paisagens, Malfadado do Béja, provavelmente mais um pseudônimo de Affonso Ruy, escreveu um texto sobre a experiência de contemplar paisagens naturais soteropolitanas. Em uma “manhã de sol em que o céu parecia uma turquesa enormíssima”, o cronista acordou com “um desejo fortemente inclinado a contemplar paisagens...”¹⁶⁴ Segundo Malfado do Béja, “para ver aspectos da natureza, nesta Terra de encantos naturais, não se faz mister uma difícil e indecisa escolha. É bem fácil”.¹⁶⁵ Porém, para o autor e o seu leitor que olham “todos os dias os mesmos aspectos, vendo-os sob uma forma amortecida e igual”, parecia que “tudo se nos apresenta sob a irritante visão de monotonia invariável”.¹⁶⁶ Essa irritação encontra justificativa na experiência cotidiana de ver, no conforto do bonde fumando um cigarro ou lendo uma crônica fútil:

apenas, uma série de cenas que se sucedem indecisas, fugazes e desinteressantes... é uma longa fila de casas (essas casas de arquitetura multiforme, sem nexos artísticos, sem formas fixas, oriundas que são, quase sempre, de projetos de “mestres de obras” que, a zombar da estética, matando-a, profanando-a... constroem fachadas ignóbeis e monstruosas) que passa aos olhos, como uma interminável avalanche de muros...¹⁶⁷

Em uma cidade cuja materialidade não era uma espécie de deleite para os olhos de parte dos seus habitantes, era necessário despertar o espírito de uma forma vivaz e despreocupada do peso do cotidiano visual enfadonho para que aquele educasse o olhar para aprender a ver e sentir uma outra cidade. Segundo Malfadado do Béja:

Mas, se, por acaso, o espírito desperta despreocupado e vivaz, saltitante e contente – livre, muita vez, de um grande peso que nos abalara ontem -... Olhamos tudo sob

¹⁶⁴ *Renascença*, Salvador, nº 9, janeiro de 1917, p. 13.

¹⁶⁵ *Ibidem*.

¹⁶⁶ *Ibidem*.

¹⁶⁷ *Ibidem*.

CAPÍTULO 5 - O MAR, A PRAIA E O LITORAL

outro prisma, vemos como devemos ver, sentimos como devemos sentir sempre... E foi por isso que eu, naquela manhã de sol em que o céu parecia uma turquesa enormíssima, levado pelo desejo de ver paisagens, fui contemplar adoráveis recantos desta Terra encantadora...

E, sob a “feire” de um sol escaldante de janeiro, eu vi o que nunca vira, vendo tudo como devia ver...

Não cessei de andar em “trams” (os autos custam tão caros!).¹⁶⁸

Tomado pelo desejo de ver as paisagens, o nosso cronista percorreu “como se peregrinasse por uma cidade de arte, a ver preciosidades em palácios, mármore, museus, Minas (sombra silentes de um passado imortal) todos os maravilhosos recantos do Farol, Rio Vermelho, Amaralina... e desta lagoa quieta e verdejante a que chamam “Dique”.”. Diante dessa extenuante experiência, não restava outra conclusão ao nosso cronista do que afirmar que “Fora um sonho, a longa jornada feita, a quase interminável caminhada que o espírito pedira, um êxtase de luz, de sol, de alegria...A vida tem, às vezes, desses eclipses salutares”.¹⁶⁹

O segundo texto encontrado foi um poema que, possivelmente disposto intencionalmente em uma página com dois instantâneos flagrando crianças caminhando pelas pedras na praia da Barra, procurou produzir uma experiência estética no leitor no modo como ele deveria perceber o mar. Com o título “Na praia”, o poema continha os seguintes versos:

A madrugada as pétalas! o oiteiro
A pouco e pouco avulta do nevoeiro...
Surge, e de cor de rosa se coroa

A passarada surpreendida voa
E canta; o azul inunda o céu inteiro
Vê-se na orla da praia o mar fagueiro
Que ondas sobre ondas, rápido amontoa.

De turbilhões de espuma que a emoldura
Uma ilha cresce no horizonte; e cima
Palmas ao vento oscilam e estremeçam

Bordando os ares com a nitente alvura
Voos de uma ave que ora se aproxima
Ou foge – mostram-se e desaparecem

Vejo em torno de mim cerra-se o mundo
Como um belo ninho delicioso
Em cima, o azul esplendido, o radioso
Azul de um céu puríssimo e profundo.
Em frente o mar, que o trémulo e onduloso
Dorso pelo horizonte alonga; ao fundo
O outeiro, verde de árvores jocundo
De flores, de gorjeios melodioso

Em confusão gracioso, em pitoresca

¹⁶⁸ *Renascença*, Salvador, nº 9, janeiro de 1917, p. 13.

¹⁶⁹ *Ibidem*.

CAPÍTULO 5 - O MAR, a Praia e o LITORAL

Desordem, junto às ondas se acumula
A fila dos rochedos, mar em fora...

Por sobre o alvor da praia, a espessa e fresca
Sombra do morro de derrama e a insulta
No mar de ouro que o sol despenha a aurora¹⁷⁰

Nesse poema, percebemos como parece existir uma preocupação estética em pensar a praia como uma pitoresca imagem carregada de cores, caracterizada com variados elementos em desordem e confusão graciosa que produzem sensações deliciosas. Pelo emprego de uma terminologia própria de uma estética pitoresca, podemos considerar como ainda era presente no imaginário do período um modo de sentir o espaço marítimo predominante no século XIX. Talvez, a presença dos instantâneos na mesma página na qual o poema foi publicado seja uma estratégia de composição de um mosaico em que texto e fotogravura atuariam conjuntamente para produzir um desejo no leitor em estar na praia e tentar experimentar, como as crianças nas pedras, a mesma profusão de cores, sons e cheiros descritos no poema.

Passando a discorrer sobre os espaços geográficos das imagens, três localidades se destacaram: Itapagipe, o Rio Vermelho e a Barra. Um pouco da história da formação dessas regiões nos ajuda a compreender como elas, cada a uma ao seu modo, se consolidaram enquanto espaços de sociabilidades litorâneas mundanas.

Em relação a Itapagipe, desde os primeiros anos de fundação de Salvador, aquela península assumiu uma função de abastecimento da cidade através da criação de gado e mais a frente com olarias, alambiques e estaleiros (Flexor; Schweizer, 2011). Porém, na primeira metade do século XIX, a região se estabeleceu como o principal destino de veraneio das famílias das elites baianas (Paz, 2020). Esse movimento teve nas devoções religiosas uma das suas principais motivações. A principal delas, responsável por periodicamente levar uma quantidade significativa de famílias para a região, era o culto ao Senhor do Bonfim que se estabeleceu nos anos 1740:

Na segunda metade do século XVIII cresceram o número de fiéis e a fama por todo o Estado, como as doenças e esmolas que, junto com a venda de artigos ligados ao culto, bancavam a Devoção. Os festejos se ampliaram, formando um ciclo próprio, firmando-se no verão, no tempo de se “passarem as festas”. O ciclo do Bonfim por inteiro constava ao final do século XIX de um complexo de eventos. Das novenas do Bonfim, da Lavagem da igreja na quinta-feira e do Cortejo da Lavagem, na pândega que ocorria no arraial ao largo na noite de sábado até o dia posterior, o domingo, dia santo propriamente dito, e seu prolongamento pela região pelo mesmo dia. No domingo subsequente seria a festa de Nossa

¹⁷⁰ *Renascença*, Salvador, nº 57, 30 de maio de 1920, p. 22.

Senhora da Guia, e, no final de semana seguinte, o tríduo de São Gonçalo do Amarante (Paz, 2020, p. 393).

A intensa movimentação em direção à Itapagipe para as festas do Bonfim fomentou uma série de intervenções para garantir a chegada e a estadia das famílias. Casas, hotéis e restaurantes foram construídos ou reformados para acolher a população. Os caminhos até a Igreja foram modernizados com a construção, por exemplo, das ladeiras do Porto da Lenha, do Porto do Bonfim e do Bonfim. Contudo, as principais vias de acesso que ligaram as regiões mais centrais da cidade à península foram as avenidas Dendezeiros e Calçada do Bonfim, fundamentais para a definitiva urbanização e ocupação da região. A Calçada do Bonfim “foi a coluna vertebral dessa urbanização, conectando aqueles dois processos distintos, porém convergentes: da expansão rumo a norte dos comerciantes, e das segundas residências em torno das festas do Bonfim, transformando o que antes eram roças em modestas casas de campo” (Paz, 2020, p. 401).

Entretanto, apesar desta efervescência, a partir do final do século XIX, Itapagipe gradativamente foi perdendo a centralidade enquanto principal espaço de veraneio, em parte devido ao processo de industrialização que passou a ocorrer na região. Com a chegada das fábricas, a península começou a ser proletarizar com a construção de uma série de residências conhecidas como vilas operárias, passando a se constituir como uma região proletária (Castellucci, 2004; Pessôa, 2017). Essa dinâmica parece ter sido importante para a consolidação do processo de deslocamento do local de veraneio das elites para a Barra e o Rio vermelho, um movimento que timidamente começou a se destacar na primeira metade do século XX.

Por outro lado, ainda que gradativamente Itapagipe tenha cedido lugar para outras regiões litorâneas como lugar preferido para o veraneio, ocorreu uma relativa revitalização da península em função das regatas de remo como veremos com mais detalhes mais à frente. Contudo, esse movimento era diferente daquele em decorrência das festas religiosas quando existia a prática mais regular de veraneio em Itapagipe. As regatas revitalizavam a região apenas nos dias de evento.

No que diz respeito ao Rio Vermelho, a história do seu surgimento seguiu um roteiro um pouco diferente que antecede até mesmo a fundação da cidade de Salvador, em 1549. Quarenta anos antes da chegada de Thomé de Souza, a região teve os primeiros contatos com os colonizadores quando ocorreu o naufrágio da embarcação tripulada por Diogo Álvares Correa, o Caramuru. Ao longo do século XVIII, o Rio Vermelho era habitado por pescadores e tornou-se um povoado quando abrigou uma parte da população da cidade que fugia da invasão

holandeses de 1624. Foi na segunda metade do século XIX que a região começou a ser sazonalmente ocupada por veranistas que passaram a frequentá-la especialmente para o descanso e a prática dos banhos de mar, que naquele momento ainda era uma atividade muito restrita a algumas poucas pessoas.

Também ocorriam festas religiosas no Rio Vermelho e a principal delas era a que envolvia a devoção a nossa Senhora Sant'Anna, a princípio protagonizada pelos pescadores a partir de 1824 (Couto, 2004). Geralmente, os festejos ocorriam no final do mês de janeiro com missas e procissões pelas ruas e praças locais. Entretanto, diferente da devoção ao Bonfim que foi uma grande responsável pelo afluxo de veranistas à península, no Rio Vermelho foi este grupo social, composto pelas famílias das elites baianas, que dinamizou a festa:

O Rio Vermelho só ganhou importância na segunda metade do século XIX. Ele não parece se tornar local de veraneio por conta dos festejos, mas ao contrário: estes serão propelidos pela afluência de uma classe média e alta solvente, ganhando porte e complexidade, com uma série de procissões e deambulações intrincadas (Paz, 2020, p. 369).

E, finalmente, temos a Barra. Conhecida como Vila Velha e depois Vila do Pereira, foi lá onde ocorreu a primeira ocupação portuguesa, ainda no século XVI (Azevedo, 1959; Sampaio, 1949). Enquanto Vila Velha, foi, entre 1500 e 1536, segundo Thales de Azevedo (1959), o primeiro local de habitação de portugueses no processo de colonização do Brasil nas terras baianas. O povoado, que possuía em torno de cem moradores, também contava com a presença de indígenas e europeus náufragos. Entre 1536 e 1549, a região passou a ser denominada de Vila do Pereira (Pessôa, 2017). Foi a partir de 1549, com a chegada do Governador Geral do Brasil, Tomé de Souza, que se fundou a cidade de Salvador em outra região. Entretanto, a Barra continuou a ser ocupada, mantendo uma importância nos anos iniciais da nova cidade, através de depósito de materiais para a construção daquela.

Entre os séculos XVI e XVIII, a Barra permaneceu fundamentalmente ocupada por pescadores com seus barcos e pequenas casas. A região se mantinha eminentemente rural contribuindo para o abastecimento de gêneros alimentícios para Salvador. Assim como no Rio Vermelho, a partir do final do século XIX, gradativamente a Barra foi deixando de ser um lugar de pescadores para se tornar em um pitoresco arrabalde.¹⁷¹ Inicialmente, a sua ocupação pelas elites era para a prática do veraneio em um processo que ocorria de modo simultâneo ao que acontecia no Rio Vermelho, embora de modo mais intenso. Sazonalmente, até as últimas

¹⁷¹ Conforme designação da época, o termo arrabalde era utilizado para designar regiões e bairros afastados de um centro tradicional.

décadas do século XIX, aquele grupo alugava casas e outras propriedades rurais para passar o verão. O veraneio era considerado uma atividade que emergiu sobretudo no contexto da revolução industrial, quando a constituição de uma disciplina do tempo passou a dividi-lo de forma a existir um tempo do trabalho e outro do lazer, descanso, repouso e recuperação das energias. Portanto, “a separação entre cidade e natureza instaurada pela cidade industrial do século XIX teve consequências mais amplas, em particular, o procedimento difuso de levar algumas atividades sociais para fora da cidade, em lugares considerados próprios ao descanso e lazer” (Secchi, 2009, p. 202).

A transformação de um lugar de pescadores para um espaço de veraneio e depois de habitação ocorreu muito em função da gradativa presença de estrangeiros, franceses, holandeses e, principalmente ingleses, que desde aquele período, especialmente com abertura dos portos passou a residir e comercializar na cidade. Com a presença britânica, alguns hábitos de moradia foram introduzidos o que afetou profundamente a Barra e a Vitória, sua região vizinha e o principal lugar de residência dos estrangeiros ao longo século XIX (Almeida, 1997).

Entre as novas práticas adotadas, podemos citar a preocupação em distinguir os espaços de trabalho e moradia. Diferente dos portugueses e brasileiros que conceberam a cidade de um modo compacto, no qual as suas funções eram sobrepostas ou vizinhas, os chamados estrangeiros, especialmente os ingleses, diferenciavam mais o espaço urbano, definindo e distinguindo lugares para trabalho, lazer e moradia. A escolha do lazer e residência envolvia questões visuais como poder desfrutar contemplar áreas verdes e a vista para o mar. Também existia uma preocupação da área residencial ser fresca e com um ar puro de um modo que não fosse contaminado pelo ambiente do trabalho que, em Salvador, para os estrangeiros, era insalubre e carregado de miasmas devido às suas ruas e becos estreitos. Os ingleses foram o grupo estrangeiro “mais importante nas primeiras décadas do século XIX, pioneiros na ocupação de certas frentes que, agindo como uma comunidade organizada e fisicamente definida, alavancaram a ida para seus bairros de outros estrangeiros e baianos depois” (Paz, 2020, p. 187)

Então, em função dessa dinâmica, os estrangeiros, portugueses e baianos passaram a demandar dos governos municipais e provinciais uma série de intervenções urbanas naquela região. Especificamente na Barra, das intervenções entre meados do século XIX e XX, se destacam a ligação entre Santo Antônio de Barra e Forte, a estrada que liga a Barra a Graça do século XIX, a “2ª Estrada de Santo Antônio, ligando a Igreja da Vitória à Igreja de Santo Antônio” (atual Ladeira da Barra). Entre os anos 1900 e 1920 esses logradouros foram

ampliados para acomodação dos bondes. Por fim, a expulsão ou deslocamento dos pescadores e antigos moradores para áreas mais periféricas completou o processo de elitização da região (Nascimento Júnior, 2019). “Os antigos sítios passarão a ter novos proprietários e suas antigas casas serão substituídas por outras que adotavam a nova estética “modernizadora” e “civilizatória” (Pessôa, 2017, p. 135).

O modo como essas regiões apareceram nas páginas de *Renascença* tem relação com as suas próprias formações. As imagens de Itapagipe registram sobretudo a segunda-feira do Bonfim, bem como as regatas. Já o Rio Vermelho, embora não apareça com a mesma frequência que a Barra ou Itapagipe, surge na revista principalmente quando os editores queriam apresentar as vistas do arrabalde ou aspectos da festa de Sant’Anna. Por sua vez, as imagens da Barra são as que mais estão presentes na revista, principalmente quando os editores estão interessados em produzir uma imagem marítima baiana mundana e contemplativa.

A preferência pela Barra pode ter alguns motivos: possivelmente, o deslocamento do lugar de veraneio de Itapagipe para a Barra e Rio Vermelho em função da proletarização da primeira região ajudou nesse processo. Além disso, o processo de introdução de sociabilidades mundanas e tidas como modernas pode ter diminuído o interesse em frequentar sazonalmente uma região para uma festa religiosa, embora estes festejos não se resumissem apenas àquela dimensão. Ainda que as regatas tenham reanimado o interesse de voltar a frequentar Itapagipe, aquelas ocorriam apenas duas vezes ao ano e parece não ter provocado um movimento de renascimento do veraneio na região, o que dificultava uma presença mais regular na região. É muito provável que a proximidade da Barra com o aristocrático bairro da Vitória tenha sido importante para este processo na medida em que a região pôde contar mais cedo com uma série de intervenções urbanas que facilitaram o seu acesso. Um ponto importante nessa discussão é que as reformas dos caminhos que levavam a Barra também foram acompanhadas de intervenções que, nos termos de Alain Corbin (1989), inventaram a praia como um lugar de sociabilidade expressa em encontros e passeios como veremos a seguir. Em resumo:

A partir da década de 1870, dentro do espírito modernizador de “aformoseamento” e de adequação dos caminhos a circulação dos bondes e em face do crescimento populacional do antigo arrabalde e da maior frequência nas suas praias, foram realizadas obras na orla da Baía de Todos os Santos, como a continuação da muralha de contenção e execução de muretas em alvenaria e/ou balaustradas nas imediações do ponto final do “bonde da Barra” no Largo do Farol, onde seriam também construídas escadas de acesso à praia, a exemplo daquelas do Porto da Barra (Pessôa, 2017, p. 89).

A possibilidade de acessar com mais rapidez e regularidade à região pode ter contribuído para que a prática de passear pelo mar não fosse uma atividade restrita apenas ao verão. Assim, a Barra reunia condições ideais para instituir uma sociabilidade mundana marítima mais corriqueira, algo desejado pelos editores da revista. Perto da Vitória, a Barra poderia ser frequentada com mais regularidade pelas elites que moravam naquela freguesia. Além disso, para as classes médias que não moravam nas redondezas, o local poderia ser uma alternativa de lazer diante do mar não tão distante ou custoso como Rio Vermelho ou Itapagipe. Imaginamos que a oferta de bondes na região poderia possibilitar às pessoas a fazerem um passeio rápido sem ter que ocupar todo o seu dia ou ter que pernoitar na região.

A Barra ainda poderia oferecer uma vantagem também para a elite que desejasse morar na região na medida em que poderia oferecer a possibilidade de se estar em um lugar arejado, com acesso à vista do mar e ao banho e ainda assim ser perto o suficiente do centro comercial e financeiro da cidade. Não custa lembrar que o século XIX em Salvador foi marcado por doenças e epidemias que assolaram a cidade, como a beribéri e a cólera (David, 1996; Uzeda, 1992). Segundo os relatos da época discutidos por Daniel Paz (2020), as regiões que tiveram melhor resposta ao enfrentamento da doença foram as próximas ao mar que possuíam uma configuração cuja residências e outros edifícios não eram contíguos, mas amplos, bastante arejados, com grandes jardins frontais e bem afastados um dos outros. Sem dúvida, isso pode ter favorecido ainda mais o deslocamento fixo para Barra, ainda mais quando aquela região possuía uma série de terrenos e lotes para construir.

As facilidades de acesso e transporte ao pitoresco arrabalde também podem ajudar a explicar a preferência dos fotógrafos da revista pela região se consideramos que a operação de ir à praia para flagrar transeuntes e banhistas poderia envolver algum custo, de modo fosse preferível ir a lugares mais próximos da sede das instalações da Lindemann que ficava na Piedade. Talvez, por todos esses motivos que os editores publicaram um texto louvando a Barra como o grande ponto de encontro da chamada gente elegante e abastada diante do mar:

Na Barra

Um dos mais belos e pitorescos aspectos que a nossa cidade apresenta, nesta causticante estação, é o das nossas praias de banho. Uma verdadeira multidão, onde a juventude se destaca, movimentando os nossos arrabaldes balneários, dando-lhes vida, alegria e beleza.

A Barra, que se orgulha de ser o nosso mais elegante e aprazível jardim do verão, tem, nessa época a sua população acrescida, sendo que, durante os dias de repouso, é considerável a romaria dos que ali vão desfrutar a salubridade do seu clima suave e as belezas de suas paisagens encantadoras.

O farol é o ponto de concentração de quantos procuram quebrar a monotonia da vista desta velha cidade conservadora e arcaica.

Como que se encontram, ali, todas as belezas da terra... De um lado, a quietude do mar, ora verde, ora azul, ora cinzento, confundindo-se, muito ao longe, com o céu tão azul e tão claro... De outro, o casario multicolor, irrompendo, como flores esquisitas, de dentro do verde-escuro da vegetação exuberante.

Isso sem falar na beleza cativante das nossas lindas patricias, que arrastam para ali um bando de admiradores, sempre deslumbrados pela graça incomparável dos sorrisos femininos.¹⁷²

Este texto, estrategicamente publicado próximo a dois clichês de flagrantes de mulheres passeando pelo bairro, parece ser uma síntese que explica a preferência pela Barra. O arrabalde reunia três elementos importantes: a beleza natural, a gente bonita e elegante e as modernas residências. Essas características eram decisivas não só para quem estava interessado em se divertir e/ou morar na região. Mas do que isso, pessoas, edifícios e um natureza bela e elegante formavam uma imagem harmoniosa. Assim, o valor da região se dá também pelo seu potencial fotográfico fundamental para a produção de uma nova imagem da Bahia.

Provavelmente, mais do que servir apenas como um índice que funcione como evidência da modernização e protagonismo do arrabalde, os clichês, assim como a construção das ruas, casas se constituíram enquanto ícones de uma prática responsável por tornar a Barra o que ela deveria ser para determinados grupos da cidade. Essa é uma observação importante uma vez que a região, até as últimas décadas do século XIX, ainda que mais estruturado, continuou sendo um lugar de veraneio. Somente nas primeiras décadas da centúria seguinte, o movimento de deslocamento definitivo para aquela região foi intensificado. Essa dinâmica ocorreu em paralelo à emergência das revistas ilustradas de variedades que, a exemplo de *Renascença*, passaram a destacar aquele espaço. Em resumo, estamos investindo na ideia das imagens em revistas ilustradas como mediadoras no processo de consolidação de uma cultura de como ver/viver em determinado espaço da cidade. Mais do que o registro do que acontecia nas praias, os clichês são um chamamento para perceber e apreciar aquela região.

Passando à interpretação e compreensão das dimensões da visibilidade das pessoas e objetos presentes nas imagens, em uma primeira visada o que se destaca é a presença feminina. As mulheres, sejam crianças ou adultas, estão presentes em todas as fotogravuras. Sempre em primeiro plano, elas nunca estão sozinhas, aparecem regularmente na companhia de uma ou mais possíveis amigas e/ou parentes. A presença masculina adulta parece ser secundária como nas figuras 198 e 199. Em menos de dez clichês, foi possível perceber os homens adultos e quando os encontramos, eles estão em quantidade significativamente inferior às mulheres. Em

¹⁷² *Renascença*, Salvador, nº 134, janeiro de 1926, p. 21.

alguns registros, a presença masculina adulta sequer está no plano central da imagem. Em outros, mesmo no plano principal, os adultos estão nos cantos dos clichês.

As crianças, por sua vez, sejam as maiores ou as de colo, aparecem em vários clichês a exemplo da figura 197. Em todos eles, os petizes estão em grupo, sendo que em algumas imagens eles aparecem sem a companhia de adultos. O desejo dos editores de mostrarem tantas crianças no espaço litorâneo pode estar relacionada à ideia de construção da praia como um espaço não só familiar, como também seguro e pueril. É bem possível que, retratar crianças sorrindo e brincando inocentemente nas pedras e areias, seja uma forma de tornar aquele espaço ainda mais convidativo. Talvez, considerando a ideologia higiênica do momento, a presença de tantas crianças nas imagens seja um modo de naturalizar o cuidado com a saúde desde cedo. Não custa lembrar que em *Renascença* foi muito comum encontrar discursos e imagens preocupados como a educação e saúde infantil.

Em relação aos planos não centrais, algo bastante evidente é a presença da natureza como componente fundamental. Na absoluta maioria dos registros, sempre foi possível ver nos planos secundários ou até mesmo primários elementos como o mar e, especialmente, as pedras. Sobretudo em registros nos quais as crianças são um dos principais objetos da câmera, a natureza não está ali como um mero pano de fundo. Ela parece ser tão importante quanto as pessoas para a composição de uma visualidade e visibilidade marítima. Em muitas fotogravuras, possivelmente, os fotógrafos e editores fizeram questão de dar a ver a interação das pessoas com os elementos naturais. É assim que frequentemente vemos crianças “mariscando” e homens e mulheres sentados nas pedras. Na Barra, ainda que em poucas fotogravuras seja possível perceber no fundo elementos com Avenida Oceânica, além dos bancos, do coreto e da calçada como na região do Farol da Barra, o que parece prevalecer como questão central é um desejo de constituir, por imagens, uma relação harmoniosa entre determinado grupo de pessoas e a natureza. Neste sentido, investimos na interpretação de que a paisagem marítima não servia apenas como um pano de fundo ou um mero acessório. Muito pelo contrário, podemos imaginar que a centralidade da natureza pode ser um indicativo de demonstração da cidade enquanto um lugar naturalmente belo e agradável, cuja natureza era realça pelo fato de a cidade possuir uma população jovem e branca que, com o auxílio da revista, conseguiria formar com os próprios elementos naturais uma imagem marítima harmoniosa e equilibrada

Algo que nos chamou bastante atenção foi o modo como as pessoas performavam para a câmera. Ainda que seja possível identificar as poses tradicionais como estar de pé e olhando diretamente para a objetiva, em boa parte dos registros encontramos as pessoas sentadas em

bancos e nas rochas das praias. Em alguns clichês as pessoas estão em posturas mais despojadas, como nas figuras 201 e 202. Em outros é possível perceber que muitas mulheres e crianças estão sorrindo e evitando olhar para o fotógrafo, a exemplo da figura 200. Talvez, o desvio do olhar seja uma questão de timidez o que pode ser reforçado também pelo modo como algumas pessoas estão sorrindo. Por outro lado, o não olhar para a câmera seja um gesto que demonstre contemplação para a paisagem natural e urbana.

O fato de os fotógrafos buscarem dar a ver estes sorrisos, olhares e gestos possivelmente poderia ajudar a reforçar a produção de uma imagem leve e descontraída. Em outras palavras, é como se os fotógrafos e objetiva, talvez não intencionalmente, captassem o movimento das pessoas olhando para a paisagem reforçando o movimento de contemplação. Assim, tendemos a entender estes gestos como um reforço da ideia da sociabilidade litorânea enquanto uma desprentensiva atividade de descontração, alegre e deliciosa, que deveria ser dada ver, inclusive, no modo como as pessoas se colocavam ou eram colocadas diante da câmera.

É muito provável que uma outra forma de reforçar o caráter fresco e arejado da imagem litorânea fosse a indumentária dos retratados, especialmente das crianças e mulheres. Na série constituída, as toilettes de cor branca se sobressaem em relação às roupas de outras tonalidades. Em menos de cinco registros encontramos mulheres com vestidos de tons mais sóbrios. Já entre os homens adultos, não encontramos nenhuma indumentária na cor branca, o que pode indicar que entre o gênero buscava dar-se a ver de um modo mais sério e compenetrado.

A predominância da cor branca pode indicar uma espécie de busca por uma sintonia com uma paisagem dada ver nas legendas e nos clichês como clara e conseqüentemente alegre. Parece que as pessoas não queriam destoar da paisagem uma vez que era constituída como branca, principalmente se levarmos em consideração que todas as fotografias eram diurnas, especialmente vespertinas, e apresentam boa iluminação e nitidez.

Ainda sobre a indumentária, algo que não variou foi o estilo das roupas. Eram sempre o que chamamos de esporte-fino. Entre as mulheres podemos ver, além dos vestidos, chapéus, laços, faixas, meias e outros adereços. Já a indumentária masculina também era composta com adereços, em especial os chapéus e bengalas como no clichê da figura 199. Além disso, os homens estão sempre vestindo blazers e gravatas, o que conferia à sociabilidade litorânea o caráter ainda mais distinto. Pela indumentária, podemos perceber que a prática do passeio na orla de Salvador deveria ser dada a ver enquanto uma atividade elegante. Ainda que os discursos sobre os passeios pela praia sejam colocados como uma atividade terapêutica de contemplação e de higiene, tal sociabilidade também parecia ser uma oportunidade de auto exibição.

Figura 199: Exemplo de um flagrante cuja presença masculina é marginal

BRASIL NACIONAL

Silhuetas femininas

Préstito das flores IX Z. A. C.

O maguado dulçor dos seus languidos olhos
Qualquer coisa possui da velada tristeza
De alguma aurea illusão a que vivesse préza
E occultasse o seu ser nos intimos refolhos.

Com que encanto subtil prende as rosas em mólhos
Ao regaço, exalçando a juvenil belleza!
E o seu sorriso alacre é como estrella accésa
Para o nauta do amor perdido entre os escolhos.

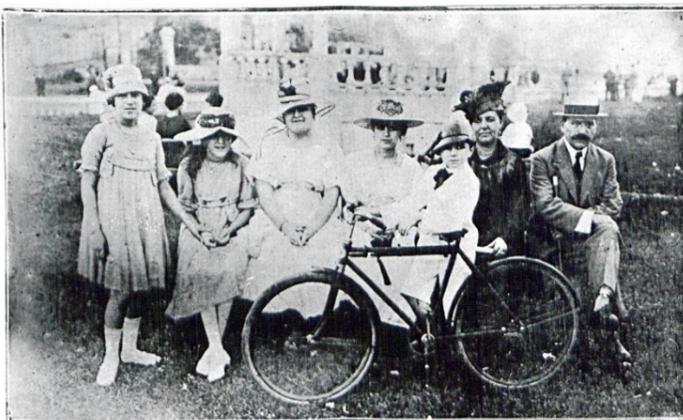
Contrastando com o olhar nostalgico e dolente,
Tem ella uma alma alegre, irrequieta e fremente
E um coração travesso, effusivo e risonho.

Qual astro vespéral no céu azul se mira,
ZUZU vive feliz, á luz do ideal que aspira,
E olha a vida através de um romantico sonho!...

MAX. LINDER



EM FRENTE DE NOSSA "ANSCHUTZ"



O conceituado negociante sr. Joaquim Antonio da Cruz e sua exma. familia gozando o frescor duma bella tarde de maio, no Pharol da Barra.

Fonte: *Renascença*, Salvador, nº 29, 15 de maio de 1918, p. 33.

Figura 198: Na parte superior da página, um clichê flagrando pessoas consideradas elegantemente vestidas contemplando a Barra.

Renascença

Dessas saudações innocuas á beira dos caminhos, desses encontros furtivos á entrada da ermida, desses convívios ephemeros durante a farinha-da ou num dia de colheita, que amores ditosos ou desgraçados, que affeições sublimes para a vida e para a morte!

A nossa "Anschutz" na Barra



Dr. Egas Muniz, o artistico Pethin de Villar, uma das mais vastas erudições do mundo intellectual brasileiro e nosso honroso collaborador, tendo ao seu lado a sua digna consorte e dilectas filhas



Oscar, filho do cel. Augusto Foeppl

CONSELHO MATERNAL

O exercicio é util á criança, porque desenvolve o appetite e activa o crescimento, mas no tempo de verão elle deve só ser permitido pela manhã e ao cahir da tarde.

Correr e saltar nos dias quentes é provocar uma grande transpiração, que, supprimida, é origem de muitos males.

Ar fresco, banhos frios, exercicios moderados, comer souco, abstinencia completa de frutas verdes, dormir duas horas depois da ceia e levantar-se antes do sol apparecer: são meios hygienicos de grande valor.

A Bahia moderna—A aprazivel vivenda da viuva Meirelles, situada na Graça.



Fonte: *Renascença*, Salvador, nº 5, outubro de 1916, p. 16.

Figura 197: Página com dois clichês apresentando crianças nas pedras na Praia da Barra

RENASCENÇA

Lindos effeitos de nossas Marinhas — excursão á Barra—Camarão.

NA PRAIA



Vermelha e enorme flor, desabotó
A madrugada as pétalas! o oiteiro
A pouco e pouco avulta do nevoeiro...
Surge, e de cor de rosa se coróa

Vejo em torno de mim cerrar-se o mundo
Como um bello ninho delicioso:
Em cima, o azul esplendido, o radioso
Azul de um céu purissimo e profundo.

A passurada sorprendida vóia
E canta; o azul inunda o céu inteiro.
Vê-se na orla da praia o mar fagueiro
Que ondas sobre ondas, rápido, amontóa.

Em frente o mar, que o trémulo e onduloso
Dorso pelo horizonte alonga; ao fundo,
O outeiro, verde de arvores, jocundo
De flores, de gorgeios melodioso.

De turbilhões de espuma que a emmoldura,
Uma ilha cresce no horizonte; em cima
Palmas ao vento oscillam e e estremeçam...

Em confusão graciosa, em pittoresca
Desordem, junto ás ondas se accumula
A fila dos rochedos, mar em fóra...

Bordando os ares com a nitente alvura,
Vóos de uma ave que ora se aproxima
Ou foge—mostram-se e desaparecem...

Por sobre o alvor da praia, a espessa e fresca
Sombra do morro se derrama e a insidia
No mar de oiro em que o sol despenha a aurora...

VICENTE DE CARVALHO



Aspecto na esxada da Barra—Pharol

Fonte: *Renascença*, Salvador, nº 57, 30 de maio de 1920, p. 22.

Figura 202: Conjunto de clichês com senhorinhas performando descontração ao estarem sentadas nas rochas e nos bancos do Farol da Barra



Fonte: Renascença, Salvador, nº 16, 25 de julho de 1917, p. 24.

Figura 201: Mais um exemplo de clichês registrando uma performance visual em que a relação com as rochas procura passar uma ideia de serenidade e contemplação



Fonte: Renascença, Salvador, nº 39, 25 de fevereiro de 1919, p. 34.

Figura 200: Fotogravuras de flagrantes de mulheres timidamente olhando para a objetiva



Fonte: Renascença, Salvador, nº 24, 18 de janeiro de 1918, p. 19.

Embora o conjunto das imagens mobilizadas pelos editores deseje fazer ver as regiões litorâneas de Salvador como um espaço de lazer, uma visualização a contrapelo parece revelar que a dimensão do trabalho em uma perspectiva racializada não era possível de ser invisibilizada. Ao menos em alguns clichês, entre crianças, mulheres e homens divertindo-se e despojando-se entre as rochas e pedras, encontramos algumas mulheres negras que, muito provavelmente, na condição de empregadas domésticas, estão trabalhando para garantir um descanso das elites e camadas médias. Nos clichês das figuras 200 e 204, elas aparecem na condição de cuidadoras das crianças de colo. Ainda que elas estejam nos planos principais da imagem, parece existir um esforço de invisibilização da sua posição e função social.

Um clichê em particular nos chamou atenção. Nele, conforme podemos ver na figura 203, existe uma legenda que descreve apenas Maria Luiza. Na imagem parece existir uma invisibilização gritante que sequer considera a existência de uma mulher negra trabalhando naquele espaço quando está carregando uma criança não identificada, talvez a filha de Maria Luiza. A centralidade da imagem é a mulher branca que, em uma lógica patriarcal já conhecida, é identificada como filha do desembargador que não aparece na fotogravura.

Figura 203: Na parte superior da página, um instantâneo da série fotográfica "Em frente à nossa 'Anschutz'" flagrando Maria Luzia, sua filha e possivelmente sua empregada

Renascença

A ÉSMO

Aos typos da rua que, pelos seus caracteres ridiculos ou demasiada insignificancia, nos prendem olhares, ora de repulsa, ora de commiseração, bem caberia o epitheto de—comicos-ambulantes.

E' de vêr que o que produz estes seres desafortunados, ou corruptos,—espelho gratuito da miseria,—é o desastroso culto ao Deus do Vinho ou o sosso-brar da nau intellectual no mar proceloso da vida: uns, visceralmente mordidos pelo baculo do vicio, narcotizam se nas taças de fogo da aguardente; outros, acomettidos por uma idéa fixa traçoceira, desgarram nas sombras da loucura. E assim vivem, ou parecem viver, de par com o torvelinho das multidões, a incorrer no látego chacoteador da garolada, policia que não previne nem corrige, senão exaspera o animo dos que lhe espicacam a mola do escandalo e do espalhafato, augmentando-lhes o infortunio.

.....

E' de um desses typos da rua que pretendemos delinear o perfil bizarro e extranhamente original.

Ha, aqui na cidade, habitando um pequeno pardieiro a Mesquita, um individuo, cõr-preta, moço ainda; barba hirsuta e alongada para a frente como um limpa-trilhos de locomotiva; andrajoso, quase sempre; ás vezes, porém, envergando acanhado frack e chapéu duro, bengala empunhada á inglesa, dos quacs e elle talvez o terceiro possuidor; muito ancho e absorto na disposição do seu trajó, passo estugado e rythmico.

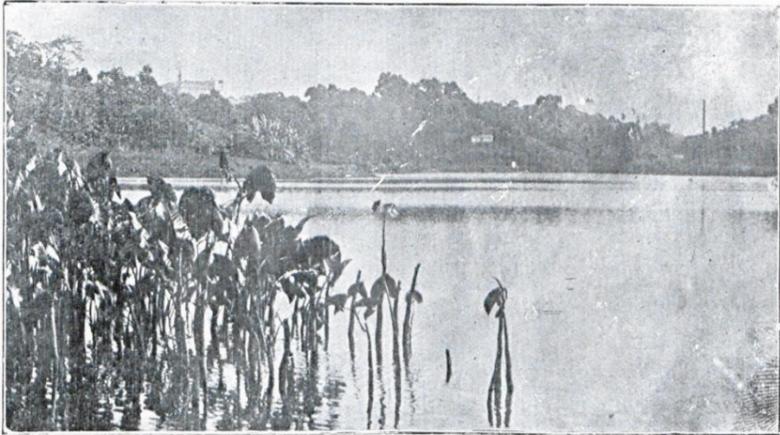
Tudo isto contrastando com o seu olhar significativo e manso, qual não é o de um doudo. Apparentemente bom e bem educado, nunca se lhe ouviu da bocca, quase sempre muda, a mais leve impreciação, um improperio sequer! Um doudo que não é inteiramente doudo... Quem sabe si, submettendo esse nobre cerebro ás leis da psychiatria, não se lhe desanni-viariam os horisontes da razão?

Heitor Valença

Em frente á nossa "Anschutz", na Barra



Senhorinha Maria Luiza, filha do Sr. Dr. Augusto Góes



Um lindo trecho do Dique, futuro Parque Bahiano

Fonte: *Renascença*, Salvador, nº 5, outubro de 1916, p. 39.

Figura 204: No rodapé da página uma grande fotografura várias crianças acompanhadas de algumas mulheres negras cumprindo a função da babá

RENASCENÇA

BIBLIOTECA
BRASIL
NACIONAL

Os musicos de oitava, muito espigados dentro de seus uniformes de brim pardo, bordados a sutacho, eram distribuidos pelas jangadas maiores. Os «chefes» embarcavam logo e por entre vozeio ensurdecedor de mulatas e crioulas de engommadas saias, canisas de crivo e pannos listrados que saltavam as embarcações, entrando pelo mar, dava-se o signal da partida.

Todas as jangadas largavam velas e iam deslizando á flor das aguas, qual mais empenhada em vencer primeiro a distancia entre a enseada da Mariquita e a de Sant'Anna.

Veze, mostrava-se a pouco trecho, na crista duma onda, a cabeça dum nadador que acompanhava a flotilha em cumprimento de voto.

Attingido o ponto de destino, subiam os pescadores, remos ao hombro, sempre ao som de musica e ao estrondear de foguetes, indispensaveis aos povos dos paizes quentes, que sentem necessidade de exteriorizar ruidosamente a sua alegria, para a capella, donde, concluidas as ceremonias da liturgia, volviám á Mariquita erguendo os tradicionaes ramos e lançando ao azul vibrante victores fervorosos a Senhora Sant'Anna, sua protectora delles, na rude faina a que se entregam e lhes alenta a alma quando o fragil barco foge diante do temporal, subindo do cavado para o cimo das vagas alterosas que os ameaçam de tragar.

A' noite, eram as infalliveis «cheganças» a que jamais faltaram admiradores entusiastas, notadamente para a dos «Marujos» em que palpitavam, vivazes, a religiosidade e a intrepidez do nauta luzitano, através do hybridismo da composição.

Sob os toldos e tectos de palha serviam-se loutas ceias e, á luz das estrellas, por toda a parte, ouviám-se as melodiosas modinhas brasileiras doutros tempos, aos afinados arpejos de violões e outros instrumentos populares.

E como a cidade ficava longe, os endomingados forasteiros tambem ficavam, enfeitados pelo canto das sercias da terra, de negros olhos bulçosos e onduladas cabelleiras.

Valia a pena de uma vigilia ouvil-as cantar á porfia. Ademais tinha irresistiveis attracções o sempre lembrado banho frio no Lucaya, abaixo da calha que fazia mover a lapidadora de diamantes e ao qual se ia de tamancos, sem collarinho, sob as grandes abas dum chapéu de palha grossa, vezes sem palitô, mas tambem sem escandalizar o proximo.

Entretanto, naquelle tempo já existiam decencia e moral e mais, muito mais do que hoje, havia respeito.

Antonio GARCIA

LAGRIMAS...

Para a amiguinha Teló Ribeiro

Eu vi correr num desespero insano,
Maguando a sua palpebra querida,
O pranto, que constante, em nossa vida,
E' o redemptor do sentimento humano!...

E não senti, sequer, um só gemido
Sahir do mais recôndito dest'alma,
Que, simulando prazenteira calma,
Guardava o coração em ais partido!

E' que este coração, á dor affeito,
Vê, insensivel, toda magua, embora
Se despedace, aqui, dentro do peito!

Sempre sorrindo ás almas soffredoras,
Bendiz áquella que padere e chora
Lagrimas doces e consoladoras...

Carolina do Lago
Pojeua-18-2-918



Uma verdadeira galeria de petizes venturosos e sadios posando ao ar livre, no Pharol da Barra.

Fonte: *Renascença*, Salvador, nº 27, 25 de março de 1918, p. 25.

Os Banhos de Mar

Um segundo conjunto de imagens envolvendo as sociabilidades marítimas tratou dos banhos de mar. Clichês registrando essa atividade estão em menor quantidade se comparados aos dos passeios e contemplação no/do mar. Quantitativamente, identificamos pouco menos da metade de fotografias em relação ao conjunto anterior. No entanto, os banhos de mar mereceram atenção especial nas páginas de *Renascença*, o que pode ser observado nos tamanhos, formato e suporte dos clichês. Quase todos são retangulares, grandes, em sentido horizontal e ocupam páginas inteiras do periódico. Além disso, a sua disposição respeitou quase que totalmente a perspectiva da reportagem fotográfica com a publicação de mais de um clichê em uma mesma página.

Enquanto um fenômeno moderno, o banho de mar, no ocidente, encontra entre os anos 1740 e 1860 um longo período de desenvolvimento e afirmação (Corbin, 1989). Em um primeiro momento, a prática teve uma função medicinal e terapêutica. Também, a sua ocorrência se dava de um modo mais individual. Mas, a partir do século XIX, a atividade foi adquirindo novos sentidos especialmente voltados para o lazer e sociabilidades mundanas. É nesse momento que Alain Corbin (1989) defende a existência da invenção da praia, um espaço estruturado coletivo para o lazer.

A invenção da praia de/em Salvador ocorreu apenas nas últimas décadas do século XIX com, como vimos, a modernização dos espaços litorâneos e dos seus acessos e da prática do veraneio. Entretanto, pelo que se depreende de algumas notícias da imprensa, a transformação dos espaços litorâneos em praias modernas não estava ocorrendo de um modo convincente ou satisfatório, especialmente quando se pensava na estruturação do espaço para o banho em si. É o que podemos perceber, por exemplo, na leitura de um editorial em *Renascença* se queixando da pouca atenção que os governos estadual e municipal davam às praias. De título “O que não possuímos: praias de Banho” os editores fazem um amplo comentário sobre a situação das praias da cidade:

Seria contrassenso negar que a vida baiana, no momento, é bem mais suportável, para espíritos afeitos aos gozos da civilização, do que o fora há um decênio. Vangloriamo-nos de possuir muito de útil; de belo, mesmo de luxuoso e decorativo, mas, em não temos tudo de quanto carecemos e outras urbes brasileiras, menos populosas e de menor valor econômico, fruem desde anos. Um só exemplo, a esmo: desconhecemos a “season” de banhos Cidade marítima, com trezentas mil almas e uma fortuna global considerável, a Bahia não logrou ainda uma praia de banhos, porque não o são, em absoluto, por inadequadas e imundas—verdadeiros vazadoiros das habitações contíguas, — as

CAPÍTULO 5 - O MAR, A PRAIA E O LITORAL

que se perlongam até a ponta do Monte Serrat e, defletindo, seguem daí contornando toda a península do Itapagipe.

São demasiados quietas as águas da baía interior que banham os subúrbios, da outra banda, a partir de Plataforma.

O mesmo se pode dizer das que separam do continente a margem oriental de Itaparica, com um fundo lutulento,

Restam, pois, as povoações litorâneas do setentrião, além Barra, porque as costas do sul são de difícil acesso e quase ermas.

Entre elas aviltam os arrabaldes aristocráticos da Barra e do Rio Vermelho; ambos, porém, desprovidos de estabelecimento balnear, não dispendo sequer de barracas de alugar para mudança de vestes apropriadas, aprovisionamento de aparelhos de natação e salvamento, zonas delimitadas com anteparo e resguardo contra os pêgos traiçoeiros e as ira súbitas do oceano, profissionais banhistas e quanto ainda se faça mister.

Aos que vão a banhos, para tratamento ou recreio, falta-lhes tudo.

Mesmo aqueles que se sujeitam a tomar casas por preços elevadíssimos, como não é possível estejam todas à beira-mar, têm que atravessar as ruas centrais já em trajos de banho, o que não é sem inconvenientes não raro causa reparo, embora nossos banhistas em geral tenham tido o bom senso de não copiar os figurinos demasiado curtos collantes, de que usam e abusam elegantes de outros centros,

O maillot em plena rua escandaliza sempre.

Há cerca de cinco lustros espírito empreendedor tentou a fundação duma cidade balnear em terras da antiga fazenda Areia Preta, fronteiriças do Atlântico. A futura povoação, bem situada, preencheria seus fins.

Essa iniciativa não foi, porém, auxiliada como merecia o esforço elogiável e vultosos dispêndios de tempo e pecúnia ficavam inaproveitados.

Imitou-o, anos depois, o proprietário dos terrenos da Pituba; porém, mais prático, limitou sua ação ao assentamento da primeira pedra da porvindoura cidade da Luz, E tudo ficou nisso.

Mais tarde, da fazenda Lagoa, dividida em lotes, surgia Amaralina, que só veio a se desenvolver depois de fundada a estação radiográfica e de telégrafos os dois ramais de transvias que a servem. O estabelecimento balnear ficou esquecido.

Ter-se-ia exaurido nossa capacidade de iniciativa? Escassearão, porventura, capitais para cometimentos desse jaez? ou eles se retraem, esguardando negócios de mais rápido e vantajoso lucro?

As interrogações que aí ficam nos são ditadas pelo anelo cáldo de ver progredir a terra natal, por cujas aspirações nos bateremos sempre.¹⁷³

Ainda que longo, achamos importante colocar o editorial na íntegra por ele ser revelador de algumas questões. Para os editores, ainda que as dificuldades em transformar Salvador em uma cidade balneária sejam explicadas pela omissão dos governos, implicitamente parece que culpa por não possuir praias de banho também recai sobre a iniciativa privada que não levava adiante alguns dos esforços iniciais de construção de espaços de moradia e sociabilidades marítimas. Além disso, vimos que o editorial parece ser bem explícito sobre o que seria uma verdadeira praia de banho. Neste sentido, parece que não era suficiente a construção do passeio, das avenidas que ligariam as praias às outras regiões da cidade. Era necessário sobretudo um equipamento para o banho como barracas, equipamentos para natação e salvamento, zonas delimitadas para o banho e profissionais para orientar os banhistas.

¹⁷³ *Renascença*, Salvador, nº 11, 25 de março de 1917, p. 11.

Assim, o que faria uma cidade ter praias de banhos e desfrutar plenamente da “season” não é somente a beleza e qualidade natural do mar, mas a presença de uma estrutura segredada e elitizada. Nesse caso, o problema das “não praias” de Salvador não era só a falta dos equipamentos e serviços para o banho, mas também existência e persistência de uma estrutura notadamente popular que constituída por casas contíguas que sem tratamentos de dejetos adequados, poluía e tornava as praias imundas. Em resumo, ter praias para banhos é ter um equipamento produzido por e para uma pequena parcela da cidade que, naturalmente, era a única que saberia aproveitar e imagetivamente estar em sintonia com a paisagem natural. As praias de banhos se tornam o problema visual na medida em que a sua invenção está condicionada a uma economia visual que deveria gerir o que deveria ser e não ser dado a ver.

Essas evidências são importantes sinais que podem ajudar a explicar a existência de poucos registros de banhos de mar se comparado às imagens envolvendo os passeios e contemplação do mar que foram objeto de análise da série anterior. Vale a pena ressaltar que não estamos afirmando que a prática do banho de mar em Salvador era menor do que outras sociabilidades à beira mar. O que está em curso aqui é a ideia de que, para os editores de *Renascença*, que consideravam que faltavam praias de banho em Salvador, talvez, o registro dos banhos de mar fosse algo a ser menos visualizado se comparado às outras sociabilidades marítimas. Uma vez que os editores da revista a viam como um impresso que deveria mostrar progresso da Bahia, é preciso ressaltar mais o que estava dando certo, do que o que parecia não ocorrer do modo desejado.

Por outro lado, ainda que em quantidade reduzida, os clichês dos banhos de mar, bem como o editorial, pareciam ser uma importante estratégia de não só educar os leitores sobre a importância de banhar-se nas praias, como também cobrar das autoridades e da iniciativa privada a melhoria daqueles espaços. Assim, se a pouca quantidade de registros de banhos poderia ser um indício da dificuldade de uma parte da população e governantes em estruturar prática, isto é, incorporarem a atividade ao modo desejado pelos editores do impresso, também era uma espécie de denúncia da dificuldade de a cidade alcançar à civilização pelo mar.

Talvez, tudo isso ajude a explicar que, embora sejam poucas fotografuras, elas estão bem destacadas nas páginas de *Renascença*. Ademais, a disposição na forma de reportagem fotográfica parece reforçar o desejo dos editores em fazer do banho de mar um símbolo dos novos tempos soteropolitanos.

Figura 205: Uma forma comum de publicação de flagrantes de banhos de mar: grandes mosaicos com mais de três clichês ocupando duas páginas inteiras



GRUPOS DE BANHISTAS, NAS PRAIAS DO RIO VERMELHO E BARRA. VENDO-SE AO MEIO UM ASPECTO DESTES ARRABALDES

O nosso argumento é reforçado quando o já conhecido Alex publicou, no espaço destinado aos artigos de fundo da revista, um longo e elogioso comentário sobre as praias:

Praias. Anda a cidade meio despovoada. A canícula rigorosa do verão intransigente e severo arrastou para as praias ou às regiões do interior uma boa parte dos que sabem gozar, roubando interesseiramente a luta cotidiana umas poucas de horas, sem cuidados, à liberdade que a natureza, risonha e prodiga, concede.

Os arrabaldes enchem-se duma população nova, adventícia que transfere à vida normal uns tons fantasistas de alegria irrequieta. As praias têm agora um aspecto animador: pelas primeiras horas da manhã o aspecto das bacias que se estendem na Barra, Rio Vermelho, até próximo de Amaralina, apresenta encantos variegados e quase novos para a Bahia.

Lembram-nos as praias do Rio de Janeiro, esse Flamengo tradicional ou Santa Luzia, ou mais além essa memorável e decantada Guarujá, em miniatura, sem confortáveis instalações, nem Barracas listradas e elegantes, que tanto as embelezam, auxiliando o banhista.

A elegância seleta dessa multidão, toda amiga, risonha, numa promiscuidade quase infantil, enche de vida esses esplendidos cantos da cidade.

E não compreendendo esses trechos que abundam um pouco mais longe, marginando a Estrada de Ferro, a 50 minutos da cidade, onde a natureza, quase selvagem, dá mais realce e torna os veranistas mais amigos pela necessidade de sociabilização, ou as ilhotas que nos cercam desde S. Thomé a Bom Jesus, Loreto e Madre de Deus, com a mais bela praia do Estado – Suape, outros esplendidos retiros para os que almejam ser felizes...

Fecharam-se os salões da cidade: a vida do campo ou das praias é o great attraction... Predominam os prazeres simples: o espírito, reconfortado pelo organismo refeito, sente-se bem com um pouco e música aos domingos, ou a ventura de ver Bertini ou Pina Menicheli, na tela do cinema popular, evocações agradáveis e suaves da vida social. Enquanto isso, o bom burguês, reclinado na sua cadeira de vime, lê as nossas desataviadas linhas, vê passar os bondes e nessa mesma posição, empanturrado, faz uma soneca deliciosa.¹⁷⁴

Neste texto, parece que o autor está convidando seus leitores a produzirem em suas mentes a imagem perfeita de uma praia de banho. Esta deve ser inspirada nas praias cariocas, o exemplo geográfico mais próximo de excelência marítima. Depois, é necessário imaginar quais seriam as pessoas que deveriam estar naquele lugar. Obviamente, seria um público seletivo e elegante, o que verdadeiramente saberia compor e gozar daquela paisagem. É aquele que é a população nova, é a que sabe estar ali, sabe ver o que precisa ser visto e sentido, além de saber como se mostrar de um modo que confira às praias um aspecto ainda mais animador, simples e prazeroso. Enfim, só essa gente nova e elegante é que consegue contraditoriamente dar a ver uma promiscuidade infantil.

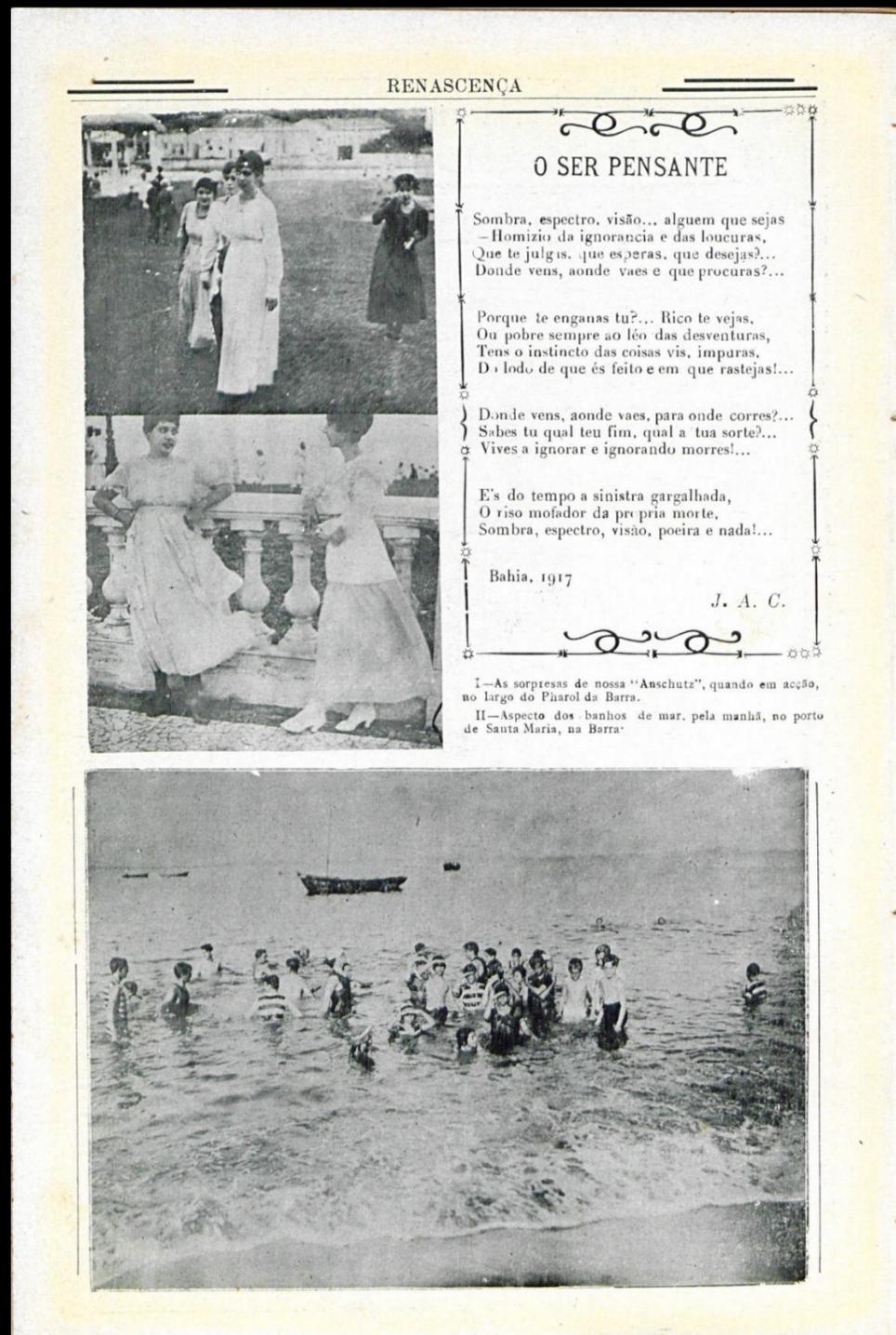
A interpretação dos planos, dos objetos e pessoas dadas a ver, bem como a performance destas últimas nos permitiu perceber algumas semelhanças e diferenças entre as imagens de passeios pelas praias. Em relação às convergências, podemos dizer que, mais uma vez, elementos da paisagem litorânea, assumem uma posição importante nas fotografias. Se nos

¹⁷⁴ *Renascença*, Salvador, 31 de janeiro de 1918, p. 11

passeios as rochas predominavam nos clichês, nos banhos a faixa de areia é que prevaleceu. Em todos os clichês é possível observá-la na composição da imagem. Dessa vez, o mar não está apenas compondo a paisagem ou servindo como objeto de contemplação. A praia parece um elemento central para outra experiência que é o próprio banho.

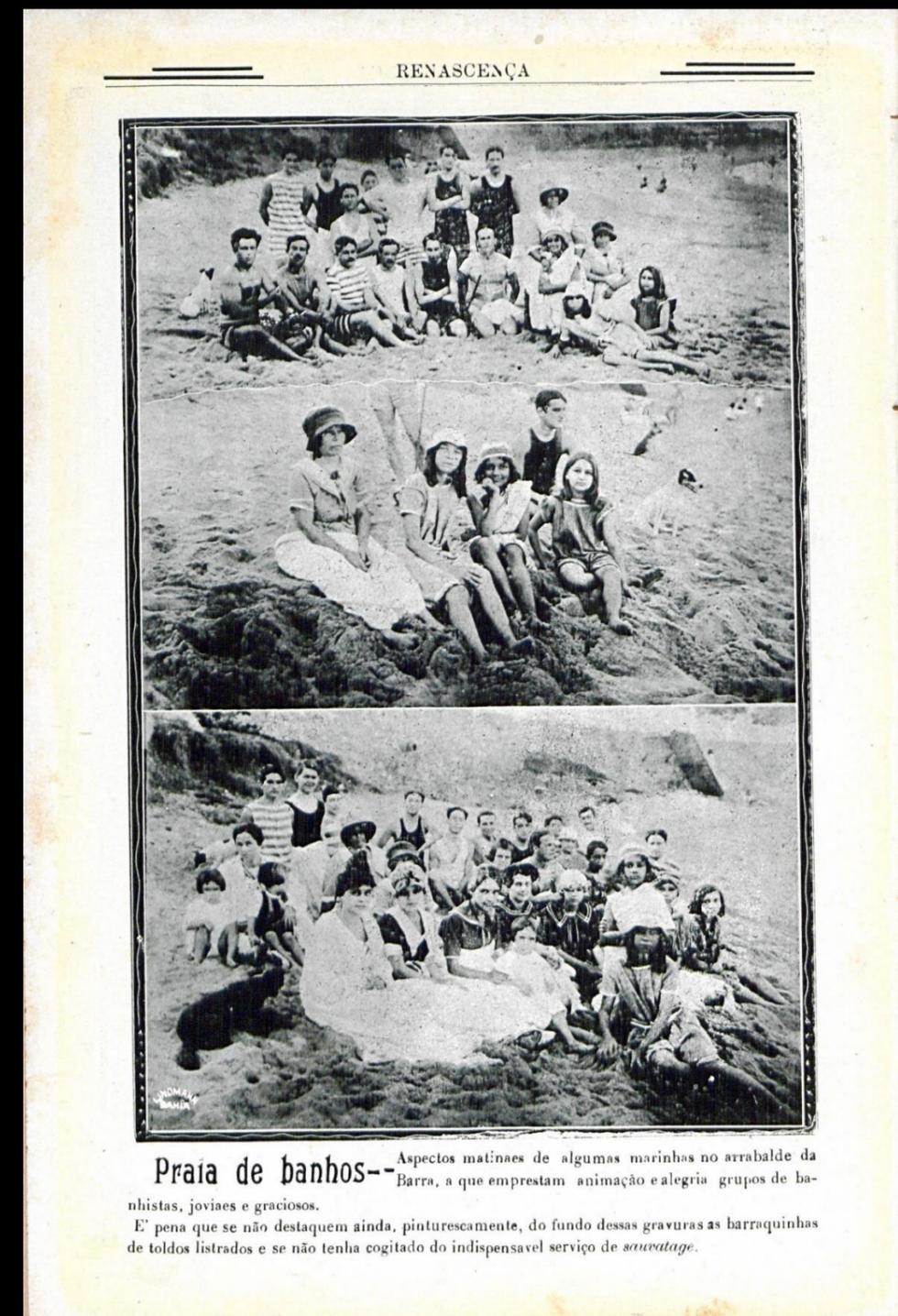
No que se refere ao espaço geográfico, para os editores de *Renascença* não era possível falar dos banhos de mar sem destacar, mais uma vez, a Barra. Ela é o cenário principal dos registros, embora também encontremos referências ao Rio Vermelho. Por sua vez, não encontramos referências de banho de mar em Itapagipe. Em relação às pessoas e o modo como elas se colocavam para a câmera, podemos destacar algumas diferenças. Uma delas é que a distribuição entre homens e mulheres parece ser mais igualitária. Nas imagens é possível ver que a presença masculina é mais central e em alguns clichês eles chegam até a predominar. Mais uma vez, as crianças aparecem em bastante quantidade. Outra diferença marcante é a quantidade de pessoas fotografadas. Enquanto nas imagens de contemplação do mar encontramos grupos de três e até no máximo seis pessoas, especialmente mulheres e crianças, nas fotogravuras de banho de mar o padrão é encontrar mais de dez pessoas de gênero e idades diferentes. Essa configuração pode ajudar a reforçar a ideia do banho como uma prática ainda excepcional. Por outro lado, também pode indicar o desejo dos editores em fazer do banho uma prática coletiva, um evento e não algo solitário. Sem dúvidas, exibir dezenas de pessoas confraternizando no mar não deixava de ser uma forma de estimular os leitores a se aventurarem nas praias de Salvador.

Figura 207: Na parte inferior da página, um flagrante de um banho de mar no qual é possível ver mais de uma dezena de pessoas



Fonte: *Renascença*, Salvador, nº 25, 31 de janeiro de 1918, p. 31.

Figura 206: Uma página de Renascença com um conjunto de três grandes clichês de grupos de homens e mulheres nas areias da praia da Barra



Fonte: *Renascença*, Salvador, nº 25, 31 de janeiro de 1918, p. 27.

O modo como os fotografados se colocaram ou foram colocados diante da câmera também guarda algumas semelhanças com os clichês de flagrantes de pessoas contemplando a paisagem litorânea. Nos banhos de mar também parece ter existido uma preocupação de produção de uma visibilidade mais espontânea e natural. Assim, vemos muitas pessoas sentadas de modo relaxado na areia. A despreziosidade também é dada a ver em fotografias das pessoas em pleno mar. Nele, as pessoas parecem estar se divertindo, ainda que procurem olhar para o fotógrafo com um certo olhar de curiosidade.

Por outro lado, dentro de uma atmosfera esportiva, não podemos desconsiderar a existência de uma preocupação editorial em produzir uma visibilidade atlética através da publicação de banho de mar na perspectiva da natação. Em pelo menos duas edições, os responsáveis pela *Renascença* publicaram pequenas reportagens fotográficas em que procuraram destacar o movimento esportivo náutico na Barra constituído por nadadores e, principalmente nadadoras que, no pensamento higiênico da época, contribuíam para a regeneração do povo baiano. Em uma das reportagens, encontramos um texto em que apresentando os clichês dizia:

As nossas praias de banho

O sport náutico tem nas gentis moradoras da Barra, o arrabalde verdadeiramente privilegiado pela natureza, fervorosas e encantadoras adeptas como estas que o nosso clichê representa e são as corajosas vencedoras dos últimos páreos femininos ali disputados.¹⁷⁵

Uma preocupação com a composição de uma imagem atlética na relação com os banhos de mar também parece ter sido compartilhada entre os fotografados. Algo que nos chamou bastante atenção é que, em alguns clichês, muitos homens estão de braços cruzados, talvez um indício de exibição dos músculos retesados. É bem provável que tal gesto seja um modo de demonstrar força e vitalidade. Afinal, como demonstrou Corbin (1989, p. 89), entre os homens, o banho de mar envolvia uma performance que privilegiava a exibição de coragem na medida em que “almeja o heroísmo, de ter enfrentado os invecivas do mar, de ter sentido na pele a flagelação da água salgada, e de sair como vencedor”.

Em dois registros, em particular, chegamos mesmo a ver alguns homens com gestos semelhantes aos dos halterofilistas de exibição dos músculos do braço e antebraço. Uma vez que no mar a apresentação do corpo, ainda que carregada de controvérsias, era mais despida de roupas e adereços, o público masculino poderia ver nos banhos um modo de produção de uma

¹⁷⁵ *Renascença*, Salvador, nº 158, janeiro de 1928, p. 20.

visibilidade forte, viril, saudável e, portanto, condizente com os ideais higiênicos. Então, neste sentido, mais uma vez o discurso que via na praia um lugar terapêutico de regeneração, quando suportado pelos clichês, o banho de mar tornava o higienismo também com um problema visual. Assim, ser saudável não era apenas buscar o banho como uma forma de curar e regenerar o corpo com choque da água fria e a oxigenação do sangue conforme prescreviam os médicos, mas poder exhibir um corpo que só consegue estar na praia porque é saudável. Enfim, os clichês ajudam neste sentido ao sedimentar a relação do banho não só como terapia, mas como hedonismo de modo que agora ia-se à praia não apenas para se fortalecer, mas para exhibir esta força.

Apesar de vermos uma profusão da chamada gente elegante e saudável se divertindo nas praias de Salvador, uma visualização mais atenta dessas imagens consegue revelar que o banho de mar não era apenas um lugar apenas de lazer, mas também de trabalho, embora essa função não recaísse sobre os homens e mulheres encantadoras. Tal como as fotogravuras de passeios pela orla, conseguimos identificar trabalhadoras negras cumprindo a função de segurar crianças brancas no colo enquanto os pais destas banhavam-se pelos mares soteropolitanos. Nessas imagens, como as da figura 211, a racialização da relação entre trabalho e lazer é ainda mais visível. Em todos os clichês em que podemos perceber essas mulheres, elas possivelmente não estão vestidas com roupas de banhos. A sua indumentária constituída de vestidos brancos parece destonar bastante das roupas dos banhistas

Figura 208: Reportagem fotográfica com clichês apresentando aspectos de uma competição de nação da Barra. No fotogravura na parte inferior da página um registro de um grupo de nadadores em que alguns deles performam para a camera um gesto de exibição de força



Fonte: *Renascença*, Salvador, nº 145, 6 de janeiro de 1927, p. 23.

Figura 209: Reportagem fotográfica valorizando as praias de banho de Salvador



Fonte: *Renascença*, Salvador, nº 158, janeiro de 1928, p. 20.

Figura 210: Continuação da reportagem fotográfica presente na figura anterior. Nesta página dois grandes clichês destacando grupo de nadadoras e nadadores conferindo ao banho de mar uma prática esportiva e coletiva



Fonte: *Renascença*, Salvador, nº 158, janeiro de 1928, p. 21.

Figura 211: Página com mosaico com quatro clichês de flagrantes de banhistas em uma praia de Salvador. Em todas as fotografuras é possível observar a presença de possíveis babás carregando crianças



ALEGRES ASPECTOS DUMA PRAIA DE BANHOS—«CLICHÉS» GENTILMENTE, OFFERECIDOS Á “RENASCENÇA” PELO HABIL ARTISTA
PHOTO-AMADOR SR. ARIÔSTO ARAUJO

Eventos no e diante do mar

Passamos a discutir agora outra série de imagens sobre o litoral. Estamos falando dos eventos realizados nas praias de Salvador. Antes, é necessário esclarecer como constituímos essa série. Ao longo das edições de *Renascença*, pudemos notar que o litoral baiano foi cenário de muitos eventos sociais. Este poderiam ser tanto as festas tipicamente mundanas como banhos à fantasia, chá dançantes, *garden parties*, piqueniques, excursões, passeios marítimos, mas também as esportivas e religiosas, como as regatas em Itapagipe, a festa de Senhora Sant'Anna, no Rio Vermelho ou a festa do Bonfim, em Itapagipe. Embora os eventos esportivos e religiosos tivessem um calendário e dinâmicas próprias, a sua constituição geralmente envolvia uma dimensão mundana na medida em que não se resumiam a atividade fim propriamente dita como a missa e procissão ou a própria disputa entre os remadores. Em torno dessas atividades ocorriam festas, encontros e outros tipos de sociabilidades que, na concepção dos editores de *Renascença*, abrilhantavam e ofereciam um diferente aspecto aos eventos.

Portanto, aqui estamos considerando os eventos no e/ou diante do mar aqueles cuja dinâmica envolvia uma relação direta ou indireta com o litoral e soteropolitano. Pensando em melhor organizar na forma de categorias esses eventos, foi possível constituir três grandes grupos de sociabilidades litorâneas. O primeiro daqueles foi formado pelas festas, reuniões e encontros como piqueniques, chás, banquetes, excursões e retretas. O segundo grupo foi composto exclusivamente pelas regatas e tudo que a circundava. Finalmente, no terceiro agrupamento temos os eventos religiosos como as procissões e festas.

Do ponto de vista quantitativo, notamos que as imagens pictóricas que apresentavam o mundo das regatas possuem um volume superior se comparado às fotogravuras que constituíam o conteúdo voltado à cobertura dos eventos tradicionalmente mundanos e religiosos. Os editores publicaram pouco mais de uma centena de clichês sobre as regatas, enquanto as fotogravuras registrando o movimento festivo nas regiões litorâneas de Salvador em função da devoção ao Senhor do Bonfim e Senhora Sant'ana não ultrapassaram a soma de trinta fotogravuras. Por sua vez, imagens cobrindo retretas, bailes, banhos à fantasia e alcançaram a soma de um pouco mais de três dezenas de clichês.

Possivelmente, como já antecipamos, a grande quantidade de imagens das regatas tenha relação com a preocupação dos editores da revista em oferecer um conteúdo esportivo competitivo que rivalizasse com a cobertura que revistas como a *Artes & Artistas* e, principalmente, a *Semana Sportiva* fazia.

Outra explicação bastante crível tem relação com o interesse em fazer renascer o remo, ao exemplo do que acontecia com o futebol. Em um outro trabalho no qual tivemos a oportunidade de discutir aspectos da história do remo na Bahia nas primeiras décadas do século XX, percebemos que a prática deste esporte variou bastante, vivendo tanto tempos áureos como momentos de declínio (Rocha Junior; Santos, 2015). Nos anos 1900, especialmente com a fundação da Federação dos Clubes de Regatas da Bahia, em 1905, muitas regatas protagonizadas por Esporte Clube Vitória, Clube de Natação e Regata São Salvador, Santa Cruz Esporte Clube e Clube de Regatas Itapagipe, os quatro principais clubes de remo em Salvador, foram disputadas. Ao menos duas vezes por ano, as justas náuticas promoviam uma grande movimentação em Itapagipe aos domingos. Esse é o período que a imprensa esportiva denominava de a época de ouro da canoagem baiana. Na década seguinte, o remo enfrentou um período de ostracismo no qual não foram realizadas grandes regatas, apenas eventos reduzidos organizados pelos clubes. Com a efervescência esportiva, especialmente a partir de 1920, a imprensa esportiva local começou a promover um movimento pelo renascimento do remo. Ainda que a *Semana Sportiva*, por ser um periódico específico, tenha sido um dos principais espaços de valorização do retorno da prática regular do remo em Salvador, os editores de *Renascença* não deixaram de envolver as páginas da revista naquela empreitada. Ao noticiar as regatas de meados de 1920, que foram consideradas um marco no renascimento do esporte náutico na Bahia, os editores dedicaram nada menos que uma reportagem fotográfica com 26 clichês com variados aspectos da festa marítima, apresentando desde o movimento no cais até imagens dos remadores e dos páreos. Antes da publicação desta matéria, porém, os editores já tinham lançado uma nota na edição anterior em que dizia:

Regatas

o assunto de mais interesse nesta última quinzena do mês, nas rodas esportivas é, sem receios de erro, a regata que se realizará hoje na enseada do Porto dos tainheiros. Apesar de não ter como na antiga fase o esplendor e magnificência, tem a grande significação de ser, a inicial de uma Nova Era para o esporte Náutico na Bahia. Oxalá, possam os diretores da federação atingir em o seu fito, com o auxílio jamais negado dos diretores dos vários clubes a mesma filiada renovando a esplêndida festa do Remo na Bahia. ¹⁷⁶

Apesar da desproporcionalidade quantitativa de imagens que cobriam os diferentes eventos da/na praia e mar, o modo como os clichês foram apresentados aos leitores no que se refere a tamanho, disposição e suporte, possuíam algumas semelhanças. Talvez, a principal delas tenha sido a preocupação em apresentar os clichês na forma de reportagens fotográficas

¹⁷⁶ *Renascença*, Salvador, nº 57, 30 de maio de 1920, p. 20.

com imagens geralmente de tamanho médio e grande e quase sempre apenas com títulos e legendas. A título de exemplo, para cobrir as pugnas náuticas, os editores publicaram pelo menos 19 reportagens que possuíam entre dois e vinte e seis clichês. Em 10 daquelas, os editores publicaram ao menos cinco clichês. Já para os eventos tipicamente mundanos, também encontramos reportagens fotográficas, embora em menor volume se comparada à cobertura das regatas. Em alguns eventos, os editores de *Renascença* publicaram entre dois e três clichês, enquanto outros costumavam ter apenas uma imagem publicada como forma de noticiar. Uma dinâmica mais ou menos parecida foi utilizada para a cobertura dos eventos religiosos. Ainda que os editores do mensário não tenham publicado reportagens das festas em homenagem ao Senhor do Bonfim e/ou à Senhora Sant'ana em todos os anos de circulação da revista, quando o fizeram, publicaram pelo menos mais de uma fotogravura com diversos aspectos dos eventos.

Pensando no espaço geográfico apresentado nessas imagens, como não poderia deixar de ser, a Barra mais uma vez aparece enquanto lugar privilegiado pelos fotógrafos para uma visibilidade festiva mundana e litorânea. A importância do arrabalde é revelada na medida que até mesmo as excursões, uma atividade geralmente realizada em direção ao interior do estado, eram feitas naquela região. Do mesmo modo, o interesse dos repórteres em apresentar as festas do carnaval e do mi-carême na Barra indica mais uma vez a centralidade que a região ia assumindo na cidade.

Por outro lado, a península de Itapagipe também foi um espaço bastante fotografado por conta das regatas e da festa do Bonfim. Contudo, não foi possível identificar outras sociabilidades naquela região. Provavelmente, ela só tenha aparecido por conta dos eventos calendarizados. Por sua vez, Rio Vermelho, embora também possuísse seus eventos, a sua visibilidade era menor. Até mesmo a festa à nossa Senhora Santana teve uma quantidade menor de registros se comparada à festa do Bonfim.

Em relação ao suporte, embora tenha prevalecido a presença de títulos e legendas, em alguns momentos as imagens eram acompanhadas de textos que nem sempre dialogavam diretamente com aquelas. As reportagens fotográficas sobre as regatas eram as que mais continham textos. Entretanto, estes procuram detalhar os resultados dos páreos e não faziam qualquer referência às imagens. Em matéria de texto, ao que parece, os editores procuraram usar as legendas quando estavam interessados em descrever mais detalhadamente ou qualificar o que estavam noticiando na forma de clichês.

Uma configuração que privilegiou a reportagem fotográfica para tratar dos eventos mundanos no mar e na orla indica que, possivelmente, os editores percebiam esses eventos

como grandes acontecimentos, mesmo em se tratando de sociabilidades aparentemente restritas a um grupo de moradores ou frequentadores de lugares como a Barra ou Rio Vermelho. A comemoração do aniversário de primeiro ano do Bahiano de Tênis, na Barra, por exemplo, mereceu uma reportagem fotográfica com três grandes clichês nos quais os editores deram a ver principalmente jovens senhorinhas bem-vestidas sentadas em bancos e confraternizando. Outra situação interessante de se observar foram as Segunda-Feira na Barra. Pelo que foi possível compreender a partir do conteúdo de *Renascença*, esse evento poderia ser tanto a segunda-feira de carnaval quanto uma espécie de pré-carnaval realizado na semana anterior ao tríduo de momo. Como vimos, este festejo era percebido nas páginas da revista como um grande acontecimento, especialmente pela forma como era dado a ver na Avenida Sete, principal logradouro de e para a exibição do chamado carnaval moderno. Contudo, as reportagens publicadas em *Renascença* indicam que os moradores e frequentadores da Barra passaram a organizar seus próprios eventos ligado ao carnaval. Na edição 159, de fevereiro de 1928, os editores do mensário publicaram uma reportagem fotográfica com quatro clichês com o título Festa da Barra. Na legenda de uma das fotogravuras lemos que: “a festa da Barra, ainda por este ano despertou o mais vivo interesse da população, se revestindo de maior brilhantismo do que outras tantas a que temos assistido.”¹⁷⁷ Nestas imagens, os leitores puderam ver flagrantes de crianças e jovens fantasiadas, além de um instantâneo de um grupo de homens e mulheres que faziam parte de uma comissão que organizava a festa. A presença desse grupo revela, portanto, o quanto existia uma preocupação em mostrar a Barra como lugar que possuísse uma dinâmica festiva própria e diferenciada.

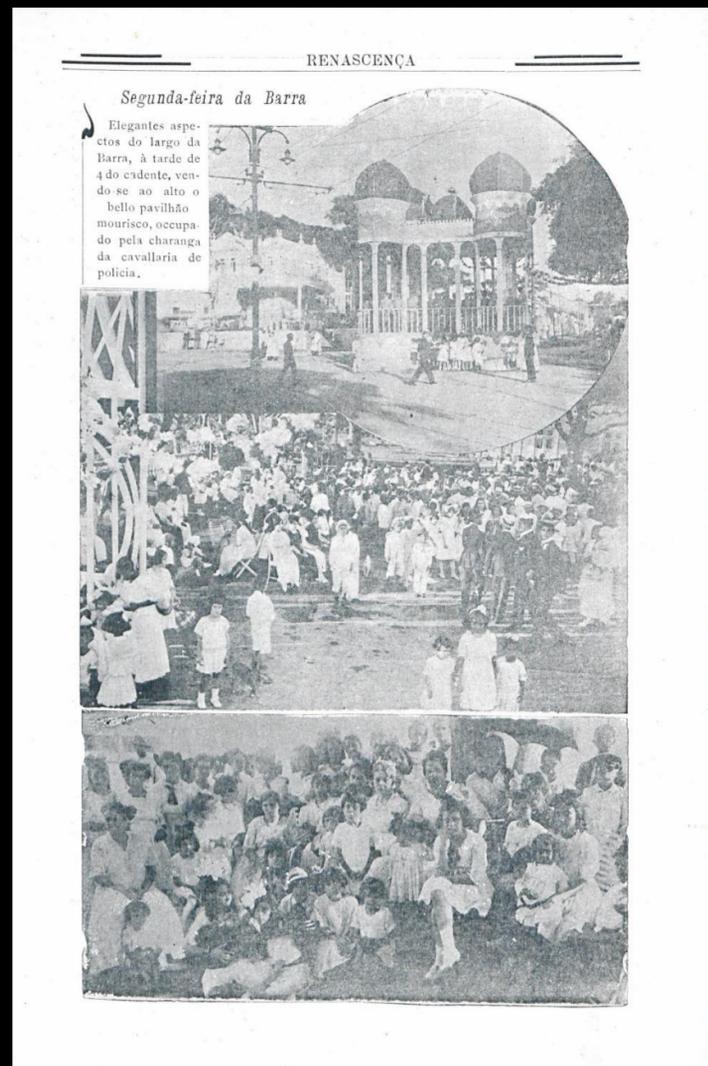
¹⁷⁷ *Renascença*, Salvador, nº 159, fevereiro de 1928, p. 15.

Figura 212: Página exibindo uma reportagem fotográfica apresentando aspectos do aniversário do Bahiano de Tênis



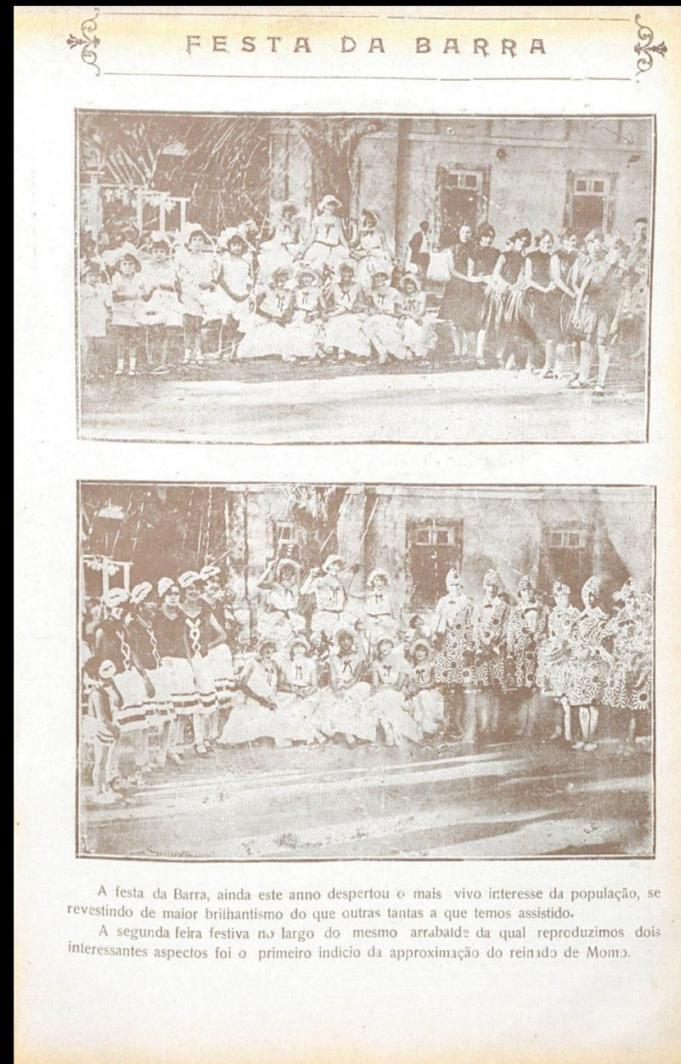
Fonte: *Renascença*, Salvador, nº 18, 15 de setembro de 1917, p. 13.

Figura 215: Reportagem fotográfica com instantâneos flagrando a Segunda-Feira de Carnaval na Barra



Fonte: *Renascença*, Salvador, nº 26, 25 de fevereiro de 1918, p. 19.

Figura 214: Dois clichês de uma reportagem fotográfica sobre uma espécie de Pré-Carnaval na Barra



Fonte: *Renascença*, Salvador, nº 159, fevereiro de 1928, p. 15.

Figura 213: Reportagem fotográfica de uma retreta no Farol da Barra. Em destaque um mosaico com várias fotografuras destacando uma grande audiência em vários momentos da festa



Fonte: *Renascença*, Salvador, nº 20, 25 de outubro de 1917, p. 31

Não obstante a iniciativa de uma festa na Barra não fosse dada a ver com a mesma magnificência que o carnaval na Avenida Sete e contasse uma assistência menor, o modo como ele era visível na revista poderia contribuir para o engrandecimento do evento e conseqüentemente a afirmação de uma região marítima da cidade em êxtase mundano. Portanto, as reportagens fotográficas para tratar de sociabilidades mundanas mais limitadas serviam para afirmar que Salvador era festiva em uma dimensão que não se resumia apenas a momentos e lugares específicos. Como veremos, essa era uma grande bandeira dos editores de *Renascença*, fazer com que o mundanismo entre as elites e classes médias em Salvador fosse algo espontâneo e natural. Não deixa de ser curioso o uso da reportagem para tratar de temas ordinários, pois ao mesmo tempo que os responsáveis pela *Renascença* desejavam que as festas fossem corriqueiras, o modo como eles apresentavam os clichês acabava produzindo uma imagem extraordinária.

O caráter espetacular destes eventos também pode ser observado na quantidade de pessoas que os repórteres fotográficos faziam aparecer nos seus registros. Facilmente, em grande parte os clichês, identificamos mais de trinta pessoas diante da objetiva. Além disso, sobretudo em eventos mais restritos, em algumas imagens as pessoas são retratadas bem de perto, o que pode ajudar a povoar as fotografias e reforçar o evento enquanto algo concorrido. Por fim, a presença de elementos como cadeiras, mesas e bandas musicais ajudam a compor a imagem desses eventos como bem estruturados e organizados, conferindo ainda mais prestígio às festas.

Por outro lado, em eventos considerados maiores como as regatas e procissões parece ter existido uma preocupação de demonstrar a grande audiência ou até mesmo a multidão que assistia, acompanhava ou participava dessas sociabilidades. No caso das regatas, embora a grande maioria das fotografuras tenha focalizado os remadores se preparando ou disputando um páreo, existiu uma quantidade razoável de clichês de fotografias que, de um modo panorâmico, procurou dar a ver uma grande assistência não só à beira do cais como também nos barcos de apoio.

Já em relação às festas religiosas, observamos que alguns dos registros foram produzidos na direção de cima para baixo, possivelmente uma forma de demonstrar a multidão de pessoas que acompanhava o evento. Algo que chamou atenção nessas imagens é que uma parte significativa delas não procurou apresentar os elementos religiosos, como as missas ou a própria procissão. Ainda que em alguns clichês figuras como autoridades e objetos religiosos fossem visíveis, o que parece ser mais central são instantâneos da multidão que acompanhava

os festejos, de cursos automotivos e de crianças e mulheres elegantemente vestidas posando para a objetiva. Tampouco não existiu um interesse em dar a ver as festas religiosas em uma relação mais direta com o mar. Não custa lembrar algumas dessas festas envolvia uma procissão marítima no qual as imagens de Santas e Santos navegavam pela Baía de Todos os Santos. Talvez, a cobertura visual das festas do Bonfim seja um exemplo mais sintomático que como os editores de *Renascença* estavam mais interessados em exibir a dimensão mundana dos eventos religiosos. O aspecto mais valorizado daquele festejo foi a chamada Segunda-Feira Gorda do Bonfim, um evento notadamente profano que era realizado após o encerramento da novena e da lavagem das escadarias da Igreja realizada na quinta-feira anterior.

De toda a sorte, seja com as regatas ou com as festas religiosas, não se pode negar que os repórteres fotográficos e editores de *Renascença*, ao tornarem visíveis aqueles eventos de uma determinada forma estavam interessados em tentar produzir uma imagem de que o povo baiano e não apenas grupos e regiões específicas da cidade era adepto do lazer e da festa. Um editorial comentando as festas religiosas que abriam o ano de 1922 parece confirmar a nossa suposição quando em um trecho diz que na Bahia naquele período:

Ternos e ranchos, doravante, até que chegue a quadra quaresmal, serão o encanto maior das vigílias festivas e pervagarão, hoje, a península de Itapagipe, para onde parece haver emigrado toda a população alegre das urbes. Amanhã, estarão os infatigáveis festeiros na Barra, na Pituba, no Rio Vermelho, onde quer que haja festa tradicional, sem recordar sem sequer da selagem em grosso e a granel e do tudo cresce, tudo aumenta da velha cançoneta portuguesa.

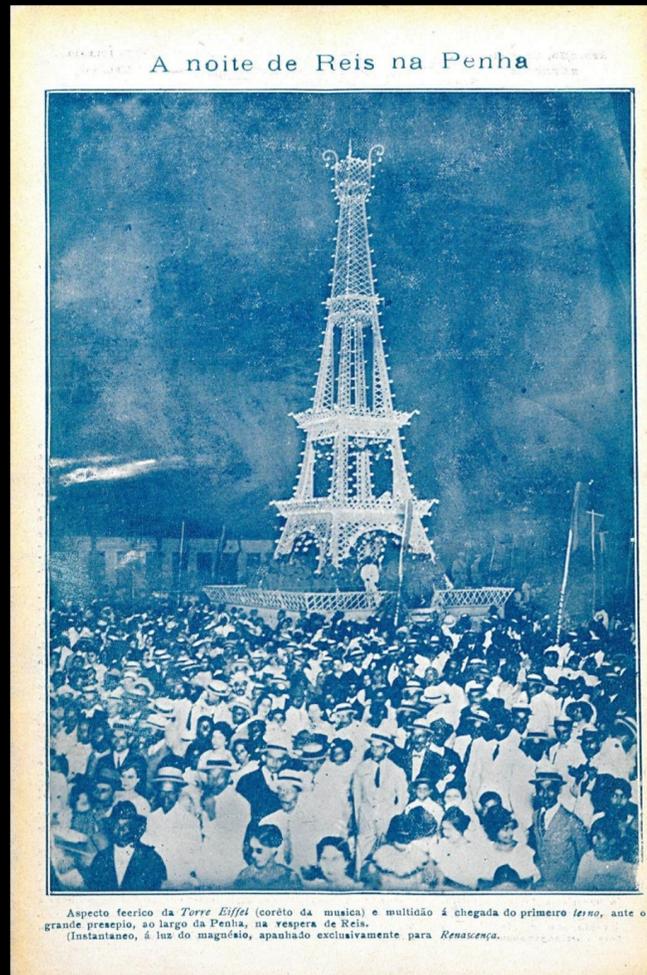
Imbuída de ingênuas ideias filosóficas sobre a vida, sempre bem-humorada, a gente patricia ri, baila e canta, mesmo ante as calamidades públicas e até na afirmação de seus sentimentos religiosos. Para ela, folgar é viver. Povo feliz!¹⁷⁸

Acompanhando o editorial, foram publicados dois clichês em que os editores afirmaram serem “flagrantes da mole de romeiros a deliciar-se com as coreias e acordoes de um reisado diante do presépio da Penha.”¹⁷⁹ Em uma das fotogravuras, cujo tamanho ocupou uma página inteira, o fotógrafo e os editores de *Renascença* fizeram questão de registrar a multidão de romeiros em frente ao presépio que naquele ano assumiu a forma da Torre Eiffel. Possivelmente, a réplica daquele monumento foi construída para ser um ícone de uma Bahia festiva moderna e mundana, mesmo em um evento religioso. Portanto, as festas religiosas como foram exibidas procuravam ratificar uma tradição católica do povo baiano atualizada em função do desejo de se afirmar como modernos.

¹⁷⁸ *Renascença*, Salvador nº 84, 15 de janeiro de 1922, p. 9.

¹⁷⁹ *Ibidem*.

Figura 218: Grande clichê à luz de magnésio apresentando a noite de reis na Penha com a réplica da Torre Eiffel.



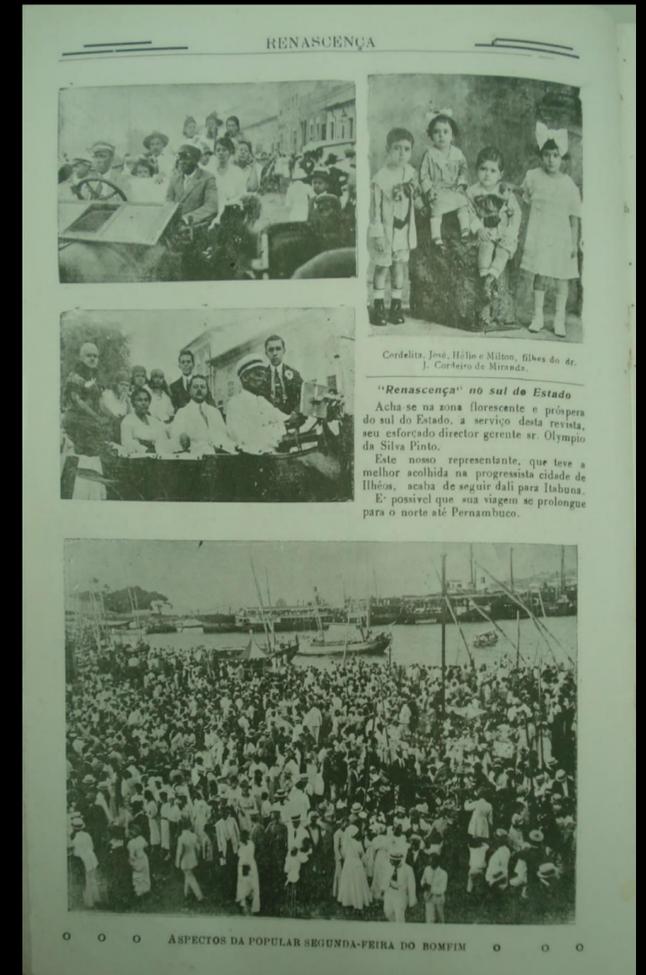
Fonte: Renascença, Salvador, nº 84, 15 de janeiro de 1922, p. 10.

Figura 217: Páginas iniciais que abriram uma grande reportagem fotográfica de uma regata. Os editores fizeram questão de privilegiar nas primeiras imagens a multidão que acompanhou as justas náuticas no cais ou em barcos de apoio.



Fonte: Renascença, Salvador, nº 80, 20 de outubro de 1921, p. 24 e 25.

Figura 216: Reportagem com clichês de aspectos da Festa do Bonfim mais privilegiados pelos editores de Renascença: a multidão que participava do festejo e o curso automotivo



Fonte: Renascença, Salvador, nº 38, 30 de janeiro de 1919, p. 18.

Pensando em mais aspectos da dimensão visível dessas imagens, seguramente o que prevaleceu foram as pessoas confraternizando, caminhando ou disputando uma regata. Nessa direção, embora os eventos fossem na orla, na praia ou no próprio mar, elementos naturais como as rochas, a areia e o mar parecem não ser tão centrais. Até mesmo nas regatas, os principais registros publicados foram instantâneos de remadores se preparando para o páreo. Os editores publicaram pelo menos 50 fotografias nas quais os atletas e suas canoas estão bem próximos à câmera, além de estarem no plano central das imagens. Elementos marítimos e naturais como outros barcos, montanhas e a vegetação aparecem de modo mais destacado quando o registro é feito de uma maneira mais panorâmica. Entretanto, esse tipo de imagem, em grande parte, parece ter sido produzido mais para dar ao leitor uma imagem mais específica do páreo como a chegada dos remadores à linha de chegada ou mesmo apresentar o movimento da audiência que acompanhava as pugnias.

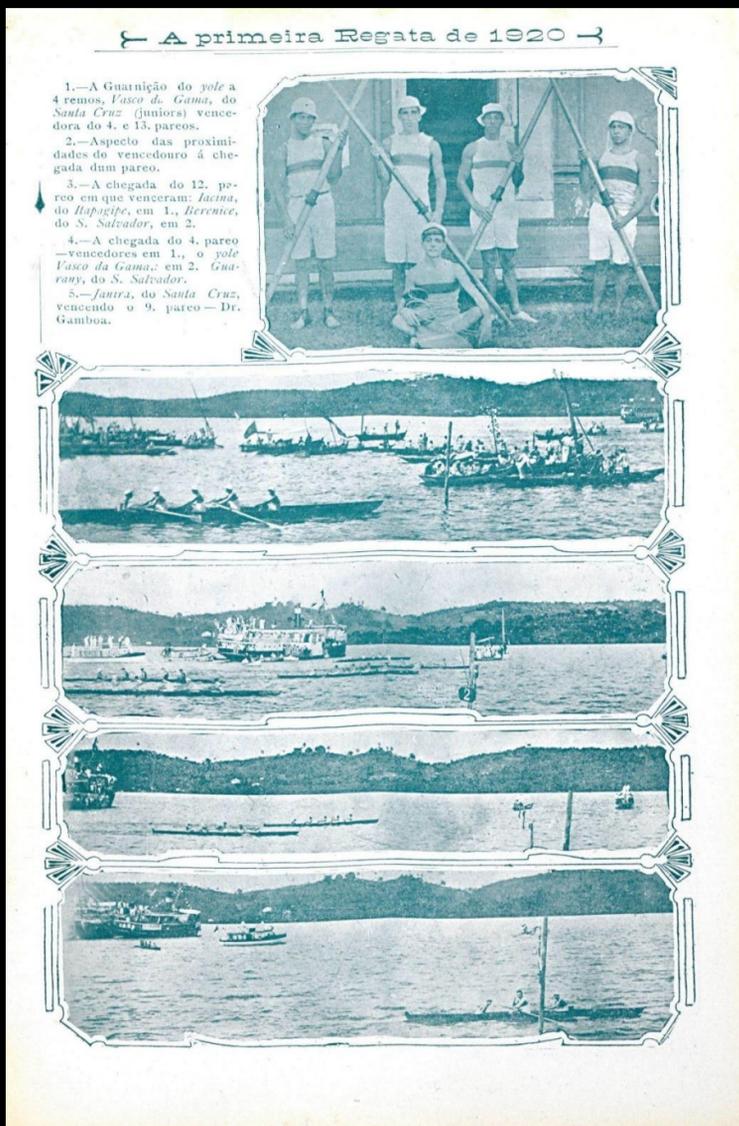
Assim, podemos dizer que, quando elementos naturais marítimos aparecem, eles estão sempre dividindo o espaço fotográfico com as pessoas e objetos como bancos, calçadas, os coretos, edifícios, barcos etc. Ainda que seja compreensível que, no registro de uma festa ou evento, existisse uma tendência das pessoas serem protagonistas das imagens, acreditamos que provavelmente o principal interesse estava sobretudo em naturalizar ou massificar a presença humana em festa e em movimento na praia e no mar. Embora seja perceptível uma preocupação em fazer do ambiente marítimo um espaço de interação mais direta com a natureza, também era fundamental mostrar aquele espaço como um lugar festa e de possibilidade de um lazer mundano, coletivo e tido como agradável.

Figura 221: Página com clichês de aspectos mais dados a ver pelos repórteres de Renascença: o movimento da torcida nos barcos e remadores se preparando para o páreo



Em cima:—A bordo do S. Salvador após a saudação, pela brilhante vitória do páreo da «The Olga Cup.» No centro: A bordo do «Victorio» fervorosas torcedoras posam para o nosso photographo. Em cima:—Yole-guigg «Antonio Manso» do S. Cruz vencedor do 4.º páreo.

Figura 220: Trecho de reportagem fotográfica da primeira regata em 1920 com um conjunto de clichês apresentando a chegada dos páreos.



— A primeira Regata de 1920 —

- 1.—A Guarnição do yole a 4 remos, Vasco de Gama, do Santa Cruz (juniores) vencedora do 4. e 13. páreos.
- 2.—Aspecto das proximidades do vencedor à chegada dum páreo.
- 3.—A chegada do 12. páreo em que venceram: Jacina, do Itapagipe, em 1.º, Berenice, do S. Salvador, em 2.º.
- 4.—A chegada do 4. páreo—vencedores em 1.º, o yole Vasco da Gama; em 2.º, Gnaryny, do S. Salvador.
- 5.—Janira, do Santa Cruz, vencendo o 9. páreo—Dr. Gamboa.

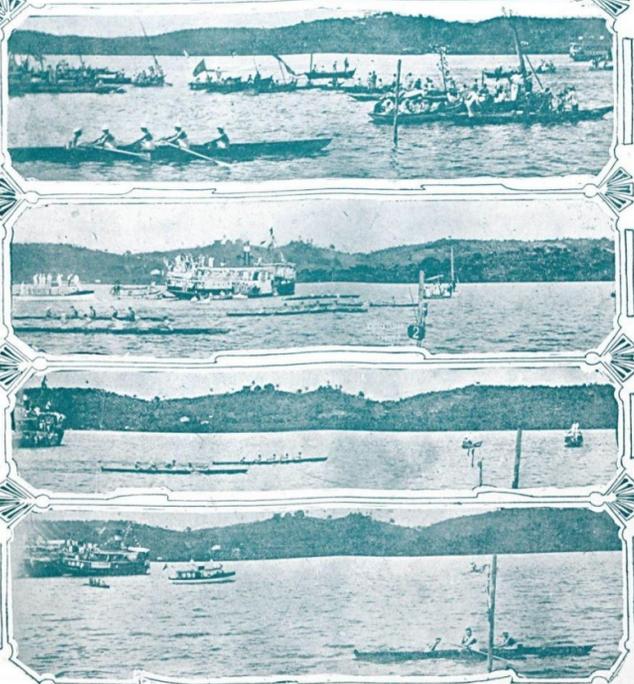


Figura 222: Na página uma das formas preferidas de registro das festas do Bonfim. Os cursos automotivos e grupos de folgões posando para foto



SEGUNDA-FEIRA GORDA DO BONFIM

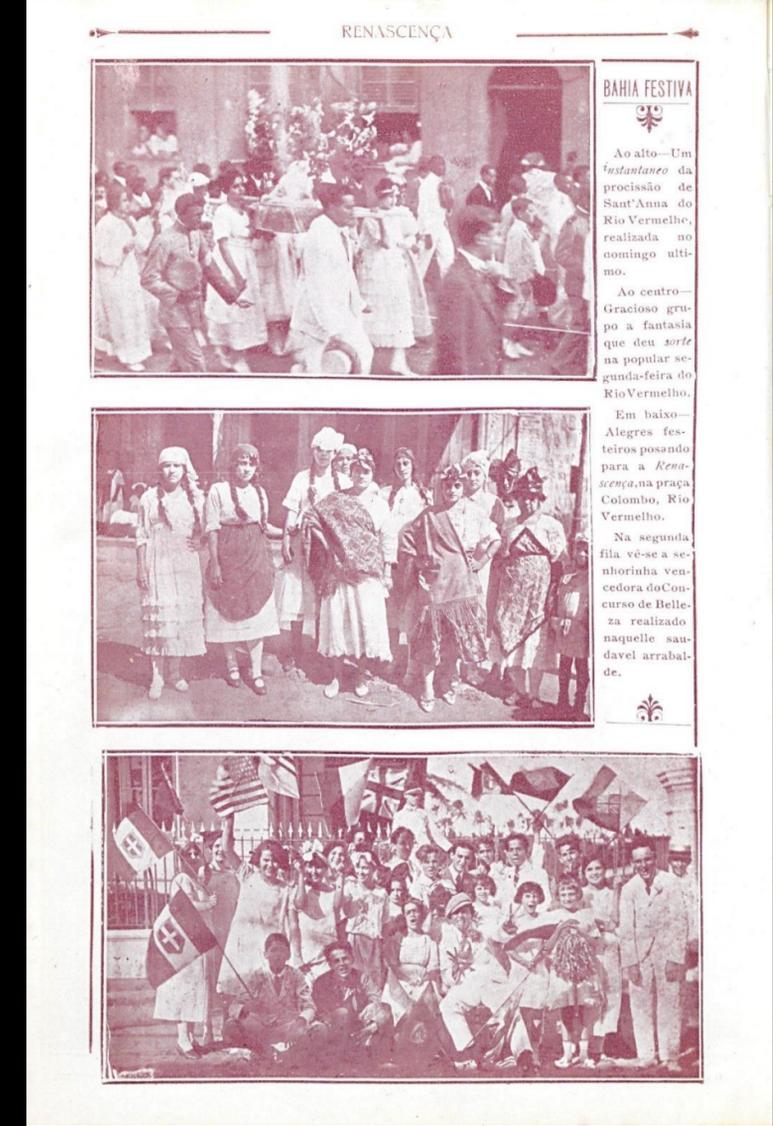
Em cima—Um dos lindos carros que fizeram o curso na Ribeira.

No centro—A hora do curso, posando para o photographo.

Em baixo—Um grupo folgão, em interessante «salada de frutas», enche de alegria as ruas de Itapagipe.



Figura 219: Conjunto de clichês retratando a festa de Sant'anna. No primeiro clichê na parte superior da página um raro registro em que a dimensão religiosa da festa é o elemento central da imagem



RENASCENÇA

BAHIA FESTIVA

Ao alto—Um instante da procissão de Sant'Anna do Rio Vermelho, realizada no domingo último.

Ao centro—Gracioso grupo a fantasia que deu sorte na popular segunda-feira do Rio Vermelho.

Em baixo—Alegres festeiros posando para a Renascença, na praça Colombo, Rio Vermelho.

Na segunda fila vê-se a senhorinha vencedora do Concurso de Beleza realizado naquele saudável arrabalde.



Possivelmente, esse modo de dar a ver a praia e o mar tenha sido uma estratégia de ajudar a movimentar a cidade e afirmá-la mais uma vez como um lugar em que as pessoas entendidas como elegantes não estavam mais restritas aos seus lares, mas sim interagindo com um espaço público não apenas moderno, mas salubre. Para os editores de *Renascença* não bastava apenas mostrar o movimento na Avenida Sete, a Rua Chile ou em ruas da Graça e da Vitória. Era necessário estender esse movimento à orla da cidade como forma de afirmar que Salvador também possuía pessoas que compreendiam o valor e importância de experimentar a praia como um lugar mundano e saudável. Portanto, podemos considerar que as imagens pictóricas em revistas ilustradas parecem ter sido fundamentais no processo de mediação de uma relação com o mar e a praia. Se antes aquele espaço era encarado com certa reserva e temor, passando posteriormente a ser percebido como um lugar de contemplação íntima, pessoal e solitária, *Renascença* e outras revistas ilustradas, de certa forma, foram fundamentais no processo de produção de uma nova percepção do mar e da praia interessada em ver esses espaços por uma ótica coletiva e festiva.

As imagens pictóricas corroboram para essa afirmação não apenas pelo fato de estarem registrando os eventos na praia e no mar, mas também por procurarem naturalizar sociabilidades que tiveram sua dinâmica adaptada para ocorrer naquele espaço. Esse foi o caso, por exemplo, dos banhos de mar que passaram a ser visualizados também como uma grande festa. Aqui estamos falando especificamente dos banhos à fantasia realizados no período do carnaval ou da mi-carême na Barra, no Rio Vermelho e até em Amaralina. Os editores publicaram mais de uma reportagem fotográfica sobre essas festas dando a ver dezenas de pessoas.

Se prestarmos bastante atenção, veremos que até mesmo a instalação de equipamentos voltados para o banho de mar foi tratada como um acontecimento que justificou a realização de uma festa como a própria cobertura visual de *Renascença*. Esse foi o caso da inauguração do Kiss-Me, um trampolim no Rio Vermelho. Publicando dois clichês na seção *Flagrantes*, os editores apresentaram o seguinte texto:

A Bahia é um dos estados onde a beleza marinha tornou-se estupenda. Recortada toda a costa por uma série infindável de bacias, cada qual mais risonha e poética, formou-se verdadeiro centro de atração para as populações. Agora mesmo em plena canícula, as praias da Barra, Amaralina e Rio Vermelho, apresentam aspectos deslumbrante; as águas glaucas coalham-se de cabeças femininas e rostos másculos no doce esporte da natação. *Renascença* apresenta dois flagrantes tomados no Rio Vermelho, na festa realizada no dia 18 do cadente, para a inauguração do trampolim oferecido pela Linha Circular àquele arrabalde e que foi batizado pelo sugestivo título “Kiss me” Representam os clichês um grupo das madrinhas, minutos antes do batismo e aspecto geral do mar no ato da Inauguração.¹⁸⁰

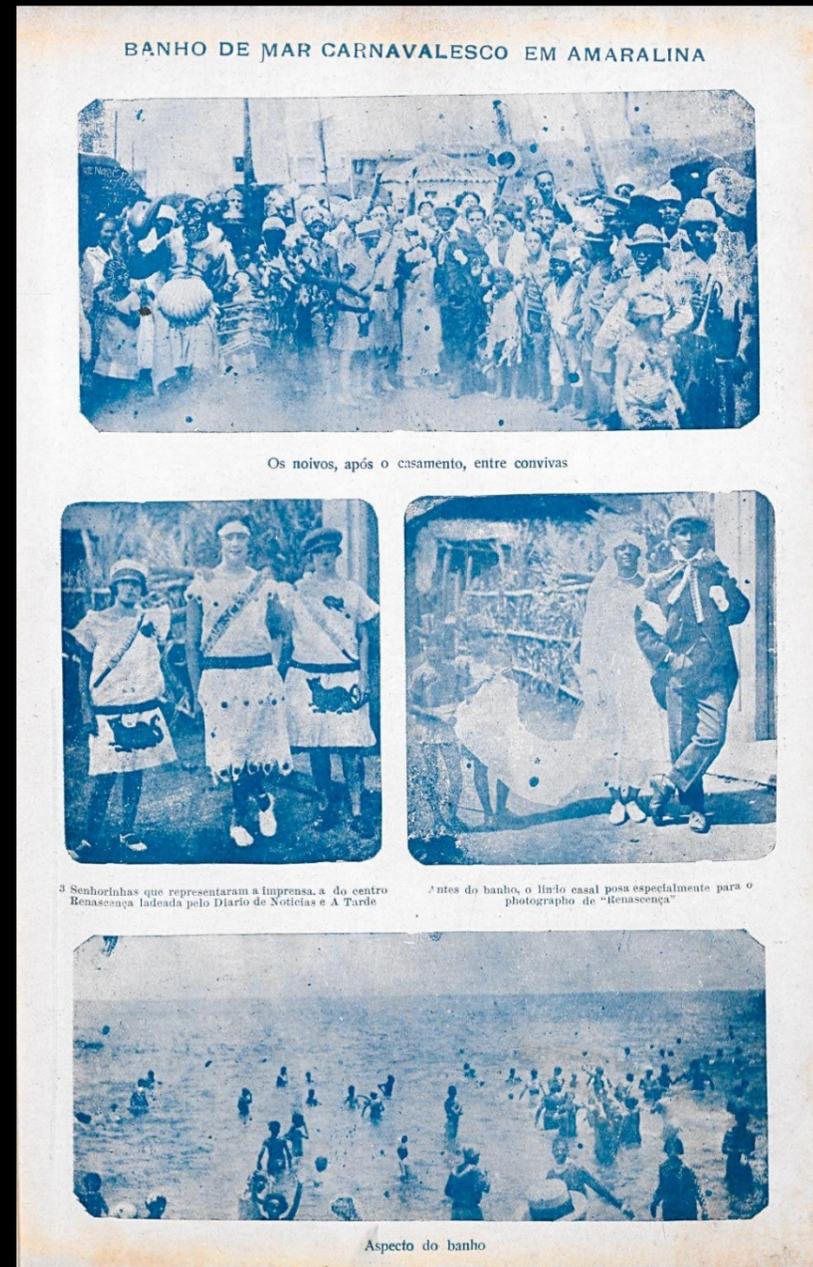
¹⁸⁰ *Renascença*, Salvador, nº 157, dezembro de 1927, p. 23.

Figura 225: Registro de um banho à fantasia durante a micarême na Barra



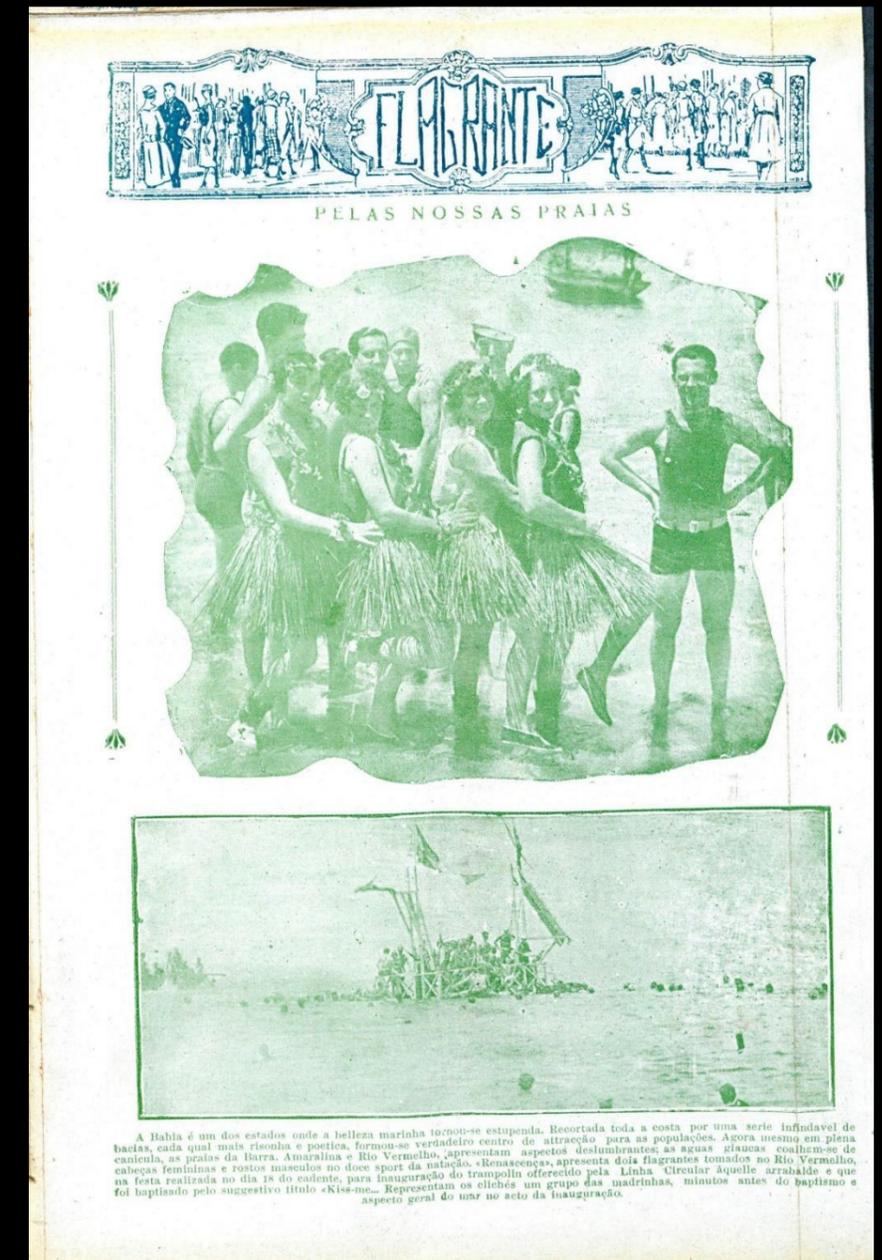
Fonte: *Renascença*, Salvador, nº 12, 12 de abril de 1917, p. 19.

Figura 224: Reportagem fotográfica de um banho de mar carnavalesco em Amaralina



Fonte: *Renascença*, Salvador, nº 134, janeiro de 1926, p. 23.

Figura 223: Página com clichês de flagrantes da festa inauguração do Trampolim Kiss-Me



Fonte: *Renascença*, Salvador, nº 157, dezembro de 1927, p. 23

Como tem sido comum nesta tese, temos optado por compreender muitos dos textos que acompanhavam os clichês ou faziam referências ao que aqueles davam a ver como imagens textuais. Na cobertura que editores de *Renascença* fizeram do mundo marítimo da Bahia, foi possível perceber que muitas notas e textos maiores de assuntos praianos parecem ter sido, juntamente com as imagens pictóricas, fundamentais para o processo de construção de uma imagem de uma praia moderna e movimentada pela chamada gente elegante em Salvador. Em texto que abriu a reportagem fotográfica da regata, ocorrida em maio de 1920, os editores procuram descrever detalhadamente todo o movimento náutico:

Assinalaram verdadeira revivescência do *rowing*, na Bahia, a justas náuticas em que se empenhar os 4 clubes Federados, na enseada de Itapagipe, em penúltimo dia de maio.

Em toda a Bahia desportiva buscando ressarcir-se da privação, por quase 3 anos sentida, do espetáculo belíssimos desses torneios em que, de par com o desenvolvimento físico da mocidade patricia, se patenteiam súperas qualidades morais, entre as quais avulta a emulação, fator de êxito e de triunfo, acorreu ao Porto dos Tainheiros, apinhoando-se nos vapores dos clubes e ao longo do extenso cais.

Tudo pareceu concorrer para realçar o esplêndido certame do remo, desde o serviço de transportes, na tranvia municipal, até a própria atmosfera que se desanuviou, com o avançar do dia, permitindo que ocorresse um hiato de sol, por essa Quadra de invernã, que jorrasse do alto a orichuva, aclarando, aquecendo, animando vivificando a multidão de assistentes e fazendo-a vibrar de gáudio festivo.

A movimentação, que é vida, assim em terra como pinturesco braço de mar coalhado de pequenos barcos empavesados, a vapor e a vela, cruzando em todas as direções, se acentuava quando começaram a correr os páreos.¹⁸¹

Já no texto que introduziu a reportagem fotográfica da segunda regata de 1920, que ocorreu em dezembro daquele ano, lemos que:

A Bahia assistiu, em o derradeiro domingo pretérito, na enseada e locais dos banheiros, em Itapagipe, para onde afluíra desde as primeiras horas do dia, não ao renascimento da canoagem, mas há uma verdadeira revivescência dos áureos tempos do desporto do Remo, tal o movimento gaudioso da multidão, o alarido álaçre, a ansiedade crescente, o entusiasmo delirante evidenciados entre os sócios e incontáveis adeptos dos clubes federados.

Dia pleno de sol, apesar das matinais ameaças de chuva.

Era encantador o aspecto do largo braço de mar, coalhado de pequenos barcos empavesados, como o da contígua e larga faixa marginal do Porto dos Tainheiros em que a mais e mais se avolumava a assistência e o trânsito se tornava difícil contra o transcorrer do tempo.¹⁸²

Em ambos os textos, percebemos uma preocupação em enquadrar a canoagem não apenas como um esporte responsável pela melhoria da condição física dos seus praticantes, mas como uma grande festa capaz de movimentar toda uma cidade não apenas durante os páreos,

¹⁸¹ *Renascença*, Salvador, nº 58, 13 de junho de 1920, p. 12.

¹⁸² *Renascença*, Salvador, nº 65, dezembro de 1920, p. 11.

mas depois e principalmente antes das pugnas. Os textos parecem produzir um efeito de imaginar uma multidão em êxtase ao participar daquela festa não apenas remando, mas vendo aquele espetáculo. Embora não tenha sido produzido pelos editores de *Renascença*, vale a pena ler uma descrição da impressão que um domingo de remo na enseada dos tainheiros causou em Assis, um dos principais colunistas da *Semana Sportiva*:

Domingo, no remanso das águas que banham Itapagipe, quando assistia os páreos renhidos, eu compreendi as possibilidades de triunfo para essa gente nova, que se educa na escola promissora da cultura física. Desdenha, com prazer e o dissemos, velhos e condenáveis hábitos aniquiladores de uma raça que vemos extinguir-se mirrada trôpega, e se propõem a melhorar a sorte do Brasil, com atletas que lhe representem a força e a grandeza.

O esporte náutico renasce e oxalá nunca mais o vejamos perder o brilho que lhe deram, domingo, aquela tarde de sol, aquela rapaziada forte e exercitada e a encantadora assistência feminina, que se debruçava da amurada dos vapores, tudo isso que, dando-nos a gozar o fugitivo prazer de um dia, é mister que se repita sempre:

Eia, mocidade dos clubes, quanto em vós estiver, trabalhai para a vitória do esporte náutico!

Assis¹⁸³

O relato de Assis parece ser uma boa oportunidade para pensar como a experiência de viver um dia de regata fomentava um desejo nos editores de tentar traduzir aquela imagem mental em imagens textuais e pictóricas. Nos arriscamos em afirmar que todo aquele espetáculo poderia ser sintetizado em uma única palavra: movimento. Como dito por um editor de *Renascença* o movimento era a vida. A imagem que se desejava ter das praias e do mar de Salvador era a do movimento dos atletas, dos barcos, das canoas, da torcida e do transporte. Ainda que estáticas, as fotogravuras e textos procuram produzir no leitor o efeito benéfico do movimento não apenas do ponto de vista do corpo, mas da própria cidade também. Uma cidade que não deixava de ser pensada como um corpo que precisava ser oxigenado e regenerado pelo próprio movimento como apregoavam os urbanistas e sanitaristas (Sennett, 1997).

A visualização e interpretação das imagens marítimas baianas mediadas pela e na *Renascença* nos permite minimamente concluir que a revista parece ter assumido um papel fundamental no modo como a praia, o mar e litoral deveriam ser ocupados se constituírem enquanto uma imagem do que deveria ser a Bahia.

Embora as pinturas e vistas produzidas por estrangeiros no século XIX foram, em certa medida, significativas para perceber os mares e praias como lugares de fruição de uma experiência estética pitoresca e moderna, saudável e agradável, ao ponto dos editores de *Renascença* não raramente publicarem clichês de paisagens que compartilhavam elementos

¹⁸³ *Semana Sportiva*, Salvador, nº 57, 6 de maio de 1922, p. 3.

daqueles suportes, foram os instantâneos de pessoas contemplando e se movimentando no espaço marítimo que parecem ter assumido uma centralidade na cultura visual marítima. O que parecia estar em jogo na economia visual na revista era como gerir uma imagem das praias de Salvador e do litoral baiano em que fosse possível tanto oferecer aos leitores a possibilidade ver paisagens urbanas marítimas e assim perceber a cidade como um espaço moderno e pitoresco como também os colocar enquanto protagonistas destas visualidades, ou melhor, inseri-los em cena nestas imagens. Os instantâneos, portanto, cumprem uma importante função de autorrepresentação das elites e camadas médias no espaço de contemplação de tal modo que a cidade passa a ser visualmente moderna por possuir uma natureza e espaços paisagísticos, e, naqueles tempos, não ter apenas estrangeiros, mas baianos de gosto estético refinado que sabem estar nos lugares certos e aproveitar e gozar da paisagem também através da visualização das imagens em revista e da produção das suas próprias imagens mentais, pictóricas e textuais mediadas pelos impressos. Assim, ao colocar mulheres, homens e crianças em série, passeando, banhando-se, remando, viajando e interagindo com as ondas, as rochas, a areia, os barcos, as canoas, a calçada, os bancos, os responsáveis pela *Renascença* pareciam querer mostrar a capacidade estética e material da cidade, do estado e dos seus leitores.

CAPÍTULO 6 - EM FRENTE À ANSCHUTZ OU OS FLAGRANTES PELAS RUAS DA CIDADE

Uma outra importante estratégia mobilizada pelos editores de *Renascença* para produzir uma imagem de uma Salvador e conseqüentemente de uma Bahia moderna, foi o registro e valorização do mundanismo das e nas ruas. Vimos que as secções como “Beliscos”, “Gente Elegante das Urbs”, “Chronica Mundana”, entre outras, foram formas encontradas de estimular o interesse do público leitor em querer ver e saber o que acontecia na cidade em matéria de sociabilidades tidas como mundanas. Entretanto, como uma revista ilustrada, uma das principais maneiras que editores encontraram para produzir um conteúdo mundano voltado para a exibição do cotidiano no espaço público de Salvador foi através da produção dos chamados flagrantes. Em geral, esse era o nome dado aos instantâneos em movimento capturados pelos repórteres fotográficos de *Renascença*. Embora os editores da revista, eventualmente, denominassem de flagrantes os instantâneos de pessoas em eventos sociais, a grande maioria de imagens classificadas com aquele nome eram de instantâneos de homens e, principalmente, mulheres caminhando pelas ruas da cidade. Essas imagens, na percepção dos editores, eram evidências da prática do *footing*, uma das atividades mais valorizadas como prova de que uma parte da sociedade estava aderindo a um tipo de sociabilidade que envolvia fundamentalmente a interação com os espaços públicos modernos como as própria Avenida Sete a Rua Chile ou outros espaços privados e semiprivados como o Campo da Graça, os cinemas e ou clubes esportivos e sociais

Ao longo das edições de *Renascença*, conseguimos identificar mais de uma centena de clichês que podem ser compreendidos como flagrantes do movimento dos transeuntes pelas ruas de Salvador. Neste capítulo, iremos explorar algumas dimensões dessas imagens buscando compreender os aspectos formais como o tamanho dessas fotografuras, a relação com o texto, enquadramentos e planos, mas também a relação dessas imagens com a iconosfera envolvendo as ruas da cidade da Bahia. Igualmente, nos interessa perceber qual a percepção que os editores tinham desses flagrantes e como eles articulavam essas imagens pictóricas com imagens textuais que envolviam a presença dessas pessoas na rua bem como a imagem de cidade que tinham ou idealizavam. Finalmente, foi do nosso interesse perceber como as próprias pessoas fotografadas percebiam esses instantâneos.

Caracterizando os flagrantes

Em relação aos aspectos formais desses clichês, percebemos que a grande maioria era de tamanho médio. Pelo menos 60 fotogravuras seguiram esse tamanho, enquanto as fotogravuras pequenas e grandes não ultrapassaram a quantia de trinta clichês. Grande parte dessas fotogravuras tinha um formato retangular. Pelo menos vinte tinham um formato circular, enquanto as imagens de formato quadrado não chegaram à soma de dez clichês. Quase todas as fotogravuras identificadas foram dispostas de uma forma vertical. Em raras oportunidades identificamos imagens em uma perspectiva horizontal. Acreditamos que a predominância do sentido vertical das imagens tenha relação com o interesse dos editores em centralizar as pessoas retratadas, o que não acontecia tanto nas imagens horizontais, pois nesses, ainda que minimamente, os transeuntes flagrados dividiam atenção com um pouco da paisagem urbana.

Em relação ao suporte, o que prevaleceu foram instantâneos somente com legendas, seguido de imagens com título e legenda. Nas poucas oportunidades em que os textos acompanhavam os clichês, não se referiam à imagem propriamente dita, mas procuravam comentar a prática cujo clichê era uma expressão. Imagens com título aparecem pelo menos em 37 oportunidades. Como vimos no capítulo sobre o conteúdo de *Renascença*, a observação dos títulos desses flagrantes nos levou a concluir que os editores chegaram a constituir uma série fotográfica com aquele tipo de imagem. A série denominada “Em frente à nossa Anschütz” reuniu pelo menos 16 flagrantes usando aquele nome como título. Contudo, isso não quer dizer que a série foi limitada apenas aos clichês que foram acompanhados por aquele título. Encontramos outras imagens cuja legenda faziam referências ao ser flagrado por uma máquina fotográfica. Em algumas imagens, encontramos expressões como “Surpresa de nossa ‘Anschütz’”, “De Surpresa”, “Fugindo da Kodak” e “Instantâneo de nossa Anschütz”. Sem dúvida, como já discutido, essa denominação era uma forma de valorização da revista ao afirmar a sua qualidade fotográfica, mas também seria uma forma de oferecer prestígio aos próprios flagrantes em uma equação em que visava fazer do cotidiano da cidade algo grandioso.

Figura 228: Exemplo uma página com um grande clichê de um flagrante acompanhado de título e legenda

RENASCENÇA

lançou os braços num gesto de desespero na direcção adusta de onde lhe vinha o calor de morte e um grito lancinante escapou-se-lhe da boca: «Meu filho!»

Respondou-lhe um solumno resôo, um rocoo marulho que era o arquejo ancioso do povo commovido. E que, saltando vigas a brazadas, rompendo chammas, como um «djinn», um soldado apparecia na fulguração ou perdia-se na fumarada e pôs elle, com estrondo, aluam os travestimentos combustos.

Salla, corre, arroja-s', precipita-se. Ell-o na escadaria de marmore por onde rolam estatuas accesas, onde ardem alfaias preciosas; arremette e, como impellido, chega d'arranque ante o rei, ajoelha-se e, tirando de sob o manto um envolvero, pouso-o em terra, que as mãos feridas já lhe não supportam o peso e cahê desfallecido. Acode o rei á reliquia, aparta as dobras do

manto e recúa maravilhado ante o pequenino principe que sorri e soergue-se, senta-se, estende os bracinhos e, recochecendo a princeza desvairada, atira-se-lhe no collo e, pela primeira vez, blucia o título divino: Mãã!

—E' o principe! E' o principe! bradam todas as vozes. Er-

Coelho Netto

lançou os braços num gesto de desespero na direcção adusta de onde lhe vinha o calor de morte e um grito lancinante escapou-se-lhe da boca: «Meu filho!»

Respondou-lhe um solumno resôo, um rocoo marulho que era o arquejo ancioso do povo commovido. E que, saltando vigas a brazadas, rompendo chammas, como um «djinn», um soldado apparecia na fulguração ou perdia-se na fumarada e pôs elle, com estrondo, aluam os travestimentos combustos.

Salla, corre, arroja-s', precipita-se. Ell-o na escadaria de marmore por onde rolam estatuas accesas, onde ardem alfaias preciosas; arremette e, como impellido, chega d'arranque ante o rei, ajoelha-se e, tirando de sob o manto um envolvero, pouso-o em terra, que as mãos feridas já lhe não supportam o peso e cahê desfallecido. Acode o rei á reliquia, aparta as dobras do

manto e recúa maravilhado ante o pequenino principe que sorri e soergue-se, senta-se, estende os bracinhos e, recochecendo a princeza desvairada, atira-se-lhe no collo e, pela primeira vez, blucia o título divino: Mãã!

—E' o principe! E' o principe! bradam todas as vozes. Er-

Coelho Netto

EM FRENTE A NOSSA "ANSCHUTZ" Após a missa na Piedade

Fonte: Renascença, Salvador, nº 17, 25 de agosto de 1917, p. 16.

Figura 227: Página com vários pequenos clichês de flagrantes acompanhados apenas de legenda

Renascença

A' FEIÇÃO DE CHRONICA

FRAGILIDADE FEMININA

Rio, Julho de 1920

Toda a primeira quinzena de julho foi marcada dia a dia por uma tragedia passionnal mais ou menos pavorosa — como é de uso se inscrever nos títulos garrafas dos periodicos. Quando se diz tragedia passionnal diz-se adulterio ou qualquer outra consequencia do matrimonio neste seculo chamado das luzes.

Fica-me sempre dentro da alma e sobre o coração uma sombra, uma espessa, uma algida penumbra quando os meus olhos se pousam nas columnas berzantes dos jornaes em que se noticia uma destas tragedias onde os pormenores, os segredos, os arcanos mais incoessaveis dos protagonistas são contados e espalhados aos quatro ventos e ficam para uns como farrapos de almas que pedem misericordia e para outros como bonecos de engonço, a escancarar num riso ferino como uma bofetada a bocarra hedionda.

E, nada mais triste que a maneira de esmiuçar e remexer na miseria humana, da imprensa brasileira. O homem, o eterno escravo de si mesmo, ou melhor, das paixões que conberam por premio á nossa nacionalidade na especie, continuará através os tempos victima do deslumbramento com que elle mesmo prepara a mulher para escorregar na fragilidade com que sõe desculpar-se de tudo e de todos.

Que me perdoem as gentilissimas leitoras de Renascença a cruesa da phrase.

Criado, dès que nasci, agarrado ás saias da minha fabulosa parentella femina, tenho pela mulher uma adoração fetichista.

D'ahi, porém, a reconher que as minhas patricias vão, ha um meio seculo seguramente, educadas para tudo, menos para esposas, não vae um abismo.

Veritas super omnia... E esta é uma verdade dolorosa, mas uma verdade.

Se os paes e as mães, de 1920 quizerem, de hoje a 50 annos não haverá mais adutores.

Eduquem elles as suas filhas para esposas ensinando-lhes o que a mulher deve saber e escondendo-lhes, com o exemplo no proprio lar, o que ellas devem ignorar — e a familia do

futuro será, como já o foi, fundamentada em bases solidas e indestructiveis.

E' no lar que se prepara consciente ou inconscientemente a mulher para o thalamo nupcial ou para o alcouce. Do lar a mulher deve sair consciente de sua missão na terra. E, se lhe esconderam ou falsearam a sublimidade e a grandeza desta missão, como exigir que ella a cumpra?

E por que conservar até a idade pubere em uma ignorancia criminosa de si mesma a quem, por sua natureza, tem que ser o alicerce de uma futura familia? Por que?

Eduque-se, pois, a mulher no lar paterno para tornal-a digna do seu futuro lar. Diga-se-lhe que fragilidade — esta fragilidade que a conduz a todos os crimes — é ignorancia e que a ignorancia é a mãe de todos os vicios. Abram-se-lhe os olhos para o amanhã em que se irão reflectir todas as facilidades e dodivanismos de hoje.

Incuta-se-lhe no espirito, no coração, no cerebro, em todos os seus cinco sentidos que o Homem é o mais vicioso e mais nocivo de todos os animaes e que ellas têm em si mesmas — no que possuem de mais puro, mais santo, mais insculo, mais bello — a honestidade e o amor conjugal — a arma a um tempo terrivel e mansa, magnetica e abysmatica sob a qual não ha (salvo nos casos teratologicos) homem nenhum que não se lhe prostre aos pés e não beije os algemas que o accorrentam áquelle que Deus fez para a redempção e remissão de todas as imperfeições humanas.

Uma mulher integralissimamente conscia de si mesma será capaz de transformar um monstro em um tauraturgo.

E abençoado será todo e qualquer chefe de familia de hoje que educar e preparar as suas filhas para as mães da familia brasileira de amanhã, sob cujo futuro pesa — dado o que hoje vemos e testemunhamos desgraçadamente — uma sombra negra e salpicada de lama e de sangue.

MARIO HORA.

Um nobre gabava-se muito a um aldeão, da antiguidade da sua nobreza. — Peior — respondeu-lhe o rustico — quanto mais velha é a semente tanto mais degenera.

BAHIA ELEGANTE—VARIOS INSTANTANEO DA NOSSA "ANSCHUTZ"

Fonte: Renascença, Salvador, 61, 15 de agosto de 1920, p 15.

Figura 226: No canto inferior esquerdo um exemplo de clichê de flagrante de tamanho médio

Renascença

ACTUALIDADES

Torcedores e campeões de bóia retomaram as suas posições antigas nos affazeres que o trabalho lhes assignala.

Disto não mais se fal, nem merece commento. E agora palpita a idéa politica, com lentidão de tactica. Pouco ou nada se percebe dessa usineira precoce, o que, tambem, não nos deixa enfiado por vê-la sem novidades.

A quinzena passou parcamente, sem abundancia. E só prosas triviaes temos a registrar.

Gabriel Vieira, deixa disto. Foi V. com propensão a se casar e lendo Physiologia do Casamento, de Balzac?

—E' pra vêr se assim me defendo desse naufragio.

Quer um delicioso cigarro 29, dr. J. J. Carneiro?

—Não. Traquei duas fumaças, agora mesmo.

Dois collegas me agarraram alli, e deram-me uma sécca sobre politica de 60 minutos contadinhos.

—E' isto...

—V. vae fazer pilheria com Carlos Chiachio?

—Porque, não?

—Olha! Elle te sapéca uma chronica pelo jornal de Noticias de fazer arrancar os miclos.

—Qual. A Nta está fóra da circulação.

—Dr. Durvê Fraga, vamos ao Palace?

—Homem, aquillo alli agora está bom. Sete noites, apenas, por semana não fazem mal a ninguém.

No Polytheama:

—Que levam hoje?

—Um doutor em familia.

—Chi! O Archimedes Pessoa quer fazer dormir outra vez toda a platáa?

—Cel. Germano de Assis, como vae?

—A passos de kagado. A fabrica projectada ainda não levei a effeito.

—Não será accumulô de fita chegada para o Guarany?

—Demetrio Urpia, quando se resolve aquelle nosso negocio?

—V. sabe. V. bem sabe. V. não sabe...

—Já sei de tudo. Quero decisão definitiva.

—Amanhã, impreterivelmente.

—Amen, amen. Esperemos.

—Laffayste Fraga, que ha de novo?

—Muritiba, meu amigo, vae num progresso luminoso.

—Esta novidade V. me coita toda vez que nos encontrarmos.

—Emmanuel Sant'Anna, quantos votos são precisos para V. ser deputado? Diga sem se atrapalhar. Ligeiramente: O de Gaudencio Camara, o de Gurrity e o de Cyro.

—Esteja eleito. Pode ir tomar posse.

Conselheiro Arnaldo, está disposto a dar uma entrevista?

—Sobre que?

—A politica de Brotas, esta meretrix, como diz o mestre.

—Posso jurar que tudo está arregimentado com a opinião do Amaral Muniz.

Quanto ao resto, deduza. Eu falo pouco.

—Raphael Lima, quando V. fala de casamento qual o juizo que faz das sogras?

—Ahi é que está a minha sagacidade. Ao chegar neste ponto, dou fóra.

GENERAL ARILIO NORONHA, amador photographico.

Cumprindo os ritos da elegancia, após a missa na Piedade.

Fonte: Renascença, Salvador, nº 80, 20 de outubro de 1921, p 29.

Uma outra forma de pensar a disposição das imagens foi identificar se elas eram avulsas ou constituíam alguma reportagem fotográfica. Dificilmente, as imagens coligidas poderiam ser compreendidas como parte de uma reportagem fotográfica. Julgamos que as fotogravuras levantadas eram avulsas, mas isso não quer dizer os editores não pensassem outras formas de valorizar esse tipo de imagem sem mobilizar o recurso da reportagem. Em algumas ocasiões, os flagrantes foram dispostos na forma de mosaicos ou sequências como um modo de destaque, inclusive pensando no tamanho da página. Em outras palavras, embora um flagrante isolado, ao ser visto de um modo panorâmico em uma página, poderia levar o leitor a concluir como um registro pequeno e menos importante, quando esses flagrantes eram dispostos em grupos de três ou quatro imagens, a impressão que se tinha era de uma grande imagem que eventualmente poderia produzir a impressão de que era uma reportagem fotográfica. Por outro lado, a existência de apenas um único pequeno flagrante na página não deve ser interpretada como um conteúdo menor. Talvez, essa tenha sido uma forma de demonstrar que esse tipo de imagem era comum e ordinário na revista e na cidade, buscando produzir um efeito que o mundanismo expressado nos passeios pela cidade estava incorporado ao cotidiano de um determinado grupo de soteropolitanos.

Ao que parece, além da constituição de uma série de mosaicos para os flagrantes, existiu uma outra forma de valorização desse tipo de imagem. Isso se deu através da elaboração de uma secção chamada “Flagrantes”. Essa rubrica começou a ser publicada na edição 123 e, de modo irregular, seguiu até a edição 180 de Renascença. Nesse espaço, os editores publicaram vários instantâneos, não só de pessoas passeando pelas ruas, mas confraternizando em eventos como carnaval e micarême. A secção também abrigava um material textual semelhante à rubrica “Belisco”, ou seja, pequenos textos que alimentavam o leitor de bisbilhotices sobre a vida alheia. Por outro lado, também encontramos poemas que buscavam expressar sensações envolvendo a observação das pessoas flagradas pela cidade.

Figura 230: Conjunto de duas fotografuras que reunidas oferecem uma outra dimensão visual para o leitor

RENASCENÇA



SORPRESA DE NOSSA "ANSCHUTZ"

POSTAES FEMININOS

É mais facil adquirir amizades do que conserval-as; entretanto, os que conseguem realizar esse proposito, se tem que a estima cresce com o tempo, ao inverso do amor, que diminue com os annos e se alguma vez assim não acontece é que esse se vae amalgamando com aquelle affecto.

Camponia Feliz

Muita vez a lagrima, em lugar de exteriorizar magua ou dor, patentea hypocrisia.

Marion

Na phase inicial do amor verdadeiro, nada mais difficil do que a afouteza que a creatura promete a si mesma, após uma serie de tentativas vans, e perde, em chegando a occasião propicia. E o peór é que quem experimenta essa timidez invencivel, ao em vez de se alegrar com isso, que é symptoma de sinceridade, se reconhece ridiculizado por ella.

Maria, a Sertaneja

A espiritos sociaveis e sensatos nada causá a um tempo tanta repulsão e tanto dó como receber palavras affectuosas

de quem intimamente os de- testa. Entretanto, quanta vez, lhes não custa reprimir a reprovação de tal fraqueza!

Beny

Cómo nem sempre os mais impádos de brio são os mais dignos, assim tambem os que mais exalçam o affecto, não são os mais amorosos.

Sentimentos há que se experimentam e se não podem dizer, ou porque se os não saiba exprimir bem, ou porque o silencio proposital maior os torne.

Rio Vermelho-10-3-1918

Agar

Mais vale ouvir e calar censuras, embora injustas, do que não conseguir justificar-se ou responder com insultos, pois que no primeiro caso, se houve apenas presumpção de falta, ella se demuda em certeza; e no segundo, nenhuma punição cabe á offensa, se reeditada como repulsa pelo insultado.

Mas é tão difficil educar a vontade, por esse tempo de illimitada liberdade de pensar...

Itaparica-6-3-1918

Flamma d'Orion

Para Adniremlla

A ti, espirito arguto, que, num dia de festa, não ousaste dizer meias verdades sem o auxilio da mascara, respondo hoje, assegurando-te (foi-me preciso tempo para reflectir) o seguin-

te: buscam todos a companhia dos opulentos e abastados, porque elles estão em condições de dar ou emprestar; esquivam-se todos da gente pobre, porque esta lhes pode pedir favores ou dinheiro.

Eras, pois, illuminada quando affirmaste que a felicidade duradoura na união residia tão só na igualdade.

Zuleika

Como o sol nos permite ver os objectos e distinguir suas qualidades materiaes, assim o raciocinio nos permite conhecer as pessoas na sociedade em que vivemos e avaliar de seu valor intellectual e de suas virtudes, que são qualidades moraes.

Adniremlla

Será um paradoxo, talvez; mas o mal alguma vez é um bem para os que jamais conheceram angustias e por isso nunca se julgaram felizes.

A ventura, quando perdida, se nos afigura maior do que realmente fóra.

Calçada do Bomfim

Stella Mariz

Os inscientes invejam os doutos, porem não lhes perdãoam ter adquirido o saber.

E mais encarnicados inimigos se revelam quando chegam a adivinhar a superioridade moral destes ultimos sobre si proprios.

Margarida do Valle

Figura 229: Exemplo da secção "Flagrante"



Praticando o «footing» na principal arteria da «urbs»

BIBLIOTECA BRASILEIRA NACIONAL

NUM ALBUM...

E. S. L.

Edméa. N'este album que me déste. Deixei-te uma lembrança, apenas uma; Deixei-a escripta aqui porque a quizéste, Mui embora não valha cousa alguma.

Sei que nem siquer vale um vão cypreste, E' tão fragil como a onda, como a espuma...

E mais infertil que um terreno agréste, Leve e fugaz, mais leve que uma pluma.

Estes versos, sem fundo, sem imagem, Guarda ou despreza-os, se assim preferes; Fil-os cumprindo um culto de homenagem!

Não os fiz para obter na vida gloria, Por isso põe-os fóra, se quizeres, Mas me conservas sempre na memorir.

Bahia 30—março—925 ENEDINO ABUDE.

No proximo numero:

Sensacionaes flagrantes de autos e pranchas da «Micarême».

Aspectos, á luz do magnésio, dos animados bailes a phantasia nos clubs da Cidade.



Pensamentos de C. Castello Branco

Nunca é feliz com um vestido de chita a mulher que tem amigas com vestidos de seda.

O tempo chega sempre; mas ha casos em que não chega a tempo.

A felicidade serena, quieta e se'n reveses é que descamba no tedio

Pela cidade—Em frente de nossa Anschutz

Das localidades identificadas nas legendas das imagens, em primeiro lugar, temos a Praça da Piedade, com 25 registros. Em seguida, a Avenida Sete apareceu mais de uma dezena de vezes. Porém, os editores discriminaram diferentes lugares daquela via. Com o nome de Avenida Sete propriamente dito, identificamos 7 clichês, enquanto a Praça Castro Alves, Largo de São Pedro, Ladeira de São Bento, que também faziam parte da Avenida, apareceram, respectivamente, doze, quatro e três vezes. Talvez, essa compartimentalização da então considerada principal artéria de Salvador tenha relação com o fato da sua construção ter aproveitado trechos de ruas já existentes e que, portanto, eram conhecidas pela população por outros nomes. Outras regiões dignas de nota foram a Graça, o Rio Vermelho, a entrada do Elevador Lacerda e o Bonfim. Em relação aos lugares em que não foi possível identificar, identificamos 44 clichês.

No que tange à paisagem urbana visível nesses flagrantes, pouquíssima coisa pode ser vista, uma vez que os editores procuram preencher quase que totalmente a imagem com a presença humana. Assim, os elementos urbanos visíveis foram o calçamento das ruas, o passeio, fachada de prédios, árvores, escadarias, entradas de Igrejas e cinemas, postes de iluminação pública e bondes. Ainda que esses elementos ajudem a reforçar o caráter urbano da prática do flagrante, acreditamos que não era de interesse dos editores fazer da paisagem um elemento tão importante quanto a figura humana. De toda sorte, pelo que pode ser visto da paisagem urbana, bem como o local onde os flagrantes foram registrados, é provável que para os leitores os editores de *Renascença* tinham em mente o desejo de fazer o centro urbano da cidade um local cotidianamente povoado por homens e mulheres considerados elegantes, uma questão que veremos com mais detalhes adiante.

Figura 233: Conjunto de clichês de flagrantes de pessoas saindo da missa na Igreja da Piedade

Renascença

MAETERLINCK

Por um descuido de composição, entre outros menores, allás desculpaveis, em o nosso numero anterior saiu extranhamente graphado o nome do grande philosopho e poeta belga—Maeterlinck, a quem o Viveiro prestou sincera homenagem, dedicando-lhe o poemeto «Voo Nupcial».

Dando esta nota explicativa, cremos ter satisfeito a justa reclamação do novel auctor.

CHRONICA MUNDANA

ARTE. Na intimidade de uma assistencia pouco numerosa, Manoel Augusto dos Santos—o notavel pianista que a todos assombra—deu uma audição do programma do *recital* que vae fazer, em a noite de 16, no salão nobre do *Gymnasio da Bahia*.

E, para os poucos que o ouviram, pareceo essa noite mais cheia de encantos que as demais...

Por entre as phrases sempre ironicas de Presciliano Silva—o celebre pintor;—os gestos elegantes do já tão illustre medico Dr. Arsenio Tavares, a e gentileza de Madame Arsenio Tavares, «nece» Joanninha Lopes de Carvalho, Manoel Augusto, de quando em quando, fazia vibrar no mavioso *Bechstein*, com sua technica perfeita, melodias de Wagner, de Debussy—o bizarro por excellencia—de Chopin, de Strauss...

Finda a noite de arte, dizia-me Arsenio Tavares, indicando o celebre pianista:

CRUELDADE. Esta secção não pode deixar de registrar, pezarosamente, o estúpido atentado que soffreu a linda a Melle. Teté Bandeira.

Felizmente, os boletins que seus medicos assistentes transmittem aos que aestimam e prezam a sua saude, são promissores de uma breve cura.

Mafaldo de Bija

Varios instantaneos apanhados durante a sahida de fideis da igreja da Piedade, no dia da festa da sua padroeira.

Fonte: *Renascença*, Salvador, nº 6, 14 de novembro de 1916, p. 34.

Figura 231: Várias fotografuras de flagrantes da saída do Cinema Kursal Bahiano.

RENASCENÇA

Indiscreções

A' porta do Ideal-Cinema, dias idos: — O Guerreiro aposta 50 contos em como será governador o Paulo Fontes.

Outro, na platá do S. João: — O Guerreiro disse, hontem, que apostava 5 contos no Paulo Fontes para governador.

Ainda outro, nesta redacção:

—Aqui, muito para nós, e baixinho (que não me vá comprometter). O Guerreiro declarou, hontem, no cartorio, que apostaria 10 contos de réis em como é o Paulo Fontes que será o governador; que elle é intimo do presid.nte e tem gente lá bem pertinho que lhe telegrapha sobre tudo que se passa acerca da successão governamental bahiana.

Arrei! — exclamei, dirigindo-me aos botões do meu collete, esse homem é capaz de arriscar uma parte de sua fortuna em apostas, e de reduzir a postas as opiniões em contrario.

E no entanto... valeu o prestigio onça.

No antigo Terreiro de Jesus:

—Que incoherencia! Uma quarta-feira de Trevas enluarada!

—Maior exemplo de incoherencia és tú mesmo. Um da Luz ás escuras, limpo, limpissimo, incapaz de emittir a minima coisa que allumie e sirva para comprar empadas.

E' para admirar a concurrencia *chic*, elegante e circumspecta a certo ponto entre o Tingui, Sant'Anna e adjacencias.

Dizem, que a moda resuscita, quando se cansa de innovar.

Estará scaso para voltar o tempo das mulheres de mantilha, vulgo *caponas*, que o nosso Macêdo afamou num de seus romances?

Não queremos ser demasiado indiscretos, mas...

O'«Alarme», onde estás que não vés aquillo?»

Por entre as felicitações:

—O' compadre Chegadinho, vés como já estão todos se chegando?

—Pudera! Quando se está bem aclamado e tem *mercês* á mão...

Garota, o espirituoso semanario, ha muito que não nos visita.

—Ora, foi imprimir-se no Diario Vovô e ficou engarrada.

—Pois estou com saudade della.

—Penso que o novo gestor da communa vae readquirir a competencia de outr'ora.

—Porque?

—Foram taes e tantas as pragas que lhe valeu o despejo das immundas quitandas ambulantes em frente do *Modelo* que é impossivel que o homem não entre logo a engordar.

Instantaneos á sahida do Kursal, após a matiné

Fonte: *Renascença*, Salvador, nº 54, 11 de abril de 1920, p. 28.

Figura 232: Página com clichês de flagrantes de senhorinhas passeando pela Avenida 7 após saída da Missa

RENASCENÇA

NOVOS HORIZONTES

E em aquella tarde, toda luz, toda esplendor, o meu distinctissimo Ubaldo, a lhe rebrilhar nos olhos a claridade de uma funda commoção, falava, falava. Era uma alma jovem, patriótica, transportada as vibrações de entusiasmo das profunduras do coração á tona dos labios, que ao par de mim se fazia ouvir.

Que de solennidade não vestia o seu dizer allí, na magia daquella hora, no inusitado daquelle ambiente, bem sentindo eu os liames de solidariedade, o pulsar isochrono de sentir que, nos moldes do ideal de meu jovem amigo, vivava o ideal de toda a multidão immensa.

E elle falava largo e abundante, repassado de civismo á ouvida das notas estridentes dos clarins que puxavam a tropa a desfilar.

—Assim é, meu amigo. Desfizeram-se de todo os preconceitos que da sociedade baniam o soldado, tido e havido como rebutálho e escória. Limparam-se, em boa hora, as nevas que toldavam a mente dos homens. Destruiu-se a antigualha viciosa das rotinas e, no espirito do povo, preponderam illuminadas idéas novas. Como não ririam, ironicos e descrentes, os que já se foram, se, ao tempo em que vivos, alguém, lobrigando no porvir, lhes pintára o quadro que ora se estende ante nós. Transmutaram-se, caro amigo, as normas de nosso pensar, qual se transmuta, empós ter-ríveis processos sísmicos, o aspecto de nosso mundo. Bem haja a Bilac, o divino, que, arcando com a phrase feita—poeta, sacerdote da phantasia e do sonho—lhe dá um desmentido formal e, não olhando fadigas, abraça o engrandecimento futuro da Patria commum e solta aos ventos o lábaro de um ideal gigantesco e corre a prégear a cruzada bemdita do Civismo e indica aos moços o cadinho

onde se temperarão o valor e as energias—a caserna, genetriz da disciplina, como a disciplina é a genetriz da ordem.

Agora, um sangue almo e bom e ricamente oxygenado arterializa o organismo do «colosso americano», equilibra-lhe os nervos, alevanta-lhe os sentimentos, avigora-lhe a razão, ail a razão que a incuria de governantes desabusados desgastava mais e mais, a risco de acarretar-lhe á total destruição, o que vale dizer, guial-a pela estrada lobrega da anarchia, do esboramento de toda essa obra monumental que nos legaram os nossos maiores.

A' mocidade desta hora que tem de responder á geração vindoura pela gestão boa ou má dos destinos de nossa Patria, a ella commetteu-se a tarefa ardua sobreposse de remediar os males do presente e encaminhar o Brasil para a grandeza excelsa de seu futuro. Ainda bem que os moços não fogem de tomar sobre os hombros, animosos, plenos de valor, a missão indiga, sim, porem a mais transcendental que se imaginar possa. Applausos, loiros é que não faltarão a lhes galardoar as virtudes civicas. E' uma dívida que a Nação para com elles contrae e que já começa de solver, primeira quota, com a apothose que ante os olhos tens.

E o olhar humido, o falar trêmulo de uma vera commoção, o meu distinctissimo Ubaldo descobria-se, respeitoso, em face do Pavilhão Nacional.

E, em aquelle momento, deante daquella multidão que vibrava, compenetrada de deveres novos que lhe assistiam—uma nacionalidade a se affirmar—delineou-se-me, esbatida nos longes dos porvindouros dias, a perspectiva de um Brasil grande, forte, prospero, feliz...

1--10--17.

D. de Oliveira

Brinçando o «Padre-Cura»

—Porque dona Maara caiu na «berlinda», isto é, na cadeira?

—Porque não se pôde mais conservar de pé com tantos peccadilhos.

Instantaneo na Avenida 7

No ponto chic da Avenida 7

A senhorinha Olga, á porta da Photo-Lindemann, aguarda o bonde, após a missa na Piedade.

Fonte: *Renascença*, Salvador, nº 20, 25 de outubro de 1917, p. 32.

Em relação às pessoas retratadas, sem sombra de dúvidas, o que prevaleceu foi a figura feminina. Com exceção de quatro clichês, todos os outros tinham na mulher o elemento central. Em pelo menos dez instantâneos, a mulher aparece sozinha. Já na maioria do restante das imagens, as senhorinhas flagradas aparecem em grupos dois ou três. Em poucas oportunidades, os repórteres fotográficos de *Renascença* flagraram uma quantidade maior de pessoas. É bem provável que a maioria dos instantâneos que flagraram mulheres em grupo tenha relação com a ideia de uma mulher caminhando sozinha pela cidade nem sempre ser bem-vista pelas elites conservadoras. Ainda que fosse possível ver senhorinhas desacompanhadas pelas ruas soteropolitanas, a moralidade do período preferia ver mulheres em grupo como uma forma de vigilância do comportamento feminino. Por sua vez, os homens apareceram poucas vezes nos instantâneos. Encontramos apenas quatro flagrantes cujo elemento masculino foi exclusivo. Em três clichês, os homens aparecem sozinhos, enquanto apenas em um, o repórter registrou um grupo de quatro senhores. Quando acompanhado das mulheres, os homens aparecem em pelo menos vinte instantâneos. Contudo, a presença masculina é significativamente desproporcional, uma vez que nesses flagrantes foi comum ver grupos com duas ou três mulheres acompanhadas de apenas um homem.

Como típicos flagrantes, as pessoas registradas nesses instantâneos não estão posando para foto. Em quase todos os clichês, encontramos pessoas caminhando pela cidade. O que parece ter variado foi o ângulo de captura das imagens. Em algumas situações o fotógrafo flagrou os transeuntes de frente, enquanto em outras oportunidades as pessoas flagradas estão de perfil. Em raros casos encontramos as pessoas em outras situações. Em dois clichês, o repórter flagrou senhorinhas subindo o bonde. Já em pelo menos quatro clichês, as pessoas estavam paradas em frente a portões de igrejas ou outros edifícios. Entretanto, ao nosso ver, esse gesto não chegou a configurar uma pose para foto.

Algo que não variou foi a composição racial e a indumentárias das pessoas. Todas eram brancas e estavam trajadas com roupas elegantes e acessórios como chapéus e bolsas. No que se refere à constituição física das pessoas flagradas, podemos estimar que a grande maioria delas, especialmente as mulheres, era jovem e magra. Quase todas as senhorinhas flagradas estavam trajadas de roupas claras e calçavam sapatos de salto com meias brancas. Em raríssimas exceções, as mulheres estão de preto. Já os homens estão trajados de paletó e portando chapéus e bengalas.

Figura 235: Na parte superior da página um registro típico de um flagrante: um conjunto de três mulheres caminhando

EM FRENTE A NOSSA ANSCHUTZ

Dentre as altas comédias, que temos assistido, destacamos: a comédia em tres actos "Uma Bella Ventura" importante produção de Flers e Caillavet, em que a sra. Adalina desempenhava o difficil papel de Trevillac, conquistando da platéa calorosos applausos; e (Primerose) de Robert e Caillavet em que a Sra. Aura Abranches de uma naturatidade admiravel, e comprovando os seus dotes de intelligencia, fazia o papel de Maria Rosa.

Theatro S. João

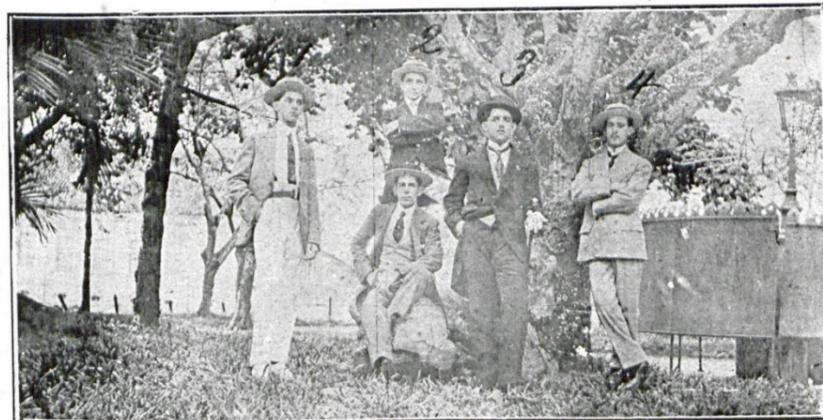
Nesse velho casarão de espectaculos, conforme estavam annunciados, estreou a dias a Companhia Americana do Prof Herman.

Os trabalhos exibidos pelo Prof. Herman que inegavelmente são importantes, têm agrado geralmente aos *habitués* do conhecido theatro, destacando-se do illusionismo.

[Continua na pagina 30]



As Senhoritas Margarida Cavalcante, Hilda Rodenburgo e suas duas amiguinhas



Grupo de academicos tirados no Parc Duque de Caxias Ernesto Silveira, Nelson V. Borges, Leopoldo Torreão, Pedro Cabral Padilha e Luiz de Faria

Figura 234: Três clichês com flagrantes de grupos de mulheres brancas, jovens e magras, o perfil de mulher favorito dos fotógrafos de Renascença



Pilulas de Rosas

Mademoiselles ao surpreenderem-se com os seus instantaneos, elegantemente reproduzidos nesta pagina, esboçam um sorriso feitiçeiro de agradecimento. E' de esperar. Sim, porque a mulher educada prima, sempre, por mostrar agrado a tudo quanto se lhe faz num cortejo de sinceridade e admiração, o que, aliás, se justifica neste caso do nosso preceito adivinhador.

O sorriso é a grica viva nos purpureos labios de uma mulher bonita. Elle, que bem revela a bondade da alma, tambem significa uma polida fórma de cortezia.

A meiguice é um affecto tão puro e tão sentimental que somente um olhar feminino, repassado de alegria e amor, poderá definir.

A dissimulação dos fingidos é uma arma terrivel para a vingança.

A esperança é o sonho que vivifica a alma dos angustiados no somnambulismo da existencia.



Instantaneo apanhado na Praça d. Conselho



A' entrada para o stadium da Graça

O traje em uma mulher que o sabe compôr, colloca os attractivos de seu porte ás exigencias da sociedade.

A naturalidade é um encanto, que só as almas boas podem possuir.

Errar com aquillo que lhe é proprio é precedencia de perdoavel culpa.

O que succede com os metaes brutos ocorre na vida humana. Depois de polidos e melhorados, sobem de valor e apreciação.

Os acrobatas da maldade teem a lingua para ferir e a vista para morder.

Não ha olhos que não queiram vêr, nem coração que não queira sentir as influencias emotivas que o amor sabe originar.

Um espirito tocado de leve sensualismo,

possuido de visão esthetica, não se pode furtar á idolatria pelas mulheres bellas. Ao vê-las tem ancia de possuil-as ou dominal-as.

A belleza corporal ou material é sempre a mesma e uniforme; a intellectual tem phases successivas e uma variedade portentosa.

Os homens de curto saber são tão obstinados nas suas opiniões, como doces e flexiveis os de vasta sciencia e conhecimentos.



A' sahida do Elevador, na parte baixa da cidade

O papel dos flagrantes

Podemos considerar que os flagrantes faziam parte de um esforço maior em estimular uma determinada população soteropolitana (leia-se jovens brancas) a circular pela cidade. Nessa direção, esses instantâneos não apenas registravam o movimento, mas, especialmente através do modo como eram dispostos na revista e dialogavam com outros conteúdos do mensário, procuravam fomentar um desejo dos leitores em também frequentar às ruas.

Em algumas oportunidades, o incentivo dos editores ao mundanismo nas ruas também chegou a ser feito de maneira textual. Ao que parece, Olympio Pinto foi um dos que mais escreveu sobre a importância do *footing*. Em um dos seus textos, na já conhecida seção “Coisas” ele, assinando como Nelino Filot, disse:

O viver da nossa sociedade ainda não é proporcional a evolução material desta cidade...

Em todos os centros onde o asfalto se alonga constituindo avenidas e ruas planas, as damas e senhorinhas enriquecem e multiplicam o trânsito, fazendo o *footing* à tarde. E, a propósito de uma compra ou por motivo de uma merenda num café, elas são encontradas aos pares. Entre nós, porém já não é cedo esperar-se que isso se realize. Já não é cedo, repito, para as damas e senhorinhas baianas se não terem convencido de que com suas graças e risos alegam o nosso meio, fazendo-o mais crescer e, assim, aumentando o incentivo para o progresso da vida urbana.

No Rio ou São Paulo, ou mesmo, no Norte, em Recife, cuja capitais conhecemos os seus habitantes de xam o esconderijo das quatro paredes, ao menos uma vez por semana, para palmilharem os trottoirs das ruas. E, por fim, frequentam os bazares de modas, de calçados, a joalheria, os bares etc., etc. e, desta sorte, incrementam o comércio e sabem das novidades dos 7 dias...

Aqui, entretanto, esse hábito ainda não atinge a regra geral...

E, como, a mulher exerce influência em todas as gradações sociais, concito as damas e senhorinhas da nossa sociedade a se agregarem para o *footing* da tarde. E, fica dito uma vez por toda: será aos sábados.

Nelino Filot¹⁸⁴

Logo no início do texto, Olympio mobiliza umas das principais justificativas para a prática do *footing* que é a presença de um determinado grupo social no espaço público. Em outras palavras, uma cidade moderna não se revelaria apenas na transformação da sua materialidade, mas, sobretudo, na forma como os cidadãos dialogavam com esse espaço reformado. A reforma de Salvador, portanto, não era apenas física, mas envolvia a moral e os costumes. Fazendo jus ao seu posto de gerente comercial de *Renascença*, Pinto também sabia que uma maior presença no espaço público tinha o potencial de movimentação do comércio da cidade, especialmente aquele relacionado à vida mundana, como o consumo de produtos e serviços em cafés, bares, restaurantes, lojas de modas, joalherias etc. É possível perceber que o incentivo ao *footing* não deixou de ser um fomento ao consumo da revista, uma vez que nela as leitoras poderiam

¹⁸⁴ *Renascença*, Salvador, nº 47, outubro de 1919, p. 20.

apreender não apenas a saber como frequentar a rua, mas ao que ver e comprar nela, pois esse universo urbano era apresentado na forma de colunismo e propaganda nas páginas de *Renascença*. Ainda que de modo mais tímido, podemos notar que o texto foi escrito como uma espécie de lamentação pelo fato de as senhorinhas baianas não estarem praticando o *footing* de um modo minimamente aceitável.

Na verdade, a queixa de Pinto faz parte de um conjunto maior de críticas a um comportamento considerado pela própria imprensa baiana como muito arraigado entre uma parcela dos baianos. Estamos falando do chamado provincialismo das classes médias e elites da cidade. Pelo menos desde meados do século XIX, a historiografia tem identificado relatos de estrangeiros que, residindo ou de passagem por Salvador, se queixavam dos hábitos excessivamente domésticos dos baianos abastados (Augel, 1975; Dias, 2013). Ao que parece, ao menos para os editores de *Renascença*, a entrada da Bahia no século XX não representou necessariamente uma adesão em peso das elites nesses novos modelos de sociabilidade urbana moderna. Além da lamentação de Olympio Pinto, encontramos uma crítica ainda mais contundente ao provincialismo, desta vez na forma de um artigo de fundo assinado por Juca Ramon. Com o título *Vida Comum*, o texto dizia:

Vida comum

Somos na Bahia um povo que ainda muito conservamos dos hábitos da província. Não neguemos a ninguém essa qualidade tudesca de nós mesmos, que se reflete nas maneiras, costumes e estilos, nos quais, bastantes corrigendas temos a fazer para atingirmos à expansividade de cidadãos civilizados, em depressão à rotina e a modicas velharias.

Já não falaremos do traje domingueiro que, por contato com forasteiros, o temos perdido quase que totalmente. Sim. Até bem pouco tempo, o homem ou a mulher, não fazia a toilette perfeita, senão em dia santo, domingo ou feriado. Havia essa falta de entendimento de que o asseio completa a educação de cada qual e dá o tom significativo de respeito e cortesia para os seus semelhantes. A roupa, o perfume e o que se possuía de melhor, eram adorno mais para o exibicionismo do que pela finura do gosto e da decência.

Ainda hoje, talvez, muita gente afortunada somente compõe-se de luxo pelos momentos solenes, na poupança de avarenta sem-cerimônia, e que, depois do ato colorido, vendo-se-lhe em outra parte da cidade é bem provável estabelecer confusão às vistas de qualquer curioso. Enfim, diminuta porcentagem conserva o atavismo dessa espécie de se transfigurar, fazendo as ruas perderem a elegância simpática da sua expressão social.

Resta-nos a grande monotonia, a falta de movimento, que nos impacienta o sentido de progresso de cidade culta, quando, a nossa capital atualmente permite o *footing*, e se dar uns pares pelas calçadas (como se diz no Rio)

Tempos passados já nos referimos assim. E que pena não tenhamos a urbe baiana libertada dessa apatia silenciosa, dolente, que nos causa tédio, sem o ruído dos passos e das prosas e risos em grupos pelos caminhos alegres da Avenida e da cidade baixa?... Vive-se na fatigante mudez de se assistir as secções de cinemas, e, de volta, a apressada espera de um veículo da circular, de logo, nos conduz à cativante moradia. Fugimos da rua, desertando as praças. Quer noite, quer dia, torna-se fugaz a vida da cidade, ligeira e sem aparências da sua intensa população.

Mas, essa mesma “Circular” vai nos dar a “revanche” ao nosso fastio de andar a pé, com o duro aumento das suas passagens. E, agora, mais do que me outra fase, é que precisamos treinar os passos, enchendo a planura dos caminhos, visitando as montras de modas, os figurinos dos alfaiates e as mesas dos cafés.

Como o conjunto alegre e delícia, aproveitamos sempre as transparências da vida comum!...

Juca Ramon¹⁸⁵

De início, nos chama atenção o fato deste editorial ter sido publicado em 1925, quase nove anos após o lançamento de *Renascença*, portanto, muito tempo depois de várias edições terem sido lançadas com um conteúdo estimulando o desenvolvimento do *footing* e atividades que envolviam a interação mundana com espaço público. Também nos é digna de nota no editorial a importância do *footing* como uma prática responsável pelo cuidado com a aparência de si. Acreditava-se que a constante e regular presença na rua seria uma forma de educação para o cuidado com a imagem que deveria ser uma preocupação diária que de fato revelaria um grau de civilização de uma população. O cuidado com a imagem apenas em ocasiões especiais seria a expressão de um exibicionismo a ser condenado justamente por não vir acompanhado de uma ideia de civilidade visual cotidiana em que, independentemente das ocasiões especiais, as pessoas estariam sempre preparadas para apresentar e representar uma cidade moderna. Por fim, o editorial ratificava a papel do *footing* como uma forma de atividade em que demonstraria o estado de contínuo êxtase que a cidade deveria viver, contribuindo tanto para o florescimento dos espaços públicos mundanos e hábitos de consumo, quanto para o abandono da monotonia que, durante muitas décadas, caracterizava as ruas da cidade na concepção de uma parte da imprensa local.

A crítica do provincialismo dos baianos também esteve associada ao seu comportamento durante as estações climáticas do ano, como o inverno:

O inverno, que para nós pode ser representado por um velho coberto pelo amplo guarda-chuva que goteja, pelas varetas, grossas bagas de chuva, é visto, pelo sulista, por um elegante encapotado, de luvas e chapéu de pelo, saltado, de um automóvel fechado, à porta de um teatro da moda. O homem do sul, americanizado, só tem um fito: divertir-se.

Estação de luxo e alegria para os outros, para nós ele é a estação dos temores e das roupas velhas... Ninguém se atreve a deixar, com segurança, as portas do seu abrigo, mesmo nos dias claros: - toma-nos, sempre um vago temor de que a limpidez dos céus e vai anuviar, de repente, e que havemos de tornar aos nossos penates, acossados pelas vergastas da chuva, em miserável estado...

O Inverno...

Mas... suportemo-lo com resignação.

Não há outro remédio.¹⁸⁶

¹⁸⁵ *Renascença*, Salvador, nº 123, fevereiro de março de 1925, p. 15.

¹⁸⁶ *Renascença*, Salvador, nº 137, maio de 1926, p. 18.

Diante do que Olympio Pinto e alguns dos seus colegas de redação chamavam de apatia dos baianos, quando os editores observavam iniciativas que buscavam romper a animosidade às ruas, não deixavam de tecer elogios. Ao que parece, os confrades de *Renascença*, os jornalistas Marques dos Reis e Altamirando Requião, editores do jornal *A Manhã*, resolveram estimular o que eles estavam chamando de Vesperais, sessões de cinema no Cinema Guarani, que deveriam ocorrer todas as tardes de quinta-feira. Ao tomar conhecimento dessa iniciativa, os editores de *Renascença* logo trataram de endossar a prática com o seguinte comentário:

Inquestionavelmente o esforço do valente e novel matutino que com título acima apareceu nesta capital sob a direção dos jornalistas dr. Marques dos Reis e Altamirando Requião, em proporcionar a sociedade baiana um ponto de encontro semana, surtiu efeito com o sucesso das “Vesperais” das Quintas-feiras no “Guarany”. De fato, o que há de mais seleta e distinto ocorre ao elegante cinematográfico da Praça Castro Alves, enchendo-se literalmente.

Registrando esse fato que veio, reformando os costumes sociais da velha Bahia, trazer um aspecto novo a sua vida, *Renascença* gostosamente ilustra esta página estampando alguns instantâneos tomados nas quintas-feiras, ao tempo em que manda os mais sinceros parabéns à colega pelos magníficos serviços que vem prestando ao progresso e evolução dos costumes entre nós.¹⁸⁷

Além do texto, chama atenção o modo como ele foi publicado. Os editores chegaram a reproduzir o cabeçalho do jornal acompanhado de clichês de senhorinhas flagradas, provavelmente ao saírem do cinema. A disposição das imagens na relação com reprodução do cabeçalho nos pareceu que os editores de *Renascença* tinham uma ideia de gerar uma impressão visual como se a revista tivesse reproduzido uma primeira página do *A Manhã*. Infelizmente, não localizamos essa edição do jornal para conferir se existiu alguma semelhança da página com o que foi publicado em *Renascença*. De toda sorte, vê-se o apelo visual dos editores da revista ao estamparem grandes clichês povoados de senhorinhas como prova do sucesso da iniciativa de Altamirando Requião e Marques dos Reis. Seguramente, essa disposição de imagens se constituía em uma estratégia de não fazer arrefecer o ímpeto das jovens abastadas baianas em frequentar o espaço público. Portanto, essas imagens não eram apenas um índice dos proclamados novos tempos soteropolitanos, mas também um ícone e símbolo.

¹⁸⁷ *Renascença*, Salvador, nº 57, 30 de maio de 1920, p. 12.

Figura 236: Uma sequência de clichês com flagrantes acompanhados do cabeçalho do jornal A Manhã.

RENASCENÇA

DIRECTORES DA REDACÇÃO
A. Marques dos Reis
Altamirando Requião
TELEPHONO 1888

A MANHÃ

RECEPTORIO, REDACÇÃO E OFFICINAS
Santos Dumont, 67
Edificio telegraphico 2803

PROPRIEDADE DA SOCIEDADE ANONIMA DIARIO DE NOTICIAS

NUMERO 58 Bahia-Domingo, 30 de Maio de 1920 ANNO I

Inquestionavelmente o esforço do valente e novel matutino que com o titulo acima appareceu nesta capital sob a direcção dos jornalistas dr. Marques dos Reis e Altamirando Requião, em proporcionar a sociedade bahiana um ponto de encontro semanal, surtido o effeito desejado com o successo dos "Vesperaes" das Quintas-feiras no "Guarany".

De facto, o que ha de mais selecto e distincto occorre ao elegante cinematographo da Praça Castro Alves, enchendo-se literalmente.

Registando esse facto que veio, reformando os costumes sociaes da velha Bahia, trazer um aspecto novo a sua vida "Renascença", gostosamente illustra esta pagina estampando alguns instantaneos tomados nas quinta-feiras, ao tempo em que manda os mais sinceros parabens á collega pelos magnificos serviços que vem prestando ao progresso e evolução dos costumes entre nós.

Recenseamento de 1920
O FIM DO RECENSEAMENTO NÃO É INVESTIGAR E VULGARIZAR A VIDA INTIMA DOS INDIVIDUOS E DAS FAMILIAS, É ORGANIZAR AS FORÇAS DO PAIZ PARA O BEM GERAL.





Renascença, Salvador, nº 57, 30 de maio de 1920, p. 12.

Figura 237: Fotogravuras com flagrantes registrando as vespereais, iniciativa do jornal A Manhã

RENASCENÇA

O annuncio é util
SOB TODOS OS PONTOS DE VISTA

Os factos demonstram a todo momento a verdade do assertivo supra, embora ainda existam imbecia que, por espirito de contradicção, tentam negar o valor do reclamo.

Ora, como se poderá conhecer a existencia de tal ou qual estabelecimento, os generos de commercio deste ou daquelle, as diversas industrias exploradas aqui, ali e acolá, o preparado para tal molestia, a mercadoria que está em vossa prateleira,

vezes empacotada? Que sois especialista neste ou naquelle ramo, que vendeis mais barato certo artigo que o vosso visinho? Uma casa que não precisa d'elle é comparavel a mala fechada, que se não sabe o que encerra nem pode interessar a alguém que não seja o proprio dono.

Certa época, quem estas linhas escreve teve seria discussão com certo individuo, por motivo de ter este declarado que não carecia de propaganda para a sua casa, pois não dava evasão á concorrência.

No entanto, com o decurso do tempo e a teimosia ruinosa, tudo se foi por agua abaixo e hoje, o mesmissimo refractario ao reclamo vive a agitar grande campanha a plenos pulmões e es-pelhos programmas convidativos pelos bondes, tudo a um tempo!

O' capricho da sorte!
O reclamo é tudo, meus senhores, e ainda é melhor quando bem feito.

Numa revista, então, é excelente.

Esta entra nos boudoirs mais elegantes, perdura nas estantes, collecciona-se com zelo e carinho.

Annunciae na *Renascença*, que é a unica revista *chic* que possui a Bahia.

Não será porventura, util? Que outra publicação contemporanea tem registado melhor e mais copiosamente o que de bello, de util, de admiravel existe nesta urbs?

O numero 69, com o qual *Renascença* vae comemorar seu anniversario e entrar no 5. anno de existencia, sem a minima interrupção, será repleto de lindas vistas de nossa querida Bahia.

Ella espera que collaborareis com um pequeno annuncio para illustrar ainda mais suas paginas, numa edição condigna do progressismo bahiano nas sciencias e letras, commercio e industrias, artes e profissões, em todos os departamentos, em summa, da actividade util e louvavel.

Convem notado que *Renascença* é uma revista hiamamente bahiana, organizada e impressa na Bahia, com elementos proprios de que dispomos e contendo mais ampla e melhor reportagem photographica de todos os eventos desta capital do que qualquer outra publicação congenera.




Instantaneos apanhados após as "Vesperaes", devidas á iniciativa feliz da "A Manhã", no Theatro Guarany

Renascença, Salvador, 59, 30 de junho de 1920, p. 12.

Iniciativas individuais também foram observadas e elogiadas pelos editores de *Renascença*. A ideia de Graziela Mattos Souza de jogar o tênis no considerado aristocrático Bahiano de Tênis foi muito louvada na revista. Como uma prova de uma elegância da jovem abastada, o texto abaixo foi publicado:

Tenis

a senhorinha g. Mattos Souza vai dar mais uma prova de sua elegância raffinée: vai jogar o tênis como só sei que é do clube baiano de tênis.

Faz muito bem a ilustre senhorinha, dando esta nota de distinção.

Vencer os preconceitos do meio em que vive e dar a todos a nítida ideia de que é ser elegante, constitui um raffinement o que bem merece registrado.

A senhorinha Mattos Souza está ansiosa para ver os lindos arranjos dos courts, para fazer o sport heráldico, como já o fez em Lisboa.

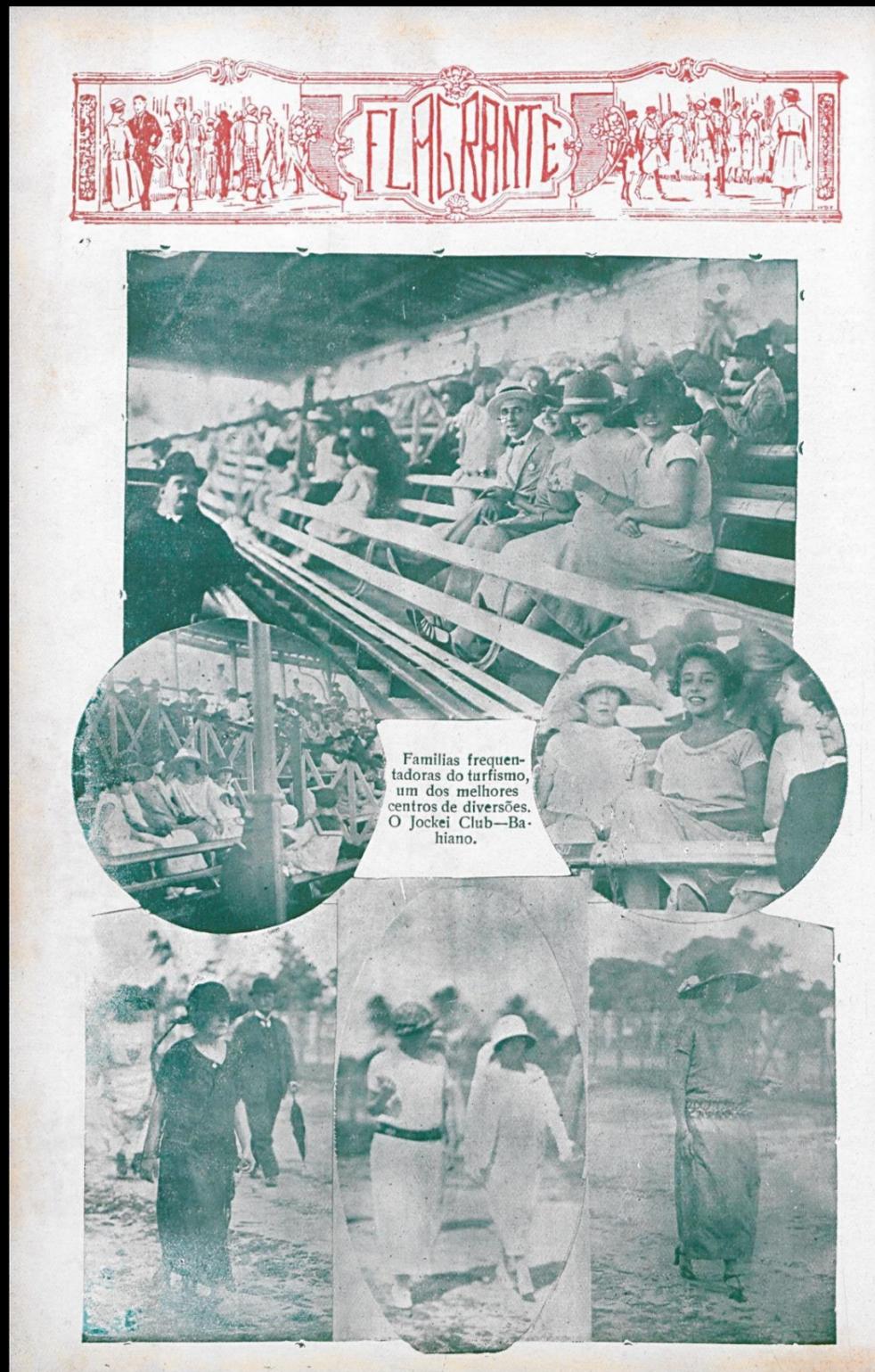
E, sendo tão espiritualmente parisiense como é, a Graciosa senhorinha já teria pedido ao Paquin (o mais procurado dos costureiros de Paris), o seu traje de tênis e um finíssimo suéter.

Que este gesto raffiné da linda Patrícia seja fartamente imitado por toda a gente que quer fazer a vida chique...¹⁸⁸

Embora as sessões de cinema e as partidas de tênis ocorressem em espaços privados ou semiprivados, noticiar essas atividades, na percepção dos editores, contribuiria para o fomento do *footing* e presença na rua, uma vez que, para frequentar aqueles locais, era necessário que as jovens baianas se deslocassem regularmente de suas residências o que eventualmente poderia exigir delas uma preocupação com a sua aparência naqueles ambientes, mas também no itinerário a ser percorrido. Na verdade, se olharmos com atenção o modo como os editores produziam reportagens sobre eventos considerados mundanos que ocorriam em espaços abertos como as praias, praças, clubes, jardins e estádios, existia uma grande preocupação em dar a ver o movimento dos eventos e do deslocamento das pessoas. No caso dos eventos esportivos, tão importante quanto o registro das regatas, partidas de futebol e tênis e a corrida de cavalos, era fundamental a produção dos instantâneos que procuravam revelar o público que assistia a essas pugnas. A exibição da assistência parecia cumprir a função de que o esporte não era uma atividade isolada na cidade, restrita apenas aos seus praticantes. Pelo contrário, pelo modo como o público é dado a ver no acompanhamento da vida esportiva da cidade, a revista oferecia uma prova visual aos seus leitores de que os baianos reconheciam a importância desses eventos para a transformação da cidade. Em resumo, os instantâneos dos eventos no espaço público acabavam estabelecendo uma relação de sintonia com os flagrantes das ruas, se complementando na construção de uma imagem de uma cidade em movimento.

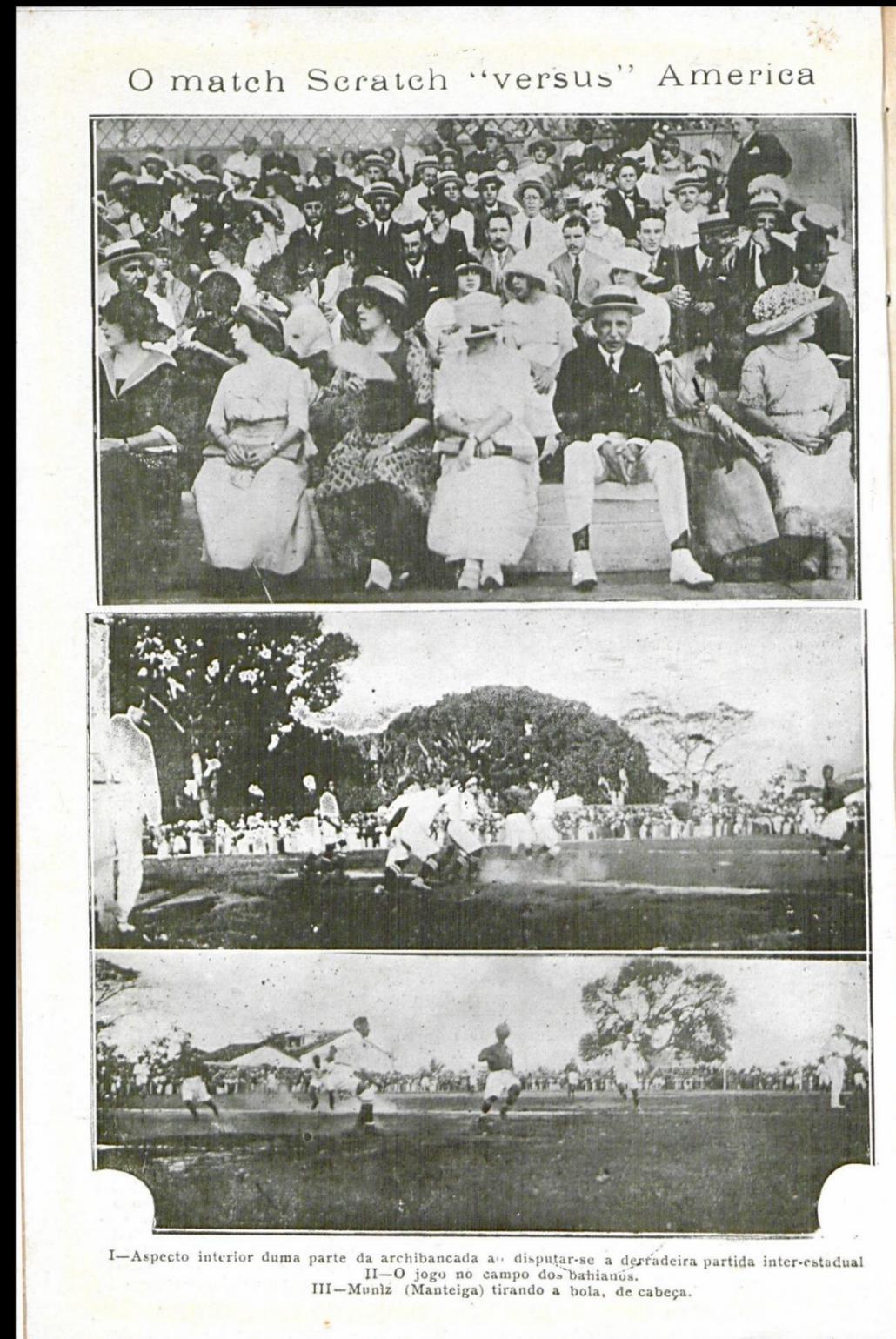
¹⁸⁸ *Renascença*, Salvador, nº 6, 14 de novembro de 1916, p. 34.

Figura 239: Secção “Flagrante” com clichês de mulheres flagradas nas arquibancadas do Jockey Club



Renascença, Salvador, nº 127, 14 de junho de 1925, p. 32

Figura 238: Reportagem fotográfica da visita do América Foot-ball Club a Bahia: Entre os instantâneos de lances da partida, um flagrante da assistência que acompanhava as pugnas



Fonte: Renascença, Salvador, nº 79, 2 de outubro de 1921, p 38.

Nessa direção, nas próprias imagens dos flagrantes é possível ver um esforço de apresentá-los como um índice/evidência do mundanismo nas ruas e como uma forma de símbolo/estímulo à presença no espaço público. Nesse particular, duas coisas nos chamaram a atenção. Em primeiro lugar, foram as legendas de instantâneos de pessoas flagradas na região da Piedade. Na grande maioria dos flagrantes capturados naquele lugar, a legenda descreveu o movimento de pessoas saindo das missas da Igreja da Nossa Senhora da Piedade. Em uma legenda de um pequeno flagrante, lemos que a mulher retratada estava cumprindo “os ritos de elegância após a missa da Piedade”¹⁸⁹ Tais textos podem indicar que as pessoas flagradas não estavam necessariamente diretamente envolvidas em uma atividade mundana. Pelo contrário, estavam indo e voltando de uma das práticas mais tradicionais da cidade. Entretanto, as mulheres, ao serem capturadas pelas câmeras em ruas pretensamente modernas, um aspecto de uma atividade tradicional, pelo modo como era dado a ver, não deixava de ser atualizado enquanto uma prática que também, visualmente, poderia ser associada ao universo mundano. Como veremos mais adiante, diante de uma eventual recusa em aderir a novidade do *footing*, talvez, os editores buscassem na ida e vinda de missas um modo de demonstrar, pela fotogravura, que as mulheres estavam frequentando as ruas. Nesse sentido, embora as legendas ressaltassem um movimento constituinte de uma prática tradicional, o grande destaque era a imagem pictórica, uma espécie de apelo visual de pessoas elegantemente passeando pelas ruas, uma visão que possivelmente sobrepujava um dos principais motivos de elas estarem no espaço.

Por outro lado, considerando o seu público leitor, não se pode descartar que os flagrantes de pessoas em direção a um evento católico e tradicional não deixava de ser uma forma de tentar conciliar a vida mundana com a católica de um modo que pudesse satisfazer, tanto um público receoso de uma vida moderna, quanto aquele interessado nas novidades do mundo moderno. Do mesmo modo, os flagrantes de ida às missas poderiam ser um atestado que a revista não incentivava um mundanismo totalmente antagônico aos valores cristãos e tradicionais de um modo que poderia afastar esse público do consumo da revista. Não custa lembrar que, como um periódico voltado para a educação de determinados grupos sociais na cena pública, o conteúdo de *Renascença* era um modelo de comportamento que poderia tanto levar jovens a práticas condenáveis quanto a valores aceitáveis.

Outro aspecto importante que indica a produção dos flagrantes como uma forma estímulo da presença na rua tem relação com o seu enquadramento. Como dito, essas imagens focam em primeiro plano os transeuntes de um modo em que eles preenchem totalmente o

¹⁸⁹ *Renascença*, Salvador, nº 80, 20 de outubro de 1921, p 29.

espaço fotografado. Talvez, essa tenha sido uma estratégia de evitar que a figura humana compartilhasse espaço com uma paisagem urbana nem sempre passível de ser controlada. Com isso, podia-se evitar que as elegantes senhorinhas dividissem atenção com elementos considerados indesejáveis como populares ou ruas sujas. Além disso, o foco nas pessoas poderia evitar uma impressão de cidade vazia uma vez que flagrar essas pessoas de modo mais panorâmico corria-se o risco de capturar um espaço público nem sempre ocupado de um modo que os editores desejavam. Em resumo, tal dinâmica pode explicar a escolha por flagrantes mais panorâmicos quando os transeuntes são flagrados em eventos ou espaços mais frequentados como praças, entrada de cinemas e estádios.

Pelo modo como os flagrantes se relacionavam com os outros conteúdos de *Renascença*, nos pareceu razoável supor que a produção daquele tipo de imagem, ao fomentar a ocupação das classes médias e elites no espaço público, também contribuía para a produção de um material textual fundamental que alimentava as secções com temáticas ligadas ao que os editores entendiam por bisbilhotices. Como vimos anteriormente, as rubricas ‘Beliscos’, ‘Films’, ‘Gente Elegante das Urbs’, ‘Flagrantes’, ‘Feira das Tentações’ e no ‘Remoinho das Urbs’ eram compostas fundamentalmente de pequenos textos que buscavam desvendar ao leitor o movimento da vida íntima de pessoas na cidade. É plausível imaginar que o material para produção dessas secções vinha especialmente da frequência de senhorinhas e rapazes nas ruas, clubes, cinemas, praias e estádios de Salvador. No texto de abertura da rubrica ‘Gente Elegante das Urbs’, que procurava revelar ao leitor a indumentária usadas por pessoas consideradas chiques nesses espaços modernos, os editores de *Renascença* descreveram parte do processo de coleta de informações de repórter da revista:

A bisbilhotice impenitente dum revisteiro afeito a ver e... contar compeliu-o a rondas vesperais e noturnas por toda parte onde le grand monde s’amuse, registrando lhe, com o traje que lhe é como uma outra epiderme, quiçá mais estimada pelo motivo de ser variável, um momento de vida citadina.

Teatros, salões, cinemas, estádios, nada escapou ao repórter mais ao seu canhenho. Este nos chegou às mãos referto de nótulas, mas tão às pressas lapijadas que nós outros, que não somos nenhum champolions, para decifrar hieróglifos, nem possuímos o domo divinatório, apenas conseguimos traduzir (é o termo próprio) e trasladar, em letra de fôrma, para esta nova seção os seguintes trechos.

O jockey-club em festa lembra o antigo Hipodromo S. Salvador em áureos tempos. Paira no ar densa poeira de ouro.

Eletrizada, Mlle. C. R. ergue-se da arquibancada desempenhando o torso airoso dentro da seda cinzento claro que todo o envolve de pérolas Talma.¹⁹⁰

Ainda que parte da bisbilhotice dos repórteres de *Renascença* tivesse a intenção de descobrir a última moda usada pelos cavalheiros e mademoiselles pelos espaços de Salvador,

¹⁹⁰ *Renascença*, Salvador, nº 106, agosto de 1923, p. 23.

provavelmente, os leitores e editores também estavam interessados em saber das aventuras amorosas, flertes e outras intimidades flagradas pelo pessoal da revista ou até de leitores que observavam situações e, como vimos, comunicavam pelo correio ou por telefone para a redação do mensário. Assim, encontramos uma infinidade de pequenas notas que flagravam situações no mínimo constrangedoras ou embaraçosas. Não é de se admirar que o principal alvo desses textos eram as senhorinhas. Elas são encontradas flertando, entrando em carros, esperando alguém misterioso, usando alguma roupa “berrante”, entre outros movimentos tidos como comprometedores. Um dos principais locais de observação das mademoiselles flagradas eram os cinemas, um lugar possivelmente preferido para o flerte. Em um dos beliscos, lemos que:

Nas matinês das quintas, Mlle. é assídua... E por um acaso o jovem mundano, em tais dias, se encontra na sala de espera ou no salão de projeções já às escuras...
E tão rápidos são os movimentos o truque, que não há quem veja a troca de missivas, envoltas numa facha violeta, a cor preferida por Mlle...¹⁹¹

Já em outra oportunidade:

Mlle., na matinê do cinema X... estava assustadoramente bela...
Mas, esquecendo as conveniências, lançava de tal forma olhares para o futuro advogado, que toda a vizinhança percebia o flirt.
Só o elegante *noceur*, ao seu lado, por demais interessado com o filme, não percebia aquelas beliscadas aos mandamentos do amor...¹⁹²

As senhorinhas também foram flagradas em outros espaços da cidade, como na Barra, onde uma “Mme. tem sido o número de sensação nos banhos de mar.”¹⁹³ As missas também foram um importante ponto de observação à procura de um flagrante, uma vez que, de acordo com os textos, o motivo de ida a um templo religioso nem sempre era para orar. Em uma nota na “Beliscos”, os editores chegaram a duvidar das intenções católicas de uma senhorinha:

Mlle. Mística? Talvez, mas a assídua frequência à missa das oito no convento..., o recolhimento em certas horas, para meditações, com as portas do seu gabinete cuidadosamente fechadas, tem outra origem que não a adoração religiosa...
Bem poderá responder aquele elegante mundano, frequentador do court e nas horas vagas amador fotógrafo...¹⁹⁴

Nesse belisco em particular, chama atenção como, muitas vezes, as mulheres flagradas podiam ser objeto de interesse e desejo do bisbilhoteiro. Outro destaque é que a nota parece associar a bisbilhotice também à prática fotográfica amadora. Em outras palavras, talvez o

¹⁹¹ *Renascença*, Salvador, nº 37, 31 de dezembro de 1918, p. 18.

¹⁹² *Ibidem*.

¹⁹³ *Renascença*, Salvador, nº 25, 31 de janeiro de 1918, p. 13.

¹⁹⁴ *Renascença*, Salvador, nº 42, 15 de maio de 1919, p. 20.

desenvolvimento de uma cultura visual na relação com a cidade tenha produzido fotógrafos amadores interessados em flagrar pessoas de seus interesses.

No que diz respeito às ruas como lugar de flagrantes, embora os instantâneos que localizamos não tenham feito referência direta à rua Chile, sem dúvida, este logradouro foi um dos principais laboratórios para a construção dos textos das secções de bisbilhotices. É provável que muitos dos instantâneos de mulheres flagradas em frente à Anschütz, cuja legenda não identificou o local do registro, tenha sido na rua Chile. Uma informação que corroborou para a nossa hipótese é que este endereço, antes e, principalmente, após a reforma de Seabra se afirmou e se consolidou como o principal logradouro do comércio de luxo de Salvador, superando, inclusive, a Avenida 7 (Oliveira, 2008). Era na rua Chile onde estavam situadas lojas de moda e joalheria como a Casa Clark e a Casa Sloper, além de lanchonetes como a Pastelaria Chile. Sobretudo pelas vitrines das lojas e por estar perto de cinemas como o Kursal Baiano e bares como o Ponto Chique, para os editores da *Renascença* gradativamente, o logradouro ia se tornando um ícone do mundanismo em Salvador. Nessa direção, não foram poucos os textos enaltecendo a rua Chile e seus frequentadores. No comentário abaixo, podemos ter uma noção da percepção da rua:

Na rua Chile. Escurece. O céu é calmo como um lago.
As vitrinas têm o encanto feérico de cenários excêntricos.
Mulheres sorriem como flores humanas, matizando o ambiente com as cores berrantes de seus vestidos exagerados.¹⁹⁵

Obviamente que pela sua capacidade de atração da chamada gente chique e elegante, não foi difícil encontrar flagrantes textuais na Rua Chile. Era lá que os repórteres, fotógrafos e curiosos ficavam à espera de um lance ou situação comprometedor. Sobre uma senhorinha que costumavam andar no logradouro, foi publicado, na secção “Leilão de Coisinhas” o seguinte texto:

Leilão de coisinhas
Mlle. Passa ligeira e tímida como uma gazela a...
A Rua Chile oferece o espetáculo de uma rua de capital movimentada... Filas de automóveis junto ao meio fio, parados, distintamente silenciosos... E ela passa, muito tímida, junta a Casa Millano...
Súbito, uma portinha abre-se., Mlle, não trepida... entra. O caro, capota arriada, move-se... foge... desaparece S. Bento acima...
Que afinidade haverá entre Mlle e o misterioso que ela procura disfarçadamente, duas vezes por semana, em lugares diversos, dentro daquele automóvel cinzento?...¹⁹⁶

¹⁹⁵ *Renascença*, Salvador, nº 162, maio de 1928, p. 27.

¹⁹⁶ *Renascença*, Salvador, nº 154, setembro de 1927, p. 26.

Já com o sugestivo título de Instantâneos, um outro texto parece sintetizar bem a dinâmica de alguns dos encontros flagrados na rua Chile:

Instantâneos

Eram quatro horas da tarde, na rua Chile...
Há muito que ela parecia esperar um bonde que a conduzisse à casa...
Suas vestes eram de cores berrantes. Um vestidinho fino, curtíssimo, tremia no seu perfumado corpo de melindrosa.
Os lábios de recortes bem pronunciados ao rouge de aromático batom pareciam arder de desejos...
Os seus pezinhos delicados, agasalhados em magníficos calçados, pisavam ligeiros, deixando na avenida um tic-tac cheio de graça...
Afinal, naquela artéria, haviam passado todos os bondes, mas aquela figurinha delicada como o biscoito continuava a esperar...
Qual motivo que a obrigava a tanto?
Era uma causa ignorada, um mistério talvez...
E ela por fim esboçou um sorriso.
Sugira entre os transeuntes um modelo de completo almofadinha.
As calças de bocas largas se confundiam e o vento indiscreto, parecia querer suspendê-las. Era toda afetação e movimento; um bigode reduzido, completava-lhe as exigências do seu rigoroso figurino
Chegara o que tanto ela aguardava:
- Onde estavas?
- Não sei, não estou lembrado onde estive, porém você onde pretende irw...
- Também não sei, talvez para casa...
- Bem, irei também até lá.
- Oh, sim, vamos...
E os dois seguiram a passos nervosos, como representantes exagerados do futurismo, dizendo tolices um ao outro.
Adliz.¹⁹⁷

Com uma certa riqueza de detalhes, podemos ver como umas das ruas consideradas mais chiques da cidade, especialmente pelo modo como sua sociabilidade ia sendo mediada pelos textos e imagens da revista, ia se constituindo enquanto um espaço de possibilidades mundanas, o que exigia toda uma preparação das pessoas para frequentarem aquele espaço, não apenas ponto de vista da indumentária e adereços, como também da performance visual e corporal e até mesmo do tipo de diálogo estabelecido. Por todo esse universo, os editores de *Renascença*, através de suas secções não tardaram a concluir que a rua Chile estava “sendo o ‘rendez-vous’ preferido da nossa gente.”¹⁹⁸

Porém, o movimento naquela rua poderia levar os observadores a terem outras conclusões que não necessariamente poderiam contribuir para uma boa fama de Salvador. É o que diz um texto que questiona a ideia de Áureo Contreiras de que a Rua Chile era a sala de visitas da Bahia:

Numa das suas interessantes poesias modernistas, disse Áureo Contreiras, que a rua Chile é a “sala de visitas da Bahia!”

¹⁹⁷ *Renascença*, Salvador, nº 160, março de 1928, p. 16.

¹⁹⁸ *Renascença*, Salvador, nº 174, agosto e setembro de 1929, p. 26.

Mas, se o poeta pensa que de fato a rua Chile seja a sala de visitas da Bahia, há quem afirme que aquela elegante rua, é um quarto de alcova.
E, bem pensado é uma verdade...
Pois que fazem aqueles dois pombinhos de luto, ali, julgando estarem num céu aberto, onde não há uma lamparina acesa?¹⁹⁹

De toda sorte, vista com bons ou maus olhos, a rua Chile e/ou outros logradouros considerados elegantes da cidade, ao menos pela mediação iconológica de *Renascença*, iam afirmando Salvador e a própria Bahia como um lugar moderno. Nessa direção, os comentários e bisbilhotices das diversas secções não deixavam de ser imagens textuais que, juntamente com as imagens pictóricas dos próprios flagrantes dos instantâneos fotográficos em frente à Anschütz, formavam uma imagem sobre o que deveriam ser as ruas de Salvador. Imagens pictóricas e textuais atualizavam a imagem do espaço público da cidade, como um lugar atraente e desejado, onde era possível, através de uma dinâmica visual, ver e ser visto gozando a vida, experimentando sensações visuais e hápticas de prazer.

Os flagrantes, a mulata velha e a mademoiselle

A atualização da imagem das ruas de Salvador também buscava produzir uma nova imagem para a própria Bahia não apenas como um lugar moderno, mas, principalmente, como um espaço racialmente branco. Em outras palavras, o mundanismo soteropolitano não pode ser desassociado da dimensão racial na medida em que a imagem da Bahia, para uma parte das elites locais e da imprensa de fora do estado, estava intrinsecamente vinculada a ideia de uma mulher velha e negra, traduzida no epíteto de Mulata Velha.

Rinaldo Leite (2012, p. 225) identificou na *Revista Cívica* uma descrição da mulata velha como uma mulher como negra e idosa. Segundo a matéria, a mulata velha “usava barangandã, de ouro ou prata, na cintura, torço de cassa custosa na cabeça e ia à lavagem do Senhor do Bonfim com as penas amostra, pote pintado e cheio de fitinhas, cantando e requebrando-se toda”²⁰⁰ Ainda que tal epíteto fosse digno de censura em certas rodas das elites baianas, não raramente a própria imprensa local utilizava o termo para caracterizar a Bahia, especialmente em algumas situações. Nos impressos soteropolitanos, encontramos o termo pelo menos desde os anos 1870. No jornal *O Monitor*, por exemplo, existe ao menos cinco vezes a expressão naquela década. Em uma pesquisa no site da hemeroteca digital da Biblioteca Nacional, os recursos de pesquisa identificaram 59 vezes o termo distribuído por 17 impressos entre o final do século XIX e as duas primeiras décadas do século seguinte. Geralmente, o

¹⁹⁹ *Renascença*, Salvador, nº 162, maio de 1928, p. 27.

²⁰⁰ *Cívica*, Salvador, nº 46, 2 de julho de 1923.

epíteto era encontrado em poemas, crônicas e notas. Quando passamos a tentar entender em que contexto ele aparece, vimos que, em boa parte, o texto estava se queixando da situação da Bahia, da sua dificuldade em se modernizar ou oferecer melhores condições de vida para os seus habitantes. Em um poema lemos que:

Esta vida não me serve:
Não nasci para pingueiro
Bato a boa e vou-me embora
Vou para a terra do dinheiro!
E cá na mulata velha ficará o desiludido.²⁰¹

Em muitos artigos, notas e comentários discutindo a administração dos políticos que estavam à frente do governo baiano, também encontramos a mulata velha. Ao que parece, o termo, neste contexto, aparece diante uma crítica que os jornais faziam à gestão de algum governo. Não custa lembrar que os jornais se pensavam como verdadeiras arenas de disputas políticas e ideológicas sendo controlados e por grupos políticos que se alternavam entre a situação e oposição na Bahia e no Brasil (Sampaio, 1999). Um editorial do *Pequeno Jornal*, ao comentar algumas ações dos governadores, iniciou seu comentário “pois, pelo governo desta boa mulata velha, que se chama Bahia e que aguenta tudo”. No mesmo jornal, meses antes, ao discutir as tensões e brigas políticas no governo, disse:

O Brasil é o país das maravilhas naturais, artificiais e políticas; e a nossa mulata velha a terra clássica do vatapá; mas o antigo e nosso conhecido velho vatapá de galinha, ou de peixe, de carne do sertão, ou de tripa com o componente azeite de cheiro, camarões ralados e outros ingredientes conhecidos, não vale diante do vatapá político que estamos presenciando e saboreando.²⁰²

Até mesmo uma revista com este título foi fundada na cidade. Na *Revista do Brasil* encontramos uma nota em que dizia que tinha surgido na capital “em 28 do expirante, a muito anunciada revista ilustrada e trocista A Mulata Velha. De pequeno formato e bem impressa nutre suas 20 páginas de texto com fotogravuras caricatas”²⁰³. Não encontramos o periódico, mas, pela sua descrição, imaginamos que as suas gravuras poderiam apresentar situações na qual Bahia era retratada de modo pejorativo como uma crítica à condição do estado e da sua capital.

Em particular, o epíteto era muito mobilizado para discutir a situação política que, na mente de uma parte dos jornalistas, era um dos principais motivos de atraso da Bahia, principalmente se comparada aos grupos políticos de outros estados que conseguiam, apesar das divergências, colocar suas regões à frente dos interesses partidários. Assim, a mulata velha

²⁰¹ *Pequeno Jornal*, Salvador, nº 204, 10 de outubro de 1890, p. 2.

²⁰² *Pequeno Jornal*, Salvador, nº 57, 11 de abril de 1890, p. 1.

²⁰³ *Revista do Brasil*, Salvador, nº 2, 31 de maio de 1908.

era uma mulher não só atrasada, parada no tempo, mas passiva que, aguentando tudo e “sendo pau para toda obra”, estava à mercê dos seus filhos, os políticos que, engalfinhando-se, inclusive sob as bênçãos e cuidados da mulata, tudo faziam para mantê-la, por interesses próprios, na condição de mulher negra e velha, que deveria se sujeitar passivamente a quaisquer condições.

Em associação a uma imagem de cidade antiga, parada no tempo, atrasada e em volta das suas querelas políticas, podemos imaginar que a construção da mulata velha, em alguma medida, também não deixava de ser devedora da produção dos retratos e instantâneos na forma de álbuns e cartões postais dos chamados tipos negros, produzidos em série na Bahia e no Brasil entre a segunda metade do século XIX e as primeiras décadas da centúria seguinte. Editadas aos montes por diversos fotógrafos brasileiros e estrangeiros que residiam e/ou passavam pelo país, estas imagens foram decisivas para a construção do imaginário colonial europeu do Brasil enquanto um lugar pitoresco e de tipos exóticos (Schapochnik, 1998). No caso do cartão postal, isso era reforçado pela sua própria natureza, uma que vez permitia a prática de colecionar tipos humanos naquele formato de imagem dando “continuidade à coisificação a que a imagem do negro, do índio ou do selvagem já era submetida, quer por viajantes, quer por cientistas” (Negro, 2020, p. 971). Além disso, “as imagens colecionadas eram entretenimento, mas também ajudavam a re(afirmar) o sentimento íntimo de superioridade dos consumidores” (Koutsoukos, 2010, p. 116).

Na Bahia, ainda nas primeiras décadas do século XX, é possível encontrar cartões postais dos chamados tipos da terra. A própria Lindemann foi um estúdio que produziu diversos cartões (Santos, Isis Freitas dos, 2014; Vasconcellos, 2006). Nestas fotografias, “os negros eram colocados a posar podendo exibir, em fotos de corpo inteiro, vestimentas e adereços de inspiração e/ou procedência africana, representando algumas profissões e serviços mais comuns no seu dia a dia nas cidades, umas poucas situações e ritos” (Koutsoukos, 2010, p. 118–119).

Figura 244 – Frente do cartão “Uma crioula da Bahia.
J. Melo – editor, 1913



Fonte: Acervo Museu Carlos
Costa Pinto

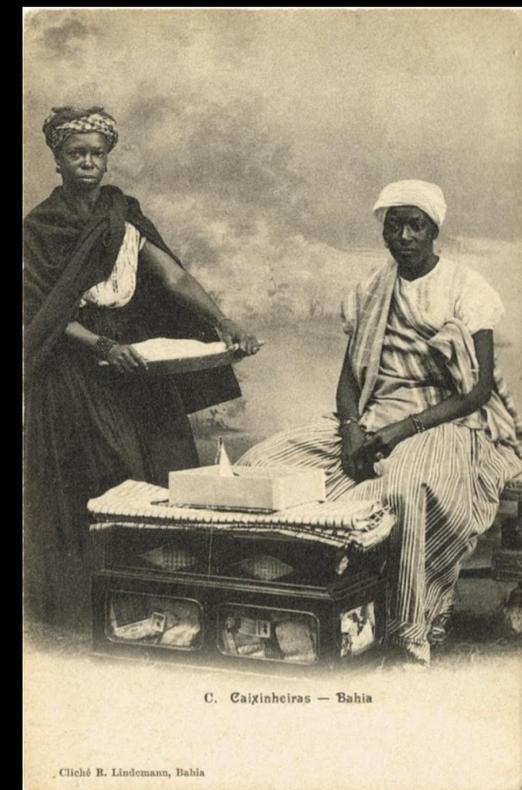
Figura 241 – Frente do cartão “D. crioula”, clichê R.
Lindemann, 4 maio 1909



Clichê R. Lindemann, Bahia

Fonte: Acervo Museu Tempostal, coleção Antônio
Marcelino

Figura 240 - Bilhete Postal C. Caixinheiras, clichê R.
Lindemann



Clichê R. Lindemann, Bahia

Fonte: Acervo Museu Afro Brasil

Figura 245 - Frente do cartão “K. crioula”, clichê R.
Lindemann, 1 jan. 1909

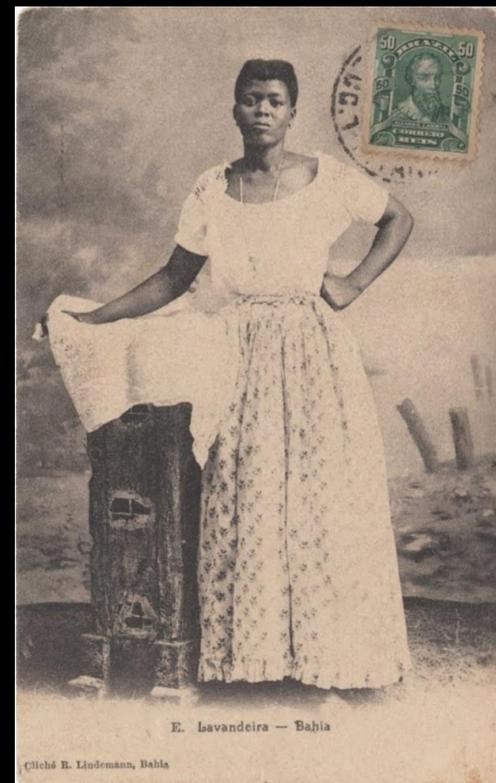


K. Creoula - Bahia

*Caupinas 7-1-1909
latimado Alfredo! Acabo de receber
esse amavel postal de boas festas,
felicidade e agrado, eu mande-te
esta linda (pouca) coisa pra en-
rosar - (eu farei) Saudades de tu amez!*

Fonte: Acervo Museu Tempostal, coleção Antônio
Marcelino

Figura 242 - Bilhete Postal E. Lavadeira, clichê R.
Lindemann, 1905

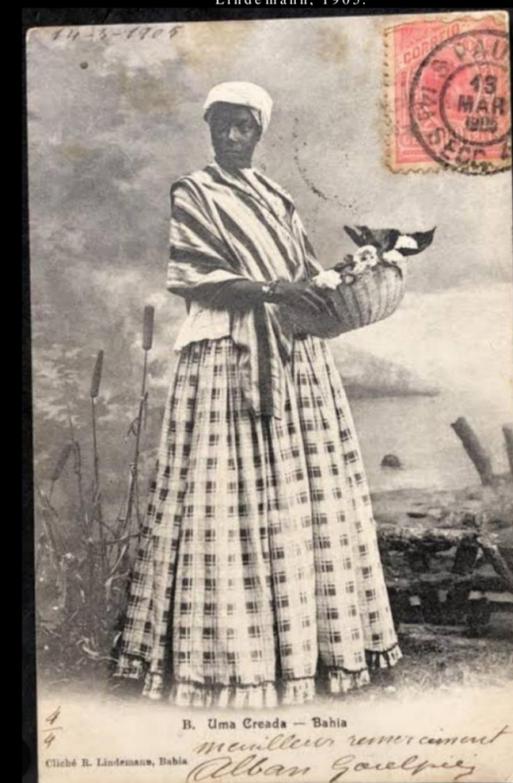


E. Lavadeira - Bahia

Clichê R. Lindemann, Bahia

Fonte: Acervo do Museu Afro Brasil

Figura 243 – Cartão postal, B. Uma criada, clichê, R.
Lindemann, 1905.



B. Uma criada - Bahia

*meilleur remerciement
Alban Guelpey*

Fonte: Acervo Museu Tempostal, coleção Antônio
Marcelino

Estrangeiros de passagem por Salvador também ajudaram da construir a imagem da Bahia como mulher negra. Os trabalhos já citados de Moema Augel (1975) e Olívia Dias (2013), bem como o de João José Reis (2019), identificaram vários relatos de como esses visitantes se impressionaram com a intensa presença da população negra ocupando vários espaços de Salvador, além de estarem envolvidos em todo o tipo de atividade. Alguns desses visitantes, inseridos no contexto de produção e consumo da fotografia no formato de álbuns e cartões postais, registraram instantâneos das mulheres e homens negros circulando pelas ruas soteropolitanas. No final de 1902, aportou em Salvador, o navio escola francês Duguay-Trouin. A embarcação realizou uma campanha que percorreu diversas regiões do mundo como o Mediterrâneo, América do Sul e o Caribe. Um dos tripulantes era o fotógrafo Sr. Mercier que fez o registro visual das várias cidades visitadas pelo navio. Essas fotografias, mais de 300, foram reunidas em um grande álbum. Em Salvador, o sr. Mercier produziu imagens de paisagens urbanas na Baixa dos Sapateiros, no Elevador Lacerda, no Morro da Vitória e na Ladeira da Montanha. Mas ele também produziu instantâneos de grupos populares nas ruas e praças da cidade. Essas imagens parecem revelar o desejo de Mercier em apresentar o cotidiano de Salvador que, pelo modo como foi dado a ser visto, era fundamentalmente marcado pela grande circulação de pessoas negras prestando serviços e vendendo produtos. Além das fotografias de Mercier, existem outras de fotógrafos e editores residentes ou não na Bahia que mostraram carregadores de água, feirantes e vendedoras de quitutes.

Figura 246: Instantâneo de Mercier do movimento popular na rua J. J. Seabra na Baixa dos Sapateiros



Fonte: Disponível em: <http://www.salvador-antiga.com/fotografos/imagens/baixa-sapateiros-1902-hd.jpg> Acesso em 20/11/2023

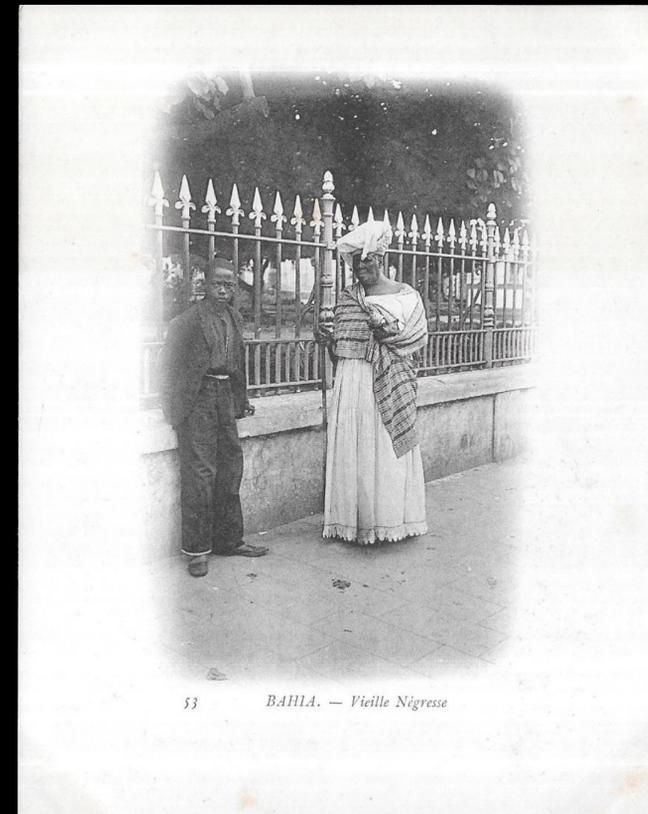
Figura 248: Registro do Largo do Teatro feito por Mercier. No canto inferior esquerdo da fotografia é possível observar uma mulher negra sentada na calçada



49 BAHIA. — Le Théâtre

Fonte: Disponível em: <https://www.levyleiloeiro.com.br/peca.asp?ID=495246> Acesso em 20/11/2023

Figura 249: Registro de Mercier de uma vendedora de Rua. Na legenda da foto, observe que o fotógrafo chamou a retratada de Velha Negra



53 BAHIA. — Vieille Nègresse

Fonte: Disponível em: <https://www.levyleiloeiro.com.br/peca.asp?ID=559880> Acesso em 20/11/2023

Figura 247: Registro feito por Mercier de mulheres negras vendendo água nas ruas de Salvador



51 BAHIA. — Rue des Consuls

Fonte: Disponível em: <https://www.levyleiloeiro.com.br/peca.asp?ID=559880> Acesso em 20/11/2023

Figura 251: Postal de 1901 editado por Gustavo Müllen registra em primeiro plano uma mulher negra retirando água de uma fonte no Chafariz do Bonfim



Fonte: Disponível em <http://www.cidade-salvador.com/patrimnios/fontes/fonte-bonfim.htm> Acesso em 20/11/2023

Figura 250: Postal de autoria desconhecida registrando carregadores e carregadoras de água formam uma fila no Chafariz do Largo 2 de Julho. C. 1900



Fonte: Disponível em <http://www.salvador-turismo.com/largo-2dejulho/antigas.htm> Acesso em 20/11/2023

Figura 252: Registro de autoria desconhecida de uma vendedora de alimentos com sua banca montada na Ladeira de São Bento. C. 1909



Fonte: Disponível em:
<https://www.facebook.com/amoahistoriadesalvador.byoutbahia/photos/a.1594773620562022/3479897428716289/?type=3> Acesso em 20/11/2023

A racialização da imagem da Bahia era também uma questão de comportamento, uma vez que a sociabilidade política social e cultural dos baianos, para as elites intelectuais locais e nacionais, se assemelhava ao um modo de ser e estar daquelas mulheres negras do modo como eles as imaginavam. Afinal, pelo pensamento racial da época, elas não eram negras apenas pela sua cor, mas também, pelos trejeitos e por um modo exótico e pitoresco de ser.

Não obstante em cidades cuja experiência escrava urbana foi significativa e, portanto, a presença da mulher negra no espaço público foi central, como Rio de Janeiro ou Recife, coube a Bahia ser identificada como a mulata velha. Portanto, tanto a imagem pictórica dos cartões postais de instantâneos e retratos quanto as imagens mentais e textuais do que seria o comportamento de uma mulher negra e velha em analogia a situação da Bahia atuaram em conjunto na construção de uma iconologia sobre a cidade e o estado.

A construção da Bahia como uma mulata velha não era uma operação protagonizada apenas pelos baianos e/ou estrangeiros, mas também em grande parte pela imprensa e intelectuais de outros estados. Em um momento em que o país buscava se definir enquanto uma nação, mobilizando símbolos e outros elementos que constituíram o que seria ser brasileiro, os estados também buscavam definir as suas identidades regionais não só para si mesmos, mas também na relação com os outros tipos regionais na disputa por quem poderia representar o país (Love, 1982; Oliven, 1986; Raimundo, 2004). Assim, não foi difícil encontrar, em revistas ilustradas e jornais de uma região, caracterizações e caricaturizações de outro estado. Mais uma vez, em pesquisa na hemeroteca digital, vimos que a expressão multava velha aprecia com muita frequência em impressos de fora da Bahia.

A imprensa do Rio de Janeiro, sobretudo, a revista *O Malho* parece ter sido uma das principais responsáveis a ajudar difundir, em nível nacional, a Bahia enquanto mulata velha. Somente nesta revista ilustrada, identificamos o epíteto ao menos 37 vezes. Circulando por várias regiões do país, o semanário carioca era um dos principais veículos que produziam conteúdo satírico comentando a situação política e social do Brasil. De perfil mais popular, político e combativo, *O Malho* era concebido pelos seus editores e colaboradores enquanto uma revista responsável por mediar a relação dos leitores com o mundanismo da cultura urbana, como também, principalmente, com as questões partidárias e eleitorais que envolviam a cultura política republicana (Viscardi, 2019). No alvorecer do novo regime político e dispendo de novas tecnologias no campo da

comunicação, especialmente através do humor em charges e caricaturas, os desenhistas procuravam ironizar e criticar o sistema político brasileiro produzindo nos leitores um sentimento de desconfiança em relação ao Estado, aos governantes e ao próprio regime político recém instituído (Lustosa, 1989).

Portanto, não é de se admirar que, para criticar os políticos baianos ou a própria Bahia, o nome “mulata velha” vinha acompanhado de diversas caricaturas representando o estado e os baianos como uma mulher negra e idosa. Em várias gravuras é fácil encontrar algum político baiano conversando com a Bahia trajada de baiana. Nesses diálogos, o estado é quase sempre retratado como uma mulher suja, maltrapilha e aguardando passivamente que algum político lhe ofereça algum benefício. Em outras caricaturas, os políticos tentam conversar com a Bahia no sentido de convencê-la de alguma proposta ou até mesmo domar o seu corpo em alusão à sua indisciplina política. Em várias gravuras são os políticos baianos como Seabra, que também assumem os trajes e trejeitos da mulata velha. Talvez, este tenha sido um modo que os caricaturistas encontraram de exaltar nos políticos características que eles achavam serem típicas das baianas: a confusão, a esperteza, a passividade e até mesmo a beligerância. Nestas e outras charges, tal como em alguns impressos baianos, parece predominar no *O Malho* o uso da mulata velha para comentar o estado beligerante da política daquele estado.

Figura 253: Charge da Bahia, enquanto mulata, queixando da miséria em que se encontra

O MALHO



L. S. G. (Campinas)—O seu—*Amor trahido*— não presta; cheio de versos mancos, tem um final peor: aquelle que falla no secretario do embaixador chinês.

Já lá vai tanto tempo... E como é que o senhor ainda o traz na lingua?..

Olegario Alvarenga (Campos)— Com todo prazer declaramos não ser seu um soneto a que ha dias nos referimos nesta secção. Quem nol-o remetteu usou de nome igual, como ainda agora o faz num cartão cheio de malicia e asneiras, procurando negar que tivesse sido *elle* o remetente...

Trata-se, pois, de um dos muitos *engracados*, a pedir que se lhe enoste o *camarão*, em Santa Efigenia, no Alto do Lyceu, nas Covas d'Árcia, na Lapa, na Corôa ou talvez em Guarulhos.

Descobril-o em qualquer d'esses pontos e applicar-lhe uma boa *tunda* é obra de misericordia...



NA SEARA D' "O TICO-TICO"

Rosinha Coelho, graciosa filhinha do major Coelho Filho, chefe de secção do Thesouro de Alagoas, Maceió.

Contando apenas tres annos— diz a nota— é a interessante menina de uma intelligencia extraordinaria.

Conhece todas as caricaturas d' *O Malho*, especialmente a do nosso eminente chancelier, barão do Rio Branco, a quem chama, invariavelmente: — O grande brasileiro.

Synesio Gottschalk (Bahia) — Sacámos e endossámos a sua *letra*, que fica resgatada á vista... d' esta resposta: *Obrigadissimos*.

PEREGRINAÇÃO RUY
A RECEPÇÕES DA BAHIA



Mulata velha: — Ah! meu filho, meu filho!... Sempre te tratei tão bem... sempre te elevei tão alto... sempre te peguei tanto na chaleira, quer estejas longe de mim, quer quando vens a meus braços... e, no entanto, que é que tu tens feito por mim? Só vejo que me trazes flores de... rhetorica, muito cheirosas! ..

Ruy: — Perdão, minha querida, d' esta vez as flores estão cheias de secretos espinhos venenosos, que não de ferir cruelmente os meus adversarios...

Mulata velha: — E que é que isso adeanta á minha pobreza franciscana e á minha afflicção por me ver, injustamente, neste estado? Antes, em vez de flores e espinhos venenosos, me trouxesses promessas de paz, de ordem e progresso!... Emfim, sejas bem vindo, mas Deus te dê juizo, meu filho!...

Fonte: *O Malho*, Rio de Janeiro, nº 384, 22 de janeiro de 1910, p. 19.

Figura 254: Charge de Rui Barbosa "domando" a política baiana

RIO DE JANEIRO, 26 DE ABRIL DE 1919

O Malho

ANNO XVIII
Nº 867



RUY BARBOSA E A POLITICALIA BAHIANA
— Baraço é baraço!

Fonte: *O Malho*, Rio de Janeiro, nº 867, 26 de abril de 1919, p. 1.

Figura 257: Capa de *O Malho* caricaturando o governador da Bahia como uma baiana.



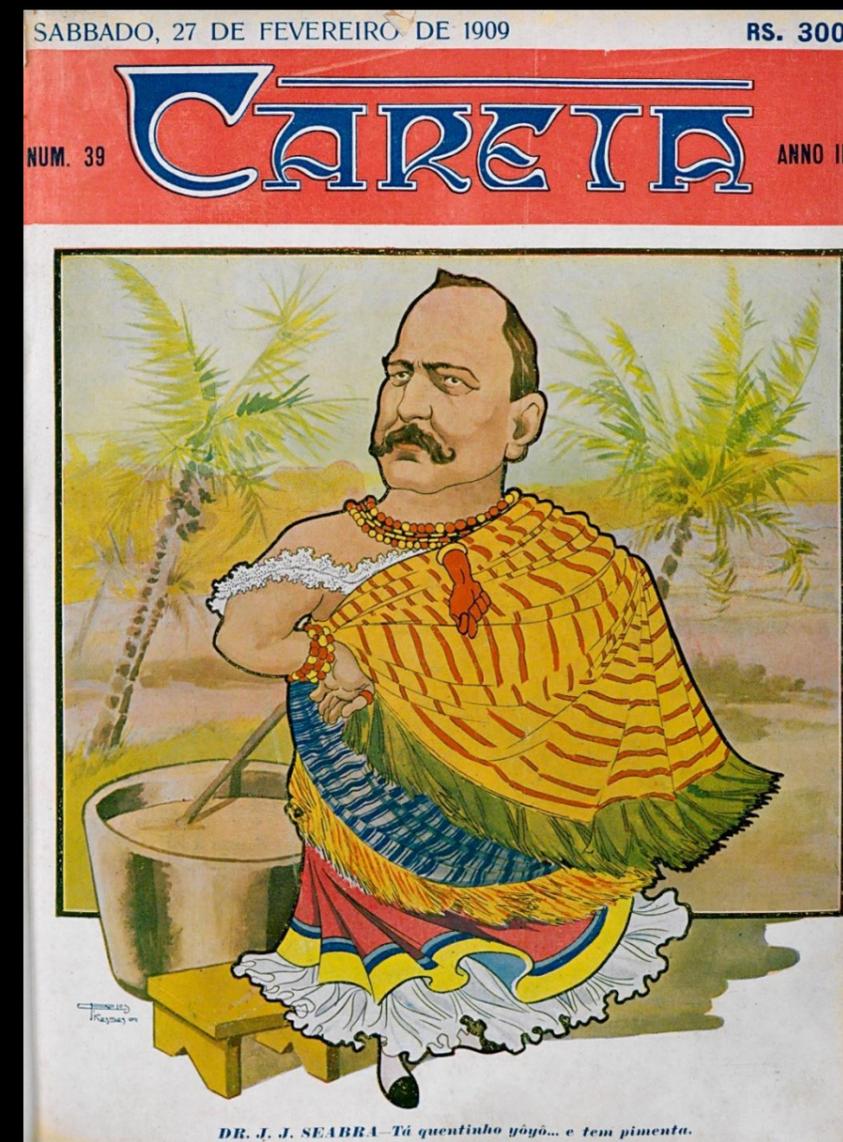
Fonte: *O Malho*, Rio de Janeiro nº 192, 19 de maio de 1906, p.1

Figura 255: Capa de *O Malho* com uma baiana recepcionando o presidente da República



Fonte: *O Malho*, Rio de Janeiro, nº 461, 15 de julho de 1911, p.1

Figura 256: Capa da Revista *Careta* caricaturando J. J. Seabra de uma baiana



Fonte: *Careta*, Rio de Janeiro, 27 de fevereiro de 1909, p. 1.

Seja pela sua dificuldade em progredir, pelos seus políticos e sua politicagem, ou mesmo pela presença daquelas mulheres na cidade, o que parece certo é que a emergência da mulata velha enquanto uma imagem da Bahia, a partir das primeiras décadas do século XX, foi ganhando uma dimensão nacional que parecia ser desconhecida até então. Não que em outras regiões do Brasil, em um passado recente, a Bahia já não fosse conhecida como uma velha negra. É bem provável que sim. Entretanto, não podemos negar que, dentro do efervescente contexto republicano no qual o debate sobre a importância da construção de símbolos nacionais no qual os estados, inclusive a partir dos seus tipos, disputavam e reivindicavam o protagonismo nos costumes e tradições na formação da nação brasileira, a associação entre a Bahia e uma velha negra com a produção em série de imagens poderia ser mais muito mais intensa em alcance e sentido. As revistas ilustradas, com a ampla e variada mobilização de fotografias e caricaturas, certamente contribuíram para mediar esta produção identitária da Bahia fazendo que a construção deste tipo tivesse um maior alcance, para além da população local.

Também, a presença dos desenhos ajudava materializar e encarnar a mulata velha produzindo um impacto visual muito mais apelativo e podendo atingir um público mais amplo e heterogêneo. Além disso, em tempos de disputas políticas regionais, a difusão da mulata velha seria um recurso de subalternização e naturalização da condição dos baianos. Se entre estes, a mulata velha poderia ser uma queixa pelo fato de Bahia não progredir e não avançar, talvez entre os cariocas e outras pessoas que produziam e consumiam as imagens da mulata velha, a Bahia fosse naturalmente uma velha mulher negra: uma região atrasada, confusa em si mesma, impedida de avançar pela sua própria gente que vivia presa em suas tradições passadas. Enfim, podemos pelo menos aventar a possibilidade de que, com a difusão desta identidade imaginária, talvez estivesse em jogo um interesse de manter os baianos, ao menos nas mentes e vistas do país, em uma condição que os impossibilitasse de disputar o protagonismo cultural e social dos destinos do país.

Diante da difusão da imagem da Bahia naqueles termos, uma parte da elite intelectual baiana passou a se revoltar ainda mais com aquele epíteto. Encontramos dois relatos indignados com o termo nas primeiras décadas do século XX. Estes textos aparecem justamente no momento que esta imagem se difundia e, quem sabe, se consolidava no imaginário nacional, mas também em um período que existia um grande esforço das elites locais em “civilizar a Bahia” embranquecendo-a. Um deles já foi

identificado e bem trabalhado por Rinaldo Leite (2012, p. 224–229). Trata-se de uma queixa dos editores da revista *Bahia Ilustrada* sobre uma série de cartões postais produzidos pela Lindemann que, nas palavras dos editores daquele mensário, representavam equivocadamente os tipos baianos. Intitulado de Propaganda Indigna, o texto inicia afirmando a existência de “invejosos da grandeza da Bahia que, procurando amesquinhá-la, a pintam, com as cores mais negras, à vista de quem verdadeiramente a não conhece.”²⁰⁴ Argumentando que “a educação requintou na perfeição dos costumes”²⁰⁵ o articulista defendia ter na Bahia “uma sociedade elegantíssima e culta. As famílias sobressaem, na sociedade e nas letras, pelas virtudes do coração e pelas belas qualidades do espírito.”²⁰⁶ Sobre “o elemento afro, que se teima em querer dar como um tipo característico do povo baiano,”²⁰⁷ o autor acredita que os negros e negras têm “apenas, sem nenhum desdém, a significação, aliás inestimável, de um fator efficacíssimo de colonização, fator de progredimento pelo trabalho.”²⁰⁸ Finalmente, o texto é encerrado de maneira revoltada levantando protesto “contra a maneira indigna de propaganda com que se pretende menosprezar o tipo legítimo do baiano.”²⁰⁹ Para o articulista, a intenção dos responsáveis pelos cartões postais não podia passar impune de censura uma vez que tais “fotogravuras de sus lavra pretendem mostrar um profundo retrocessa [sic] para a Bahia, quando a verdade é que esse glorioso Estado é hoje um dos mais belos e populosos de todo o país”²¹⁰

Talvez, considerando o relato à luz do nosso problema de pesquisa, podemos afirmar que a indignação do texto não esteja apenas relacionada ao fato de se representar a Bahia com tipos negros, mas sobretudo produzir e fazer circular em série tais imagens, contribuindo, tal como *O Malho*, para uma difusão ainda maior deste imaginário. A Lindemann era a responsável pela *Renascença* e a revista, embora tivesse um perfil diferente da *Bahia Ilustrada*, não deixava ser sua concorrente. Enquanto um periódico de variedades, fruto de uma empresa fotográfica que, possivelmente poderia oferecer seus serviços para pessoas de variadas condições sociais e interesses, parecia existir uma dimensão comercial na *Renascença* que, menos preocupada em defender ferrenhamente a exclusão das populações negras enquanto representantes de uma ideia de Bahia, poderia

²⁰⁴ *Bahia Ilustrada*, Rio de Janeiro, nº 39, jun./1921, p. 23.

²⁰⁵ Ibidem.

²⁰⁶ Ibidem.

²⁰⁷ Ibidem.

²⁰⁸ Ibidem.

²⁰⁹ Ibidem.

²¹⁰ Ibidem.

estar mais interessada em lucrar e, portanto, negociar a construção dessa identidade envolvendo uma população que se não fosse seu público leitor não deixava de ser objeto dos produtos que a sua empresa vendia.

Todavia, isso não significa dizer que uma parte dos responsáveis ou colaboradores de *Renascença* não corroborasse com a crítica veiculada na *Bahia Ilustrada*. A nossa hipótese ganha um reforço justamente ao encontrarmos na revista um segundo relato no qual há uma crítica ao uso de uma mulata para representar o estado. Dessa vez, um tal de Helio, na efêmera secção “Dardos e Setas”, se queixava de um grupo teatral que, ao se apresentar em uma casa de espetáculo da cidade, encenava uma peça cujos personagens representavam diversas nacionalidades. O problema é que a Bahia era mais uma vez a mulata:

Ainda guardamos, perfeitamente imutável e contristadora, a impressão por nós sentida em presença do que, há pouco, exibiram artista excêntricos, numa de nossas casas de espetáculos.

Caracterizavam, os entredores da plateia, várias nacionalidades do Velho e do Novo Mundo, sob as mais extraordinárias formas inspiradas ao puro sentimento patriótico, e, finalmente, surgiu no tablado a nossa estremeçada Bahia, caricatamente representada por uma brejeira mulata, a espalhafatosa Mulata Bahiana...

Mas, digamos sem receito de não encontrar parceiro em nossa ideia, porque havemos de achincalhar assim a terra que nos foi berço, este pinturesco recanto do globo que nos proporciona a luz do sol, mormente, agora, que ela vai passando por uma transição vertiginosa de progresso e engrandecimento social; quando todos procuramos, à força de perseverança e dos mais inauditos empreendimentos, impô-la aos olhos dos que pensam, e desinteressadamente julgam? Por que abastarda-la deste moo?

É lícito e plausível que mantenhamos e renovemos, de sol a sol, as nossas tradições: mas somente aquelas que não rememoram fatos detrimidores de nossa história, não lhe ofuscando o brilho e pujança com esse cortejo nefando do mais leve comento.²¹¹

Novamente, o articulista não consegue entender o porquê de tamanha ofensa à Bahia. Se naquele momento, com a modernização física da sua capital e interior, da exibição do seu progresso nas revistas ilustradas, a Bahia ia alcançando um grau de civilização semelhante as mais prestigiosas capitais europeias, por que ainda associá-la ao seu passado tido como negro e obscuro? Tal como o protesto da *Bahia Ilustrada*, não é que se negue o passado e tradição baiana, mas naquele período era preciso selecionar e dar a ver uma certa história que apagasse a mulher negra enquanto personagem fundadora de uma identidade baiana.

²¹¹ *Renascença*, Salvador, nº 10 de fevereiro de 1917, p. 18.

Portanto, é claro um esforço de disputa pela imagem da Bahia e superação da ideia do Estado ser uma mulata velha. Nessa direção, os flagrantes, tanto pictóricos, quanto textuais são imagens que apontam para um esforço de modernizar a imagem da cidade em uma dimensão racializada. A historiografia baiana, sobretudo através da ideia de desafricanização das ruas, termo consagrado por Ferreira Filho (1998), durante muito tempo investiu muito na identificação e discussão das formas de perseguição das práticas e tradições afro-brasileiras como o candomblé e capoeira e fomento de práticas consideradas modernas como uma forma de alcançar um status de povo e estado civilizado e branco (Albuquerque, 1999; Fonseca, 2002; Vieira, 2013).

Aqui, estamos apresentando uma interpretação alternativa que não necessariamente antagoniza com a historiografia que nos antecedeu. Ainda que a perseguição e repressão à presença das populações negras e de suas práticas culturais no espaço público tenha sido importante para tentativa de implementação de um projeto racista de civilidade, este no seu cerne, deveria vir acompanhado não apenas do fomento de práticas mundanas inspiradas em sociabilidades e sensibilidades europeias, mas, fundamentalmente de uma economia visual que gestasse e produzisse imagens brancas em série. Dito de outra forma, era preciso povoar e, sobretudo, dar a ver cotidianamente cada rua e cada canto de Salvador com mulheres jovens brancas como uma forma de superação de um passado escravocrata. Em resumo, a modernização social e espacial da Bahia era, sobretudo, um problema de imagem que visava não só eliminar a mulata velha, mas principalmente fazer emergir uma mademoiselle branca.

É bem provável que, por perceber que a luta pela construção simbólica da Bahia se dava principalmente no campo minado das imagens, o esforço de dar a ver uma nova Bahia branca e jovem buscava não apenas mudar a ideia que os baianos tinham de si mesmos, como também disputar com as outras regiões a representação da Bahia. Isso pode explicar, por exemplo, a presença de algumas charges em que, expressando a transformação da cidade da Bahia que estava em curso, especialmente na década de 1910 com as reformas de J. J. Seabra, os desenhistas de *O Malho* passaram a colocar a Bahia como uma jovem mulher branca.

Figura 260: Charge de Seabra apresentando a nova Bahia (representada por uma mulher jovem e branca) ao Zé Povo



Fonte: *O Malho*, Rio de Janeiro, nº 521, 7 de setembro de 1912, p. 49

Figura 259: Charge com queixa da Bahia ao Diretor da Saúde Pública que instituiu uma quarenta para pessoas chegavam ao Rio de Janeiro vindo da Bahia



Fonte: *O Malho*, Rio de Janeiro, nº 658, 24 de abril de 1915, p. 43

Figura 258: Capa de O Malho com o desenho da Bahia, representada por uma jovem mulher branca com adereços associados às mulheres afro-brasileiras.



Fonte: *O Malho*, Rio de Janeiro, nº 1086, 7 de julho de 1923, p.1

Na figura 259, lemos a fala de J. J. Seabra para O Zé Povo, típico personagem que representava as camadas populares:

Você compreende Zé: Roma não se fez em um dia. Encontrei a nossa Mulata Velha em mísero estado. E vou pouco a pouco soerguendo-a daquele abatimento ignominioso. Hoje, como, vê, já ela é apresentável. E dia virá em que haja de vez reconquistado o seu antigo esplendor.²¹²

Já na figura 258, a charge retrata um protesto da Bahia ao Diretor de Saúde Pública que em função de uma pandemia no estado colocou todas as pessoas que chegavam de viagem da Bahia em quarentena. Na charge, a Bahia, representada por uma jovem mulher branca, lamentava que justamente naquele momento que “não sou mais a mulata velha da chapa que me vesti e calcei com todos os requififes da moda é que você me julga infecciosa e põe de observações todos os que estão em contato comigo e vão para o Rio?!...”²¹³

Entretanto, como podemos ver na figura 257, nem sempre essa operação apagava totalmente a sobrevivência de uma imagem da mulher negra. A capa da edição de uma edição de *O Malho* rendendo homenagens ao centenário de independência da Bahia, em 1923, serve como um bom indício das tensões envolvendo o embranquecimento da imagem do estado. Com uma legenda lembrando que “pois não é que a Bahia, depois de cem anos, ficou mais moça e mais bonita!”²¹⁴ a gravura parece sugerir que ao alcançar tais qualidades, os baianos deixavam de ter um corpo feminino negro, ainda carregando, no entanto, de visibilidades, performances, costumes e práticas das populações negras. Este parece ser um indício inequívoco da persistência fantasmagórica da mulata velha, mesmo quando a cidade, na visão de parte dos seus entusiastas, embranquecia.

De qualquer modo, não resta dúvidas de que, na compreensão das elites e classes médias da cidade, mediada pelos editores e colaboradores de *Renascença*, a massificação e naturalização da imagem da mulher branca pelas ruas e avenidas de Salvador ajudaria a suavizar imagem da Bahia tornando aquela jovem, branca e delicada. Mesmo que essa operação não eliminasse totalmente a visão de uma Bahia negra e velha, a estratégia de naturalizar a mulher branca no imaginário do que seria o estado seguiu com muita força e uma evidência disso é que ela não se limitou apenas aos flagrantes pictóricos e textuais, mas também a outros tipos de textos que igualmente produziam imagens resultantes do modo como essas mulheres brancas eram ou deveriam ser percebidas na própria relação com a cidade.

²¹² *O Malho*, Rio de Janeiro, nº 521, 7 de setembro de 1912, p. 49

²¹³ *O Malho*, Rio de Janeiro, nº 658, 24 de abril de 1915, p. 43

²¹⁴ *O Malho*, Rio de Janeiro, nº 1086, 7 de julho de 1923, p.1

Por exemplo, o poeta Mário Linhares, importante colaborador de *Renascença*, produziu uma série de poemas que, intitulados com o sugestivo nome de “Préstito das Flores”, trazia perfis das senhorinhas que caminhavam pelas ruas de Salvador. Ao anunciar a secção, os editores disseram:

Abrimos, hoje, com este sugestivo título, uma sessão chique de perfis femininos.

É uma sensível melhora para a *Renascença*, essa em que tem de ser as nossas gentes “kodakisadas” pela efusão lírica de um sonetista cearense, a quem coube incumbimos dessa delicada missão.

Encareceremos e a atenção das nossas amáveis leitoras para o préstito das flores.²¹⁵

Pelo fato de as perfiladas serem denominadas de kodakisadas, já fica nítida como a construção desses perfis, pela via poética, caminhava junto ao processo de flagrá-las pela lente das câmeras e pelos olhares e penas curiosas dos repórteres, colaboradores e até leitores do mensário. Em um dos perfis, Mário Linhares comparou a perfilada a um passarinho:

Travessa e alegre como um passarinho
Que, ao fulgor das manhãs de primaVERA,
Que esvoaça e arrulha os frouxéis do ninho,
Salta de flor em flor e de hera em hera,
quando ela passa pelo seu caminho,
à luz de sua juvenil quimera,
tudo ao seu riso fulge reverbera
e se enche de festivo burburinho.
Helena, sua irmã, tem a magia
De uma deusa do Olimpo que dir-se-ia
Um pintassilgo em torno de uma rosa
É ver a graça palpitante²¹⁶

Em outra oportunidade, o nosso poeta perguntava quem não conhecia “a graça e a formosura e, mais que a formosura, o encanto dessa meiga e discreta criatura que hoje apoteoso e canto?”²¹⁷ Para o autor, essa perfilada lembrava “Helena vencendo a alma de Páris e o fulgor da Grécia triunfante”²¹⁸ Por fim, outra kodakisada, comparada a uma flor por Linhares, também não deixou de ter a sua imagem associada a Vênus na clássica pintura de Botticelli:

Do jardim feminil é, certo, a flor mais bela!
É mister que eu possua o pincel de Ticiano
Para que trace aqui no verso aquela
Sua augusta expressão de encanto soberano

²¹⁵ *Renascença*, Salvador, nº 4, 26 de setembro de 1916, p. 28.

²¹⁶ *Renascença*, Salvador, nº 13, 25 de abril de 1917, p. 17.

²¹⁷ *Renascença*, Salvador, nº 4, 26 de setembro de 1916, p. 28.

²¹⁸ *Ibidem*.

CAPÍTULO 6 - EM FRENTE À ANSCHUTZ

E a ouvir-lhe a fala a ver-lhe os fúlgidos olhares,
Penso em Venus surgindo à espumea flor dos mares
Lembro a Héllade imortal em seu áureo esplendor.²¹⁹

Em resumo, já pelo título da secção, podemos ter uma mínima noção de como o andar dessas mulheres brancas eram percebidas na cidade como uma verdadeira passeata primaveril. Outros colaboradores também se aventuraram em escrever versos para expressar, em imagens textuais, o modo como sentiam e percebiam essas mulheres. Um poema intitulado Melindrosa, assinado por Deodoro Reis, apresenta ao leitor uma profusão de sensações visuais que atingia o autor ao ver uma dessas mulheres passeando pela Avenida.

Melindrosa

Que sedutor e original acento
Tens tu no andar ao longo da Avenida,
No teu vestido curto ao léu do vento,
Sente-se a afetação de tua vida...
Por um capricho à guisa de ornamento,
Cabelo à lá garçon, face tingida,
Parece que teu único pensamento
É para ser sensualmente apetecida...
Sugere a tentação de uma cobiça
Ao olhar mais casto, tardo e distraído
O teu perfil airoso que enfeitiça
Doida paixão me assalta e me domina,
Tenho vontade de dizer-te ao ouvido:
És melindrosa, mas também divina!
Bahia, 1924.²²⁰

Em outro poema, assinado por J. D. Bahiano e publicado secção “Flagrantes”, uma mulher, que passeava pelas ruas de Salvador, era comparada à Chapeuzinho Vermelho por provocar desejo nos homens que, como lobos, espreitavam a senhorinha com os seus olhos. Com sugestivo título de Chapelinho Vermelho, o poema possuía os seguintes versos:

Vi-te um domingo, esgalga, espiritual,
Passar, formosa, de chapéu vermelho,
Pelo Ponto Central
Eram teus olhos um lascivo espelho
Refletindo os desejos
Que os teus lábios minúsculos levavam,
Como pedindo beijo!
Os grupos que, ardorosos, conversavam,
Calaram-se. E passaste
Com esse garbo de princesa afeita
Aos tributos gloriosos dos seus vassalos.
Por certo nem notaste,

²¹⁹ *Renascença*, Salvador, nº 5, outubro de 1916, p. 34.

²²⁰ *Renascença*, Salvador, nº 123, fevereiro e março de 1925, p. 17.

CAPÍTULO 6 - EM FRENTE À ANSCHUTZ

Chapeuzinho vermelho,
Quantos olhos de lobo à tua espeita!...
Os teus seios... Quem pode compará-los,
Sem ter vontade de curvar o joelho?
Passaste. Qual nos conta a Carochinha,
Talvez levasses com o amo preciso,
Para tua avozinha,
Os presentes sem par do teu encanto
E as flores divinais do teu sorriso
Que me fascina tanto!
J. D. Bahiano.²²¹

Os dois poemas são uma boa oportunidade para pensar como a construção de uma imagem mental dessas mulheres brancas em movimento pelas avenidas e ruas de Salvador envolvida uma experiência estética que passava pelo prazer visual de observar e flagrar, seja pessoalmente ou pelas câmeras e revistas, o andar, o movimento dos cabelos, das pernas, os lábios e sorrisos, o vestido e o chapéu entre outros detalhes que constituíam a aparência feminina jovem e branca.

Encerramos com um conjunto de três poemas assinados por Mário Hora, autor de “À Feição da Crônica”, em que são apresentadas três mulheres: a branca, a morena e a negra. Sobre a primeira, Hora, em poema de 1911, disse que:

I Branca!

Dentro da natureza que vivo procurando
Algo que se compare a ti, nua e desperta!
- Golfão claro de espuma ao claro sol sonhado:
- Concha imensa de opala em um leito entreaberta
O limpo e terno azul que em teu olhar, brilhando,
Relembra um céu contido em cúpula deserta
Bilha porque é céu – um céu reverberado
De teu cabelo de ouro a nuance vaga e incerta
Nada se iguala a ti. Nem o painel da Aurora!
Nem mesmo um roseiral cheio de rosas brancas,
Nem o orvalho a cair quando a Alvorada chora
Branca é a neve polar... É branco este teu ninho!
- Mas, nada se compara ao alvor de tuas ancas,
À brancura aromal do teu colo de arminho.²²²

Nos chamou bastante a atenção como a brancura desse tipo de mulher estava associada a elementos da natureza que procuravam produzir uma sensação de contemplação, tranquilidade, leveza, mas também emoção. Por sua vez, no poema *Morena*, de 1912, Hora descreveu essa mulher da seguinte forma:

II Morena!

Não cantar no meu verso o quanto em ti resumes,
Monumento pagão de forma e de beleza,
é querer esconder à própria natureza

²²¹ *Renascença*, Salvador, nº 125, 3 de maio de 1925, p. 21.

²²² *Renascença*, Salvador, nº 76, 31 de julho de 1921, p. 34.

CAPÍTULO 6 - EM FRENTE À ANSCHUTZ

tudo quanto compreendo e sinto dos perfumes.
Procuro sempre em vão – em tudo que é grandeza:
No largo a dormir, no verde-azul dos cumes:
E, em tudo quanto vejo existe, crê, ciúmes
De tia – Venus morena – em ampla realeza!
Nada tem o negror do teu cabelo liso
Nem a langue expressão do teu olhar quebrado...
Nem o subtil cristal do teu nervoso riso
Morena! Ei de cantar-te em rubro dithyrambo!
Cantar tudo que vibra e guardas engastado
- No moreno aromal do teu corpo de jambo.²²³

Aqui, é importante pontuar que não temos como precisar se a ideia de morena seria para descrever uma mulher branca de cabelos negros ou uma mulher cujo tom de pele negra seria mais claro. De uma forma ou de outra, o modo como Mário Hora descreve essa mulher também envolveu elementos da natureza que remetiam à grandeza e ao esplendor. Mais uma vez, a referência a Vênus está presente. Por outro lado, já se pode notar que a beleza da mulher morena se distanciava da branca pela falta de santidade, na medida em que a sua beleza foi associada ao paganismo. Por fim, Mário Hora apresentou a mulher negra no poema homônimo de 1913:

III Negra!

De ébano em vibração, a forma bem talhada,
- Vulcânica, sensual, libidinosa, impura.
Nua – lembra uma estátua antiga, abandonada
No canto de um museu em noite muito escura!
Condenada às galês da cor e condenada
Ao nojo de quem tem na pele a ideal brancura
A negra – estranho ônix – deixa-se, incendiada,
Vencer por um olhar de uma alva criatura.
Sua epiderme é negra! E negro o seu olhar!
É negro o seu sorriso e é negro o seu desejo
Tudo em si tem-lhe a cor! Mas, nada a comparar
Ao fogo que incendeia e que a torna mais dúbia
Quando um lábio de branco acaricia, num beijo,
- O rígido negror de seus seios de núbia...²²⁴

Diferente das outras mulheres, a beleza da mulher negra envolvia uma associação com elementos tidos como impuros e perturbadores da/natureza como um vulcão. Do mesmo modo, sua personalidade é de uma pessoa que, quando provocada, incendiava-se. Como se vê, tais definições remetem mais uma vez a ideia da mulher negra como violenta e beligerante. Não nos passou despercebido como a cor dessa mulher, de acordo com Mário Hora, era digna de nojo e desprezo o que levava a beleza da mulher negra ser esquecida e condenada ao passado como uma estátua antiga.

²²³ *Renascença*, Salvador, nº 76, 31 de julho de 1921, p. 34.

²²⁴ *Ibidem*.

Em síntese, os poemas parecem ter sido fundamentais para solidificar nos leitores e leitoras a imagem benéfica da mulher branca para a cidade de Salvador, na medida que, em conjunto com os flagrantes fotográficos e textuais, buscavam pedagogizar o olhar sobre a importância de ver e criar condições para que mais mulheres brancas pudessem ser vistas. Ao que parece, olhar e contemplar o corpo feminino branco em movimento pelas ruas da cidade era uma forma de prazer visual, de deleite para olhos tão acostumados com visões de pessoas negras tidas como impuras e vulcânicas. Aos editores e colaboradores da revista, caberia ensinar o público leitor a admirar e sentir prazer na visualização desses corpos brancos de cabeços e vestidos esvoaçantes.

A figura feminina branca, magra, jovem, elegante e abastada, insistentemente dada a ver e imaginar, fez parte de uma economia visual de embranquecimento da imagem da Bahia numa tentativa de revestir aquela de graça, leveza e delicadeza. Pelo modo como as poesias se referiam a essas mulheres como flores e deusas do Olimpo, também nos arriscamos a afirmar uma provável sobrevivência de gestos e formas de imagens da Antiguidade clássica e do Renascimento nas imagens dessas mulheres. Nos instantâneos fotográficos, nos chamou muita atenção o fato de a grande maioria dos registros terem capturado as mulheres em grupo de três performando um caminhar que remetia a uma certa ideia de suavidade no movimento.

Não obstante possa existir uma dimensão sociológica que aponte para o paternalismo como um elemento que explica o fato de as mulheres de elite e classe média naquele contexto não poderem circular desacompanhadas, tentamos recorrer a outras iconografias de outras temporalidades com a intenção de observar possíveis sobrevivências iconológicas e gestuais.

Assim, nessa trajetória, chegamos à figura das três graças. Na mitologia grega, elas são Eufrosina, Aglaia e Tália, consideradas deusas de graças como a elegância, o esplendor, a juventude, encanto, gratidão, abundância, entre outras virtudes. De acordo com Adriana Nogueira (2019), a figura das graças surgiu pelo menos desde Homero, aparecendo como jovens acompanhantes de Afrodite em sua comitiva. Foi Hesíodo, na Teogonia, que lhes atribuiu uma genealogia, identificando-as com os nomes já apresentados e colocando-as como filhas de Zeus com Eurínome. Ao longo da história ocidental, as três graças foram representadas na pintura de Botticelli, na escultura de Antonio Canova, no afresco antigo em Pompeia e em várias outras artes visuais. Acreditamos que, de certa forma, as imagens das senhorinhas fotografadas em grupos de

três pelas ruas soteropolitanas poderiam possuir uma sobrevivência das graças, isto é, poderiam ser pensadas a partir da noção de *nachleben* de Aby Warburg (2015).

Por mais que, em um primeiro olhar, tentamos enxergar nestas fotografias um ícone, indício ou símbolo da modernização dos costumes de um grupo social de uma cidade provinciana, portanto, a expressão do desejo de um tempo do progresso e do futuro, uma possível sobrevivência das graças nestes instantâneos também pode apontar que as fotografias carregavam tempo, forças e sensibilidades de outros tempos.

É bem provável que, com a existência de uma espécie de pós-vida das graças nas senhoras e jovens flagradas, os fotógrafos, editores, colunistas e leitores de *Renascença* imaginavam essas mulheres como representantes de uma nova Salvador. Era esperado que a beleza, a alegria, o esplendor, a juventude, o frescor, o encanto e tantas outras graças encarnadas naqueles corpos se estendessem a Salvador para que a cidade pudesse enfrentar o estigma racial que lhe foi imposto. Neste sentido, não caberia apenas difundir a imagem de mulher branca, mas qualificá-la como legítima representante da ideia de que existia um tipo de renascimento baiano ou na Bahia no qual mulheres brancas como figuras mitológicas seriam fundamentais para situar os baianos na história da civilização e progresso ocidental. Como vimos, esse parece ter sido um expediente comum nas elites intelectuais baianas. O próprio título da revista é um exemplo dessa dinâmica do mesmo modo que a mobilização da imagem da Bahia como uma Atenas Brasileira em função de ela ter sido o berço e o lar de grandes figuras de vários campos das artes (Leite, 2012).

Contudo, ao buscarmos nas fotografias das senhorinhas uma sobrevivência das graças, não estamos querendo afirmar que aqueles flagrantes representavam uma espécie de imitação ou cópia de um passado, até porque o este, como uma entidade fixa, não existia. Do mesmo modo, o desejo de renascimento por certos intelectuais baianos, ainda que aponte para alguma espécie de retorno ao passado, é um retorno a um tempo inventado naquele presente. A própria ideia da presença feminina de elite no espaço público como uma expressão do renascimento da cidade era daquele presente e não uma recuperação de uma prática do passado. Até mesmo porque, a imagem de uma cidade negra, construída desde o século XIX, portanto, em um momento em que a elite local considerava que Salvador vivia tempos dignos, se dava não apenas em função da massiva presença de escravizados, libertos negros e mulatos ocupando os mais diversos espaços da cidade, mas, também, pela ausência da elite no espaço público de forma regular.

Figura 276: Instantâneo focalizando três senhorinhas ao sair da missa na Piedade



EM FRENTE A NOSSA "ANSCHUTZ" Após a missa na Piedade

Fonte: *Renascença*, Salvador, nº 17, agosto de 1917

Figura 275: Senhorinhas, que flagradas pelo fotógrafo de Renascença, deram às costas ao repórter.



Fonte: *Renascença*, Salvador, nº 29, maio de

Figura 274: Detalhe das três graças Sandro Botticelli – Primavera, c. 1482



Fonte: Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sandro_Botticelli_-_La_Primavera_-_Google_Art_Project.jpg Acesso: 10/02/2024

Figura 273: Grupo de senhorinhas flagradas ao sair de um cinema da cidade



Fonte: *Renascença*, Salvador, nº 80, 20 de outubro de 1921, p. 19

Figura 272: Antonio Canova: Três graças dançando com um cupido, 1799.



Fonte: Disponível em https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Antonio_Canova_-_The_Three_Graces_Dancing_-_WGA04023.jpg Acesso em 10/02/2024

Figura 271: Antonio Canova. As três graças, c. 1813 - 1816



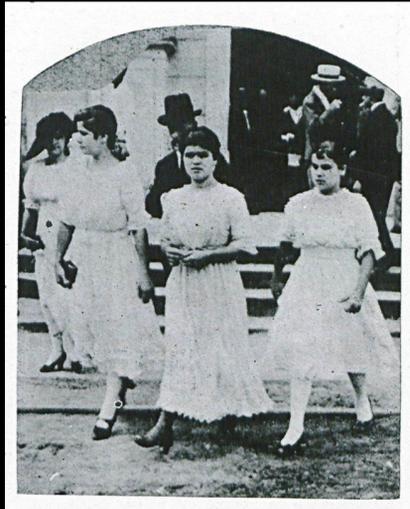
Fonte: Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Le_tre_Grazie.jpg Acesso em 10/02/2024

Figura 262: Charles André van Loo. As três graças, c. 1763



Fonte: Disponível em https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Carle_van_Loo_-_The_Three_Graces,_1763.jpg Acesso em 10/02/2024

Figura 270: Instantâneo flagrando três senhorinhas flagradas saindo da missa na Igreja da Piedade



Fonte: *Renascença*, Salvador, nº 19, 30 de setembro de 1917, p. 15.

Figura 269: Afresco de Pompeia, c. 79 D.C.



Fonte: Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Three_Graces_from_Pompeii_\(fresco\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Three_Graces_from_Pompeii_(fresco).jpg) Acesso em 10/02/2024

Figura 264: Rafael Sanzio. As três Graças – c. 1504 – 1505.



Fonte: Disponível em https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rapha%C3%ABl_-_Les_Trois_Gr%C3%A2ces_-_Google_Art_Project.jpg Acesso em 10/02/2024

Figura 268: Flagrante de três jovens em frente ao Theatro Guarany



Fonte: *Renascença*, Salvador, nº 4, setembro de 1916

Figura 265: Peter Paul Rubens - As três graças, 1639



Fonte: Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Three_Graces_by_Peter_Paul_Rubens_from_Prado_in_Google_Earth.jpg Acesso em 10/02/2024

Figura 266: Três senhorinhas flagradas em avenida de Salvador



Fonte: *Renascença*, Salvador, nº 3, setembro de 1916, 39.

Figura 263: Hugo Löffler, Três graças no prado – c. 1859 - 1935



Fonte: Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hugo_L%C3%B6ffler_Drei_Grazien_auf_der_Wiese.jpg Acesso em 10/02/2024

Figura 261: Detalhe de dois grupos de três senhorinhas flagrados pelos fotógrafos de



Fonte: *Renascença*, Salvador, nº 62, agosto de 1920.

A performance visual das senhorinhas e os limites dos flagrantes

Ao que parece, todo esforço de transformar a imagem da Bahia através do estímulo à presença das classes médias e elites brancas no espaço público surtiu algum resultado. Ainda que seja possível observar reiteradas críticas ao provincianismo de parte de alguns baianos e, principalmente, das baianas, os próprios flagrantes pictóricos e textuais também não deixavam de ser um ícone da remodelação dos costumes em algum nível. Um texto bastante sintomático da “vitória” do mundanismo, publicado na secção “Feira das Tentações”, revelava ao leitor a profusão de pontos de encontros pelas ruas que, ao se encherem de pessoas elegantes, abrilhantavam Salvador, renovando o seu aspecto.

Da vida urbana

No tempo em que a agitação de nossa Urbes apenas encontrava, por limites, durante o dia, o bairro comercial, e a noite, o trecho compreendido entre o ponto de sessão de São Pedro e o Largo do Teatro, bem poucos eram os pontos escolhidos de reunião.

No comércio tínhamos como ainda hoje, a alfândega, o Elevador Lacerda, o Pirangy que substituiu o café Cabral...

Na Cidade Alta, o Tesouro, como chamavam então a Delegacia Fiscal, o triunfo e mais distante o Peres, o antigo ponto dos estudantes da Escola de Medicina. Além destes, mui pouco frequentadores eram os que podíamos citar. Todo o movimento noturno, por assim dizer, se estendia pelas imediações do velho Teatro São João, e os vultos mais proeminentes da época ali permaneciam à espera da representação, trocando o clássico 2 dedos de prosa...

Não tínhamos por esse tempo assistido voo do Lusitânia, ainda não se dançava o Charleston, nem se pensava entre nós de ouvir tocar o jazz, o que quer dizer que tudo isso ainda nos estava reservado.

Em compensação falava-se menos da vida alheia e estávamos livres de maiores massadas. Hoje, com todas as inovações acima, com o desenvolvimento de que somos testemunhas, culminada embora, a nossa capital vive a vida dos centros mais adiantados. Não só durante o dia, como também à noite a Avenida se enche de desocupados, de pessoas à procura de divertimentos, de mulheres lindas, parando todos aqui ali para contemplar as montras dos nossos estabelecimentos mais modernos, para cumprimentar amigos, concorrendo, em suma, para nulificar a afirmativa de que somos um povo inteiramente selvagem.

E assim é que, os pontos atualmente preferidos para os encontros estacionamento, são múltiplos.

Não insistindo quanto àqueles que enumeramos, porém citando apenas os que têm surgido, cada qual mais procurado temos: a Confeitaria Chile – a nossa Alvear – A Fim do Século, onde muita gente boa vai restaurar as energias perdidas após o Cinema. E, na segunda principalmente, onde se reúnem os coronéis, os velhos políticos, sempre a discutirem os problemas da situação, fumando cigarros, tomando cerveja, falando com autoridade acerca de mulheres, recordando cenas passadas.²²⁵

Concorrendo com a vitória do mundanismo nas ruas estava a vida social nos restaurantes, cinemas, clubes esportivos e sociais de Salvador. Como vimos, os editores

²²⁵ *Renascença*, Salvador, nº 161, abril de 1928, p. 36.

de *Renascença*, ao longo de várias edições e durante quase todo o seu período de circulação, fizeram um grandioso esforço em cobrir e incentivar, sistematicamente, a vida festiva nos ambientes privados e semiprivados. A leitura e visualização do mensário revelou que o modo como os editores procuravam dar a ver essa vida social visava, sobretudo, atualizar as chamadas festas e recepções nos salões e jardins de residências, clubes e outras instituições. Não obstante as recepções festivas já existissem razoavelmente em Salvador desde o século XIX, a batalha dos editores de *Renascença* era fazer deste tipo de festa algo ordinário na cidade e não necessariamente pomposo. Em um rápido levantamento dos eventos sociais cobertos pelos editores da revista, observamos uma preocupação de dar a ver todo tipo de reunião possível, como aniversários, casamentos, efemérides, formaturas, congressos, concertos musicais, recitais, peças, recepções e homenagens às personalidades locais e de passagem por Salvador. Esses eventos que continuaram a ocorrer nos espaços dos principais clubes sociais e esportivos de Salvador se davam na forma de bailes, audições musicais, *Garden-Parties*, chás dançantes e banquetes. Na revista, foram publicados, de forma avulsa ou em reportagens fotográficas, pelo menos 400 instantâneos capturando aspectos dessas festividades, o que revela uma preocupação de fazer do mundanismo a partir da festa algo corriqueiro. Até mesmo eventos considerados tradicionais como a posse de um novo governo ou um congresso científico eram noticiados privilegiando a dimensão mundana do evento através da publicação de instantâneos da sua parte festiva. Os próprios diretores da Lindemann e da revista buscaram promover eventos mundanos como o Concurso Musical de Renascença que elegeu o melhor e a melhor artista musical de Salvador.

Talvez, Afonso Ruy tenha sido um dos maiores entusiastas da vida mundana nos diversos espaços da cidade. Com o pseudônimo de Alex, assinou várias colunas na “Chronica Mundana”. Possivelmente, em um dos textos mais expressivos, Ruy comemorou a iniciativa de artistas oferecem regularmente audições musicais:

A Bahia, digam ao contrário os inconscientes ou espíritos desbotados, progride. A sua vida social sofre dia a dia, ascencoriamente, os influxos benéficos do progresso, fazendo subir no termômetro elegante calorias de esperanças de um renascimento áureo dos bons tempos.

Aos poucos se quebram nos inveterados hábitos e, no declinar da vida burguesa e antiquada, se eleva uma aurora de dias radiosos de cidade moderna.

A iniciativa de Manoel Augusto, o nosso maior intérprete dos mestres musicais alemães, exigindo de suas alunas, cada mês, a moldes da vida europeia, uma audição e recepção íntima e singela, de efeitos sociais inconfundíveis, foi o primeiro passo para a reforma desse mundo elegante, vazio de convívios, arraigado por demais nesse torvelinho de carreirismo.

Ainda hoje, entre nós, poucos, muito poucos são os que recebem, em dias determinados, seus amigos.

CAPÍTULO 6 - EM FRENTE À ANSCHUTZ

A concepção que se apresenta ao primeiro esboçar dessa ideia é a de festim ruidoso, ou baile... mesmo porque são de nossa índole, da índole do baiano, os fastos dionisiacos, revestidos de magnitude, sem poder compreender as festas simples, embora de deleite espiritual. E daí a esquivança notória de iniciativas dessa ordem.

No entanto, os que viajam é que compreendem a necessidade dessa aproximação providencial, cujo exemplo nos vão dando as sociedades fluminenses e paulistas, e ondem residem os segredos da sua vitória e da elevação gradativa de seu nível social.

Vem ainda de ontem a ação benéfica da Sociedade Protetora do Conservatório de Música difundindo, por preços populares, a boa música e revelando ao seletos e distinto auditório as organizações artísticas de nosso meio.

São esses concertos verdadeiros torneios artísticos e já se nota, cada mês, a ansiedade por tais convívios artísticos em todas as rodas. – É que nessa imersão espiritual os sentimentos, adquirindo um pouco dessa reveladora manifestação d'arte, formam a cadeia magna de sua formação física.²²⁶

Assim como caminhar e se deixar ver pelas ruas cotidianamente e sem grandes poses seria um demonstrativo do progresso dos baianos, a existência de eventos sociais mais ordinários corroboraria com a ideia de que o mundanismo na Bahia não seria uma excentricidade pomposa, dionisiaca e ruidosa. O que deveria ser dado a ver seria, justamente, a elegância e discrição de um modo natural e espontâneo, o que ajudaria a solapar uma índole baiana interessada em eventos grandiosos que, quando exibidos, seriam um atestado do provincialismo. As audições musicais regulares, portanto, aproximariam os baianos de um tipo de sociabilidade digna dos países e cidades avançadas. Na mesma coluna, Afonso Ruy também enalteceu a prática da chamada gente elegante de frequentar o Café Ponto Chic após espetáculos teatrais e sessões de cinema.

Visam todas essas considerações coordenação de ideias, vendo com prazer a elite baiana se reunir após os espetáculos, em momentos de alegre e vivaz permanência, no Ponto Chic”, um café concebido e criado para “rendez vous” da alta sociedade.

Inesquecíveis momentos esse da vida social. Pela primeira vez na Bahia se presenciou e gostosamente se permitiu o flagrante momento da vida elegante. E no recinto, tresandando aos mais sutis perfumes, numa esfuziante síncope de luz, se sentia como num sonho, evocações do Café La Paz, Assírios, Colombo, Paschoal, moverem-se vultos elegantes, roçagando sedas, margeadas do negro irrepreensível dos “smockings” talhados com perícia.

Era a semente que frutificava... O “five-o clock das quintas começam a ser frequentado. E dentre em breve, sem receios, será nessa “elegant house” o ponto comum de reunião do grande tom.²²⁷

Esse texto foi acompanhado de um grande clichê de um instantâneo flagrando as pessoas no estabelecimento. Na imagem, no que parece ser um salão, o vemos bastante cheio, ocupado com senhorinhas e cavalheiros bem-vestidos e sentados em cadeiras. Ao fundo, se pode ver um balcão e prateleiras repletas de garrafas de bebidas. As pessoas

²²⁶ *Renascença*, Salvador, nº 29, 15 de maio de 1918, p. 17.

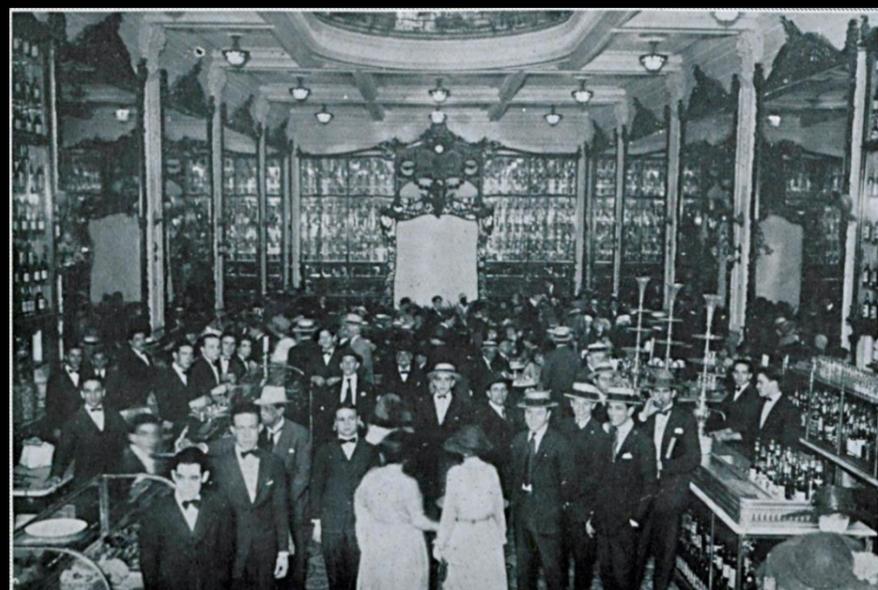
²²⁷ *Idem.*, p. 18.

parecem estar conversando animadamente, mas provavelmente perceberam a presença do fotógrafo e algumas daquelas se viraram para este quando o registro foi capturado, possivelmente em função do efeito da luz do magnésio.

No texto e na imagem ficam evidentes como a experiência mundana através da ida ao Ponto Chic se revela e é revelada na forma de uma imagem onírica que, pelas próprias imagens mentais, procurava aproximar a Bahia de espaços modernos do Rio de Janeiro e Paris. Talvez, seja importante pontuar que a visualização de revistas ilustradas e cartões postais cariocas e parisienses bem como os conhecidos quadros impressionistas apresentando bares e cafés e restaurantes era uma importante forma de contato com sociabilidades e sensibilidades mundanas. Nessa direção, imagens textuais e pictóricas também não deixavam ser uma forma de experimentação daquele universo credenciando a Bahia e estar, ao menos do ponto de vista imagético e imaginal, em uma condição de verossimilhança com lugares que eram referências.

Em resumo, os flagrantes estavam dentro de um circuito imagético que não apenas movimentava a rua, mas afetava toda uma estrutura de estádios, bares, clubes, cinemas, restaurantes e teatros. Existia uma dialógica relação de complementariedade na qual a produção de uma iconologia da rua alimentava produção de imagens mundanas envolvendo os espaços públicos, privados e semiprivados. Juntos, os flagrantes e instantâneos de eventos sociais atuavam na iconosfera de Salvador disputando com outras imagens a ideia do que deveria ser a capital dos baianos. Nessa operação, cada mulher branca, ao sair à rua, era uma vitória da civilização que ajudava a transformar o comércio, o salão, o bar, o teatro, o clube, o parque, a cidade e a própria revista. Portanto, o registro de um flagrante não era apenas um indício de transformação da cidade, mas um ícone e símbolo dos novos tempos em que, ao menos os editores de *Renascença*, imaginavam que a Bahia estava.

Figura 279: Clichê de uma reportagem publicada na revista Careta sobre a Inauguração do novo salão da Confeitaria Colombo, em setembro de 1922.



Careta, Rio de Janeiro, nº 742, 9 de setembro de 1922, p. 39.

Figura 280: Um dos salões da Confeitaria Colombo, em 1919, um estabelecimento citado por Afonso Ruy em sua crônica.



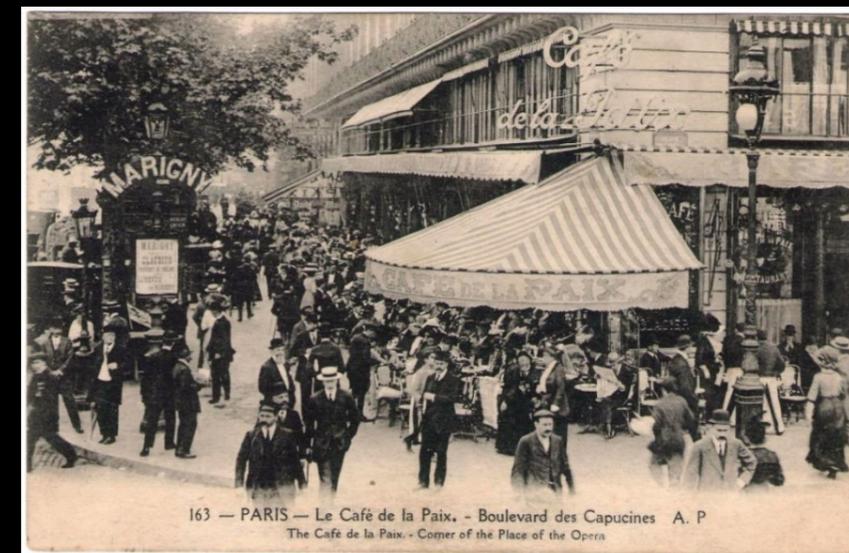
Fonte: Confeitaria Colombo, Sabores de uma Cidade, Edições de Janeiro

Figura 278: Clichê com o flagrante da vida social no ponto Chic experimentada como uma forma onírica que evoca outras imagens de prazer mundano.



Renascença, Salvador, nº 29, 15 de maio de 1918, p. 18.

Figura 281: Cartão postal, de 1900, do La Paix, café evocado por Afonso Ruy para enaltecer o Ponto Chic.



Fonte: Disponível em <https://www.ebay.ca/itm/140936545057> Acesso em 10/02/2024

Figura 277: Ilya Repin, A Parisian Café, 1875



Fonte: disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/cb/Parisian_Café_by_Repin.jpg Acesso em 10/02/2024

Contudo, apesar de toda essa euforia, a proclamada vitória do mundanismo nas ruas não ocorreu de um modo pacífico ou sem resistência do provincialismo das classes médias e elites. Na verdade, as constantes queixas ao fato daquele grupo de baianos não estarem dando festas ou movimentando às ruas de Salvador com a intensidade, regularidade e espontaneidade idealizada pelos editores da revista já era uma forma de resistir ao imperativo do mundanismo. Além disso, as senhorinhas encontram outras formas de enfrentar ou se esquivar dos assédios dos repórteres, colaboradores e editores de *Renascença*. Embora as mulheres, de alguma forma, estivessem no espaço público conforme o desejo dos arautos da modernidade, ainda era possível resistir, especialmente no modo como elas performavam nesses espaços e, principalmente, na maneira como se davam a ver naqueles ambientes. Se esquivar das lentes da Anschütz por parte das kodakisadas foi uma das principais queixas encontradas nas páginas de *Renascença*. Em várias edições encontramos notas, comentários mais longos e até artigos de fundo se queixando do comportamento de algumas das jovens baianas que se esquivavam das câmeras. No que parece ter sido uma das primeiras queixas, nosso já conhecido Olympio Pinto reclamava da dificuldade dos fotógrafos de *Renascença* em registrar instantâneos das festas, pois as frequentadoras dos salões não queriam ser fotografadas.

Esquivança injustificável

Um fato que fica no atual estágio de civilização e merece comentado por muito repetido é o esquivarem-se senhoras e senhorinhas que frequentam os salões da sociedade baiana a figurar nos instantâneos fotográficos de bailes, festivais, certames e outras festas neles realizadas.

Dir-se-ia o que essas gentis representantes da maior e mais bela porção da humanidade, por esquisita sensibilidade, quais as mulheres do oriente, receiam mostra-se mesmo em efígie aos olhos de todos por toda a parte onde circula a *Renascença* ou que por quaisquer coisas que não veem a pelo, mesmo por excessiva modéstia, ou severíssimo preceito religioso desejam ignorada sua coparticipação naquelas reuniões.

Ambas as razões são improcedentes, sabendo-se que a imprensa diária, dentro de algumas horas lhes menciona os nomes vezes detalhando-lhes os próprios trajos.

Tampouco devem desconhecer que as revistas ilustradas da capital do país e do estrangeiro se opulentam com a reportagem fotográfica de todos os eventos mundanos e sociais.

Todavia, com quanto no consigamos com a verdadeira causa desse escusa voluntária de negação visível a um esforço que de outros será devidamente entendido, estamos convictos de que ela é detreminosa do renome dos fastos e dos justos interesses imateriais dessas associações como o é desta revista que sempre e da melhor vontade, acorre a registrar com a indiscutível fidelidade da fotografia tais acontecimentos, não obstante o dispêndio que lhe acarretam esses trabalhos, extra atelier, realizados à luz do magnésio, máxime na quadra atual, e sem visos mercantis.

E a ação dificulta-se para o operador em meio de tão injustificável retraimento, a solicitar uma e muitas vezes, a ordenar o grupo, que para logo se desfaz, enquanto dispõe o aparelho e busca focalizar.

CAPÍTULO 6 - EM FRENTE À ANSCHUTZ

Foi o que sucedeu, não há muito, por ocasião do baile comemorativo do aniversário do antigo e brilhante Club Euterpe, do qual, não obstante a grande assistência, apenas conseguimos obter reduzido grupo que noutra parte vai estampado.

Desencoraja isso para outros propósitos de igual gênero e oxalá desapareça de vez dos hábitos de nossa sociedade essa esquivança, acanhamento ou que melhor nome tenha, em flagrante contraste com a evolução da Bahia.²²⁸

Em outra queixa, os editores se surpreenderam com uma possível uma contradição dos baianos. Embora aqueles considerassem que na Bahia se viva em um meio civilizado, e a aceitação da vida mundana nas praias, bares, salões e avenidas era uma evidência disso, esse movimento não era acompanhado da exibição dessa civilidade:

Parece incrível, mas...

Estamos num meio civilizado, e apesar de tudo certos fatos vem desmerecer do cultivo patenteado pelo nosso povo.

Enquanto nas capitais dos Estados do norte e do sul não mais se admite preconceitos frívolos, razões verdadeiramente insignificantes como a de não se deixar fotografar para uma revista, seja nas próprias avenidas e arrabaldes, seja nas reuniões diversas, aqui, em nossa capital, tudo isso encontra maior aceitação e não se consegue um instantâneo em qualquer parte, sem que as nossas patricias em parte tenham voltado ou rosto ou fugido da nossa Anschütz. Amável, discreto, como saber ser, o nosso fotógrafo pelo menos não é nenhum fantasma.²²⁹

Infelizmente, não encontramos muitas fontes que pudessem nos ajudar a compreender o motivo de muitas senhorinhas não se deixarem fotografar pelos repórteres de *Renascença*. Embora o próprio hábito reservado possa ser pensado como uma explicação, não podemos deixar de citar como possível motivação o desejo dessas mulheres não terem a sua intimidade revelada e vigiada. Embora os editores do mensário justificassem os flagrantes como uma evidência do progresso social da Bahia, essas imagens também não deixavam de ser uma exposição da vida de algumas dessas mulheres através da revelação de detalhes sobre o local por onde andavam e as atividades que costumavam fazer. Como uma forma de corroborar para a nossa hipótese, dois beliscos apontam que as possíveis causas do retraimento em frente à Anschütz poderiam estar relacionadas ao desejo das mulheres não terem suas atividades monitoradas:

Por que razão Mlle. receita tanto a anschutz, quanto passeia a Avenida? Será por temer a fragrância do anel galênico no dedo médio da dextra e o ramilhete de miosótis posto de viés no seio? Uma amiguinha assegura que sim.²³⁰

Por que razão Mlle se retrai da roda de suas amiguinhas e evita os passeios ao farol?

²²⁸ *Renascença*, Salvador, nº 27, 25 de março de 1918, p. 20.

²²⁹ *Renascença*, Salvador, nº 154, setembro de 1927, p. 27.

²³⁰ *Renascença*, Salvador, nº 32, 31 de julho de 1918, p. 24.

CAPÍTULO 6 - EM FRENTE À ANSCHUTZ

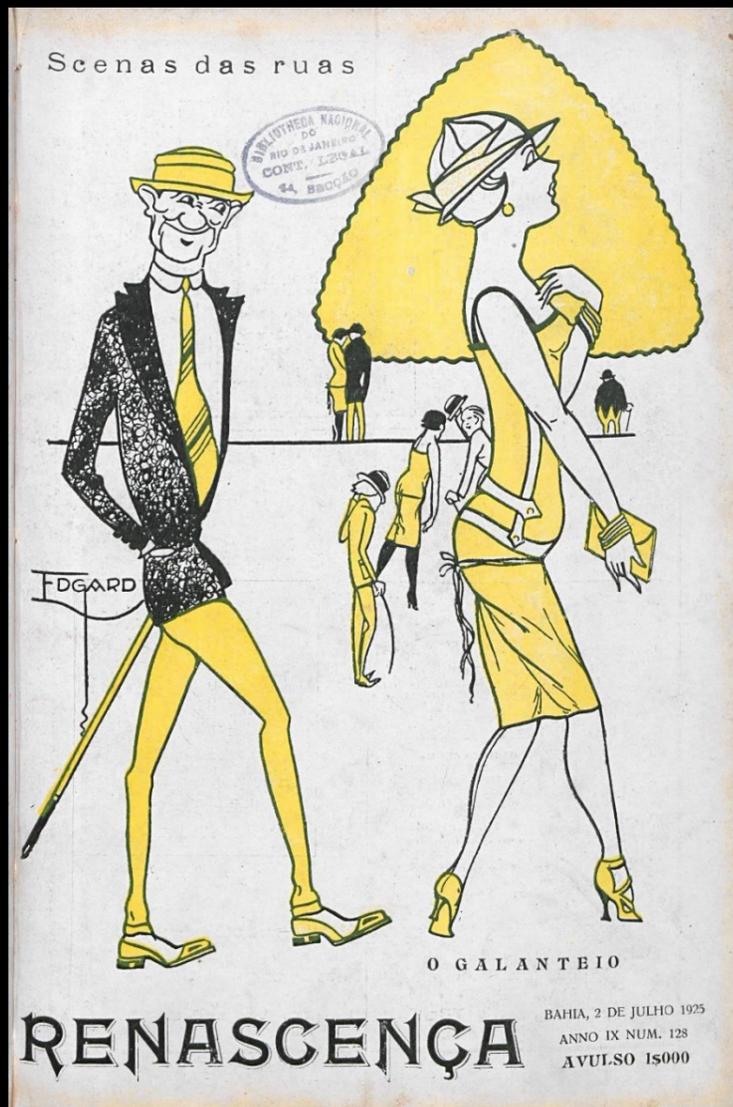
Receio, talvez, do olhar daquele boêmio que até bem pouco sorria de indiferentismo para o amor ou finge não mais encontrar o seu delicioso bebé?²³¹

Não se pode deixar de considerar como um potencial motivo a tentativa de fugir do assédio dos homens. Em alguma medida, como apresentamos, a produção dos flagrantes textuais e pictóricos atuavam na constituição de um imaginário masculino sobre essas mulheres de um modo que eles, a partir dessas imagens, poderiam se sentir autorizados, a buscar algum tipo de contato com essas mulheres. Um indício que nos serviu para formular esta hipótese foram as charges estampadas em capas e secções em que procuravam fazer graça de cenas do cotidiano das ruas de Salvador, especialmente nos galanteios dos homens ou visões indiscretas do corpo feminino. Em uma capa, encontramos um desenho apresentando um flerte entre uma senhorinha e um suposto Papai Noel. No diálogo, a mulher, surpreendida por ver o Noel sem os seus trajes habituais, lhe pergunta sobre o brinquedo para os pequenos no que é respondida da seguinte maneira: “Já se foi o tempo, menina... Agora só cuida das ‘pequenas’”.²³² Já em outra charge, publicada na secção “Flagrantes”, vemos um cachorrinho aguardando uma senhorinha subir no bonde para poder flagrá-la em uma posição indiscreta.

²³¹ *Renascença*, Salvador, nº 33, 25 de agosto de 1918, p. 30. g

²³² *Renascença*, Salvador, nº 133, dezembro de 1925, p. 1.

Figura 282: Capa de Renascença exibindo uma charge do galanteio, uma típica cena de rua.



Fonte: *Renascença*, Salvador, nº 128, 2 de julho 1925, p. 1.

Figura 284: Outro flerte estampado na forma de charge em uma capa de Renascença



Fonte: *Renascença*, Salvador, nº 133, dezembro de 1925, p. 1.

Figura 283: Página com a secção Flagrante exibindo instantâneos de mulheres caminhando pelas ruas e a charge do cachorrinho indiscreto



Fonte: *Renascença*, Salvador, nº 128, 2 de julho de 1925, p. 27.

A recusa às lentes da Anschütz poderia ser uma forma de protesto ao potencial comportamento acintoso dos repórteres e colaboradores da revista. Ao que parece, muitas dessas fotografias foram tiradas sem a autorização das retratadas. Os editores chegaram a publicar um longo texto desmentindo o fato de suas fotos serem sem o consentimento das senhorinhas:

Vendo, ouvindo e... contando

A linda senhorinha, frequentadora do nosso meio chic lançava olhares interrogadores ao diretor da *Renascença* do banco afastado em que se achava, no bonde, domingo último, olhares que ele traduziu assim: Por que não publicou ainda meu retrato na galeria de honra de sua revista? E falava à amiguinha junto fazendo gentis referências a este mensário.

Mlle. Tem razão, talvez, para estranhar a demora, mas é que a Photo-Lindemann, proprietária da *Renascença*, não abusa: só estampa retratos de senhorinhas quanto maneirosa e previamente obtém permissão para tal.

Perguntamos, todavia, de quem poderá publicar efígies uma revista chique, que visa mostrar, nos foras, que a Bahia vive, tem energia, possui o belo, o elegante, o atraente?

No entanto, (coincidência curiosa!) de retorno, ainda em elétrico ouviu outra senhorinha fazer inconvenientes reclamações contra o fato de ter saído sua linda figura num grupo que, somente por engano com outro grupo feminino, fora fotografado e saíra neste magazine. Não havia nenhum interesse em estampá-lo.

A troca de originais fora verificada depois de estar impressa a página e tanto assim foi que o clichê não levou legenda nominal, como costumamos fazer.

Socorrendo-se desta circunstância, e conhecendo o pouco aplainado do meio, mais uma vez a direção da *Renascença* e da Photo-Lindemann, declara que some publica retrato de senhoras e senhorinhas, quando, competentemente autorizada.

As crianças, porém, que são nossas amiguinhas e tanta preferência nos dão, constituem exceção da regra, neste assunto: São delas as páginas da *Renascença*.²³³

Vale a pena notar que, além de desmentir a senhorinha, afirmando que a direção da Lindemann e da *Renascença* não publicava fotografias sem autorização, o articulista mobilizou outra estratégia, talvez como forma de descredibilizar a indignação da mulher, lembrando que enquanto ela não queria sua foto publicada, outras ansiavam para que o seu retrato fosse logo estampado na página da revista o que não foi feito apenas por aguardar a sua permissão.

Apesar desta defesa, outras fontes indicam que os editores nem sempre tinham esse cuidado, uma vez que foi possível encontrar textos em que eles assumiam que as mulheres iriam sair na revista mesmo sem o seu consentimento. Um mosaico de flagrantes publicado na página, geralmente destinada ao editorial da revista, foi acompanhado de um texto em que, comentando a vitória da vida mundana e civilizada, não deixava de censurar o retraimento das senhorinhas em frente à Anschütz:

²³³ *Renascença*, Salvador, nº 42, 15 de maio de 1919, p. 30 e 32.

CAPÍTULO 6 - EM FRENTE À ANSCHÜTZ

Irrompe vitoriosa a alegria da vida civilizada e as vespertinas chiques vão se afirmando como uma necessidade. Todavia, o mundo elegante feminino ainda se esquivava à nossa Anschutz Receios?

Mas de que?

Para um tal retraimento não se nos depara justificativa e, pois, de costas, encobrindo o rosto com as mãos ou com as abas dos chapéus, as gentis urbanistas não de figurar na *Renascença*, cabendo-lhes, depois, o direito de indagar, ou não: “Você me conhece?”²³⁴

Já em dois instantâneos de flagrantes de senhorinhas e rapazes saindo do Campo da Graça, encontramos uma legenda em que se lê: “Mundanismo – Sempre em evidência a nossa Anschütz, mesmo a contragosto de nossas gentis patricias, vai registrando os seus elegantes perfis”²³⁵

Diante do tamanho assédio dos repórteres fotográficos e até da dificuldade ou impossibilidade de evitá-los, pelo que podemos ver nas notas e nas imagens, não parece ter sobrado alternativa às senhorias a não ser esconder o rosto e corpo diante do fotógrafo da revista. Em outros flagrantes, podemos ver possíveis esquivas das mulheres. Nas arquibancadas do Campo da Graça, o fotógrafo de *Renascença* registrou um flagrante da torcida em que podemos observar uma mademoiselle voltando o seu corpo para trás, provavelmente para que seu rosto ficasse encoberto pelo corpo do colega à sua direita. Este gesto parece ter arrancado risos de um torcedor que observava a cena do outro lado da senhorinha. Em outro registro bastante emblemático, as senhorinhas chegam até a ficar de costas para o intrépido repórter de *Renascença* que, mesmo assim, fez o registro da situação. Os editores ainda legendaram o clichê lembrando que “Ao que parece, Mlles. têm ojeriza aos instantâneos, todavia, não obstante, voltarem as costas à objetiva. Mas, em verdade, será tão ofensiva a nossa Anschutz?”²³⁶

²³⁴ *Renascença*, Salvador, nº 62, 31 de agosto de 1920, p. 11.

²³⁵ *Renascença*, Salvador, nº 96, 30 de setembro de 1922, p. 50.

²³⁶ *Renascença*, Salvador, nº 29, maio de 1918, p. 16.

Figura 286: Conjunto de flagrantes estampados na página de abertura de Renascença. Observe que em algumas fotografias as mulheres procuram esconder seus rostos da câmera



Fonte: Renascença, Salvador, nº 62, 31 de agosto de 1920, p. 11.

Figura 285: Na parte inferior da página ao lado direito um flagrante de grupo saindo do Campo da Graça e escondo o rosto ao ser observado pelo fotógrafo de Renascença



Fonte: Renascença, Salvador, nº 96, 30 de setembro de 1922, p. 50.

Figura 288: Instantâneo com um flagrante de um grupo de mulheres dando as costas para o fotógrafo

3ELISTO

Vêm de ha um mês as tor-turas que acharam Mlle. de in-fligir ao louro commerciante...

Para as inquisitoras esse passa-tempo encerra sensações novas e ineditos prazeres, não succedendo o mesmo ao pobre ludi-briado, roçando já pelo cabo dos trinta e cinco annos.

Aquellas palestras mysteriosas pelo telephono trazem-n-o de tal modo enleado que, aos pou-cos, inconsciente, o seu pen-samento vive longe, ao lado dessa mulher encantadora e jovial, com requintes de ironica penetra-ção.

Como terminará essa aventura?

As leis do amor...

Contam que a precipitada par-tida do jovem homem de sci-encia deu em resultado uma apaixonada troca de epistolas mui emo-cionantes e sinceras...

E de tal effeito foram que em breve chegará ao gremio dos celibatarios a sua renuncia ao cargo que occupava...

Quem pode fugir ás contingencias da lei do coração e ás seducções magnificas duns olhos negros?

Aquellas aproximações após os espectaculos da Pavlowa, no Ponto Chic, foram os inicios do romance.

Os olhares trocados a furto, compensados com persistentes sorrisos, vie-ram revolucionar a vida, até então agitada, do famoso *conquerant*...

E, de então, é o mais assiduo passeiante do bonde que margeia o jardim de Mlle.

Ne ha tempos as sus-peitas para com o noivo se accentuaram.

Ao que parece, Mlles. têm ogeriza aos instantaneos, todavia, não obstante voltarem as costas á objectiva...

Mas, em verdade, será, porventura, tão offensiva a nossa "Anschutz"?

A principio, a força de vontade inquebrantavel conclamou Mlle. vencedora, a qual não demons-trava as magoas que lhe causavam as demoras, retiradas mais cedo sob pretextos futeis, preoccupações patenteadas sem rebuços pelo seu futuro esposo.

Mas o ciume ferino atraíou-ou-a... E dahi aquella semana de arrufos para gaudío do amor adventicio que o noivo myste-riosamente cultúa...

Grer nos homenst.. Cruel ironia...

Bem razão têm aquellas que pensam deste modo...

Aquelle noivo, o modelo da constancia e do recolhimento, que, apesar de socio do Euterpe, não o frequenta; amante do thea-tro, não assiste a espectaculos

senão com a sua promettida, a deshoras, aproveitando-se da au-sencia de Mlle., procura com assidua persistencia «cabarets» suspeitos e Clubs...

Que diria Mlle. se soubesse!... Ella que jura pela inquebran-tavel norma de proceder do seu amado!

Madame foi a causa de tudo...

Os seus olhíto mui negros, o talhe airoso e a bocca sempre risonha, tentadoramente risonha, transtornaram de tal forma a cabeça daquelle advogado que não é raro vel-o, interessada-mente parado, ante a *montre* dum photographia elegante, a fitar um dos retratos expostos...

Os primos!.. Que perigosa ameaça para os ciu-mentos...

A's vezes existem car-radas de razão...

Assim: Mlle., noiva em florescente cidade ser-rana, veio passeiar na capital, onde conheceu o desempenado priminho que lhe desnor-teou a ca-beça...

E por entre cariciosos olhares, risinhos de ma-lícia, é que são elabo-radas as cartas, tresan-dando as saudades fanadas, e remetidas ao despre-zado ausente...

A ausencia de Madame ao cinema, de que era *habituée*, correspondeu com justeza á transfor-mação que soffreu a vida intima do bem apesoado e elegante homem de sciencia.

Simple coinciden-cia?... obra do acaso, talvez...

Pierre Renard & Frères



Fonte: *Renascença*, Salvador, nº 29, maio de 1918, p. 16.

Figura 287: No clichê na parte inferior da página da revista, um flagrante da torcida. Marcado com um X vemos uma mulher provavelmente se esquivando do fotógrafo

CONJUGANDO O VERBO "TORCER"



DOIS ASPECTOS DAS ARCHIBANCADAS DO ESTÁDIO DA GRAÇA (DIREITA E ESQUERDA) A QUE NÃO FALTAM «TORCEDORES»

ATTENTOS AOS VARIOS LANÇOS DA PARTIDA BAHIANO DE TENNIS «VERSUS» VICTORIA

Fonte: *Renascença*, Salvador, nº 89, abril de 1922, p. 22.

Como forma de defender os instantâneos da Anschutz de *Renascença*, os editores apresentaram algumas justificativas. Um dos principais advogados da causa da revista foi Olympio Pinto que escreveu alguns textos. Em um deles, o gerente comercial da revista, na seção “Coisas”, disse:

Coisas...

Os instantâneos da nossa Anschutz, a magnífica e custosa máquina fotográfica que temos a serviço desta revista, deveriam ser mais interessantes e melhormente apreciáveis, se a objetiva não funcionasse em um meio esquivo como o nosso em que a burguesia ainda encontra uma justificativa de cerimônia, ou qualquer nome que por acaso se lhe possa dar.

Em retratar as gentis senhorinhas que passeiam a nossa urbs no tocamos a susceptibilidade do seu recato, nem também fazemos recursos para desequilibrar as suas melindrosas poses.

Queremos um pouco de mundanismo abastecendo as nossas páginas com as encantadoras figuras do mundo feminino e por isto é que justamente não pouparemos ao sacrifício de contentar-nos com a indiferença das galantes patricias para a nossa boa vontade, e continuaremos a tentá-las até o fim razoável de se ostentarem garbosas e imponentes quando avistarem a nossa tão desprezada Anschutz

E vai como um apelo às distintíssimas e graciosas conterrâneas o que fica nestas palavras.

Por isso, agradecido.²³⁷

Aqui, podemos ver que, como defesa dos instantâneos, Olympio afirmou que eles não são ofensivos, uma vez que não procuravam desequilibrar os gestos das mulheres. Porém, a sua principal defesa parece ser aquela em que se considerava que o mundanismo da Bahia não deveria ser expresso apenas na adoção das sociabilidades tidas como modernas, mas também e, especialmente, na prática de dar a vê-las. Em outras palavras, uma cidade mundana precisava parecer mundana e a principal forma de constituir essa aparência era através da profusão de instantâneos que revelariam que a elegância, a beleza e o gosto pela vida nas ruas e outros espaços modernos era algo espontâneo e totalmente integrado ao cotidiano dos baianos. Daí, a importância de afirmar que não era uma exigência ou necessidade que esses flagrantes fossem tomados com as mulheres performando para a objetiva como se fosse em um estúdio fotográfico. Na verdade, quanto mais natural, contínuo e ordinário fosse o registro fotográfico das senhorinhas e mademoiselles no espaço público, mais se consolidava a ideia de que, de fato, os hábitos e costumes dos baianos haviam mudado. Esse mesmo argumento foi mobilizado em, possivelmente, um dos textos mais sintéticos e didáticos sobre a importância do flagrante:

Flagrantes não são mera curiosidade masculina nem tampouco bisbilhotice impenitente e insopitável de periodistas, mas o anelo de documentar pela fotografia instantânea a graciosidade sem poses e a elegância nata da gente baiana.

Registro inesperado de movimento, que é vida, no interior ou à saída de templos, salões, teatros, estádios, Prado de corridas, praias de banho, ou ainda de trânsito pelas artérias urbanas, o flagrante evidencia a um tempo hábitos e usos da Bahia culta, e o

²³⁷ *Renascença*, Salvador, nº 62, 31 de agosto de 1920, p. 15.

propósito das publicações bem orientadas em satisfazer o justificado interesse de seus leitores por conhecer a sociedade em que vivem.

As fotos que iluminam esta página dizem melhor a pena, do viver mundano e do bom gosto artístico da gente moça e sem mágoas desta alegre terra de festas que foi o berço da nacionalidade brasileira.

E praça a nossas gentilíssimas patricias se não esquivarem à objetiva de Renascença, para que a mais e mais refulja às vistas do público legente a secção que ora se inicia. Assim seja.²³⁸

Mais uma vez, lemos a importância do flagrante como uma forma de exibição de uma performance natural, sem poses, espontânea e instantânea das mulheres como uma prova inconteste da natureza bela e graciosa dos baianos. Assim como em outros momentos, a ideia da fotografia como prova fiel da realidade foi mobilizada para afirmar que a imagem seria uma verdade incontornável de que na Bahia existia mundanismo, movimento e vida, bem como uma imprensa habilitada a registrar estes fatos. Nessa direção, nos parece razoável ver uma defesa dos editores, todos homens, em negar o recorte de gênero no interesse pelos flagrantes. Por mais que possamos constar nos diversos textos e imagens o desejo do olhar masculino pelo corpo e gesto das mulheres, a exibição dessas pelas ruas era um problema de ordem maior que envolvia a imagem de todo um estado.

O texto também nos deixou ver que, com os flagrantes, era possível mostrar o que a Bahia tinha de melhor. Esse argumento foi algumas vezes mobilizado em outros momentos como na passagem abaixo:

Não nos aborrecemos. Dão-nos às costas, mas... que importa? Ficam a conformação do corpo e os traços do perfil que denotam o bom acabamento do modelo fino da mulher elegante.

Renascença, desde o seu princípio, tem um fito: mostrar fora da Bahia tudo que é de melhor. Os instantâneos, nas ruas e praias, ou onde quer que sejam, provam o mundanismo crescente e social da capital.

Pesar de esta terra ser descurada dos nossos governos, não está no nosso programa o mesmo rotinismo.

Para o desmentido daqueles que nos representam por mulata baiana, focalizamos com a nossa Anschutz as baianinhas chiques que condizem com o testemunho de nosso progresso.

Não se furtem, pois, de serem retratadas, em instantâneos... brejeiras conterrâneas.²³⁹

Logo de saída, não passa despercebido mais uma confissão de que os editores da revista fotografavam as mulheres sem o seu consentimento, mesmo elas continuando a dar as costas para o fotógrafo. Entretanto, o que mais nos chamou a atenção nessa defesa foi a perspectiva racial do autor que considera que os flagrantes eram uma forma de mostrar o que a Bahia tinha de melhor, isto é, suas jovens mulheres brancas. Nessa direção, na economia visual da imagem baiana, quanto mais a efigie daquelas mulheres fosse focalizada, registrada,

²³⁸ *Renascença*, Salvador, nº 123, fevereiro de março de 1925, p. 16.

²³⁹ *Renascença*, Salvador, nº 82, 4 de dezembro de 1921, p. 19.

impressa e distribuída pela Bahia e outras regiões do Brasil, mais a mulata baiana ficaria em um passado a ser esquecido, como uma estátua abandonada. Então, as jovens brancas baianas eram convocadas a aparecer nos diversos espaços da cidade para principalmente se deixarem ver não apenas em ocasiões extraordinárias, mas, sobretudo, no cotidiano como um ícone de uma nova Bahia.

Quando as jovens pareciam estar seguindo a vontade dos fotógrafos e se deixavam fotografar, os editores elogiavam a performance delas em frente à Anschütz:

Mademoiselles ao surpreenderem-se com os seus instantâneos, elegantemente reproduzidos nesta página, esboçarão um sorriso feiticeiro de agradecimento. É de esperar. Sim, porque a mulher educada prima, sempre, por mostrar agrado a tudo quanto se lhe faz num cortejo de sinceridade e admiração, o que, aliás, se justifica neste caso do nosso preceito adivinhador.

O sorriso é a graça via nos purpúreos lábios de uma mulher bonita. Ele, que bem revela a bondade da alma, também significa uma polida forma de cortesia.

A meiguice é um afeto tão puro e tão sentimental que somente um olhar feminino repassado de alegria e amor, poderá definir.

A dissimulação dos fingidos é uma arma terrível para a vingança.

A esperança é o sonho que vivifica a alma dos angustiados no sonambulismo da existência.

O traje em uma mulher que o sabe compor, coloca os atrativos de seu porte às exigências da sociedade.

A naturalidade é um encanto, que só as almas boas podem possuir.

Errar com aquilo que lhe é próprio é precedência de perdoável culpa.

O que sucede com os metais brutos escorre na vida humana. Depois de polidos e melhorados, sobem de valor e apreciação.

Os acrobatas da maldade têm a língua para ferir e a vista para morder.

Não há olhos que não queiram ver, nem coração que não queria sentir as influências emotivas que o amor sabe originar.

Um espírito tocado de leve sensualismo, possuído de visão estética, não se pode furtar à idolatria pelas mulheres belas. Ao vê-las tem ânsia de possuí-las ou dominá-las.

A beleza corporal ou material é sempre a mesma e uniforme: a intelectual tem fases sucessivas e uma variedade portentosa.

Os homens de curto saber são tão obstinados nas suas opiniões, como dóceis e flexíveis os de vasta ciência de conhecimento.²⁴⁰

Nesse comentário em particular, podemos observar um certo tom impositivo dos editores em exigir que as mulheres aceitassem serem fotografadas e adotassem um tipo de performance meiga e não fingida, o que condiria com a sua condição racial e social. Essa performance também deveria envolver uma materialidade expressa em um corpo belo (provavelmente jovem e magro) e cheio de adereços, adornos e roupas distintas. Por fim, como se não bastasse, toda essa exigência deveria ser cumprida pelas mulheres de um modo que demonstrasse gratidão aos fotógrafos e editores de *Renascença* por lhes ensinarem o seu papel e valor em uma sociedade civilizada. Em resumo, era preciso aparecer bem, sorrir e agradecer a oportunidade de serem ensinadas pelas câmeras e repórteres.

²⁴⁰ *Renascença*, Salvador, nº 80, 20 de outubro de 1921, p. 19.

Talvez, não seja por outro motivo que existia uma preocupação demasiada em educar as mulheres sobre o modo como deveriam elas deveriam gesticular. Na secção “Correspondência miragem de Vênus”, mais um dos vários espaços destinados ao público feminino, encontramos uma recomendação sobre como senhorinhas, desde crianças, deveriam performar:

Os gestos

Quantas vezes não ouvimos esta frase – “Com efeito, ela é bonitinha, mas tem uma maneira de gesticular que a torna ridícula”.

A quantas meninas e moças não servirá esta frase? Quantas devem tomar cuidado com os seus gestos!

Devem-se evitar os movimentos bruscos e desgraciosos levantando-se, andando, sentando-se, oferecendo uma chávena de chá etc.; como se deve evitar fechar uma porta bruscamente.

Não se deve também acentuar o que se diz com os gestos muito exagerados, levantar os braços ou mexer com a cabeça a cada instante; as moças sobretudo devem evitar os gestos e posições que só convém aos homens; cruzarem, por exemplo as pernas, porem-se muito a gosto numa cadeira, esticarem muito as pernas ou então balançarem com os pés. Há pessoas que quando entram numa ala fazem o efeito dum verdadeiro turbilhão, outras que não podem ficar quietas um minuto, ou que, andando, se remexem ou fazem com os braços um movimento continuado e insuportável.

É absolutamente necessário para a mulher ter graça, evitar os gestos nervosos e bruscos. – Com toda a facilidade se corrigem estes defeitos nas crianças; mais tarde será muito difícil, sendo o hábito uma segunda natureza.²⁴¹

Como já podemos concluir a partir de outras fontes, a operação de embranquecimento da imagem da Bahia era fundamental para a reabilitação daquela não apenas no estado, mas em outras regiões do Brasil. Talvez seja por isso que algumas das defesas dos flagrantistas tenha relação com a impressão que os baianos precisavam dar para quem era de fora do estado. Alguns textos costumavam trazer entre os seus argumentos uma preocupação com o que as pessoas de fora pensariam da Bahia quando se deparassem com baianos e baianas que não se deixavam mostrar diante de uma objetiva:

Que diria de nós um forasteiro se visse nos salões de quase todas as nossas sociedades, damas e cavalheiros fugindo, apavorados, diante da objetiva de um fotógrafo? Tirar retrato à noite, para que todo mundo veja, nas revistas locais, o nosso desenvolvimento social, é um sonho para nós – os da imprensa.

Raríssima é a ocasião em que se consegue, depois de muita fadiga, o instantâneo de uma festa onde esteja reunida a nata da sociedade baiana!

É que, talvez, as nossas gentis conterrâneas sentem acanhamento, por falta de costume, em posar para um fotógrafo, ou receiam a surpresa do magnésio.

E enquanto as revistas de outros Estados aqui se esgotam, repletas de fotografias das sociedades elegantes, as revistas da Bahia circulam abarrotadas de texto e literatura, pois que nos fogem os elementos que deveriam ser os primeiros, pela sua cultura, a tudo nos facilitar, para melhor propaganda do meio em que vivemos.

E depois (o que é ainda mais irônico) se queixam de que as nossas revistas não têm nada para se ler!...²⁴²

²⁴¹ *Renascença*, Salvador, nº 148, março de 1927, p. 28.

²⁴² *Renascença*, Salvador, nº 136, 25 de abril de 1926, p. 16.

Aqui, os editores parecem apelar para o argumento de que os instantâneos eram uma espécie de propaganda da Bahia, o que nos parece ser uma forma de intimação ao papel cívico que as pessoas alvo das objetivas deveriam exercer. O autor também parece ter adotado um tom irônico ou expor, na sua percepção, uma contradição do público leitor baiano que esgotava as edições de revistas ilustradas de fora justamente pela quantidade de imagens que aquelas possuíam, mas pareciam estar desatentos à situação das revistas baianas que não conseguiam rivalizar com as suas concorrentes pois não dispunham de conteúdo fotográfico suficiente pela própria resistência do público em colaborar com a imprensa local.

Provavelmente, o texto abaixo tenha sido elaborado como uma forma de ratificar a isenção de culpa que a diretores da Lindemann poderia ter caso a sua revista fosse acusada de não possuir um conteúdo fotográfico mundano em quantidade e qualidade razoável:

Bailado de folhas

Sabem os leitores, e se não sabem ficarão sabendo agora, que a nossa redação se acha instalada no mesmo prédio onde funciona a Photo-Lindemann.

A fotografia, entende-se, serve muitas vezes a revista, e a revista serve a fotografia, mantendo ambas em determinados casos a sua independência visto isto, o caso é que não estamos livres trabalhando aqui em Renascença de observamos alguns casos deveras interessantes.

Dentre eles, se algum vem desmerecer consideravelmente o desenvolvimento moral de nosso povo, concorrendo para reforçados a afirmativa de que somos provincianos e vivemos em um meio quase selvagem, em parte não somos nós culpados, como ontem, ainda hoje e amanhã, surgiram e surgirão incessantes pedidos, à fotografia para não expor em suas galerias um belo perfil de mulher patricia, a revista para não lhes tornar conhecido o nome e retrato.

Agora, pensem bem os leitores, o que se pode concluir de um pedido destes.

Que é um cosa triste, pois não?

Pierrot de Vilette.²⁴³

Como temos presenciado reiteradamente nesta tese, um dos trunfos que a família Gramacho e seus parceiros afirmavam ter a Lindemann, era a sua capacidade técnica de entregar produtos e serviços de qualidade. Obviamente, *Renascença* não ficava de fora dessa equação, na medida em que ela traduzia toda a capacidade gráfica, material e profissional que a Lindemann dispunha, credenciando-a a ser a legítima representante da construção de uma nova imagem da Bahia e dos baianos. Entretanto, essa qualidade ficava comprometida, principalmente pela falta de material bruto a ser mediado pela empresa. Para os editores, a fotografia era indispensável para o desenvolvimento de uma revista de qualidade que, por sua vez, contribuía para o próprio progresso do campo fotográfico. O problema é que um dos elementos centrais que constituía o elo da relação entre a fotografia e a imprensa eram as pessoas fotografadas. Sem a existência deste elemento, para os responsáveis da Lindemann, a

²⁴³ *Renascença*, Salvador, nº 166, setembro e 1ª quinzena de outubro de 1928, p. 26.

imagem de uma Bahia provinciana e selvagem parecia estar logo ali à espreita, esperando para, como um fantasma, assombrar as elites e classes médias baianas. Em resumo, o texto, ao assumir um tom assustador, mais uma vez procura omitir a Lindemann e *Renascença* de qualquer responsabilidade sob uma eventual permanência e persistência do provincialismo baiano, mesmo ignorando que o retraimento diante das máquinas fotográficas possa ter sido uma forma de defesa ao comportamento abusivo dos redatores, fotógrafos, colaboradores da revista.

Embora, pelo volume de fontes apresentadas aqui, possamos minimamente afirmar a existência de uma linha editorial em defesa da prática da produção dos flagrantes textuais e pictóricos, não podemos concluir que existia uma posição consensual sobre a questão entre os editores e colaboradores da revista. Ainda que não tenha sido possível encontrar referências diretas criticando a prática dos flagrantes, identificamos ao menos três críticas que, indiretamente, condenavam comportamentos que nos parecem ser uma espécie de efeito da prática de flagrar e ser flagrado nos espaços públicos. Na sua “Chronica Mundana”, Afonso Ruy, chegou a escrever um texto que, intitulado de Vícios e Fatos, lamentava o sentimento da inveja que parecia estar muito presente nas rodas sociais de senhorinhas:

Ninguém é feliz com a sua própria sorte... A inveja, quando não aparece, esgares nas faces abertas, delapidando e triturando consciências, derruindo o alicerce do trabalho alheio, fruto de uma vida inteira de combate insano, manifesta-se pelo veneno sutil dum risinho brando, convencional, perverso.

Vieram-me tais pensamentos no serão de Mille. X.

O tribunal composto de tantas rosas em pleno florescer, vitoriosas, perfeita, dissecando uma por uma todas as vidas, analisando, mordazes e ferinas, alguém, adelgaçando com terrível graça e intencional prevenção um motivo, escalpelando com ironia e segurança, ou revelando circunstâncias íntimas de modos de pensar e agir, induziu-me a cismar em tudo isso!...

E quantos olhos se enublaram, quantas faces palidejaram de inveja por não terem as pupilas as nuances de cor dos céus ou a cabeleiras reflexos de ouro!...

Quanta ironia dolorosa ia na análise do vestido de F... ou na autenticidade do solitário de R... Que bagagem esplendida para o analista psicossocial nas inflexões das vozes, surdas às vezes, cheias de recriminadas angústias, em reconhecer o vírus da inveja, o verme do ciúme a rorejar na alma ou poluindo o coração!...

Em todas aquelas almas cândidas, estrelas de neve, no fundo do coração, sacrário de tanto segredo puríssimo, havia um ponto negro, duvidoso, incerto a macular a resplendente cintilação, um rastilho perturbador a acenar à corrupção da vida!...

Alex²⁴⁴

Podemos perceber uma certa tristeza em Afonso Ruy em constatar como em um espaço de tantas rosas seria propício o florescimento um sentimento tão nocivo que não colaborava para o brilhantismo dos eventos. Pelo que podemos imaginar, Ruy não conseguia compreender que a inveja poderia ser uma consequência de uma acirrada disputa pelo protagonismo da imagem

²⁴⁴ *Renascença*, Salvador, nº 30, 25 de junho de 1918, p. 22.

de tal forma que uma estratégia de fazer a sua imagem prevalecer era descredibilizar elementos que constituíam aparência das concorrentes.

Já na condição de redator-chefe, Ruy voltou a discutir as consequências da obsessão pela aparência performada em imagens. Dessa vez, produziu um artigo de fundo que surgiu a partir do prazer que sentia “folheando livros volumosos e infindáveis em que os fotógrafos organizam os seus arquivos”.²⁴⁵ Ao se deparar com “páginas imensas, cheias de ml silhuetas, cada qual com as características individuais, inconfundíveis nas mais diversas e variadas poses, todas estudadas, impiedosas, inertes, na viveza daquela necrópole imensa”, Ruy lamentava o “desperdício tortuoso dos sentimentos humanos num séquito imenso e inconfundível”²⁴⁶ que desafiava “impassível aos nossos olhos nas páginas abertas como um caleidoscópio mágico.”²⁴⁷ Para o então chefe da redação de *Renascença*, a profusão de imagens amontadas daquela forma o fazia perceber:

vaidades amontoadas num florir de galas que se procuram ostentar em falsos europeis; esperanças que por um cobiçoso desejo se aveludam naquele olhar, a esconder a verdade de uma alma apodrecida pelas paixões; mágoas que se procuram desfaçar num riso estrangulado, para não prejudicar o efeito de uma ventura impossível, maldades que se neutralizam na maquilagem de um rosto juvenil e se aninham sob a máscara magnífica do rosto arcangélico de madona...²⁴⁸

Em seguida, Ruy conclama especialistas de diversas áreas para tentar decifrar o que aquelas imagens poderiam revelar para além do que era visto.

Explicai, doutores e filósofos, com a prática da vida e o exercício da ciência, mestre d'alma e perscrutadores das paixões dos homens, os motivos de se aparentar sempre aos olhos d'outrem, os homens, portadores de uma ventura que o coração incontentado almeja e os esforços despendidos são débeis para obter...
Digam lá, os psicólogos e físicos, quem são aqueles cujos rostos passam sob os seus olhos, que sentimentos lhes aninham o coração...
Falem pitonisas e mágicos... Quebrem com a ciência dos astros e a cabalística oriental dos magos o mistério de cada um daqueles destinos e revelem, se poderem, a verdade, a triste verdade que cada um, por conveniência ou respeito humano, egoísmo ou hipocrisia, procura com afã e cuidado responder...
Aí estão, páginas e páginas, cheias... São rostos que olham sem nos ver, almas que dissecamos sem o perigo de despedaçar...
Decifrem-nas... revelem-nas... pelo miraculoso inquerito que o olhar potente da objetiva, nos mimoseou...
E se convençam ante o impossível da empreitada que jamais poderá a história de uma alma ou os arcanos de um coração serem violados pelas linhas rígidas desses retratos silenciosos que eu fito, povoados de uma triste alegria, para dar aos outros a ilusão de mentira à verdade que se aferrolha no íntimo, sem perigo de uma revelação indiscreta.²⁴⁹

²⁴⁵ *Renascença*, Salvador, nº 150, maio de 1927, p. 11.

²⁴⁶ *Ibidem*.

²⁴⁷ *Ibidem*.

²⁴⁸ *Ibidem*.

²⁴⁹ *Ibidem*.

O fato desse tipo de texto ser publicado como um artigo de fundo pode sugerir que, talvez, o corpo editorial da revista, sobretudo na terceira fase, já poderia estar mais aberto a acolher textos que, indiretamente, criticavam um dos principais produtos da Lindemann, o que não significa dizer que, necessariamente, possa ter existido uma mudança editorial substancial. De toda sorte, o texto de Ruy apontava para a reprodução em massa de um determinado tipo de imagem que, quando organizado e arquivado e dado a ver de uma forma diferente da qual foi pensada originalmente, oferecia, a contrapelo, uma outra imagem em que era possível ver uma economia visual que, de tão preocupada em gerir uma imagem de sucesso, deixava escapar, pelas suas fraturas, as ruínas do processo de fabricação dessas imagens que, nas palavras de Ruy, poderiam ser sintetizadas na falsidade de uma triste alegria. Não obstante o autor do texto não tenha estendido a sua crítica às imagens de *Renascença*, não podemos desconsiderar que o modo como os retratos e instantâneos em massivamente reproduzidos em série nas e em revista poderiam ser percebidos como um grande arquivo com o potencial de produzir uma percepção semelhante àquela que Ruy teve ao se deparar com os arquivos dos fotógrafos que alimentavam as páginas de *Renascença*.

A terceira crítica mais forte e que julgamos ter uma relação íntima com os flagrantes foi elaborada por Áureo Contreiras em *Crônica das Vitrinas*, um longo texto em que condenava o apreço das mulheres pelas joias e as vitrines das fachadas das lojas que exibiam esses adereços. No primeiro momento da sua crítica, Contreiras lembra que “As joias sempre atraíram as mulheres. Desde os tempos remotos, até os de hoje, do século da eletricidade e dos aeroplanos.”²⁵⁰ A atração do chamado belo sexo era por todo tipo de joias: “pelos broches, pelas pulseiras, pelos colares, por tudo que contenha ouro e brilhante”. Para Contreiras, a percepção da sociedade era que, “uma mulher coberta de joias, é sempre uma mulher aproveitável”.²⁵¹ Consequentemente, se alguma senhora ou senhorinha “tem a fascinação pela simplicidade nos trajés, no modo de se exhibir, quer nas maneiras sociais ou no modo que adquire com a aproximação contagiosa das demais, passa logo a ficar na classe das desenxabida, das sem gosto”.²⁵²

É a partir pelo gosto das joias de tal modo que, sem o seu uso, uma mulher se sentiria marginalizada, que Áureo Contreiras apresenta as vitrines como um lugar a proporcionar as senhorinhas um primeiro contato com as joias e consequentemente “uma felicidade inaudita,

²⁵⁰ *Renascença*, Salvador, nº 104, maio de 1923, p. 31.

²⁵¹ *Ibidem*.

²⁵² *Ibidem*.

embora passageira”.²⁵³ Para Contreiras, nas “vitrinas há a sedução! Quem não olha com interesse uma joia bonita? A ideia ocorre à compra”.²⁵⁴ Portanto, por essas capacidades é assim que:

a multidão das mulheres se posta ante as vitrinas das grandes ou pequenas casas, onde há o ouro, a pérola, onde há a fatuidade dos brincos, casando-se com a fascinação dos olhos delas, que se amolda, se amalgama, como o mercúrio ao ouro, como o desejo à posse.²⁵⁵

As vitrines não só eram “o caminho para o bem da vaidade feminina”²⁵⁶, mas também um lugar onde “as mulheres mais almejam com os seus olhares de cobiça, olhares cobiçosos, de uma cobiça excessivamente daninha”.²⁵⁷

Prosseguindo em sua crítica, Contreiras diz que ver as mulheres “ainda de olhos fixos ansiando uns brincos que custam tanto, ansiando excessivamente um anel em platina e brilhante que custa mais que os honorários dos seus pobres maridos, faz pena, causa lástima”.²⁵⁸ Essa visão se assemelhava a uma “procissão profana de miseráveis, na angústia deliciosa do desejo, que dentro da sua vertigem voluptuosa de possuir, de apenas possuir o que não pode nunca ter, impera a dura e acerba convicção do nada desejar, do nada pensar nestas coisas tão sedutoras”.²⁵⁹ Existia uma preocupação em Contreiras de o poder de sedução das joias, mediadas pelas vitrines, produzir tamanho desejo de posse que, a partir daí, surgiria “o sacrifício. Deste sacrifício, às vicissitudes nas despesas em casa. Começa-se a passar fome. Daí ao penhor, à casa de prego”.²⁶⁰ Portanto, para Contreiras, não restava dúvidas de que:

As vitrinas são um mal para a sociedade, um grande mal para a vida da sociedade de hoje. Delas se origina o fracasso de certas honras impolutas, honras da proclamação em muitas gerações. As vitrinas deveriam se fechar. Que a municipalidade coerente de todas as cidades impusesse fechá-las para sempre. Uma lei, um imposto absurdo, mas para salvaguardar a honra alheia, aparecessem solene, com os seus itens e cláusulas, com parágrafos e outras inutilidades de todas as leis, separando as mulheres da fascinação das joias, dessas joias que mais ou menos são os cravos a coroa de tantos pais de tantos maridos.²⁶¹

Porém, para o poeta, as joias eram um mal tão perigoso quanto as vitrines, pois elas tinham, “principalmente as que deslumbram com a suas facetas maravilhosas, o poderio de transformar caráter, de transformar os sentimentos humanos”. Em resumo, era “um mal horrível o uso das

²⁵³ *Renascença*, Salvador, nº 104, maio de 1923, p. 31.

²⁵⁴ *Ibidem*.

²⁵⁵ *Ibidem*.

²⁵⁶ *Ibidem*.

²⁵⁷ *Ibidem*.

²⁵⁸ *Ibidem*.

²⁵⁹ *Ibidem*.

²⁶⁰ *Ibidem*.

²⁶¹ *Ibidem*.

joias”, de modo que Contreiras não poderia se calar “diante da voz da minha consciência, que supõe pelo menos, que o uso das joias é uma calamidade”.²⁶²

Ainda que o autor do texto não tenha feito uma crítica à prática de frequentar as ruas mediadas pelos flagrantes, os seus comentários sobre as vitrines e as joias parecem atingir aquele movimento. Afinal, como vimos, frequentar as ruas para prática do *footing*, ou mesmo para se deslocar para espaços mundanos, estava intrinsecamente associado a um movimento de cuidado como uma imagem possível de ser flagrada. Em outras palavras, não bastava apenas ir para as ruas, mas era preciso estar nelas compondo uma visualidade condizente com uma ideia de cidade moderna, civilizada e fotografável, de um modo que as vitrines e joias eram fundamentais na constituição daquela performance visual. Talvez, seja possível até imaginar que algumas mulheres não se deixavam fotografar por se sentirem constrangidas em não estarem portando joias, roupas e adereços responsáveis por não as tornar desenxabidas, como o próprio Contreiras lembrou no início da sua crítica. Em síntese, o poeta, para não comprometer a linha editorial da revista ou por não ter alcançado essa conclusão, ignora que o esforço dos editores de *Renascença* em fazer das pessoas em movimento pelas ruas de Salvador um espaço modernamente fotografável poderia estar exercendo um tipo de pressão pelo consumo e prazer visual das joias e vitrines de uma forma que ele mesmo condenava em seu texto.

Com as observações de Afonso Ruy e Áureo Contreiras sobre aspectos condenáveis do mundanismo soteropolitano, podemos minimamente considerar que a ideia é de que os flagrantes e tudo o que estava associado a eles não necessariamente era visto como uma bandeira a ser levantada por toda a comunidade de produtores e consumidores de *Renascença*. Ainda que a crítica à inveja entre as rodas de senhorias ou a cobiça pelas joias e vitrines por aquelas mesmas mulheres esteja relativamente longe de uma censura aos flagrantes, o que podemos concluir disso, sobretudo quando também pensamos na resistência feminina em se deixar fotografar, é que exista uma mínima noção sobre as consequências indesejáveis de um excessivo estímulo à adoção de hábitos de visualidades mundanas. O próprio Contreiras parece ter uma conclusão parecida quando diz que sentia “pena das mulheres. Elas são frágeis a qualquer coisa que lhes encante a vista. Qualquer coisa que lhes fira a sensibilidade, facilmente adquire o seu gosto, a sua preferência”.

²⁶² *Renascença*, Salvador, nº 104, maio de 1923, p. 31.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As imagens de Salvador que circularam na revista *Renascença* não foram um mero reflexo ou uma representação de uma cidade em mudança na relação com os novos e velhos ideais. As imagens em revista, especialmente as fotográficas, ao menos para as elites e classes médias, foram um agente central no modo como aqueles grupos passaram a se perceber e perceber a cultura urbana soteropolitana, principalmente nas décadas iniciais do século XX.

O desejo de expor as diversas sociabilidades mundanas, bem como o sucesso da família e do comércio revela como aquele grupo parece ter feito da revista um lugar pedagógico de aprendizado sobre a importância da imagem para construção de valores liberais de progresso e sucesso. Entre o público e privado e o lazer e o trabalho, praticamente todas as dimensões da vida social daqueles grupos eram mediadas pelas imagens, de modo que tão importante quanto experimentar e/ou atualizar sociabilidades mundanas era ver e se mostrar vivenciando as diversidades atividades apresentadas pelas revistas. Pedagogizar pelas imagens não era apenas representar os banhos de mar, cursos carnavalescos, passeios pelas ruas e vitrines como algo civilizado, mas produzir nas pessoas um desejo de querer se ver e ser visto nestas dinâmicas o que para isso gerava uma demanda que o mundo liberal com seus produtos e serviços se colocava como capaz de suprir. Nesta direção, a revista deve ser pensada como um empreendimento comercial que, dentro de uma lógica capitalista editorial, buscava não só apresentar novos modelos de comportamento, mas, principalmente, lucrar com isso.

Infelizmente, as fontes que conseguimos localizar não nos permitiu precisar o impacto que o mundo das imagens das revistas teve sobre os outros grupos que não necessariamente eram os consumidores da revista ou não tinham suas experiências e cotidiano mediadas pelas reportagens e instantâneos. Porém, não podemos ignorar que, mesmo essas que imagens digam muito mais sobre um determinado grupo social, elas afetaram toda Salvador, uma vez que existia uma capacidade das camadas abastadas mobilizaram a cidade e seus recursos para os seus interesses que, como vimos, passava fundamentalmente pela construção de uma imagem de grupo civilizado e moderno. O desenvolvimento e, principalmente, exibição em fotogravuras dos desfiles dos cursos carnavalescos pela Avenida Sete, dos passeios marítimos pela Avenida Oceânica ou do *footing* vespertino na Rua Chile exigiram a expulsão ou deslocamento de populares que moravam, trabalhavam ou mesmo se divertiam nesses logradouros por não terem uma imagem compatível o que era apresentado nas revistas ilustradas. Nesse sentido, vale lembrar as reflexões de Lefebvre (2019) quando diz que em uma forma urbana existe a

CONSIDERAÇÕES FINAIS

centralidade e simultaneidade. A primeira indica que as cidades possuem centralidade ou policentralidade que, em um movimento dialético de construção, desconstrução, disputa, conflitos e negociações, exerce uma força que faz convergir formas, funções, conteúdos, objetos e usos de e em uma sociedade urbana. Por sua vez, a simultaneidade aponta que os elementos de uma sociedade urbana acontecem ao mesmo tempo se excluindo e se integrando mutuamente na sua diversidade e contraditoriedade. Nessa direção, não é possível pensar a forma urbana de uma cidade, considerando apenas um modo com um determinado grupo se relaciona com urbano sem minimamente considerar que essa relação afeta toda a sociedade.

A estratégia de produzir uma tese com duas partes, na qual na primeira delas o capítulo inicial dissertou sobre a formação de uma iconosfera fotográfica em revista, foi considerada acertada. Demonstrar como a existência de um universo de produção, circulação e consumo de imagens fotográficas em ebulição e que gradativamente encontrou nas revistas ilustradas um lugar de grande apoio e expressão foi fundamental para perceber que o surgimento de *Renascença* e outras revistas não se deu somente como o resultado da modernização da cidade, em especial das reformas de J. J. Seabra, mas como uma gradativa demanda das camadas médias e abastadas de Salvador por mais imagens de uma cidade em transformação. Na linha do que autores como Pesavento (1995, 2007) e Roncayolo (1990, 1999) já disseram, esperamos que esta tese, ao focar no modo como as fotogravuras, poemas, contos e crônicas em revista mostraram e não mostraram as ruas, prédios, avenidas, praças praias, eventos e pessoas de Salvador, tenha demonstrado que a cidade ia se construindo e adquirindo sentido para os seus habitantes. Assim, as imagens pictóricas e textuais não foram um resultado da cidade e do urbano, elas construíram a cidade e suas experiências urbanas.

Defendemos não existiu uma Salvador ou práticas nelas já dadas em razão da sua materialidade cujo papel das imagens foi apenas ilustrar. Pelo contrário, foi no ato de dar a ver em todo o tipo de imagem que os espaços da cidade foram imaginados e até materializados. A capital baiana ganhou forma e sentido não apenas na construção de avenidas, ruas e prédios, mas na prática de fotografar e pôr e revista estes espaços e as pessoas neles. Portanto, podemos afirmar que a próprias reformas urbanas podem ser pensadas também como um resultado da demanda de uma iconosfera por imagens urbanas modernas. Como lembra Sennett, “as formas urbanas têm sua dinâmica interna” de modo que o “ambiente construído é mais que um reflexo da economia ou da política; para além dessas condições, as formas do ambiente construído são resultado de uma vontade” (Sennett, 2018, p. 12). Em resumo, uma contribuição que acreditamos que esta tese apresentou para o estudo da cultura urbana de Salvador dos anos

CONSIDERAÇÕES FINAIS

iniciais do século XX está ligada a ideia de que a emergência de sociabilidades mundanas ou a atualização de sociabilidades consideradas tradicionais era também era um problema comunicacional e de imagem de modo que a experimentação de mundo urbano das primeiras décadas dos noventa ocorria também pela possibilidade de ele ser visível, visualizado e comunicado. Neste sentido, as imagens parecem se constituir enquanto uma força relativamente autônoma no próprio modo como ela demanda da cidade e de seus habitantes novos comportamentos e materialidades.

A discussão ensejada na tese, especialmente nos capítulos da primeira parte, nos permitiu concluir que o problema da imagem na conformação de uma cultura urbana impressa era tão central que afetava inclusive a própria materialidade e o modo de comunicar de *Renascença* e de outras revistas ilustradas. Em outras palavras, as imagens, pictóricas e textuais tinham importância não apenas pelo seu poder de mostrar as novidades como festas, bailes, cursos carnavalescos, *footing* ou banhos de mar. A sua centralidade também estava em um modo diferente de comunicar, apresentar e materializar o moderno e o tradicional que adquiriram ainda mais prestígio ao serem visualizados através de uma série de estratégias e recursos visuais como reportagens fotográficas, flagrantes, ampliações, vinhetas, montagens e colagens. O protagonismo das imagens no conteúdo, mas também na materialidade da revista, como uma forma de comunicação, como tem defendido Gumbrecht (1997), exigiu dos editores uma performance material-visual que passava fundamentalmente por fazer do periódico uma grande uma imagem em termos materiais.

A defesa da existência de uma preocupação em pensar no formato da revista como uma grande imagem tangível e intangível da cultura urbana soteropolitana permitiu considerar que entre os editores e leitores poderia existir uma crença de que a importância da imagem em vários momentos estava também sua materialidade e performance. Independente do evento ou fenômeno coberto pela revista, era o fato dele ser apresentado pelos clichês das mais variadas formas e arranjos possíveis que também contribuía para a construção de uma ideia de cidade em mudança. Muitas vezes, foi a atualização de atividades que já existiam em Salvador pelas câmeras da Lindemann e páginas de *Renascença* que ajudou a criar a ideia de uma cultura urbana em transformação.

O fato dos editores e leitores acreditarem na centralidade das imagens na formação de uma cultura urbana não significa dizer que esse foi um processo coeso ou consensual. Na verdade, ainda que nem sempre tenha sido fácil demonstrar, a agência das imagens no processo de formação de uma forma urbana foi marcada por muitas fraturas. Nem toda a cidade

CONSIDERAÇÕES FINAIS

incorporou essa mudança ou se sentiu impactada pelas imagens do modo que os editores da revista acreditavam e defendiam. Esperamos ter conseguido demonstrar que, entre as próprias elites e classes médias, existia uma resistência considerável em incorporar uma performance visual defendida pelos produtores das imagens. Isso revela que, por mais que algumas pessoas estivessem interessadas em compartilhar ou vivenciar uma cultura urbana, que não deixava de ser estimulada pelas imagens e até determinadas por elas, existiu uma tentativa de disputar por imagens o modo como as próprias imagens daquelas pessoas deveriam aparecer e compor uma imagem maior da cidade.

Ter observado essa resistência foi ao encontro do caminho teórico adotado nesta tese para pensar a questão urbana como uma forma aberta e em disputa. Relembrando Richard Sennett, “a experiência numa cidade, como no quarto ou no campo de batalha, raramente é harmoniosa, mostrando-se com muito maior frequência cheia de contradições e arestas” (Sennett, 2018, p. 12–13). Nessa direção, a aposta em Lefebvre foi importante na medida em que ele também não define a cidade e/ou o urbano “como uma realidade acabada, situada temporalmente antes do atual, mas, ao contrário, como horizonte, como virtualidade iluminadora” (Lefebvre, 2019, p. 32). Assim, no nosso caso, não existiu “a” cidade de Salvador com x características que determinou o modo como viveram e experienciam a cidade. O urbano, “é possível, definido por uma direção, no fim do percurso que vai em direção a ele” (Lefebvre, 2019, p. 28). Em outra oportunidade, Lefebvre diz que a expressão “sociedade urbana” “designa uma realidade em formação, em parte real e em parte virtual, ou seja, a sociedade urbana não se encontra acabada. Ela constantemente se faz e se refaz” (Lefebvre, 2017, p. 76–77). Além disso, o caráter aberto da cidade, como uma obra de arte, indica que o espaço urbano “não é apenas organizado e instituído. Ele também é modelado, apropriado por este ou aquele grupo, segundo suas exigências, sua ética e suas estética, ou seja, sua ideologia” (Lefebvre, 2017, p. 82).

Considerar as cidades e as imagens como um campo aberto e em disputa também coadunou com outra escolha teórica que fizemos em considerar as imagens como uma performance visual instável resultado de um nem sempre harmonioso encontro entre fotógrafos, editores, fotografados e leitores. A opção em considerar uma abordagem performática das imagens também nos permitiu concluir que a construção de uma imagem de uma cultura urbana mundana de Salvador envolveu uma tentativa de apagamento da imagem das populações negras que, majoritariamente, inclusive naquele momento, ocupavam as ruas, avenidas e praças da cidade. Entretanto, nem sempre esse apagamento foi possível uma vez que encontramos

CONSIDERAÇÕES FINAIS

algumas imagens que, olhadas de modo microscópico, permitiu ver vazamentos, isto é, pessoas negras que performaram uma imagem muito diferente da imaginada pelos fotógrafos e editores das revistas.

Observar um assimétrico e hierárquico encontro entre fotógrafos, editores, mulheres e homens brancos e negros foi fundamental, pois podemos concluir que um dos principais interesses de constituir uma cultura visual urbana para as elites e classes médias de um modo que elas se reconhecem enquanto tal e como protagonistas de uma Salvador em mudança envolveu também uma disputa por uma imagem da cidade não só entre os baianos, mas entre as elites de outras regiões do país. Em todos os capítulos foi possível observar que a preocupação em mudar a imagem de Salvador passava por colocá-la em condição de disputa por prestígio político, social e cultural em um período marcado por um regime político que estimulou uma forte concorrência entre os estados. Entre as unidades federativas, a disputa não era apenas em saber qual delas forneceriam os melhores quadros para o governo central, o qual era o estado que contribuía mais para o crescimento econômico do país. Também era necessário disputar o posto de qual estado possuía uma imagem que mais contribuía para um novo país que queria se mostrar para o mundo. Assim, as imagens de ruas reformadas ou das pessoas em festa pelas praias, clubes, estádios, cinemas da cidade ajudaram a criar um repertório visual que constituía uma prova de que os baianos estavam fazendo a sua parte no processo de construção de uma imagem moderna do Brasil.

Isso ajuda a explicar por que a imagem em série de jovens mulheres brancas foi central no agenciamento da imagem da Bahia para os baianos e para o Brasil. Em todos os capítulos, a vimos flagradas, pelas lentes das Anschütz, nos carros e pranchas carnavalescas, dançando ou sentadas nos salões dos clubes sociais, contemplando o mar ou banhando-se nele e saindo de cinemas, igrejas e estádios. Podemos minimamente considerar que a imagem da mulher branca parece ter se constituído não apenas como um símbolo, mas como um ícone de uma Bahia que, na mente das suas elites, ainda que com alguma dificuldade, conseguia embranquecer sua imagem ao tentar apagar e escamotear seu passado e presente negro e massificar um presente e futuro branco. Na dialética do visual e social proposta por Mitchell (2006), podemos considerar que os editores não estavam apenas registrando a presença feminina branca no espaço público, mas instituindo essa presença. Nessa direção, as imagens dessas senhorinhas não seria apenas uma representação de uma branquitude como se elas já existissem no espaço público. Não podemos desconsiderar que o desejo por uma imagem urbana branca mobilizava e convocava

CONSIDERAÇÕES FINAIS

essas mulheres a ocupar um lugar central na imagem da Bahia também para um deleite visual masculino, atualizando, portanto, lógicas patriarcais.

Esse processo, mais uma vez revela como as imagens possuíam uma agência no sentido de afetar as escolhas e estratégias dos leitores, editores e colaboradores no modo como interagiam com a revista e a cultura urbana que ela mediava. Em outras palavras, a força da imagem e a sua capacidade de mobilizar os grupos sociais estava na ideia de que os clichês não estavam somente registrando materialidades ou socialidades, como se elas existissem totalmente independente das imagens. Muito mais do que isso, as imagens também estavam criando “a rua alinhada” ou a “festa elegante”. A obsessão dos editores em produzir imagens de mulheres brancas nas ruas como forma de combater a imagem de cidade negra materializada sobretudo em artefatos como os cartões postais é uma situação em que as imagens usam os seus produtores e não apenas são usadas por estes.

Por outro lado, não podemos ignorar que a presença massiva de imagens de mulheres brancas nas ruas e em outros espaços de sociabilidade mundana também pode ser pensada na perspectiva da reconfiguração das relações de gênero na relação com a família, a moralidade e o espaço público no qual as imagens também foram um agente poderoso. Desde os finais do século XIX, as elites intelectuais, no afã de inserir o país no modelo civilizado de sociedade, passou a produzir uma série de discursos, normas e condutas sobre o que seria uma família ideal (Caulfield, 2000; Costa, 1979). Em muito reatualizando uma mentalidade patriarcal, esta ordem familiar procurou estabelecer quais eram papéis e comportamentos corretos para homens e mulheres. Enquanto ao belo sexo caberia o espaço do lar no desempenho de funções doméstica como o cuidado com a casa, dos filhos e do marido, ao homem era reservado às funções do espaço público que demandavam energia, força e qualidades consideradas naturais do chamado sexo nobre. Assim, a família higiênica era nuclear com esposa, marido e filhos.

Entretanto, vários trabalhos historiográficos ressaltaram que, embora existisse um discurso que buscava definir rigidamente hierarquias dos papéis de gênero, estas normativas, na prática e no cotidiano, enfrentavam alguma resistência. Na cultura popular soteropolitana e carioca, Ferreira Filho (2000), Esteves (1989) e Graham (1992) perceberam que a oposição entre casa e rua não constituía a sociabilidade de muitas mulheres. Igualmente, as classes médias e elites passaram a ver a rua e outros espaços públicos também como um possível lugar feminino (Caulfield, 2000). Ainda no século retrasado, é possível perceber que, embora hegemônica, a imagem de família patriarcal era constantemente atravessada com casos e situações no qual presença feminina não se resumia ao de boa mãe e esposa (Barreiros, 1997).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Portanto, nesta direção, podemos concluir que o fato das mulheres brancas de classe média e elite serem praticamente um dos principais públicos de grande parte das fotografias é um indício de que homens e mulheres daqueles grupos sociais, ainda que sujeitados a uma lógica patriarcal de família e de comportamento no espaço público e privado, viam, se viam e eram dados a ver em outras sociabilidades e sensibilidades que, se não poderiam transformar alguns valores, ao menos os tensionava. Assim, “o discurso normatizador que objetivava definir as ações e atitudes femininas no momento informal das suas vidas, do seu lazer, das suas horas de entretenimento, não vingou em sua totalidade”(Barreiros, 1997, p. 168). As fotografas e textos atuaram na condição de mediadoras no desejo das elites e classe média por experiências que, no mínimo questionavam, como já feito por outros historiadores, o mito de uma burguesia unicamente pudica e/ou moralmente hipócrita (Gay, 1988, 1990).

Diante da emergência de sociabilidades, sensibilidades, visualidades e visibilidades que, de alguma forma, questionavam o edifício da família higiênica e rígida no que tange aos papéis de homens e mulheres das elites na casa e na rua, podemos imaginar que imagens em revista poderiam se colocar nessa relação de modo ambíguo também tentando reforçar, defender ou atualizar valores tido como tradicionais. Ao passo que a Lindemann poderia estar estimulando ainda mais as senhorinhas da melhor sociedade a estarem nas ruas, nos bailes e nos estúdios, afinal poderia ser interessante de um ponto de vista comercial por possibilitar a vendas das fotografias e da *Renascença*, a empresa também mediava a maneira como essas mulheres e homens deveriam ser vistos e se verem de modo a também preservar alguma moralidade desejada por grupos mais conservadores. Os clichês, embora apresentando as mulheres em evidência, também estão margeadas pela figura masculina que, talvez na condição de pais, maridos e filhos protetores, tentam conferir um aspecto familiar e pacato às imagens.

Assim, se já não era possível continuar a manter as mulheres abastadas em casa cuidando dos filhos, como negociar a sua presença e sua imagem no espaço público? Como atualizar o papel masculino nas ruas agora que estas também estão repletas do dito belo sexo? É possível tirar algum proveito econômico dessas mudanças? Enfim, a Lindemann e *Renascença*, de certa forma, não eram um espaço de mero reflexo e reprodução de visões de mundo sobre a cultura urbana soteropolitana. Muito pelo contrário, elas criavam e mediavam imagens de como homens e mulheres dialogavam entre si no e com o espaço público e privado.

De toda sorte, ao oferecer às mulheres brancas um tipo de protagonismo controlado no espaço público como forma embranquecer a cidade, as imagens em revista foram um agente decisivo na tentativa de disciplinarização de uma visualidade negra da cidade encarnada

CONSIDERAÇÕES FINAIS

principalmente nas mulheres negras que, de tão vistas no espaço urbano de Salvador, contribuíram para a constituição da imagem da cidade como uma preta velha na visão das elites locais.

Consequentemente, na nossa visão, a imagem como um agente moderno possuiu uma dimensão colonial quando procurou reconstituir formas hierárquicas de ver, mostrar ou apagar mulheres brancas e negras na cidade. Isso nos levou a concluir que a experiência de modernidade mediada por imagens em Salvador não pode ser dissociada da dimensão racial. Para Aníbal Quijano (1992), uma das formas de pensar a novidade da modernidade como colonialidade foi a constituição de um mundo a partir de classificações baseadas em categorias de raça, classe e gênero que buscavam estabelecer hierarquias diversas. Na afirmação de um padrão mundial colonial, as formas de ser e estar, individual ou coletivamente no mundo, se definem especialmente no modo como racialmente as pessoas, cidades e grupos estavam classificadas em uma hierarquia que definia até mesmo como se dariam as relações entre as comunidades. Em Quijano (1992), a ideia de raça na América foi uma maneira de outorgar legitimidade às relações de dominação impostas pela conquista:

A posterior constituição da Europa como nova id-entidade depois da América e a expansão do colonialismo europeu ao resto do mundo conduziram à elaboração da perspectiva eurocêntrica do conhecimento e com ela à elaboração teórica da ideia de raça como naturalização dessas relações coloniais de dominação entre europeus e não-europeus. Historicamente, isso significou uma nova maneira de legitimar as já antigas ideias e práticas de relações de superioridade/inferioridade entre dominantes e dominados. Desse modo, raça converteu-se no primeiro critério fundamental para a distribuição da população mundial nos níveis, lugares e papéis na estrutura de poder da nova sociedade. Em outras palavras, no modo básico de classificação social universal da população mundial (Quijano, 2005, p. 118).

Essa abordagem foi útil para pensar que as imagens deixam ver não apenas as ruas reformadas e os passeios pela cidade, mas as formas da manutenção e ressignificação das hierarquias de raça, gênero e classe. Portanto, na linha de Walter Mignolo (2017), podemos tentar ver a colonialidade das imagens na experiência de modernidade e civilidade na cultura urbana soteropolitana, no modo como as populações subalternizadas apareciam ou eram invisibilizadas na visualidade da cidade, na forma como a questão racial apareceu na tentativa de embranquecimento da imagem de Salvador ou no modo como se tentou e ainda se tenta vincular a imagem do passado, presente e futuro da cidade à uma tradição iconográfica e iconológica eurocêntrica.

Neste trabalho, acreditamos que a contribuição da perspectiva colonial da modernidade foi buscar dessacralizar o moderno na relação com as próprias elites e classes médias baianas. Geralmente, quando se pensa as ideias de modernidade e civilização, é comum

CONSIDERAÇÕES FINAIS

colocar aqueles grupos como os responsáveis por, não só difundir e experimentar as práticas modernas, como perseguir e silenciar formas culturais populares, consideradas responsáveis por fazer com que uma comunidade não alcance plenamente um grau de modernidade/civilização. Nessa forma de pensar, cremos que se naturalizou as elites e camadas médias como civilizadas modernas e não como colonizadas. Esperamos que esta tese tenha demonstrado que esses mesmos grupos não eram seguros de si no que tange a experimentação dos valores, costumes de um mundo moderno. E mais, algumas vezes foi possível encontrar críticas sobre o modo como as camadas médias procuravam, em uma atitude mimética, simular ou emular um comportamento europeu. Em resumo, a modernidade como colonialidade, permitiu repensar o suposto caráter autocentrado de um grupo que se diz herdeiro do mundo europeu. Na verdade, o olhar sobre as fontes nos fez perceber que as elites e camadas médias também como sujeitos e objetos coloniais que, na tentativa de serem modernos como o colonizador, deixavam ver uma série de contradições, fissuras e até mesmo provincianismos em seu projeto de modernidade. Cremos que o modo como tentamos trabalhar a imagem, como um agente responsável pela construção visual do social, possibilitou observar que as fotografias e reportagens fotográficas, poemas e crônicas não serviram apenas para confirmar a vivência da modernidade por uma elite local, mas sobretudo para apontar o modo colonial como essa elite buscava se constituir imgeticamente enquanto um grupo que acredita viver uma modernidade tal como os europeus.

Por outro lado, não podemos ignorar que a ideia de modernidade defendida por Walter Benjamin (2015) encontrou respaldo quando nos debruçamos sobre as fontes. Como um intelectual que estudou as fantasmagorias modernas como as ruas, a moda, as passagens, as exposições universais, em síntese, o capitalismo avançado através do fetichismo das mercadorias na Paris no século XIX, a noção de modernidade de Walter Benjamin (2015) nos ajudou a pensar, a partir das imagens, a concepção e percepção do moderno na cultura urbana soteropolitana, pois muitos elementos que constituíam a experiência moderna parisiense naquele momento possuía, guardada as devidas particularidades e proporções, algum grau de semelhança com o mundo urbano de Salvador. Ao investigar o século XIX francês, inspirado em Charles Baudelaire (1988, p. 1774) que definiu a modernidade como o “transitório, o efêmero, o contingente”, Benjamin também concebeu o moderno como “o novo no contexto do que sempre existiu” (Benjamin, 2018, p. 1393) Para Benjamin, na modernidade:

O coletivo que sonha ignora a história: Para ele os acontecimentos se desenrolam segundo um curso sempre idêntico e sempre novo. Com efeito, a sensação do mais novo, do mais moderno, é tanto uma forma onírica do acontecimento quanto o eterno

CONSIDERAÇÕES FINAIS

retorno do sempre igual. A percepção do espaço que corresponde a essa percepção do tempo é a superposição (Benjamin, 2018, p. 1414).

Estudando o século XIX, Benjamin chamou a atenção para uma dialética entre o novo e o antigo/mesmo na modernidade. Ele acreditava que, por mais que a ideologia do progresso construísse uma ideia de futuro, muitas vezes essa novidade se tratava apenas do retorno ao mesmo ou da manutenção de lógicas e tradições que não representavam transformações no conjunto das relações sociais da época. Nessa direção, a modernidade não poderia ser pensada sem considerar os modos como as sociabilidades e sensibilidades da época trabalhavam para a manutenção das mesmas formas de dominação.

A partir de Benjamin e do modo como compreendemos as fontes, podemos considerar que as visualidades das mudanças urbanas de Salvador não simplesmente se constituíram como um índice, ícone ou símbolo do progresso, mas também como uma forma de retorno ou manutenção de uma ordem social. Nessa direção, tentamos ver nas imagens determinadas tradições e permanências sobre o modo como uma sociedade queria ver ou mostra-se em um contexto de modernização e modernidade urbana.

De certa forma, semelhante ao que Benjamin observou na Paris do século XIX, ao menos nas revistas de Salvador, existiu uma fé e otimismo no futuro da Bahia. As imagens das ruas e dos prédios construídos/reformados, das festas, das modas e das propagandas parecem querer afirmar que os baianos viviam o novo, um tempo do progresso. A vivência do mundo moderno se faz através do que Benjamin chama de imagens oníricas, isto é, uma imagem mental que orienta as pessoas a perceberem a experiência moderna como um sonho. Esperamos que a tese tenha demonstrado que as sociabilidades e sensibilidades urbanas mundanas, bem como as imagens resultantes e produtoras dessas experiências, eram percebidas imagetivamente como um sonho coletivo no qual se acreditava que a Bahia estava evoluindo rumo a um futuro melhor. Entretanto, esse sonho coletivo envolveu uma espécie de um retorno a um passado mítico no qual se acreditava que a Bahia era opulenta, rica, gloriosa e plena.

Algumas referências apontaram para o modo como as revistas fomentaram uma percepção de progresso de Salvador como uma forma de reencontro da Bahia com o seu passado mítico e glorioso. Como já observamos, intitular uma revista de *Renascença* pode ser interpretada como uma espécie de expressão onírica do progresso na forma de retorno a um momento de grandeza da Bahia. Em resumo, a modernidade benjaminiana, ao afirmar “o ‘moderno’ e o ‘antigo’ não como categorias histórico-temporais que se sucedem, mas como categorias histórico-sociais que se interpenetram e se constituem reflexivamente,

CONSIDERAÇÕES FINAIS

sincronicamente diacrônicas” (Aquino, 2004, p. 49), foi importante para pensar a dialética da experiência moderna em Salvador.

Por último, ainda que defender uma tese tenha sido umas das principais intenções desta pesquisa, queremos encerrá-la tentando considerá-la não como uma tradicional narrativa, encadeamento de fatos, causas e consequências de forma linear e progressiva. Em outras palavras, este texto tentou não fazer mera descrição apologética de como as revistas e suas imagens surgiram e circularam por Salvador naqueles tempos ou como elas instituíram dialeticamente a modernidade na relação com as tradições da cidade.

Também, não tentamos analisar tradicionalmente as imagens, mas sim uma explicá-las/compreendê-las o que envolveu não tentar buscar uma relação hierárquica entre textos e imagens. A preocupação maior em explicar/compreender do que analisar, tentando seguir as observações Paul Ricoeur (1986, 2007, 2008, 2010, 2014) também diz sobre uma perspectiva na qual tentamos não encontrar “o” significado ou “o” sentido das imagens. Ao final deste empreendimento, concluímos que foi mais útil seguir um movimento de olhar para as visualidades e visibilidades das imagens, suas instituições, afetos e agências e, imbuído dos nossos próprios modos de olhar, dar a ver e ser visto por estas imagens, tentar formular um modo provisório e contingencial de entender e tentar explicar/compreender não só o que essas imagens poderiam significar em um determinado momento, mas como elas agenciaram e foram agenciadas, mobilizaram e foram mobilizadas um momento do passado de Salvador e do nosso presente. Assim, explicar/compreender as imagens foi um exercício de narrar/visualizar uma história, nos implicando, nos compreendo a si mesmo e aos outros. Concordando com os comentadores de Ricoeur, tentamos montar uma tese em aberto a ser compreendida por leitores e leitoras também em seu exercício de se compreender, compreendo o outro no ato seu de narrar, mostrar e ver (Dosse, 2017; Reis, 2013).

Nesta direção, sob uma orientação benjaminiana, nos esforçamos em pensar o conhecimento produzido a partir desta pesquisa como uma imagem. Retomando um trecho clássico de Benjamin (2018, p. 788) que diz que “a história se decompõe em imagens, não em narrativas” assumimos que tese foi o resultado de encontro provisório, momentâneo e fulgurante da minha subjetividade enquanto pesquisador e o modo como olhei e fui visto pelas imagens e o problema de pesquisa. Como uma fotografia, este texto é um recorte, sempre espacial e temporal de um objeto, uma cesura promovida pelo pesquisador que, através da sua subjetiva e única interação com o passado orienta o próprio corte do conhecimento em uma dimensão espacial e temporal. Tal como as fotografias, uma imagem-conhecimento representa

CONSIDERAÇÕES FINAIS

e apresenta um momento, da pesquisa, do pesquisador, das fontes e da própria interação entre estes elementos.

Benjamin ao menos estava convencido de uma coisa: o que era necessário não era uma lógica linear, mas uma lógica visual: os conceitos deviam ser construídos em imagens, segundo os princípios cognitivos da montagem. Os objetos do século XIX deviam se tornar visíveis enquanto origens do presente, ao mesmo tempo em que toda a suposição de progresso deveria ser escrupulosamente rejeitada (Buck-Morss, 2002, p. 264).

Esperamos que o conhecimento produzido aqui não tenha ocorrido por uma relação temporal contínua. Por se dá em uma dialética relação entre o passado e o presente, este texto-imagem só se formou “em um determinado momento histórico, e é, por sua vez, apenas de um momento” (Machado, 2013, p. 154). Esta tese, como uma imagem-conhecimento, é fulgurante, como raio, um relâmpago que se formou a partir do meu encontro com um passado, um encontro que só pode ser realizado e ser inteligível em um momento específico. Portanto, esperamos que este texto seja mais visto do que lido, pois mostrá-lo:

possibilita intensificar o dado do passado que entra na narrativa, não para provocar uma expansão descritiva do enredo, mas com a pretensão de enunciar algo inteligível para a compreensão do acontecimento. Além disso, se é correto supor que do passado só nos restam fragmentos que nos vêm aos pedaços, mostrar cumpre mais uma função: a de produzir a visualização de uma escrita da história de leitura transversal e múltipla: não sequencial, não linear, incapaz de hierarquizar os fatos ocorridos. E, é claro, mostrar – ele dizia – significa revelar algo que, em determinado momento, as diferentes forças políticas no interior de uma sociedade colaboraram ou conspiraram para esconder. Afinal, os fatos não necessariamente coincidem com aquilo que o poder está disposto a assumir em público, e existem histórias que não se quer divulgar – ou se deseja esquecer. Além disso, a arte de escrever a história com imagens, um procedimento característico da teoria benjaminiana da cultura, fornece acesso a uma forma específica de narrativa capaz de reter do passado algo de perturbador: a repetição do que, propriamente falando, nunca aconteceu, o retorno das possibilidades perdidas. Essa repetição é virtualmente inseparável de um contexto político – toda imagem conta uma história e nos revela muito a respeito da maneira como os homens se veem na cena pública e organizam suas alternativas de convivência política (“Passagens”, de Walter Benjamin, faz “arqueologia da modernidade cultural”, [s. d.]).

O esforço de pensar esta pesquisa como uma imagem fulgurante também tem uma grande função política. Nos fazer despertar de um sonho no qual as imagens oníricas povoam as nossas mentes reiterando assimetrias e desigualdades. Por mais que uma visão panorâmica, idílica e onírica da cidade tenha sido abalada pelo constante movimento de pensar a história a contrapelo pelos próprios grupos ignorados pelos dominantes, a imagem no tempo presente de Salvador continua a ser marcada pelo desejo das suas elites em construir monumentos que lhe glorifiquem e que embranquecem os seus espaços públicos. Nessa imagem, a população, pobre,

CONSIDERAÇÕES FINAIS

preta e periférica da cidade, apesar das várias formas de resistência, continua tendo o seu direito à cidade e a sua imagem nela negado e controlado. Se no passado era a imagem de mulata velha que deveria ser extirpada de Salvador, a sua imagem negra e popular agora é disciplinada para constituir a ideia de uma capital baiana progressista em que, apesar das desigualdades sociais e raciais, a população vive em harmonia. Diga-se de passagem, é essa imagem de sucesso que as elites desejam perpetuar.

Essa situação se agravou ainda mais com a presença do ideário fascista no Brasil. Diante do avanço de uma epistemologia que passou a questionar os mitos que constituem a história e a formação social e racial brasileira, a ascensão de um governo fascista de extrema direita passou a apresentar e representar o desejo das camadas dominantes em recuperar uma imagem de país no qual negros e brancos, pobres e ricos vivem rumo a um progresso harmonioso. Esse é um movimento global que, nas palavras de Kehinde Andrews (2023), expressa uma nova era do imperialismo na qual o racismo e colonialismo ainda dominam o mundo. Ainda que entre as ciências humanas o historicismo não seja mais uma corrente hegemônica, temos observado na sociedade civil a emergência do negacionismo e do revisionismo de um “Brasil Paralelo” que procuram “restabelecer” a “verdade” dos fatos e do que “realmente aconteceu” no país.

Tal como Benjamin, que viu a emergência do fascismo nos anos 1930, no Brasil também vivemos um instante do perigo que é preciso urgentemente continuar a produzir uma imagem dialética na relação entre passado-presente que continue a nos despertar para resistir ao desejo fascista de retomar o controle e/ou hegemonia da história ou do modo como um objeto histórico deve ser investigado.

Diante disso, não é possível pensar um objeto do passado em uma perspectiva historicista. Não posso olhar para as imagens das revistas ilustradas para ver nelas uma continuidade apologética com o presente monumental de Salvador. É preciso que o meu passado, o meu presente, bem como o próprio presente da imagem da cidade continue a ser retirado de um continuum da história

A celebração ou apologia está empenhada em encobrir os momentos revolucionários do curso da história. Ela almeja intensamente a produção de uma continuidade, e dá importância apenas àqueles elementos da obra que já fazem parte da influência que ela exerceu. Escapam a ela os pontos nos quais a tradição se irrompe e, com isso, escapam-lhe as asperezas e as saliências que oferecem um apoio àquele que pretende ir além (Benjamin, 2018, p. 785).

Na verdade, esse é um movimento dialético. Na medida em que, no presente, eu interrompo um olhar onírico de Salvador e da minha relação panorâmica com ela, posso ir ao

CONSIDERAÇÕES FINAIS

passado e ter acesso a uma outra imagem da cidade. Do mesmo modo, esse olhar me ajudou a continuar a abalar a minha própria visão onírica da cidade no presente, contribuindo a pensar o meu tempo e o da cidade de um modo diferente:

a preocupação de salvar o passado no presente, graças à percepção de uma semelhança que transforma os dois. Transforma o passado porque este assume uma nova forma, que poderia ter desaparecido no esquecimento; transforma o presente porque este se revela como a realização possível da promessa anterior – uma promessa que poderia se perder para sempre, que ainda pode ser perdida se não for descoberta e inscrita nas linhas atuais (Gagnebin, 1985, p. 16).

Assim como esta pesquisa me ajudou a despertar de um sonho de soteropolitanidade, espero que a imagem que mostrei aqui seja vista por outras pessoas atingindo-as como um raio e fazendo-as despertar de suas próprias fantasmagorias.

FONTES

PERIÓDICOS

A Cegonha, Salvador, 1917 – 1918 (BNdigital – Fundação Biblioteca Nacional)

A Ilustração Brasileira, Rio de Janeiro, 1914 (BNdigital – Fundação Biblioteca Nacional)

A Locomotiva, Salvador, 1888 (BNdigital – Fundação Biblioteca Nacional)

A Notícia, Salvador, 1914 (BNdigital – Fundação Biblioteca Nacional)

A Paladina do Lar, Salvador, 1910 – 1917 (Biblioteca Pública do Estado da Bahia)

Almanak Laemmert, Rio de Janeiro, 1913 (BNdigital – Fundação Biblioteca Nacional)

Archivo Ilustrado, Salvador, 1874 (BNdigital – Fundação Biblioteca Nacional)

Artes & Artistas, Salvador, 1920 – 1924 (Acervo de Memória e Documentação Clemente Mariani)

Bahia Ilustrada, Rio de Janeiro, 1917 – 121 (Acervo de Memória e Documentação Clemente Mariani; BNdigital – Fundação Biblioteca Nacional)

Bahia Ilustrada, Salvador, 1867 (BNdigital – Fundação Biblioteca Nacional)

Careta, Rio de Janeiro, 1910 – 1931 (BNdigital – Fundação Biblioteca Nacional)

Diário de Notícias, Salvador, 1903 (Biblioteca Pública do Estado da Bahia)

Fon-Fon, Rio de Janeiro, 1908 – 1931 (BNdigital – Fundação Biblioteca Nacional)

Gazeta de Notícias, Salvador, 1913 (BNdigital – Fundação Biblioteca Nacional)

Ilustração Baiana, Salvador, 1881 (BNdigital – Fundação Biblioteca Nacional)

Ilustração Brasileira, 1877 (BNdigital – Fundação Biblioteca Nacional)

O Malho, Rio de Janeiro, 1902 – 1931 (BNdigital – Fundação Biblioteca Nacional)

Renascença, Salvador, 1916 – 1931 (Acervo de Memória e Documentação Clemente Mariani; BNdigital – Fundação Biblioteca Nacional)

Revista da Semana, Rio de Janeiro, 1907 (BNdigital – Fundação Biblioteca Nacional)

Revista do Brasil, Salvador, 1906 – 1912 (Biblioteca Pública do Estado da Bahia; Acervo de Memória e Documentação Clemente Mariani; BNdigital – Fundação Biblioteca Nacional)

Revista do Norte, Salvador 1910 (BNdigital – Fundação Biblioteca Nacional)

FONTES

Semana Sportiva, Salvador, 1921 – 1924 (Biblioteca da Superintendência dos esportes da Bahia, acervo Aroldo Maia)

ÁLBUNS

Vues de Bahia, Salvador, c. 1880 (BNdigital – Fundação Biblioteca Nacional)

Vues du Brésil, Paris, 1889 (BNdigital – Fundação Biblioteca Nacional)

SITES

Instituto Moreira Salles - <https://ims.com.br>

Salvador Antiga - <http://www.salvador-antiga.com>

Brasiliana Fotográfica - <https://brasilianafotografica.bn.gov.br>

Gallica – Bibliothèque Nationale de France - <https://gallica.bnf.fr>

The Deutsche Digitale Bibliothek - <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de>

BIBLIOGRAFIA

ABREU, Bento Fagundes. **Revista Bravo! Desenho, Design e designios na perspectiva dos Estudos da Cultura Visual**. 2008. 173 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/78124>. Acesso em: 24 fev. 2023.

AGUIAR, Joselia Bastos de. **O corpo das ruas: a fotografia de Pierre Verger na construção da Bahia iorubá**. 2008. 102 f. Dissertação (Mestrado em História) - Departamento de História, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/D.8.2008.tde-07042009-173100>. Acesso em: 24 fev. 2023.

ALBUQUERQUE, Wlamyra Ribeiro De. **Algazarra nas ruas: comemorações da Independência na Bahia. (1889 – 1923)**. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.

ALBUQUERQUE, Wlamyra Ribeiro de. **O jogo da dissimulação**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ALCANTARA, Rita de Cássia da Costa. **Kósmos, um resgate para a história do design gráfico brasileiro**. 2008. 161 f. Dissertação (Mestrado em Design) - Centro de Tecnologia e Ciências:Escola Superior de Desenho Industrial, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <http://www.bdtu.uerj.br/handle/1/9139>. Acesso em: 22 fev. 2023.

ALENCASTRO, Lucilia de Sá. **Revista “para todos...” um estudo da imagem da mulher nas ilustrações de J.Carlos**. 2013. 157 f. Dissertação(Mestrado em Comunicação e Linguagens) - Faculdade de Comunicação, Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, 2013. Disponível em: <http://tede.utp.br:8080/jspui/handle/tede/1411>. Acesso em: 24 fev. 2023.

ALMEIDA, Maria do Carmo Baltar Esnaty de. **A Victória na Renascença Bahiana: A ocupação do distrito e sua arquitetura na Primeira República (1890-1930)**. 1997. 294 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1997. Disponível em: https://archive.org/details/victoria_201602. Acesso em: 24 fev. 2023.

ALMEIDA, Maria do Carmo Baltar Esnaty de. **As vitrinas da civilização: a modernização do bairro comercial da cidade da Bahia (1890-1930)**. 2014. 322 f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014. Disponível em: https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=1572801. Acesso em: 24 fev. 2023.

ALMEIDA, Lucas Adriel Silva de. **“Como uma flor agreste”: ferrovias, campo e cidade no interior da Bahia (1923 - 1937)**. 2014. 139 f. Dissertação (Mestrado em História) - Departamento de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, 2014. Disponível em: <http://localhost:8080/tede/handle/tede/67>. Acesso em: 24 fev. 2023.

ALMEIDA, Jaqueline Moraes. **Madames e mocinhas em Revista: corpo, gênero e moda em a Cigarra (1940-1955)**. 2015. 195 f. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/962812>. Acesso em: 24 fev. 2023.

BIBLIOGRAFIA

ALVES, Aristides. **A fotografia na Bahia (1839-2006)**. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, 2006.

ALVES, Bruno Oliveira. **Olhares em construção: modos de vida representados nas fotorreportagens de o cruzeiro**. 2015. 212 f. Dissertação (Mestrado em Tecnologia) - Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2015. Disponível em: <http://repositorio.utfpr.edu.br:8080/jspui/handle/1/1321>. Acesso em: 24 fev. 2023.

ANDRADE, Nelia de Jesus. **A imagem dos cartões-postais de Salvador-Bahia em exposição (1920 a 1940)**. 2019. 147 f. Dissertação (Mestrado em Museologia) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019. Disponível em: <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/28838>. Acesso em: 22 fev. 2023.

ANDREWS, Kehinde. **A nova era do império: Como o racismo e o colonialismo ainda dominam o mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

ANGOTTI-SALGUEIRO, Heliana. **A Casaca do Arlequim. Belo Horizonte, uma Capital Eclética do Século XIX**. São Paulo: Edusp; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2020.

ANTAS, Mayra Cristine Pessôa. **A construção de uma imagem: a representação das favelas cariocas no início do século XX a partir das charges**. 2018. 115 f. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, 2018. Disponível em: <https://rima.ufrj.br/jspui/handle/20.500.14407/11510>. Acesso em: 22 fev. 2023.

AQUINO, João Emiliano Fortaleza de. Imagem onírica e imagem dialética em Walter Benjamin. **Kalagatos: Revista de Filosofia**, Fortaleza, v. 1, n. 2, p. 45–72, 2004. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5764140.pdf>. Acesso em: 1 mar. 2023.

ARATANHA, Emilia Jorge de. **Fotografia, cidade e candomblé: a lavagem do Bonfim de Marcel Gautherot**. 2017. 115 f. Tese (Doutorado em História) - Faculdade de Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/20656>. Acesso em: 24 fev. 2023.

ARAÚJO, Ana Lucia. **Romantismo tropical: um pintor francês no Brasil**. São Paulo: Edusp, 2017.

ARAÚJO, Dilton Oliveira. **Republicanism e classe média em Salvador (1870 - 1889)**. 1992. 206 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1992. Disponível em: https://ppgh.ufba.br/sites/ppgh.ufba.br/files/3_republicanismo_e_classe_media_em_salvador_1870-1889.pdf. Acesso em: 10 nov. 2023.

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

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARNONE, Marianne Farah. **As belas artes traduzidas: Imagem, imprensa e a formação da cultura visual no Rio de Janeiro, século XIX**. 2022. 426 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/T.27.2022.tde-26092022-105709>. Acesso em: 24 fev. 2023.

BIBLIOGRAFIA

ASSIS, Nancy Sento Séde. **Questões de vida e morte na Bahia republicana: valores e comportamentos sociais das camadas subalternas soteropolitanas (1890-1930)**. 1996. 166 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1996.

Disponível em:

https://ppgh.ufba.br/sites/ppgh.ufba.br/files/1996._assis_nancy_rita_sento_se_de_.questoes_d_e_vida_e_morte_na_bahia_republicana_valores_e_comportamentos_sociais_das_camadas_subalternas_soteropolitanas.1890-1930.pdf. Acesso em: 24 fev. 2023.

ASSUNÇÃO, Gabriela de Andrade Lira Mota. **Imagens dissolventes da narrativa de modernidade: interpretações sobre a tradição a partir de casos de demolições em Recife e Salvador**. 2019. 254 f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) - Centro de

Tecnologia, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2019. Disponível em:

<https://repositorio.ufrn.br/jspui/handle/123456789/27935>. Acesso em: 24 fev. 2023.

AUGEL, Moema Parente. **Visitantes Estrangeiros na Bahia Oitocentista**. 1975. 292 f.

Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1975. Disponível em:

https://ppgh.ufba.br/sites/ppgh.ufba.br/files/5_visitantes_estrangeiros_na_bahia_oitocentista.pdf. Acesso em: 24 fev. 2023.

AZEVEDO, André Nunes de. **A grande reforma urbana do Rio de Janeiro: Pereira Passos, Rodrigues Alves e as ideias de civilização e progresso**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2018.

AZEVEDO, Sílvia Maria. **Brasil em imagens: um estudo da revista Ilustração Brasileira (1876-1878)**. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

AZEVEDO, Thales de. **Povoamento da cidade de Salvador**. Salvador: Editora Itapuã, 1959.

AZOULAY, Ariella. **The Civil Contrate of Photography**. New York: Zone Books, 2008.

BACELAR, Jeferson. **Galegos no paraíso racial**. Salvador: Ianamá/Ceao/Ced, 1994.

BANAT, Ana Kalassa El. **Cidades veladas, cidades desveladas: uma perspectiva de olhares sobre representações urbanas, Santos 1864-1907**. 2005. 536 f. Tese (Doutorado em História) - Facu, São Paulo, 2005. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/13047>. Acesso em: 24 fev. 2023.

BARBUY, Heloisa. **A cidade-exposição: comércio e cosmopolitismo em São Paulo, 1860 - 1914**. São Paulo: EDUSP, 2006.

BARBUY, Heloisa. O Brasil vai a Paris em 1889: um lugar na Exposição Universal. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, São Paulo, v. 4, n. 1, p. 211-261, 1996.

Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/anaismp/a/YnrxPKPxnVT4jfqf6ZyDK/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 26 set. 2023.

BARREIROS, Márcia Maria da Silva. **Educação, cultura e lazer das mulheres de elite em Salvador, 1890 - 1930**. 1997. 188 f. Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de

Filosofia de Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1997. Disponível em:

https://ppgh.ufba.br/sites/ppgh.ufba.br/files/3_educacao_cultura_e_lazer_das_mulheres_de_elite_em_salvador_1090-1930.pdf. Acesso em: 24 fev. 2023.

BARREIROS, Márcia Maria da Silva. Mulheres baianas na imprensa: Práticas de periodismo,

BIBLIOGRAFIA

- redes de solidariedades e expressões de lutas na primeira república. **Revista Feminismos**, Salvador, v. 6, n. 3, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/feminismos/article/view/33686>. Acesso em: 24 fev. 2023.
- BARROS, Michele Stephanie Souza. **A paladina do lar entre o texto e o contexto: uma análise das publicações da primeira revista feminina da Bahia**. 2019. 124 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Centro de Artes Humanidades e Letras, Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Cachoeira, 2019. Disponível em: https://www.ufrb.edu.br/ppgcom/images/Dissertações/Dissertacao_versão_final_Michele_2019.pdf. Acesso em: 24 fev. 2023.
- BARROS, Gelka Arruda de. **Para a família do Brasil: o cultivo do corpo e a diversão em Belo Horizonte nas páginas da revista Alterosa (1939 1945)**. 2018. 261 f. Tese (Doutorado em Estudos do Lazer) - Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. 7. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.
- BARTHES, Roland. A mensagem fotográfica. In: BARTHES, Roland (org.). **O óbvio e o obtuso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BATISTA, Flávia Damares Santos. **Fotografia & cidade: espaço urbano de Salvador nas lentes de Pierre Verger (1946-1952)**. 2012. 124 f. Dissertação (Mestrado em Geografia) - Instituto de Geociências, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012. Disponível em: <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/19776>. Acesso em: 24 fev. 2023.
- BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. In: BAUDELAIRE, Charles (org.). **A modernidade de Baudelaire**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- BELTING, Hans. **Antropologia da imagem: para uma ciência da imagem**. Lisboa: KKYM + EAUM, 2014.
- BENJAMIN, Walter. A paris do Segundo Império na obra de Baudelaire. In: BENJAMIN, Walter (org.). **Baudelire e a modernidade**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. 1. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BOCCANERA JÚNIOR, Silio. **Os cinemas na Bahia, 1987 - 1918**. Salvador: EDUFBA; EDUNEB, 2007.
- BOLLE, Willi. **Fisiognomia a Metrópole Moderna: Representação da História em Walter Benjamin**. São Paulo: EDUSP, 1994.
- BORBA, Silza Fraga Costa. **Industrialização e exportação de fumo na Bahia**. 1975. 327 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1975. Disponível em: https://ppgh.ufba.br/sites/ppgh.ufba.br/files/2_industrializacao_e_exportacao_de_fumo_na_bahia_1870_-_1930.pdf. Acesso em: 24 fev. 2024.
- BORGES, Dain. **The family in Bahia, Brazil, 1870 - 1945**. Stanford: Stanford University Press, 1992.

BIBLIOGRAFIA

- BORGES, Eduardo José Santos. **Viver sob as leis da nobreza: a casa dos Pires de Carvalho e Albuquerque e as estratégias de ascensão social na Bahia do século XVIII**. 2015. 313 f. Tese (Doutorado em História) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/23330>. Acesso em: 24 fev. 2023.
- BOURDIEU, Pierre. como é possível ser esportivo?. *In*: BOURDIEU, Pierre (org.). **Questões de sociologia**. Rio de Janeiro: Editora Marco Zero, 1983.
- BRAGA, Julio Santana. **Na gamela do feitiço: repressão e resistência nos candomblés da Bahia**. Salvador: EDUFBA, 1995.
- BRAGLIA, Nádia Christina. **Paulicéia de ontem: as revistas ilustradas e o viver urbano nas primeiras décadas do século XX**. 2011. 139 f. Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/12687>. Acesso em: 24 fev. 2023.
- BRASIL, Luísa Kuhl. **Retratos em (re)vista: do estúdio à imprensa ilustrada em Bagé, 1890 - 1921**. 2013. 145 f. Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013. Disponível em: <http://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/2460>. Acesso em: 24 mar. 2023.
- BRESCIANI, Maria Stella. Cidade, cidadania e imaginário. *In*: SOUZA, Célia Ferraz de; PESAVENTO, Sandra Jatahy (org.). **Imagens urbanas: os diversos olhares na formação do imaginário urbano**. 2. ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008. p. 13–24.
- BRITO, Jonas. **A Bahia dos Calmon: um ás no jogo político da I República (1920-1926)**. 2014. 196 f. Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014. Disponível em: <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/23407>. Acesso em: 14 mar. 2023.
- BRIZUELA, Natalia. **Fotografia e império: paisagens para uma Brasil Moderno**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras; Instituto Moreira Salles, 2012.
- BUCK-MORSS, Susan. **Dialética do olhar: Walter Benjamin eo projeto das passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- CABRAL, Ana Laura Lopes. **Costurando imagens urbanas em movimento : o avesso do bairro Jundiá, em Anápolis(GO)**. 2020. 154 f. Dissertação (Mestrado Territórios Expressões Culturais do Cerrado) - Instituto Acadêmico de Educação e Licenciaturas, Universidade Estadual de Goiás, Anápolis, 2020. Disponível em: <http://www.bdtd.ueg.br/handle/tede/362>. Acesso em: 14 mar. 2023.
- CALZA, Márlon Uliana. **A identidade visual no projeto gráfico de revistas de moda**. 2015. 355 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Informação) - Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/115890>. Acesso em: 14 mar. 2023.
- CAMARGO, Hertz Wendel de. **Natureza em fotorreportagem na revista O Cruzeiro**. 2005. 208 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1602645>. Acesso em: 14 mar. 2023.
- CAMPOREZ, Marcela. **Fotografia e história: uma análise da interventoria de João Punaro Bley no Espírito Santo através das imagens publicadas na Revista Vida**

Capichaba nos anos 1930, 1935, 1937 e 1942. 2015. 2015. 190 f. Dissertação (Mestrado em História) - Centro de Ciências Humanas e Naturais, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2015. Disponível em: <https://dspace4.ufes.br/items/0ef1a6cb-71bd-4c2c-9035-4c1f25f9844e>. Acesso em: 14 mar. 2023.

CAMPOS, Daniela Queiroz. A imagem e o anacronismo nas páginas da Garotas do Alceu. **dObra[s] – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda**, São Paulo, v. 9, n. 20, p. 52–67, 2016. Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/476>. Acesso em: 24 fev. 2023.

CAMPOS, Daniela Queiroz. **Entre o eucronimo e o anacronismo: percepções da imagem na coluna Garotas do Alceu.** 2014. 392 f. Tese (Doutorado em História) - Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/129369>. Acesso em: 24 fev. 2023.

CAMPOS, Daniela Queiroz. O corpo feminino, o movimento e a fluidez: as ninfas em Victor Meirelles e Pedro Américo. **Visualidades**, Goiânia, v. 15, n. 1, p. 29, 2017. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/45086/24637>. Acesso em: 22 jan. 2023.

CAMPOS, Daniela Queiroz. **Espectros dos anos dourados: imagem, arte gráfica e civilidade na coluna Garotas da revista O Cruzeiro (1950-1964).** 2010. 236 f. Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul, 2010. Disponível em: <https://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/2330>. Acesso em: 24 fev. 2023.

CARDOSO, Maria Ângela Barreiros. **Campo Grande de São Pedro e imediações: origem do jardim público e da arborização urbana em Salvador da Bahia.** 2015. 200 f. - Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/20878>. Acesso em: 21 fev. 2023.

CARDOSO, Rafael. **O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica, 1870-1960.** São Paulo: Cosac Naify, 2005.

CARDOSO, Lourenço. **Observando fotografias, enxergando discursos: narrativas fotográficas sobre a cidade de Pirenópolis (início do século XX e primórdios do século XXI).** 2009. 163 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília, Brasília, 2009. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/handle/10482/5252>. Acesso em: 21 fev. 2023.

CARDOSO, Rafael. Projeto gráfico e meio editorial nas revistas ilustradas do Segundo Reinado. In: KNAUSS, Paulo *et al.* (org.). **Revistas ilustradas: modos de ler e ver no Segundo Reinado.** Rio de Janeiro: Mauad X: FAPERJ, 2011. p. 17–40.

CARVALHO, Ernesto Regino Xavier. **“Bahianidade” à moda inglesa ou arquitetura baiana para inglês ver? Ressonâncias britânicas na arquitetura residencial no subúrbio soteropolitano (1850-1948).** 2018. 520 f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

CARVALHO, Alfredo de; TORRES, João Nepomuceno. **Anais da Imprensa da Bahia. 1º Centenário. 1811 - 1911.** Salvador: Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, 2007.

CASADEI, Eliza Bachega. Imaginários da nostalgia: as reportagens fotográficas da Amazônia brasileira na Paris Match de 1949 a 2010. **Verso e Reverso**, São Leopoldo, v. 29, n. 72, p. 180–191, 2015. Disponível em:

BIBLIOGRAFIA

<https://revistas.unisinos.br/index.php/versoereverso/article/view/ver.2015.29.72.06/4908>. Acesso em: 24 fev. 2023.

CASADEI, Eliza Bachega. Mecanismos de convocação pela imagem nas capas de Realidade: justaposição e a articulação de um novo lugar de consumidor na narrativa. **Animus. Revista Interamericana de Comunicação Midiática**, Santa Maria, v. 17, n. 34, p. 21–38, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/animus/article/view/27874>. Acesso em: 13 fev. 2023.

CASTELLUCCI, Aldrin Armstrong Silva. **Industriais e Operários Baianos numa Conjuntura de Crise 1914-1921**. Salvador: Fieb, 2004.

CASTELLUCCI, Aldrin Armstrong Silva. **Salvador dos operários: uma história da Greve Geral de 1919 na Bahia**. 2001. 152 f. Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Federal da Bahia, Salvador, 2001. Disponível em: https://ppgh.ufba.br/sites/ppgh.ufba.br/files/6_salvador_dos_operarios_uma_historia_da_greve_geral_de_1919_na_bahia.pdf. Acesso em: 20 out. 2023.

CASTRO, Rute Andrade. **Que venha a modernidade! Salvador da Bahia entre Écrans, Redes e Picaretas: Uma análise de Artes & Artistas**. 2009. Dissertação (Mestrado Interdisciplinar em Cultura, Meória e Desenvolvimento Regional) - Departamento de Ciências Humanas, Universidade do Estado da Bahia, Santo Antonio de Jesus, 2009.

CAULFIELD, Sueann. **Em defesa da honra: moralidade, modernidade e nação no Rio de Janeiro (1918-1940)**. Campinas: Editora da Unicamp, 2000.

CHAVES, Ana Paula Dessupoio. **A moda praia na revista ilustrada O Cruzeiro (1928-1943)**. 2017. 134 f. Dissertação (Mestrado em Artes, Cultura e Linguagens) - Instituto de Artes e Design, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/6588>. Acesso em: 26 fev. 2023.

CHEQUER, Graziela. O Carnaval de Manuel Bandeira e a commedia dell'arte. **Soletras Revista**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 25, p. 32–48, 2013. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/soletras/article/view/6239>. Acesso em: 24 fev. 2023.

CONCEIÇÃO, Juvenal de Carvalho. **Em pauta: Veja, Tempo e as representações de África. 2019**. 2019. 290 f. Tese (Doutorado em História) - Faculdade de História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2019. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/22088>. Acesso em: 24 fev. 2023.

CORBIN, Alain. O segredo do indivíduo. In: PERROT, Michelle (org.). **História da Vida Privada, 4: da Revolução Francesa à Primeira Guerra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

CORBIN, Alain. **O território do vazio: a praia e o imaginário ocidental**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CORREIO, Paulo Henrique Soares de Almeida. Traços sobreviventes: uma reflexão sobre o conceito Pathosformel nas charges. **Logos**, Rio de Janeiro, v. 28, n. 1, p. 10–27, 2021. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/logos/article/view/54872>. Acesso em: 25 jan. 2023.

COSTA, Iraneidson Santos. **A Bahia já deu régua e compasso: o saber médico-legal e a questão racial na Bahia, 1890-1940**. 1997. 331 f. Dissertação (Mestrado em História) -

BIBLIOGRAFIA

- Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1997. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/36554>. Acesso em: 25 jan. 2023.
- COSTA, Jurandir Freire. **A ordem médica e a norma familiar. 1979**. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- COSTA, Carlos. **A revista no Brasil do século XIX: A história da formação das publicações, do leitor e da identidade do brasileiro**. São Paulo: Alameda, 2012.
- COSTA, Amanda Danelli. Augusto Malta e a fotografia da alma dos kiosques cariocas. **Acervo**, Rio de Janeiro, v. 32, n. 2, p. 117–132, 2019. Disponível em: <https://revista.arquivonacional.gov.br/index.php/revistaacervo/article/view/1253/1340>. Acesso em: 10 fev. 2023.
- COSTA, Maria Paula. **Entre o sonho e o consumo: as representações femininas na Revista Claudia (1961 – 1985)**. 2009. 234 f. Tese (Doutorado em História) - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2009. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/103141>. Acesso em: 10 fev. 2023.
- COSTA, Emília Viotti da. Urbanização no Brasil no século XIX. *In*: COSTA, Emília Viotti da (org.). **Da monarquia à república: momentos decisivos**. 6. ed. São Paulo: Edunesp, 1999.
- COSTA, Ângela Marques da; SCHWARCZ, Lilia Moritz. **1890 - 1914: no tempo das certezas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- COUTO, Edilece Souza. **Tempo de Festas: Homenagens a Santa Bárbara, N. S. da Conceição e Sant'Ana em Salvador (1860-1940)**. 2004. Tese (Doutorado em História) - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2004. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/103165>. Acesso em: 25 jan. 2023.
- CUNHA, Cinthia da Silva. **A Bahia se mostrará digna do renome que a cerca: exposições na primeira república (1908, 1922 e 1923)**. 2018. 171 f. Tese (Doutorado em História) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/31278>. Acesso em: 20 out. 2022.
- CUNHA, Cínthia da Silva. **As exposições provinciais do império: a Bahia e as exposições universais (1866 a 1888)**. 2010. 120 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/12017>. Acesso em: 20 out. 2022.
- CUNHA, Fabiana Lopes da. **Caricaturas carnavalescas: carnaval e humor no Rio de Janeiro através da ótica das revistas ilustradas Fon-Fon! e Careta (1908-1921)**. 2008. Tese (Doutorado em História) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/T.8.2008.tde-08072008-145100>. Acesso em: 25 jan. 2023.
- CUNHA, Aloísio Santos da. **Descaminhos do trem: as ferrovias na Bahia e o caso do trem da Grota (1912-1976)**. 2011. 233 f. Tese (Doutorado em História) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/11625>. Acesso em: 23 fev. 2023.
- CUNHA, Maria Clementina Pereira da. **Ecoss da folia: uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

BIBLIOGRAFIA

CUNHA, Joaci de Sousa. **O fazer político da Bahia na República. Matriz das relações entre estado, corporações e políticos.** Salvador: EDUFBA, 2017.

CUNHA, Joaci De S. Reformas Urbanas, Política De Saneamento, Economia E Interesses Político-Corporativos em Salvador Na República Velha. **Cadernos do CEAS: Revista crítica de humanidades**, Salvador, v. 1, n. 247, p. 371, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.25247/2447-861X.2019.n247.p371-402>. Acesso em: 23 fev. 2023.

DAMAS, Naiara. Um belo “traje de domingo” – o conceito de Renascimento na obra de Johan Huizinga. **História Unisinos**, São Leopoldo, v. 21, n. 1, p. 95–108, 2017. Disponível em: <https://revistas.unisinos.br/index.php/historia/article/view/htu.2017.211.08>. Acesso em: 6 set. 2023.

DAOU, Ana Maria. **A Cidade, o Teatro e o Paiz das Seringueiras: práticas e representações da sociedade amazonense na virada do século XIX.** Rio de Janeiro: Museu Nacional, 1998.

DAVID, Onildo Reis. **O inimigo invisível.** Salvador: Edufba, 1996.

DE PAOLI, Paula. **Entre relíquias e casas velhas: a arquitetura das reformas urbanas de Pereira Passos no Centro do Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro: FAPERJ, 2013.

DIAS, Adriana Albert. **A malandragem da mandiga: o cotidiano dos capoeiras em Salvador na República Velha (1910-1925).** 2004. 151 f. Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Federal da Bahia, Salvador, 2004. Disponível em: [https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/19807/1/Dissertação de Adriana Albert Dias.pdf](https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/19807/1/Dissertação%20de%20Adriana%20Albert%20Dias.pdf). Acesso em: 23 fev. 2023.

DIAS, Cláudio Fachel. **História e fotojornalismo nas páginas do jornal Última Hora (RS): imprensa e política na crise da legalidade (1961).** 2009. 144 f. Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de Filosofia de Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009. Disponível em: <https://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/2304>. Acesso em: 23 fev. 2023.

DIAS, Olívia Biasin. **Olhares estrangeiros: impressões dos viajantes oitocentistas acerca da Bahia, sua diversidade racial e seu potencial para alcançar a civilização.** 2013. 223 f. - Faculdade de Filosofia e Ciências Huamanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/13362>. Acesso em: 23 fev. 2023.

DIENER, Pablo. A viagem pitoresca como categoria estética e a prática de viajantes. **Revista Porto Arte**, Porto Alegre, v. 15, n. 25, p. 59–73, 2008. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/10529>. Acesso em: 24 fev. 2022.

DIKOVITSKAYA, Margaret. **Visual culture: the study of the visual after the cultural turn.** London: MIT Press, 2005.

DOSSE, François. **Paul Ricoeur: um filósofo em seu século.** Rio de Janeiro: FGV Editora, 2017.

DRUMMOND, Washington Luis Lima. **Pierre Verger: retratos da Bahia e Centro Histórico de Salvador (1946 a 1952).** 2009. 160 f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009. Disponível em: <https://laboratoriourbano.ufba.br/arquivos/arquivo-114.pdf>. Acesso em: 22 fev. 2021.

BIBLIOGRAFIA

- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papyrus, 1993.
- DUSSEL, Enrique. Europa, modernidade e eurocentrismo. *In*: LANDER, Edgardo (org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais**. Buenos Aires: CLACSO, 2005.
- ECO, Umberto. **Lector in fabula. A cooperação interpretativa nos textos narrativos**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- EDWARDS, Elizabeth. A fotografia e a performance da história. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 23, n. 42, p. 27–47, 2021. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/61871>. Acesso em: 21 fev. 2023.
- EDWARDS, Elizabeth. **Photographs and the Practice of History: A Short Primer**. London: Bloomsbury Academic, 2022.
- EDWARDS, Elizabeth. Photography and the material performance of the past. **History and Theory**, Middletown, v. 48, n. 4, p. 130–150, 2009. Disponível em: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/full/10.1111/j.1468-2303.2009.00523.x>. Acesso em: 21 fev. 2023.
- EDWARDS, Elizabeth; HART, Janice. **Photographs Objects Histories: On the Materiality of Images**. London: Routledge, 2004.
- ELKINS, James. **Visual studies: a skeptical introduction**. London: Routledge, 2003.
- ESTEVES, Martha de Abreu. **Meninas perdidas: os populares e o cotidiano do amor no Rio de Janeiro da Belle Époque**. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1989.
- ETCHEVERRY, Carolina Martins. **Visões de Porto Alegre nas fotografias dos irmãos Ferrari (c. 1888) e de Virgílio Calegari (c. 1912)**. 2007. 160 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.
- FABRIS, Annateresa. **Ecletismo na arquitetura brasileira**. São Paulo: Nobel; Edusp, 1987.
- FABRIS, Annateresa (org.). **Fotografia: usos e funções no século XIX**. São Paulo: EDUSP, 1991.
- FABRIS, Annateresa. **Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- FAGUNDES, Luciana Pessanha. **Uma República em festa!: a visita dos reis da Bélgica ao Brasil (1920)**. São Paulo: Editora Dialética, 2022.
- FALQUETO, Emanuely Silva. **A Beleza na Comunicação Mediática: Análise da representação da mulher em duas revistas do Norte do Brasil**. 2016. 179 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Unesp, Bauru, 2016.
- FATH, Telma Cristina Damasceno silva. **A fotografia artística na Bahia e sua inserção nos salões oficiais de arte**. 2009. 215 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/9821>. Acesso em: 10 abr. 2022.
- FATH, Telma Cristina Damasceno silva. **O processo de legitimação da fotografia no campo da arte e sua repercussão na Bahia**. 2020. 311 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/33005>. Acesso em: 10 fev. 2022.

BIBLIOGRAFIA

- FÉLIX, ANÍSIO; NERY, Moacir. **Bahia, Carnaval**. Salvador: Artes Gráficas, 1994.
- FERRAZ, Rosane Carmanini. Entre usos e funções a prática do colecionismo de fotografias no século XIX e sua difusão no Brasil Imperial. **Patrimônio e Memória**, Assis, v. 10, n. 1, p. 183–198, 2014. Disponível em: <https://pem.assis.unesp.br/index.php/pem/article/view/381>. Acesso em: 10 fev. 2024.
- FERREIRA, Simara Alves. **A notícia ganha uma nova face: Fotografia de Imprensa em Manaus (1880-1920)**. 2015. 148 f. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2015. Disponível em: <https://tede.ufam.edu.br/handle/tede/5385>. Acesso em: 21 fev. 2022.
- FERREIRA, Daniela de Jesus. **Tempos de lutas e esperanças: a materialização da revista Seiva (1938-1943)**. 2012. 186 f. Dissertação (Mestrado em História) - Departamento de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, 2012. Disponível em: <http://tede2.uefs.br:8080/handle/tede/946>. Acesso em: 10 fev. 2023.
- FERREIRA FILHO, Alberto Heráclito. Desafrikanizar as ruas: elites letradas, mulheres pobres e cultura popular em Salvador 1890- 1937. **Afro-Ásia**, Salvador, v. 1, n. 21–22, p. 239–256, 1998. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/20968>. Acesso em: 22 nov. 2023.
- FERREIRA FILHO, Alberto Heráclito. **Quem pariu e bateu, que balance!/: mundos femininos, maternidade e pobreza: Salvador, 1890-1940**. Salvador: EDUFBA, 2000.
- FIOCHI, Marco Aurélio. **Cidade, indústria e modernidade na representação fotográfica de Hans Günter Flieg (1940-1960)**. 2020. 230 f. Dissertação (Mestrado em História, Política e Bens Culturais) - Escola de Ciências Sociais, Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2020. Disponível em: <https://repositorio.fgv.br/items/775cb645-59ae-462a-bfd0-b19237f67c90>. Acesso em: 22 out. 2022.
- FLEXOR, Maria Helena Ochi; SCHWEIZER, Peter José. **Península de Itapagipe patrimônio industrial e natural**. Salvador: EDUFBA, 2011.
- FONSECA, Letícia Pedruzzi. **As revistas ilustradas A Cigarra e A Bruxa: a nova linguagem gráfica e a atuação de Julião Machado**. 2012. 280 f. Tese (Doutorado em Artes e Design) - Centro de Teologia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/colecao.php?strSecao=resultado&nrSeq=21767@1>. Acesso em: 2 mar. 2023.
- FONSECA, Raimundo Nonato da Silva. **“Fazendo fita”: cinematógrafo, cotidiano e imaginário em Salvador, 1897 -1930**. Salvador: EDUFBA, 2002.
- FRAGA FILHO, Walter. **Mendigos, moleques e vadios na Bahia do século XIX**. Brasília;Salvador: HUCITEC; EDUFBA, 1996.
- FREUND, Gisèle. **La fotografia como documento social**. Barcelona: Éditions Gustavo Gili, S.A., 1983.
- FRY, PETER; CARRARA, SÉRGIO; MARTINS-COSTA, Ana Luiza. Negros e brancos no Carnaval da República Velha. In: REIS, João José (org.). **Escravidão e invenção da liberdade: estudos sobre o negro no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, Walter (org.). **Obras escolhidas I**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BIBLIOGRAFIA

- GAY, Peter. **A educação dos sentidos: a experiência burguesa da Rainha Vitória a Freud**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- GAY, Peter. **A paixão terna: A experiência burguesa da Rainha Vitória a Freud**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- GAY, Peter. **O século de Schnitzler: a formação da cultura da classe média: 1815-1914**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- GINZBURG, Carlo. **Sinais: raízes de um paradigma indiciário**. In: GINZBURG, Carlo (org.). **Mitos, emblemas e sinais**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- GIUCCI, Guillermo. **A vida cultural do automóvel: percursos da modernidade cinética**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2004.
- GOMES, Nathan. A fascinação do patriotismo: cultura visual, relações de gênero e cidadania no Brasil, 1864-1873. **Revista de História da Arte e da Cultura**, Campinas, v. 2, n. 1, p. 66–94, 2021. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/rhac/article/view/15261>. Acesso em: 13 fev. 2023.
- GONÇALVES, Denise. A construção de um imaginário urbano: historiografia e imagens da cidade em Ostensor Brasileiro. In: KNAUSS, Paulo *et al.* (org.). **Revistas ilustradas: modos de ler e ver no Segundo Reinado**. Rio de Janeiro: Mauad X: FAPERJ, 2011. p. 81–90.
- GONZÁLEZ, Manuela Caballero. Veladas de ciencia y misterio. Magia, hipnotismo y física recreativa en los escenarios de Cieza. **Andelma**, Múrcia, v. 16, n. 27, p. 37–53, 2018. Disponível em: <https://www.revistaandelma.es/index.php/andelma/article/view/62>.
- GORI, Fransceso. What is an Image? W. J. T. Mitchell's Picturing Theory. In: PURGAR, Krešimir (org.). **W. J. T. Mitchell's Image Theory: living pictures**. New York: Routledge, 2017.
- GRAHAM, Sandra Lauderdale. **Proteção e obediência: criadas e seus patrões no Rio de Janeiro, 1860-1910**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- GREEN, MARTIN; SWAN, John. **The triumph of Pierrot: the commedia dell'arte and the modern imagination**. Pennsylvania: Penn State Press, 1986.
- GRINBERG, Keila; SALLES, Ricardo (org.). **O Brasil Imperial**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- GROBA, Tiago Santos. **“Um lugar ao sol” Caderno da Bahia e a virada modernista baiana (1948-1951)**. 2012. 180 f. Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/11618>. Acesso em: 24 fev. 2023.
- GUIMARÃES, Ana Carolina de Carvalho. **Entre a vulgarização científica e a produção de estereótipos culturais: a África e os africanos nas páginas da Eu Sei Tudo (1917-1958)**. 2019. 249 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48134/tde-04112019-162428/pt-br.php>. Acesso em: 9 mar. 2023.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. **A modernização dos sentidos**. São Paulo: Editora 34, 1998.

BIBLIOGRAFIA

- GUMBRECHT, Hans Ulrich. O campo não-hermenêutico e a materialidade da comunicação. *In*: ROCHA, João Cezar de Castro (org.). **Corpo e forma**. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 1997.
- HABERT, Angeluccia Bernardes. **A Bahia de Outrora, Agora**. Salvador: Egba, 2002.
- HARVEY, David. **Paris, Capital da Modernidade**. São Paulo: Boitempo, 2015.
- HICKS, Wilson. **Words and Pictures: An Introduction to Photojournalism**. New York: Harper, 1952.
- JANUÁRIO, Willan de Souza. **Civilismo em terras baianas: representações do “povo” na campanha eleitoral de 1909-1910**. 2015. Dissertação (Mestrado em História) - Departamento de Ciências Humanas, Universidade do Estado da Bahia, Santo Antônio de Jesus, 2015.
- JESUS, Gilson Souza de. **Ao som dos atabaques: costumes negros e as leis republicanas em Salvador (1890-1939)**. 2011. 184 f. Dissertação (Mestrado em História) - Departamento de Ciências Humanas, Universidade do Estado da Bahia, Santo Antônio de Jesus, 2011. Disponível em: <https://www.ppghis.uneb.br/wp-content/uploads/2019/04/Gilson-Souza-de-Jesus.pdf>. Acesso em: 22 fev. 2023.
- JONES, Cleiton Melo. **“Vem aí a imigração”: Expectativa, propostas e efetivações da imigração na Bahia (1816-1900)**. 2014. 142 f. Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/18537>. Acesso em: 20 fev. 2023.
- KAEHLER DINIZ, Ludmila Bastos. **Caminhos pela fotografia: um olhar sobre as cidades**. 2016. 133 f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016.
- KNAUSS, Paulo. Aproximações disciplinares: história, arte e imagem. **Anos 90**, Porto Alegre, v. 15, n. 28, p. 151–168, 2008. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/anos90/article/view/7964>. Acesso em: 10 out. 2021.
- KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. **Artcultura: Revista de História, Cultura e Arte**, Urbelândia, v. 8, n. 12, p. 97–115, 2006. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1406>. Acesso em: 10 out. 2021.
- KNAUSS, Paulo *et al.* **Revistas ilustradas: modos de ler e ver no Segundo Reinado**. Rio de Janeiro: Mauad X: FAPERJ, 2011.
- KOMARCHESQUI, Bruna Mayara. **Retratos de uma cidade: a fotografia no jornal Paraná-Norte (1934-1953) e na revista A Pioneira (1948-1954)**. 2013. 131 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Centro de Educação, Comunicação e Artes, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2013. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.uel.br/document/?code=vtls000183205>. Acesso em: 10 fev. 2023.
- KOSSOY, Boris. **Dicionário histórico-fotográfico brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)**. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2002.
- KOSSOY, Boris. **Fotografia & História**. 5. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.
- KOSSOY, Boris. **Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo**. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

BIBLIOGRAFIA

- KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. 3. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.
- KOSSOY, Boris. **O Encanto de Narciso**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2020.
- KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. **Negros no estúdio fotográfico: Brasil, segunda metade do século XIX**. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.
- LARA, Cecília de. **Nova Cruzada: Contribuição para o Estudo de Pré-modernismo**. Rio de Janeiro: Instituto de Estudo Brasileiro, 1971.
- LAZZARI, Alexandre. **Coisas para o povo não fazer: carnaval em Porto Alegre (1870-1915)**. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.
- LEAL, Geraldo. da Costa. **Um cinema chamado saudade**. Salvador: Santa Helena, 1997.
- LEFEBVRE, Henri. **A revolução urbana**. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019.
- LEFEBVRE, Henri. **Espaço e política: o direito à cidade II**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.
- LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade**. Itapevi: Nebli, 2016.
- LEITE, Rinaldo Cesar Nascimento. **A Rainha Destronada: discursos das elites sobre as grandezas e os infortúnios da Bahia nas primeiras décadas republicanas**. Feira de Santana: EDUEFS, 2012.
- LEITE, Rinaldo. **E a Bahia civiliza-se... Ideais de civilização e cenas de anti-civilidade em um contexto de modernização urbana. Salvador, 1912-1916**. 1996. 176 f. Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1996. Disponível em: https://ppgh.ufba.br/sites/ppgh.ufba.br/files/3_e_a_bahia_civiliza-se_ideais_de_civilizacao_e_cenas_de_anti-civilidade_em_um_contexto_de_modernizacao_urbana._salvador._1912-1916.pdf. Acesso em: 20 nov. 2020.
- LEITE, Márcia Maria da Silva Barreiros. **Entre a tinta e o papel. Memórias de leituras e escritas femininas na Bahia (1870-1920)**. Salvador: Quarteto, 2005.
- LEITE, Vanessa Mendonça. Os refugiados do pós-guerra na imprensa carioca. **Encontro de História da Arte**, Campinas, n. 14, p. 705–713, 2019. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/eventos/index.php/eha/article/view/3403>. Acesso em: 13 fev. 2023.
- LÉVY, Pierre. **O que é virtual?** Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.
- LIMA, Solange Ferraz de. O circuito social da fotografia: Estudo de Caso - II. *In*: FABRIS, Annateresa (org.). **Fotografia: usos e funções no século XIX**. 1. ed. São Paulo: Edusp, 1998. p. 59–82.
- LIMA, Ewennyne Rhoze Augusto. **Revista p’ra você: uma história das seduções do moderno no Recife do ano 1930**. 2017. 157 f. Dissertação (Mestrado em História) - Centro de Humanidades, Universidade Federal de Campina Grande, Campina Grande, 2017. Disponível em: <http://dspace.sti.ufcg.edu.br:8080/jspui/handle/riufcg/630>. Acesso em: 2 mar. 2023.
- LIMA, Solange Ferraz;; CARVALHO, Vânia Carneiro de. **Fotografia e Cidade: da razão**

urbana à lógica de consumo – Álbuns de São Paulo (1887-1954). Campinas/São Paulo: Mercado das Letras/FAPESP, 1997.

LINS, Vera; OLIVEIRA, Claudia; VELLOSO, Mônica Pimenta. **O moderno em revistas: representações do Rio de Janeiro, 189 a 1930.** Rio de Janeiro: Garamond, 2010.

LISSOVSKY, Mauricio. **Pausas do destino: teoria, arte e história da fotografia.** Rio de Janeiro: Mauad, 2014.

LOVE, Joseph. **A locomotiva: São Paulo na Federação Brasileira, 1889 - 1937.** Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1982.

LUSTOSA, Isabel. Humor e política na primeira República. **Revista USP**, São Paulo, v. 1, n. 3, p. 53–64, 1989. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25480>. Acesso em: 20 dez. 2023.

LUZ, Adriana de Carvalho. **Mulheres e doutores: discursos sobre o corpo feminino. Salvador, 1890-1930.** 1996. 156 f. Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1996. Disponível em: https://ppgh.ufba.br/sites/ppgh.ufba.br/files/5_mulheres_e_doutores._discursos_sobre_o_corpo_feminino._salvador_1890-1930.pdf.

LUZ, José Augusto Ramos da. **Um olhar sobre a educação primária na Bahia: a salvação pelo ensino primário (1924-1928).** 2009. 174 f. Tese (Doutorado em História) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/35064>. Acesso em: 10 abr. 2023.

MACHADO, Francisco de Ambrosio Pinheiro. **Imagem e consciência da história: Pensamento figurativo em Walter Benjamin.** São Paulo: Edições Loyola, 2013.

MACHADO JÚNIOR, Cláudio De Sá. **Fotografias da vida social Identidades e visibilidades nas imagens publicadas Na revista do globo (Rio Grande do Sul, década de 1930).** 2011. 292 f. Tese (Doutorado em História) - Escola de Humanidades, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2011. Disponível em: <http://repositorio.jesuita.org.br/handle/UNISINOS/4014>. Acesso em: 10 mar. 2023.

MACHADO JÚNIOR, Cláudio De Sá. **fotografias e códigos culturais : representações da sociabilidade carioca pelas imagens da revista Careta (1919-1922).** 2006. 145 f. Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006. Disponível em: <https://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/2374>. Acesso em: 26 fev. 2023.

MANJABOSCO, Angelo Augusto. **O Brasil não é para principiantes: Lew Parrella, Geoge Love e David Zingg, fotógrafos norte-americanos na revista Realidade (1966-1968).** 2016. 140 f. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) - Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-20072016-123746/publico/dissertacao_angelo_manjabosco_anexos.pdf. Acesso em: 10 nov. 2022.

MARANHÃO, Cristina. **O poder da imagem fotográfica: uma análise das imagens publicadas nas revistas Veja e IstoÉ de Luiz Inácio Lula da Silva durante as campanhas presidenciais de 1989 e 2002.** 2007. 158 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Faculdade de Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/3784>. Acesso em: 10 nov. 2022.

BIBLIOGRAFIA

- MARQUES, Higina Teixeira. **Da fotografia na cidade a cidade na fotografia: Ribeirão Preto 1891-1923**. 2015. 272 f. Tese (Doutorado em História) - Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista, Franca, 2015. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/134158%0Ahttp://www.athena.biblioteca.unesp.br/exlibris/bd/cathedra/19-01-2016/000857819.pdf>. Acesso em: 10 nov. 2022.
- MARTINELLI, Maria de Fátima Mendes. **Comunicação científica em saúde: a gazeta médica da Bahia no século XIX**. 2014. 138 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Interdisciplinares sobre a Universidade - Instituto de Humanidades Artes e Ciências, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/15067>. Acesso em: 11 dez. 2022.
- MARTINS, Ana Cecília Impellizieri de Souza. **Bem na foto: A invenção do Brasil na fotografia de Jean Manzon**. 2007. 197 f. Dissertação (Mestrado em História) - Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/colecao.php?strSecao=resultado&nrSeq=11673@1>. Acesso em: 11 jan. 2022.
- MARTINS, Ana Luiza. Da fantasia à História: folheando páginas revisteiras. **História (São Paulo)**, São Paulo, v. 22, n. 1, p. 59–79, 2003. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/his/a/hfh9gT9z3D3YPCYDRy9yswm/?lang=pt>. Acesso em: 10 jan. 2024.
- MARTINS, Ana Luiza. Imprensa em tempos de Império. *In*: MARTINS, Ana Luiza; DE LUCA, Tânia Regina (org.). **História da imprensa no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2011.
- MARTINS, Ana Luiza. **Revistas em revista: impress e práticas em tempos de República, 1890-1922**. São Paulo: EDUSP, 2001.
- MARTINS, Ana Luiza; DE LUCA, Tânia Regina. **História da imprensa no Brasil**. Rio de Janeiro: Contexto, 2008.
- MATTOS, Cláudia Valladão de. A pintura de paisagem entre arte e ciência: Goethe, Hackert, Humboldt. **Terceira margem**, Rio de Janeiro, v. 9, n. 10, p. 152–169, 2004. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/37826>. Acesso em: 20 out. 2022.
- MATTOSO, Katia M. De Queirós. **Família e sociedade na Bahia do século XIX**. Salvador: Corrupio, 1988.
- MAUAD, Ana Maria. Entre retratos e paisagens: modos de ver e representar no Brasil oitocentista. **Studium**, Campinas, n. 15, p. 3–9, 2004. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/studium/article/view/11764>. Acesso em: 10 dez. 2021.
- MAUAD, Ana Maria. Fotografia pública e cultura do visual, em perspectiva histórica. **Revista Brasileira de História da Mídia**, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 11–20, 2013. Disponível em: <https://revistas.ufpi.br/index.php/rbhm/article/view/4056>. Acesso em: 20 dez. 2020.
- MAUAD, Ana Maria. Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, São Paulo, v. 13, n. 1, p. 133–174, 2005. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47142005000100005&lng=pt&tlng=pt. Acesso em: 27 out. 2020.
- MAUAD, Ana Maria. **Sob o signo da imagem: a produção da fotografia e o controle dos**

códigos de representação social pela classe dominante no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XX. 1990. 570 f. Tese (Doutorado em História) - Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 1990.

MAUAD, Ana Maria; LOUZADA, Silvana; DE SOUZA, Luciano Gomes. Das revistas ilustradas ao fotojornalismo independente: itinerários da prática fotográfica no Brasil do século XX. **Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía**, Málaga, n. 22, p. 221–254, 2021. Disponível em: <https://revistas.uma.es/index.php/fotocinema/article/view/11713>. Acesso em: 22 fev. 2023.

MCCANN, Frank. **Soldados da pátria: História do Exército Brasileiro 1889 - 1937.** São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem.** São Paulo: Editora Cultrix, 1974.

MELLO, Márcia Maria Couto. **Salvador multimagética: a imagem do Bairro do Comércio construída através dos cartões-postais (1890-1950).** 2004. 259 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2004.

MENDES, Ricardo. Um Fotógrafo entre Duas Cidades. *In*: FERRAZ, Vera Maria de Barros (org.). **Imagens de São Paulo: Gaensly no acervo da Light (1899-1925).** São Paulo: Fundação Patrimônio Histórico da Energia de São Paulo, 2001.

MENDONÇA, Carolina Silva Cunha de. **Marias sem glória: retratos da prostituição feminina na Salvador das primeiras décadas republicanas.** 2014. Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/23409>. Acesso em: 23 fev. 2023.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 23, n. 45, p. 11–36, 2003. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbh/a/JL4F7CRWKwXXgMWvNKDfCDc/?lang=pt>. Acesso em: 20 out. 2020.

MENEZES, Ednilson Luiz. **O processo de modernização de Salvador no início do século XX: transformações urbano-sociais impostas à cidade entre 1900 e 1930.** 2002. 365 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2002.

MIGNOLO, Walter D. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 32, n. 94, p. 1–18, 2017. Disponível em: <http://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/nKwQNPrx5Zr3yrMjh7tCZVk/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 28 fev. 2023.

MIRABEAU, Almir; LIMA, Edna Cunha; LIMA, Guilherme Cunha. The manual A Fotogravura. A historical panel of the Brazilian printing industry in the early twentieth century. **6th Information Design International Conference**, Recife, p. 1303–1317, 2014. Disponível em: <https://www.proceedings.blucher.com.br/article-details/the-manual-a-fotogravura-a-historical-panel-of-the-brazilian-printing-industry-in-the-early-twentieth-century-8785>. Acesso em: 30 set. 2023.

MIRZOEFF, Nicolás. **Cómo ver el mundo. Una nueva introducción a la cultura visual.**

BIBLIOGRAFIA

Barcelona: Paidós, 2016.

MITCHELL, W. J. T. **Iconologia. Imagen, texto, ideología.** [S. l.: s. n.], 2016.

MITCHELL, William John Thomas. **La ciencia de la imagen: Iconología, cultura visual y estética de los medios.** Madrid: Akal, 2019.

MITCHELL, William John Thomas. Mostrar o ver: uma crítica à cultura visual. **Interin**, São Pa, v. 1, n. 1, p. 1–20, 2006. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/5044/504450754009.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2020.

MITCHELL, William John Thomas. O que é uma imagem?. In: OLINTO, Heidrun Krieger; SCHØLLHAMMER, Karl Erik; PORTAS, Danusa Depes (org.). **Linguagens visuais: literatura, artes e cultura.** Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2018.

MITCHELL, William John Thomas. **Teoría de la imagen.** Madrid: Akal, 2009.

MONTEIRO, Charles. Fotografia e crônica: a construção de uma visualidade urbana moderna de Porto Alegre nas revistas ilustradas nos anos 1920. **Artcultura: Revista de História, Cultura e Arte** **Revista de História, Cultura e Arte**, Uberlândia, v. 16, n. 1, p. 156–166, 2014. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/34264>. Acesso em: 10 out. 2021.

MONTEIRO, Charles. História, fotografia e cidade: reflexões teóricometodológicas sobre o campo de pesquisa. **Métis: história & cultura**, Caixas do Sul, v. 5, n. 9, p. 11–23, 2011. Disponível em: https://meriva.pucrs.br/dspace/bitstream/10923/23318/2/Histria_fotografia_e_cidade_reflexes_tericometodolgicas_sobre_o_campo_de_pesquisa.pdf. Acesso em: 22 fev. 2022.

MONTEIRO, Charles. História e Fotojornalismo: reflexões sobre o conceito e a pesquisa na área. **Tempo e Argumento**, [s. l.], v. 8, n. 1, p. 64–89, 2016.

MONTEIRO, Charles. Imagens sedutoras da modernidade urbana: Reflexões sobre a construção de um novo padrão de visualidade urbana nas revistas ilustradas na década de 1950. **Revista Brasileira de Historia**, São Paulo, v. 27, n. 53, p. 159–176, 2007. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbh/a/mkzBrvJLTrfX6kQNhbj5Rv/#>. Acesso em: 13 fev. 2023.

MONTEIRO, Charles. **Porto Alegre: urbanização e modernidade: a construção social do espaço urbano.** Porto Alegre: EDIPUCRS, 1995.

MORAES, Juliana Lopes de. **A vida moderna (1907-1922), o periódico-vitrine da cidade de São Paulo: tempos de modernidade com um leve toque português.** 2007. 214 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2007. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/items/916b6ed7-5110-4e5d-aa3e-675016227a09>. Acesso em: 19 fev. 2023.

MOREL, Marco. **As transformações dos espaços públicos.** Jundiaí: Paco Editorial, 2016.

MOTA, Andreza Gonzalez Rodrigues. **Divirta-se quem puder: História e lazer em Belo Horizonte através da revista Semana Ilustrada, 1927-1928.** 2018. 74 f. Dissertação (Mestrado em Estudos do Lazer) - Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/BUBD-B76MK5>. Acesso em: 10 maio 2023.

MOTTA, Marly Silva. **A nação faz 100 anos: questão nacional no centenário da Independência.** Rio de Janeiro: Ed. da Fund. Getúlio Vargas-CPDOC, 1992.

BIBLIOGRAFIA

- MOURA, Mariluce de Souza. A fotografia na Bahia. Apesar das perdas, um retrato nítido de mais de um século. **FOTOBÁHIA** 79, [s. l.], 1979.
- NASCIMENTO JÚNIOR, Manoel Maria do. **O distrito soteropolitano de Brotas na primeira República (1889-1930): conflitos sociais na produção, apropriação e uso do seu espaço urbano**. 2019. 616 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/32024>. Acesso em: 11 abr. 2023.
- NAVARRO, Luciana Jobim. **Brasílias impúblicáveis de Marcel Gautherot: o olhar do fotógrafo e o imaginário da cidade**. 2017. 177 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de Brasília, Brasília, 2017. Disponível em: <http://www.realp.unb.br/jspui/handle/10482/24281>. Acesso em: 12 mar. 2023.
- NEGRO, Antonio Luigi. O cartão-postal no Brasil do início do século XX: suporte para o encontro entre imagem e ação. **História, Ciências, Saúde-Manguinhos**, Rio de Janeiro, v. 27, n. 3, p. 967–982, 2020. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/hcsm/a/Ln9mcNZZt9wCGfDPNCbwkhP/?lang=pt>. Acesso em: 10 maio 2022.
- NOGUEIRA, Renata Fernandes da Silva. **Muda a cidade, mudam-se as pessoas. Repressão e movimentos sociais nas páginas da revista ilustrada O Malho (1902 -1910)**. 2018. 153 f. Dissertação (Mestrado em História) - Centro de Educação e Humanidades; Faculdade de Formação de Professores, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.
- NOVAES, Gabriela Pontin. **Cidade dos desejos: Belle Époque, Lazer e Imprensa em Piracicaba (1900-1914)**. 2010. 171 f. Dissertação (Mestrado em História) - Setor de Ciências Humanas Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2010. Disponível em: <https://hdl.handle.net/1884/24490>. Acesso em: 1 abr. 2023.
- OGANDO, Lídia Txai Marinho Minho. **O processo imigratório espanhol da cidade de Salvador como elemento importante na formação de professores de espanhol**. 2016. 32 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Letras) - Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/25461>. Acesso em: 10 jun. 2022.
- OLIVEIRA, Aline Paim de. **A Paladina do Lar: escrita feminina baiana (1910-1917)**. 2000. 254 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2000.
- OLIVEIRA, Karine Costa. **África - Bahia nas fotorreportagens de Verger, Freyre e Tavares em O Cruzeiro (1946 1960)**. 2013. 128 f. Dissertação (Mestrado em História) - Departamento de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, 2013. Disponível em: <http://tede2.uefs.br:8080/handle/tede/199>. Acesso em: 20 jan. 2023.
- OLIVEIRA, Lúcia Lippi. As festas que a República manda guardar. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 4, p. 172–189, 1989. Disponível em: <https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/2283>. Acesso em: 10 jul. 2020.
- OLIVEIRA, Paulo Cesar Miguez de. **Carnaval Baiano: as tramas da Alegria e a teia de negócios**. 1996. 237 f. Dissertação (Mestrado em Administração) - Faculdade de Administração, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1996. Disponível em:

BIBLIOGRAFIA

https://www.cult.ufba.br/arquivos/dissertacao_mestrado_paulo_miguez_npga_ea_ufba_1996.pdf. Acesso em: 15 jun. 2022.

OLIVEIRA, Valter Gomes Santos de. **“Ofereço meu original como lembrança”**: circuito social da fotografia nos sertões da Bahia (1900-1950). 2014. 252 f. Tese (Doutorado em História) - Faculdade de Filosofia de Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/17559>. Acesso em: 10 ago. 2023.

OLIVEIRA, Josivaldo Pires de. **Pelas Ruas da Bahia Criminalidade e Poder no Universo dos Capoeiras na Salvador Republicana (1912-1937)**. 2004. 150 f. Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2004. Disponível em: https://ppgh.ufba.br/sites/ppgh.ufba.br/files/11_pelas_ruas_da_bahia_criminalidade_e_poder_no_universo_dos_capoeiras_na_salvador_republicana_1912-1937.pdf. Acesso em: 20 fev. 2023.

OLIVEIRA, Valter Gomes Santos de. **Revelando a cidade: imagens da modernidade no olhar fotográfico de Osmar Micucci**. 2007. 178 f. Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/11492>. Acesso em: 20 fev. 2023.

OLIVEIRA, Neivalda Freitas de. **Rua Chile: caminho de sociabilidades, lugar de desejos, expressão de conflitos: 1900 - 1940**. 2008. 204 f. Tese (Doutorado em História - Faculdade de História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/13082>. Acesso em: 12 dez. 2023.

OLIVEN, Ruben George. O nacional e o regional na construção da identidade brasileira. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 1, n. 2, p. 68–74, 1986.

OLSZEWSKI FILHA, Sofia. **A fotografia e o negro na cidade do Salvador, 1840 - 1914**. Salvador: Egba; Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1989.

“PASSAGENS”, DE WALTER BENJAMIN, FAZ “ARQUEOLOGIA DA MODERNIDADE CULTURAL”. Belo Horizonte, [s. d.]. Disponível em: <https://ufmg.br/comunicacao/noticias/passagens-de-walter-benjamin-faz-arqueologia-da-modernidade-cultural>. Acesso em: 1 jan. 2023.

PAZ, Daniel J. Mellado. **Beira do mar, lugar comum: os primórdios do lazer e bem-estar à beira mar da cidade do Salvador séc. XIX**. 2020. 548 f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020. Disponível em: https://ppgau.ufba.br/sites/ppgau.ufba.br/files/daniel_paz_compressed.pdf. Acesso em: 23 set. 2022.

PEREIRA, Mateus H. F. A história entre os inimigos do evento e os advogados da estrutura. **Ler História**, Lisboa, n. 57, p. 59–71, 2009. Disponível em: <https://journals.openedition.org/lerhistoria/1845>. Acesso em: 10 fev. 2024.

PEREIRA, Leila Maria de Jesus. **“Mulheres modernas” na imprensa baiana: ideal de feminilidade na Revista Renascença (1910-1928)**. 2021. 165 f. Dissertação (Mestrado em História) - Departamento de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, 2021. Disponível em: <http://www.pgh.uefs.br/arquivos/File/DissertacaoLeilaVersaoFinal.pdf>. Acesso em: 10 dez. 2021.

PEREIRA, Leonaro Affonso de Miranda. **O Carnaval das Letras: literatura e folia no Rio de Janeiro do século XIX**. Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

PEREIRA, Túlio Henrique. **Que coisa é essa, Yôyô?: cor e raça na imprensa ilustrada da Bahia (1897-1904)**. 2016. 370 f. Tese (Doutorado em História) - Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/17587>. Acesso em: 12 nov. 2021.

PEREIRA JUNIOR, Nelson Soares. **Fotojornalismo e discurso: o fotojornalismo no posicionamento discursivo de “A Tarde”**. 2004. 166 f. Dissertação (Mestrado e Comunicação e Cultura Contemporânea) - Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2004. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/11309>. Acesso em: 24 fev. 2023.

PERES, Julio Cezar Pereira. **Fotocronicidade: o cotidiano social londrinense nas fotografias de Haruo Ohara**. 2020. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Centro de Educação Comunicação e Artes, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2020. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.uel.br/document/?code=vtls000233357>. Acesso em: 18 fev. 2023.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Cidades visíveis, cidades sensíveis, cidades imaginárias. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 27, n. 53, p. 11–23, 2007. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbh/a/BXNmGmrvkWDkdVR4VPskmLJ/?lang=pt>. Acesso em: 27 fev. 2023.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Muito além do espaço: por uma história cultural do urbano. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 16, p. 279–290, 1995. Disponível em: <https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/2008>. Acesso em: 28 fev. 2023.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **O imaginário da cidade: visões literárias do urbano – Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre**. 2. ed. Porto Alegre: UFRGS, 2002.

PESSÔA, Yumara Souza. **O mar como testemunha: a modernização do bairro da Barra (1850-1950)**. 2017. 268 f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017. Disponível em: https://ppgau.ufba.br/sites/ppgau.ufba.br/files/tese_yumara_2018_completa_pdf.pdf. Acesso em: 10 set. 2022.

PICADO, Benjamim. Das Funções Narrativas ao Aspectual nos Ícones Visuais: notas sobre modos de interpretar imagens. **Contemporanea**, Salvador, v. 4, n. 2, p. 136–165, 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/3491>. Acesso em: 1 mar. 2023.

PICADO, Benjamin. Fotografia: teoria, interrompida?. **Galáxia (São Paulo)**, São Paulo, n. 36, p. 59–71, 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/gal/a/BRQJHdP8hfZbTSfTXnVYHpk/?lang=pt>. Acesso em: 18 fev. 2023.

PICADO, Benjamim. Sobre/Pelo/Contra o Dispositivo: revisitando a arché da fotografia. **MATRIZES**, São Paulo, v. 4, n. 2, p. 165–181, 2011. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/38302>. Acesso em: 3 mar. 2023.

PINHEIRO, Eloísa Petti. **Europa, França e Bahia: difusão e adaptação de modelos urbanos – Paris, Rio e Salvador**. Salvador: EDUFBA, 2011.

BIBLIOGRAFIA

- PINHEIRO, Eloísa Petti. **Intervenções públicas na freguesia da Sé em Salvador de 1850 a 1920: um estudo de modernização urbana**. 1992. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1992.
- PINHEIRO, Bruno. **Uma Bahia em construção: Pierre Verger e Odorico Tavres na revista O Cruzeiro, 1946-1951**. 2016. 130 f. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) - Museu de Arte Contemporânea, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-08052017-093732/pt-br.php>. Acesso em: 10 jan. 2023.
- PIRES JÚNIOR, Arnaldo Pires. **Imagens em guerra: Imprensa, nacionalismo e formação do estado brasileiro na Guerra do Paraguai**. 2019. 319 f. Tese (Doutorado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Sociais: Instituto de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019. Disponível em: https://www.academia.edu/42243933/Imagens_em_guerra_Imprensa_nacionalismo_e_formação_do_estado_brasileiro_na_Guerra_do_Paraguai. Acesso em: 10 fev. 2023.
- POMARI, Elisa Paletti. **Imagens industriais: narrativas fotográficas sobre a industrialização do Estado de São Paulo na virada do século, 1900 - 1914**. 2018. 207 f. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2018. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/998819>. Acesso em: 2 fev. 2023.
- PORTELLA, Thais dos Santos. **E estas obras do Porto? O messias chega primeiro... A Reforma do Porto do Rio de Janeiro: crítica e entusiasmo nas revistas O Malho, A Avenida e Kósmos (1903 - 1906)**. 2018. 148 f. Dissertação (Mestrado em História Política) - Centro de Ciências Sociais: Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: <https://www.btd.uerj.br:8443/handle/1/13043>. Acesso em: 24 fev. 2023.
- POSSAMAI, Zita Rosane. **Cidade fotografada: memória e esquecimento nos álbuns fotográficos - Porto Alegre, décadas de 1920 e 1930**. 2005. 287 f. Tese (Doutorado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/5251>. Acesso em: 10 dez. 2022.
- PRATT, Mary Louise. **Os olhos do Imperio: relatos de viagem e transculturação**. Bauru: EDUSC, 1999.
- PROENÇA, Caio De Carvalho; MONTEIRO, Charles. O fotojornalismo em revista: o trabalho do fotógrafo e do editor de fotografia na *Veja* (1977). **Revista Maracanan**, Rio de Janeiro, v. 12, n. 14, p. 190–209, 2016. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/maracanan/article/view/20869>. Acesso em: 13 fev. 2023.
- QUEIROZ, Tereza Aline Pereira de. **O Renascimento**. São Paulo: EDUSP, 1995.
- QUEIROZ, Vanessa de Jesus. **“Profetas do mau agouro” ? Higiene Pública na Gazeta Medica da Bahia (1866-1870)**. 2018. 226 f. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Ciências Humanas, Universidade de Brasília, Brasília, 2018. Disponível em: <http://icts.unb.br/jspui/handle/10482/32894>. Acesso em: 8 fev. 2023.
- QUIJANO, Aníbal. Colonialidad y modernidad/razionalidad. **Revista del Instituto Indigenista Peruano**, Lima, v. 13, n. 29, p. 11–20, 1992.
- QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. *In*: LANDER,

BIBLIOGRAFIA

Edgardo (org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais**. Buenos Aires: CLACSO, 2005.

RAIMUNDO, Sílvia Lopes. Bandeirantismo e identidade nacional Representações geográficas no Museu Paulista. **Terra Brasilis Revista da Rede Brasileira de História da Geografia e Geografia Histórica**, Niterói, v. 1, n. 6, p. 1–19, 2004. Disponível em: <https://journals.openedition.org/terrabrasilis/375>. Acesso em: 10 fev. 2023.

RAMOS, Cleidiana Patrícia. **O discurso da luz (Imagens das Religiões Afro-Brasileiras no Arquivo do Jornal A Tarde)**. 2009. 276 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Étnicos e Africanos) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/8943>. Acesso em: 5 mar. 2023.

REIS, Meire Lúcia Alves dos. **A cor da notícia: discursos sobre o negro na imprensa baiana 1888-1937**. 2000. 156 f. Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2000. Disponível em: https://ppgh.ufba.br/sites/ppgh.ufba.br/files/7_a_cor_da_noticia._discursos_sobre_o_negro_na_imprensa_baiana_1888-1937.pdf. Acesso em: 19 jan. 2023.

REIS, João José. **A morte é uma festa: Ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

REIS, João José. **Ganhadores: a greve negra de 1857 na Bahia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

REIS, José Carlos. **História da “consciência histórica” ocidental**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

REZENDE, Antonio Paulo. **(Des)encantos modernos: histórias da cidade do Recife na década de vinte**. Recife: Editora UFPE, 2016.

RIBEIRO DOS SANTOS, Marinês; MANNALA, Thaís. Modernidade e visualidade no projeto editorial da revista O Cruzeiro (1928-1945). **Visualidades**, Goiânia, v. 11, n. 1, p. 149–171, 2014. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/28190/15847>. Acesso em: 25 jan. 2023.

RICOEUR, Paul. **A história, a memória, o esquecimento**. Campinas: Editora da Unicamp, 2008.

RICOEUR, Paul. **Do texto à ação: ensaios de hermenêutica II**. Porto: 1986, 1986.

RICOEUR, Paul. Le retour de l'Événement. **Mélanges de l'école française de Rome**, Roma, v. 104, n. 1, p. 29–35, 1992. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/mefr_1123-9891_1992_num_104_1_4195. Acesso em: 10 fev. 2024.

RICOEUR, Paul. **O si-mesmo como outro**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.

RICOEUR, Paul. **Percursos do reconhecimento**. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa vol. 1**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

ROCHA JUNIOR, Coriolano Pereira da; SANTOS, Henrique Sena dos. **Primórdios do esporte no Brasil: Salvador**. Manaus: Reggo Edições, 2015.

RODRIGUES, Andréa da Rocha. **A infância esquecida: Salvador 1900 – 1940**. Salvador: EDUFBA, 2003.

BIBLIOGRAFIA

ROLNIK, Raquel. **O que é cidade**. São Paulo: Brasiliense, 2017.

ROMANELLO, Jorge Luiz. **A natureza no discurso fotográfico da revista O Cruzeiro: paisagens e imaginários no Brasil desenvolvimentista 1954-1961**. 2006. 251 f. Tese (Doutorado em História) - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2006. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/103174>. Acesso em: 24 fev. 2023.

RONCAYOLO, Marcel. **La Ville et ses territoires**. Paris: Gallimard, 1990.

RONCAYOLO, Marcel. Mutações do espaço urbano: a nova estrutura da Paris haussmanniana. **Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História**, São Paulo, v. 18, p. 91–96, 1999. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/10978>. Acesso em: 20 fev. 2023.

ROSADO, Rita de Cássia Santana de Carvalho. **O porto de Salvador: modernização em projeto: 1854-1891**. 1983. 117 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1983. Disponível em: https://ppgh.ufba.br/sites/ppgh.ufba.br/files/1_o_porto_de_salvador_modernizacao_em_projeto_1854-1891.pdf. Acesso em: 10 set. 2022.

ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: SENAC, 2009.

SAES, Alexandre Macchione. Modernização e concentração do transporte urbano em Salvador (1849-1930). **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 27, n. 54, p. 219–238, 2007. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbh/a/QszCnMCtrybzPGKtCgzP3nt/>. Acesso em: 26 jul. 2023.

SALLES, Amana. **Revista Life: fotorreportagem e as relações com a cinematografia**. 2018. 130 f. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-03122018-152052/pt-br.php>. Acesso em: 23 fev. 2023.

SAMPAIO, Consuelo Novais. **50 anos de Urbanização: Salvador da Bahia no Século XIX**. Rio de Janeiro: Versal, 2005.

SAMPAIO, Teodoro. **História da fundação da cidade do Salvador**. Salvador: Tipografia Beneditina, 1949.

SAMPAIO, Consuelo Novais. **Partidos políticos da Bahia na Primeira República: uma política da acomodação**. Salvador: EDUFBA, 1999.

SANCHES, Maria Aparecida Prazeres. **Fogões, pratos e panelas: poderes, práticas e relações de trabalho doméstico. Salvador 1900/1950**. 1998. 188 f. Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1998. Disponível em: https://ppgh.ufba.br/sites/ppgh.ufba.br/files/3_fogoes_pratos_e_panelas_poderes_praticas_e_relacoes_de_trabalho_domestico_salvador_1900-1950.pdf. Acesso em: 10 fev. 2023.

SANTANA, Maria da ajuda. Imagens Valiosas: Cartões postais valorizam a Chapada Diamantina para atrair investidores, numa época de franca decadência das minas. **Revista de História da Biblioteca Nacional**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 88, 2013.

BIBLIOGRAFIA

- SANTIAGO, Bruna Oliveira. **Humor e artes gráficas: a representação do negro na revista *Semana Ilustrada (1860-1876)***. 2017. 145 f. Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-26052017-110432/pt-br.php>. Acesso em: 20 out. 2023.
- SANTIAGO, Cybèle Celestino. **Sobre arcos e bondes: resgatando a memória urbana de Salvador**. Salvador: EDUFBA, 2019.
- SANTIAGO JÚNIOR, Francisco das Chagas Fernandes. A virada e a imagem: história teórica do pictorial/iconic/visual turn e suas implicações para as humanidades. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, São Paulo, v. 27, p. 1–51, 2019. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/148769/152877>. Acesso em: 20 nov. 2020.
- SANTNA, Nelia de. **A prostituição feminina em Salvador (1900-1940)**. 1996. 115 f. Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1996. Disponível em: https://ppgh.ufba.br/sites/ppgh.ufba.br/files/9_a_prostituicao_feminina_em_salvador._1900-_1940.pdf. Acesso em: 20 fev. 2023.
- SANTOS, Mário Augusto da Silva. **A República do povo: sobrevivência e tensão**. Salvador: EDUFBA, 2001.
- SANTOS, Mário Augusto da Silva. Crescimento urbano e habitação em Salvador (1890-1940). **Revista de Urbanismo e Arquitetura**, Salvador, v. 3, n. 1, p. 20–29, 1990. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/rua/article/view/3103>. Acesso em: 29 out. 2022.
- SANTOS, José Weliton Aragão dos. **Formação da Grande Imprensa na Bahia**. 1985. 139 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1985. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/27402>. Acesso em: 22 out. 2023.
- SANTOS, Henrique Sena dos. Futebol no interior da Bahia. *In*: DIAS, Cleber (org.). **Depois da Avenida Central: Cultura, Lazer e Esportes nos Sertões do Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Jaguaririca, 2020.
- SANTOS, Isis Freitas dos. **“Gosta dessa baiana?” crioulas e outras baianas nos cartões postais de Lindemann (1880-1920)**. 2014. 134 f. Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014. Disponível em: https://repositorio.ufba.br/handle/ri/18776?locale=pt_BR. Acesso em: 10 nov. 2022.
- SANTOS, Henrique Sena dos. **Pugnas Renhidas: futebol, cultura e sociedade em Salvador, 1901 - 1924**. Salvador: EDUFBA, 2014.
- SANTOS, Henrique Sena dos. **Pugnas Renhidas: futebol, cultura e sociedade em Salvador (1901 - 1924)**. 2012. 360 f. Dissertação (Mestrado em História) - Departamento de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, 2012. Disponível em: <http://tede2.uefs.br:8080/handle/tede/1013>. Acesso em: 19 fev. 2023.
- SANTOS, Henrique Sena dos. “Vimos do esporte e só para ele viveremos”: notas sobre uma revista ilustrada na Salvador dos anos 1920. **Patrimônio e Memória**, Assis, v. 9, n. 1, p. 196–222, 2013. Disponível em: <https://pem.assis.unesp.br/index.php/pem/article/view/310>. Acesso em: 28 ago. 2023.

BIBLIOGRAFIA

SANTOS, Henrique Sena dos; ROCHA JUNIOR, Coriolano Pereira da. **Primórdios do Esporte no Brasil: Salvador**. Rio de Janeiro: Reggo, 2015.

SARMENTO, Silvia Noronha. **A Raposa e a Águia: J.J. Seabra e Rui Barbosa na política baiana da primeira república**. Salvador: EDUFBA, 2011.

SCHAPOCHNIK, Nelson. Cartões-postais, álbuns de família e ícones da intimidade. *In*: SEVCENKO, Nicolau (org.). **História da vida privada no Brasil 3. República: da Belle Époque à Era do Rádio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SCHOLL, Raphael Castanheira. **A feminilidade que se aprende: a educação através da moda na Revista do Globo/RS (1929-1939)**. 2016. 202 f. Tese (Doutorado em Educação) - Escola de Humanidades, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016. Disponível em: <https://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/7046>. Acesso em: 10 mar. 2023.

SCHVAMBACH, Janaina. **Memória Visual da Cidade de Pelotas nas Fotografias Impressas no Jornal A Alvorada e Almanaque de Pelotas (1931 – 1935)**. 2010. 132 f. Dissertação (Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural) - Instituto de Ciências Humanas, Pelotas, 2010. Disponível em: <https://guaiaca.ufpel.edu.br/handle/prefix/6507>. Acesso em: 20 jan. 2023.

SECCHI, Bernardo. **A cidade do século XX**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

SENNETT, Richard. **Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental**. São Paulo: Editora Record, 1997.

SENNETT, Richard. **Construir e habitar: ética para uma cidade aberta**. São Paulo: Editora Record, 2018.

SERVA, Leão Pinto. **A “fórmula da emoção” na fotografia de guerra. Como as imagens de conflitos se relacionam com a tradição iconográfica explorada por Aby Warburg**. 2017. 220 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras e Artes, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/20631>. Acesso em: 20 jan. 2023.

SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu extático na metrópole: São Paulo: sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SILVA, Érica Sarmiento da. Da aldeia às cidades: um breve recorrido de uma emigração ao Brasil. **Revista UFG**, Goiânia, v. 14, n. 12, p. 214–222, 2017. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/revistaufg/article/view/48433>. Acesso em: 8 nov. 2022.

SILVA, Roberto James. **Doença, Fotografia e Representação: Revistas Médicas em São Paulo e Paris, 1869-1925**. 1. ed. São Paulo: EDUSP, 2009.

SILVA, Carla Fernanda da. **Grafia da luz: a narrativa visual sobre a cidade na revista Blumenau em Cadernos**. 2008. 127 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.

SILVA, Aldo José Moraes. **Instituto Geográfico e Histórico da Bahia: Origem e Estratégias de Consolidação Institucional 1894 - 1930**. 2006. 256 f. Tese (Doutorado em História) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006. Disponível em: https://ppgh.ufba.br/sites/ppgh.ufba.br/files/2_instituto_geografico_e_historico_da_bahia_ori

BIBLIOGRAFIA

gem_e_estrategias_de_consolidacao_institucional_1894_-_1930.pdf. Acesso em: 1 mar. 2023.

SILVA, Jéssica Santos Lopes da. **O “império das circunstâncias”: carnaval e disputas políticas nos pós-abolição (Salvador, 1890-1910)**. 2018. 144 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/31888>. Acesso em: 10 set. 2022.

SILVA, Viviane Rummmler da. **Pintores fundadores da Academia de Belas Artes da Bahia: João Francisco Lopes Rodrigues (1825-1893) e Miguel Navarro y Cañizares (1834-1913)**. 2008. 452 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/9855>. Acesso em: 23 fev. 2023.

SILVA, Amanda da Silva e. **Revista do Norte: a impressão fotográfica e a impressão social da São Luís no começo do século XX**. 2019. 138 f. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) - Departamento de Comunicação Social, Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2019. Disponível em: <https://tedebc.ufma.br/jspui/handle/tede/2671>. Acesso em: 1 mar. 2023.

SILVA FILHO, José Oliveira da. **A construção de uma visualidade sobre o Maranhão a partir de álbuns de vistas (1899-1913)**. 2018. 272 f. Tese (Doutorado em História) - Escola de Humanidades, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018. Disponível em: <https://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/8229>. Acesso em: 23 fev. 2020.

SILVA JÚNIOR, Carlos Borges. **A sobrevivência das imagens de Amazônia na literatura e no jornalismo de revista**. 2012. 173 f. Dissertação (Mestrado em Jornalismo) - Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2012. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/100832>. Acesso em: 21 jan. 2023.

SILVEIRA, Maria J. R. **O discurso do saneamento e a modernização da cidade: Salvador, 1890-1930**. 2000. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2000.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUSA, Jorge Pedro. **Fotojornalismo: introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2004.

SOUSA, André Nunes de. **Orla Oceânica de Salvador: um mar de representações**. 2015. 158 f. Dissertação (Mestrado em Geografia) - Instituto de Geociências, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/17826>. Acesso em: 20 nov. 2022.

SOUSA, Jorge Pedro. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Chapecó; Florianópolis: Argos; Letras Contemporâneas, 2000.

SOUZA, Ione Celeste Jesus de. **Escolas ao povo: experiências de escolarização de pobres na Bahia - 1870 a 1890**. 2006. Tese (Doutorado em História) - Faculdade de História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em: <https://sapientia.pucsp.br/handle/handle/12953>. Acesso em: 20 ago. 2023.

SOUZA, Rodrigo Henrique Busnardo de. **Fotografia, cidade e paisagem urbana: revelações entre Brasil e França (1840 - 1889)**. 2019. 533 f. Tese (Doutorado em

BIBLIOGRAFIA

Urbanismo) - Centro de Ciências Exatas, Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Campinas, 2019. Disponível em: <https://repositorio.sis.puc-campinas.edu.br/handle/123456789/16089>. Acesso em: 10 fev. 2023.

SOUZA, Osnan Silva de. “O povo tem fome”: uma reflexão sobre a penúria em Salvador na Primeira República (1889-1920). **Revista de História da UFBA**, Salvador, v. 7, p. 1–17, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/rhufba/article/view/35015>. Acesso em: 20 out. 2023.

SOUZA, Pablo Bráulo de. **Vida Paulista (1903-1905): semanário ilustrado de humorismo, crítica e arte**. 2013. 318 f. Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-14032014-095439/pt-br.php>. Acesso em: 7 fev. 2023.

STURKEN, Marita; CARTWRIGHT, Lisa. **Practices of looking: an introduction to visual culture**. 3. ed. New York: Oxford University Press, 2017.

SÜSSEKIND, Flora. **O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

TAVARES, Frederico de Mello Brandao. **Na cidade, o fotojornalismo; no fotojornalismo, Belo Horizonte**. 2005. 168 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/VCSA-6W9MU7>. Acesso em: 24 fev. 2023.

TAVARES, Luis Guilherme Pontes. **Nome para compor em caixa alta: ARTUHR AREZIO DA FONSECA**. Salvador: Egba, 2005.

TEIXEIRA, Suelem Demuner. **O Rio de Janeiro pelo Brasil: a grande reforma urbana nos jornais do país (1903-1906)**. 2020. 240 f. Dissertação (Mestrado em História) - Centro de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020. Disponível em: <https://www.unirio.br/cchs/ppgh/producao-academica/dissertacoes-de-mestrado-e-egressos-pasta/o-rio-de-janeiro-pelo-brasil-a-grande-reforma-urbana-nos-jornais-do-pais-1903-1906>. Acesso em: 5 mar. 2023.

THOMPSON, Edward Palmer. A miséria da teoria ou um planetário de erros. In: THOMPSON, Edward Palmer (org.). **A miséria da teoria e outros ensaios**. Petrópolis: Vozes, 2021.

TOMAZONI, Mário. **Álbuns da cidade Caxias (1935 - 1947): as reformas urbanas fotografadas**. 2011. 209 f. Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de Humanidades, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011. Disponível em: <https://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/2391>. Acesso em: 26 fev. 2023.

TURAZZI, Maria Ines. **Poses e Trejeitos na Era do Epetáculo**. Rio de Janeiro: Rocco/Funarte, 1995.

UZEDA, Jorge Almeida. **A morte vigiada: a cidade do Salvador e a prática da medicina urbana (1890-1930)**. 1992. 156 f. Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1992. Disponível em: https://ppgh.ufba.br/sites/ppgh.ufba.br/files/1_a_morte_vigiada._a_cidade_do_salvador_e_a_pratica_da_medicina_urbana._1890-1930.pdf. Acesso em: 18 fev. 2023.

BIBLIOGRAFIA

- UZÊDA, Jorge Almeida. **O aguaceiro da modernidade na cidade do Salvador 1935- 1945**. 2006. 319 f. Tese (Doutorado em História) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/11122>. Acesso em: 23 fev. 2023.
- VALENTE, Monalisa. **Luva de brocado e chita : o modernismo baiano na revista A Luva**. 2004. 263 f. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) - Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/299860>. Acesso em: 20 dez. 2022.
- VANIN, Iole Macedo. **As damas de branco na biomedicina baiana (1879-1949). Médicas, farmacêuticas e odontólogos**. 2008. 258 f. Tese (Doutorado em História) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008. Disponível em: https://ppgh.ufba.br/sites/ppgh.ufba.br/files/5_as_damas_de_branco_na_biomedicina_baiana_1879-1949_medicas_farmacenticas_e_odontologas.pdf. Acesso em: 20 fev. 2023.
- VASCONCELLOS, Christiane Silva de. **O circuito social da fotografia a gente negra: Salvador 1860-1916**. 2006. 187 f. Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/35580>. Acesso em: 20 set. 2022.
- VASCONCELO, Mônica. **A campanha abolicionista na Revista Ilustrada (1876 - 1888): Ângelo Agostini e a educação do povo**. Curitiba: Appris, 2018.
- VEIGA, Cláudio de Andrade. **Um retrato da Bahia em 1904: O Papão**. Salvador: Centro de Estudos Baianos da Universidade Federal da Bahia, 1986.
- VELLOSO, Verônica Pimenta. Cartões-postais: imagens do progresso (1900-10). **História, Ciências, Saúde-Manguinhos**, Rio de Janeiro, v. 7, n. 3, p. 691–704, 2001. Disponível em: <http://www.scielo.br/j/hcsm/a/Twksn8SyXmxmBCmvSJxYmps/?lang=pt&format=html>. Acesso em: 14 mar. 2023.
- VERISSIMO, Bruno Pereira. **O Design de Luís Jardim: Ilustrações e Artes Gráficas para a Imprensa Periódica Pernambucana do começo do Século XX**. 2020. 233 f. Dissertação (Mestrado em Design) - Centro de Arte e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2020. Disponível em: [https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/39235/1/DISSERTACAO Bruno Pereira Verissimo.pdf](https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/39235/1/DISSERTACAO%20Bruno%20Pereira%20Verissimo.pdf). Acesso em: 23 abr. 2024.
- VEZZANI, Iriana Nunes. **Uma revista de tipo europeu: educação e civilização na galeria ilustrada (Curitiba 1888-1889)**. 2013. 397 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Setor de Educação, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2013. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/xmlui/handle/1884/78017>. Acesso em: 28 fev. 2023.
- VIANA, Cristina Amaro. Paul Ricoeur e o acontecimento. **Lampião**, Maceió, v. 3, n. 1, p. 73–88, 2022. Disponível em: <https://www.seer.ufal.br/index.php/lampiao/article/view/15619>. Acesso em: 10 jan. 2024.
- VIANNA, Marisa. **“...Vou pra Bahía”. Cidade do Salvador em Cartoes-Postais (1898-1930)**. Salvador: Bigraf, 2004.
- VIANNA, Antônio. **Casos e coisas da Bahia**. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1984.

BIBLIOGRAFIA

- VIEIRA, Claudia Andrade. **Imagens reveladas, diferenças veladas: relações de gênero na dinâmica do espaço público na cidade do Salvador, Bahia**. 2013. 282 f. Tese (Doutorado em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/23891>. Acesso em: 5 mar. 2023.
- VIEIRA FILHO, Raphael Rodrigues Vieira. **A Africanização do Carnaval de Salvador: recriação do espaço carnavalesco (1876-1930)**. 1995. Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1995.
- VISCARDI, Cláudia Maria Ribeiro; Soares Livia Freitas Pinto Silva. Votos, partidos e eleições na Primeira República: A dinâmica política a partir das Charges de O Malho. **Revista de História (São Paulo)**, São Paulo, v. 177, p. 1–31, 2019. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rh/a/shSx4zJjDSvYDBJckzvSpsS/>. Acesso em: 30 nov. 2022.
- WARBURG, Aby. **Histórias de fantasma para gente grande**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. 1. ed. São Paulo: Paz & Terra, 1992.
- ZENHA, Celeste. O negócio das “vistas do Rio de Janeiro”: imagens da cidade imperial e da escravidão. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 34, p. 23–50, 2004. Disponível em: <https://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2227>. Acesso em: 14 mar. 2023.
- ZORZO, Francisco Antônio. **Ferrovia e rede urbana na Bahia: dozes cidades conectadas pela ferrovia no Sul do Recôncavo e Sudoeste Baiano (1870 - 1930)**. Feira de Santana: EDUEFS, 2001.