UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

Versões do “progresso”: a modernização como tema e problema do
fotógrafo Militão Augusto de Azevedo (1862-1902)

Volume 1

Íris Moraes Araújo

**Dissertação apresentada ao Programa
de Pós-Graduação em Antropologia
Social, do Departamento de
Antropologia da Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo, para a
obtenção do título de Mestre em
Antropologia.**

Orientadora: Prof^a Dr^a Lilia Katri Moritz Schwarcz

São Paulo

2006

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

Versões do “progresso”: a modernização como tema e problema do
fotógrafo Militão Augusto de Azevedo (1862-1902)

Volume 1

Íris Moraes Araújo

São Paulo

2006

Para o Fred

Agradecimentos

Esta dissertação de mestrado é devedora de muitos estímulos e companheirismos. À Lilia Moritz Schwarcz, agradeço por me falar de assuntos que não conhecia, por abrir alguns caminhos e ensinar andar por outros, por espalhar por aí incentivo e delicadeza. E por me colocar em contato com outras pessoas que se dispuseram a discutir sobre temas e problemas mais ou menos comuns aos que essa dissertação buscou enfrentar: Fraya Frehse, Valéria Mendonça de Macedo, Paula Pinto e Silva, Stélio Marras, Alessandra El Far, Letícia Vidor Reis, Maria José Campos, Claude Papavero, Heloísa Pires de Lima, Fernanda Lucchesi, Florência Ferrari, João Batista Félix, Paula Miraglia, Daniel Calazans Pierri, Eron Eugenio Barboza de Almeida, Luís Felipe Hirano. À Rafaela de Andrade Deiab, à Daniela Carolina Perutti e ao Eduardo Dimitrov, um obrigado especial por terem acompanhado muito de perto esta pesquisa.

No Museu Paulista, lugar de descobertas, agradeço a Sônia Spigolon, Shirley Ribeiro, Tatiana Vasconcelos, Solange Ferraz de Lima e Vânia Carneiro de Carvalho, pela disponibilidade e interesse que sempre tiveram, ao longo de todos esses anos, com essa investigação. À professora Ana Lúcia Pastore Schritzmeyer, fica a lembrança do convite inesperado em falar do mestrado aos alunos de Antropologia I em visita a este Museu. À Virgínia Maria Albertini, meus agradecimentos pela apresentação do acervo de Militão sob a guarda do Instituto Moreira Salles em um final de ano atribulado.

Tenho grandes dívidas pelas participações decisivas dos professores Fernanda Arêas Peixoto e Ulpiano Toledo Bezerra de Menezes na banca de qualificação, momento ocorrido com questionamentos, sugestões e, principalmente, com grande generosidade. Às professoras Alicia Castells e Mónica Rotman, coordenadoras do grupo de trabalho “Patrimônio e Cultura: processos de politização, mercantilização e construção de identidades” da 25ª RBA, agradeço pelos debates que tocaram em questões dessa pesquisa.

À FAPESP, meu reconhecimento pelas bolsas, de Iniciação Científica, em que tomei um primeiro contato com as fotografias e escritos de Militão, e de Mestrado, hora que tentei aprofundar-me em algumas questões e amarrar os fios deste aprendizado. À ECOSOL, o imenso obrigado pela acolhida e pelas horas livres concedidas para que eu pudesse terminar este trabalho.

Frederico Tell de Lima Ventura e João Eduardo César de Vilhena ajudaram-me pacientemente a confeccionar o caderno de imagens que acompanha a dissertação. Daniela do Amaral Alfonsi dispôs-se a traduzir o resumo. Fred, Dani e João também leram partes do texto, que contou ainda com as observações de Beatriz Moraes Araújo, Roger Lisardo, Alexandre Barbosa Pereira, Daniela Carolina Perutti e Érica Peçanha do Nascimento. Não sei dizer o quanto sou grata a todos esses grandes amigos.

Bruna Mantese, com muita disposição, socorreu-me às questões burocráticas que, ora ou outra, apareceram. Paulo Roberto Ortiz ajudou-me a estabelecer a versão final do texto. Arnaldo Domínguez e Márcio Leopoldo Gomes Bandeira auxiliaram-me, de muitos modos (e muito mais do que eles devem imaginar), a pôr um ponto final na dissertação.

À Janete Veloso e ao Carlos Roberto Alves Veloso, agradeço pelo interesse que sempre transpareceram por este trabalho. Maria Cristina de Lima Ventura e ao Paulo Roberto Veloso Ventura, além do convívio e da hospedagem em Goiânia, devo muito pelo incentivo constante e pelo carinho. Minha gratidão, ainda, vai ao Sr. Francisco Alves Ventura que, mal sabíamos, fariam dele parte dessa pesquisa.

Aos meus pais, Laura Maria de Castro Moraes Araújo e Dalto Nunes Araújo, e às minhas irmãs, Carolina Moraes Araújo e Beatriz Moraes Araújo, é pouco dizer obrigada, se lembro de gestos que só se fazem em família. À minha tia Judite de Castro Moraes Araújo, meu agradecimento pela inspiração às linhas e principalmente às entrelinhas dessa dissertação.

Este texto é muito devedor do interesse e da presença constante de Frederico Tell de Lima Ventura. A ele, agradeço por isso e por muito mais.

Resumo

Esta dissertação centra-se no legado de Militão Augusto de Azevedo (1837-1905) com o objetivo de desvendar as diferentes maneiras que tal fotógrafo representou o processo de modernização ocorrido nas últimas décadas do século XIX no Brasil e, especialmente, em São Paulo. Tomando a especificidade de sua profissão, buscou-se apresentar a maneira com que uma rede de relações sociais foi tecida em torno desta personagem. Estes vínculos permitem notar qual foi o lugar angariado por Militão naquela sociedade; tal posição marcaria de modo perene as percepções do fotógrafo acerca dos processos de mudança que vivenciou. A análise dos documentos de Militão, particularmente suas fotografias e cartas, configura uma polissemia de significados a respeito das transformações ocorridas na cidade de São Paulo a partir da década de 1860, e na política brasileira, após a Proclamação da República. Desta forma, as observações da personagem a respeito de seu mundo em mudança asseveram que, menos do que coladas ao “progresso”, as representações do fotógrafo formam um amálgama de temporalidades desencontradas, que se imbricam e se tensionam.

Palavras-chave

Militão Augusto de Azevedo; fotografia; São Paulo; Monarquia e República; progresso

Abstract

This dissertation is focused on the inheritance of a photographer called Militão Augusto de Azevedo (1837-1905). Its goal is to investigate the different sorts of his representation of the modernization's process in the last decades of the 19th century in Brazil, and, especially in the city of São Paulo. Considering the particularity of his profession, this text presents the net of social relations built around this photographer. These bonds lead us to realize the place of Militão in that society, and, how such position would mark perennially his perceptions about the process of changes which he had witnessed. The analysis of Militão's documents, especially his photographs and letters, figures as a polysemy of meanings about the transformations occurred in the city of São Paulo since 1860 and in the Brazilian politics after the Republic's Proclamation. In such a way, the comments of the character on his changing world asseverate that, less than directly related to the “progress”, his representations mix different temporalities, which overlap and tension themselves.

Key Words

Militão Augusto de Azevedo; photography; São Paulo; Monarchy and Republic; progress

Índice

Volume 1

Introdução	Comparando tempos através de fotografias e cartas	1
Capítulo 1	O legado de Militão e seu processo de “musealização”	18
Capítulo 2	O estado da questão: Militão sob vários ângulos e interpretações	31
Capítulo 3	Militão, fotógrafo: sobre tramas de relações e algumas desditas, mediadas pelas fotografias	41
Capítulo 4	“Almocei monarquista e jantei republicano”: Militão e as transformações no mundo da política	82
Capítulo 5	O espetáculo do “progresso” ou o <i>Álbum Comparativo</i> de Militão	113
Algumas Considerações Finais	“Antigos paulistas” em meio à modernização	146
Acervos Consultados		161
Fontes		162
Referências Bibliográficas		164
Créditos das figuras		178
Anexo	Fotografias do <i>Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo (1862-1887)</i>	191

Volume 2

Figuras	1
---------	---

Introdução – Comparando tempos através de fotografias e cartas

“Principia a república com o calor, que é a vida, que é a atividade, e atividade que o progresso em breve transformará tudo!”.¹ Esta frase é de Militão Augusto de Azevedo (1837-1905), fotógrafo cujo legado permite uma reflexão sobre o processo de modernização das últimas décadas do século XIX, no Brasil e de modo acentuado na cidade de São Paulo. Tendo atuado principalmente na capital da província de São Paulo entre 1862 e 1887, Militão produziu imagens de casas, chácaras, edifícios públicos, ruas e tomadas panorâmicas. Este fotógrafo também organizou álbuns com parte dessas vistas urbanas por ele tiradas. Além disso, em estúdios paulistanos – o Galeria Esplêndida (1862-1865), o Fotografia Acadêmica (1865-1875), e seu próprio estabelecimento, o Fotografia Americana (1875-1885) – ele chegou a realizar mais de 12 mil imagens de pessoas, entre comuns e notórias. De modo um tanto improvisado, Militão também criou retratos em excursões a outras cidades, em especial quando as mesmas encontravam-se em festa. Tal personagem manteve ainda uma rede de comércio com outros profissionais, particularmente do interior paulista, revendendo o material de seu ofício.

Todas essas atividades de Militão ocorreram no período em que era uma novidade a fixação de imagens da *camera obscura* por meio de processos físicos e químicos.² O anúncio público da invenção e a imediata comercialização do daguerreótipo, a primeira máquina fotográfica, aconteceu em 1839. Já no início dos anos 1850, passou a ocorrer a disseminação do sistema negativo-positivo. Esta era uma técnica que, ao contrário do daguerreótipo, permitia a reprodução de uma mesma imagem inúmeras vezes.³

Nesse contexto, o interesse pela fotografia foi crescente e definitivo. Contudo, para que alguém fotografasse, deveria ser capaz de dominar os processos de produção deste tipo de imagem. Além de conhecer a maneira com que tais dispositivos, regidos pelas leis das ciências modernas, funcionavam, o fotógrafo também precisava ser versado em uma espécie de repertório das artes plásticas ocidentais, que foi se constituindo desde o Renascimento.

¹ Carta ao Sr. Tavares Sobrinho, 10.dez.1889.

² Cf. Walter Benjamin. “Pequena história da fotografia”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, [1931] 1985, p. 91. A *camera obscura* – um tipo de compartimento fechado com uma pequena abertura pela qual raios luminosos provenientes de objetos exteriores são captados e produzem uma imagem – era conhecida e utilizada por pintores europeus desde, pelo menos, Leonardo Da Vinci.

³ Cf. Boris Kossoy. *Militão Augusto de Azevedo e a documentação fotográfica de São Paulo (1862-1887): recuperação da cena paulistana através da fotografia*, 1978, p. 27-30.

Afinal, as paisagens e os retratos, modelos de pintura surgidos na Itália do século XV, foram os temas mais comuns das fotografias feitas no século XIX.⁴

E foi este o meio de vida escolhido por Militão – a produção e venda de fotografias, mas também a comercialização, para outros profissionais, de matérias-primas indispensáveis ao seu ofício – que o fez relacionar-se com pessoas bastante diversas nessa sociedade paulistana que, de pouco mais de 20 mil moradores em 1872, passou a abrigar, em 1886, quase 45 mil pessoas.⁵ Basta lembrar da quantidade de gente que, ao longo de vinte anos, buscou os estúdios em que este artista trabalhou em busca de um retrato. A trama de relações urdidas por nossa personagem também perpassava seus colegas, geralmente fotógrafos itinerantes ou possuidores de estúdios em cidades paulistas, que compravam insumos por seu intermédio. Militão manteve, ainda, laços com o mundo europeu, especialmente por Anatole Garraux (1833-1904), um editor e comerciante francês que, entre 1860 e 1890, foi dono de um grande ponto comercial no Largo da Sé. De Paris, Garraux exportava para Militão (para consumo próprio ou revenda) drogas, papéis, máquinas e outros acessórios necessários à fotografia.

A atuação de Militão deu-se, assim, no momento em que a cidade que o abrigou estava em plena transformação. São Paulo, capital da Província e sede da Faculdade de Direito, teve, além do crescimento populacional, sua dinâmica bastante alterada. “Palco da revolução burguesa no Brasil”,⁶ esta localidade viveu um intenso processo de modernização, este relacionado, por sua vez, à lógica de expansão do capitalismo internacional. A partir da década de 1870, São Paulo começou a receber com mais intensidade os lucros da exportação cafeeira instalada no oeste da província, alterando-se aos olhos de seus moradores com uma rapidez até então desconhecida.⁷ E essa situação interessou de sobremaneira a este fotógrafo, que fez imagens de vários pontos da cidade, em 1887, preservando os mesmos ângulos (ou quase) das vistas urbanas tiradas vinte e cinco anos antes, em 1862. Neste primeiro momento,

⁴ Cf. Alphonse Lièbert. *Photographie en Amérique: traité complet de photographie pratique contenant les découvertes les plus récentes*, [1864] 1884, *passim*.

⁵ Em 1855, a cidade tinha 15.471 habitantes; em 1872, 23.243; em 1886, 44.030 e, em 1890, 64.934 moradores, segundo Richard Morse. Cf. Richard Morse. *De comunidade a metrópole: biografia de São Paulo*, 1954, p. 130, 187.

⁶ Florestan Fernandes. “Imigração e relações raciais”. In: *O negro no mundo dos brancos*, 1972, p. 112.

⁷ Cf. Richard Morse. *Op. cit.*, 1954, p. 129-215. Há uma importante bibliografia sobre o tema da urbanização paulistana que este trabalho não tem a ambição de analisar. Para um balanço sobre o tema, cf. Fraya Frehse. *O tempo das ruas da São Paulo de fins do Império*, 2005, p. 45-92.

Militão acabava de chegar a essa capital, vindo da corte, e estava apenas no início de sua atividade como profissional da fotografia.

Esse é o caso das duas vistas urbanas, por ele intituladas “Rua do Rosário. (Lado do Pátio da Sé.)” e “Rua da Imperatriz (Antiga do Rosário, lado do Pátio da Sé.)” [figuras 1 e 2]. Vendo essas fotografias, pode-se depreender que, naquele quarto de século, muito se alterou em uma das ruas mais centrais da cidade. Para começar, seu nome mudou, como se lê nas legendas: em 1862 esse lugar era conhecido por rua do Rosário, e em 1887 chamava-se rua da Imperatriz. As imagens também revelam mudanças. Pode-se perceber, por meio delas, que esse intervalo foi marcado pela chegada do bonde de tração animal e de novas casas comerciais. Mudaria ainda a maneira como as habitações eram construídas; as calçadas foram alargadas e, no leito da rua, foram instalados trilhos para que o bonde pudesse passar.

Todavia, se tomarmos os elementos destacados como pistas deixadas por Militão acerca do modo com que ocorreram tais mudanças, estas fotografias deixam entrever como é que foram alterados aspectos de sociabilidade da população. Em meio às construções que cercavam a rua, nota-se, na vista de 1862, a maior edificação existente na cidade à época.⁸ Ela tinha quatro andares e foi feita ao gosto neoclássico – estilo arquitetônico trazido por profissionais oriundos da corte na metade do Oitocentos – com suas pilastras caneladas, janelas com frontões talhados e vidro. Tal prédio avizinhava-se a outros sobrados, construídos aos moldes coloniais e que, por isso, apresentavam amplos beirais. Este tipo de cobertura era importante para a conservação de edificações feitas de pau-a-pique, mas desnecessários quando da utilização do tijolo, material que passaria a ser largamente empregado nas construções mais novas. Assim, o uso de artefatos mais caros, e obtidos fora da cidade, tornavam-se cada vez mais disseminados, nas novas casas ou nas reformas das que já existiam. Muitos desses sobrados coloniais foram adaptados ao estilo neoclássico, que, na época, era tido como um sinal de distinção; colocou-se balcões de ferro e vidro nas janelas, substituindo-se desta forma as rótulas. O acabamento que ocultava os moradores dessas casas, aos olhos dos que passavam na rua, foi trocado por outro, que revelava algo do interior das edificações para quem estava fora delas.

Na foto de 1862, também é possível ver três edificações térreas que eram provavelmente coloniais, já que apresentam na imagem os mesmos beirais dos sobrados. Por

sua vez, na rua da Imperatriz de 1887 não havia mais casas terreiras; predominavam as construções de dois pavimentos que, se não foram feitas nos moldes neoclássicos, ao menos se achavam devidamente adaptadas a tal estética. Ao fundo, distingue-se uma casa eclética (infelizmente muito apagada na imagem) com seu telhado inspirado nos chalés suíços. Ela acaba por representar um modo de conceber edificações que é revelador da influência européia nos profissionais responsáveis pelas construções da capital provincial, as quais passariam a compor a paisagem dessa cidade especialmente no intervalo dessas duas épocas retratadas.⁹

Também o conjunto de lojas abrigadas nesses casarões fotografados em 1887 é bastante interessante, em função dos símbolos dos produtos que eram vendidos nessa rua. Vale ressaltar que a imagem de 1862, do ângulo que foi tirada, impossibilita identificar os possíveis pontos comerciais da rua do Rosário. Já a fotografia de 1887 permite ler, à direita da rua, alguns nomes de lojas, como, dentre elas, “Depósito de calçado”. Pode-se identificar, ainda, uma placa que anunciava um estabelecimento como um local de jogo, já que há nele os dizeres “Amanhã / anda a roda / 300 contos” e “Bilhete de loteria”. Do outro lado da rua, é possível ler apenas a primeira placa (bem à esquerda), “Recebem-se / calçados / [*] / [*] / [*] / da / Europa / 20”. Entretanto, há outros modos de inferir o que se vendia em pelo menos duas outras lojas, localizadas à esquerda da rua. Um galo – símbolo francês – se ergue por sobre um apoio bem ornamentado na casa ao lado daquela que vendia sapatos; ele marca, provavelmente, um comércio especializado em produtos importados. Mais ao fundo, vê-se uma cartola que aparece pendurada, o que permite fazer a conjectura de que se tratava de uma chapelaria.

Nesse sentido, a imagem de 1887 parece querer afirmar uma relação de identidade entre a cidade e o comércio de luxo que, pouco a pouco, espocou na capital provincial.¹⁰ Neste caso específico, importa lembrar que o autor da imagem foi, até dois anos antes de fotografar a cena em questão, um dos comerciantes da rua da Imperatriz com seu estúdio

⁸ Cf. Pedro Corrêa do Lago (org.). *Militão Augusto de Azevedo: São Paulo nos anos 1860*, 2001, p. 66.

⁹ Para maiores detalhes sobre a arquitetura na São Paulo imperial, cf. Eudes Campos. *Arquitetura paulistana sob o Império: aspectos da formação da cultura burguesa em São Paulo*, 1997 (4 v.) e Paulo César Garcez Marins. *Através da rótula: sociedade e arquitetura no Brasil, sécs. XVII-XX*, 1999. Para os usos do ferro e do vidro na mesma época, cf. Solange Ferraz de Lima. *Ornamento e cidade: ferro, estuque e pintura mural em São Paulo (1870-1930)*, 2001.

¹⁰ Cf. Maria Luiza Ferreira de Oliveira. *Relações sociais e experiência de urbanização: São Paulo, 1870-1900*, 2003, p. 181 (v. 2).

Fotografia Americana.¹¹ Tanta *finesse*, flagrada e vinculada aos comerciantes da rua da Imperatriz, deixa entrever a difusão do comércio de um tipo de mercadoria, importada e de luxo, que parecia ter menos espaço nessa rua em 1862. Por isso, pode-se afirmar que, ao menos uma parcela dessa população passou a desfrutar desses bens e, portanto, tinha condições de arcar com despesas mais caras. Este movimento indica, ainda, um deslocamento de riquezas para o comércio – não se sabe de quantos habitantes, mas em uma quantidade suficiente para manter algumas lojas em funcionamento –, por enriquecimento de alguns ou por um redirecionamento do capital daqueles que, porventura, já tivessem condições de usufruir desse tipo de mercadoria. São Paulo aproximava-se dos padrões da corte que, neste contexto, era a grande difusora da moda tida como civilizada para o resto do país.

As transformações captadas pelas lentes de Militão também aparecem no bonde e nas calçadas, a mostrar as mudanças na rua e nos deslocamentos dos moradores. Este meio de transporte tomou parte da via de maneira exclusiva; os trilhos demarcavam um pedaço que não deveria ser daqueles que, a pé, de carroça ou tálburi, também se encontravam por ali. Afinal, eles poderiam sofrer um acidente quando da passagem desse meio de locomoção, que transportava passageiros a lugares da cidade distantes entre si e que não seriam possíveis (ou desejáveis) ser vencidos a pé. Do mesmo modo, o alargamento das calçadas é um aspecto relevante para se verificar uma fruição do espaço da rua, pois marcava um lugar aonde os pedestres andavam sem maiores perigos, diante do trânsito de veículos.

Tal situação é bem distinta daquela retratada pelo fotógrafo em 1862 e, pode-se depreender, pelo ângulo com que foi tomada a imagem, que o próprio Militão estava localizado no leito da via para fotografá-la. Já em 1887 ele posicionou-se, como a maioria dos pedestres, na calçada à esquerda. Além disso, para fazer tal imagem, ele selecionou outro ponto da via, mais perto da esquina com a rua da Quitanda. Talvez por querer mostrar, do ângulo mais propício possível, os edifícios e lojas da rua da Imperatriz, associando-os à São Paulo “moderna”.

As fotografias mencionadas são apenas um par, dos muitos que Militão organizou para compor o *Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo (1862-1887)*. Ele é formado de 60

¹¹ Cf. Boris Kossoy. “Azevedo, Militão Augusto de”. In: *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)*, 2002, p. 66-71; Cândido Domingues Grangeiro. *As artes de um negócio: a febre fotográfica. São Paulo, 1862-1886*, 1993, p. 176-177.

imagens de São Paulo: panorâmicas e tomadas parciais de ruas, largos e prédios importantes. Destas vistas, 18 pares são comparativos, e reproduzem dos mesmos ângulos (ou quase) imagens de locais fotografados nesses dois anos distintos. O próprio fotógrafo classificou como “antigas” e “modernas” estas diferentes vistas urbanas que compõem o conjunto: “Estou fazendo um trabalho que julgo ser muito importante mas talvez pouco rendoso. É um álbum comparativo de S. Paulo antigo e moderno. Tenho os clichês de 1862 e estou fazendo os comparativos atuais”.¹² Tal empreendimento, praticamente o último levado a cabo pelo fotógrafo, é o mais famoso de Militão; para ele próprio, sua obra-prima.¹³

Mas o processo de modernização não atingiu somente o lugar que Militão vivia e trabalhava; trouxe transformações que vincaram a política nacional, e cujos resultados resvalaram no Brasil e nos brasileiros como um todo. O fotógrafo foi contemporâneo da passagem da Monarquia para a República no país, em 1889. Este foi o marco da ascensão de novas elites políticas que, pautadas em idéias científicas de diferentes matrizes teóricas, pensavam levar o Brasil assim às vertiginosas transformações que prometiam o “progresso”. A idéia era que, se o país adotasse as inovações recentes da revolução científico-tecnológica (que foram criadas principalmente em solo europeu), ocorreria também no Brasil um acúmulo de riquezas como se verificou no Velho Mundo.¹⁴ Se nem o Império, ou mesmo o imperador, pareceram em algum momento contrários a estas vogas,¹⁵ o discurso republicano sem dúvida os definiu – junto com a escravidão, abolida um ano antes dessa Proclamação – como fatos passados, e anunciou, com o 15 de novembro, grandes e fundamentais mudanças, com imensos impactos nas vidas das pessoas. Foi desta maneira que tais elites políticas promoveram, munidas de empréstimos feitos no exterior, um processo acelerado de industrialização e reformas urbanas profundas nas capitais brasileiras (incluindo a cidade de São Paulo).

Os resultados, porém, não saíram à européia, já que essas “novas elites se empenhavam em reduzir a complexa realidade social brasileira, singularizada pelas mazelas herdadas do colonialismo e da escravidão, ao ajustamento em conformidade com padrões

¹² Carta ao Sr. A. L. Garraux, 21.jan.1887.

¹³ Cf. carta ao amigo Portilho, 1.jun.1887.

¹⁴ Cf. Nicolau Sevcenko. “O prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso”. In: *História da vida privada no Brasil. República: Da Belle Époque à Era do Rádio*, 1998, p. 14 (v. 3).

¹⁵ Cf. Lília Moritz Schwarcz. *As barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*, 1998, *passim*.

abstratos de gestão social”.¹⁶ Por isso, de diferentes maneiras os intelectuais de então formularam uma espinhosa questão – sobre quais seriam os entraves que distinguiriam o Brasil em relação aos outros países que, por diferentes razões históricas, geraram tal processo de modernização –,¹⁷ que provocava muitos debates e, tendo em vista o material legado pelo fotógrafo, transbordava, de algum modo, para outros círculos. Dentre outras, aparece como assunto, também para Militão, uma querela, discutida entre diversos grupos de cientistas, que tomava como problema maior do país as matrizes raciais de constituição de seu povo. A miscigenação, senão inviabilizava, ao menos atrasava a formação efetiva dessa nação.¹⁸

Isto aqui continua a progredir pela gatunagem comercial, industrial e política. [...] Conclusão para mim: as [*] de dinheiro estão na retranca porque compras e aproveitando o Zé Povinho. E ao de aproveitando-o, aproveitam até ele morrer de fome. E morre, porque nos [*] de terra andar cantar o sabiá, deverás morrer como pretos que somos. [...] Aqui só a natureza festeja nesse dia, pois tiveram dias lindos. Assim deve ser para só termos natureza no nosso belo país.¹⁹

Nesta e em outras cartas do fotógrafo,²⁰ foi esse o tema de Militão. Com efeito, nos inúmeros documentos deixados por nossa personagem, há uma insistência em relação aos problemas do país: um deles era que tínhamos uma terra boa, mas seu povo, formado por “pretos”, não. Em um lugar como esse, o “progresso” sairia às avessas porque seus agentes não seriam, por assim dizer, exatamente de boa índole; tratar-se-iam de “gatunos”. Além do

¹⁶ Nicolau Sevcenko. “O prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso”. In: *Op. cit.*, 1998, p. 27.

¹⁷ Pode-se citar neste rol de pensadores, intelectuais abrigados em instituições de saber, como Sílvio Romero e Nina Rodrigues, ou que faziam da literatura seu espaço de debate, como Euclides da Cunha e Lima Barreto. Para uma análise aprofundada dessas questões, cf. Lília Moritz Schwarcz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil (1870-1930)*, 1993; Nicolau Sevcenko. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*, [1983] 2003.

¹⁸ Cf. Lília Moritz Schwarcz. *Op. cit.*, 1993, p. 13.

¹⁹ Carta ao Dr. Ellis, 23.jan.1893.

²⁰ Todas as cartas citadas ao longo desse trabalho foram rascunhadas no *Livro-copiador de cartas* de Militão, que atualmente pertence à Coleção Militão Augusto de Azevedo do Museu Paulista-USP. Este documento tem o formato de um grande caderno de capa dura (como os livros de atas) e contém por volta de 300 folhas (algumas, porém, foram perdidas, inclusive com registros do fotógrafo). Destas, 193 contém rascunhos das cartas e outros escritos; outras 48, no fim do volume, estão preenchidas pela tradução parcial do livro de fotografia *Photographie en Amérique*, de Lièbert, manual do ofício que Militão possuía. Ao todo, são mais de 400 rascunhos de missivas e de documentos como recibos e procurações, todos eles escritos entre 1 de julho de 1883 e 24 de outubro de 1902, e transcritos no âmbito da pesquisa que resultou na presente dissertação. Por fim, tendo em vista algumas dificuldades de compreensão no momento da transcrição desse material, convencionou-se, na citação dessas cartas, os seguintes códigos: são meus os escritos entre colchetes em meio às cartas de Militão; [*] palavra incompreendida; [branco] o fotógrafo deixou em branco; [...] corte feito por mim.

mais, estes habitantes seriam marcados pela mais pura passividade, pois sofriam com esses roubos e nada faziam diante dessa situação.

Levando em conta os escritos e fotografias que Militão legou, pode-se afirmar que todas essas facetas do processo de modernização – a transformação de São Paulo mas também a mudança do regime político brasileiro e as suas conseqüências – vivenciado por este fotógrafo em seu dia-a-dia, provocaram-lhe reações que merecem análise. Afinal, sobre elas, Militão “articulou a linguagem que estava historicamente à sua disposição”.²¹ Por isso, é tendo em vista a especificidade da inserção social do fotógrafo naquela sociedade paulistana, bem como a relevância de seu legado, que o objetivo dessa pesquisa é verificar quais foram os significados dados por Militão às mudanças dramáticas que experimentou. E as maneiras com que Militão tematizou esse processo de modernização indicam que ele não reagiu segundo um único sentido – como um entusiasta do “progresso” –, ou emitiu somente um tipo de juízo sobre tantas transformações, como alguns estudos já sugeriram.²² Também não é uma posição unívoca que se busca em seus textos ou imagens, pois parte-se do pressuposto de que significações ambivalentes e até mesmo antagônicas em relação a essas mudanças conviviam, sem que se anulassem. A escolha deste procedimento pretende levar em conta a complexidade inerente à produção de significados que, como alerta Clifford Geertz, nunca é unívoca. Afinal, trata-se de um empreendimento público e, portanto, está sempre em disputa.²³ Aliás, foi levando em conta essa premissa que um trabalho famoso deste antropólogo, centrado na briga de galos em Bali, propiciou que Geertz arrolasse um conjunto de significados para a ave estudada, protagonista da disputa, desvendando uma série de aspectos da cosmologia dos habitantes daquele lugar.²⁴ Para tanto, ele levou em conta a maneira com que os balineses se utilizam do termo “galo”, potencialmente sinônimo de “‘herói’, ‘guerreiro’, ‘campeão’, ‘homem de valor’, ‘candidato político’, ‘solteiro’, ‘dandi’, ‘Don Juan’ ou ‘cara durão’”.²⁵ Assim, este antropólogo notou a proeminência deste animal como um símbolo masculino

²¹ Carlo Ginzburg. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição*, [1976] 1987, p. 27.

²² Cf. Boris Kossoy. *Op. cit.*, 1978, *passim*; Benedito Lima de Toledo. “A Imperial cidade de São Paulo vista por Militão”. In: *Álbum comparativo da cidade de São Paulo (1862-1887): Militão Augusto de Azevedo*, 1981; Carlos Lemos. “A arquitetura que Militão de Azevedo fotografou em São Paulo”. In: *Idem*; Maria Luiza Ferreira de Oliveira. *Op. cit.*, 2003 (2 v.).

²³ Cf. Clifford Geertz. “Uma descrição densa: por uma teoria interpretativa da cultura”. In: *A interpretação das culturas*, [1973] 1978, p. 20-23.

²⁴ Cf. Clifford Geertz. “Um jogo absorvente: notas sobre a briga de galos balinesa”. In: *Idem*, p. 278-321.

²⁵ *Idem*, p. 284.

nessa região; tratava-se de uma forma balinesa de entender a sua sociedade. E este empreendimento inicial de Geertz possibilitou-o a compreender noções nativas de masculinidade, bem como as tensões entre a animalidade e a humanidade, o bem e o mal, a vida e a morte.

Notando as potencialidades do caminho proposto pelo antropólogo, o que se pode retirar é que seu sucesso advém, em grande parte, do esforço do analista em estar atento à polissemia de significações que um mesmo evento, por mais microscópico que seja, pode apresentar. Tal assertiva vale até em casos em que o material que existente seja o testemunho de apenas um participante. Nesse ponto, a presente dissertação segue uma trilha já aberta por Robert Darnton, que publicou um estudo centrado em uma fonte: a narrativa de um aprendiz de gráfico envolvido com um grande massacre de gatos ocorrido em uma oficina parisiense do século XVIII. Em “Os trabalhadores se revoltam: o grande massacre de gatos na rue Saint-Séverin”,²⁶ o historiador deteve-se na maneira com que os trabalhadores envolvidos na matança dos animais de estimação de seus patrões acionaram um arsenal de significados relacionados ao gato. Ao associar estes felinos ao modo com que os contos populares, provérbios, ensinamentos da medicina popular, festas e rituais dotavam-nos de significação (estabelecendo correspondências com o demônio, a grosseria, a bebedeira, a baderna, o massacre, o sexo e, mais especificamente, a genitália e a traição femininas), estes rapazes acabaram por questionar e subverter, através da efemeridade do riso que a matança provocou, as relações de classe existentes nessa França pré-industrial.

Levando em consideração a polissemia inscrita em símbolos presentes nos materiais legados por Militão – equivalentes àqueles dos trabalhadores de uma França Setecentista ou dos aldeões balineses de meados do século XX – pode-se questionar, na pesquisa ora apresentada, as dicotomias estanques que, muitas vezes, são acionadas quando o assunto em pauta é o processo de modernização em São Paulo e no Brasil. Afinal, tal processo não pode ser entendido sem que tenha em vista a historicidade peculiar pela qual ele ganhou nos trópicos. Neste lugar – cuja lógica era monarquista, rural e escravocrata –, o desenrolar de tais mudanças provocou um encadeamento próprio, certamente novo em relação a seu congênere europeu.

²⁶ Cf. Robert Darnton. “Os trabalhadores se revoltam: o grande massacre de gatos na rue Saint-Séverin”. In: *O grande massacre de gatos e outros episódios da história cultural francesa*, [1984] 1986.

No caso em questão, importa notar que, nos materiais que serão analisados na presente dissertação, termos como passado e presente, antigo e moderno ou Monarquia e República, acabam por se imbricar (já que são polissêmicos) de maneira tensa. O próprio par comparativo da rua do Rosário/da Imperatriz, antes analisado, permite apontar como mesmo mudanças físicas ocorridas pelas transformações que o fotógrafo nomeava “progresso”,²⁷ naquele quarto de século, foram pouco lineares. Como já foi dito, não só novas casas foram construídas no intervalo de vinte e cinco anos, como a maioria delas, na verdade, foi reformada e adequada aos padrões neoclássicos e ecléticos que adentraram a capital provincial especialmente na segunda metade do XIX. Essas construções continuavam a manter indícios – como os beirais –, que as tornam tributárias de outras épocas; aquelas em que se construía com barro e pau-a-pique e contava com mão-de-obra escrava para a construção das edificações. Além disso, especificar um lugar para a circulação de pessoas nas vias públicas – as calçadas – não significa que inexistiam pedestres no leito da rua da Imperatriz, como na imagem de 1887. Enquanto que duas pessoas (mulheres?), localizadas mais à frente da imagem, parecem atravessar a rua, pode-se arriscar e presumir uma outra, ao fundo, que simplesmente se desloca por ela, dando as costas para a câmara de Militão.

As cartas de Militão também sugerem que essa ambigüidade entre épocas distintas não passou despercebida ao fotógrafo. A sua percepção de falta de ruptura no momento de uma mudança política importante no país revela-se no trecho abaixo, em que nossa personagem frisou que a passagem da Monarquia para a República, no Brasil, foi apenas uma “mudança de rótulo”. Frente a tal situação, mais uma vez, nada se tinha a fazer: o “povo”, acostumado com a escravidão, não sabia opinar diante do ocorrido:

Como deve ter sabido pelo telégrafo no dia 15 do corrente, almocei monarquista e jantei republicano. Isso mostra que as coisas por aqui se fazem rápidas como o século que elas representam: eletricidade e caminho de ferro. Julgo não haver na História universal uma mudança radical de governo tão pacífica como esta. Das duas, uma: ou este povo não tem convicções nem opinam, resultado da convivência com a escravidão desde o nascer. Ou então e eminentemente filosofa e compreendem que apenas houve mudança de rótulo. Que se fez por aqui é costume fazer muitos negócios antes do vinho encher as garrafas na mesma pipa e saem-lhe rótulos diferentes que esse comprou.²⁸

²⁷ Cartas a Paulo F. C. Vianna (Campos Fazenda), 3.fev.1888; ao amigo Dr. Henrique Ellis, 20.abr.1893; a Luís, 20.nov.1895.

²⁸ Carta ao Sr. Luiz Jablonski, 6.nov.1889 [sic].

Com relação ao trecho citado, vale notar que a continuidade entre esses regimes políticos – já que, para o fotógrafo, eram muitas vezes as mesmas pessoas que continuavam abrigadas nos postos de poder, ainda que sob o “rótulo” do regime republicano –²⁹ surgia, segundo Militão, aparentando uma velocidade acelerada que marcaria a sua própria época. Jablonski, o comerciante parisiense ao qual Militão endereçou esta carta, ficou sabendo de notícias do longínquo Brasil em um tempo tão curto quanto o da própria mudança política que o fotógrafo se referiu em sua carta. Afinal, tais países encontravam-se munidos do telégrafo, invenção patenteada por Samuel Morse em 1849 e que se espalhou rapidamente pelo mundo, permitindo uma velocidade até então desconhecida na comunicação entre lugares distantes. Este era o ritmo rápido e incessante – ditado pela eletricidade e pelo caminho de ferro, também citados na missiva de Militão – que fazia tudo mudar a todo o momento. Dessas transformações, não escapou nem o regime político brasileiro.

Assim, tanto nas fotografias quanto nas cartas, nota-se alguma percepção de que há ambigüidade e tensão entre o que se pode chamar de continuidade e de mudança, na época vivida por nossa personagem. E é tendo em vista o conjunto das situações apresentadas que se pode afirmar a importância de analisar, sob esse prisma, o material legado por Militão. É este o exercício que a presente dissertação se propõe a apresentar.

Entretanto, ainda tendo em mente os objetivos da pesquisa, convém assumir a relevância de recuperar as idéias e ações de uma só personagem – que não é considerada típica ou representativa – para a compreensão de processos sociais. Este já foi um empreendimento de vários historiadores e cientistas sociais. Dentre diversos estudos, destaca-se o trabalho do historiador Carlo Ginzburg, que alçou luz sobre as relações de circularidade entre uma certa cultura camponesa e outra, erudita, através da perseguição inquisitorial que se travou por sobre um moleiro de Friuli do século XVI. Menocchio era, porém, um camponês alfabetizado, e esta era uma situação atípica naquele tempo. Além disso, esta personagem compreendia o mundo através de uma cosmologia própria – que partia do princípio de que a Criação poderia ser comparada com a putrefação de um queijo –, bastante estranha aos dogmas católicos. Esta e outras idéias tinham como base o que o historiador chamou de “extrato cultural profundo” de ecos pagãos, que compunha a cultura camponesa do período de

²⁹ Cf. carta ao amigo J. P. de Castro, dez. 1889.

maneira relativamente autônoma às diretrizes da Igreja.³⁰ E foi principalmente essa relativa independência de Menocchio que possibilitou que ele criticasse uma série de práticas do catolicismo oficial e flertasse com a tolerância religiosa. Do nosso ponto de vista, o que importa notar é que Ginzburg percebeu como muitas vezes não é o “exemplar” que melhor informa, mas quem é tido como exceção, como diverso.

Já o sociólogo Norbert Elias, ao analisar os descompassos vividos por Mozart, enveredou pelas regras que organizavam as vidas dos participantes das sociedades de corte européias do século XVIII. Para Elias, a consciência do valor artístico que este compositor nutria por si próprio foi o principal fator que o diferenciava de seus pares. Afinal, qualquer músico era visto (e se via) como um artesão qualificado, e não como “um ser humano excepcionalmente dotado”.³¹ Aliás, esta idéia romântica de “gênio” surgiria somente mais tarde, e que teria como primeira expressão mais acabada o compositor Beethoven. Com tais considerações, Elias mostra como foi essa percepção de gênio – que não tinha respaldo social na época em que vivia – que levou Mozart a tomar atitudes distintas da maioria de seus pares: abandonar uma pequena corte, as ordens, os gostos e a proteção de um príncipe, em busca do sucesso em Paris e em Viena. Foram seus fracassos, nas tentativas de se tornar um artista autônomo, que o levaram, no limite, à sua morte.

No Brasil, em inícios dos anos 1990, um estudo de José de Souza Martins centrou-se na figura de Paolo Michelini, um artesão italiano abrigado nas Indústrias Aliberti Ltda., em São Caetano do Sul, para analisar as tensões existentes no momento nascente da luta de classes no Brasil.³² Michelini era um trabalhador diferente dos muitos outros italianos que viviam em São Caetano dos anos 1920, porque gozava dos privilégios de não ser exatamente um proletário (como um salário bem mais alto que os operários não-qualificados). Porém, ele era enquadrado o tempo inteiro pelos seus patrões na disciplina ascética que o sistema fabril impunha a seus empregados. Toda a carga de tensão advinda de sua situação social acabou por levá-lo a uma atitude dramática: em um momento de estado de consciência alterado, ele cometeu um duplo homicídio contra um casal amigo dos donos da fábrica (que por sinal, segundo a argumentação de Martins, eram os verdadeiros alvos de Michelini).

³⁰ Cf. Carlo Ginzburg. *Op. cit.*, 1987, *passim*.

³¹ Norbert Elias. *Mozart: sociologia de um gênio*, [1991] 1995, p. 23.

Também o historiador Plínio Freire Gomes, certamente atento ao estudo já citado de Carlo Ginzburg, analisou em sua dissertação de mestrado as idéias de uma personagem bastante incógnita: um “herege tropical”, o português Pedro de Rates Henequim.³³ Segundo o historiador, a personagem em questão pode ser considerada um intermediário cultural: ele personalizou, em suas estranhas formulações, um certo embate de crenças e valores que permeavam a sociedade portuguesa do período em que viveu. As questões que o marcaram estavam presentes desde a sua dupla formação religiosa (era filho bastardo de um pai flamengo e calvinista e de uma mãe portuguesa e católica). Tais tensões levaram-no a rumar para um mundo desconhecido, as recém-descobertas Minas Gerais. Permeadas por todas as matrizes religiosas que tomou contato, bem como por sua experiência no Novo Mundo, Henequim tratou de resolver, em meio ao Tribunal do Santo Ofício, alguns dos chamados mistérios da religião católica.

O crítico literário Antônio Cândido, mais recentemente, publicou um estudo sobre a notória ascensão social de Francisco Nicolau Tolentino (1810-1884). Tolentino, um funcionário público que iniciou sua carreira em baixos postos da burocracia estatal do Império brasileiro, atingiu, anos depois, a posição de presidente da Província do Rio de Janeiro.³⁴ O analista desvendou, assim, algumas das tensões que esse *self-made man* brasileiro provocava em uma sociedade que prezava, sobretudo, o favor como a relação social primordial, inclusive nos negócios de Estado. Analisando tal personagem, Cândido verificou como é que seus talentos o levaram a ser incorporado a um grupo considerado fechado para a ascensão social de humildes – a nobreza brasileira – bem como as ambigüidades que essa situação trazia. No caso de Tolentino, por mais que ele fosse aceito pela nobiliarquia, o fato de não partilhar dos principais alicerces do sistema de valores das elites acabava por produzir tensões. As contendas com nobres em torno de questões como a meritocracia para a promoção em postos públicos, por exemplo, ocasionaram seu afastamento do governo da Província do Rio de Janeiro.

³² Cf. José de Souza Martins. “O dia da caça: o cotidiano das relações de classe num caso de duplo homicídio em 1928”. In: *Subúrbio: vida cotidiana e história no subúrbio da cidade de São Paulo. São Caetano, do fim do Império ao fim da República Velha*, 1992, p. 299-354.

³³ Cf. Plínio Freire Gomes. *Um herege vai ao paraíso: cosmologia de um ex-colono condenado pela Inquisição (1680-1744)*, 1997.

³⁴ Cf. Antônio Cândido. *Um funcionário da Monarquia: ensaio sobre o 2º escalão*, 2002.

A despeito das diferenças entre os casos empíricos analisados nestes estudos, todos eles permitiram verificar, através da pouca representatividade dessas personagens, as “possibilidades latentes” inscritas nos códigos partilhados por um grupo social. Afinal, se as culturas podem ser comparadas, como propõe Carlo Ginzburg, a “jaulas flexíveis”, é porque em seus interiores há emaranhados de regras que garantem, àquele que as vivenciam, alguma autonomia às suas idéias e ações.³⁵ E, talvez, levar em conta essas considerações seja justamente dar encaminhamento às críticas de Marshall Sahlins em relação a estudos que descolam determinada cultura das ações praticadas pelos indivíduos que a compõem, tornando-a estática e superpoderosa.³⁶ O que torna Militão alguém específico em relação aos seus contemporâneos – assim como foram Menocchio, Mozart, Michelini, Hanequim ou Tolentino – é a particularidade de seu ofício: o fato de manejar aparelhos e produtos químicos visando à composição de uma imagem fotográfica. Dessa forma, deve-se ter em mente que, além de ser um conjunto de aparatos relativamente recentes quando da atuação de Militão, a fotografia é única em seu modo de produção de imagens. A semelhança deste tipo de imagem com seu referente está ausente – ao menos na cosmologia moderna – em outras técnicas de produção de imagens reprodutíveis, como a xilogravura e a litografia, pois elas necessitam, nos termos de Walter Benjamin, da “mão humana”.³⁷ A fotografia, ao contrário, é um construto de laboratório, que produz a natureza de modo controlado e separado das ações das pessoas – de acordo com a divisão fundamental dessa cosmologia, a separação entre natureza e cultura – e cuja eficácia advém, especialmente, da naturalização do objeto em sua produção, já que se compõe a partir dos preceitos da física e da química modernas.³⁸

Em relação à fotografia, também não é pouco desprezível notar que ela tenha se tornado rapidamente um artefato cuja fatura envolvia a produção de um conjunto de aparatos em escala industrial.³⁹ Por si só, este conjunto surgia como ícone da modernização que, em meio a tantos outros objetos (como as próprias mercadorias das lojas da rua da Imperatriz ou do bonde, flagrados na vista de 1887 feita pelo nosso fotógrafo), tornava-se mais um produto comercializado no âmbito do mercado capitalista internacional. E, vale lembrar que, nesse

³⁵ Cf. Carlo Ginzburg. *Op. cit.*, 1987, p. 27.

³⁶ Cf. Marshall Sahlins. “Individual Experience and Cultural Order”. In: *Culture in practice*, 2000, p. 277-291.

³⁷ Cf. Walter Benjamin. “Pequena história da fotografia”. In: *Op. cit.*, 1985.

³⁸ Bruno Latour. *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*, [1991] 1994.

³⁹ Cf. Walter Benjamin. “Pequena história da fotografia”. In: *Op. cit.*, 1985, p. 91.

circuito, Militão fazia parte não só como fotógrafo, mas também como revendedor destes materiais a seus colegas.

No momento em que esta personagem produziu suas imagens, a fotografia e a experiência de ser fotografado encontravam-se bastante disseminadas por aquela sociedade, em função do barateamento dos custos de produção e da profissionalização do ofício. Mas ser fotógrafo não era uma posição que qualquer um poderia ocupar, uma vez que dependia de um conhecimento próprio e de um aparato técnico custoso.⁴⁰ Assim, o espaço deste fotógrafo nessa rede de relações tecida, por ele e por seus contemporâneos, era único, na medida em que Militão controlava a produção de um tipo de objeto artístico e garantia sua eficácia – o poder em atribuir valor a coisas e pessoas –⁴¹ por meio de um domínio técnico apurado e, àquela época, restrito.⁴²

São principalmente os manuais de fotografia do século XIX que possibilitam afirmar o quanto o resultado positivo de um empreendimento fotográfico se dava a partir do manejo satisfatório dos equipamentos relacionados a esta arte, sem esquecer de mencionar a dose de sensibilidade que o fotógrafo deveria ter para compor suas imagens. Lièbert, fotógrafo parisiense que escreveu *Photographie en Amérique*, livro o qual Militão possuía um exemplar, diz que “si la photographie du paysage offre des difficultés considérables, si elle exige de la part de l’opérateur beaucoup de goût et un sentiment artistique réel, la photographie des portraits ne demande pas moins de pratique et de qualités”.⁴³ Se levarmos em conta os documentos de Militão, duas de suas cartas, escritas em 1895 – tempo no qual Militão não mais fotografava – revelam sua consciência em relação à importância do domínio técnico para a produção de imagens. Na primeira carta, as imagens dos filhos de um amigo, feitas na Europa, foram comentadas. Na outra, Militão menciona o recebimento do retrato de seu neto, composto no estúdio paulistano Renouveau. Em ambas, o fotógrafo reclamou do que viu. Na carta ao Dr. Pereira Dias, Militão assim se expressou:

⁴⁰ Cf. Annateresa Fabris. “A invenção da fotografia: repercussões sociais”. In: Annateresa Fabris (org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*, 1991, p. 17-37; Alphonse Lièbert. *Op. cit.*, 1884, *passim*.

⁴¹ Henri Hubert & Marcel Mauss. “Esboço de uma teoria geral da magia”. In: *Sociologia e antropologia*, [1902-1903] 1974, p. 140 (v. 1).

⁴² Cf. Alfred Gell. “The technology of enchantment and the enchantment of technology”. In: Jeremy Coote & Anthony Shelton (eds.) *Anthropology, art and aesthetics*, 1992.

⁴³ Alphonse Lièbert. *Op. cit.*, 1884, p. 133.

No dia 15 recebi uma carta vossa com os retratos da Olguinha e Gastão. A fotografia não é grande coisa mas vê-se que eles estão fortes e bem dispostos.⁴⁴

Já para Luiz, Militão disse:

Recebi tua carta de 6 com o retrato do Luizinho. Parece incrível que o Renouveau não tivesse [*] de entregar a quem entende um retrato ordinário!!! Há 20 anos que não havia as chapas secas não se daria um retrato [*] fora de foco como aquele a um homem que foi colega.⁴⁵

Militão cobrou indiretamente de seus colegas, através das fotografias que teve acesso, todo um esmero no trabalho de retratar. Afinal, o primor resultaria na imagem que, saindo das mãos do fotógrafo, circularia dentre os membros dessa sociedade como intermediárias, entre as próprias pessoas e junto ao espaço que as cercava (em especial, a cidade em que viviam). Pode-se afirmar, portanto, que nossa personagem, ao disseminar os resultados de seu trabalho, adestrava a percepção de seus contemporâneos em uma nova maneira de apreender o mundo: por meio de fotografias.⁴⁶ Era essa singularidade de Militão – que o convertia em alguém que produzia um tipo de artefato prestigiado ao qual muitos tinham acesso, mas sob o seu intermédio –, que o levava a se ligar aos seus outros; aqueles que lhe eram contemporâneos e que não tinham como fotografar, mas que eram desejosos de ter imagens feitas por tais “processos moderníssimos” (como alardeava o próprio fotógrafo).⁴⁷ Não é à toa que os primeiros tempos da atividade desses profissionais foram caracterizados pelo extremo interesse das pessoas em adquirirem essas imagens, especialmente seus próprios retratos.⁴⁸ Esta possibilidade efetivava-se através de trocas comerciais entre Militão e seu cliente.

Por isso, verificar a maneira com que estas relações se constituíram – mediadas, justamente, pelas fotografias – é parte dessa pesquisa, pois são elas que dão subsídio para verificar de que posição e para quem Militão explicitou suas opiniões acerca das novas situações que, em sua época, se faziam candentes e que tanto o tocaram. Tal preocupação ressoa as ponderações de Bruno Latour à maneira com que se constituiu a crítica moderna. Ao

⁴⁴ Carta ao amigo Dr. Pereira Dias, 22.jan.1895.

⁴⁵ Carta a Luiz, 17.jul.1895.

⁴⁶ Deste ponto de vista, a técnica é produtora de artefatos eficazes na medida em que educa os sentidos daqueles que passam a percebê-los como dotados de valor. Cf. Marcel Mauss. “As técnicas corporais”. In: *Op. cit.*, [1935] 1974, p. 221 (v. 2).

⁴⁷ Cf. cartas aos jornais O Norte de S. Paulo e Jornal do Ipiranga, 1.jul.1884.

⁴⁸ Cf. Cândido Domingues Grangeiro. *Op. cit.*, 1993, *passim*.

separar um domínio das coisas daquele outro, dos homens, ela impossibilitou a percepção de “híbridos” (aqueles objetos e fatos – como a fotografia – onde natureza e cultura encontram-se em estado indiscernível) através de suas redes de circulação.⁴⁹ Esboçar a compleição destes caminhos aos quais os artefatos produzidos por Militão seguiram é o objetivo do terceiro capítulo desta dissertação.

Ademais, para se compreender os modos com que Militão tematizou o processo de transformação esboçado, cabe verificar com vagar suas formulações sobre alguns assuntos, que serão analisados em duas partes subseqüentes. A primeira (capítulo 4) centra-se em suas considerações sobre a passagem da Monarquia para a República; a segunda (capítulo 5), sobre as transformações ocorridas na cidade de São Paulo.

Porém, o conhecimento acerca de Militão e de suas imagens tem um itinerário tortuoso e, por isso, vale a pena reconstituir os caminhos percorridos por esses materiais do fotógrafo. Este é o assunto do primeiro capítulo. Afinal, se, hoje, estes objetos têm estatuto simultâneo de arte e de documento histórico, esta situação não deve ser naturalizada; é importante analisar como ocorreu tal trajeto. Cabe ainda pensar como o fotógrafo e seu legado já foram vistos por outros estudiosos. Este é o mote do segundo capítulo. Tais pesquisadores, aliás, deram, também eles, relevo especial à questão que norteia o presente trabalho.

Assim, tendo um personagem destacado e pouco exemplar, o fotógrafo Militão, pretende-se adentrar uma das portas para pensar as mudanças dos finais do XIX, em São Paulo e no Brasil. Através de sua posição singular, a de fotógrafo, Militão foi um ótimo intérprete do momento que viveu e sofreu.

⁴⁹ Cf. Bruno Latour. *Op. cit.*, 1994, p. 7-17 e 53-55.

Capítulo 1 – Do legado de Militão e seu processo de “musealização”

Não é de hoje que a antropologia busca explicitar quais foram os caminhos que possibilitaram ao estudioso construir as chamadas “relações de conhecimento” com seus interlocutores,¹ necessárias para o estabelecimento da disciplina como tal. Sob tal ponto de vista, as ponderações sobre os meandros de uma pesquisa não se impõem apenas para que sejam verificados os impactos nas vidas daqueles com os quais se pesquisou.² Afinal, menos que reificar o trabalho de campo como método *per se* da antropologia, tal forma de reflexão permite que o conhecimento antropológico não advenha apenas de uma relação direta entre antropólogo e nativo (em uma situação em que ambos teriam de coexistir sempre), mas também através do contato com os “indícios” e “pistas” desse outro.³ Por isso, vale a pena refletir como esses vestígios apresentam-se para a conformação de investigações em que há um certo “abismo histórico” entre antropólogo e nativo.⁴ Este empreendimento parece ser importante para verificar de que modo os documentos analisados tomaram o estatuto de fontes legítimas, bem como para explicitar, ainda, as mediações que se fazem presentes para que o tipo de pesquisa feito tome contorno mais definido.

Sobre essa problemática, o intuito é tratar da conformação do *corpus* documental de nossa pesquisa, centrada em partes de um conjunto de materiais legados por Militão. As fontes selecionadas para a composição da presente dissertação foram encontradas, na sua maioria, em um só lugar: trata-se de parte da Coleção Militão Augusto de Azevedo, pertencente ao acervo do Museu Paulista-USP. A documentação que forma tal conjunto percorreu alguns caminhos antes de se tornar “coleção” de museu, e a melhor forma de apresentá-la é explicitar quais foram as apropriações desse legado de Militão.

Boa parte da “herança” de nosso fotógrafo ficou, por muitos anos, em família. Seu filho Luís Gonzaga (1862-1928), funcionário público graduado do Estado de São Paulo e,

¹ Cf. Eduardo Viveiros de Castro. “O nativo relativo”. *Mana: estudos de antropologia social*, 2002, p. 122-128.

² Este tipo de formulação tem o objetivo de questionar o modo com que foi construído uma espécie de auto-consciência da etnografia. Esta investigação seria feita de maneira a não se levar em conta as relações de poder e os conflitos envolvidos no momento em que o pesquisador esteve em campo. Tal situação também ocorreria quando da redação do trabalho etnográfico, pois neste caso a palavra do antropólogo tomaria um plano onipresente. Para uma dessas reflexões, cf. James Clifford. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*, 1998.

³ Cf. Carlo Ginzburg. “Sinais: raízes de um paradigma indiciário”. In: *Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história*, [1979] 1989, p. 143-179.

também, fotógrafo amador, herdou do pai o material necessário para compor imagens. Alguns instrumentos de trabalho (equipamentos de fotografia e laboratório) continuaram a ser utilizados pelo filho, assim como foram guardadas anotações diversas e muitas fotografias.⁵ Na verdade, este material permaneceu nas mãos de Militão a contragosto, uma vez que, em 1885, ele desistiu de manter seu estúdio, o Fotografia Americana, sem conseguir vendê-lo.⁶ Por isso, o fotógrafo acabou por não se desfazer também de grande parte de seus equipamentos, que se tornaram, durante algumas gerações, herança de seus descendentes.

Mas os testemunhos do trabalho de Militão não ficaram apenas sob posse da família. Ao longo de sua atividade profissional, o fotógrafo comercializou vistas da cidade de São Paulo que, possivelmente, interessaram a pessoas e instituições diferentes. Uma delas tinha alguma ligação com a empresa canadense São Paulo Tramway, Light & Power Company, fundada em 1899 e que, um ano depois, iniciou sua atividade de transporte com bondes elétricos em São Paulo. A implantação de um serviço como este provocou uma série de obras, assim como muitas mudanças pelo espaço urbano. Aliás, esta empresa parece ter se especializado, ao longo das três primeiras décadas do século XX, justamente em intervir na cidade de São Paulo para a implantação de equipamentos de infra-estrutura urbana. Contudo, o que mais interessa é que, nesse meio tempo, a Light não só cavou, furou, mudou, remexeu e remodelou partes inteiras da capital paulista, como encomendou fotografias de todas as mudanças por ela encabeçadas. E, se a idéia dessa empresa era mostrar as transformações ocorridas em São Paulo, alguns de seus álbuns e fotografias não se organizaram de modo aleatório: foram as vistas do *Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo (1862-1887)* de Militão que serviram de inspiração para a composição destas imagens.⁷

Como se vê, na época delineava-se uma percepção de São Paulo colada ao “moderno”, cuja contraposição a um tempo anterior, “antigo”, era fundamental. Tratava-se da representação que a Light buscava alimentar intensamente, através das imagens que veiculava e de suas ações no espaço urbano. Porém, recuperar as fotografias de Militão com o intuito de

⁴ Por exemplo, a revista *Estudos históricos* dedicou um número à reflexão de uma antropologia feita a partir dos arquivos. Cf. *Estudos históricos: antropologia e arquivos*, jul.-dez./2005.

⁵ Cf. Solange Ferraz de Lima & Vânia Carneiro de Carvalho. “Luís Gonzaga”. *São Paulo nas lentes de Militão*, 1997.

⁶ Cf., dentre outras, as cartas ao Sr. Joaquim Feliciano Alves Carneiro, 11.nov.1884; ao Sr. Emílio Tavares, 8.set.1885; a Heller, 5.abr.1886; ao amigo J. F. Guimarães, 3.jan.1888.

⁷ Cf. Airon José Cavenaghi. *Imagens que falam: olhares fotográficos sobre São Paulo (Militão Augusto de Azevedo e ‘São Paulo Light and Power Co.’), fins do século XIX e início do século XX*, 2000, *passim*.

apresentar as mudanças que ocorreram em prol do “progresso” não foi uma idéia exatamente original. Algumas editoras, no início do século XX, também se interessaram por aquelas imagens feitas no século anterior, que serviam ao mesmo tempo de modelo e de contraponto às feições da cidade as quais, então, se apresentavam. Assim, três volumes do álbum *São Paulo antigo* foram realizados no Ateliê de Fotogravura da editora Vanorden e Co. em 1905. Nestes tomos figuravam, dentre outras, as fotografias de Militão. A Casa Duprat, quase uma década depois, lançou seu conjunto de imagens da capital no século XIX, sendo que as fotos de Militão apareciam e inspiravam a composição das vistas de 1914.⁸

E foi Washington Luís, prefeito de São Paulo em época de crise (1914-1919),⁹ que organizou oito álbuns da capital, nos quais as vistas do *Álbum Comparativo* lá foram inseridos e serviram de mote – assim como as imagens da Casa Duprat – para a produção de novas fotos.¹⁰ As vistas de 1862 e 1887 tornaram-se, então, “a São Paulo antiga” e objeto de comparações com fotografias produzidas posteriormente. Tal procedimento esteve presente ainda em 1954, no momento em que a capital celebrava seu IV Centenário, quando as fotografias de Militão foram reproduzidas em cartões-postais comemorativos¹¹ e introduzidas, como ilustração, nos livros lançados sobre a cidade.¹²

Se até este ponto se tratou das apropriações das fotografias de Militão sem reconhecimento de sua autoria, caso distinto ocorreu em 1913. Nesta data, as imagens deste fotógrafo, entendidas como o retrato de uma São Paulo antiga, foram tomadas como detentoras de valor histórico e por isso, ao seu autor, foi outorgado por Afonso de Freitas (1868-1930),¹³ no âmbito do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, o título póstumo

⁸ Cf. Rubens Fernandes Jr. “Militão, um olhar simples e desconcertante”. In: Pedro Corrêa do Lago (org.). *Militão Augusto de Azevedo: São Paulo nos anos 1860*, 2001, p. 10.

⁹ Vale relembrar que, em São Paulo, o período da 1ª Guerra Mundial (1914-1918) foi marcado por uma crise especulativa, ocasionada pela alta de preços na cidade. Isso se deu tanto pelo motivo externo (o conflito bélico), quanto pela dinâmica interna: havia excesso de mercadorias e, por isso, muitas fábricas deixaram de produzir no mesmo ritmo que antes, ocasionando problemas especialmente para os trabalhadores. A eclosão de todos esses problemas teve como ápice a greve de 1917. Cf. Richard Morse. *De comunidade a metrópole: biografia de São Paulo*, 1954, p. 224.

¹⁰ Cf. Fraya Frehse. *Vir a ser transeunte: civilidade e modernidade nas ruas da cidade de São Paulo (entre o início do século XIX e o início do XX)*, 2004, p. 284; Rubens Fernandes Jr. “Militão, um olhar simples e desconcertante”. In: Pedro Corrêa do Lago (org.). *Op. cit.*, p. 10; *São Paulo em três tempos: álbum comparativo da cidade de São Paulo (1862-1887-1914)*, 1982.

¹¹ Cf. Rubens Fernandes Jr. “Militão, um olhar simples e desconcertante”. In: Pedro Corrêa do Lago (org.). *Op. cit.*, 2001, p. 10.

¹² Cf., dentre outros, Richard Morse. *Op. cit.*, 1954, *passim*.

¹³ Vale atentar ao fato de que Afonso de Freitas, historiador local e autor de vários livros sobre São Paulo, era, senão fotógrafo, ao menos colecionador de fotografias que mostravam as transformações da cidade que habitava. Cf. Fraya Frehse. *Op. cit.*, 2004, p. 304-313.

de “fotógrafo-historiador”.¹⁴ E Afonso Taunay (1876-1958), na posição de diretor do Museu Paulista, tratou de encomendar a pintores, em meio às comemorações do Centenário da Independência do Brasil, imagens da São Paulo de outrora, fazendo-os tomar como fonte de inspiração as fotografias de Militão.¹⁵

Do mesmo modo, as imagens em questão foram reconhecidas como de autoria de Militão nos anos 1930, quando o fotógrafo do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, Benedito Junqueira Duarte (1910-1995), catalogou negativos de vidro feitos a partir das imagens criadas por Militão no século anterior.¹⁶ O reconhecimento de Militão como autor também se deu no primeiro estudo sobre fotografia realizado no Brasil, feito por Gilberto Ferrez em 1946. Ele foi intitulado “Fotografia no Brasil e um de seus mais dedicados servidores: Marc Ferrez (1843-1923)” e publicado no décimo volume da Revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.¹⁷

A despeito da circulação que as fotografias de Militão tiveram desde o fim do século XIX e tendo, em alguns casos, ocorrido o reconhecimento de quem era o autor dessas imagens, pode-se afirmar que, somente na década de 1970, o artista e sua obra passaram a ser sistematicamente divulgados entre críticos de arte, curadores e demais profissionais das instituições artísticas de São Paulo.¹⁸ A partir daí, o fotógrafo teria sua produção reconhecida, como seu “destino” estaria cada vez mais vinculado às origens do “progresso” de São Paulo. Algumas circunstâncias parecem ter, naquele momento, convergido para que Militão tornasse quase um sinônimo da fotografia paulistana do século XIX. No início dos anos 1970, um

¹⁴ Cf. Boris Kossoy. *Militão Augusto de Azevedo e a documentação fotográfica de São Paulo (1862-1887): recuperação da cena paulistana através da fotografia*, 1978, p. 18.

¹⁵ Cf. Vânia Carneiro de Carvalho & Solange Ferraz de Lima. “São Paulo antigo, uma encomenda da modernidade: as fotografias de Militão nas pinturas do Museu Paulista”. *Anais do Museu Paulista: nova série*, 1993.

¹⁶ Estes negativos foram produzidos décadas antes pelo também fotógrafo Aurélio Becherini (1875-1939), e comprados pela Prefeitura de São Paulo ainda na gestão Washington Luís. Cf. Boris Kossoy. *Op. cit.*, 1978, p. 19.

¹⁷ Cf. Rubens Fernandes Jr. “Militão, um olhar simples e desconcertante”. In: Pedro Corrêa do Lago (org.). *Op. cit.*, 2001, p. 10.

¹⁸ Cabe destacar a importância de identificação da autoria das fotografias porque, nos álbuns e retratos de Militão, a sua marca, bem como a de seu estabelecimento comercial, foram registradas nos cartões-suportes das imagens [figura 3]. Nesse sentido, o próprio artista se percebia como autor da sua produção fotográfica; há indícios que ele se via como aquele, e somente aquele, que poderia ter feito seus trabalhos da maneira que o fez. Vale a pena recuperar um trecho escrito por Militão, bastante conhecido, que mostra seu sentido de criação artística: “Como Verdi despedindo-se da sua música escreveu seu Otelo, eu quis despedir-me da fotografia fazendo o meu. É um álbum comparativo de S. Paulo de 1862 e 1878 [sic]. Parece-me um trabalho útil e talvez o único que se tem feito em fotografia porque ninguém terá tido a pachorra de guardar clichês de 25 anos. [...]”

público maior tomou conhecimento do material legado pelo fotógrafo e conservado pela família. Esta informação possibilitou conhecer novas facetas da produção de Militão – como os seus retratos – e o reconhecimento de que algumas vistas, as quais pareciam bastante divulgadas há tanto tempo, tinham, de fato, a sua autoria. Tal marco se deu, segundo Rubens Fernandes Jr., com a primeira publicação que atribuiu a importância ao fotógrafo e à sua obra, deste modo, “redescobertos”. Trata-se do texto da escritora Ilka Brunhilde Laurito, “O século XIX na fotografia de Militão”, que foi publicado em 31 de dezembro de 1972 no “Suplemento Literário” de *O Estado de São Paulo*.¹⁹

As mudanças no entendimento do estatuto artístico e documental da fotografia ficavam não só mais evidentes como se mostravam fundamentais para se compreender o interesse que o material passou a despertar. A atribuição do *status* de “grande arte” à fotografia deu-se muito tempo após a sua invenção; no Brasil, tal fato ocorreu justamente nos anos 1970.²⁰ A ambigüidade que cercava a invenção de Daguerre era reforçada pelo não-reconhecimento do fotógrafo como aquele que dominava, através do manuseio complicado de aparelhos e materiais, o processo de composição de um retrato ou de uma vista urbana.²¹

Tomando o lado das ciências humanas, vale ressaltar a contribuição da chamada Escola dos Annales – incorporada à historiografia brasileira, sobretudo, a partir da década de 1980 –²² na reorientação das fontes com que o historiador deveria se deparar em seu ofício. Retirava-se, aos poucos, a premência da palavra escrita para a construção do conhecimento histórico. O resultado foi uma série de estudos construídos por sobre outras evidências documentais (dentre elas, a fotografia).²³

Neste trabalho andou um bocadinho de amor próprio do artista, e gratidão ao lugar em que estou a 25 anos”. Cf. Carta a Portilho, 1.jun.1887.

¹⁹ Cf. Rubens Fernandes Jr. “Militão, um olhar simples e desconcertante”. In: Pedro Corrêa do Lago (org.). *Op. cit.*, 2001, p. 10.

²⁰ Cf. Ricardo Mendes. “Once upon a time: uma história da história da fotografia no Brasil”. *Anais do Museu Paulista: nova série*, 1998-1999, p. 183-205.

²¹ Cf. Walter Benjamin. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios de literatura e história da cultura*, [1936] 1985, p. 167.

²² Cf. Peter Burke. “Abertura: a Nova História, seu passado, seu futuro”. In: *A escrita da História: novas perspectivas*, 1992, p. 13-14; Ronaldo Vainfas. *Os protagonistas anônimos da História: micro-história*, 2002, p. 162-163.

²³ É interessante notar que o grosso da produção histórica que busca evidências documentais na análise de imagens vem à tona, especialmente, a partir dos anos 1990. Para alguns destes estudos, cf. Marcos Antônio da Silva. *Humor e política na imprensa: os olhos do Zé Povo*, 1981; Ana Maria Mauad. *Sob o signo da imagem: a produção da fotografia e o controle dos códigos de representação social, na cidade do Rio de Janeiro na primeira metade do século XX*, 1990; José Murilo de Carvalho. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*, 1990; Solange Ferraz de Lima & Vânia Carneiro de Carvalho. *Fotografia e cidade: da*

Assim, cabe levar em conta os dois movimentos em questão para compreender a paulatina apropriação das imagens de Militão por instituições de arte e estabelecimentos de produção de conhecimento. Estas fotos passaram a ser expostas e a autoria delas, reconhecida. Tempos depois, surgiriam as primeiras análises feitas em trabalhos de cunho acadêmico. Um ano após a publicação do artigo de Laurito, foi organizada por Pietro Maria Bardi e Boris Kossoy, no Museu de Arte de São Paulo (MASP), aquela que seria considerada a primeira exposição sobre a história da fotografia brasileira. Nela, foram incluídos os retratos e as vistas urbanas de Valério Vieira, Militão Augusto de Azevedo e fotógrafos anônimos das duas primeiras décadas do século XX, além de maquinário antigo e outras informações sobre a fotografia produzida em seus primeiros tempos. Nas páginas da revista *Fotóptica*, que divulgou a exposição, também há trechos de cartas do fotógrafo, mostrando como ele tinha um olhar crítico em relação à sua época, não só nas imagens, mas também pela palavra escrita.²⁴

Dois anos depois, seria a vez do Museu da Imagem e do Som (MIS) de São Paulo sediar a exposição *Memória paulistana*, organizada por Rudá de Andrade.²⁵ O catálogo afirma que o objetivo da mostra era contar a história de São Paulo a partir de fotografias e textos literários (de Álvares de Azevedo e memorialistas do XIX até Mário de Andrade e Sérgio Milliet) de meados do Oitocentos até inícios dos anos 1940. Como na exposição anterior, Militão foi o ponto de partida para uma história da cidade de São Paulo feita através de imagens; foram apresentadas 12 vistas urbanas e 10 retratos de sua autoria. Outras imagens que compuseram as séries mostram a transformação da cidade em pontos específicos, de meados do XIX até o fim da 2ª Guerra. Também neste catálogo aparece um trecho da carta de Militão, em que ele explica os motivos da confecção do seu álbum mais famoso, que compara São Paulo “antigo” e “moderno”. Nossa personagem surgia, assim, no lugar da origem;

razão urbana à lógica de consumo. *Álbuns de São Paulo, 1887-1954*, 1997; Lilia Moritz Schwarcz. *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*, 1998.

²⁴ Cf. Pietro Maria Bardi. “História da fotografia”. *Fotóptica*, jul. 1973, p. 27; Boris Kossoy. “Retrato do século passado”. In: *Idem*, p. 36. Entre as páginas 28 e 35 dessa mesma publicação encontram-se reproduzidas imagens de Militão e Valério Vieira (além de trechos das cartas do primeiro), que compuseram a exposição. Vale ressaltar ainda o quanto a dissertação de Boris Kossoy, *Militão Augusto de Azevedo e a documentação fotográfica de São Paulo (1862-1887): recuperação da cena paulistana através da fotografia* é devedora das discussões travadas em torno do fotógrafo em instituições artísticas. E, de fato, alguma rotinização da produção acadêmica da fotografia no Brasil e deste fotógrafo, em particular, dar-se-ia mais tarde, sendo devedora deste estudo pioneiro. Cf. Boris Kossoy. *Op. cit.*, 1978.

²⁵ Cf. *Memória paulistana*, 1975.

origem que já sinaliza para um final que se conhece de antemão: a feição urbana – e moderna – da capital paulista.

Em 1981, o MASP organizou outra exposição de fotografias de São Paulo do XIX; desta vez, tendo como foco somente o *Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo (1862-1887)*, posto que um exemplar havia sido restaurado na ocasião. Chamada *Fotografia: arte e uso*, e contando com a curadoria de Rui Brandão Azevedo (bisneto de Militão), a mostra ofereceu um catálogo que contou com oito fotografias (apresentadas em suas versões anteriores à restauração e após a recuperação), quase todas de 1887.²⁶ O curador também fez um perfil do bisavô, afirmando a personalidade “irrequieta” e “perspicaz” do fotógrafo.²⁷

Foram essas as primeiras exposições nas quais a obra de Militão teve espaço garantido. O fotógrafo e suas imagens seriam, ao longo dos anos, vedetes de várias outras exposições com temas comuns às primeiras, quais sejam, os pioneiros da fotografia no Brasil ou as maneiras com que as transformações da cidade de São Paulo foram retratadas.²⁸ As fotografias de Militão também fariam parte de empreendimentos cujas temáticas foram diversas. É o caso da seleção dos retratos de negros deste fotógrafo que, em conjunto com outros feitos no Brasil do XIX, foi apresentada em *O negro na iconografia brasileira do século XIX*. Esta exposição foi realizada na USP em 1988, por ocasião dos cem anos de abolição da escravidão no Brasil e, no ano seguinte, percorreu algumas cidades européias.²⁹

A partir da década de 1990, todavia, o legado de Militão não foi somente apresentado ao público de forma sistemática; ele tomou, em algumas instituições, um novo estatuto. O que se nota é que o material de Militão virou uma “coleção”: “uma reunião artificial de *documentos* que, não mantendo relação orgânica entre si, apresentam alguma característica

²⁶ Com exceção de uma imagem, do Cemitério da Consolação, que não se sabe precisamente a data em que foi feita.

²⁷ Cf. Rui Brandão de Azevedo. “Militão Augusto de Azevedo”. In: *Fotografia: arte e uso*, 1981, p. 2-3.

²⁸ Não se tem a pretensão de esgotar as exposições em que as vistas urbanas e retratos de Militão fizeram parte ou foram destaque. Apenas para citar algumas, “O século XIX na fotografia brasileira”, exposição organizada por Pedro Corrêa do Lago e Rubens Fernandes Jr., foi realizada no Palácio do Itamaraty, em Brasília, por ocasião das comemorações dos 500 anos de descoberta do país, com imagens de vários fotógrafos atuantes no Brasil no oitocentos; Fernando J. A. Azevedo, por sua vez, foi o curador da exposição “São Paulo, população: 25 mil habitantes”, realizada em 2002 na Pinacoteca do Estado de São Paulo, composta por imagens de Militão e Marc Ferrez. Cf. Rubens Fernandes Jr. & Pedro Corrêa do Lago. *O século XIX na fotografia brasileira: Coleção Pedro Corrêa do Lago*, s.d.; Fernando J. A. Azevedo. *São Paulo, população: 25 mil habitantes*, 2002.

²⁹ Cf. Maria Lúiza Tucci Carneiro & Boris Kossoy. *O olhar europeu: o negro na iconografia brasileira do século XIX*, 1994.

comum”.³⁰ Este é o caso do trabalho desenvolvido pelos profissionais do Museu Paulista, local de realização da presente pesquisa.³¹

Nesta instituição, a formação da coleção de fontes sob as quais essa investigação se concentrou, nomeada Militão Augusto de Azevedo, foi resultado da aquisição, em 1996, do material conservado pelos descendentes do fotógrafo, “através do cadastramento de proposta junto ao Ministério da Cultura, recebendo então o apoio financeiro da Rede Globo e da Fundação Roberto Marinho”.³² O interesse do Museu Paulista em guardar tais fontes deu-se em função de uma mudança de enfoque da instituição, no que se refere à formação de seu acervo. Sobre esse aspecto, as curadoras da coleção, Solange Ferraz de Lima e Vânia Carneiro de Carvalho, buscaram explicitar, em um de seus artigos, quais foram as premissas que basearam o tratamento dessa documentação.³³ As pesquisadoras partiram da idéia de que é relevante investigar a formação dos fundos desta instituição, atentando para os usos sociais dos objetos que os compõem. O museu deixaria, assim, de ser o depositário de objetos-fetiches, cuja função social evidente é legitimar noções oficiais de uma época. A organização de novas coleções a partir dessa crítica reveria o próprio modo com que o Museu Paulista foi, especialmente a partir dos anos 1920, concebido como instituição oficial da história de São Paulo: ou seja, um “memorial da independência, da nação e da paulistanidade”, cujo acervo

³⁰ Cf. Ana Maria de Almeida Camargo & Heloísa Liberalli Belotto. *Dicionário de terminologia arquivística*, 1996, p. 17; grifo das autoras.

³¹ É certo que as imagens do fotógrafo também se encontram nas mãos de particulares e em outros acervos. Mas o objetivo não é fazer um mapeamento exaustivo dos locais em que se apresentam vestígios da produção de Militão, e sim chamar a atenção para um trabalho com este material que se coloca de modo a preservá-lo, expô-lo e manuseá-lo sistematicamente para a produção de conhecimento. Outra dessas instituições que tem coleções formadas pelo material legado por Militão é o Instituto Moreira Salles, uma entidade sem fins lucrativos mantida pelo Unibanco. A fotografia – compreendida como uma faceta da produção artística nacional – tem amplo destaque nesta instituição. As vistas de Militão estão organizadas por conjuntos formados segundo a lógica do colecionador que, originalmente, adquiriu essas imagens. O material aparece em três coleções, compostas também de fotografias feitas por outros profissionais. São elas a “Mestres do século XIX”, adquirida em 1995; a “Gilberto Ferrez”, em 1998 e a “Pedro Corrêa do Lago”, em 2002. Cf. “Fotografia”. www.ims.com.br/ims_view_assunto.asp?id_pag=100; “Principais coleções”. www.ims.com.br/ims/publicador_preview.asp?id_pag=210.

³² Vânia Carneiro de Carvalho & Solange Ferraz de Lima. “Fotografia e sociedade: como fica a pesquisa com os retratos de Militão?”. *Revista de História*, 1997, p. 173. Com o intuito de financiar projetos voltados à educação, à preservação do patrimônio histórico e cultural e à ecologia, a Fundação Roberto Marinho, organização sem fins lucrativos financiada pelo maior grupo de comunicação do país, a TV Globo, afirma ter um papel eminentemente educativo ao desenvolver, em âmbito nacional, projetos próprios e em parceria com organizações públicas e privadas relacionados a essas temáticas. Cf. “Fundação Roberto Marinho”. In: *São Paulo nas lentes de Militão*, 1997.

³³ Cf. Vânia Carneiro de Carvalho & Solange Ferraz de Lima. “Fotografia no Museu: o projeto de curadoria da coleção Militão Augusto de Azevedo”. *Anais do Museu Paulista: nova série*, 1997, p. 205-245. Esta discussão também se faz presente de modo detalhado no CD-ROM feito nesse mesmo contexto sobre a referida coleção. Cf. *São Paulo nas lentes de Militão*, 1997.

seria composto de artefatos – em especial obras artísticas, como pinturas de cenas históricas ou esculturas de personagens históricas de vulto – com funções eminentemente celebratórias.³⁴

Seguindo tal crítica, passou-se a priorizar, neste museu, a pesquisa sobre os usos sociais dos objetos que compõem o seu acervo. Os conjuntos de artefatos que fariam parte desse fundo deveriam atender tal lógica; por isso, seriam privilegiadas, em especial, “séries documentais orgânicas (documentos gerados por uma atividade) ou funcionais (objetos de escritório, de toucador, de iluminação, de uso para alimentação, de uso cerimonial, de lazer, etc.)”.³⁵ Levando em conta estes referenciais, fica mais fácil constatar o interesse de um museu que adota tal tipo de política, em adquirir o material legado da família de Militão. Ele atende claramente aos dois parâmetros: trata-se de um grande conjunto de imagens feito por meio de uma atividade profissional, e contém outros materiais que ajudam a desvendar de que maneira se deu tal produção (como, por exemplo, o livro *Photographie en Amérique*, o *Livro-copiador de cartas* e os negativos).

Além da atividade de composição do acervo, outra preocupação atual do Museu Paulista é explicitar – e as exposições e artigos dessas curadoras parecem ter, sobretudo, esse objetivo –³⁶ quais foram os usos e os sentidos das fotografias produzidas por Militão na época

³⁴ Cf. Vânia Carneiro de Carvalho & Solange Ferraz de Lima. “Fotografia no Museu: o projeto de curadoria da coleção Militão Augusto de Azevedo”. *Op. cit.*, 1997, p. 206. Para um estudo relativo à formação do Museu Paulista como museu histórico de perfil celebratório de São Paulo, cf. Ana Cláudia Brefe. *Um lugar de memória para a Nação: o Museu Paulista reinventado por Afonso d’Escagnole Taunay (1917-1945)*, 1999.

³⁵ Vânia Carneiro de Carvalho & Solange Ferraz de Lima. “Fotografia no Museu: o projeto de curadoria da coleção Militão Augusto de Azevedo”. *Op. cit.*, 1997, p. 207.

³⁶ A produção bibliográfica dessas autoras será analisada em conjunto com trabalhos de outros estudos que versam sobre o material legado por Militão. Mas parece interessante mencionar ao menos uma das exposições que tais historiadoras do Museu Paulista organizaram. Intitulada *Olho Cíclico*, ela foi aberta em janeiro de 2004 no referido museu como parte das atividades realizadas nesta instituição em comemoração aos 450 anos da cidade de São Paulo. Nesta exposição foram exibidos os retratos deste fotógrafo, e de dois modos. Um deles se deu através da instalação multimídia *Animatoscópio* (2004), do artista plástico Gavin Adams. Seu objetivo era fazer com que o visitante pudesse experimentar, de algum modo, a organização e o estudo de uma coleção fotográfica sem que a própria exposição o conduzisse de maneira imediata. Segundo o texto institucional que divulgou a exposição, *Animatoscópio* “acomoda cerca de 2,5 mil retratos produzidos por Militão num programa de computador, organizados segundo poses, gênero e faixa etária – por exemplo, ‘homens em pé’, ‘mulheres sentadas’, ‘bebês’, etc. Quem controla a ação é o espectador: com um *joystick* em punho, ele cria a própria sequência de fotografias, controla a velocidade da exposição (da contemplação unitária à rápida sucessão de 24 imagens por segundo) e pode vê-la reproduzida em tempo real, num telão e em monitores distribuídos no local” (<http://www.mp.usp.br/olho/olho.htm>). Assim, em uma sala escura o expectador poderia visualizar as sequências por ele próprio feitas, através da manipulação do *joystick*. As imagens selecionadas para figurar na instalação permitiriam que se observasse as diferenças na maneira com que uma pessoa se transformava em imagem, pois, na composição das poses são guardadas especificidades principalmente se é levado em conta o gênero e a faixa etária dos retratados. Esses conjuntos de fotos estavam indicados por cores diferentes na tela que representava, ao mesmo tempo, a totalidade das imagens e as possibilidades abertas ao expectador para se conduzir por ela. A

de sua atuação e em tempos posteriores. Dentro dessa lógica, portanto, o que interessa é analisar a produção, a circulação e o consumo das mesmas, sem reificar a relevância da existência dessas imagens.

Colocando em prática tais princípios, uma parte do trabalho de curadoria concentrou-se na organização do corpo documental que forma a coleção (lembrando que, só as imagens chegam a mais de 12 mil unidades) em fichas padronizadas. Cada fotografia digitalizada, suas informações gerais (histórico da coleção, doador, avaliação, agente produtor) e particulares (legenda, técnica de composição, dimensões, estado de conservação e descrição do conteúdo por palavras-chaves) foram armazenadas em um sistema informatizado composto para tal fim. Neste banco de dados fica indicada, ainda, informações acerca das pesquisas realizadas para a formação da coleção (por exemplo, os depoimentos dos familiares do fotógrafo e os dados da atividade com fotografia no período de atuação de Militão).³⁷

Com esse banco de dados e demais documentos da coleção disponibilizados a partir de 1997, o conjunto de fontes acabou por se prestar a novas pesquisas em moldes acadêmicos. A presente dissertação segue tal trilha, buscando analisar as divagações do fotógrafo sobre o “antigo” e o “moderno” através do cotejo de diferentes documentos do acervo do Museu Paulista. Por isso, cabe descrever melhor a coleção. Ela é composta de 48 negativos de vidro e mais de 12 mil retratos organizados em seis álbuns de controle das atividades dos estúdios Fotografia Acadêmica e Fotografia Americana,³⁸ e por volta de uma centena e meia de vistas urbanas, algumas avulsas³⁹ e outras guardadas nos álbuns *Vistas de S. Paulo*⁴⁰ e *Vistas de*

referida exposição contou também com momentos de exibição do curta-metragem igualmente dirigido por Adams, *Poses do 19* (2004), “uma animação feita pela justaposição de 1338 retratos, numa seqüência montada principalmente pelo alinhamento dos olhos dos fotografados” (<http://www.mp.usp.br/olho/olho.htm>). Nesse curta-metragem, sucedem-se rapidamente as fotografias de modo a se observar não o rosto, mas a recorrência de poses. O intuito é chamar a atenção, como em *Animatoscópico*, para a formação da imagem do indivíduo que é feita de modo padronizado, mas guardando-se as especificidades de faixa etária e de gênero.

³⁷ Cf. Vânia Carneiro de Carvalho & Solange Ferraz de Lima. “Fotografia no Museu: o projeto de curadoria da coleção Militão Augusto de Azevedo”. *Op. cit.*, p. 210-219, 228-235.

³⁸ Nesses álbuns Militão colava e numerava as fotografias por ele feitas. Tal procedimento ocorria porque o fotógrafo guardava por dois anos os seus clichês, pois o cliente poderia pedir, neste tempo, mais cópias desse negativo [figura 3]. Cf. *Álbuns de retratos de estúdio*, n. 1 (1865-1870), n. 2 (1870-1874), n. 3 (1874-1877), n. 4 (1877-1878), n. 5 (1878-1879), n. 6 (1879-1885).

³⁹ Essas vistas avulsas, não datadas, são de São Paulo, Santos, Pirapora (localidade que abrigava a festa do Bom Jesus) e da construção da primeira estrada de ferro entre Santos e Jundiaí. Cf. *Vistas avulsas*, caixas A2 Pr22 Cx1, A2 Pr22 Cx2, A2 Pr22 Cx3, A2 Pr22 Cx4, A2 Pr22 Cx5, A2 Pr22 Cx6, A2 Pr20 Cx2.

⁴⁰ O *Vistas de S. Paulo* (s.d.) contém 43 imagens, a maioria feita por Militão na década de 1860 da Capital Provincial (algumas poucas parecem ser de outras localidades que não São Paulo); porém, não se sabe exatamente quando foi montado. A letra das legendas que acompanham as imagens é de Militão, possibilitando afirmar que foi ele que organizou o conjunto. Cf. *Vistas de S. Paulo*.

Santos.⁴¹ Já os documentos escritos que formam a coleção Militão Augusto de Azevedo são o *Diário de viagens*,⁴² a terceira edição do livro *Photographie en Amérique*, de Alphonse Lièbert,⁴³ o *Índice das fotografias de antigos paulistas* com seu anexo, o *Maços de clichês*⁴⁴ e o *Livro-copiador de cartas* (já bastante mencionado na Introdução desta dissertação). Além do material descrito, os dois exemplares do *Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo (1862-1887)*, que pertenciam à biblioteca do referido museu muito antes da formação da coleção Militão Augusto de Azevedo, formam o conjunto de fontes sob o qual essa pesquisa se concentrou.

Esta investigação atentou também para outra maneira com que as imagens de Militão têm circulado: referimo-nos aos projetos editoriais em que foram publicadas partes dos conjuntos de fotografias. Tais livros foram concebidos a partir de pesquisas que localizaram, em vários acervos, as vistas de Militão. A pretensão dos mesmos foi reunir em um só volume as fotografias da cidade de Santos e de São Paulo feitas nos anos 1860. O livro dedicado à capital provincial foi organizado pelo colecionador e estudioso Pedro Corrêa do Lago, em *Militão Augusto de Azevedo: São Paulo nos anos 1860*.⁴⁵ As imagens de Santos foram

⁴¹ O *Vistas de Santos* (s.d.) foi composto de fotografias feitas nos anos 1860 em Santos (SP). São 39 vistas organizadas por Militão, em que apenas algumas fotos têm legendas, também escritas pelo fotógrafo. Cf. *Vistas de Santos*.

⁴² O diário de viagens de Militão tem o formato de uma caderneta de bolso, e possui 90 folhas. Destas, 69 contêm as informações das atividades cotidianas do fotógrafo em suas viagens feitas em 1886 (Europa), 1889 (Europa) e 1892 (Estados Unidos). Outras 8 folhas escritas no fim do caderno tratam de gastos das duas primeiras excursões. Cf. *Diário de Viagens*.

⁴³ O manual foi adquirido pelo fotógrafo, talvez, das mãos do próprio Lièbert, pois Militão visitou o ateliê fotográfico de seu colega parisiense em 1878. Este livro é apenas um dos vários que se dedicavam à discussão das técnicas e da composição de fotografias. Cf. Cândido Domingues Grangeiro. *As artes de um negócio: a febre photographica* (1862-1886), 1993, p. 176-177; Alphonse Lièbert. *Photographie en Amérique: traité complet de photographie pratique contenant les découvertes les plus recentes*, [1864] 1884; Frédéric Dillaye. *Le développement en photographie: avce le procédé au gélatino-bromure d'argent*, 1899; Hermann Wilhelm Vogel. *The chemistry of light and photography*, 1875; Eric Jantzen. *Traité pratique de perspective, de photographie et de dessin appliqué à l'architecture et au paysage*, 1882; Gaston Tissandier. *Les merveilles de la photographie*, 1874. Para um balanço dessa bibliografia, cf. Ricardo Mendes. "Descobrimos a fotografia nos manuais: América (1840-1880)". In: Annateresa Fabris (org.). *Op. cit.*, 1991, p. 83-130.

⁴⁴ O *Índice das fotografias de antigos paulistas* (s.d.) consiste em uma série de anotações em um livro de atas, identificando meio milhar dos mais de 12 mil fotografados de Militão. Ele é acompanhado de um anexo, denominado *Maços de clichês* (s.d.), que parece ser um documento de organização dos negativos de Militão.

⁴⁵ As 125 imagens publicadas são oriundas das coleções do Museu Paulista, do Instituto Moreira Salles, da Biblioteca Mário de Andrade, das coleções particulares de Beatriz e Mário Pimenta Camargo, de Benedito Lima de Toledo, do livro de Affonso de Freitas, *Tradições e reminiscências paulistanas*, dos negativos do Departamento Histórico da Prefeitura Municipal de São Paulo e de duas telas de Wasth Rodrigues, encomendadas por Taunay em sua gestão como diretor do Museu Paulista. Cf. Pedro Corrêa do Lago (org.). *Op. cit.*, 2001, p. 230-250.

reunidas sob a coordenação do arquiteto Gino Caldato Barbosa, sob o título *Santos e seus arrabaldes: álbum de Militão Augusto de Azevedo*.⁴⁶

Além de introduzirem as imagens de Militão que não fazem parte do acervo do Museu Paulista (aumentando assim o corpo de fontes ao qual esta dissertação se deteve), os volumes também apresentam reflexões acerca das imagens publicadas, por parte dos coordenadores dos volumes e dos demais profissionais envolvidos com esses projetos. Tais trabalhos, em conjunto com as reflexões de cunho acadêmico que se propõem a pensar sobre Militão e sua obra, serão analisados no próximo capítulo.⁴⁷ Afinal, do mesmo modo que o presente trabalho é devedor dos caminhos que o material de Militão tomou até chegar ao estatuto de “um conjunto a ser estudado em moldes acadêmicos”, as questões formuladas por outros estudiosos que se indagaram sobre estas fontes também permearam o modo com que o legado de nossa personagem, aqui, foi considerado.

Sob este aspecto, esta dissertação investigou alguns documentos que se prestaram, durante muito tempo, a construir uma história paulista – grandiloquente e vitoriosa –, em que a gênese do progresso do país estava sob a égide daqueles que fizeram desse lugar o aporte de suas empreitadas.⁴⁸ Certamente, o uso das imagens de Militão tem sido diferente nos tempos mais recentes: a percepção da relevância das fotografias como documento fez com que vários estudiosos se detivessem em aspectos que atentam, como será visto com vagar, desvendar o

⁴⁶ As 58 fotografias que compõem o livro foram pesquisadas nos seguintes acervos: Museu Paulista, Instituto Moreira Salles, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e coleção particular de Beatriz e Mário Pimenta Camargo. Cf. Gino Caldato Barbosa *et. alli.* *Santos e seus arrabaldes: álbum de Militão Augusto de Azevedo*, 2004, *passim*.

⁴⁷ Cf. Solange Ferraz de Lima. “O circuito social da fotografia: estudo de caso II”. In: Annateresa Fabris (org.). *Op. cit.*, 1991; Solange Ferraz de Lima. *São Paulo na virada do século: as imagens da razão urbana*, 1995; Vânia Carneiro de Carvalho & Solange Ferraz de Lima. “São Paulo antigo, uma encomenda da modernidade: Militão Augusto de Azevedo e a memória visual da cidade de São Paulo”. *Op. cit.*, 1993; Vânia Carneiro de Carvalho & Solange Ferraz de Lima. “Representações urbanas: Militão Augusto de Azevedo e a memória visual da cidade de São Paulo”. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional: fotografia*, 1998; Rubens Fernandes Jr. “Militão, um olhar simples e desconcertante”. In: Pedro Corrêa do Lago (org.). *Op. cit.*, 2001; Pedro Corrêa do Lago. “A primeira reportagem fotográfica de São Paulo”. In: *Idem*; Gino Caldato Barbosa. “O álbum de Santos”. In: Gino Caldato Barbosa *et. alli.* *Op. cit.*, 2004; Solange Ferraz de Lima & Vânia Carneiro de Carvalho. “Militão e a paisagem possível”. In: *Idem*; Sérgio Burgi. “Composição em preto-e-branco: os panoramas de 360° de Militão Augusto de Azevedo”. In: *Cadernos de fotografia brasileira: São Paulo, 450 anos*, 2004; Airtón José Cavenaghi. *Op. cit.*, 2000; Marcelo Eduardo Leite. *Militão Augusto de Azevedo: um olhar sobre a heterogeneidade humana e social de São Paulo (1865-1885)*, 2002; Boris Kossoy. *Op. cit.*, 1978; Carlos Lemos. “A arquitetura que Militão de Azevedo fotografou em São Paulo”. In: *Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo (1862-1887): Militão Augusto de Azevedo*, 1981; Benedito Lima de Toledo. “A Imperial cidade de São Paulo vista por Militão”. In: *Idem*; Boris Kossoy. “Militão de Azevedo”. In: *Idem*.

⁴⁸ Para análises da gênese deste tipo de construção, feitas especialmente no Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo e no Museu Paulista, cf. Lilia Moritz Schwarcz. “Sobre uma certa identidade paulista”. In: Ana Maria

contexto de sua produção e seus diversos usos. Além disso, o esforço das instituições que abrigam tais imagens (o Museu Paulista, mas também o Instituto Moreira Salles) em tornar público os caminhos pelos quais estas fotografias passaram, concorre para destacar a importância de se explorar as fontes de pesquisa de maneira a não vê-las como dados naturalizados. Como afirmou Carlo Ginzburg, às vezes “uma documentação exígua, dispersa e renitente pode [...] ser aproveitada”,⁴⁹ desde que sejam criados “instrumentos de controle adequados”⁵⁰ por parte do pesquisador. É um certo distanciamento dessas fontes que permite ao estudioso analisá-las com mais segurança. Ter em mente seu percurso ao longo do tempo e, também, a lógica de classificação das mesmas é, sem dúvida, uma forma de contextualizar essa produção e evitar transformá-la em dado essencial.

Portanto, o fotógrafo Militão que transpõe no trabalho que ora se apresenta é aquele que resultou de seu próprio legado. Os indícios deixados por esta personagem têm muito a dizer sobre o Brasil e, mais especificamente, sobre São Paulo, no momento em que a transformação abrupta e irreversível era vista e sentida por todos.

Almeida Camargo (coord.). *São Paulo: uma viagem no tempo*, 2005, p. 153-170; Ana Cláudia Brefe. *Op. cit.*, 1999.

⁴⁹ Carlo Ginzburg. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição*, 1987, p. 22.

⁵⁰ Carlo Ginzburg. *Indagações sobre Piero: o Batismo, o Ciclo de Arezzo, a Flagelação*, [1981] 1989, p. 23.

Capítulo 2 – O estado da questão: a obra de Militão sob vários ângulos e interpretações

Militão e suas fotografias foram assunto de estudos gestados por diferentes áreas do conhecimento. São trabalhos distintos em recortes, formatos e abordagens. O objetivo deste capítulo é apresentá-los de modo a acompanhar como as discussões em torno do tema foram encadeadas e de que forma certas interpretações cristalizaram-se ao longo do tempo. O esforço é também explicitar de que maneira a presente pesquisa revê – dentro do recorte proposto – alguns pressupostos desses artigos, dissertações e teses.¹

Foi o arquiteto e historiador da fotografia Boris Kossoy quem iniciou o debate em torno da figura de Militão.² Como já tivemos a oportunidade de comentar, o autor empreendeu uma pesquisa inédita nos arquivos pessoais da família Azevedo que, posteriormente, veio formar a coleção Militão Augusto de Azevedo do Museu Paulista. Foi neste estudo que muitas informações sobre tal fotógrafo foram sistematizadas. Kossoy realizou, então, uma primeira biografia dessa personagem, trouxe informações acerca da sua produção fotográfica e dados das diferentes técnicas e materiais empregados por Militão em seu ofício.

Tal trabalho partiu da idéia de que seria possível separar a imagem fotográfica em forma e conteúdo. Por isso, para Kossoy, este artefato deveria ser analisado como um documento, através de dois caminhos distintos: uma “história da fotografia”, investigando o

¹ Cabe ressaltar que os trabalhos aqui citados foram analisados a partir do recorte proposto pela questão que a presente dissertação buscou enfrentar. Esta reflexão não adentra, ainda, em algumas teses que, apesar de se utilizarem do material legado pelo fotógrafo como fonte de pesquisa, não investigam de modo mais detido tal personagem ou suas imagens, mas buscam nas mesmas – considerando as devidas mediações necessárias para o uso da fotografia como fonte – evidências empíricas de artefatos retratados (como o uso de rótulas, por exemplo, nas habitações paulistanas). Do mesmo modo, Militão tem feito parte, junto com outros fotógrafos, de reflexões acerca de uma história das imagens da cidade de São Paulo e do Brasil. Porém, tais estudos têm se apoiado basicamente na bibliografia que será apresentada, e que por isso não serão alvo de uma reflexão específica. Cf., dentre outros, Paulo César Garcez Marins. *Através da rótula: sociedade e arquitetura urbana no Brasil. Sécs. XVII-XX*, 1999; Solange Ferraz Lima. *Ornamento e cidade: ferro, estuque e pintura mural em São Paulo*, 2001; Vânia Carneiro de Carvalho. *Gênero e artefato: o sistema doméstico na perspectiva da cultura material*, 2001; Boris Kossoy. “Fotografia”. In: Walter Zanini (org.) *História geral da arte no Brasil*, 1983; Boris Kossoy. “Luzes e sombras da metrópole: um século de fotografias em São Paulo (1850-1950)”. In: Paula Porta (org.). *História da cidade de São Paulo: 1890-1954*, 2005 (v. 3); Ricardo Mendes “São Paulo e suas imagens”. *Cadernos de Fotografia Brasileira. São Paulo, 450 anos*, 2004.

² Cf. Boris Kossoy. *Militão Augusto de Azevedo e a documentação fotográfica de São Paulo (1862-1887): recuperação da cena paulistana através da fotografia*, 1978.

fotógrafo, os processos e materiais utilizados em seu ofício, bem como quais são suas obras; ou uma “história pela fotografia”, que se preocuparia com o conteúdo contido na imagem.³

A separação apontada foi adotada no livro *Álbum comparativo da cidade de São Paulo (1862-1887): Militão Augusto de Azevedo*, no qual foi publicado o álbum comparativo de Militão, textos do próprio Kossoy e dos arquitetos Carlos Lemos e Benedito Lima de Toledo.⁴ Enquanto o primeiro autor se deteve em uma história da fotografia, apresentando os resultados de sua dissertação, os dois últimos analisaram, por meio dessas imagens, a arquitetura e a urbanização da São Paulo do XIX. No caso dos textos dos dois últimos autores, há uma desconsideração das mediações existentes entre a fotografia e o objeto fotografado, como se este último informasse, nos termos de Kossoy, “quase de imediato, acerca de um passado determinado”.⁵ Da mesma maneira, as imagens seriam detentoras de valor único para a verificação do “progresso” da cidade. A identificação dos novos locais urbanizados com a expansão urbana e as transformações dos lugares que já existiam – ou a passagem da São Paulo “antiga” para a “moderna” – são os alvos de Toledo. Da mesma forma, Lemos mostra que o progresso atingiu a arquitetura, fazendo com que as casas coloniais de taipa de pilão e pau-a-pique fossem paulatinamente substituídas por moradias em estilo neoclássico e feitas de tijolo.

Entretanto, foi criticando esse tipo de análise – que separa “história da” e “história pela” fotografia –, que alguns outros estudiosos se debruçaram sobre diferentes aspectos da obra de Militão. Para tais autores, o objeto estudado não poderia ser entendido somente por meio de informações técnicas, ainda que elas fossem necessárias. A perspectiva por eles adotada na compreensão desse tipo de imagem enfatizaria o modo como a fotografia foi produzida, circulou e foi consumida. Articular-se-ia, assim, a feitura das imagens a diferentes processos sociais que estariam a ela relacionados.⁶

³ Cf. *Idem*, p. 1.

⁴ Cf. Carlos Lemos. “A arquitetura que Militão de Azevedo fotografou em São Paulo”. In: *Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo (1862-1887): Militão Augusto de Azevedo*, 1981; Benedito Lima de Toledo. “A Imperial cidade de São Paulo vista por Militão”. In: *Idem*; Boris Kossoy. “Militão de Azevedo”. In: *Idem*.

⁵ Boris Kossoy. *Op. cit.*, 1978, p. 1.

⁶ Cf. Cândido Domingues Grangeiro. *As artes de um negócio: a febre fotográfica. São Paulo, 1862-1886*, 1993; Solange Ferraz de Lima. “O circuito social da fotografia: estudo de caso II”. In: Annateresa Fabris (org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*, 1991; Solange Ferraz de Lima. *São Paulo na virada do século: as imagens da razão urbana*, 1995; Vânia Carneiro de Carvalho & Solange Ferraz de Lima. “São Paulo antigo, uma encomenda da modernidade: Militão Augusto de Azevedo e a memória visual da cidade de São Paulo”. *Anais do Museu Paulista: nova série.*, 1993; Vânia Carneiro de Carvalho & Solange Ferraz de Lima. “Representações urbanas: Militão Augusto de Azevedo e a memória visual da cidade de São Paulo”. *Revista do Instituto de*

Com tal perspectiva, os autores insistiram no fato de que a idéia de “progresso” não era um elemento externo às fotografias em questão. Desse ponto de vista, as vistas urbanas deixariam de ser um reflexo, e passariam a ser notadas como produtoras da percepção de que havia um processo de modernização na capital provincial.

Seguindo essa orientação, a dissertação de mestrado de Cândido Domingues Grangeiro, *As artes de um negócio: a febre fotográfica*,⁷ analisou a produção de retratos na cidade de São Paulo entre 1862 e 1886. Para tanto, este historiador empreendeu uma pesquisa que dá destaque às oficinas existentes no período, especialmente a Fotografia Americana de Militão.⁸ O autor discutiu como elas eram organizadas e concorriam entre si, além de verificar como se produziam os retratos (apontando para a sua inspiração nas artes plásticas). A relação entre fotógrafo e cliente foi apreendida a partir da leitura de manuais de fotografia. A investigação centrou-se também em como o retrato circulava nessa sociedade, geralmente por meio da troca comercial de tal artefato. O autor ainda forneceu pistas acerca dos motivos que levavam um fotografado a querer um retrato, assegurando que o que estava em questão era a afirmação do cliente como indivíduo.

Já Solange Ferraz de Lima se propôs a analisar a produção, circulação e consumo, na São Paulo do XIX, das vistas urbanas, comercializadas de maneira avulsa⁹ ou organizadas em álbuns (alguns deles, oficiais).¹⁰ A autora discute as condições que possibilitaram aquele tipo de consumo, destacando o desenvolvimento das cidades, a ampliação do mercado interno, o crescimento do turismo, a imigração européia, o barateamento dos custos para o cliente.

Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1998; Solange Ferraz de Lima & Vânia Carneiro de Carvalho. “Militão e a paisagem possível”. In: Gino Caldato Barbosa *et. alli.* *Santos e seus arrabaldes: álbum de Militão Augusto de Azevedo*, 2004; Airton José Cavenaghi. *Imagens que falam: olhares fotográficos sobre São Paulo (Militão Augusto de Azevedo e ‘São Paulo Light and Power Co.’), fins do século XIX e início do século XX*, 2000; Gino Caldato Barbosa. “O álbum de Santos”. In: Gino Caldato Barbosa *et. alli.* *Op. cit.*, 2004; Rubens Fernandes Jr. “Militão, um olhar simples e desconcertante”. In: Pedro Corrêa do Lago (org.). *Militão Augusto de Azevedo: São Paulo em 1860*, 2001; Pedro Corrêa do Lago. “A primeira reportagem fotográfica de São Paulo”. In: *Idem*; Sérgio Burgi. “Composição em preto-e-branco: os panoramas de 360° de Militão Augusto de Azevedo”. *Cadernos de fotografia brasileira: São Paulo, 450 anos*, 2004; Marcelo Eduardo Leite. *Militão Augusto de Azevedo: um olhar sobre a heterogeneidade humana e social de São Paulo (1865-1885)*, 2002.

⁷ Cf. Cândido Domingues Grangeiro. *Op. cit.*, 1993.

⁸ Outro trabalho que tinha objetivo parecido é o de Marjorie de Carvalho Fontenelle de Medeiros, que buscou caracterizar um outro mercado fotográfico, o santista, do século XIX e início do XX. Porém, a autora não adentrou, a não ser a partir de hipóteses sem evidências documentais, acerca do modo com que Militão nele se inseriu. Cf. Marjorie de Carvalho Fontenelle de Medeiros. “Santos: Militão e a fotografia no século XIX”. In: Gino Caldato Barbosa *et. alli.* *Op. cit.*, 2004.

⁹ Cf. Solange Ferraz de Lima. “O circuito social da fotografia: estudo de caso II”. In: Annateresa Fabris (org.). *Op. cit.*, 1991.

¹⁰ Cf. Solange Ferraz de Lima. *Op. cit.*, 1995.

Principalmente em função do último motivo, as imagens teriam se democratizado e redefinido o olhar e os valores estéticos dos moradores em relação ao local em que viviam. Por isso, Lima concluiu que as vistas urbanas de São Paulo – incluídas aquelas feitas por Militão – foram ativas na construção da imagem da cidade, difundindo novos desenhos, selecionando e articulando suas partes: aquelas consideradas aptas para a representação da metrópole moderna, bela e funcional. A autora afirmou, então, ter em mãos um objeto que marcava uma forma de apropriação simbólica de São Paulo. As fotografias justificariam, portanto, as intervenções urbanas legitimadas por meio da idéia de “progresso”.

Há outros trabalhos sobre a obra de Militão que se centraram na recepção das imagens do fotógrafo, por parte de instituições específicas. Alguns deles são de autoria de Solange Ferraz de Lima em parceria com Vânia Carneiro de Carvalho. Em “São Paulo Antigo, uma encomenda da modernidade: as fotografias de Militão nas pinturas do Museu Paulista”,¹¹ as pesquisadoras mostraram a apropriação feita por Afonso Taunay das imagens de Militão. O objetivo deste diretor do Museu Paulista era a realização de uma série de pinturas – cujo tema era a São Paulo Colonial – para a comemoração do Centenário da Independência do Brasil, em 1922. As historiadoras perceberam que a seleção de Taunay privilegiou as fotografias de 1862 do *Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo (1862-1887)*, em que os espaços caracterizam-se pela homogeneidade e pela maior predominância de vazios. Selecionando apenas as imagens feitas por Militão no início de sua atividade profissional, Taunay agiu de maneira distinta do fotógrafo. Afinal, ao criar um álbum sob perspectiva comparativa, Militão ressaltou os processos de mudança na cidade, entendendo-a como extremamente dinâmica. Nas pinturas encomendadas por Taunay, ao contrário, foi construída uma São Paulo sobretudo estática.

Tendo em vista essa mesma problemática, as autoras, em outro artigo,¹² retomaram a discussão acerca dos usos das fotos de Militão, na composição de álbuns de São Paulo na primeira metade do século XX. A importância do *Álbum Comparativo* surgia, segundo Carvalho & Lima, porque tal cidade foi marcada por grandes transformações, em que as pessoas perdiam o vínculo com o passado. Por isso, diversos conjuntos foram criados por representantes da elite, que apresentavam imagens antigas de São Paulo de maneira a recriar

¹¹ Cf. Vânia Carneiro de Carvalho & Solange Ferraz de Lima. “São Paulo antigo, uma encomenda da modernidade: Militão Augusto de Azevedo e a memória visual da cidade de São Paulo”. *Op. cit.*, 1993.

um passado para tal cidade. Nesse contexto, a apropriação das tomadas de Militão – em que o cenário urbano é protagonista, em detrimento dos agentes sociais – ajudou a conformar uma representação urbana que dava as balizas para a construção de uma história evolutiva, cujo ápice era o “progresso” que possibilitou o enriquecimento deste lugar.

As mesmas historiadoras realizaram ainda outro estudo sobre a obra de Militão, analisando a produção do álbum *Vistas de Santos*.¹³ Como o conjunto visava a venda, o fotógrafo precisava fazer tal trabalho respeitando uma série de características formais destes registros, tornando-os compreensíveis e belos a seus consumidores. As autoras debruçaram-se nas imagens da cidade portuária, chamando a atenção para o fato de que tais fotos carregariam pelo menos três séculos de tradição da arte ocidental, pois o tema das mesmas são as paisagens marítimas. Para criá-las, o fotógrafo utilizou-se de recursos formais da linguagem fotográfica do XIX, criando panorâmicas e vistas parciais consecutivas em que a narrativa inicia e finda no mar. Já as vistas de ruas, articuladas a essas imagens marítimas, dão um sentido de conjunto ao álbum.

Airton José Cavenaghi também analisou a recepção das imagens de Militão.¹⁴ O historiador debruçou-se sobre a apropriação do *Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo (1862-1887)* pela São Paulo Light and Power Co., também no início do século XX. Cavenaghi comparou o álbum de Militão com aquele produzido pela empresa, mostrando detalhadamente como o conjunto da Light baseou-se no *Álbum Comparativo* para a produção e a organização das imagens. Segundo o historiador, este procedimento deu-se porque ambos os produtores partiram dos mesmos pressupostos: eles tinham a intenção de mostrar a modernização do lugar. Este processo de transformação, todavia, pressupõe o controle social de seus moradores. Os álbuns, então, ajudariam a disciplinar os olhares dos habitantes de São Paulo a respeito do lugar que viviam, por meio da difusão do modelo de cidade burguesa que teria sido apresentado, tanto por Militão, quanto pela Light.

A relevância de estudos sobre tais fotografias de modo a relacionar a existência do suporte à sua origem, circulação e recepção, ultrapassou a fronteira disciplinar da história. Estudos feitos por profissionais de outras formações tomaram tal perspectiva como ponto de

¹² Cf. Vânia Carneiro de Carvalho & Solange Ferraz de Lima. “Representações urbanas: Militão Augusto de Azevedo e a memória visual da cidade de São Paulo”. *Op. cit.*, 1998.

¹³ Cf. Solange Ferraz de Lima & Vânia Carneiro de Carvalho. “Militão e a paisagem possível”. In: Gino Caldato Barbosa *et. alli.* *Op. cit.*, 2004.

¹⁴ Cf. Airton José Cavenaghi. *Op. cit.*, 2000.

partida para compreender alguns aspectos acerca das imagens de Militão. O arquiteto Gino Caldato Barbosa¹⁵ analisou as fotografias feitas em Santos, buscando verificar o que levou Militão a produzir aquelas vistas urbanas. O autor construiu uma hipótese, vinculando tal conjunto àquele formado por vistas da construção da ferrovia que ligava essa cidade à capital. Os ingleses empreendedores da Railway seriam, portanto, os responsáveis pela existência destas imagens. Barbosa também tratou da maneira com que Militão compôs as fotografias de Santos, mostrando como ele percorreu com sua câmera a maior parte da cidade.

Os aspectos tocados pelo artigo de Barbosa foram discutidos, ainda, em textos publicados pouco antes, sobre as imagens de São Paulo feitas por Militão na década de 1860. Em *Militão Augusto de Azevedo: São Paulo nos anos 1860*, as motivações para a produção de tais vistas (uma demanda dos acadêmicos de São Paulo), a forma com que o fotógrafo as teria feito – circulando por quase todo núcleo central da época – bem como as apropriações das mesmas, feitas ao longo do século XX, foram recuperadas, respectivamente, nos textos de Pedro Corrêa do Lago e Rubens Fernandes Jr.¹⁶ A análise de Sérgio Burgi aprofundou estes estudos. Centrando-se nas vistas urbanas feitas por Militão nos anos 1860, este outro fotógrafo reconstituiu como Militão produziu tais imagens: de um mesmo ponto, ele fez séries de vistas consecutivas que, justapostas, formam conjuntos visuais de quase 360°. Essas fotografias formam, assim, panoramas, que foram recriados por Burgi por meio da junção das imagens originais [figuras 4 a 16].¹⁷

Um outro trabalho feito sobre a obra de Militão centrou-se na análise dos retratos do fotógrafo. Trata-se da dissertação de mestrado do sociólogo Marcelo Eduardo Leite,¹⁸ que discute os *carte-de-visite*; um formato de retrato bastante popular quando da atuação de Militão em seu ofício. Leite buscou verificar nas imagens como elas eram produzidas no

¹⁵ Cf. Gino Caldato Barbosa. “O álbum de Santos”. In: Gino Caldato Barbosa *et. alli. Op. cit.*, 2004.

¹⁶ Cf. Rubens Fernandes Jr. “Militão, um olhar simples e desconcertante”. In: Pedro Corrêa do Lago (org.). *Op. cit.*, 2001; Pedro Corrêa do Lago. “A primeira reportagem fotográfica de São Paulo”. In: *Idem*.

¹⁷ Cf. Sérgio Burgi. “Composição em preto-e-branco: os panoramas de 360° de Militão Augusto de Azevedo”. *Cadernos de fotografia brasileira: São Paulo, 450 anos*, 2004. Segundo Meneses, os panoramas, “aquelas enormes instalações ópticas circulares que tiveram grande voga no final do século XVIII e parte do século XIX” (Ulpiano Toledo Bezerra de Meneses. “A paisagem como fato cultural”. In: Eduardo Yázigi (org.). *Turismo e paisagem*, 2002, p. 47) tiveram tamanho impacto social pela perda, por parte de seus moradores, do domínio visual da cidade. Por isso, a voga desse tipo de instalação criou uma outra modalidade de observação, em que parte da cidade é tomada por seu todo e naturalizada, como se sempre tivesse sido daquele jeito. Por sua vez, é Walter Benjamin que chama a atenção para a intrínseca relação entre panorama e fotografia, já que o primeiro tem impacto por seu naturalismo que, desta maneira, prenunciou o novo relacionamento entre a arte e a técnica que, com a segunda, se efetivou. Cf. Walter Benjamin. “Paris, capital do século XIX”. In: Flávio Kothe (org.). *Walter Benjamin*, [1936] 1985, p. 33-35..

estúdio, fornecendo pistas sobre os modos de se compor uma fotografia de maneira a marcar, entre os moradores de São Paulo, suas diferenças sociais.

Tendo em mente todos os estudos citados, pode-se afirmar que eles se centraram na produção fotográfica de Militão no momento de sua realização ou ainda em alguns usos da mesma, sempre buscando articular tais movimentos em relação aos diferentes processos sociais que ocorriam então. É preciso ressaltar, porém, que alguns dos termos utilizados nessas discussões não deixam entrever mediações necessárias para que tal ligação, de fato, se estabeleça.

O principal problema é que, em todos os trabalhos citados, parte-se do pressuposto que a fotografia foi apropriada no Brasil assim como ocorreu na Europa, *locus* primeiro de sua produção em escala industrial. Os autores trabalham com categorias de explicação forjadas nas análises de processos relacionados ao movimento de modernização dessa matriz – como democratização, individualização, massificação, disciplinarização ou diferença – sem qualquer questionamento acerca do modo com que ele ocorreu no Brasil.¹⁹ Tais estudiosos abstiveram-se, desta maneira, de pensar de que forma os trabalhos de Militão articularam-se ao modo com que tais processos ocorreram nos trópicos e, em particular, na cidade de São Paulo.

Para aprofundar tal perspectiva, recorreremos ao conceito de historicidades que, de acordo com as formulações de Claude Lefort, permite a compreensão das transformações como variáveis em seus ritmos, não podendo ser, *a priori*, vistos como unívocos e uniformes. Eles realizam-se, assim, diferentemente, variando de acordo com as sociedades e seus distintos modos de conceber a história.²⁰ Aliás, as discussões em torno do tema geraram termos como “história estacionária” e “história cumulativa”, desenvolvidos por Lévi-Strauss em “Raça e história”;²¹ “sociedades estagnantes” e “sociedades históricas”, apresentados por Lefort em “Sociedades ‘sem história’ e historicidade” e mesmo a distinção entre sociedades

¹⁸ Cf. Marcelo Eduardo Leite. *Op. cit.*, 2002.

¹⁹ Esta temática fundou diferentes vertentes do pensamento social brasileiro, cujo mote – a especificidade da modernização ocorrida no país – coloca-se, sobretudo, pela combinação particular de idéias liberais e artefatos construídos segundo os cânones da ciência e do capitalismo industrial com o trabalho escravo. Para uma dessas análises, cf. Roberto Schwarz. “As idéias fora do lugar”. In: *Cultura e política*, [1972] 2001.

²⁰ Cf. Claude Lefort. “Sociedades ‘sem história’ e historicidade”. In: *As formas da história: ensaios de antropologia política*, [1952] 1979.

²¹ Cf. Claude Lévi-Strauss. “Raça e história”. In: *Antropologia estrutural II*, [1952] 1973.

“prescritivas” e “performativas”, proposta décadas depois por Marshall Sahlins.²² Todas essas formulações buscam, a despeito de suas diferenças, criar modelos de sociedades que tendem a se representar de acordo com um princípio de conservação e aquelas que, ao contrário, se compreendem segundo a percepção da transformação.²³

A referência a este debate está presente na análise da antropóloga Fraya Frehse em seu artigo “Fotografias de rua para a antropologia: o *Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo, 1862-1887*, de Militão Augusto de Azevedo”.²⁴ Frehse verificou, por meio da forma que Militão representou as transformações da rua nesse conjunto, o jogo de permanência e ruptura do tempo histórico. Para a autora, os cenários físicos levariam a crer que houve uma mudança na cidade em vinte e cinco anos; porém, as pessoas que aparecem nas imagens deixam dúvidas sobre tal transformação. Isso se deve ao fato de que muitas das relações sociais forjadas neste lugar, no momento em que São Paulo ainda era uma cidade rural (e não um entreposto do comércio internacional), continuavam a vigorar dentre os moradores da localidade que Militão fotografou.²⁵

As imagens presentes no *Álbum Comparativo* foram trazidas pela antropóloga para sua tese de doutorado, segundo uma outra questão.²⁶ Tendo em vista compreender as regras de civilidade das classes médias e elites paulistanas em dois períodos distintos, entre 1800 e 1860 e entre 1880 e 1917, Militão, como morador dessa cidade, forneceu indícios de movimento e de relacionamento com outros nas ruas. Tal constatação permitiu à autora inferir um modo de conduta dessa personagem – e de outros fotógrafos, jornalistas, viajantes, mulheres das elites e acadêmicos – com os demais moradores da cidade. No caso de Militão, a maioria daqueles que pararam diante de sua câmera foram homens, alguns meninos e, a julgar pela vestimenta, no mínimo de classe média. Houve pouquíssimo espaço para negros e

²² Cf. Marshall Sahlins. *Ilhas de história*, [1985] 1990.

²³ Para um balanço dessa produção e suas implicações para a antropologia contemporânea, cf. Lilia Moritz Schwarcz. “Sobre uma antropologia da história: questões de fronteira”, 2005.

²⁴ Fraya Frehse. “Fotografias de rua para a antropologia: o *Album Comparativo da Cidade de São Paulo, 1862-1887*, de Militão Augusto de Azevedo”. *Cadernos de antropologia e imagem*, 2002.

²⁵ Tal discussão foi incorporada em *O tempo das ruas na São Paulo de fins do Império*, livro de Fraya Frehse que apresenta sua dissertação de mestrado revista e ampliada. Nesta empreitada, as imagens de Militão, em conjunto com outras fontes, são trabalhadas no sentido de verificar as permanências e mudanças na sociabilidade na rua e, assim, de que modo a “opinião pública” paulistana de então (que, segundo a autora, Militão era integrante) compreendia tal processo. Cf. Fraya Frehse. *O tempo das ruas na São Paulo de fins do Império*, 2005.

²⁶ Cf. Fraya Frehse. *Vir a ser transeunte: civilidade e modernidade nas ruas de São Paulo (entre o século XIX e o século XX)*, 2004.

mulheres e, segundo esta autora, este fato revela diferentes temporalidades que perpassavam a sociedade paulistana de então. Afinal, Militão, retratando as ruas, tinha como objetivo realizar seus interesses comerciais e, para que isso ocorresse, era necessária uma troca mercantil entre o fotógrafo e seu cliente. Portanto, as situações de venda de imagens tendiam a ser impessoais, já que, em tese, não importava quem era a pessoa que se interessava pelas imagens feitas por esta personagem. Porém, a sua relação com seus fotografados era seletiva, pois a personalidade foi a regra de conduta acionada por Militão para se relacionar com os moradores de São Paulo que foram captados por sua câmera.

Como se vê, são muitos os trabalhos sobre Militão. Tais considerações norteiam a pesquisa ora apresentada, uma vez que buscamos repensar os diferentes papéis que as fotografias exerceram para a compreensão das mudanças (irreversíveis) de São Paulo. No nosso caso, temos como fundamento a noção de historicidades, antes apresentada. Esta perspectiva, que já vem sendo explorada por Frehse,²⁷ busca revisar as demais reflexões sobre Militão em que o processo de modernização é tomado como unívoco; seja ele naturalizado²⁸ ou desconstruído.²⁹

Por sua vez, enquanto as análises de Fraya Frehse se pautam nas imagens do *Álbum Comparativo* articuladas a outras fontes, o esforço empreendido nesta dissertação busca, em diferentes materiais legados por Militão, a particularidade de termos relacionados à modernização. Este trabalho tem como ponto de partida uma percepção de que é a especificidade dessa personagem – ser fotógrafo – que permite que se descortine sentidos e conseqüências do processo de mudança.

Por isso, verificar de que maneira as relações em torno de Militão foram erigidas – através dos resultados de suas diferentes atuações no mundo da fotografia – permite desvelar como nossa personagem produziu, especialmente através de seu *Álbum Comparativo*, um conjunto de imagens que se relacionava de modo muito próprio às mudanças da cidade de São

²⁷ Cf. *Idem*; Fraya Frehse. “Fotografias de rua para a antropologia: o *Album Comparativo da Cidade de São Paulo, 1862-1887*, de Militão Augusto de Azevedo”. *Op. cit.*, 2002.

²⁸ Cf. Carlos Lemos. “A arquitetura que Militão de Azevedo fotografou em São Paulo”. In: *Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo: Militão Augusto de Azevedo.*, 1981; Benedito Lima de Toledo. “A Imperial cidade de São Paulo vista por Militão”. In: *Idem*; Boris Kossoy. “Militão de Azevedo”. In: *Idem*.

²⁹ Cf., especialmente, Solange Ferraz de Lima. *Op. cit.*, 1995; Vânia Carneiro de Carvalho & Solange Ferraz de Lima. “São Paulo antigo, uma encomenda da modernidade: Militão Augusto de Azevedo e a memória visual da cidade de São Paulo”. *Op. cit.*, 1993; Vânia Carneiro de Carvalho & Solange Ferraz de Lima. “Representações

Paulo e do país. Como alertou Roy Wagner, se todos, a todo o tempo, inventam – e, podemos completar, especialmente em contextos de transformações mais abruptas, como a que Militão viveu –, ³⁰ a saída do antropólogo é debruçar-se nas implicações que essas criações apresentam a partir do momento em que foram gestadas. ³¹ E, no caso em questão, longe de ser uma invenção puramente arbitrária, a produção fotográfica e textual que nos debruçamos foi marcada de modo indelével pelo lugar que nossa personagem angariou naquela sociedade em mudança. Este é o assunto do próximo capítulo da presente dissertação.

urbanas: Militão Augusto de Azevedo e a memória visual da cidade de São Paulo”. *Op. cit.*, 1998; Airton José Cavenaghi. *Op. cit.*, 2000.

³⁰ Cf. Eric Hobsbawn. “Introdução: a invenção das tradições”. In: Eric Hobsbawn & Terence Ranger. *A invenção das tradições*, [1983] 1984, p. 9-23.

³¹ Cf. Roy Wagner. *The invention of culture*, [1975] 1981, p. IX-X.

Capítulo 3 – Militão, fotógrafo: sobre as tramas de relações e algumas desditas, mediadas pelas fotografias

Conheces o meu gênio: não sirvo para pedir.
Militão

Militão, personagem que se transformou, ao longo dos anos, no famoso fotógrafo paulistano do século XIX, veio para essa cidade, ao que se sabe, quase que por acaso. Filho de Lauriana Augusta de Azevedo e Antônio Inácio de Azevedo, ele nasceu em 18 de junho de 1837 no Rio de Janeiro. Segundo Boris Kossoy, em sua cidade natal, Militão trabalhou como ator de teatro junto a diferentes e reconhecidas companhias:¹ a Joaquim Heleodoro,² entre 1858 e 1860, a Dramática Nacional,³ entre 1860 e 1862, e a João Caetano,⁴ em 1868.

A despeito da pouca informação que temos sobre sua atuação nesta profissão – e na música, arte na qual ele também era iniciado –,⁵ pode-se afirmar a importância desse período para Militão para angariar amizades e travar relações pessoais. No teatro, a personagem em foco estava em um meio que interessava os acadêmicos paulistanos que, de modo geral, acompanhavam, discutiam e fomentavam, eles próprios, a produção teatral brasileira.⁶ Ser ator pode ter ajudado Militão a se enturmar, em sua mudança definitiva para São Paulo, com estes estudantes. Além disso, no meio teatral Militão fez amizades importantes, sendo que algumas durariam por toda a sua vida. Foi o caso de Jacinto Heller, polêmico empresário de teatro popular, “baseado na alegria, na música ligeira, na malícia e na beleza das mulheres”,⁷

¹ Cf. Boris Kossoy. *Militão Augusto de Azevedo e a documentação fotográfica de São Paulo (1862-1887): recuperação da cena paulistana através da fotografia.*, 1978, p. 17.

² João Roberto Faria avalia que a criação do Teatro Ginásio Dramático por Joaquim Heleodoro, em 1855, é um marco na história do teatro brasileiro. As diferentes montagens feitas por esse grupo trouxeram o fim da hegemonia do teatro romântico de João Caetano. Com isso, atualizou-se o repertório – assim como o modelo de interpretação por parte dos atores, mais “natural” e menos dramático – apresentado no Brasil. As comédias realistas eram o carro-chefe desse tipo de espetáculo. Eram peças dramáticas cujo enredo se pautava na vida burguesa, com objetivo de descrever e discutir – com objetivo último de moralizar – os “costumes” das pessoas. Cf. João Roberto Faria. *Idéias teatrais: o século XIX no Brasil*, 2000, p. 85-90.

³ A Companhia Dramática Nacional tinha como um de seus líderes o escritor Joaquim Manuel de Macedo, um dos entusiastas do realismo teatral no país e autor de diversas peças que seguiam esse tipo de estética. É o caso de “Luxo e vaidade”, encenada em São Paulo em 1862 e que a Militão coube um dos papéis. Cf. *Idem*, p. 133-138; Pedro Corrêa do Lago (org.). *Militão Augusto de Azevedo: São Paulo nos anos 1860*, 2001, p. 252.

⁴ A Companhia João Caetano foi o principal grupo teatral do Brasil até meados dos anos 1850. Segundo Faria, o ator João Caetano foi a “figura central do romantismo teatral no Brasil” já que, com sua companhia, manteve por três décadas e com qualidade o teatro brasileiro, ainda que em condições precárias. Cf. João Roberto Faria. *Op. cit.*, 2000, p. 57-58.

⁵ Cf. Rui Brandão Azevedo. “Militão Augusto de Azevedo”. In: *Fotografia: arte e uso*, 1981; *Diário de viagens*.

⁶ Cf. Richard Morse. *De comunidade a metrópole: biografia de São Paulo*, 1954, p. 104.

⁷ Cf. João Roberto de Faria. *Op. cit.*, 2000, p. 177.

e por isso condenado pela intelectualidade empenhada na formulação de um teatro nacional à altura do europeu. Para tais escritores, como, dentre outros, José de Alencar, Machado de Assis e Joaquim Manuel de Macedo, o espetáculo que Heller promovia era malsão, deturpador do espaço que deveria ser utilizado para fins mais edificantes.⁸

Segundo Faria, o lugar que primeiro abrigou o teatro popular no Brasil foi o Alcazar Lírico carioca, fundado em 1859 e por muito tempo palco de operetas,⁹ paródias de operetas,¹⁰ mágicas¹¹ e revistas do ano¹² que, encenadas por diversos grupos, sempre fizeram grande sucesso. Também Militão era *habitué* do teatro carioca Politeama, que contava “com música regular e barata”.¹³ Em viagens para a França e para os Estados Unidos, o fotógrafo teve tempo de freqüentar esse tipo de teatro.

As noites, já se sabe: teatro lírico barato no Politeama, que é quase igual ao outro. Minha cadeirinha de segunda (às vezes melhor que a de primeira) por dois mil réis. Outras vezes, no Sta. Anna, onde o Heller não quer que pague.¹⁴

Representou-se as Aventuras de M. de Crac, em 4 atos. Uma ária lindíssima com mutações mal feitas. O cenário de final do segundo ato é magnífico: reino de Turquia entre Camelos. Mais cavalos. Bailados bonitos, etc. 3º ato é o Reino dos Pássaros em que os vestuários são lindos! Imitando em grande quantidade de pássaros.¹⁵

Bailado em três atos, A Tempestade. Magnífico em cenários: 1º ato, as regiões celeste [*] para uma floresta. 2º ato, vista de mar em movimento depara a tempestade, descendo em via sobre o mar escurecendo e fazendo as nuvens, relâmpagos e trovões, vento: tudo o mais bem feito possível.¹⁶

⁸ Cf. *Idem*, p. 150-160.

⁹ As operetas são um tipo de espetáculo de caráter jocoso, com diálogos falados, canto e dança. No século XIX, foi comum a escrita da opereta como sátira de algum escrito sério. Por exemplo, a peça *Orphée aux Enfers* (1858) é uma paródia de *Orfeu*. Nela, ao invés do protagonista ser o poeta apaixonado que sofre, tem-se um Orfeu maldoso que detesta sua esposa que, por sua vez, o trai com vários amantes. Cf. *Idem*, p. 146.

¹⁰ A paródia de opereta surge no Brasil como uma releitura da opereta. Segundo Faria, “mantinha-se, digamos, a música de Offenbach, mas a ação era transferida para o Brasil. [...] *Orfeu na roça*, encenado em 1868, repetiu o sucesso de *Orphée aux Enfers*. Mas agora Orfeu é Zeferino Rabeca, barbeiro da freguesia, e Eurídice é Dona Brígida, roceira que aspira a morar na corte”. *Idem*, p. 146.

¹¹ Neste tipo de apresentação, o espetáculo teatral é pretexto para truques e surpresas. Rica em cenários e figurinos, tem muitos números de dança e música. “Por meio de truques extraordinários, eram capazes de simular no palco a erupção de um vulcão, um ciclone, o fogo do inferno.” *Idem*, p. 149-50.

¹² Encenada com sucesso pela primeira vez no Brasil em 1884, tal gênero teatral tem a pretensão de passar em revista os acontecimentos do ano anterior que obtiveram repercussão, dando a eles tratamento cômico. *Idem*, p. 160-166.

¹³ Carta ao Amigo José Maria Pontes, 20.jul.1894.

¹⁴ Carta ao Amigo Dr. Ellis, 12.jul.1894.

¹⁵ Paris, 16.maio.1886. *Diário de viagens*.

¹⁶ Paris, 8.jul.1889. *Idem*.

Fomos a um espetáculo que os artistas eram burros e cavalos: representavam de meninas de colégio. O professor que é um sujeito. Chega, o cavalo [*] leva-lhe o chapéu, outro traz-lhe cadeira, outro o jornal, etc.¹⁷

A dicotomia entre bom e mau teatro não parece ter sido levada em conta por Militão. Se sua atividade como ator se deu (até onde se conhece) em meio a um tipo de teatro com maiores pretensões artísticas, o fotógrafo nunca deixou de freqüentar e ser próximo daqueles que faziam, segundo os intelectuais dos círculos letrados da época, outra forma de espetáculo: aquele no qual Heller foi considerado especialista. Militão, muitos anos depois de ter deixado a vida de ator e se estabelecido em São Paulo, tomou o lugar de representante dos artistas encabeçados pelo amigo, organizando a chegada do grupo à cidade: negociou preços, alugou bonde e teatro, divulgou a chegada da companhia.

A tua companhia sempre foi estimada e desejada aqui, mesmo na atualidade por não ter público nem divertimento há muito tempo. Nem ao menos o Carnaval! Estando, portanto, ele público em boas condições financeiras e humorísticas.¹⁸

Agora tenho 2 contos de réis que, se precisares, estará a sua disposição com toda a franqueza. Deves vir o mais breve possível, o lucro é certo – o povo está seco por divertimento. Se não... farias uma grande asneira.¹⁹

Lá agora (9h da noite) é que encontrei o Leal. Disse-me que pode tocar na orquestra mas só aqui, não indo a Campinas nem a Santos.²⁰

Com economia, não trazendo enormidade de cenário e acessórios, tendo um aluguel de teatro barato, poderia fazer alguma coisa. Eu se fosse empresário, arriscaria. Venha 4ª ou 5ª, aproveitando o Carnaval para transporte do cenário e bagagens e dava o primeiro espetáculo no sábado.

Anunciava que vinha a São Paulo para dar 10 a 15 espetáculos depois do Carnaval, aproveitando o carnaval para o transporte de cenário e bagagem, saindo daí na 4ª a 5ª feira de cinzas. Anunciava que vinha só a São Paulo para dar 10 a 15 récitas e depois conforme corresse do Rio mais em São Paulo, se tivesse proposta *garantida*, iria a Santos ou Campinas, fazendo para me tentar por aqui até a Semana Santa, que aproveitaria para me retirar.²¹

Isto aconteceria, porém, muito tempo depois da escolha definitiva de Militão em morar na Capital Provincial. Quando tinha 25 anos e ainda era ator, ele veio para São Paulo, inicialmente, porque a cidade não tinha um grupo estável de teatro. Por isso, o ator Joaquim Augusto Ribeiro de Souza organizou um elenco para apresentações regulares na capital

¹⁷ Atlantic City, 1.ago.1892. *Idem*.

¹⁸ Carta a Heller, 14.mar.1887.

¹⁹ Carta a Heller, 22.mar.1887.

²⁰ Carta a Heller, 4.maio.1888.

²¹ Carta a Heller, 8.fev.1889; grifo do autor.

provincial, cuja estréia deu-se em 29 de outubro de 1862, com a peça “Luxo e vaidade”, de Joaquim Manuel de Macedo.²² Militão era um dos atores, e atuaria até agosto do ano seguinte. Depois desse momento, não se tem mais notícias, ao menos nos jornais, sobre sua vida de ator.²³

Foi nesse meio tempo (não se sabe bem o porquê) que Militão começou se utilizar de outro meio – a fotografia – para “calcular o lugar olhado das coisas”.²⁴ Boris Kossoy lança a hipótese de que Militão teria tomado contato com a fotografia por conhecer os donos da Carneiro & Smith nos anos 1850, no Rio de Janeiro. Cândido Domingues Grangeiro conjectura que a instabilidade da vida de ator o levou a escolher uma profissão mais segura, pois a essa altura ele era pai do recém-nascido Luís Gonzaga.²⁵ Não se conhecem referências do próprio Militão acerca do motivo que o fizera trabalhar no estabelecimento comercial Galeria Esplêndida, cujos sócios eram Carneiro e Smith.²⁶ Este foi um dos primeiros estúdios

²² A recepção dessa peça pelo jornal *Correio Paulistano* reforça o sentido dos enredos do teatro realista: “O Luxo e Vaidade é um verdadeiro quadro, pintado com as cores as mais vivas, do muito que vai no interior de não poucas casas modernas”. *Correio Paulistano* [2.dez.1862] *apud* Cândido Domingues Grangeiro. *As artes de um negócio: a febre fotográfica*. São Paulo, 1862-1886, 1993, p. 154.

²³ Cf. *Idem*, p. 153-155.

²⁴ Roland Barthes. “Diderot, Brecht, Eisenstein”. In: *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos*, [1973] 1990, p. 85. Tal expressão define, segundo Roland Barthes, o teatro. Consideramos que ela também diz respeito à fotografia, pois, segundo a antropóloga Elizabeth Edwards, este tipo de imagem tem um “efeito intensificador” de qualquer experiência histórica devido à sua “inevitável teatralidade”. Elizabeth Edwards [“Photography and the performance of history”, 2002] *apud* Fraya Frehse. *Vir a ser transeunte: civilidade e modernidade nas ruas da cidade de São Paulo (entre o início do século XIX e o início do XX)*, 2004, p. 100 (notas 172 e 174).

²⁵ Cf. Boris Kossoy. *Op. cit.*, 1978, p. 17; Cândido Domingues Grangeiro. *Op. cit.*, 1993, p. 151-156. Convém esclarecer que Militão nunca se casou oficialmente. Não se conhece qual foi o tipo de relacionamento que o fotógrafo manteve com a atriz Benedita Maria dos Santos Pedroso, mãe de seu primeiro filho e falecida em 1872, e com Maria Afonso das Dores Ribeiro, mãe de seus filhos Francisco de Paula Azevedo (1870-1925) e Francisco Militão Afonso de Azevedo (1871-1918). Além disso, se Militão teve um relacionamento estreito com seu primogênito, isso não parece ter ocorrido com seus filhos mais novos. Não há referências sobre eles em cartas para os outros; a exceção são três escritos rascunhados no *Livro-copiador* a Maria Afonso das Dores Ribeiro, em 1894, 1895 e 1896, em que o fotógrafo pergunta por ela, pelos filhos e netos. Assim, o que se pode depreender é que o relacionamento do fotógrafo com as mães de seus filhos e com seus herdeiros mais jovens destoa do modelo de família patriarcal que foi, segundo Gilberto Freyre, a tônica da organização familiar no Brasil da época que, mesmo com a urbanização, foi a influência primeira na “formação dos brasileiros”. Infelizmente, no contexto dessa pesquisa, é impossível verificar o quanto este modelo era disseminado em grupos de classes médias. Porém, isso não quer dizer que Militão não tivesse como padrão de conduta, justamente, a valorização da família. Isso é passível de ser percebido em algumas de suas cartas, como esta enviada a Mariquinhas, mulher de Luís Gonzaga: “Vida longa pois a educação dos filhos é alegria da casa. Paz de espírito na família, o que só se obtém pelo temor de Deus: é o que de todo coração lhe desejo sempre, e muito principalmente lhe deseja nesse dia tão venerado no verdadeiro lar de família. Seu sogro”. Cf. “Cronologia”. In: Pedro Corrêa do Lago (org.). *Militão Augusto de Azevedo: São Paulo nos anos 1860.*, 2001, p. 251; dentre outras, cartas a Luís Gonzaga, 9.set.1895; a Maria Afonso das Dores, 1.ago.1894; a Mariquinhas, 31.jan.1896; *Agenda-Diário* de Luís Gonzaga; Gilberto Freire. *Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado rural do Brasil e desenvolvimento urbano*, [1936] 2001.

²⁶ Joaquim Feliciano Alves Carneiro manteve um estúdio fotográfico no Rio de Janeiro entre 1858 e 1888, o The Temple of Art, em parceria com diferentes sócios. Participou também de outros empreendimentos, como o

fotográficos que tiveram uma sede na Corte e uma filial, em São Paulo, dirigida por Gaspar Antônio da Silva Guimarães.²⁷ A cidade contava então com outros dois estabelecimentos deste tipo: o de Jesus Cristo Müller²⁸ e o de Nuno Perestrello da Câmara.²⁹

No ano de 1862, Militão fez suas primeiras vistas urbanas. Como fotógrafo, ele começou a se relacionar com os demais habitantes dessa cidade, transformando-os em potenciais fotografados ou clientes de suas imagens. Foi andando pela cidade, munido de seus apetrechos – câmera, tripé e o laboratório necessário para a feitura das imagens – que ele fez seus registros da Capital Provincial. No entanto, não se sabe se ele estava acompanhado nesse empreendimento. Fraya Frehse conjectura a possibilidade de um escravo acompanhar Militão nas andanças, a fim de carregar os equipamentos pesados para a composição de fotografias. Esta era uma prática comum ao menos dentre os fotógrafos estrangeiros que vinham ao Brasil em meados do século XIX.³⁰ Afinal, até os anos 1880, quando Militão passou a utilizar material e técnica fotográficos novos, ele usou as chamadas chapas úmidas para fotografar. Tal técnica – que possibilitava o trabalho fora de um estúdio – consistia em umedecer um negativo de vidro em colódio úmido (um composto feito de algodão-pólvora, álcool e éter). Depois do tempo de exposição aos raios solares, que variava de 20 segundos a um minuto nos ambientes abertos, era preciso um contato imediato do negativo em uma solução de nitrato de prata. Por isso, no caso das imagens de rua, o fotógrafo deveria carregar consigo um pequeno laboratório e executar todos esses procedimentos. Feitas essas operações, os positivos eram

Galeria Esplêndida em São Paulo (entre 1862 e 1875) e o estúdio Carneiro, Silva & Tavares, na Corte, entre 1876 e 1883. Sobre Smith, sabe-se que, em 1854, ele se anunciou no *Jornal do Comércio* carioca como professor de daguerreotipia vindo dos Estados Unidos. Foi sócio de Joaquim Insley Pacheco, Diogo Luís Cipriano e, em 1858, de Joaquim Feliciano Alves Carneiro. Com este último profissional, Smith atuou no The Temple of Art e no Galeria Esplêndida até 1865. Cf. Boris Kossoy. “Carneiro, Joaquim Feliciano Alves”. In: *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro.*, 2002, p. 103-104; Boris Kossoy “Smith (2)”. In: *Idem*, p. 297.

²⁷ Após atuação profissional no Rio de Janeiro, entre 1856 e 1861, Gaspar passou a dirigir a Carneiro & Smith em São Paulo. Ocupou essa posição até 1865, data em que se tornou sócio de Carneiro neste empreendimento. Cf. Boris Kossoy. “Guimarães, Gaspar Antonio da Silva”. In: *Idem*, p. 166-167.

²⁸ Fotógrafo, trabalhou em São Paulo entre 1859 e 1863. Jesus Christo Müller anunciou nos jornais em 1859, 1860 e 1862 a venda de imagens da cidade para acadêmicos. Cf. Boris Kossoy. “Müller, Jesus Christo”. In: *Idem*, p. 231-232.

²⁹ Perestrello iniciou seus trabalhos em São Paulo em 1862. Sua atividade na fotografia foi marcada pela itinerância. Chegando à Capital Provincial, associou-se a Gaspar Antonio da Silva Guimarães por alguns meses. Não se sabe o motivo da separação dos sócios, mas o ano em particular e o seguinte foram marcados por uma forte concorrência entre o seu estúdio e o de Carneiro & Smith, que Gaspar gerenciava. Segundo Kossoy, o estúdio de Perestrello cobrava praticamente a metade do preço cobrado pela casa concorrente. Este fotógrafo, até 1865, atendeu em mais quatro endereços na cidade, e dois em Santos. Se não foi possível rastrear completamente as andanças deste profissional, foram encontrados classificados de suas passagens nas cidades de Desterro, em Santa Catarina (1872); Cuiabá (1876 e 1885) e Corumbá (1880 e 1882), no Mato Grosso; na Argentina, entre 1877 e 1878. Cf. Boris Kossoy. “Camara, Nuno Perestrello da” In: *Idem*, p. 96-98.

impressos em papel albuminado (coberto por proteína animal) e sensibilizados com sais de prata.³¹

Mesmo com todo esse trabalho, não se sabe o que o motivou a fotografar tantas vezes. Kossoy lança a hipótese de que estas imagens foram feitas como um empreendimento das horas de folga do trabalho na Carneiro & Smith. Já Solange Ferraz de Lima e Vânia Carneiro de Carvalho conjecturam que se tratou do resultado das aulas de fotografia tomadas junto a seu empregador. Pedro Corrêa do Lago, baseado em um anúncio assinado por Müller acerca de álbuns da cidade para acadêmicos, afirma ser este o motivo pelo qual Militão fez as fotografias – porém, sem evidenciar relações entre estes dois fotógrafos. Marcelo Eduardo Leite argumenta em favor da idéia de que este conjunto mostra a “busca de entendimento de seu novo mundo”. Fraya Frehse aprofunda este aspecto realçado por Leite, ao afirmar que a existência dessas imagens, independentemente dos motivos mais imediatos que o teriam levado a fotografar, mostram que Militão teria estranhado a paisagem paulistana em sua condição de forasteiro vindo da corte. Com essa atitude, o fotógrafo construiu um discurso moderno sobre a rua paulistana, um espaço que, àquela época, era daqueles que precisavam trabalhar e, por isso, socialmente desvalorizada pela elite de então.³² Todas essas hipóteses, algumas com formulações mais próximas entre elas, tentam explicar porque o fotógrafo fez mais de noventa imagens de São Paulo. Era um fato inédito nessa cidade que, até então, não tinha sido alvo de grandes empreendimentos de composição de paisagens, seja por parte dos pintores, dos daguerreotipistas ou dos fotógrafos.³³

Mas, mesmo sem conhecer o que levou Militão a fotografar, há como inferir alguns dos deslocamentos de Militão pela cidade para realizar sua série de imagens. Ele se postou perto da calha do Tamanduateí, na estrada que vinha da Corte, no mirante do Seminário

³⁰ Cf. Fraya Frehse. *Op. cit.*, 2004, p. 101.

³¹ Cf. *Idem*, p. 101; Boris Kossoy. *Op. cit.*, 1978, p. 28-29; Rubens Fernandes Jr. “Militão, um olhar simples e desconcertante”. In: Pedro Corrêa do Lago (org.). *Op. cit.*, 2001, p. 14. Não é a intenção afirmar que era assim que Militão retratava; porém, as ilustrações do livro *Photographie en Amérique* sugerem modos de transportar o material necessário e fotografar uma viagem, dando um parâmetro da dificuldade da empreitada [figuras 17 e 18].

³² Cf. Boris Kossoy. *Op. cit.*, 1978, p. 21; Pedro Corrêa do Lago. “A primeira reportagem fotográfica de São Paulo”. In: Pedro Corrêa do Lago (org.). *Op. cit.*, 2001, p. 21; Solange Ferraz de Lima & Vânia Carneiro de Carvalho. “Representações urbanas: Militão Augusto de Azevedo e a memória visual da cidade de São Paulo”. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, 1998, p. 111; Pedro Corrêa do Lago. “A primeira reportagem fotográfica de São Paulo”. In: Pedro Corrêa do Lago (org.). *Op. cit.*, 2001, p. 19; Marcelo Eduardo Leite. *Militão Augusto de Azevedo: um olhar sobre a heterogeneidade humana e social de São Paulo (1865-1885)*, 2002, p. 81-82; Fraya Frehse. *Op. cit.*, 2004, p. 141-146.

Episcopal, nos largos, nas ruas – a maioria daquelas existentes à época foram fotografadas –, no primeiro piso de um edifício perto daquele que, outrora Convento dos Jesuítas era, naquele momento, sede do governo. Todas as andanças foram registradas, mesmo indiretamente, nas imagens, e pode-se afirmar que elas chamaram a atenção dos moradores desta cidade para o ofício de Militão, independentemente se algum deles adquiriu tais fotografias. Afinal, excetuando-se as tomadas gerais, é difícil não ver gente a olhar para o fotógrafo, ainda que se trate de um modelo de fotografia de rua que forma panoramas³⁴ e priorize, deste modo, a paisagem urbana em detrimento dos agentes sociais.³⁵ Militão fotografou portanto pessoas diversas – homens, mulheres e crianças, com roupas mais ou menos luxuosas e em atividades díspares – e em diferentes espaços a mirar a câmera [figuras 19 a 22].

Todas essas pessoas fixadas em imagem parecem inverter a lógica de um retrato feito no estúdio: enquanto que neste espaço é o fotografado o protagonista, nessas ruas Militão e seus apetrechos é que são os contemplados por esses moradores de São Paulo que, por isso mesmo, acabaram por aparecer nessas vistas. Nesse sentido, é relevante chamar a atenção para o fato de que Militão se utilizou das chapas úmidas e, assim, as pessoas que aparecem nas imagens tiveram o cuidado de ficar imóveis por um tempo.³⁶ Não é possível saber se tal ação foi o resultado da instrução dada pelo fotógrafo quando na feitura das vistas, ou se era conhecido, previamente, o procedimento. De todo modo, esses padrões de pose, à época constrangidos pela técnica fotográfica mais rudimentar, são um indício revelador de uma socialização da população em relação aos procedimentos necessários para ser fotografado.

Para se compreender tantas poses em sacadas e janelas das casas, na rua, na beira de estabelecimentos comerciais, parece importante ter-se em mente que, por mais que aquelas imagens não fossem as primeiras feitas na rua paulistana, era provável que se tratasse de uma novidade dentre os moradores ver uma grande máquina e seu operador andando pelo espaço

³³ Cf. Rubens Fernandes Jr. “Militão, um olhar simples e desconcertante”. In: Pedro Corrêa do Lago (org.). *Op. cit.*, 2001, p. 8, 10.

³⁴ Cf. Pedro Corrêa do Lago. “A primeira reportagem fotográfica de São Paulo”. In: Pedro Corrêa do Lago (org.). *Op. cit.*, 2001, p. 25-27; Sérgio Burgi. “Composição em preto-e-branco: os panoramas de 360° de Militão Augusto de Azevedo”. In: *Cadernos de fotografia brasileira: São Paulo, 450 anos*, 2004.

³⁵ Cf. Solange Ferraz de Lima & Vânia Carneiro de Carvalho. “Representações urbanas: Militão Augusto de Azevedo e a memória visual da cidade de São Paulo”. *Op. cit.*, 1998.

³⁶ Isso não quer dizer que não haja “borrões” nas imagens de Militão. Este termo é utilizado para apontar, na fotografia, para manchas que decorreram da presença de pessoas que se moveram na hora que o fotógrafo fazia tais vistas. Situação, aliás, comum nos momentos de utilização das primeiras técnicas fotográficas, em que era necessário um relativo tempo de exposição de algo diante da câmera para que houvesse a sua fixação na forma de imagem fotográfica.

público e tirando fotografias. Se essas imagens podem ser vistas como um conjunto bastante notável de São Paulo – e possivelmente era esse o intuito de Militão, uma vez que ele priorizou fotografar paisagens – elas testemunham, na maior parte das vezes, também a conversão dos moradores em fotografados, que posaram no espaço aberto da cidade, não no estúdio. Era uma situação que, senão inédita, ao menos não se encontrava rotinizada naqueles tempos.³⁷

Entretanto, Militão não parou por aí. Andou pelos arrabaldes de São Paulo – ao norte, ao leste e ao sul do núcleo urbano – com seus apetrechos. Alguns anos depois, ele fez outro tipo de imagem: fotografou as casas dos moradores mais abastados da cidade. A maioria delas eram chácaras, um tipo de habitação característico das elites da época.³⁸ Mesmo sem documentos escritos que comprovem a encomenda deste trabalho, e apenas com textos que atestam a comercialização dessas imagens pelo fotógrafo,³⁹ a forma com que elas foram feitas deixa pistas. Elas possibilitam, sobretudo, conjecturar que se tratou de uma demanda dos proprietários, pois eles posaram, às vezes acompanhados de seus escravos, em frente às suas casas [figura 22].

Ainda na década de 1860, Militão levou a cabo outros dois projetos relacionados às vistas urbanas. O fotógrafo compôs uma série de fotos sobre Santos e outra centrada na construção da estrada de ferro, ligando a última a Jundiaí, passando pela capital provincial. Não é certo quando o fotógrafo a fez. Pedro Corrêa do Lago afirma que as imagens de Santos foram feitas provavelmente em 1864; já as fotografias da construção da estrada de ferro seriam de 1868, o ano de sua inauguração. Porém, vale lembrar que, segundo Richard Morse, a estrada foi aberta ao público em inícios de 1867, apresentando nesse ano considerável movimento. Para Gino Caldato Barbosa, todas estas vistas urbanas seriam datadas de 1865.

³⁷ Notando esta característica, Pedro Corrêa do Lago afirma que Militão procedeu de maneira diversa a outros fotógrafos da época, mais experientes, que evitaram pessoas em suas imagens. Afinal, elas poderiam “suja” a foto com borrões. Cf. Pedro Corrêa do Lago. “A primeira reportagem fotográfica de São Paulo”. In: Pedro Corrêa do Lago (org.). *Op. cit.*, 2001, p. 21-22; Annateresa Fabris. “A invenção da fotografia: repercussões sociais”. In: Annateresa Fabris (org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*, 1991, p. 16; Fraya Frehse. *Op. cit.*, 2004, p. 142-147.

³⁸ Cf. Ernani da Silva Bruno. *História e tradições da cidade de São Paulo: burgo de estudantes* (v. 2), Rio de Janeiro, José Olímpio, 1953, p. 555-577; Richard Morse. *Op. cit.*, 1954, p. 191-201.

³⁹ Cf. *Correio Paulistano* [23.ago.1871] *apud* Ricardo Mendes. “São Paulo e suas imagens”. In: *Cadernos de Fotografia Brasileira: São Paulo, 450 anos*, p. 393.

Este arquiteto recupera uma documentação que mostra como as obras da estrada estavam praticamente prontas em Santos e no começo da Serra, desde a referida data.⁴⁰

Da mesma forma, não se sabe o que fez o fotógrafo trabalhar na composição dessas duas séries, senão a constatação de que fotografar estradas de ferro em construção era um empreendimento comum a outros fotógrafos do XIX.⁴¹ Mesmo sabendo que Militão tentou comercializar o conjunto, Pedro Corrêa do Lago e Gino Caldato Barbosa conjecturam que as vistas da estrada de ferro foram encomendadas pela companhia inglesa que assumiu as obras.⁴² Aliás, tais hipóteses – a encomenda ou a comercialização pelo fotógrafo – para explicar a composição das imagens não parecem se excluir, pois Militão poderia ter fotografado por encomenda e, posteriormente, ter feito circular as imagens como vistas avulsas ou como um conjunto. De todo modo, parece difícil que o fotógrafo as tenha composto sem contar com o apoio da companhia que realizava as obras, pois algumas vistas revelam dificuldades no acesso às construções, parcialmente concluídas, no meio da Serra do Mar [figura 23]. Além disso, na análise das imagens de Militão, tudo parece indicar que a encomenda existiu. Algumas das fotografias interessariam mais aos envolvidos na construção da estrada do que a um conjunto amplo de pessoas. As imagens permitem verificar aspectos técnicos da obra que então era realizada, como o armazém de máquinas ou alguns pormenores necessários para que a estrada de ferro fosse erguida, como a estrutura física dos viadutos [figuras 23]. É o caso da fotografia intitulada por Militão “Primeiro acampamento” [figura 24], que mostra dois prováveis trabalhadores, um tanto tremidos na imagem. Eles estão descalços, perto daquelas que parecem ser suas casas, feitas de troncos rústicos e coberta de palha, na encosta da Serra.

Em relação às motivações de Militão em compor as vistas de Santos, Gino Caldato Barbosa argumentou que elas seriam um sub-conjunto das imagens feitas na Serra do Mar e, portanto, também foram encomendadas pelos empreendedores da estrada de ferro. Analisando o conjunto de vistas dessa cidade, Caldato Barbosa chamou a atenção acerca da fotografia do

⁴⁰ Cf. Gino Caldato Barbosa. “O álbum de Santos”. In: Gino Caldato Barbosa *et. alli. Santos e seus arrabaldes: álbum de Militão Augusto de Azevedo*, 2004, p. 40, 154, 158, 162; Pedro Corrêa do Lago (org.). *Op. cit.*, 2001, p. 224; Richard Morse. *Op. cit.*, 1954, esp. p. 160-161.

⁴¹ Cf. Pedro Corrêa do Lago (org.). *Op. cit.*, 2001, p. 222, 224.

⁴² Cf. *Correio Paulistano* [23.ago.1871] *apud* Ricardo Mendes. “São Paulo e suas imagens”. In: *Cadernos de Fotografia Brasileira: São Paulo, 450 anos*, p. 393. Pedro Corrêa do Lago (org.). *Op. cit.*, 2001, p. 224; Gino Caldato Barbosa *et. alli. Op. cit.*, 2004, esp. p. 36, 40.

Cemitério dos Ingleses, que confirmaria a encomenda das vistas da cidade pelos coordenadores que assumiriam os trabalhos da estrada de ferro, vindos da Grã-Bretanha.⁴³

Mas, independentemente dos motivos que fizeram com que o fotógrafo trabalhasse nas duas empreitadas, o que se sabe é que ele explorou com sua câmera a cidade em questão e um tipo de obra cuja infra-estrutura e envergadura não eram comparáveis a nada até então feito na província. O fotógrafo, para compor suas panorâmicas na cidade portuária, fez um curto trajeto de barco até a Ilha Barnabé, de onde fotografou. Subiu o Morro da Penha e o Monte Serrate, tirando assim outras “vistas gerais”.⁴⁴ Ele ainda andou pelo porto, pelo Cemitério dos Ingleses, no Paquetá, pela maioria das ruas e largos do núcleo urbano santista da época e, como nas imagens de São Paulo, construiu panoramas através de vistas consecutivas [figuras 25]. Militão também se aproximou dos arredores dos morros e dos arrabaldes rurais de Santos [figura 26].

As andanças de Militão na construção da estrada de ferro acompanharam os trilhos. Ainda no litoral, o fotógrafo percorreu desde a estação até a raiz da serra, de onde subiu até o primeiro plano e chegou ao acampamento. Na Serra, Militão parece ter percorrido toda a estrada, colocando-se com sua câmera em locais que possibilitaram fazer algumas imagens impressionantes, como a do Viaduto da Grota Funda [figura 23]. No Planalto, as oficinas e telheiros foram registrados, bem como escritórios da São Paulo Railway e as estações de São Bernardo e de São Paulo [figuras 27 e 28].

Já a relação de Militão com os fotografados dessas imagens merece ser mais explorada, pois elas funcionam como contrapontos à sua produção na Capital Provincial. Nas vistas de Santos, desconsiderando as panorâmicas tiradas do Monte Serrate e da Ilha Barnabé, aparece pouca gente, sobretudo quando elas são comparadas com as imagens de São Paulo. Cabe lembrar que Santos, a essa época, possuía 8 mil habitantes; número bem menor que a Capital Provincial.⁴⁵ Assim, com exceção de algumas vistas, os vazios predominam. As imagens posadas, no porto, são minoria absoluta, e até as janelas dos sobrados parecem desocupadas. Quem é visto, encontrava-se na rua ou nas portas das casas comerciais: são homens, mulheres e crianças vestidos de maneira uniforme, relativamente mais simples do que a população paulistana [figura 29]. Outros retratados não olharam para o fotógrafo,

⁴³ Cf. Gino Caldato Barbosa. “O álbum de Santos”. In: *Idem*, p. 36, 43.

⁴⁴ Esse era o termo utilizado pelo fotógrafo para se referir às imagens que buscavam apresentar, do alto, a totalidade da cidade retratada. Cf. Carta ao Sr. Paulo Wilkens, 1.fev.1887.

continuando a realizar suas atividades: colocar roupas para secar, encher recipientes de água no chafariz [figuras 26 e 30].

Nas imagens da estrada de ferro, os fotografados são os trabalhadores do empreendimento, e não exatamente uma população em espaços urbanos de uma cidade. Os homens que aparecem nas imagens posam em cenários, às vezes, gigantescos, como o Viaduto da Grotta Funda, a Estação de Trem em Santos ou um armazém. E foi tomando-os como referência que o fotógrafo enquadrava a cena: era a grandiosidade da obra que a fotografia perseguia. Estas pessoas, se notarmos as suas vestimentas, pareceram ocupar posições sociais distintas. A maioria estava calçada; todavia, as suas roupas apontam para diferenças entre eles: alguns aparecem em mangas de camisa, outros de paletó. São poucos os que se mexem, virando borrões; eles mostram assim alguma curiosidade em relação ao trabalho de Militão. Pararam, por segundos, o que estavam a fazer e, como os moradores de São Paulo, olharam para a máquina do fotógrafo que, durante, no máximo, um minuto, foi o centro das atenções [figuras 23, 24 e 28].

Vale enfatizar que Militão tentou comercializar todos esses conjuntos de fotografias, em vistas avulsas e álbuns.⁴⁶ Mesmo vendendo imagens avulsas, deve-se ter em mente que ele formou, em suas vistas urbanas, unidades em torno dos temas, como São Paulo, Santos e estrada de ferro. Tal procedimento fica claro pela maneira como Militão compôs estas imagens. Ele se utilizou de modelos de representação do espaço e os organizou no conjunto segundo o padrão da época: primeiro aparecem as panorâmicas, seguidas das tomadas parciais dos lugares fotografados.⁴⁷ Entretanto, pouco se sabe se ele conseguiu vender tais fotografias de modo regular. Não se conhece, igualmente, o modo como elas circularam, impossibilitando afirmar quais eram as relações existentes entre Militão e sua possível clientela. Aliás, vários autores destacam os reveses do fotógrafo, quando o assunto se refere às suas tentativas de

⁴⁵ Cf. Gino Caldato Barbosa. “O álbum de Santos”. In: Gino Caldato Barbosa *et. alli. Op. cit.*, 2004, p. 40.

⁴⁶ Cf. Ricardo Mendes cita um anúncio do jornal *Correio Paulistano* em que o estúdio Carneiro & Gaspar oferecia imagens – avulsas ou em álbuns – de “toda a linha da estrada de ferro de Santos a Jundiá, da cidade de S. Paulo, da cidade de Santos”. Estas vistas também figuram na coleção Militão Augusto de Azevedo do Museu Paulista-USP, numeradas segundo um código utilizado pelo fotógrafo quando da comercialização deste tipo de material. Isso permite pensar que se tratava, neste caso, de imagens feitas para a venda. Cf. Carta a Friederich Hempel e Cia., 23.nov.1886; fotografias avulsas da Coleção “Militão Augusto de Azevedo”, caixas A2 Pr22 Cx1, A2 Pr22 Cx2, A2 Pr22 Cx3, A2 Pr22 Cx4, A2 Pr22 Cx5; *Correio Paulistano* [23.ago.1871] *apud* Ricardo Mendes. “São Paulo e suas imagens”. In: *Cadernos de Fotografia Brasileira: São Paulo, 450 anos*, p. 393.

⁴⁷ Cf. Solange Ferraz de Lima & Vânia Carneiro de Carvalho. “Militão e a paisagem possível”. In: Gino Caldato Barbosa *et. alli. Op. cit.*, 2004, p. 13.

vender vistas.⁴⁸ No entanto, mesmo que tal constatação seja verdadeira, não cabe afirmar a ausência de conhecimento destas imagens por seus contemporâneos, pois a ação de Militão em publicar anúncios nos jornais (ainda que eles atingissem apenas a população letrada) mostra um esforço de publicização dos seus trabalhos.

O lugar, porém, em que Militão e seus equipamentos realmente se fizeram protagonistas foi o estúdio; um espaço organizado em função do trabalho com fotografia e, em especial, por meio da composição de retratos. No caso de Militão, não se tratou de um, mas dos vários estabelecimentos em que ele exerceu sua atividade de retratista e de vendedor de materiais para outros profissionais. Se em 1862 ele iniciou sua carreira a partir de vínculos com o Galeria Explêndida (Carneiro & Smith), três anos depois tal estabelecimento mudou de nome e de sócio: Gaspar, o gerente, assumiu a sociedade com Carneiro e o ateliê passou a funcionar em um espaço maior, situado na importante rua do Rosário sob a marca Fotografia Acadêmica. Tal nome, segundo Pedro Corrêa do Lago, indicaria a clientela preferencial do ateliê: os estudantes de Direito, que já teriam sido o alvo do empreendimento de Militão, com suas vistas urbanas.⁴⁹ Entretanto, o Fotografia Acadêmica não atingiu somente tal público, chamando certa atenção também da imprensa. Sabe-se que os jornais deram destaque a este novo ponto comercial. “Tantos elogios deviam-se ao fato de o sobrado, onde estava instalada a oficina, ter passado por grandes adequações e ter sido dividido em vários ambientes decorados com uma luxuosa mobília”⁵⁰ como móveis, acessórios específicos e, talvez, aberturas de vidro no teto e nas paredes que os manuais de fotografia indicavam para o salão de poses [figura 31].

É da mesma época de inauguração do Fotografia Acadêmica que data o primeiro dos seis álbuns de estúdio, com os retratos feitos por Militão. Este documento indica que ele trabalhava regularmente como retratista.⁵¹ Três anos depois, um anúncio destaca que o fotógrafo exercia, neste mesmo estabelecimento, o trabalho de “gerente”.⁵² Nota-se assim que nossa personagem acumulou responsabilidades ao longo deste tempo. Deve-se chamar a

⁴⁸ Cf. Pedro Corrêa do Lago (org.). *Op. cit.*, 2001; Gino Caldato Barbosa *et. alli. Op. cit.*, 2004; Solange Ferraz de Lima & Vânia Carneiro de Carvalho. “Representações urbanas: Militão Augusto de Azevedo e a memória visual da cidade de São Paulo”. *Op. cit.*, 1998; Boris Kossoy. *Op. cit.*, 1978; Solange Ferraz de Lima. “O circuito social da fotografia: estudo de caso II”. In: Annateresa Fabris (org.) *Op. cit.*, 1991.

⁴⁹ Cf. Boris Kossoy. “Guimarães, Gaspar Antonio da Silva”. In: *Op. cit.*, 2002, p. 166-167; Pedro Corrêa do Lago (org.). *Op. cit.*, 2001, p. 251.

⁵⁰ Cândido Domingues Grangeiro. *Op. cit.*, 1993, p. 135.

⁵¹ Cf. *Álbum de retratos de estúdio, n. 1 (1865-1870)*.

⁵² Cf. Cândido Domingues Grangeiro. *Op. cit.*, 1993, p. 139, 157.

atenção, ainda, ao fato que a figura de Militão se colava à desse ponto comercial e ao ofício que realizava. Basta lembrar da existência de uma caricatura, que provavelmente foi utilizada como propaganda da marca Carneiro & Gaspar, cujo rosto que estampa é o do fotógrafo [figura 32].

Foi em 1875, um ano após a morte de Gaspar, que Militão se tornou dono do estabelecimento, rebatizado Fotografia Americana. Tratava-se de uma estratégia de ascensão social comum na época – que poderia ou não dar certo – daqueles que acumularam capitais⁵³ e, no caso de Militão, tinham uma profissão que cuidava de oferecer um tipo de mercadoria a ser consumida por moradores, mais ou menos abonados, da capital provincial. Pelos dez anos seguintes, o fotógrafo manteve o estúdio, lugar onde muito retratou. Mesmo sem se saber como Militão trabalhava, algumas pistas podem ser encontradas nas cartas escritas pelo fotógrafo. Nos anos 1880, ele reclama estar sem empregados, o que permite supor que, em um período anterior, alguém o ajudou a construir o conjunto de seis álbuns feitos nos vinte anos de atividade como retratista.⁵⁴ De todo modo, o fotógrafo tirou, em vinte anos, mais de 12 mil retratos, feitos por um profissional preocupado em se aprimorar no ofício. Militão foi a Paris em 1878 para atualizar-se nas técnicas fotográficas e fez questão de reforçar, nos anúncios dos jornais, que só trabalhava com processos “moderníssimos”.⁵⁵

Tais imagens dão idéia de alguns dos apetrechos que foram acumulados para a composição das cenas ali fotografadas: tapete, cortina, móveis, relógio, fundos lisos ou pintados. Boris Kossoy resume os demais equipamentos necessários ao trabalho do fotógrafo

⁵³ Cf. Maria Luiza Ferreira de Oliveira. *Relações sociais e experiência de urbanização: São Paulo, 1870-1900*, 2003, esp. p. 181-183 (vol. 2).

⁵⁴ Cf. carta ao Sr. Augusto Pinto, 18.fev.1884. Mesmo sem saber se existiram empregados ou escravos trabalhando com Militão no estúdio, sabe-se que, no mesmo ano de 1884, ele deixou de alugar uma escrava doméstica que, até então, cuidava de sua mãe. Cf. Cartas ao Sr. José Reis Moreira (Caçapava), 27.maio.1884 e 8.jun.1884.

⁵⁵ Cf. Cândido Domingues Grangeiro. *Op. cit.*, 1993, p. 161-162; cartas aos jornais O Norte de S. Paulo e Jornal do Ipiranga, 1.jul.1884. Levando em conta a quantidade de imagens feitas pelo fotógrafo, parte da literatura existente sobre Militão afirma que ele fotografou de um terço à metade da população no período entre 1865 e 1885. Apesar de ele ter sido de fato um retratista de vasta clientela, isso não é inteiramente correto, pois não se leva em conta que há muitas pessoas com mais de um retrato feito pelo fotógrafo. É, por exemplo, o caso do abolicionista Luís Gama. Ademais, Militão compôs imagens de pessoas que não necessariamente eram habitantes de São Paulo, como Heller. Cf. *Álbum de retratos de estúdio*, n. 1 (1865-1870), n. 2 (1870-1874), n. 3 (1874-1877), n. 4 (1877-1878), n. 5 (1878-1879), n. 6 (1879-1885); Cândido Domingues Grangeiro. *Op. cit.*, 1993, *passim*; Pedro Corrêa do Lago. *Op. cit.*, 2001, p. 252; Marcelo Eduardo Leite. *Op. cit.*, 2002; Boris Kossoy. *Op. cit.*, 2002, p 66-71.

em seu laboratório, ao menos em meados dos anos 1880, quando Militão liquidou o Fotografia Americana:

1) Cartões suportes e derivados, materiais de acabamento: cartão bristol, cartões victória para ferro (sic), cartões imperiais, cartões fantasia ovais, cartões estereoscópicos, *passepapouts* diversos, molduras, cartões de visita, pincéis de vários tipos, lápis, tesoura, ferro de cortar ovais; 2) Materiais sensíveis, drogas variadas para operações de laboratório: gelatina (em quilos), algodão-pólvora (em gramas), álcool, éter, hipossulfito de sódio, bromureto de amônia, de potássio, de cádmio, sulfato de ferro, papel albuminado, envelopes para ferrotipia; 3) Outros materiais para laboratório. Preparação de banhos: balanças, copos graduados, ampulheta, palheta de porcelana, baldes de zinco, banheiras de diversos tamanhos; 4) Máquinas e acessórios: máquina com 16 objetivas, pés de máquina, máquina americana com 13 objetivas.⁵⁶

A lista de aparatos não seria importante sem o fotografado, aquele que protagonizaria uma cena a ser registrada na imagem. Para a produção de um retrato, também deve-se considerar a presença de um cliente (ou “freguês”, nos termos de Militão):⁵⁷ trata-se daquele que era o maior interessado na produção e o potencial comprador do retrato. É importante destacar que, nem sempre, essas duas pessoas – o fotografado e o cliente – coincidiam. Isso ocorria tanto para aquelas imagens de pessoas famosas à época, quanto em fotos domésticas, que possivelmente eram pagas pelo pai/marido, mas que poderiam ser dos filhos, de sua mulher ou, quem sabe, dos escravos. Mas, de todo o modo, para compor esse retrato seguiam-se regras do mundo fotográfico da época, conhecidas através dos manuais voltados a estes profissionais.⁵⁸

No caso do estúdio de Militão, fotografado e cliente – possivelmente ouvindo algum conselho do fotógrafo – poderiam escolher o fundo e os apetrechos presentes no estúdio e que passariam a compor a cena. Negociava-se, também, a pose que o fotografado faria: se iria aparecer sentado, em pé, com as mãos nos bolsos, segurando algum objeto. Um detalhe fazia muita diferença no resultado final da imagem: a cor do paletó ou do vestido; o modo com que o braço aparecia; para onde o olhar estaria direcionado. O suporte no qual a fotografia era apresentada ao cliente também poderia ter variações significativas: qual seria o formato do

⁵⁶ Cf. Boris Kossoy. “Azevedo, Militão Augusto de”. In: *Idem*, p. 70-71.

⁵⁷ Cf. Carta ao Sr. A. L. Garraux, 7.dez.1887.

⁵⁸ A análise de Grangeiro dedica-se a pensar na maneira com que se confeccionava um retrato tomando os conselhos do livro de Lièbert. Cf. Cândido Domingues Grangeiro. *Op. cit.*, 1993, p. 174-203.

retrato, em qual tipo de cartão ele seria colado, se ele seria envolto em uma espécie de “estojo”, ou ainda retocado à mão.⁵⁹

Todas estas variedades colocavam-se no momento de se fazer uma imagem, e elas propunham possibilidades a serem realizadas quando do encontro entre fotógrafo e cliente/fotografado. Em relação a este aspecto, as anotações feitas em 1883 sobre o movimento de uma semana do Fotografia Americana sugerem outras informações.⁶⁰ Fica-se sabendo quantos retratos Militão fez por dia, número que variou de um a catorze. Por isso, pode-se afirmar que o fotógrafo não tinha uma rotina fixa, estando, de alguma maneira, à mercê dos interessados que, porventura, quisessem ter um retrato. Também em 1883, pode-se saber dos preços por tipo de retrato – entre 3\$000 e 4\$000 –⁶¹ e se o cliente pagou (ou não) pelo serviço feito. Aliás, não se estabelecia comercialmente em São Paulo sem que se oferecesse facilidades de crédito para os fregueses.⁶² Nas anotações de Militão, em 7 das 32 fotografias os clientes não pagaram. Nos álbuns de controle pertencentes ao fotógrafo, também há registros embaixo de algumas imagens com dizeres do tipo: “não pagou”, “nota-se que não gostou”, “rejeitou, ficando com um muito pior do qual gostou muito” etc.⁶³ O que se pode depreender é que, apesar de ser Militão aquele que dominava os aparatos de fotografar (pois conduzia a cena que seria retratada e tinha alguma noção das modas que ditavam como a fotografia deveria ser apresentada), era seu cliente que deveria ficar satisfeito com o resultado final.⁶⁴ Tal situação conduz a uma espécie de negociação entre fotógrafo e cliente, que se dava entre tensões e cujo risco para o fotógrafo era seu freguês não gostar da composição e não comprar o retrato por ele feito. O prejuízo, nesses casos, era todo de Militão.

Além do mais, verificando as imagens dos fotografados, e sabendo o preço delas, ao menos, nos anos 1880, não parece absurdo afirmar que quase qualquer um poderia ter um

⁵⁹ Cf. Marcelo Eduardo Leite. *Op. cit.*, 2002, p. 112-173; Cândido Domingues Grangeiro. *Op. cit.*, 1993, *passim*.

⁶⁰ Este escrito de Militão no *Livro-copiador*, sem título próprio, que compreendeu o período entre 8 e 15 de maio de 1883.

⁶¹ Sobre os preços, Grangeiro cita um anúncio de Militão em *A Província de São Paulo* de 1883, confirmando que o fotógrafo afirmava que o preço do retrato mais barato era 3\$000 a dúzia. Esta quantidade de dinheiro também comprava, à época, uma mesa velha. Já os alimentos consumidos pela maioria da população eram mais baixos. Um selamin de farinha de mandioca (730g) custava \$030 e 2 selamins de feijão, \$120. Cf. Cândido Domingues Grangeiro. *Op. cit.*, 1993, p. 162; Maria Luiza Ferreira de Oliveira. *Op. cit.*, 2003, p. 226; Maria Odila Leite da Silva Dias. *Cotidiano e poder em São Paulo no século XIX*, 1984, p. 217-219.

⁶² Cf. Maria Luiza Ferreira de Oliveira. *Op. cit.*, 2003, p. 235-236.

⁶³ Cf. *Álbum de retratos de estúdio*, n. 1 (1865-1870), n. 2 (1870-1874), n. 3 (1874-1877), n. 4 (1877-1878), n. 5 (1878-1879), n. 6 (1879-1885).

⁶⁴ Cf. Alphonse Lièbert. *Photographie en Amérique: traité complet de photographie pratique contenant les découvertes les plus récentes*, [1864] 1884; Cândido Domingues Grangeiro. *Op. cit.*, 1993, p. 251-252.

retrato do estúdio de Militão,⁶⁵ ainda que seja tão factível dizer que uns se retratavam mais que outros. Como as diferentes roupas, poses e adereços que distinguem os fotografados, a variação na quantidade de imagens que cada um poderia arcar é significativa para se notar as distintas posições sociais ocupadas pela clientela do Fotografia Americana [figuras 33 a 37].⁶⁶

Mas, ao adquirir um retrato, qualquer que fosse o cliente de Militão, era provável que ele não guardasse todas as cópias recebidas das mãos do fotógrafo; possivelmente, ele presentearia alguém e, quem sabe, incluiria uma dedicatória. O próprio Militão participou desse tipo de troca. É datado de 1867 o *carte-de-visite*, com a marca Carneiro & Gaspar, do próprio punho de Militão. Sua dedicatória dirige-se ao acadêmico Hermano Cardoso da Silva Ramos e são estas as suas palavras: “Militão Augusto de Azevedo / a meu amigo Dr. Hermano Cardoso da Silva Ramos / Consideração e amizade / S. Paulo 18 24/11 67”.⁶⁷ Fotos que poderiam compor – como ocorreu com esta imagem – álbuns, muitas vezes colocados pelo colecionador na sala de sua casa, para mostrar às visitas.⁶⁸

Nem sempre os caminhos aos quais a fotografia percorria eram, entretanto, controlados pelo cliente do estúdio; instituições de regulamentação da ordem social também se utilizavam dessas imagens. Carlo Ginzburg chamou atenção para o fato de que o uso policial de fotografias a partir de recortes discretos, a permitir a identificação das pessoas, era um modo de conhecimento que se faz presente, também, na medicina.⁶⁹ No caso das imagens de Militão, fica-se sabendo, por meio do estudo de Maria Cristina Cortez Wissenbach, que as fotografias serviram para ajudar a polícia na captura de escravos. Em 1866, o *carte-de-visite* do pardinho João, escravo fugido, feito no estúdio Carneiro & Gaspar, foi parar nas mãos do Conselheiro Furtado, o delegado de Polícia de São Paulo. Quando da captura de João, Militão foi chamado à delegacia, para ajudar no seu reconhecimento.⁷⁰ Nesse mesmo sentido, são intrigantes algumas fotos feitas por Militão em que aparecem partes de corpos de fotografados

⁶⁵ Cf. *Idem*; Marcelo Eduardo Leite. *Op. cit.*, 2002.

⁶⁶ Cf. *Idem*, p. 112-173; *Álbuns de retratos de estúdio*, n. 1 (1865-1870), n. 2 (1870-1874), n. 3 (1874-1877), n. 4 (1877-1878), n. 5 (1878-1879), n. 6 (1879-1885).

⁶⁷ Cf. Pedro Corrêa do Lago. “A primeira reportagem fotográfica de São Paulo”. In: *Op. cit.*, 2001, p. 23.

⁶⁸ Cf. *Idem*, p. 23; Cândido Domingues Grangeiro. *Op. cit.*, 1993, p. 212-213.

⁶⁹ Cf. Carlo Ginzburg. “Sinais: raízes de um paradigma indiciário”. In: *Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história*, [1979] 1989, esp. p. 170-179.

⁷⁰ Cf. Maria Cristina Cortez Wissenbach. *Sonhos africanos, vivências ladinas: escravos e forros em São Paulo*, 1998, p. 164-165.

que, visivelmente, possuíam patologias, como hérnia, pernas muito finas, nanismo etc.⁷¹ Não se conhece para quem foram feitas tais imagens – talvez o médico Dr. Ellis, seu amigo –⁷² mas elas não parecem ser encomenda dos próprios retratados.

Mas as atividades de Militão no Fotografia Americana não se restringiam à produção de retratos; ele vendia fotos de pinturas, comercializadas assim como as imagens das pessoas que lá iam fotografar, pois figuram nos álbuns de estúdio tais quais outros retratos. Era um procedimento comum nos estúdios fotográficos da época,⁷³ e no conjunto legado por Militão há imagens das pinturas de José Bonifácio, de José de Anchieta ou da Marquesa de Santos.⁷⁴

Outra modalidade de comércio que Militão realizou no âmbito do Fotografia Americana – e destacando-se neste ramo – foi a venda de materiais fotográficos a outros profissionais.⁷⁵ Há anúncios de jornais da década de 1870 mostrando como ele se dedicava a tal atividade⁷⁶ e uma carta de Militão cobrando a dívida de um fotógrafo contraída em 1868 justamente quando ele comprou materiais de suas mãos.⁷⁷ A partir de 1883, entretanto, essas vendas estão registradas no *Livro-copiador*. Entre esta data e 1885, é possível verificar, nas suas cartas a outros profissionais, suas compras realizadas principalmente em Paris,⁷⁸ por intermédio de Garraux:

Encomenda

Para Paris pela Casa do Sr. A. Garraux

5000 cartões Victoria para a ferrotipia

X 2000 cartões bijout para a ferrotipia

Do fornecedor Ant Schaeffner

5000 cartões de visita brancos com filete azul, verde e vermelho canto quadrado

3000 cartões de visita amarelos com filete vermelho canto quadrado

300 cartões de visita stuquée amarelos com filete vermelhos

½ resma de papel albuminado extra brilhante de 8 k rose fanceé

Do fornecedor D. Hutinet

⁷¹ Cf. Rafaela de Andrade Deia. *Militão Augusto de Azevedo ou a formação de um imaginário paulista: vendo retratos*, 2002.

⁷² Cf., dentre outras, carta a Guilherme Ellis, 5.dez.1895.

⁷³ Cf. Boris Kossoy. *Op. cit.*, 2002, *passim*.

⁷⁴ Cf. *Álbuns de retratos de estúdio*, n. 1 (1865-1870), n. 2 (1870-1874), n. 3 (1874-1877), n. 4 (1877-1878), n. 5 (1878-1879), n. 6 (1879-1885).

⁷⁵ Cf. Boris Kossoy. “A tecnologia e o comércio de equipamentos e suprimentos para fotografia”. In: *Op. cit.*, 2002, p. 33.

⁷⁶ Militão anuncia aos “srs. Fotógrafos da Província”, através do jornal *Correio Paulistano* de 1877, “tudo o que for mister à sua arte, drogas, papel, máquinas e mais utensílios, tudo de primeira qualidade”. *Correio Paulistano* [15.abr.1877] *apud* Boris Kossoy. “Azevedo, Militão Augusto de”. In: *Op. cit.*, 2002, p. 68-69.

⁷⁷ Cf. Carta ao Sr. Antônio Carlos de Vithens [*] (Franca), 21.fev.1888.

⁷⁸ Consta no *Livro-copiador* uma única carta à Guye, Mattos & Cia acerca de importação de material fotográfico dos Estados Unidos. Cf. Carta aos Srs. Guye, Mattos & Cia., 11.out.1883.

5000 capas de papel de seda de cores (azul, branco, cor de rosa, verde e amarelo) para cartão de visita com os dizeres da casa. Isto se existir a chapa (senão, que não venha)
6 vidros de colodionar para 100 ou 125 g com tampa de vidro (quer-se branco, senão que não venha)
X 3 grosas quadrantes Victoria para a ferrotipia (carré canneau)
2 grosas de quadrantes Victoria oval [*]
2 grosas de quadrantes Medaillons Grec
Os cartões Victoria para ferrótipo: se puder vir 2000 com a abertura da amostra, será bom.
Os vidros de colodionar[?] são de cor branca e devem vir muito bem embalados com as tampas fora dos vidros.⁷⁹

Percebe-se também a sua redistribuição pelo interior da Província. Profissionais atuantes em Santos, Taubaté, Caçapava, Batatais, Ribeirão Preto e Serra Negra foram registrados como clientes de Militão.⁸⁰

Fica à sua disposição 1:500 que me remeteu em uma carta. O correio não recebe encomenda sem verificar o que é; e como sabe, não recebi vidros. Como deve saber também, *não há frete a pagar* – como nas[?] estradas de ferro. O papel que lhe mandei é do que é do que gosta e do que gostava um Bichaf que por aí anda e [trecho ilegível] por sinal ainda me deve uma mão dele (papel). Quanto ao seu porcaria não discuto: é questão de apreciação. Conselho grátis: não mande dinheiro em carta pelo correio sem registrar por que arrisca-se a ficar sem ele.⁸¹

Recebi seu telegrama há uma hora. Estou sem empregados e com fregueses, por isso só amanhã receberá o papel. Junto vai o conhecimento de estrada de ferro e um cento de seu débito, isto por que de vez passada exigência a mim de incluir uma mão de papel albuminado como verá e a seu débito de 15:240. Saúde e felicidades é o que lhe desejo.⁸²

O papel que lhe vendo é do que gosta e que não encontra tão bom, pois é um papel especial e muito caro. Se o que lhe foi não é bom, é porque não foi de nossa casa.⁸³

O fotógrafo mandou cartas para outros profissionais de sua área não apenas na sua figura de revendedor de materiais fotográficos. Em 1884, já pensando em terminar com seu estabelecimento, Militão escreveu para alguns de seus pares com negócios em Santos, em

⁷⁹ Carta a Garraux, s.d. [provavelmente entre 3 e 7 dez. 1883].

⁸⁰ Cf. Carta ao Sr. Francisco Pinto de Sá (Santos), 29.out.1884; Sr. Moreira (Guaratinguetá), 29.nov. 1884; ao Sr. Souza Bentim (Taubaté), 7.nov.1883; ao Sr. José Reis Moreira (Caçapava), 8.jun.1884; à Louzada & Irmão (Ribeirão Preto), 26.mar.1885; ao Sr. Emilio Tavares (Batatais) 27.abr.1885 e ao Sr. J. Benedito de Castro Ferraz, 30.nov.1885.

⁸¹ Carta ao Sr. Souza Bentim (Taubaté), 7 nov. 1883; grifos do autor.

⁸² Carta ao Sr. Augusto Pinto, 18 fev. 1884. Augusto Pinto de Oliveira foi dos primeiros fotógrafos em Santos, exercendo esta atividade por mais de quinze anos. Cf. Boris Kossoy. “Oliveira, Augusto Pinto de”. In: *Op. cit.*, 2002, p. 242-243.

⁸³ Carta ao Sr. João Tomás de Almeida (Faxina), 12 mar. 1884. Segundo Kossoy, João Tomás de Almeida exercia atividade itinerante no interior de São Paulo; em 1887, consta registro de suas atividades na cidade de Botucatu. Cf. Boris Kossoy. “Almeida, João Tomás”. In: *Op. cit.*, 2002, p. 55.

Campinas e no Rio de Janeiro – como Joaquim Feliciano Alves Carneiro, seu ex-empregador no Fotografia Acadêmica –, oferecendo o estúdio:

Como já lhe manifestei quando aí estive em janeiro tinha vontade de acabar com isto. Queria por consequência vender a casa. Lembrei-me que o amigo alguém aí pode comprá-la e fazer este [trecho ilegível] e alguma reforma dá algum como meu gênio acanhado e que não dá para estes cometimentos. Por isso peço-lhe se quiser ao saber de algum que queira, indicar e escrever a esse sentido. A venda será feita por balanço e [*] reduzidas. Como estou resolvido acabar com isto, conhece a dificuldade da venda destes estabelecimentos. Estou disposto a perder no negócio só para me livrar dele.⁸⁴

Tinha intenção de acabar com meu estabelecimento fotográfico até o fim do ano. Preciso por consequência vendê-lo. Aqui com certeza não conseguirei. Lembrei-me por escrever-lhe pedindo que, relacionado como é e conhecendo o mundo fotográfico, veja se arranja a venda de meu estabelecimento: vendo isto [?] para balanço sem grandes abatimentos ou da maneira que melhor convier ao comprador [*] 5% sobre a venda que será *a vista*.⁸⁵

Como a última vez que aí estive me pediu para lhe participar quando[?] eu quisesse vender o estabelecimento e como esteja disposto a vendê-lo até o fim deste ano, previno para V.S. querendo-o, chegar a estas para ver se lhe convém entrarmos em ajuste.⁸⁶

Como não conseguiu vender o estabelecimento, por conta da falta de interessados, o fotógrafo tentou comercializar alguns dos objetos que o compunham, em anúncios classificados⁸⁷ e cartas:

Os fundos que tenho são: 2 lisos, um ainda não servido e outro servido um meio fundo, um fundo de paisagem e um de salão. O fundo liso usado custa 15:000 e o novo (ainda encaixotado) custa-lhe 40:000 o meio fundo 20:000 os outros dois 40:000 cada um. À exceção do novo que me custou 45:000, vendo-lhe os outros pela metade do que me custaram pois são fundos de primeira qualidade e escolhidos em pintura. O mais [*] tenho tudo do melhor, quer em drogas quer em objetos como cadeiras, mesas, pedras, bronzes, máquinas e enfim tudo que é preciso para um estabelecimento bem montado.⁸⁸

Militão também realizou um leilão dos objetos do Fotografia Americana, dois meses depois de fechar o estabelecimento,⁸⁹ e comentou com Heller que não ficou nada satisfeito com o retorno financeiro da empreitada.⁹⁰ Além de material fotográfico e objetos que

⁸⁴ Carta ao Sr. Joaquim Feliciano Alves Carneiro, 11.nov.1884.

⁸⁵ Carta ao Sr. Francisco Amoretti; 11.nov.1884; grifos de Militão. Francisco Amoretti foi o sucessor de Laurent Amoretti no estabelecimento A Palheta de Ouro, que comercializava materiais fotográficos no Rio de Janeiro desde 1862. Cf. Boris Kossoy. “Amoretti, Francisco”. In: *Op. cit.*, 2002, p. 56.

⁸⁶ Carta ao Sr. Vigier, 11 nov. 1884.

⁸⁷ Cf. *Diário Popular* [9.dez.1884] *apud* Cândido Domingues Grangeiro. *Op. cit.*, 1993, p. 160.

⁸⁸ Carta ao Sr. Emilio Tavares, 8.set.1885.

⁸⁹ Cf. *Diário popular* [27.fev.1886] *apud* Cândido Domingues Grangeiro, *Op. cit.*, 1993, p. 164-170.

⁹⁰ Cf. Carta a Heller, 5.abr.1886.

compuseram a casa comercial, fica-se sabendo que Militão tentou leiloar a sua coleção de clichês de vistas urbanas.⁹¹

Mas, mesmo com o encerramento das atividades do estúdio, em 1885, Militão continuou a vender materiais⁹² e a fotografar em trabalhos itinerantes. Um ano antes, o fotógrafo escreveu a seus conhecidos Silvério Reis Moreira e Capitão Antônio João de Azevedo, este residente em Jacareí, para perguntar sobre a viabilidade de trabalho com fotografia em festas daquelas localidades - excursão essa que não se sabe se ocorreu.⁹³ Também cabe notar que, nessas empreitadas, Militão parecia gostar da companhia de outros colegas. É o caso do convite para viagens feito para os fotógrafos itinerantes J. Gonçalves Pinheiro, em 1883,⁹⁴ e a Antônio de Souza Bentim, três anos depois:

Estou com vontade de fazer uma excursão para fora, e preciso de um companheiro. Lembrei-me do amigo que conhece esses lugares; por isso se quiser e achar que se pode fazer alguma coisa, me escreva.⁹⁵

Tais viagens, sabe-se, Militão acabou por não fazer. Segundo ele, por estar envolvido no projeto do *Álbum Comparativo*.⁹⁶ Contudo, Militão, de fato, viajou para Pirapora, em 1887,

⁹¹ Cf. Cândido Domingues Grangeiro, *Op. cit.*, 1993, p. 169.

⁹² Cf. Carta ao Sr. Mel. Gomes de Sá, 25.set.1886; ao Sr. Antônio de Souza Bentim, 6.out.1886 e 2.maio.1887.

⁹³ Possivelmente Silvério Reis Moreira era morador de Caçapava ou Guaratinguetá, cidades do Vale do Paraíba paulista, já que o fotógrafo escreve para um José Reis Moreira, residente na primeira localidade, e a um Sr. Moreira, morador da segunda cidade. Como Jacareí localiza-se na mesma região, é possível que o fotógrafo tenha pensado em visitar mais de um local na mesma época, plano que seria perfeitamente exequível com a estrada de ferro ligando a capital provincial ao Rio de Janeiro. Cf. Cartas ao amigo Silvério Reis Moreira, 14.maio.1884; ao Capitão Antônio João de Azevedo (Jacareí), 20.maio.1884; ao Sr. José Reis Moreira (Caçapava), 27.maio.1884 e 8.jun.1884; ao Sr. Moreira (Guaratinguetá), 29.nov.1884.

⁹⁴ Carta a J. Gonçalves Pinheiro & Cia., 8.nov.1883.

⁹⁵ Carta ao Sr. Antônio de Souza Bentim, 6.out.1886. Em outra carta que Militão enviou a Bentim, ponderava sobre o modo com que fariam a viagem. Por isso, Militão relatou os equipamentos necessários, afirmou acordos acerca dos rateios entre os fotógrafos, bem como a maneira de melhor lucrar com a excursão. Trata-se de um documento bastante interessante para se pensar a forma com que esse tipo de empreendimento era organizado. “Acho exagerado o fazer-se 4 contos em três meses. [...] As despesas devem ser grandes, pois demorando-se pouco nos lugares não há remédio senão ir para hospedarias. [...] Enfim, o amigo pensará bem sobre o que lhe acabo de responder e sobre as vantagens que lhe vou oferecer, e resolverá: dou-lhe 40% do rendimento líquido do nosso trabalho em toda a viagem. As drogas e material empregado será pago pelo produto bruto. Pela rapidez dificuldade e pouca demora nos lugares de viagem tirarmos de viagem só, tendo o amigo de deixar sua família por esse tempo. Se lhe convier responda-me dizendo o roteiro [...] Tinha uma boa máquina que tira melanótipos até chapa inteira o é muito grande e se tiver um lá é melhor ir daqui. Enfim, a ter de ir mandar-me há dizer o que ter de vazilhame e necessários para não ter de se conduzir daqui e aumentar a despesa.” Carta ao Sr. Antônio de Souza Bentim, 21.out.1886.

⁹⁶ Cf. Carta ao Sr. Antônio de Souza Bentim, 21.jan.1887 e 2.maio.1887.

tirar de graça um trabalho que não se pode fazer aqui por menos de 900:000, de ter imprimido uma porção de vistas e cópias de Bom Jesus. Para dar a juizes, bispos e irmãos *tudo de graça*. O D. Rafael Tobias manda fazer por intermédio de uma casa no Rio, grande porção destas fotografias (das minhas cópias) avulsas [...] Tem graça?⁹⁷

Militão, mais uma vez, parece não ter sido feliz em seus negócios. Nesta localidade, à época pertencente a Santana do Parnaíba (SP),⁹⁸ nossa personagem realizou fotografias da igreja, recém-inaugurada (ou, quem sabe, Militão a fotografou no dia de sua inauguração...)⁹⁹ e retratos das esculturas de Nossa Senhora e do Bom Jesus.¹⁰⁰ Fica-se sabendo por Militão sobre a grande circulação de autoridades e devotos no lugar. É José de Souza Martins quem alerta para como “a religiosidade popular se apossou rapidamente da fotografia no Brasil”, na forma de ex-votos e como ícone.¹⁰¹ Parece ser este o mundo em que estas e outras imagens de Militão fazem sentido, como o retrato do padre – e hoje beato – Anchieta,¹⁰² dos vários religiosos por ele fotografados;¹⁰³ e da Marquesa de Santos, santa do catolicismo popular brasileiro, cultuada principalmente por aqueles que são considerados, nesta religião, desviantes de seus dogmas.¹⁰⁴

O último plano com fotografia registrado por Militão em seu *Livro-copiador* é datado de 1888, com um empreendimento itinerante. Ele elaborou um roteiro para o “Norte da Província”, que se iniciaria em Mogi das Cruzes. A intenção era trabalhar com retratos e vistas,¹⁰⁵ e a excursão durou por volta de duas semanas.¹⁰⁶ Todavia, o fotógrafo continuou a

⁹⁷ Carta ao Sr. A. L. Garraux, 17.mar.1888; grifos de Militão.

⁹⁸ Pirapora do Bom Jesus tornou-se município em 1959. Cf. “Pirapora do Bom Jesus”. In: http://pt.wikipedia.org/wiki/Pirapora_do_Bom_Jesus.

⁹⁹ A construção desta igreja que Militão fotografou iniciou-se em 1845 e foi concluída em 1887, ano que também foi elevada a santuário. Ela abriga, até hoje, a imagem de Bom Jesus, descoberta nas corredeiras do Tietê em 1725 e que atrai devotos especialmente no dia em que é realizada uma romaria, 6 de agosto. Cf. http://pt.wikipedia.org/wiki/Pirapora_do_Bom_Jesus; *Vistas avulsas*, caixa A2 Pr22 Cx4.

¹⁰⁰ Estas são as duas últimas imagens do sexto álbum de estúdio de Militão. Cf. *Álbum de retratos de estúdio*, n. 6 (1879-1885).

¹⁰¹ José de Souza Martins. “A imagem incomum: a fotografia nos atos de fé no Brasil”. *Estudos Avançados*, 2002, p. 229-234.

¹⁰² *Álbuns de retratos de estúdio*, n. 1 (1865-1870), n. 2 (1870-1874), n. 3 (1874-1877), n. 4 (1877-1878), n. 5 (1878-1879), n. 6 (1879-1885); “Hoje se comemora o ‘dia de Anchieta’, o jesuíta que teve uma atuação marcante na vida brasileira”. *Folha de São Paulo*, 9.jun.1982. In: http://almanaque.folha.uol.com.br/leituras_09jun00.htm.

¹⁰³ Cf. *Álbuns de retratos de estúdio*, n. 1 (1865-1870), n. 2 (1870-1874), n. 3 (1874-1877), n. 4 (1877-1878), n. 5 (1878-1879), n. 6 (1879-1885).

¹⁰⁴ Cf. *Idem*; Lília Moritz Schwarcz. *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*, 1998, p. 568 (nota 13).

¹⁰⁵ Cf. Carta ao Sr. João Reis de Souza, 6.jun.1888.

¹⁰⁶ Em 14 de junho, Militão escreveu a João Reis de Souza confirmando a viagem; a carta seguinte rascunhada no livro-copiador é de 7 de julho, em que o fotógrafo escreveu a seu amigo Portilho: “Há três dias que cheguei do interior e tive a triste notícia do falecimento de tua senhora”. Cf. Carta ao Sr. João Reis de Souza, 14.jun.1888; carta ao amigo Portilho, 7.jul.1888.

propor para seus colegas a venda de fotografias, sobretudo de retratos¹⁰⁷ e de vistas avulsas, à comissão. À exceção das “oito vistas fotográficas dos planos inclinados da serra de Santos (da Estrada de Ferro Inglesa)” e, mais genericamente, a referência às vistas de São Paulo e Minas,¹⁰⁸ não é possível saber quais foram as imagens que Militão comercializou, tampouco quem eram seus autores. Não obstante, através de sua correspondência com outros profissionais, fica-se sabendo sobre como era a maneira com que procedia neste tipo de venda. Para começar, o fotógrafo não punha sua marca nas imagens, “por achar melhor para a venda ignorar-se a procedência”.¹⁰⁹ Militão colocava em cada vista um número que funcionava como um código de referência a facilitar as transações entre ele e o comerciante.¹¹⁰ Para cada um desses vendedores de suas mercadorias, a comissão dada pelo fotógrafo era de 20% do preço da imagem.

Devido a obsequiosidade do meu amigo Sr. Portilho, envio-lhes pelo mesmo Sr. as cópias e vistas fotográficas. Junto a elas vai um índice do pelo qual VM farão seus pedidos pelos números dos clichês. Por detrás das cópias estão escritos o preço e o número da chapa para o pedido.¹¹¹

Tendo estabelecido no Rio e em Santos e aqui a venda de cópias fotográficas, desejava estabelecer venda aí. [...] Mando-lhe uma pequena porção a comissão das vistas terá 20%. [...] Temos também vistas de SP e dos planos inclinados de Santos, que não lhe mando por não saber se serão vendáveis aí.¹¹²

Por meio das cartas, pode-se dizer que o fotógrafo empenhou-se bastante nesse tipo de comércio, inclusive compondo mais imagens com uma nova técnica, à base de chapas secas. Tal material era fabricado com uma emulsão de gelatina e, por isso, não necessitava de preparo, de processos químicos imediatos à composição da imagem, nem do tripé. Assim, podia-se chegar a um laboratório fixo para sensibilizar os negativos com sais de prata. Além disso, com esta técnica, o tempo de exposição do negativo era menor (já que a sensibilidade

¹⁰⁷ Cf. Carta ao Sr. Domingos José [*], 16.dez.1886; Carta aos Srs. Guimarães & Ferdinando, 28.abr.1887.

¹⁰⁸ Carta aos Srs. Guimarães e Ferdinando, 11.fev.1887.

¹⁰⁹ *Idem*.

¹¹⁰ Este código, que poderia ser útil para descobrir quais eram exatamente as imagens que Militão vendia, não pôde ser desvendado nas vistas avulsas da Coleção “Militão Augusto de Azevedo”, já que elas têm números repetidos para imagens distintas. Cf. *Vistas avulsas*, caixas A2 Pr22 Cx1, A2 Pr22 Cx2, A2 Pr22 Cx3, A2 Pr22 Cx4, A2 Pr22 Cx5, A2 Pr22 Cx6, A2 Pr20 Cx2.

¹¹¹ Carta aos Srs. Guimarães & Ferdinando, 2.nov.1886.

¹¹² Carta ao Sr. José Pereira de Andrade (Campinas), 8.fev.1887.

das mesmas era mais alta): por volta de dois ou três segundos, para imagens feitas ao ar livre.¹¹³

Vou tirar vistas daqui e pretendo ir aí tirar algumas também para ficarmos com uma coleção completa e nova de vistas. As vistas mais vendáveis que são 8, 10, 12, 14, 15 e 18, é bom sempre lá ter demais e pedir-me antes que elas acabem lá.¹¹⁴

Remeto-lhe uma coleção de vistas ultimamente tiradas. [...] Estou tirando mais de outros pontos e edifícios. Se tiverem vendas as que lhe mando agora, mandar-lhe-ei outras.¹¹⁵

As dificuldades, no entanto, na venda destes materiais desanimaram Militão, que desistiu do negócio dois anos depois.

Não me tem escrito, o que prova que não precisam de meus trabalhos, consequência da não procura das cópias de vistas que lhe mandei para ver a comissão. Escusado é dizer-lhes que sinto bastante e que aqui fico ao seu dispor: assino-me.¹¹⁶

Resolvi acabar com as vistas à comissão. Venda-as em dúzia com 10% de abatimento. Não lhe convindo, terá a bondade de remeter-me as que não vender e a dinheiro que dar que vender, tirando a sua comissão de 20%.¹¹⁷

E foi nesse meio tempo que Militão concebeu e empreendeu o *Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo (1862-1887)*, talvez aproveitando alguns dos novos clichês compostos para a venda de vistas avulsas e fazendo outros. Através das cartas é possível acompanhar como o trabalho desenvolveu-se. O primeiro registro, aliás, destina-se a Garraux, pedindo o envio de material para seu novo trabalho:

Rogo-lhe o obséquio de me remeter o mais depressa possível a encomenda constando de nota junta. Estou fazendo um trabalho que julgo muito importante mas talvez pouco rendoso. É um álbum comparativo de S. Paulo antigo e moderno. Tenho os clichês de 1862 e estou fazendo os comparativos atuais. Este trabalho e tiragem podem levar dois meses, por isso espero em sua atividade que a encomenda esteja aqui o mais breve possível. Não lhe mandei fazer a impressão e os álbuns aí porque depende da colação das vistas nas folhas, o que não se pode fazer senão depois dos clichês tirados. Se for feliz, mandarei fazer a segunda edição aí. Os álbuns devem ter de 60 a 70 vistas e seu preço não excederá nunca 50\$000; se quiser encarregar-se de arranjar algumas assinaturas darei à casa uma comissão razoável. [...] PS: Nas capas onde tinha as armas da princesa e conde d'Eu, substitua por armas imperiais. [...] A litografia deve ser aumentada em da amostra e mais em relação no tamanho da [*] de papel

¹¹³ Cf. Boris Kossoy. *Op. cit.*, 1978, p. 29; Boris Kossoy. "A tecnologia e o comércio de equipamentos e suprimentos para fotografia". In: *Op. cit.*, 2002, p. 34; Fraya Frehse. *Op. cit.*, 2004, p. 394.

¹¹⁴ Carta aos Srs. Friedrich Hempel & Cia, 23.nov.1886.

¹¹⁵ Carta ao Sr. Paulo Wilkens, 14.dez.1886.

¹¹⁶ Carta aos Srs. Guimarães & Ferdinando, 3.dez.1886.

¹¹⁷ Carta ao Sr. Paulo Wilkens, 19.jan.1888.

que é para cabide ¼ de cartão Bristol; o nome Militão vai a [*], S. Paulo que está no [*] podem fazer a [*] ao meu [*] do artista regulando como a de Vermeuil que está na carta n. 2031 do livro de amostras de [*]”.¹¹⁸

Esta carta traz uma descrição dos planos de Militão para seu álbum comparativo. O fotógrafo foi bastante claro na maneira com que compreendeu sua composição: comparar “S. Paulo antigo e moderno”. Pensou em como faria o álbum, utilizando-se dos clichês antigos guardados e de novas imagens, à hora sendo feitas. O fotógrafo escreveu ao amigo seu o tamanho (60 a 70 imagens), preço (abaixo de 50\$000), o prognóstico de tempo dispendido com o projeto (dois meses), o material que se utilizaria (listado em anexo à carta), os símbolos nele impresso (as armas Imperiais, o nome de Militão e da cidade de São Paulo, segundo o modelo de um livro de amostras). Militão revelou possuir temores com a recepção dessa obra, pois era um “trabalho importante” e “pouco rendoso”, enquanto alimentava esperanças de uma segunda edição. Pensava que o conjunto poderia chamar a atenção de muitos compradores (inclusive da capital francesa) e que, assim, poderia enviar o material a Paris, para ter a sua segunda edição.

No entanto, apesar de todos os planos, o fotógrafo teve alguns percalços: problemas com a encomenda enviada junto ao comerciante francês parecem ter atrasado o trabalho e tirado o fotógrafo do sério.¹¹⁹

Quero acabar com a fotografia e tratar de outra vida; precisando por consequência produzir o material dela a dinheiro. Meti-me em um trabalho de vistas daqui (do qual estou bem arrependido), o qual devo concluir em junho, para de uma vez não trabalhar mais em fotografia. Ao menos é essa a intenção que faço.¹²⁰

Julgo que até meados de agosto estarei concluindo o álbum!!! ...não me meto noutra.¹²¹

Com o amigo Portilho, o modo como Militão tratou do álbum foi totalmente diverso. Nesta carta, foram os sentimentos carregados em relação à sua obra que transpareceram: o sentido de importância do projeto, ainda que seus contemporâneos não pudessem compreender sua dimensão; sua unicidade, pois somente o fotógrafo, tendo a “pachorra” de

¹¹⁸ Cf. Carta ao Sr. A. L. Garraux (Paris), 21.jan.1887.

¹¹⁹ Cf. Carta ao Sr. A. L. Garraux (Paris), 7.maio.1887 e 6.jul.1887; ao Sr. Augusto Pinto de Oliveira, 19.jun.1887 e 30.jun.1887.

¹²⁰ Carta ao Sr. Antônio de Souza Bentim, 2.maio.1887.

¹²¹ Carta ao amigo Clau, 17.jun.1887. É possível que Clau seja Alfredo Clau, fotógrafo que, em 1906, encontrava-se em Lageado (RS). Boris Kossoy. “Clau, Alfredo”. In: *Op. cit.*, 2002, p. 110.

guardar os clichês por tanto tempo, poderia realizá-lo. Por fim, seu sentimento positivo em relação à cidade que tanto fotografou.

Como Verdi despedindo-se da sua música escreveu seu Otello, eu quis despedir-me da fotografia fazendo o meu. É um álbum comparativo de S. Paulo de 1862 e 1878 [sic]. Parece-me um trabalho útil e talvez o único que se tem feito em fotografia porque ninguém terá tido a pachorra de guardar clichês de 25 anos. [...] Neste trabalho andou um bocadinho de amor próprio do artista, e gratidão ao lugar em que estou a 25 anos.¹²²

Nessa carta, Militão anunciou ainda que, após a realização de seu *Álbum Comparativo*, sua carreira de duas décadas e meia chegaria ao seu limite. Tal situação é cheia de conseqüências para a análise deste conjunto, uma vez que ele foi concebido de uma maneira tão grandiloquente quanto a ópera de Verdi. Portanto, no último empreendimento de sua carreira, o fotógrafo relacionaria o princípio e o fim de sua trajetória profissional, em grande medida, singular: longa e enraizada em uma cidade.¹²³

Militão impunha-se o papel de registrar um processo de mudança ímpar e, até então, desconhecido em solo paulistano, mesmo que o retorno financeiro da empreitada não fizesse jus a seus esforços. Este *gran finale* pode ser interpretado, em boa medida, como um marcador entre duas etapas do curso de vida de nossa personagem.¹²⁴ O fim da vida adulta e início de uma velhice (como veremos) muito particular estariam inscritos no próprio *Álbum Comparativo*.

Dentro da lógica de classificação do curso individual, “a constituição de perspectivas e projetos, por meio dos quais os indivíduos orientam-se e planejam suas ações”,¹²⁵ relacionava-se ao momento pelo qual Militão passava. Seu mundo de trabalho tornava-se, àquele momento, uma das esferas mais decisivas para a formulação desses planos, pois era mediante a ocupação social que os adultos ganhavam uma identidade, um lugar social. Sob tal

¹²² Carta a Portilho, 1.jun.1887.

¹²³ Até onde sabemos, no período que Militão foi fotógrafo não houve outro profissional que trabalhasse tanto tempo na cidade de São Paulo. Cf. Boris Kossoy. *Op. cit.*, 2002, *passim*.

¹²⁴ Guita Grin Debert, analisando a velhice (tomada como um processo biológico “investido culturalmente”) no mundo contemporâneo, afirma que o período da história ocidental posterior às revoluções industrial e francesa dota o curso da existência individual segundo uma classificação própria, denominada através da expressão “cronologização da vida”. Esta separação da existência em etapas seria resultado de mudanças ocorridas, especialmente, na esfera econômica, em que o mercado de trabalho toma o lugar da unidade doméstica de produção. As diferentes idades, dentro de um contexto, marcam o comportamento e os projetos das pessoas segundo o período – infância, juventude, idade adulta e velhice – em que elas se encontram. Essa separação das fases da vida é uma dimensão fundamental na organização social; por exemplo, o fim da vida adulta é marcado pelo ocaso da atividade produtiva. Cf. Guita Grin Debert. *A reinvenção da velhice: socialização e processos de reprivatização do envelhecimento*, 1999, p. 39-59.

perspectiva, as dificuldades que Militão enfrentou em seus últimos tempos como dono de estúdio, fotógrafo de vistas e comerciante de insumos, possivelmente, o impulsionaram a deixar sua profissão e a buscar novos rumos à sua existência. Era através de alguém que se encontrava, de algum modo, deslocado em meio a tantas mudanças (dentre elas, o próprio meio fotográfico ao qual nossa personagem se inseria) que o empreendimento, anunciado com tanta emoção a Portilho, vinha a lume. Os movimentos de mudança aos quais Militão experimentou – e que o colocaria no mundo, daquele momento em diante, em outra posição social –, poderiam ser apreendidos por meio da comparação entre imagens: as que remetiam a uma época “antiga” e aquelas outras, que apresentavam o momento “moderno” da capital provincial.

Foi por isso que, tendo em vista concretizar seu plano, Militão voltou às ruas paulistanas, em 1887, com uma máquina diferente, mais rápida, e que lhe deu (provavelmente) menos trabalho para registrar alguns pontos da cidade. Compondo novas imagens – que, como foi dito, não foram feitas exatamente a partir dos mesmos ângulos daquelas de 1862 –, ele parece ter se afastado da rua.¹²⁶ O fotógrafo demonstrou, ao subir nesses primeiros planos para fotografar, intimidade com o espaço interno das casas e de outras construções, mostrando que a população local o recebia em suas habitações para empreender seu conjunto de imagens. A escadaria da Igreja de São Bento e o primeiro plano de outras construções, como aquelas das ruas da Imperatriz e do Comércio, foram usadas pelo fotógrafo ao fazer suas fotografias.¹²⁷ Já para compor suas vistas gerais, a torre do Jardim Público, construída nos anos 1870, foi o lugar escolhido por Militão para fotografar [figuras 38 a 40].

Se desta maneira ele deixou entrever uma aproximação com proprietários de construções, privadas, utilizadas para fotografar, por outro lado a sua relação com os fotografados pareceu mais distante do que aquela das vistas de 1862. Vários motivos ajudam a dimensionar esse laço estabelecido entre Militão e seus fotografados, e que, por isso, tornam tal empreitada bastante distinta daquela feita 25 anos antes. Para começar, o tempo passou e o

¹²⁵ *Idem*, p. 52.

¹²⁶ Cf. Fraya Frehse. *Op. cit.*, 2004, p. 288-295.

¹²⁷ A este recurso Airton José Cavenaghi denominou “*high camara*”. Cf. Airton José Cavenaghi. *Imagens que falam: olhares fotográficos sobre São Paulo (Militão Augusto de Azevedo e “São Paulo Light and Power Co.”, fins do século XIX e início do século XX)*, 2000, *passim*.

número de fotógrafos aumentou na cidade.¹²⁸ Sair com equipamentos para fotografar, então, provavelmente não chamava mais tanta atenção dos moradores de São Paulo, que pareciam estar, nesse momento, acostumados com câmeras fotográficas. As máquinas utilizadas, além de tudo, eram mais discretas e rápidas, fazendo com que a permanência do fotógrafo no local da tomada fosse menor e provocasse menos alarde.¹²⁹

Porém, as escolhas de Militão – os ângulos de composição das fotografias – fizeram o fotógrafo procurar lugares afastados daqueles que aparecem nas imagens, sendo que estes se encontravam, principalmente, na rua. Assim, o recurso *high camara* deixou menos espaço para o relacionamento de Militão com os moradores da Capital Provincial. Fraya Frehse parece ter razão ao argumentar que, menos que as limitações técnicas, uma visão colonizadora, a adoção de uma ideologia predominantemente européia ou a depreciação da rua, o que mais parece ter movido o fotógrafo a realizar o *Álbum Comparativo* desta forma, distante dos fotografados tenha sido o seu estranhamento em relação ao tempo que passou.¹³⁰ Nesse sentido, as transformações físicas que se acumularam na Capital Provincial ao longo dos anos seriam a tônica deste trabalho de Militão, que não teria poupado esforços para mostrar, por meio das novas fotografias – feitas com uma técnica mais “moderna” e veloz, que capturava o tempo instantâneo – o que mudou em São Paulo.¹³¹ Por isso, mesmo que mais distantes, os habitantes da capital provincial continuaram a aparecer nas vistas. Nas imagens, eles podem ser observados – graças às chapas secas – em suas atividades: trabalhando na construção de uma casa, aguardando um passageiro do carro de aluguel, indo de um lugar a outro [figuras 41 a 43].

¹²⁸ Como ainda será detalhado, é Militão que relata sua “decepção” com o concorrente, o Sr. Alexandre que, à mesma época de composição e lançamento do *Álbum Comparativo*, também fez e expôs suas imagens de São Paulo. Cf. Carta a A. L. Garraux, 7.dez.1887.

¹²⁹ Cf. Fraya Frehse. *Op. cit.*, 2004, p. 282-283; 394.

¹³⁰ Todos esses argumentos, de Boris Kossoy, Solange Ferraz de Lima & Vânia Carneiro de Carvalho e Fraya Frehse, respectivamente, foram listados por Fraya Frehse em um artigo. Cf. Fraya Frehse “Fotografias de rua para a antropologia: o *Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo (1862-1887)*, de Militão Augusto de Azevedo”. *Cadernos de antropologia e imagem*, 2002, p. 56-57.

¹³¹ O “estranhamento” de Militão em relação às rápidas mudanças ocorridas em São Paulo aparecem acompanhadas, no *Álbum Comparativo*, da mudança na temporalidade do instrumento utilizado para compor as imagens de 1887. Se as chapas úmidas eram capazes de captar apenas aquilo que se apresentava de modo fixo (operando como uma “peneira” que escondia os movimentos da cena fotografada ao transformá-los em “borrões”), as chapas secas registravam momentos mais rápidos e fugidios que poderiam ocorrer na hora da tomada.

O resultado das novas tomadas de Militão foi o conjunto por ele denominado *Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo (1862-1887)*, que custava à época 50\$000¹³² e ficou pronto sete meses depois das primeiras palavras sobre o projeto, naquela carta a Garraux. Vale lembrar que o preço do álbum era razoavelmente alto: enquanto uma dúzia de retratos, em 1883, custava 3\$000 e era uma mercadoria que grande parte da população paulistana tinha acesso, já o álbum era diferente.¹³³ Militão tentou divulgar seu *Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo (1862-1887)* no Rio de Janeiro, mas acabou por desistir por considerá-lo um “trabalho local”.¹³⁴ É interessante o contraponto entre a já citada carta a Garraux, em que Militão anota ter esperanças de que haja uma recepção do álbum em Paris, e esta missiva endereçada aos Srs. Guimarães & Ferdinando, quando mostra a previsão do fotógrafo em relação à impossibilidade de vendas de seu trabalho na capital imperial, por falta de fregueses interessados. Ou seja, se as transformações urbanas de São Paulo eram um fato novo e instigante para seus moradores, elas pareciam se conformar a seus limites. Um álbum comparativo parecia ser relevante a quem vivenciava a cidade e, de preferência, por uma boa quantidade de tempo.

Por isso, os esforços de venda de Militão devem ter se centrado na capital provincial. Seu quartel-general foi o escritório de *A Província de S. Paulo*, lugar em que os interessados podiam comprar o conjunto de fotos.¹³⁵ Foi no escritório do jornal que o fotógrafo recebeu de seu colega José Pereira de Andrade uma série de vistas avulsas que não tiveram saída em Campinas,¹³⁶ e foi para lá que o fotógrafo pediu para seu cliente, Joaquim Floriano Wanderley – o único comprador do *Álbum Comparativo* a quem Militão rascunhou uma carta –,¹³⁷ se dirigir para adquiri-lo.

¹³² Cf. Solange Ferraz de Lima. “O circuito social da fotografia: estudo de caso II”. In: Annateresa Fabris (org.). *Op. cit.*, 1991, p. 68.

¹³³ Pela metade do valor, um paulistano comprava, na mesma década, três espingardas usadas, e uma cama de casal, também usada, que valia 40\$000, uma cômoda por 50\$000 e uma mesa de escritório com grade por 12\$000. Cf. Maria Luísa Ferreira de Oliveira. *Relações sociais e experiência de urbanização: São Paulo, 1870-1900*, 2003, p. 328 (v. 2).

¹³⁴ Cf. Carta ao Sr. A. L. Garraux (Paris), 21.jan.1887 e aos Srs. Guimarães & Ferdinando, 4.ago.1887 e 30.ago.1887.

¹³⁵ Cf. *A Província de São Paulo* [11.out.1887] apud Boris Kossoy. *Op. cit.*, 1978, p. 86-87.

¹³⁶ Cf. Carta ao Sr. José Pereira de Andrade (Campinas), 30.ago.1887.

¹³⁷ Joaquim Floriano Wanderley (?-1888) foi, desde 1877, dono da chácara do Pacaembu de Cima (lugar que, posteriormente, se ergueram os atuais bairros de Higienópolis e do Sumaré). Em 1882, ofereceu parte de seu terreno para a abertura de um caminho ao lado do Cemitério da Consolação que ligasse a cidade à Estrada de Pinheiros (atual Avenida Rebouças), já que a rua da Consolação àquela época terminava neste cemitério. Cf. “Chácara do Pacaembu de Cima”. In: <http://www.almanack.paulistano.nom.br/chacarapacaembu.html>; Carta ao Sr. Joaquim Floriano Wanderley, 25.ago.1887.

Com isso, as relações de Militão com *A Província* parecem ter se estreitado.¹³⁸ Vale ressaltar que este jornal paulistano, desde 1884 sob a direção de Alberto Salles (um defensor e difusor de idéias evolucionistas de Comte e Spencer), “viveu seu momento de maior apego e ‘crença’ nas leis rígidas da ‘ciência moderna’ [...] em que a sociedade era analisada a partir de uma só ótica e através dos filtros de leis de progresso e evolução rígidas”.¹³⁹ Deste modo, a fotografia surgia como um índice de progresso, e o álbum de Militão, particularmente, parece ter sido um prato cheio para a reportagem, denominada “A velha e a nova cidade de São Paulo”.

Vimos um álbum comparativo da cidade de São Paulo em 1862 e 1887, trabalho da Fotografia Americana, do Sr. Militão, nesta capital. Afiguram bairros, ruas, praças, jardins e edifícios com a sua cor local de 1862 e depois com a de 1887. É o progresso de São Paulo fotografado. O interessante trabalho do Sr. Militão, que é por sua vez atestado do progresso de sua arte, traz-nos recordações de outros tempos, da simplicidade dos costumes, do pouco luxo das edificações, mas também da falta de comodidade e de atividade industrial da velha cidade. O confronto é agradável e útil. Comparado com as estatísticas, o álbum de vistas fotográficas do Sr. Militão tem um grande valor para se verificar o progresso da província, medido pela transformação da capital em 25 anos. O álbum que temos entre as mãos não é somente um entretenimento para os que desejam alguns minutos a ver as alterações da cidade em suas velhas construções e esburacadas e mal calçadas ruas e praças: é mais que isso: tem o mérito de proporcionar a todos nós, homens de hoje, um estudo real da cidade de São Paulo. Para nós, o trabalho do Sr. Militão vale mais como fonte de estudo para formação de uma opinião favorável ao engrandecimento da província do que obra de arte. Não quer isto dizer que o trabalho artístico não tenha mérito e que, apreciado por essa face, não seja melhor julgado por outros. E, de fato, o tem. Aplaudimos a obra do laborioso e inteligente artista que de tal forma concorre para a verificação do progresso da capital da província.¹⁴⁰

Se o texto citado já foi utilizado, como propôs Boris Kossoy, como uma evidência sobre a maneira com que o álbum de Militão foi recebido à sua época de lançamento,¹⁴¹ esta reportagem mostra, também, como o jornal que a veiculou é um intermediário importante no relacionamento do fotógrafo com sua clientela do *Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo (1862-1887)*.

Apesar de toda a propaganda e dos comentários elogiosos, todavia, os prognósticos de Militão sobre o seu projeto, “pouco rendoso”, concretizaram-se. Mesmo criando uma

¹³⁸ Na verdade, não foi a primeira vez que apareceram indícios de um relacionamento estreito entre Militão e jornais. Em 1873, Militão foi classificado por um cronista do jornal *O diário de São Paulo*, como o “boa prosa”. Cf. Fraya Frehse. “Fotografias de rua para a antropologia: o *Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo (1862-1887)*, de Militão Augusto de Azevedo”. *Op. cit.*, 2002, p. 57 (nota 27).

¹³⁹ Lília Moritz Schwarcz. *Retrato em branco e negro: jornais, escravos e cidadãos em São Paulo no final do século XIX*, 1987, p. 82.

¹⁴⁰ *A província de São Paulo* [11.out.1887] *apud* Boris Kossoy. *Op. cit.*, 1978, p. 86-87.

mercadoria para uma população abastada, o fotógrafo não ficou satisfeito com as vendas de seu *Álbum*. Aliás, a dedicatória do oferecimento de um exemplar a Américo de Campos, três anos depois de sua composição, oferece indícios de que Militão teria exemplares de seu conjunto fotográfico ainda encalhados.¹⁴² À época, foi com Garraux que Militão desabafou:

À vista do estado péssimo disto aqui, tenho resolvido acabar de uma vez com os meus trabalhos fotográficos, que me servirão mais de passatempo do que de interesse.¹⁴³

A decepção com os colegas de profissão e com seus clientes parecem ter abalado bastante os ânimos de Militão. Na verdade, não se sabe explicar ao certo a razão de seus fracassos econômicos em vistas urbanas.¹⁴⁴ Tal fato não deveria ser motivado por um problema pessoal de Militão, como falta de competência para fotografar ou má administração de seus negócios. Com efeito, o fotógrafo chegou a acumular alguma fortuna com seu ofício, de maneira que foi possível a ele parar de trabalhar. É o caso de tentar arriscar pensar melhor sobre as decepções de Militão. Talvez o caminho seja levar em conta as especificidades de organização das relações de troca no lugar que Militão insistiu em compor e comercializar suas fotografias de cidade, bem como refletir sobre quais foram as localidades que Militão quis retratar.

Para tanto, cabe ressaltar, de imediato, a distinta historicidade dos processos sociais envolvendo a adoção da fotografia como técnica moderna de composição de imagens. A chegada de tal invento nesta Capital Provincial não teve o poder de engendrar uma rede de trocas para todas as mercadorias que eram possíveis de serem feitas a partir dela. Pode ser este o caso das vistas urbanas, que Militão tomou contato através de sua vivência (pelos livros,

¹⁴¹ Cf. *Idem*, p. 81-83.

¹⁴² “Dado pelo amigo/ Militão (o fotógrafo)/ ao Américo [de] Campos/ S. Paulo 3 fev. 90”. Dedicatória de Militão a Américo de Campos no *Álbum Comparativo da Cidade de S. Paulo* que compõe o acervo do Instituto Moreira Salles *apud* Ricardo Mendes. “São Paulo e suas imagens”. *Cadernos de fotografia brasileira: São Paulo, 450 anos*, 2004, p. 481 (nota 47).

¹⁴³ Carta ao Sr. A. L. Garraux, 7.dez.1887.

¹⁴⁴ As afirmações acerca dessa situação identificam apenas os retratos como a atividade básica e garantia de ganhos financeiros de Militão, ainda que, na documentação, seja possível ver alguns percalços do fotógrafo também na referida atividade. Nos termos de Kossoy, o retrato era a fotografia de pouco valor estético, mas lucrativa. Grangeiro, por sua vez, busca mostrar em sua dissertação como a sensibilidade artística na composição de um retrato se subordinava à relação comercial existente entre fotógrafo e cliente. Por outro lado, Lima pondera que, se as vistas urbanas não são predominantes no ofício fotográfico da época, sua produção também não é insignificante a ponto de ser desconsiderada nas relações comerciais entre fotógrafo e seu público. Cf. Boris Kossoy. *Op. cit.*, 1978, p. 33; Cândido Domingues Grangeiro. *Op. cit.*, 1993, esp. p. 203-237; Solange Ferraz de Lima. “O circuito social da fotografia: estudo de caso II”. In: Annateresa Fabris (org.). *Op. cit.*, 1991.

amigos e viagens) com o mundo europeu.¹⁴⁵ Por mais que suas fotografias fossem admiradas, elas não foram consumidas pela população local, ao menos, de uma maneira que Militão considerava satisfatória.

Além disso, há alguns indícios que levam a crer que, a despeito das tentativas de vender as imagens por ele produzidas, elas circularam segundo outras lógicas. No caso das imagens de Pirapora, apesar do negativo ser de Militão, elas foram reproduzidas em papel por um fotógrafo do Rio de Janeiro, fazendo com que aquele que as compôs nada lucrasse.¹⁴⁶ Com o *Álbum Comparativo*, o mesmo mecanismo parece ter ocorrido. A já citada dedicatória de Militão a Américo de Campos possibilita pensar que se trata do oferecimento do álbum a alguém que, por mais que fosse considerado amigo pelo fotógrafo, era uma pessoa com uma posição social superior à de Militão, e que poderia ter comprado o conjunto. Não se sabe porque isso ocorreu. Talvez todas as pessoas envolvidas – Militão, seus amigos, seus clientes, seus fotografados – estivessem em um mundo cujas regras de conduta eram marcadas pela pessoalidade, e que assim se esperasse menos a compra de uma mercadoria por parte de um conhecido – especialmente se eles estivessem em uma posição socialmente superior –, e sim seu oferecimento, como um presente.¹⁴⁷ E, quem sabe, tal regra regesse as ações de D. Rafael Tobias,¹⁴⁸ que, muito provavelmente, encomendou as vistas de Pirapora ao fotógrafo e, depois, preferiu transferir o trabalho para outro profissional: aquele que lucrou com os negativos feitos por Militão.

¹⁴⁵ Dessas considerações estão excluídos, de saída, os negócios com o retrato de estúdio, já que, por um bom período, ele foi bastante lucrativo para este fotógrafo. Por outro lado, o mercado de imagens de cidade mais promissor que Militão conheceu, sem dúvida, foi o parisiense, cidade-tema de cartões-postais iniciados 1876, e de vistas urbanas desde praticamente o início da fotografia. Mas Militão teve também uma certa vivência na metrópole em seus períodos na Europa. Em Paris, a rotina do fotógrafo anotada no diário foi entremeada de passeios a jardins, igrejas, teatros e museus. Seus comentários levam a crer que o fotógrafo dava bastante atenção aos inventos modernos que lá presenciava, seja por visitar alguns lugares específicos para o conhecimento desse tipo de objeto, como o Palais d'Industrie e a Exposição Universal de 1889 (com direito de subir à recém-inaugurada Torre Eiffel), mas também por anotar, por exemplo, os espetáculos teatrais e exibições ao ar livre que se utilizavam de luz elétrica. Sem dúvida, trata-se de um contato e uma vivência com produtos da revolução científico-tecnológica distintos daqueles que fotógrafo poderiam ter em São Paulo ou mesmo no Rio de Janeiro. Cf. Cândido Domingues Grangeiro. *Op. cit.*, 1993; *Diário de viagens* [1886 e 1889]; Solange Ferraz de Lima & Vânia Carneiro de Carvalho. “Militão e a paisagem possível”. In: Gino Caldato Barbosa *et. alli. Op. cit.*, 2004, p. 12.

¹⁴⁶ Cf. Carta ao Sr. A. L. Garraux, 7.dez.1887.

¹⁴⁷ Nesse sentido, é interessante ressaltar a necessidade de a dedicatória feita por Militão não ser somente assinada, mas de, entre parêntesis, ele lembrar a Américo de Campos quem é: “Militão, o fotógrafo”.

¹⁴⁸ Rafael Tobias de Barros (1830-1898) era o possuidor de um título de nobreza; foi o 2º Barão de Piracicaba. Cf. “Rafael Tobias de Barros, 2º Barão de Piracicaba”. In: http://genealogia.netopia.pt/pessoas/pes_show.php?id=60076.

A reação do fotógrafo revela-se através de sua sensação de prejuízo: “é preciso pedir pelo amor de Deus ao freguês e ainda para eles pagarem quando quiserem”.¹⁴⁹ Assim, nessas situações, Militão pareceu querer agir segundo o que Marshall Sahlins chamou de “razão prática”,¹⁵⁰ mas seus clientes insistiam em ignorá-la. Olhando mais atentamente, porém, não parece que Militão tenha rompido completamente com essa lógica da personalidade. Ao analisar o *Álbum Comparativo*, Fraya Frehse afirma que a relação de Militão com os que foram fotografados em primeiro plano, mostra certa indiferença acerca dos pobres, escravos e mulheres. O fotógrafo hierarquizou as suas interações – mediadas por seus apetrechos fotográficos – estabelecidas na rua, ao buscar para suas imagens um certo tipo específico de personagem: homens ou meninos, brancos, bem-vestidos. Para a antropóloga, por mais que o empreendimento de Militão tendesse, potencialmente, a ser impessoal, uma vez que ele procurava vender as imagens a quem quer que fosse, a fotografia o retornava a algum princípio de personalismo, ao trazer apenas alguns poucos selecionados para figurarem em suas vistas urbanas.¹⁵¹ Talvez esta situação fosse, de fato, uma preocupação do fotógrafo, porque a clientela do *Álbum Comparativo* (se for levado em conta o preço do conjunto) era formada por uma parte das elites moradoras da cidade que acompanhava, passo a passo, as mudanças ocorridas cotidianamente na capital provincial.

Deste modo, uma espécie de ética do reconhecimento mútuo dava sentido não só às suas relações com os fotografados, como também com os clientes (compradores de imagens ou de insumos para a produção de imagens) com os quais Militão estava envolvido. A forma com que Militão revendia material fotográfico para outros profissionais estava longe de ser impessoal como as trocas capitalistas em sua formulação clássica.¹⁵² Ao contrário, em tais transações ficam claros sentimentos mais passionais: vínculos de amizade ou manifestações de raiva do fotógrafo com as dívidas de algum colega.¹⁵³

¹⁴⁹ Carta ao Sr. A. L. Garraux, 7.dez.1887.

¹⁵⁰ Cf. Marshall Sahlins. *Cultura e razão prática*, [1976] 2003. A prova maior desse tipo de ética por parte do fotógrafo talvez seja os seus 12 mil retratos. Eles são testemunhos do relacionamento de Militão – mediado pela troca mercantil – com muitos, e não necessariamente seus conhecidos ou pessoas que ele tivesse algum apreço digno de nota. Ademais, em suas cartas remetidas a Heller, Militão arvora a importância de o amigo, com sua companhia teatral, pensar de que maneira ele poderia angariar o maior lucro possível em suas excursões à Província de São Paulo. Cf., dentre outras, carta a Heller, 14.mar.1887.

¹⁵¹ Fraya Frehse. *Op. cit.*, 2004, p. 511.

¹⁵² Para Marx, é a mercadoria que relaciona os agentes sociais, e não o contrário. Cf. Karl Marx. *O capital: crítica da economia política*, [1867] 1983, p. 79-85.

¹⁵³ Sobre dívidas em negócios com fotografia, descobrimos, em conversa pessoal com o Sr. Francisco Alves Ventura, que foi fotógrafo itinerante na região de São José do Rio Preto (SP) cem anos após Militão ter se

Com que estão não me debes nada Him?! Esta é tão verdade, como o dizeres que tem um grandes estabelecimento em Hamburgo. Eis um tipão!... Fiquei te conhecendo por pouco.¹⁵⁴

Neste caso parece ter razão Sérgio Buarque de Holanda, ao afirmar o papel central da cordialidade – característica tanto das amizades quanto das raivas pessoais – como a principal maneira de estabelecer vínculos entre as pessoas no Brasil.¹⁵⁵ Uma aversão ao formalismo e ao convencionalismo social, cujo resultado é o estabelecimento de intimidade com quem quer que seja, estava presente no XIX nos momentos de troca comercial e parecia estar ancorada na lógica do favor. Segundo Sérgio Buarque de Holanda, para se conseguir fazer um negócio, tornar-se-ia necessário ser amigo de seu parceiro.

E é tão característica, entre nós, essa maneira de ser, que não desaparece sequer nos tipos de atividade que devem alimentar-se normalmente da concorrência. Um negociante de Filadélfia manifestou certa vez a André Siegfried seu espanto ao verificar que, no Brasil como na Argentina, para conquistar um freguês tinha necessidade de fazer dele um amigo.¹⁵⁶

Militão e seus negócios não parecem imunes, assim, à cordialidade:

Remeti-lhe ontem pela estrada de ferro o conhecimento de *sua* encomenda ficando VS^a debitado pela importância dela que é 17:820, como verá da nota junto. Dou-lhe os parabéns pelo nascimento do seu guarda nacional[?] o qual desejo boa sorte; e a sua senhora um restabelecimento completo bem bom que o amigo guarde o berço quando o cascudinho não precisa mais dele. *Quem guarda acha quando procura.*¹⁵⁷

iniciado no mesmo ofício, que havia uma percepção da população do interior paulista em relação a esse tipo de profissional como um trapaceador em potencial. Cobrar preços exorbitantes ou ir para outra cidade sem liquidar suas dívidas seriam ações praticadas por esses profissionais recorrentemente. Por ter uma atividade que não o fixa, o fotógrafo estaria em posição de acumular dívidas em um lugar e, a qualquer hora, viajar para longe dali sem pagar o que devia. É possível que tal imaginário estivesse sendo construído na época que Militão atuava. Era nesse momento que a fotografia se espalhava de maneira considerável pelo Brasil e com a ação decisiva dos fotógrafos itinerantes. Uma carta de Militão, que cobra uma dívida feita vinte anos antes, parece ser a mais enfática nesse sentido: “Por uma pessoa daí tive notícias de V. S^a, motivo pelo qual lhe escrevo, lembrando-lhe um documento firmado por V. S^a. em 7 de agosto de 1868 a 40 dias, na importância de cento e vinte e um mil e setecentos réis (R\$ 121:700) vencendo a prêmio de um e meio por cento ao mês cuja importância esta de drogas e objetos de fotografia que V. S^a. me comprou nessa data. Pela pessoa que me deu notícias suas e que julgo ser seu amigo soube que V. S^a hoje está em muito boas circunstâncias [...] Rogo-lhe o obséquio de me mandar pagar a importância de seu débito [...]”. Cf. Carta de Militão ao Sr. Antônio Carlos de Vithens [*] (Franca), 21.fev.1888.

¹⁵⁴ Carta ao Sr. Bichaf (Pindamonhangaba), 12.dez.1883. É tanto possível que “Bichaf” seja C. Bischoff, fotógrafo itinerante que, em 1882 se encontrava em Joinville (SC) e, no biênio 1884-1885, em Vitória (ES). Cf. Boris Kossoy. “Bischoff, C.” In: *Op. cit.*, 2002, p. 83-84.

¹⁵⁵ Sérgio Buarque de Holanda. *Raízes do Brasil*, [1936] 1979, p. 106-112.

¹⁵⁶ *Idem*, p. 109.

¹⁵⁷ Carta ao Sr. Augusto Pinto de Oliveira, 21 ago. 1884; grifos de Militão.

Além da pessoalidade, outra regra de conduta do fotógrafo com seus colegas era a troca de favores. O favor é um tipo de vínculo essencialmente pautado no conhecimento pessoal e que subverte os sentidos das relações impessoais que marcariam esta organização econômica moderna. Nos termos de Roberto Schwarz, o favor gera um “padrão particular” em relação ao liberalismo por praticar “a dependência da pessoa, a exceção à regra, a cultura interessada, remuneração e serviços pessoais”.¹⁵⁸ Era deste modo que Militão se relacionava com alguns fotógrafos santistas, pedindo para que eles lhe enviassem encomendas vindas do exterior. Em troca, o fotógrafo dava-lhes algumas liberdades em relação a esse material importado:

Tinha muita precisão de alguns objetos que vem no noturno que lhe pedi para me despachar e do qual lhe mandei na semana passada conhecimento e fatura. [...] Em sua carta última o amigo me diz que Valle[?] vai se casar não sabendo em se já está ou não casado. Já casado ou em vésperas felicitarão e desejo-lhes lua de mel eterna. Meus respeitos à sua família.¹⁵⁹

Antes de tudo peço-lhe encarecidamente que me responda a esta minha carta dizendo-me se recebeu duas, sendo uma das quais mandei conhecimento e fatura de um valor vindo a bordo do Vapor Ville de Victorio.

Incluso remeto-lhe a conhecimento e fatura de um volume embarcado a bordo do vapor Conde D’Eu que fará o favor de despachar o mais breve possível: tenho grande necessidade do que vem [trecho riscado ilegível]. Chamo a sua atenção para *informar-me*. [...] Se precisar ainda da que vem, pode aí me tirar avisando-me*. Respondam-e amanhã a esta minha carta para ficar sossegado.

PS: Não se esqueça de me escrever.

* Se precisar de dinheiro para o despacho, mande-me dizer a importância para lhe remeter.¹⁶⁰

Tomando como regras o favor e a pessoalidade, que Militão presumiu ainda um comportamento específico para a sua concorrência. Quando a cidade não mais contava com apenas três ou quatro estabelecimentos comerciais, como no início de sua vida profissional,¹⁶¹ Militão esperou de seus colegas de profissão – como o Sr. Alexandre, que “meteu-se a tirar vistas da cidade [...] [e] expôs as suas vistas e com notícias pelos jornais”¹⁶² na mesma hora que o *Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo (1862-1887)* era lançado – um comportamento pautado no cavalheirismo, código de conduta forjado inicialmente entre nobres, e cuja lógica é antagônica às “virtudes econômicas” associadas ao mundo burguês.

¹⁵⁸ Roberto Schwarz. “As idéias fora do lugar”. In: *Cultura e política*, [1972] 2001, p. 65.

¹⁵⁹ Carta ao Sr. Augusto Pinto, 11.out.1883.

¹⁶⁰ Carta ao Sr. Augusto Pinto, 17.out.1883 (grifo de Militão).

¹⁶¹ Cf. Boris Kossoy. *Op. cit.*, 2002, *passim*.

¹⁶² Carta ao Sr. A. L. Garraux, 7.dez.1887.

Enquanto o primeiro caracterizar-se-ia, nas palavras de Sérgio Buarque de Holanda, pela “glória” e pela “fama”; já o segundo as subordinaria pela “necessidade de crédito”, conseguida através da “honorabilidade profissional” e da “racionalização da vida”.¹⁶³

Porém, mesmo que a pessoalidade vigorasse como relação social fundamental nos negócios de Militão – seja para produzir ou para fazer circular suas fotografias –, pouco mais de uma década após as empreitadas do fotógrafo, floresceria em São Paulo (mais exatamente, a partir de 1898) um comércio expressivo de cartões postais, adquiridos para serem trocados e colecionados (tal qual a lógica do *carte-de-visite*) ou para serem um meio de comunicação entre aqueles que chegavam em São Paulo (e em especial os imigrantes, ainda que a cidade também tivesse um fluxo de migrantes originado sobretudo com o fim da escravidão) e os que ficaram em sua terra natal.¹⁶⁴

Não se trata de afirmar, contudo, que os negócios com imagens se tornaram impessoais, poucos anos depois, porque fotógrafo e clientela não se conheciam. Parece ter havido novos fatores, distintos daqueles vigentes na época em que Militão tentou vender vistas urbanas, que fizeram com que o mercado de imagens urbanas florescesse perto do século XX. O que deve ser levado em conta é a nova intensidade com que ocorreram transformações em São Paulo e em Santos, no período republicano. Para citar alguns exemplos da cidade litorânea, pode-se destacar a instauração do porto como escoadouro das crescentes exportações cafeeiras, a expansão populacional e da mancha urbana, associada à intervenção no espaço público tendo em vista o controle de doenças que assolavam a cidade, que fez com que se botasse abaixo antigas construções e se erguesse um outro modo de se morar e se viver.¹⁶⁵ Na capital do Estado, a população quase triplicou entre 1886 e 1893;¹⁶⁶ a bairrificação, que se insinuava desde fins da década de 1870, tomou fortes impulsos, assim como data desta época, também, a montagem definitiva, na capital, de um parque industrial.¹⁶⁷ Tantas transformações, em tão pouco tempo, provocavam mudanças no

¹⁶³ Sérgio Buarque de Holanda. *Op. cit.*, [1936] 1979, p. 96.

¹⁶⁴ Cf. Fraya Frehse. *Op. cit.*, 2004, p. 282-283; 295-296.

¹⁶⁵ Cf. Ana Lúcia Duarte Lanna. *Uma cidade na transição. Santos: 1870-1913*, 1996, p. 22.

¹⁶⁶ De 44.030 habitantes em 1886, a cidade passou a ter 129.409 pessoas nela residentes, em 1893. Os números da imigração – principal fator de crescimento urbano – são também bastante impressionantes. Em 1885, chegaram em São Paulo 6.500 pessoas; em 1887, 32.086; em 1888, 92.086; em 1891, 108.736 pessoas. Cf. Richard Morse. *Op. cit.*, 1954, p. 175, 187.

¹⁶⁷ Cf. *Idem*, p. 185-186, 196-199; Paulo César Garcez Marins. “Habitação e vizinhança: limites da privacidade no surgimento das metrópoles brasileiras”. In: Nicolau Sevcenko (org.) *História da vida privada no Brasil. República: da Belle Époque à era do rádio* (v. 3), 1998, p. 173-177.

relacionamento entre moradores. E o próprio Militão deixou marcas de seu desconforto. Ao tratar com Luís Gonzaga as condições do recebimento de aluguéis, e ao amigo Dr. Luís Pereira Dias as últimas vogas da cidade, apareceu a sensação de estranhamento, a tensão e a desconfiança do antigo habitante da cidade com seus novos moradores, os imigrantes:

O Dinamite fez sua entrada aqui no dia 1º de maio, em que os operários aqui festejaram o socialismo. Arrumaram bombas em duas casas em santa Efigênia que causaram bastante estragos, não morrendo ninguém. Que venha a imigração: sem critério, que vai tudo bem... (para os que negociam com ela).¹⁶⁸

Receba os aluguéis de agosto, tendo cuidado com o italiano que é meio marralheiro.¹⁶⁹

Todos esses (novos) processos ocorriam simultaneamente, e a forma da cidade tornou-se de alguma maneira instável para seus habitantes: novos e antigos.¹⁷⁰ O próprio Militão escreveu, em 1889, a Heller que “São Paulo de hoje não o são pelo de há três anos”.¹⁷¹ Levando em conta essa percepção, talvez o próprio Militão notasse que as fotos de seu *Álbum Comparativo*, feito apenas dois anos antes, já não correspondiam à imagem de São Paulo de 1889. Pode-se, porém, entender que as diferentes séries feitas nesse período, por colegas de Militão, eram tentativas de (re)criar e marcar tais imagens – através de fotografias – para São Paulo e para Santos. Nesse sentido, não se afirma aqui que elas seriam condizentes com as aspirações da burguesia que promovia as transformações¹⁷² (se é que é possível falar das elites da época nesses termos e no singular). Por sinal, as iniciativas dos fotógrafos foram bem distintas umas das outras, em suas motivações e em seus resultados.¹⁷³

No entanto, as vistas são oriundas do trabalho dos profissionais de uma outra época. Militão já não criava, nem vendia, tais imagens. Entretanto, mesmo desistindo de vez dos

¹⁶⁸ Carta ao Dr. Luís Pereira Dias, maio.1893.

¹⁶⁹ Carta a Luís, 28.jul.1894.

¹⁷⁰ Elias Thomé Saliba. *Raízes do riso. A representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*, 2002; Nicolau Sevcenko. *Orfeu extático na metrópole. São Paulo: sociedade e cultura nos frementes anos 20*; Solange Ferraz de Lima & Vânia Carneiro de Carvalho. “Representações urbanas: Militão Augusto de Azevedo e a memória visual da cidade de São Paulo”. *Op. cit.*, 1998; Paulo César Garcez Marins. “Habitação e vizinhança: limites da privacidade no surgimento das metrópoles brasileiras”. In: Nicolau Sevcenko (org.). *Op. cit.*, 1998. Clark chama a atenção para o fato de que as transformações urbanas de Paris tornaram a cidade sem forma, sem imagem, mas não sem ordem – a cidade manteve diferentes lugares sociais para pessoas de posições sociais distintas, situação que também é válida para São Paulo. Cf. T. J. Clark. *A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e de seus seguidores*, [1984] 2004, p. 59-128.

¹⁷¹ Carta ao amigo Heller, 8.fev.1889.

¹⁷² Cf. Solange Ferraz de Lima. “O circuito social da fotografia: estudo de caso II”. In: Annateresa Fabris (org.). *Op. cit.*, 1991.

negócios com fotografia, eles ainda persistiram na vida de nossa personagem, por meio da venda esporádica do que restou do seu estoque de equipamentos e materiais, registradas em 1888, 1894 e 1900.¹⁷⁴ Mesmo que seus colegas tivessem à disposição novos artefatos para o ofício,¹⁷⁵ o estoque de materiais de Militão ainda era uma referência (ainda que fortuita) para a compra dos insumos relativos a essa atividade.

Militão, porém, não mais se identificava como fotógrafo; não eram mais os fotografados e fregueses de materiais e imagens que figurariam em seus registros. Neste caso, eram outros os destinatários de seus escritos: os inquilinos, os amigos que com ele construíram redes de crédito – e dívidas que, conseqüentemente, foram contraídas por estes devedores de Militão –, as companhias bancárias e de estradas de ferro nas quais ele empregou seu capital. Todas essas formas de investimento eram comuns nos setores médios paulistanos de então.¹⁷⁶ Se foi ainda como profissional da imagem que Militão adquiriu imóveis¹⁷⁷ e emprestou dinheiro a conhecidos,¹⁷⁸ este seria seu meio de vida a partir de então, junto com a compra e venda de ações.¹⁷⁹ Tais investimentos garantiam uma previdência

¹⁷³ Fraya Frehse analisa cinco conjuntos de imagens feitas em São Paulo entre 1887 e 1917, mostrando como seus fotografos – Militão, Gaensly, Pastore e dois anônimos – fizeram de maneiras bastante distintas imagens da cidade e de seus moradores, nela retratados. Cf. Fraya Frehse. *Op. cit.*, 2004, esp. p. 282-332; 394-433; 506-530.

¹⁷⁴ Cf. Carta ao Amigo J. F. Guimarães, 3.jan.1888; “Objetos que seguem para o Rio de Janeiro para serem vendidos”, manuscrito do *Livro-copiador de cartas*, s.d. [jun-jul. 1894]; carta ao Sr. Francisco José de Abreu, 20.nov.1900.

¹⁷⁵ Cf. Boris Kossoy. *Op. cit.* 2002, *passim*.

¹⁷⁶ Essas eram estratégias que, junto com a abertura de um negócio, foram analisadas por Maria Luiza Ferreira de Oliveira em sua tese de doutorado. Cf. Maria Luiza Ferreira de Oliveira. *Op. cit.*, 2003, *passim*.

¹⁷⁷ Militão registra no *Livro-copiador* em 1884 a compra de casa n. 43 à rua das Flores, por 4:000\$000, da Sra. D. Maria Teresa Lopes Guimarães, imóvel que alugaria tempos depois. Cf. Participação ao I.M. Sr. Coletor, 16.maio.1884.

¹⁷⁸ Em 1884, Militão recebeu 180\$000 por seis meses de juros vencidos sobre a quantia de 4:000\$000 emprestada a seu amigo Candinho, o Sr. Cândido Carlos de Miranda Gitahy. Ele também tomou posse de 5 ações da Companhia Paulista de Estradas de Ferro de D. Narcisa Cândida do Amaral Lopes, pelo empréstimo no valor de 400\$000, válido por um ano e com juros de 1% ao mês. O fotógrafo também cobrou do seu inquilino Sr. Evaristo Cruz uma quantia de R4 145\$320, referente ao aluguel atrasado. Cf. Recibo ao Sr. Cândido Carlos de Miranda Gitahy, 4.out.1884; acordo de empréstimo a D. Narcisa Cândida do Amaral Lopes, 17.nov.1884; cartas ao Sr. Evaristo Cruz, 18.out.1885, 16.nov.1885 e 16.dez.1885.

¹⁷⁹ Cf. Requerimento feito ao Ministro da Fazenda pedindo a conversão de 5 apólices de 500\$000 cada uma a 5% a 4% ao ano, dez. 1890; recibo ao Sr. Luciano Gambiani de aluguel de casa na rua das Flores, 113, 23.fev.1891 e recibo à Sra. Bertha Solavitrug de aluguel de casa na rua da Boa Vista, 15, 17.fev.1895; carta ao companheiro e amigo Cândido Carlos de M. Gitahy, 30.jan.1896; relação de documentos, escrituras, recibos, apólices, letras, debêntures e mais papéis de valor que deixo guardar a meu filho Luís Gonzaga de Azevedo, s.d. [provavelmente 9.abr.1895]. Vale lembrar que, como assinala Nicolau Sevcenko, uma das primeiras providências após o 15 de Novembro foi a abertura completa da economia a capitais estrangeiros (principalmente ingleses e americanos), a adoção de leis liberais para que se criassem sociedades anônimas (que seriam as grandes corporações que fariam as reformas urbanas e estruturais nas grandes cidades, como a Light), além de instituir o mercado de ações. Em relação a esse último tipo de negócio, o fotógrafo participou como comprador de ações e de títulos de dívida

individual e definiam uma nova condição de nossa personagem. Esta situação, de algum modo, desagradava o fotógrafo que, considerando-se de “classe média”,¹⁸⁰ reclamava freqüentemente de seus parcos rendimentos.

Não podia ter escolhido melhor dia para assinar debêntures: Sexta-feira Santa é dia de jejum e os debêntures quase sempre são o [*] de abstinência... de dinheiro. É uma espécie de bacalhau em falta de peixe.¹⁸¹

Certamente as queixas do fotógrafo com relação ao seu padrão de vida poderiam advir da lembrança de algum período em que a fotografia trouxe a ele maior retorno financeiro; uma época, talvez, em que a concorrência entre estes profissionais era pequena e a novidade em ser fotografado atraía um público mais amplo. Militão possivelmente comparava seus ganhos com os de alguns amigos cujas profissões eram mais prestigiadas, como Dr. Ellis, médico; Gustavo Sydow, industrial; Garraux, comerciante e editor; Américo de Campos, bacharel, jornalista e político; ou mesmo Luís Gonzaga, funcionário público graduado.¹⁸² Porém, se o padrão de vida adquirido por Militão não lhe agradava, pode-se afirmar que seu itinerário foi marcado pela mobilidade social ascendente, sobretudo ao se levar em conta seu percurso na profissão (de fotógrafo a gerente, de gerente a dono de um negócio), os investimentos que realizou depois que liquidou o Fotografia Americana – apólices de dívida pública, vale de crédito, letras bancárias, ações diversas, debêntures, letras hipotecárias diversas –,¹⁸³ e a herança que deixou, em um total de 24:000\$000, segundo seu inventário.¹⁸⁴

pública. Cf. Nicolau Sevcenko. “O prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso”. In: Nicolau Sevcenko (org.). *Op. cit.*, 1998, p. 15.

¹⁸⁰ Carta ao amigo Dr. Pereira Dias, 9.maio.1894.

¹⁸¹ Carta a Dr. Ellis, 26.abr.1895.

¹⁸² Cf. Maria Luiza Ferreira de Oliveira. *Op. cit.*, 2003, p. 29. Solange Ferraz de Lima & Vânia Carneiro de Carvalho. “Luís Gonzaga”. In: *São Paulo nas lentes de Militão*, 1997; Lilia Moritz Schwarcz. *Op. cit.*, 1987, p. 75; Boris Kossoy. *Op. cit.*, 2002, p. 210; Richard Morse. *Op. cit.*, 1954, p. 186; *Livro-copiador de cartas*.

¹⁸³ Cf. Relação de documentos, escrituras, recibos, apólices, letras, debêntures e mais papéis de valor que deixo guardar a meu filho Luís Gonzaga de Azevedo, s.d. [provavelmente abr.1895].

¹⁸⁴ “Cronologia”. In: Pedro Corrêa do Lago (org.). *Op. cit.*, 2001, p. 252. Levando em conta a classificação de grupos de riqueza feita por Maria Luiza Ferreira de Oliveira em seu estudo sobre as classes médias paulistanas do período entre 1894 e 1901, o valor deixado por Militão encaixar-se-ia no terceiro grupo, intermediário entre cinco faixas distintas de acúmulo de capitais, cujo valor variou entre 18:700\$000 e 70:000\$000. O primeiro grupo foi formado por pessoas que acumularam até 4:600\$000; o segundo, de 4:601\$000 até 18:699\$000; o quarto, de 70:001\$000 até 159:000\$000; o último, de 159:001\$000 até 450:000\$000. As pessoas que conseguiam, ao fim da vida, ter esse montante de dinheiro acumulado por Militão, segundo a historiadora, eram propriamente os setores médios paulistanos, como negociantes, funcionários públicos, pessoas que viviam de rendas; elas experimentavam alguma estabilidade, principalmente se comparadas com outras, mais pobres. Geralmente relacionavam-se através de dívidas ativas e passivas e possuíam algum bem de raiz. Cabe observar que a fotografia foi o grande investimento do fotógrafo para conseguir o padrão de vida que obteve, já que viveu

Entretanto, os registros conhecidos de Militão, legados após o fim de sua atividade como fotógrafo, dizem mais. Aliás, os seus meios de vida e a sua sobrevivência (tirando as reclamações recorrentes com relação à falta de dinheiro) eram um assunto relativamente pouco tocado em suas cartas. A sua afeição aos amigos, bem como à família de Luís Gonzaga – que, àquela altura, já era casado e pai de muitas crianças –, motivou a escrita de boa parte de suas cartas. Nesse período, Militão viajou duas vezes para o exterior (para a Europa e para os Estados Unidos) e passou longas temporadas no Rio de Janeiro, lugar mais barato de se viver e, segundo ele, melhor para a sua saúde.¹⁸⁵

Após abdicar de sua profissão, o fotógrafo passou a se reconhecer, pouco a pouco, pelas doenças que o acometiam. As consultas com os seus médicos e as idas às estações balneárias – no litoral e no interior – que nesse contexto tornam-se miraculosos locais de cura,¹⁸⁶ eram alguns dos recursos utilizados por Militão para acometer os seus vários “incômodos”:

Depois de tua partida tenho passado mal. Diz o Ellis ser dispepsia e nervos. O sei: preciso fazer uma viagem.¹⁸⁷

É possível que em setembro vá a Lambari, por causa dos meus sofrimentos que não me largam. Não acredito em melhorar, mas como dizem e eu acredito, que quando Deus quer água fria e remédio... No fim... sempre é um passeio.¹⁸⁸

O Câmara diz serem os meus incômodos hemorróidas [...] todos os dias quando despacho o manifesto, ponho sangue. Ao princípio incomodou-me, agora já me vou acostumado... E que remédio?¹⁸⁹

Recebi o vosso cartão de festas e as mil venturas que você me deseja. As venturas depois dos cinquenta são reumatismos, bronquites, hemorróidas, etc. etc. etc.¹⁹⁰

Pela sua última carta, vejo que já deve estar gozando os benefícios das águas virtuosas de Caxambu. Para mim elas não farão grande coisa. Não são águas para velhos, excitam muito os nervos e requerem grandes exercícios que fatigam e dão vida demais.¹⁹¹

quase duas décadas a aplicar capitais conseguidos com seu trabalho. Cf. Maria Luiza Ferreira de Oliveira. *Op. cit.*, 2003, p. 68-69; 72.

¹⁸⁵ Cf. Carta ao amigo Dr. Pereira Dias, 21.jul.1894; Carta ao Sr. A. L. Garraux, 17.mar.1888.

¹⁸⁶ Cf. Stélio Marras. *A propósito de águas virtuosas: formação e ocorrências de uma estação de cura*, 2004.

¹⁸⁷ Carta ao amigo Portilho, 18.maio.1892.

¹⁸⁸ Carta ao amigo Dr. Pereira Dias, 9.ago.1893.

¹⁸⁹ Carta ao amigo Pontes, 30.ago.1893.

¹⁹⁰ Carta a Nenê, 29.dez.1894.

¹⁹¹ Carta a Daniel M. de Abreu, 10.set.1897.

Fui ao Rio no dia 13 consultar o Câmara. [...] Examinou as urinas [...] Receitou-me: hidro [*] cioneto de 1,0. Arceniato de [*] 10 milig. 2 estrato de [*] 2,0. Em 36 p. 3 por dias. Banhos de mar e massagem. Estou tomando as pílulas que para mim tem feito bem [*] não faço massagem. No dia 4, vou para José Menino porque o hotel do Guarujá é muito caro. Tomo outra caixa de pílulas.¹⁹²

Aqui cheguei 2ª feira por não poder aturar mais o cheiro de Santos. [...] Tomei uns 33 banhos. Preciso ir aí para consultar Dr. Câmara e talvez de morar [*] isso depende... porque para banhos acredito melhor Santos.¹⁹³

Nesse período de tantos desconfortos físicos, Militão referia-se a si próprio como um velho: alguém que chegava, paulatinamente, perto do fim da vida.

O que acho fora de dúvida é que não ir para a Consolação, eu não passarei o inverno aqui e em último caso ficarei no Rio para fugir do frio daqui e para se viver 50% mais barato que aqui.¹⁹⁴

Cuidado de morrer, Graças a Deus não o tenho, pois sei que é condição fatal! [...] Incomoda-me a não estar preparado. Isso sim. Há no homem e o todo bestial me faz ter horror à morte; mas em mim é justamente nos meus sofrimentos que ele se apresenta medonha!!¹⁹⁵

Que vivam e cresçam no Santo temor de Deus para serem no futuro a consolação e ventura da velhice.¹⁹⁶

Não podendo comparecer com o meu cadáver [...] no dia de vosso aniversário vai esta que mal exprime meu pensamento: muita felicidade na vida e a realização de vossos desejos é o que de todo o meu coração vos desejo.¹⁹⁷

Tais lamentações, no entanto, foram insuficientes para que Militão abdicasse de colocar em prática alguns projetos individuais relativamente ambiciosos. Após renunciar à sua profissão, o fotógrafo viajou sozinho inúmeras vezes, para o Rio de Janeiro e várias cidades mineiras. Ele foi ainda para a Europa, também desacompanhado, em 1889. Além disso, à exceção de pequenos intervalos, Militão continuou a viver sem companhia – alternando estadias entre o Rio de Janeiro e São Paulo –¹⁹⁸ e manteve a sua independência financeira, ao menos, até 1902 (nesse momento deixaram de existir registros no *Livro-copiador de cartas*).

¹⁹² Carta ao amigo Dr. Ellis, 1.set.1902.

¹⁹³ Carta ao amigo Heller, 24.out.1902.

¹⁹⁴ Carta ao amigo Ellis, 5.maio.1893.

¹⁹⁵ Carta a Luís, 5.set.1893.

¹⁹⁶ Carta ao amigo Dr. Pereira Dias, 21.jul.1894.

¹⁹⁷ Carta a Nenê, 27.jan.1896.

¹⁹⁸ Na capital do Brasil, sabe-se que Militão alugava um “apartamento” na rua de São Jorge e fazia suas refeições no “hotel familiar do Globo”. Em São Paulo, sua residência localizava-se na rua da Boa Vista. Por curtos períodos, Militão morou com o Dr. Elis, em 1892 e 1894. Não há registros em suas cartas de outros momentos em que o

Foi em tal período de vida que o fotógrafo escreveu bastante. É certo que a velhice – condição arrogada por nossa personagem – é uma situação que deve ser levada em conta na análise das cartas. Muito do distanciamento que o fotógrafo aparentou ter em relação à República devia-se ao fato de ele ser de uma outra época: “dos tempos da Regência”.¹⁹⁹ Ao que parece, no entanto, é que o fotógrafo, dentro de seus limites físicos e financeiros, esteve longe da reclusão ou de uma velhice dependente.²⁰⁰

Foi nestas condições que Militão, em suas missivas, falou de si, deu notícias de outros amigos e tocou em assuntos como os primeiros anos de República no país. O velho e o novo, a Monarquia e a República foram alguns dos temas de nossa personagem. E é este o mote do próximo capítulo.

fotógrafo teria residido junto a outros de seus amigos, ou mesmo com seu filho Luís Gonzaga (proprietário da casa em que nossa personagem faleceu). Cf. cartas ao amigo Portilho, 18.maio.1892; ao amigo Dr. Pereira Dias, 9.maio.1894; ao amigo Dr. Elis, 12.jul.1894.

¹⁹⁹ Carta ao amigo Dr. Américo de Campos, 21.dez.1892.

²⁰⁰ Philippe Ariès buscou romper com algumas idéias comuns acerca da periodização da vida no contexto francês (como, por exemplo, um maior *status* dos velhos em um período pré-moderno) e convocou os estudiosos a se deterem no tema do envelhecimento do ponto de vista histórico. Portanto, para Ariès, este fenômeno deve ser entendido como dotado de especificidades e variações sócio-culturais. Ademais, é a pesquisa empírica que parece propiciar uma revisão de noções, mais propaladas que investigadas, sobre o assunto. É o caso da idéia de que a velhice no mundo moderno é marcada apenas pela “decadência física e ausência de papéis sociais”. Esta é uma proposição criticada por Guita Grin Debert em seu livro *A reinvenção da velhice* e que não se aplica, também, para o caso de Militão. Cf. Philippe Ariès. “Une histoire de la vieillesse? Entretien avec Philippe Ariès”. *Communications*, 1983; Guita Grin Debert. *Op. cit.*, 1999, p. 14.

Capítulo 4 – “Almocei monarquista e jantei republicano”: Militão e as transformações no mundo da política brasileira

Estamos com muito calor e pouco juízo e... alguma coisa mais...

Militão

Um suporte e um meio para grafá-lo, algo a dizer por parte de um remetente e um destinatário: essas talvez sejam as especificidades de qualquer carta, modo de escrita praticado no Ocidente desde a Antigüidade e que nenhuma invenção advinda das sucessivas revoluções tecnológicas do mundo contemporâneo levou ao seu ocaso, ainda que seus meios e modos de composição fossem sistematicamente transformados. Este gênero, tão antigo e de tamanho vigor, apresenta uma formulação que, ao ser feita pelo remetente, levou em conta não só as idéias deste, mas o que se conhece daquele que a receberá: o interlocutor da missiva.¹

Tal exercício, dialógico por excelência, acaba por relacionar pessoas que (de modo voluntário ou não) se encontram distantes, sem o contato físico que possibilite uma conversa. Essa situação, por sua vez, não isenta o missivista de observar uma série de regras que, em diferentes tempos, marcam a escrita epistolar. O XIX, século marcado, na França, pelo acesso de grande parcela da população à educação formal e, com isso, pela efetiva disseminação da correspondência epistolar,² viu aparecer também a conformação de um modo próprio de conceber essa forma de comunicação. No contexto referido, surgiram alguns novos formatos de suporte (como os cartões-postais), uma seleção de assuntos e determinadas maneiras com que os mesmos deveriam ser tratados. Criaram-se algumas padronizações para os textos, escolhidas dependendo do tema e de quem fosse o interlocutor do missivista. Em relação a esse aspecto, os livros voltados para divulgar modelos de cartas atingiram a marca de quase duzentos títulos no país entre 1830 e 1899, sem contar os comentários em publicações que não eram especializadas exatamente no tema, como os manuais de etiqueta.³ Ademais, outros constrangimentos ocorriam em relação à escrita epistolar naquela época, já que o direito ao

¹ Cf. Michel Foucault. “A escrita de si”. In: *O que é um autor?*, [1983] 1992, p. 145-160.

² Cf. Roger Chartier. “Avant-propos”. In: Roger Chartier (org.). *La correspondance: les usages de la lettre au XIXe siècle*, 1991, p. 7-10.

³ Cf. Cécile Dauphin. “Les manuels épistolaires au XIXe siècle”. In: *Idem*, p. 250-268.

sigilo de correspondência foi um dos últimos a ser assegurado pelo Estado ao indivíduo, reivindicação que foi lograda, na França, apenas no período da 3ª República (1871-1940).⁴

No caso brasileiro, o gesto de escrever cartas não era possível para grande parte da população, iletrada. O domínio da palavra escrita era privilégio de uma minoria e um traço de distinção. As cartas eram uma forma de revelar um tipo de comportamento próprio daquele que buscava dominar uma série de códigos abarcados no mote “civilização”. É dessa época, também, a voga dos manuais de boas maneiras. Estes livros eram difusores das regras que passaram a ser correntes entre aqueles que buscavam comportar-se segundo tais princípios. Os livros regulavam principalmente o comportamento corporal das pessoas – o tom da voz, como se apresentar, as roupas a serem usadas nas diferentes ocasiões, modos de comer –, mas também as regras a serem cumpridas ao se escrever uma carta. Assim, mesmo com um interlocutor ausente fisicamente, os escritos identificariam as suas boas maneiras do remetente; este procedimento ocorreria através da verificação de padrões de escrita e assuntos abordados de acordo com aqueles princípios.

Um desses muitos livros é o do padre português José Inácio Roquette, intitulado *Código do Bom-Tom*.⁵ Segundo Lilia Moritz Schwarcz, o manual teve repercussão não somente em Portugal, mas também no Brasil, e principalmente na corte.⁶ Sobre as missivas, o autor afirma que elas deveriam ser compostas observando-se a seriedade de seus conteúdos; a boa letra; o papel adequado; a ausência de rasuras, de erros de ortografia e de gramática. Estes eram os detalhes que permitiam observar quem eram as pessoas que, de fato, dominavam o padrão de comportamento civilizado; aquele que, formado lentamente na Corte francesa a partir do século XVI,⁷ disseminava-se cada vez mais pelo Ocidente, chegando até o Brasil.

Por todas essas exigências, fazer um rascunho para as cartas era imprescindível. Nas palavras de Roquette:

aconselho-vos que sempre que puderdes faças um borrão; daqui resultam duas utilidades: a primeira, de conservardes uma cópia do que escrevestes, que vos poderá um dia ser necessária; a segunda: de poderdes corrigir vosso estilo e linguagem, e pordes vossa carta em limpo duma maneira digna da pessoa a quem escreveis. Isso não obstante, desejaria que vos acostumásseis também a escrever sem fazer borrão; porque tereis em vossa vida muitas ocasiões, em que vos

⁴ Cf. Alain Corbin. “Bastidores”. In: Michelle Perrot (org.). *História da vida privada: da Revolução Francesa à Primeira Guerra*, [1987] 1991, p. 415 (v. 4).

⁵ Cf. José Inácio Roquette. *Código do bom-tom ou regras da civilidade e de bem viver no século XIX*, 1997.

⁶ Cf. Lilia Moritz Schwarcz. *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*, 1998, p. 199-204.

⁷ Cf. Norbert Elias. *O processo civilizador: uma história dos costumes*, [1939] 1990, p. 68 (v. 1).

falte o tempo e sobejem os negócios ou as ocupações, e é um grande dever do homem público saber aproveitá-lo.⁸

A formulação de Roquette interessa-nos em especial, pois o material que será analisado no presente capítulo é basicamente composto por rascunhos feitos em um *Livro-copiador de cartas*. O trecho do padre português de uma certa maneira explica o que são tais fontes: são os momentos em que o fotógrafo pôde escrever uma carta com um “borrão”, que ficou reunido a outros, e que chegou, como documento, até os dias de hoje. É importante perceber esse conjunto como parcialidade, em vários sentidos. São as primeiras versões de cartas escritas entre 1883 e 1902 que ficaram registradas em um caderno. Além disso, não são todas as cartas desse período tratado que ficaram reunidas no borrador, já que Militão provavelmente escreveu também sem rascunho. Os longos intervalos entre as datas das mesmas são um bom indício de tal situação. Por fim, tem-se em mãos apenas a correspondência ativa do fotógrafo. Não são conhecidas as cartas de seus interlocutores, dificultando a compreensão dos diálogos por ele feitos através das missivas.

Ainda outra consideração deve ser ressaltada. Se não há como dizer que Militão conhecia o manual (ou qualquer outro) de etiqueta – apesar de se saber que este tipo de literatura era vendida correntemente nas ruas da Corte desde meados do XIX, possibilitando imaginar a circulação intensa desses livros ao menos na capital imperial (lugar de nascimento e socialização do fotógrafo) –,⁹ pode-se presumir que essas regras para a escrita das cartas eram conhecidas e reconhecidas entre os missivistas. O livro de Roquette é, assim, menos uma evidência para afirmar que seus leitores seguiram a todo tempo seus conselhos do que um indício de preocupação social com o tema que o manual explora. Indica a busca de um modo de agir almejado por aqueles que se queriam civilizados, em um país distante da civilização que era, por suposto, européia.

Tais cartas estão atreladas a um conjunto de regras – a etiqueta – que faz da visão o principal sentido para o desvendamento de seus códigos.¹⁰ E Militão preocupou-se, para além de fazer os rascunhos de suas missivas, com outras formulações expressas no *Código do bom-tom*. Por exemplo, nos textos enviados para o Dr. Francisco Penna Forte Mendes de Almeida

⁸ José Inácio Roquette. *Op. cit.*, 1997, p. 269.

⁹ Cf. Lília Moritz Schwarcz. *Op. cit.*, 1998, p. 204.

¹⁰ Cf. Jon Wagner. “Contrasting images, complementary trajectories: sociology, visual sociology and visual research”. *Visual Studies*, oct. 2002.

e ao amigo Portilho, há um pedido de desculpas do fotógrafo por escrever em papel inadequado à ocasião: o luto.

Acabo de ler nos jornais o tremendo golpe pelo qual acabas de passar e todos de vossa casa. Só quem passou por isso consciente pode avaliá-lo. Felizmente tens religião. Só nela encontra conforto para tamanha desgraça, para mim a maior deste mundo, porque perde o amor mais puro, a dedicação mais angélica e o devotamento mais sublime!!!... Deves dar Graças a Deus de teres a felicidade de recolher-lhe o último suspiro... Adeus. Desculpa o papel. O Luto está no espírito e não no material.¹¹

Há três dias que cheguei do interior e tive a triste notícia do falecimento de tua senhora. Ontem recebi tua carta.

Compreendo o teu estado e sinto por ti, e ainda mais teus filhinhos que perderam o que há de mais puro e santo sobre a terra.

[...]

Adeus, disponha com franqueza de teu amigo.

PS: Não repares no papel. Não tenho outro e não quero demorar-me em escrever.¹²

Desse modo, o material de pesquisa a ser analisado pode ser entendido como um conjunto de textos criado a partir de regras de sociabilidade próprias. Tal percepção remete, ainda, ao alcance dessas cartas em relação à questão que move o trabalho ora apresentado. Afinal, as formulações contidas nas missivas do fotógrafo foram objeto de conhecimento, à época, apenas de seus interlocutores. Elas não ultrapassaram uma rede restrita, constituída por amigos e parentes.

É importante alertar também que as cartas não têm características, vamos dizer assim, ideológicas. E este termo deve ser compreendido no seu sentido estrito, e resumido por Eunice Ribeiro Durham como “certos *sistemas estruturados e cristalizados de representações*: a religião, o direito, a filosofia, as idéias políticas”.¹³ Ou seja, menos do que sistematizar na escrita seu pensamento sobre as questões que tratou, os trechos que interessam aparecem de maneira residual; apresentam-se como indícios das preocupações de Militão, e expressas a seus interlocutores. Tal material (quando não trata de assuntos comerciais) centra-se, em especial, nos comentários do fotógrafo sobre si mesmo e seus amigos, ou no pedido de notícias do interlocutor e de seus próximos. Por tudo isso, as cartas que serão apresentadas levam a uma situação de análise muito distinta das fotografias feitas por Militão e organizadas no *Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo (1862-1887)*: seu intuito com tal projeto era

¹¹ Carta ao Dr. Franciso Penna Forte Mendes de Almeida, 25.ago.1894.

¹² Carta ao amigo Portilho, 7.jul.1888.

comercializar fotografias; trata-se de uma situação que pressupõe uma publicização de seu trabalho. Além disso, as mudanças ocorridas na cidade estão no cerne desse empreendimento, e não de maneira residual, como aparecem, nas cartas, as transformações ocorridas no mundo da política.

A questão que move este trabalho permite equiparar a importância das fotografias e das cartas a despeito de seus circuitos bastante desproporcionais no meio social da época, pois o que se busca são as reflexões do fotógrafo sobre as mudanças percebidas no seu mundo, independentemente do alcance social que tais formulações tiveram na época. Com efeito, a situação do país não deixou de aparecer em meio a outros temas, como as suas doenças, viagens ou notícias de cunho pessoal. Militão era leitor das folhas de imprensa, freqüentador de algumas rodas que debatiam temas públicos, como teatros ou a rua do Ouvidor carioca, e amigo de jornalistas e políticos. O que se pode afirmar, portanto, é que Militão tinha opiniões sobre os acontecimentos, qualificando o que via e lia.

Tendo em mente o aspecto anterior, as cartas podem ser entendidas como uma forma de entender a recepção de idéias sobre política, formuladas nos círculos letrados. Afinal, Militão estava destituído de participação institucional (como a maior parte da população brasileira nos primeiros anos de República), mas reagia às novas situações impostas por este regime político. E Militão comentava os fatos com algum prazer, como pode ser conferido nessa carta a seu amigo Gustavo Sydow (que estava à época em solo português) sobre o câmbio alto e os levantes militares ocorridos no início de República no Brasil.

Isto por cá vai no mesmo. [...] parece-me que o Prudente não meterá a mão em cumbuca. [...] Haverão muita briga entre eles, câmbio a 7 e o mais não sei. Esta é a minha opinião, e como eu entendo muito de política, é possível que seja boa.¹⁴

Esse é o aspecto que interessa verificar nas cartas de Militão, uma vez que a passagem da Monarquia para a República (e as mudanças que, com esse novo regime, surgiram no país) se conformou como um período de grande tensão. Às vezes, tal evento foi entendido como uma ruptura histórica. Em outros momentos, representava continuidade. Por sinal, são as relações entre os dois regimes políticos que articulam a reflexão que Militão formula sobre o Brasil e os brasileiros, e por isso elas merecem ser examinadas de perto.

¹³ Cf. Eunice Ribeiro Durham. "Cultura e ideologia". In: *A dinâmica da cultura*, [1984] 2004, p. 267; grifos da autora.

¹⁴ Carta a Gustavo Sydow, 23.fev.1895.

Seguindo o objetivo apresentado, talvez o melhor ponto para começar essa história seja o estúdio Fotografia Americana no final da década de 1870; por volta de 1878 ou 1879. Apesar de não se conhecer a data exatamente, sabe-se que foi um dia de trabalho excepcional para o fotógrafo. Embora estivesse acostumado a receber pessoas eminentes em seu estúdio, não teria havido um casal mais famoso ou importante que ali pisou naquele dia: foram retratados D. Pedro II e D. Teresa Cristina. Não se sabe de quem partiu a iniciativa, tampouco se o casal imperial pagou pelos dois retratos que, provavelmente, levaram de São Paulo. O que se pode conjecturar é que o fotógrafo deve ter vendido para mais de um cliente estas fotografias, pois eram comuns imagens da família imperial nas casas dos brasileiros da época, retratados em diferentes suportes.¹⁵

Além disso, tal iniciativa do casal imperial não parecia desvinculada da relação, bastante estreita, do monarca com a fotografia. Lília Moritz Schwarcz mostra de que maneira a figura de D. Pedro II foi importante para a adoção do invento no Brasil. Se até inícios dos anos 1860 a grande maioria das imagens do Império era composta por litogravuras, pinturas e aquarelas, a partir desse momento tornou-se predominante o material fotográfico. O imperador “foi não só um grande incentivador dessa técnica, como tornou-se, ele próprio, um fotógrafo precoce: o primeiro fotógrafo brasileiro, o primeiro soberano fotógrafo do mundo”.¹⁶ Em 1840 (apenas um ano após a divulgação do daguerreótipo), D. Pedro II começou a fotografar. No momento em que esta técnica foi mais popularizada (por volta de vinte anos depois), ele fez da fotografia seu grande instrumento de divulgação, já que ela era “moderna” como ele queria que seu país fosse.

A própria utilização da fotografia, como principal meio de divulgação de representações do Imperador ocorreu em um período em que a imagem de D. Pedro II sofria transformações importantes. O imperador “começava a se portar e a se vestir como um ‘monarca-cidadão’, inspirado no seu contraparente Luís Filipe”.¹⁷ Cada vez mais afastado das grandes festas populares, das paisagens tropicais e dos aparatos e das vestimentas majestáticas que fizeram dele um monarca muito singular, o imperador fez da cartola e do jaquetão, a

¹⁵ Cf. Lília Moritz Schwarcz. *Op. cit.*, 1998, p. 336-343.

¹⁶ *Idem*, p. 345.

¹⁷ *Idem*, p. 320.

roupa simplificada dos homens do XIX e “símbolo da respeitabilidade burguesa”,¹⁸ seu novo uniforme, coadunado a uma imagem moderna que ele, desde então, aderiria.

Foi assim que Militão retratou Pedro de Alcântara [figura 44]. Sob um fundo liso acinzentado, o fotógrafo compôs um busto envolto em uma moldura oval na qual o imperador estava vestido de casaco, colete (apertado e desajeitado ao corpo) e gravata borboleta (também desalinhada ao pescoço do imperador) escuros; tons que contrastavam com a camisa, o cabelo, a tez e as barbas brancas. O broche apareceu apenas parcialmente na imagem como o único adorno que poderia remeter a alguma distinção imperial. Foi somente o rosto de D. Pedro II, um pouco voltado à direita de quem vê, que diferenciou este dos vários outros retratos de clientes do Fotografia Americana.

Situação distinta ocorreu quando da feitura do retrato de D. Teresa Cristina [figura 45]. O olhar da imperatriz direcionava-se para o seu lado direito, bem como seu corpo, que apareceu inteiro e apoiado a um balaústre (o objeto colocado em cena para aparar seu braço e evitar movimentos que estragariam a foto). O vestido, todo escuro e de mangas compridas, contrastava com a gola e os botões claros que adornavam de cima a baixo a longa vestimenta, formando um conjunto de detalhes dos quais também faziam parte as mãos e o rosto emoldurado de tranças presas à sua cabeça. Nessa imagem que transpira sobriedade, o fundo pintado chama a atenção e contrasta com a fotografia de D. Pedro II. Uma clareira, ocas indígenas e muitas palmeiras no entorno enfeitaram a imagem daquela que, nascida na realeza de Duas Sicílias, tornou-se a “mãe dos brasileiros”¹⁹ ao contrair o casamento com o imperador.

Dessa maneira, a fotografia de D. Pedro II, feita por Militão, marcava com fortes traços o novo modo com que o imperador, ao mesmo tempo, se construía e era construído: de maneira a revelar esse monarca-cidadão, ainda que em um país tropical cujos trabalhadores eram sobretudo escravos, situação essa que nenhuma imagem do monarca de roupas burguesas acabaria por apagar. A imagem de Teresa Cristina, por sua vez, foi composta de forma mais coadunada com a percepção de uma monarquia singular, já que em um país de terra tropical e povo silvícola.

Outrossim, menos que criar dicotomias, essas representações do casal imperial simbolizavam duas variações sobre um mesmo tema – a Monarquia brasileira – que,

¹⁸ Cf. Gilda de Mello e Souza. *O espírito das roupas: a moda no século XIX*, 1987, p. 65.

¹⁹ Cf. Lília Moritz Schwarcz. *Op. cit.*, 1998, p. 94.

compostas para uma só peça, não eram concebidas separadamente, tampouco a se contraporem. O que importa é perceber como Militão, ao exercer seu ofício, não só estava entranhado de tais representações, como acabava por ser um produtor delas, que adentrariam cada vez mais no imaginário de brasileiros de todas as cores, credos e classes.²⁰

Tal situação, para o fotógrafo, não foi de pouca importância. Tanto é que, anos depois, ele anotaria esses retratos em seu *Índice das Fotografias de Antigos Paulistas*, talvez como ícones de uma época que tinha tudo para acabar com o 15 de Novembro de 1889. Afinal, o momento que pareceu ser o grande marco de mudança política vivida por Militão foi a chegada da República, representada por toda uma simbologia que buscava se separar do regime monárquico e se associar a rápidas transformações.²¹ A reação imediata do fotógrafo foi de surpresa em relação a tal ruptura, ocorrida, segundo ele, de maneira tão abrupta. A Jablonski, comerciante em Paris, o fotógrafo escreveu:

Como deve ter sabido pelo telégrafo no dia 15 do corrente, almocei monarquista e jantei republicano. Isto mostra que as coisas por aqui se fazem rápidas como o século que elas representa: eletricidade e caminho de ferro. Julgo não haver na História universal uma mudança radical de governo tão pacífica como esta. Das duas, uma: ou este povo não tem convicções nem opinam, resultado da convivência com a escravidão desde o nascer. Ou então e eminentemente filosofa e compreendem que apenas houve mudança de rótulo. Que se fez por aqui é costume fazer muitos negócios antes do vinho encher as garrafas na mesma pipa e saem-lhe rótulos diferentes que esse comprou.²²

A Tavares Sobrinho, morador do Rio de Janeiro e funcionário do Banco Nacional, o comentário feito por Militão no calor da hora foi:

A julgar pelo calor que tem feito aqui, o amigo aí ao receber esta já deve estar reduzido a torresmo! Principia a república com o calor, que é a vida e a vida que é a atividade, e a atividade que o progresso em breve transformará tudo.²³

A partir destas formulações, pode-se notar o esforço de Militão em entender o que ocorria, sobretudo a partir do modo com que os próprios republicanos apresentaram os novos tempos. Assim, a forma com que foi proclamada a República, juntamente com seu discurso centrado no moderno e no progresso, acabou fazendo com que Militão associasse aquela mudança com a velocidade, com o tempo que se transformava e que se aceleraria em

²⁰ Cf. *Idem*, *passim*.

²¹ Cf. José Murilo de Carvalho. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*, 1990.

²² Carta ao Sr. Luiz Jablonski, 6.nov.1889 [sic].

movimento contínuo. No intervalo entre suas refeições, tudo era mudança: cairia o Imperador, novos grupos tomariam o poder e, por sua vez, imprimiriam outros rumos para o país.

Toda mudança ocorrida teria sido motivada, segundo Militão, pelo excesso de vinho. Em outro momento, afirmou o fotógrafo sobre a Convenção de Itu de 1875, que marcaria a fundação do Partido Republicano Paulista e o início da luta política dos fazendeiros ligados à monocultura cafeeira pela queda da Monarquia:²⁴ “segundo dizendo as más línguas, foi resultado do vinho tinto (caluniadores!!!).”²⁵ Com estes e outros comentários, pode-se afirmar que o fotógrafo não viu com bons olhos o espetáculo de 15 de Novembro de 1889. Ele tinha um quê de falsidade: era como se o que os seus olhos vissem fosse um teatro mambembe, que se desfaria a qualquer momento.

As ironias que compõem essas missivas analisadas são um bom indício dessa situação. Como resumiu bem Elias Thomé Saliba, o humor corporificou-se como um fenômeno que foi especialmente saliente no período em que as novidades se sucediam em um ritmo desconhecido e imprevisível, “brota[ndo] exatamente do contraste, da estranheza e da criação de novos significados”.²⁶ Foi esse o exercício que Militão fez nessas cartas: dar sentido a uma experiência política sem precedentes na história brasileira. E, na opinião do fotógrafo, o que houve foi a “mudança de rótulo”. Esta era uma alusão aos negócios desonestos: Monarquia e República não passavam de um só tipo de vinho (possivelmente tinto, e de má qualidade), pois seus apoiadores eram as mesmas pessoas, ainda que sob duas marcas diferentes. Mais de meia década depois da Proclamação, a opinião de Militão não mudaria: “Quanto à política. Acho que continuo o mesmo de 15 de novembro de 1889 e que cada um vai arranjando o seu negócio [*]. Para mim todos são os mesmos com diferença no nome”.²⁷

Esta passagem abrupta e sem provocar reações, tão estranha a Militão, só seria possível em um país de “povo ruim”, em função de sua extrema passividade, ainda que vivendo em uma terra boa: perto da escravidão e longe da política. Por isso, a principal bandeira republicana naquele momento – a viabilidade de uma transformação coadunada com

²³ Carta ao Sr. Tavares Sobrinho, 10.dez.1889.

²⁴ Cf. Lilia Moritz Schwarcz. *Retrato em branco e negro: jornais, escravos e cidadãos em São Paulo no final do século XIX*, 1987, p. 72.

²⁵ Cf. Carta de Militão ao amigo Segesmundo, s.d. (provavelmente maio 1894).

²⁶ Elias Thomé Saliba. *Raízes do riso. A representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*, 2002, p. 17-18.

²⁷ Carta a Luiz, 27.abr.1895.

a idéia de progresso, que rumaria à melhora do país – foi vista pelo fotógrafo de maneira bastante pessimista.

Os nossos filhos e netos (coitados!) e que agora de um futuro brilhando do qual estamos em começo desde 89...²⁸

Nela lhe conto por algo o nosso bom estado do Estado e País. Não melhorou nem creio que melhore. [...] De quem é a culpa eu não sei. Será de todos nós? É o mais certo.²⁹

Aqui estou neste nosso grande país em que tudo é bom como em parte nenhuma, menos o homem. Ah! Meu amigo que viaja é que vi que não há clima nem natureza como esta, mas contudo em compensação é paraíso e o que há de [*]. O estado disto já deve saber pelos jornais...³⁰

Isto aqui continua a progredir pela gatunagem comercial, industrial e política. [...] Conclusão para mim: as [*] de dinheiro estão na retranca porque compras e aproveitando o Zé Povinho. E ao de aproveitando-o, aproveitam até ele morrer de fome. E morre, porque nos [*] de terra andar cantar o sabiá, deverás morrer como pretos que somos. [...] Aqui só a natureza festeja nesse dia, pois tiveram dias lindos. Assim deve ser para só termos natureza no nosso belo país.³¹

Não tenho esperanças que isto melhore porque não vejo homens... Vejo apenas ambiciosos patoleiros, servis objetos e patriotas do ventre. Um povo, enfim, de escravos. É bom a estar-se longe para não se saber o que objeções vai por este desgraçado país, de que melhor saíste.³²

Para Militão, eram os brasileiros que, pela “passividade”, “servilidade”, “gatunagem” ou “falta de patriotismo”, inviabilizavam o “progresso” do país. Em consequência, eles comprometiam o futuro das gerações que estavam por vir. Não obstante, esta formulação do fotógrafo não foi escrita para qualquer um. Os interlocutores a que foram endereçadas estas opiniões possuíam uma característica comum: todos eles residiam no exterior. Para que essas missivas sejam compreendidas, é necessário ter em conta a maneira com que a Europa e os Estados Unidos (locais que o fotógrafo conheceu pessoalmente)³³ eram comentados por Militão. Sem dúvida, ele engrossava o coro daqueles que qualificavam positivamente tais lugares: “Agora deves estar partindo para Chicago. Que todos se divertirão lá e admirem o progresso desse grande país é o que desejo”.³⁴ Deste modo, as idéias do fotógrafo acerca do Brasil e de seus habitantes pressupunham alguma comparação com os países em que o

²⁸ Carta ao Sr. Dr. Luiz Pereira Dias, 6.fev.1894.

²⁹ Carta ao amigo Dr. Pereira Dias, 21.jul.1894.

³⁰ Carta ao amigo Segesmundo, 24.jan.1893.

³¹ Carta ao Dr. Ellis, 23.jan.1893.

³² Carta ao Dr. Pereira Dias, jul. 1893.

³³ Cf. *Diário de viagens*.

“progresso” era “admirado” por todos. É o caso do trecho endereçado a Gustavo Sydow: “que se vão regalando com esse friozinho gostoso é o que desejo. [...] Isso por aí vai por cá? Progredindo muito. Estimo.”.³⁵

A dificuldade para que o “progresso” se instalasse definitivamente no Brasil – dificuldade explicada pelo mau povo que os brasileiros formavam – era um assunto que se intensificava ainda nos momentos em que o fotógrafo utilizava sua pena para comentar sobre duas novidades daqueles tempos: a compra de ações e as variações cambiais ocorridas pelo jogo de especulação financeira. Este tipo de negócio foi introduzido no país após o 15 de Novembro³⁶ e Militão foi um dos muitos brasileiros que passou a ter parte de sua renda investida nos “papéis de valor”.³⁷ Porém, o fotógrafo não deixou de mostrar alguma forma de estranhamento em relação a este jeito de obter ganhos; tinha, assim, sentimentos de consternação que muitos de seus contemporâneos partilhavam. Nesse processo, houve quem notasse a “‘queima de fortunas seculares’, transferidas para as mãos de ‘um mundo de desconhecidos’ por meio de negociatas excusas”.³⁸ Outro contemporâneo a tal novidade afirmava que “a Bolsa nesses últimos tempos é a fotografia da sociedade [...] cada qual procura enganar a cada um com mais vantagem [...], os ricos de hoje são os troca-tintas de ontem”.³⁹

Já as observações do fotógrafo a este respeito foram escritas em termos que variaram. Nas cartas, aparece a crítica e a condenação desta forma de angariar capitais por ser prejudicial ao país como um todo:

Isto por cá continua mal, o que se vê pelo câmbio que já está a 9 ¾ [...] Não há juízo nem dignidade. Patriotismo nunca houve.⁴⁰

Isto por cá mudou de feitor mas acho que não melhorará. É possível que seja pessimismo meu, mas.... não lhe vejo jeito!! O câmbio que é o regulador de tudo [riscado “em um país”] não creio que melhore muito em nossos dias. E não temos de nos queixar senão de nós mesmos. Agora como este país é do imprevisto... que sabemos, duvido. Por S. Paulo como por todo o

³⁴ Carta ao amigo Dr. Ellis, 20.abr.1893.

³⁵ Carta a Gustavo Sydow, 28.jul.1896.

³⁶ Cf. Nicolau Sevcenko. “O prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso”. In: Nicolau Sevcenko (org.). *História da vida privada no Brasil. República: da Belle Époque à Era do Rádio*, 1998, p. 15.

³⁷ Cf. Relação de documentos, escrituras, recibos, apólices, letras, debêntures e mais papéis de valor que deixo guardar a meu filho Luiz Gonzaga de Azevedo, s.d. [provavelmente abr.1895].

³⁸ Visconde de Taunay [O encilhamento, s.d.] apud Nicolau Sevcenko. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*, [1983] 2003, p. 37.

³⁹ José Veríssimo [“Livros novos”, *Jornal do Comércio*, 2/4/1900] apud *Idem*, p. 37-38.

⁴⁰ Carta ao amigo Dr. Pereira Dias, 8.fev.1895.

Brasil está tudo retraído e como que paralisado tem guarda retrain o capital [riscado “com medo os que não”] tem, vivem de expedientes.⁴¹

Os *Papéis*, como dizia o bem-aventurado Vila[?], estão o *descer a descrês* e sem esperança de suspensaria[?]. Mas como os *patriotas* dizem que o País é rico... Deus permita que não lhe aconteça mesmo nada (A África também é rica). [...] Sobre o estado do nosso Estado e do País, (sem ser o jornal) acho bom o amigo guardar o jornal [*]. [...] Estamos com muito calor e pouco juízo e... alguma coisa mais... [...] A Paulista e a Mogiana não dão dividendo. Mas não faz mal: o país é rico.....

Sabes quem anda foragido? O dinheiro. A não ser na ilustre classe militar aonde dizem ele está açoitado[?] não aparece. É pena não estares aqui para gozares do aspecto brilhante da cidade. Não se vêem nas ruas senão homens, com galões até as orelhas. Parecem (mal comparando – caixões ou defunto). Os alferes apenas tem 400\$000 de saldo. Viu só!!! Que ninharia, em um país tão rico e de um futuro tão brilhante!...⁴²

No país da “imprevisibilidade”, cuja riqueza era aparente, parecia ser impossível que se instalasse a linearidade que o “progresso” anunciava, ao menos, em solo europeu. As sensações de prejuízo que o próprio Militão – e não o país como um todo – tinha com a bolsa e o câmbio são evidentes em alguns de seus escritos. Nas missivas, transparece alguma dificuldade do fotógrafo em acompanhar a lógica que regia essas transações. Tais negócios eram “sorvedores de dinheiro”, “de futuro duvidoso”, “um embrulho, que não se pode dizer nada”.

Não podia ter escolhido melhor dia para assinar debêntures: Sexta-feira Santa é dia de jejum e as debêntures quase sempre são o [*] de abstinência... de dinheiro. É uma espécie de bacalhau em falta de peixe. Tudo anda assim, meu amigo, o que vale é o que a Paulista deu-lhe um [*] e a Mogiana provavelmente não nos deixará de água na boca.⁴³

Agora debes estar partindo para Chicago. Que todos se divertirão lá e admirem o progresso desse grande país é o que desejo. [...] Preciso arranjar dinheiro. Preciso desfazer-me das ações novas da Paulista e da Mogiana. Desses dois cancros. Desses sorvedores de dinheiro para mim de futuro duvidoso, e quando bom, remoto. Se eu tivesse para as minhas despesas e as sobras me dessem para todos os chamados, é possível que em acompanhasse o terço[?], mas não estarei (estou?) prevenido para agarrar em rabo de rojão e quem vier atrás que feche a porta. [...] Dizes que Herald noticia que não há nada a temer do estado financeiro do Brasil. De acordo, porque isto é um calo só, mas que não pode ser mais desgraçado e a realidade. Eu sei de fonte limpa e estado miserável do tesouro. Para prová-lo, basta o câmbio e o que o governo só obter (se obtiveram) empréstimos por intermédio das estradas de ferro.⁴⁴

A época está engraçada para quem precisa vender papéis. Eu preciso vender os Paulista e estar vendo se me dão muito de 10:000 de ágio que eles tem. Não fiz os [*] na Mogiana e como em

⁴¹ Carta de Militão ao amigo Dr. Pereira Dias, 14.jan.1895.

⁴² Carta ao amigo Segismundo, 20.jan.1894; grifos de Militão.

⁴³ Carta ao amigo Dr. Ellis, 26.abr.1895.

⁴⁴ Carta ao amigo Dr. Ellis, 20.abr.1893.

muito [*] bom. O Pontes fez a estrada das suas. Isto de estradas está em embrulho, que não se pode dizer nada.⁴⁵

Através dos “papéis de valor”, os ganhos de Militão nunca eram suficientes para que uma almejada estabilidade financeira se concretizasse. Quanto mais para ir à Europa! Este era um desejo compartilhado por muitos dos brasileiros daquele tempo: o contato direto com modos de vida, usos, costumes, formas de pensar, ver e agir dos países civilizados eram imprescindíveis para moradores de um lugar em que se instalou uma “ânsia sôfrega pela europeização e pela modernização”.⁴⁶ Tal voga de cosmopolitismo foi tão profunda dentre os mais abastados habitantes das cidades brasileiras daquele período que Elias Thomé Saliba afirma que,

se durante a independência esta mesma ansiedade expressava-se, culturalmente, pela atração e busca de raízes nativistas e pelo “desejo de ser brasileiros” – na expressão de Antônio Cândido –, neste momento manifesta-se, paradoxalmente, quase que um “desejo de ser estrangeiros”.⁴⁷

E, infelizmente para Militão, suas viagens postergavam-se para um futuro incerto.

Em meados deste ano tive desejos de ir à Itália e sobretudo a Nápoles, especialmente por sua causa, para vê-lo. [...] Aqui estou adoentado, e sem fazer nada, por isso em pouco resolvido a, em junho ou julho do ano pp[?] dar um pulo aí, se o [*] não me lamber[?] e o Sr. Câmbio me der licença.⁴⁸

Pelos jornais o amigo verá como vamos, e o futuro que nos espera. E o que fazer? Câmbio a 11!! O que quer dizer bloqueio por que tem pouco dinheiro, por consequência, adiamento da minha viagem que a fazê-la será para junho se o Sr. Câmbio me der licença.⁴⁹

O contato do fotógrafo com os artefatos do “progresso” passava a depender, cada vez mais, de sua chegada às terras brasileiras.

Pelos jornais já debes estar ao fato das festas. [...] De noite fazia efeito a iluminação, do quartel-general, escola normal, Câmara Municipal e principalmente a Estrada de Ferro Central, que fez uma iluminação de gás e luz elétrica magnífica!⁵⁰

A vida que o novo regime impunha ao fotógrafo o fazia expressar a seus interlocutores sempre a última novidade que o “progresso” instalava no país, mas também suas angústias –

⁴⁵ Carta de Militão a Dr. Ellis, datada de 5 maio 1893.

⁴⁶ Elias Thomé Saliba. *Op. cit.*, 2002, p. 68.

⁴⁷ *Idem*, p. 68-69.

⁴⁸ Carta ao amigo Dr. Américo de Campos, 21.dez.1892.

⁴⁹ Carta ao Dr. Luiz Pereira Dias (Paris), maio.1893.

em especial em relação à instabilidade financeira em que vivia – provocadas pelos novos tempos.⁵¹ E Militão não era, em absoluto, uma exceção à regra. Tamanhas esperanças e imensas decepções faziam uma espécie de lusco-fusco, à semelhança da iluminação noturna da capital da república; ela alumiaava, mas não transformava a noite em dia. Menos do que trazer soluções, a entrada triunfal do “progresso” em solo brasileiro levou à complexificação dos problemas – as heranças do escravismo e do colonialismo – que o país carregava.⁵² O fotógrafo, à sua maneira, manteve-se atento a tais movimentos: anotava para os outros sobre o que via acontecer no Rio de Janeiro nessa época. Assim, outros trechos grafados logo após o 15 de Novembro dizem mais sobre a compreensão do fotógrafo acerca da República e do país em que nasceu. Ainda a Tavares Sobrinho, Militão escreveu:

Pela sua carta vejo que o amigo continua firme nas convicções que sempre lhe conheci: de Republicano puro, e sem mistura. Não obstante, noto-lhe ainda uma outra coisa do sistema retrógrado e façanhudo da carunchosa monarquia. [...] O amigo passa dois riscos nos escudos prolongando-os até a barba do *Pedro de Alcântara*, assim, como que diz [*] as pusestes de molho.⁵³

No momento em que se dirige a J. P. de Castro, empregado de uma instituição financeira e morador da capital francesa, a formulação foi um pouco distinta. Eram os falsos monarquistas – ou os falsos republicanos – que apareciam em cena e desmoralizavam, aos olhos de Militão, o novo regime:

Como já deve saber, no dia 15 de novembro almocei monarquista e jantei republicano. As peripécias que se dirão digna de um povo altamente filosófico como no nosso escuso comentá-las (mesmo porque entalado ando eu) pois já deve saber pelos jornais daqui. Com o que eu estou admirado é com a quantidade de republicanos que havia encobertos. Todos agora são republicanos. Há quem os chama, a estes, de depois da república, de filhos naturais, não pensando que a tão senhora irá tão depressa... Enfim nós cá estamos... e que remédio...⁵⁴

Militão construiu seu argumento nestas duas cartas com símbolos relevantes: a mulher, que sintetizava o novo regime, e o Imperador, representante da Monarquia. Sobre D. Pedro II, Militão recuperou uma alegoria bastante disseminada nos tempos em que foi representante do

⁵⁰ Carta a Luiz, 20.nov.1894.

⁵¹ É de Nicolau Sevcenko a expressão “geração angustiada”, cunhada em seu estudo sobre os intelectuais – em especial, os projetos literários de Lima Barreto e Euclides da Cunha – que acompanharam a “inserção compulsória do Brasil na *Belle-Époque*”. Cf. Nicolau Sevcenko. *Op. cit.*, [1983] 2003.

⁵² *Idem*, p. 27.

⁵³ Carta ao Sr. Tavares Sobrinho, 3.dez.1889; grifos de Militão.

país: as suas barbas. Lilia Moritz Schwarcz apontou em seu estudo que o período de crescimento desses fios marcou, nas imagens do monarca, a consolidação do regime que ele representava. Nos momentos finais de tal sistema político, estas barbas, brancas, passaram a indicar o fim daquela era. Foram, assim, ora um símbolo de virilidade e estabilidade, ora sinal da decadência que estava por vir.⁵⁵ Para Militão, uma das maneiras de compreender a chegada da República ocorreu com a expressão “o imperador pôs as barbas de molho”, escrita em carta a Tavares Sobrinho. Mas antes o fotógrafo teria sido provocado por seu interlocutor. Sabe-se, pela carta de Militão, que seu amigo, um “Republicano puro, e sem mistura”, escreveu tal missiva em um papel em que estavam grafados escudos e o rosto de D. Pedro II. Tavares Sobrinho riscou ao meio esses dois símbolos daquele regime “retrógrado”, “façanhudo” e “carunchoso”, nas palavras do próprio fotógrafo ao amigo. Mais uma vez, a nossa personagem remetia à maneira com que a República se definia – sob o mote da velocidade – e qualificava o regime que a precedeu. A Monarquia era sinônimo de antigo, de lentidão e de atraso.

No outro trecho, destinado a J. P. de Castro, Militão chamou a República de “senhora” que vai “tão depressa”. Tratava-se de uma alusão à figura feminina, símbolo tomado de empréstimo da congênere francesa pelo governo republicano brasileiro. Apropriada do panteão romano (em que a mulher era símbolo de liberdade), esta alegoria tornou-se referência na França tão logo a Monarquia foi derrubada, em 1792. “Foi no período que precedeu a Terceira República, no entanto, que a figura de mulher se popularizou como representação da República em oposição ao Império de Napoleão III.”⁵⁶ A difusão de Marianne – nome que batizou a jovem heróica, vestida de túnica e gorro frígio – propagou-se de tal modo que ela se tornou, depois dos levantes de 1848, símbolo não só da República, mas daquele país. Tamanha identificação dos franceses com esta figura se deu, dentre outros motivos, porque lá as mulheres fizeram parte das lutas políticas que se sucederam ao longo dos séculos XVIII e XIX.⁵⁷

No Brasil, a recepção dessa alegoria não ocorreria da mesma forma. Em primeiro lugar, a República não foi fruto, como na França, de uma revolução. Foi um golpe de cúpula, bastante inesperado e que, até o último momento, mais parecia “uma agitação interna do

⁵⁴ Carta ao amigo J. P. de Castro, dez.1889.

⁵⁵ Cf. Lilia Moritz Schwarcz. *Op. cit.*, 1998.

⁵⁶ José Murilo de Carvalho. *Op. cit.*, 1990, p. 78.

Exército”.⁵⁸ Por este aspecto, as reações de Militão com o novo regime não foram uma exceção; praticamente todos foram pegos de surpresa. É certo que era um momento ao qual o regime imperial estava cada vez mais enfraquecido, não contando com alguns de seus apoios mais fundamentais: boa parte da Igreja, dos cafeicultores paulistas e do Exército. Não há espaço para explicitarmos todos os meandros daquele que, à época, ficou conhecido como o Golpe da República. O que se sabe é que a Proclamação foi precipitada por uma boataria, que afirmava a prisão de Deodoro (então líder militar do movimento republicano). O Marechal reagiu destituindo o ministério Ouro Preto, esperando levar, ele próprio, a formação de um novo governo para o Imperador, então em Petrópolis. Contudo, a maneira com que os acontecimentos se desenrolaram – como a impossibilidade, sob força das circunstâncias, de montar outro gabinete imperial –, acabou por levar, depois de alguma hesitação da parte de Deodoro, à Proclamação.⁵⁹

Além da situação inusitada que representou o 15 de Novembro, havia outra dificuldade para que o símbolo republicano sortisse efeito no Brasil. Não havia um substrato simbólico que dotasse esta figura, francesa, de algum espaço no imaginário político local: os principais símbolos da Monarquia eram o indígena, uma espécie de elemento romântico do país, e o rei, que unificava o Estado.⁶⁰ Inculcar tal símbolo sem lastro o tornava, de alguma forma, vulnerável; tal republicana heróica passava a ser dependente da maneira com que a “comunidade imaginária”⁶¹ que existia no país iria interpretá-la.

Nos trópicos americanos, não houve muita chance de a figura republicana popularizar-se de maneira a se tornar uma alegoria nacional, como ocorreu na França. No caso da imagem da “Marianne local”, a rejeição ocorreu através de uma resignificação. Afinal, a mulher pública que vivia por aqui era a prostituta, e não as jovens que aderiram às lutas políticas, tais quais existiram naquele país.⁶² No Brasil, o lugar louvável de uma “senhora” (nos termos do nosso fotógrafo à República, na carta a J. P. de Castro), era o âmbito privado. Aliás, Militão expressou sua estranheza ao ver mulheres sozinhas nas ruas, mesmo tomando ciência que tal

⁵⁷ Cf. José Murilo de Carvalho. *Op. cit.*, 1990, p. 75-78; 87-ss.

⁵⁸ Lilia Moritz Schwarcz. *Op. cit.*, 1998, p. 459.

⁵⁹ Cf. *Idem*, p. 458-461.

⁶⁰ Cf. *Idem*, *passim*.

⁶¹ De acordo com Baczo, autor dessa expressão, qualquer imaginário político só se abre a novos mitos, alegorias e imagens se há um substrato cultural que os dote de significados. Se não ocorre tal processo – como é o caso da apropriação da figura francesa como representante da República no Brasil – o símbolo não se torna eficaz; ele é repellido. Cf. Bronislaw Baczo. *Les imaginaires sociaux*, 1984, *passim*.

⁶² Cf. José Murilo de Carvalho. *Op. cit.*, 1990, p. 92-93.

fato era resultado do “progresso” que por aqui adentrava. Ao menos foi desse modo, que ele escreveu em carta a Nenê, apelido do Dr. Henrique Ellis: “a Rua do Ouvidor está assim... reduzida a feira [...] a mulher que vai no espaço sem o pais etc. etc. etc. [...] E dizem que não progredimos.”.⁶³ Tal situação, expressa no trecho, ia do encontro do padrão de conduta feminina que o fotógrafo concebia como correto. Este modelo foi expresso por Militão em algumas cartas:

Daqui por meio desta felicito, desejando a ela todas as felicidades de que é digna, como boa e extremosa filha que é uma boa filha nunca vê e tudo compensa.⁶⁴

Não podendo ir [*] aí esta carta que ter tanto a pequeno quanto é grande o desejo que tenho que ela chegue às mãos no dia de seu aniversário. Desejando-lhe a realização de todos seus desejos de esposa e mãe. Aceite a amizade e respeito do velho amigo da casa.⁶⁵

Dessa forma, por tantos motivos, a republicana heróica foi, no Brasil, principalmente motivo de deboche. Relacionar a República à meretriz rendeu muita piada, veiculada em periódicos pelos humoristas, cronistas, chargistas e caricaturistas locais.⁶⁶ Militão, compartilhando códigos e valores dos homens de imprensa, afirmava que o novo regime era tal mulher, cuja característica mais essencial era a velocidade. Porém, sua pressa toda não era conduzida ao sentido do “progresso”. Ela ia “tão depressa” – como a eletricidade, o caminho de ferro e o próprio processo que transformou a mencionada “senhora” na forma de governo que entraria em vigor a partir de então –, que tinha “filhos naturais” aos montes.

Sobre a República, o fotógrafo escreveu mais. A maneira com que esse símbolo era fisicamente representado só servia de motivo para se fazer troça. Uma estátua do novo regime, colocada na recém-inaugurada praça Tiradentes, seria motivo de piada da parte de Militão. Tal situação demonstrava, no mínimo, algum desconforto em relação ao padrão de beleza feminino que a escultura veiculava. Na opinião do fotógrafo, a República era alta, magra e nariguda. Ela parecia homem, pois lembrava seu amigo Segesmundo! A obra de arte foi assim descrita a Henrique Ellis:

⁶³ Carta a Nenê, 13.set.1897.

⁶⁴ Carta ao amigo Dr. Ellis, 29.set.1897. A moça referida pelo fotógrafo é D. Sofia, filha de seu amigo Dr. Ellis.

⁶⁵ Carta a D. Kate [mulher do Dr. Guilherme Ellis e mãe do Dr. Henrique Ellis], 5.jun.1893. Para uma análise da condição feminina em inícios de República, cf. Marina Maluf & Maria Lúcia Mott. “Recônditos do mundo feminino.”. In: Nicolau Sevcenko. *Op. cit.*, 1998.

⁶⁶ Cf. José Murilo de Carvalho. *Op. cit.*, 1990, p. 89-93; Elias Thomé Saliba. *Op. cit.*, 2002, p. 66-80.

Em cima o coreto, uma colossal (colossal em tudo) figura da república que parece ser muito com o Segesmundo: alto, magro e esguio (parece epigrama) e de nariz comprido e afilado (tal e qual o do Segesmundo).⁶⁷

De fato, tais aspectos físicos, nas mulheres, estavam longe de ser considerados bonitos no Brasil daquele tempo. Gilberto Freire afirma a existência, naquele contexto, de uma exagerada diferenciação corporal existente entre pessoas dos dois sexos. As mulheres que, em última instância, teriam como obrigação a procriação e a coordenação dos trabalhos domésticos, conformavam-se como “a senhora gorda, mole, caseira, maternal, coxas e nádegas largas. Nada do tipo vigoroso e ágil de moça, aproximando-se da figura de rapaz”.⁶⁸

Parece que a conclusão a que chega o fotógrafo é que a República era feia e imoral. Após tratar de todos os símbolos nessas alusões ao 15 de Novembro e às mudanças que, desde então, foram implementadas em prol da “rapidez”, da “mudança”, da “agilidade”, e do “progresso”, Militão passou um bom tempo utilizando-se muito pouco de seu *Livro-copiador de cartas*. Tal caderno voltou a ser manejado com alguma frequência – e a política, a aparecer como parte dos assuntos tratados nas missivas – quatro anos depois, em 1893. Bastante destacado nos comentários do fotógrafo foi Floriano Peixoto, uma vez que a habilidade política e a bravura deste presidente militar faziam com que ele personalizasse as boas intenções dos republicanos para “endireitar o país”, destacadas por Militão em algumas cartas.

Pelos jornais debes saber como o Floriano tem dado guasca resta... boa gente. Deus o ajude se é para o bem. [...] Move estes bonecos da Rua do Ouvidor com um tino e velhacaria única.⁶⁹

Me parece que não deve ser o Floriano, motivo pelo qual pode ser que o Floriano adoeceu, aparecendo só no dia 15 p. para entregar ao Prudente o poder, cumprindo assim à risca o que disse: - só entregarei o Governo no fim do meu mandato. O que é verdade é que ele sai como um grande vulto [...] Houvessem [sic] uma dúzia de Florianos!! Canalhães são os que o cercam!!⁷⁰

O Prudente é filho de Floriano e o Floriano é de 15 de novembro. Eles prometeram endireitar o país e enquanto não o endireitarem, não largam. Valha-lhes ao menos as boas intenções.⁷¹

O que alguns dos estudos acerca daquela época revelam, é que a popularidade de Floriano advinha, especialmente, do entendimento de que algumas de suas atitudes foram

⁶⁷ Carta de Militão ao Dr. Henrique Ellis, 30.abr.1897.

⁶⁸ Cf. Gilberto Freire. *Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano*, [1936] 2001, p. 125.

⁶⁹ Carta ao amigo Dr. Ellis, 4.jul.1893.

⁷⁰ Carta a Luiz, nov. 1894.

⁷¹ Carta ao amigo Dr. Pereira Dias, maio.1896.

consideradas heróicas.⁷² No período republicano, foram sucessivas as disputas em torno da conformação de um sistema de dominação política,⁷³ sendo que o segundo presidente do país passou um bom tempo “empunhando a bandeira da legalidade”⁷⁴ em meio as crises que se sucederam o 15 de Novembro. Foi o caso da chamada Revolução Federalista, que desde o início de 1893 foi deflagrada no Rio Grande do Sul, e a Revolta da Armada, que estourou entre setembro de 1893 e março de 1894.

Longe de ser uma intriga que envolvesse apenas o Exército ou a Marinha, os moradores da capital eram afetados – e reagiam a estas situações – de múltiplas formas. Militão apresentou, em suas cartas, algumas delas. Dependendo da gravidade do ocorrido, o fotógrafo jejuava, mas ria; em outras, o que restava fazer era correr de tamanha confusão.

A invasão do Rio Grande está [*]: parece-me comédia do Silveira Martins com o Floriano para entreter o povo. Estivemos dois dias sem carne não havendo motivo por isso além da especulação. O povo não deu cavaco fazendo até pilhéria com o caso.⁷⁵

Principalmente a Revolta da Armada foi fator de grande pânico para a população do Rio de Janeiro. Os bombardeios que atingiram a Capital Federal ao longo da contenda deixaram seus habitantes apavorados.

No dia 10 saí às pressas do Rio com uma pequena mala, deixando o resto no apartamento em que morava. Depois de mês e meio mandei buscar tudo. [...] Parece-me que [...] se sucederão revoluções umas às outras por longos anos, mas acalmando esta, eu tornarei para o Rio.⁷⁶

O teatro armado no Rio de Janeiro parecia, assim, querer criar um movimento sem limites e, à sua platéia, quase enlouquecedor. Nesse momento, as revoluções, que têm a pretensão de tudo transformar, combinavam-se com mudanças perceptíveis no cotidiano dos moradores da cidade. Foi o caso das transformações dos nomes das ruas, motivadas pela Proclamação. Foram banidas denominações que aludiam à Monarquia e aos “velhos tempos” a ela relacionada. Militão deixou testemunhos acerca das transformações que ocorreram em ruas do Rio de Janeiro. As mudanças na denominação dos lugares aliavam-se à “regeneração”

⁷² Cf. José Murilo de Carvalho. *Op. cit.*, 1990, p. 56; Suely Robles Reis de Queiroz. *Os radicais da República*, 1986, p. 20.

⁷³ Cf. Fernando Henrique Cardoso. “Dos governos militares a Prudente-Campos Sales”. In: Boris Fausto (org.). *História geral da civilização brasileira. O Brasil republicano. Estrutura de poder e economia (1889-1930)*, p. 15 (Tomo III, 1º vol.).

⁷⁴ Suely Robles Reis de Queiroz. *Op. cit.*, 1986, p. 20.

⁷⁵ Carta ao Dr. Ellis, 23.jan.1893.

⁷⁶ Carta ao Dr. Luiz Pereira Dias, 12.jan.1894.

(nas palavras do fotógrafo) desses espaços. Tal referência remete à reforma urbana empreendida pelos republicanos no Rio de Janeiro, em que se deu a expulsão da população pobre de alguns lugares da cidade. Deslocava-se tudo e todos em nome da reorganização de uma sociedade formada por “gente duvidosa”. Assim, a antiga rua das Ciganas, reconhecida como um endereço do meretrício, teve sua denominação alterada para rua da Constituição, tratando de ser tornar um espaço de pessoas sérias. Outro exemplo é a rua de São Jorge, mesmo sem que se alterasse seu nome, transformou-se também em um lugar destinado a moradores considerados moralmente corretos.

Quer que eu mais uma vez lhe diga que moro na Rua de S. Jorge n. 1 (sobrado). Para mim uma vez exclamar. Escândalo!! O Militão na rua de S. Jorge. Mas está enganado. A rua de S. Jorge hoje está regenerada. Pouca gente duvidosa tem. E a não ser a influência do Santo que é militar, não sei a que atribuir esta regeneração. Acresce que estou anfíbio, pois estou no canto da rua (já se sabe) parte para a Rua de S. José e parte para a da Constituição, antiga das Ciganas. Ai! Meu amigo! Como tudo muda: o que era Ciganas passou a ser Constituição!!⁷⁷

Participo ao meu nobre amigo que me acho no Rio de Janeiro há uns vinte dias; e que no dia 30 pp[?] instalei-me em uma boa sala, em um 2º andar, na Rua de S. Jorge. Parece-me vê-lo torcer o nariz dizendo: o Militão na Rua de São Jorge!! Pois é verdade, na Rua de São Jorge, mas na esquina do Largo do Rocio e Rua das Ciganas. Estou entre a virtude e o vício. Na rua das Ciganas a aristocracia da Direita, onde estão os tribunais, os juizes e juriconsultos: a virtude togada, enfim, o lugar onde se distribuiu justiça daquela moda no de S. Jorge e gente da vida alegre, patusca onde se distribuem sorrisos e carícias como na outra justiça e decência...? Que quer meu amigo? Eu sempre andei entre a 4ª e a ½ partida.⁷⁸

Com tais modificações, alguns pontos da capital seriam classificados com a expressão utilizada pelo fotógrafo, “regenerada”. Nesses lugares, não mais haveria uma população geralmente pobre, mestiça, de costumes vulgares e doente de cólera, de febre amarela. Para essa gente, o remédio vinha sempre através da força. Narrou Militão, com uma ponta de ironia, sobre a política de isolamento dos doentes de cólera da Capital Federal.

A Higiene anda tão alta que há dias agarrou uma mulher quase queixosa de dores no ventre e a encaixou no hospital de isolamento. No dia seguinte a infeliz[?] trouxe ao mundo um rechonchudo Guarda Nacional. Que médicos!! Hem?⁷⁹

⁷⁷ Carta ao amigo José Maria Pontes, 7.ago.1894.

⁷⁸ Carta ao Dr. Ellis, 4.jul.1893.

⁷⁹ Carta a Nenê, 29.dez.1894. Para uma análise das teorias científicas que associavam a doença à população mestiça brasileira, cf. Lilia Moritz Schwarcz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil (1870-1930)*, 1993. Já sobre os detalhes das reformas urbanas empreendidas no Rio de Janeiro e em São Paulo a partir dos anos 1890, cf. Paulo César Garcez Marins. “Habitação e vizinhança: limites da privacidade no surgimento das metrópoles brasileiras”. In: Nicolau Sevcenko (org.). *Op. cit.*, 1998, p. 170-176.

Pode-se afirmar, dessa maneira, que a “regeneração”, proposta pelos republicanos, foi entendida de maneira bem particular. A idéia de justiça, nos primeiros anos de República, era traduzida na imposição do Estado por sobre a população pela força, não pela lei impessoal que a Constituição – termo que rebatizou a antiga rua das Ciganas – tão bem caracterizaria.⁸⁰ E, para Militão, havia quem se beneficiasse dos transtornos – como a dificuldade de locomoção entre cidades via estrada de ferro – que os surtos epidêmicos causavam na população, doente e sã:

Não sabendo quando irei, pois, estou aqui preso por falta de condução mando-te o remédio pelo correio, registrado. Quero ver se arranjo lugar para um calhambeque alemão que sai Sábado ou Domingo, senão esperarei por outro que quer, pois por terra não há condução por causa da terrível cólera que está assolando o Paraíba!! Quanto a mim a tal cólera não passa de forte caganeira que quase sempre aparece nesse tempo, mas a higiene (emprego para médicos sem clínica) precisa para seu interesse por tudo em atividade.⁸¹

Fiz tensão de ir nos fins de novembro e no dia 25 fecharam o tráfico da Estrada de Ferro por causa da terrível cólera que afeta[?] as margens do Paraíba, que a mim não passa de uma caganeira mais ou menos forte, e que aparece todos os anos neste quadro. Mas a higiene (refúgio médico sem clínica) que quer fazer seu negócio está pondo tudo em atividade. Ao menos lucrarmos menos sugicidade* [...] Que me diz o amigo ao câmbio* Eu não lhe disse!!... Agora estão eles com umas histórias de empréstimos e de proibição de transações a prazo no papel bancário ([*]!).⁸²

Estou de volta do Rio, afrontando a terrível cólera que nos está devorando daquele modo. A gatunagem aqui se faz de qualquer maneira cólera, revolução, monopólio, etc. etc. etc.⁸³

A partir da pena de Militão, pode-se perceber suas diferentes reações aos resultados de todas as políticas iniciadas com a Proclamação. À primeira vista, parecia que a República “ia a todo o vapor”, tal qual foi prometido no 15 de Novembro: revoluções e reformas punham “tudo em atividade” mexiam com tudo e todos. Nada mais estava no lugar. Contudo, para Militão, estas mudanças não culminariam no “progresso”. Tratava-se de confusões que beneficiavam sempre uma minoria, os “gatunos”: a classe política, os empreendedores de grandes obras, ou o grupo de cientistas a serviço do Estado, formulando políticas à saúde pública.

⁸⁰ Vale lembrar que a rua da Constituição carioca também virou cenário do crime de honra cometido por Misael, personagem de Manuel Bandeira no poema “Tragédia brasileira”, que lá matou sua mulher, a ex-prostituta Maria Elvira e esposa infiel. Cf. Manuel Bandeira. “Tragédia brasileira”. In: *Libertinagem & Estrela da manhã*, [1933] 2000, p. 96.

⁸¹ Carta a Sydow, 11.dez.1894.

⁸² Carta ao amigo Ellis, 11.dez.1894.

⁸³ Carta a Nenê, 29.dez.1894.

Militão concebeu toda essa primeira movimentação, da parte dos obreiros do regime republicano, através de imagens de falsidade: eram “gatunos” que criavam “comédias”. Contudo, os sentimentos que tal teatro causavam em Militão parecem ser bastante reais. Algumas vezes deslumbrado, e muitas vezes assustado, quando não em pânico, Militão, em suas cartas, arriscou interpretações e taxou juízos de valor sobre todos esses ocorridos. Foram comentados, com alguma paixão, os motes do novo regime, como a “velocidade” e o “progresso”, e ainda algumas das intervenções de cunho social, as transformações econômicas e as disputas políticas, todas elas iniciadas com o 15 de Novembro.

Era a novidade que movia (ao léu, e cada vez mais longe do “progresso”) a República. E era sempre a última notícia (ou a última moda) que motivava o fotógrafo (entre o bom humor e o pânico) a mandar cartas a seus amigos. Todavia, em alguns momentos, escapavam da pena do fotógrafo os “tempos antigos”, ou ainda, a própria Monarquia. Às vezes, quase que como um lapso. Escrevendo a Henrique Ellis três anos e meio após a Proclamação ter ocorrido, Militão continuava a se referir à rua que trabalhou por vinte e cinco anos por seu nome dos tempos da monarquia – Rua da Imperatriz – e não 15 de Novembro, como foi designada imediatamente após esta data. Militão usava uma referência que a República se esforçava por transformar em passado.

São Paulo continua monótono. Chuva e frio. Tenho grande parte ido para o Rio. Sobre teatro e mais divertimento deves sabê-lo pelos jornais. A rua da Imperatriz mais ou menos animada e a de S. Bento muda e triste como um [*].⁸⁴

Ainda nos momentos em que Militão teve oportunidade de participar de festas – certamente em tempos menos conturbados por “revoluções” republicanas – estas referências a um passado vivido pelo fotógrafo, apareceram. Afinal, nem tudo era “atividade” e “mudança”, e se durante o XIX a população brasileira conviveu com um rico calendário de comemorações populares, constituídas de simbologias vindas das mais diversas tradições⁸⁵ no pós-República, ainda que elas fossem modificadas ou passassem a “cheirar à monarquia” (na expressão do nosso fotógrafo), elas seriam desfrutadas também por Militão.

⁸⁴ Carta a Henrique Ellis, 5.jun.1893.

⁸⁵ Para um panorama acerca das festas do período monárquico e da importância da figura do imperador nas mesmas, cf. Lília Moritz Schwarcz & Valéria Mendonça de Macedo. “O império das festas e as festas do Império”. In: Lília Moritz Schwarcz. *Op. cit.*, 1998, p. 247-294.

O carnaval foi uma dessas festas. A comemoração, exclusiva das elites brasileiras até meados do XIX, era realizada em salões, ao som de marchas e fandangos. Somente a partir dessa época ele foi para as ruas. A idéia era substituir o entrudo, que passou a ser reprimido pela polícia. Muito mais popular, este divertimento era praticado por seus participantes na rua e consistia em molhar uns aos outros com água, frutas, ovos e outros ingredientes, mais “sujos”.⁸⁶ Assim, de forma lenta, uma série de pressões em nome da civilização e da ordem foram alterando esse festejo ao longo do XIX. Ao final do século, eram utilizados no carnaval de rua os confetes franceses, novidade para Militão em 1894.

Estamos com uma novidade para o carnaval. São os *Confeti*. Confeti é uma invenção francesa: papel de cores picadinho (o picadinho é nosso) em rodela e atirado às moças[?]. Já se brinca muito pela rua, ficando elas cobertas de tais papeizinhos.⁸⁷

Por falar em carnaval. Aqui promete ele ser esplêndido! Como tudo entre nós, na atualidade.⁸⁸

Para nosso fotógrafo, o carnaval “pulado na República” era, sem dúvida, “esplêndido”. Mas a conversa de Militão era com o Dr. Ellis, alguém de sua geração: “um camarada dos tempos de Regência”.⁸⁹ Assim como o fotógrafo, o seu interlocutor já beirava naquele momento os sessenta anos; portanto, era nascido antes mesmo da coroação de D. Pedro II. O deslumbramento que o carnaval reverberou em Militão o remetia também a seus tempos de juventude, em que o entrudo era a festa popular que ocorria antes da Quaresma. A chuva que caiu em 1897 concorreu com os novíssimos papéis picados; fez o fotógrafo recordar das águas, limpas e sujas, utilizadas na festa que não existia mais. Ao tratar do carnaval, foi o entrudo que teve espaço na memória de Militão: a festa apareceu como lembrança, evocada pela chuva, como parte de uma outra época. Tal recordação era quase que uma intrusa, em meio à magnificência dos “novos tempos”.

Esta vai quebrando-lhe o deslumbrante em que [*] estados pela magnificência do carnaval [*], este pelos telegramas daí: o povo está deslumbrado com tanta magnificência!!! Por cá também houve magnificência... de papel picado, das saudades de parati com gema[?], do pé [*] e povo a não se poder andar. O tempo esteve magnífico, apenas de tarde um ou outro chuvisqueiro para fazer lembrar ao povo as tradições do entrudo.⁹⁰

⁸⁶ Cf. Maria Clementina Pereira da Cunha. “Você me conhece? Significados do Carnaval Na Belle Époque Carioca”. *Projeto História*, 1996.

⁸⁷ Carta a Henrique Ellis, 24.jan.1894; grifo de Militão.

⁸⁸ Carta ao amigo Sydow, 31.jan.1896.

⁸⁹ Foi assim que o fotógrafo referiu-se ao Dr. Ellis, em carta a Américo de Campos. Cf. Carta ao amigo Dr. Américo de Campos, 21.dez.1892.

⁹⁰ Carta a Dr. Henrique Ellis, 5.mar.1897.

Outro festejo que Militão participou e comentou em carta foi o Dia de Reis, momento em que se comemorava a chegada dos Reis Magos para saudar o menino Jesus recém-nascido. Esta celebração, durante o Império, foi constantemente associado à figura do monarca.⁹¹ Os Reis veiculavam, dessa maneira, o símbolo máximo que o novo regime tanto visava combater. E o relato do fotógrafo mostra que, se existiram tentativas de extinção destas festas, também houve de parte da população o esforço de retomá-las. Colocá-las na ordem do dia e valorizá-las sob o mote da “tradição” era, para Militão, um modo de exercitar a liberdade de opinião e fazer um esforço de retomada de práticas que os “novos tempos” tentavam transformar em “coisa do passado”.

O nosso não indo transformou-me em plano de reis com bumba meu boi, que estou organizando a pedido de algumas famílias da rua 7. Como entre nós tudo progride, é preciso levantarmos as tradições. Muito principalmente agora que passamos de uma legalidade para outra que tolera a expansão das opiniões. Há muitos anos que não se cantam os Reis por cheirar à Monarquia. Mas hoje tolera-se e por isso estou organizando o meu. Conto com o Segesmundo para barítono, cantou com o amigo: para [*] assim tinha de recorrer ao Pontes ou ao Sydow e em último caso ao Araújo Castro. Tinha receio que este último não pense que é epigrama porque ele é monarquista.⁹²

A festa de Reis, para Militão, não poderia se perder a um tempo findo; ela deveria engendrar uma prática que constituísse o presente e o futuro, mesmo que aludisse à monarquia. Para tanto, o fotógrafo e seus amigos organizavam-se, ensaiavam, cantavam. Com essas ações, eles tornavam mais complexa – e mais singular – uma República que repudiava aquilo que era considerado “antigo”.

O que se pode dizer é que, no momento em que os assuntos em pauta com os amigos e parentes eram uma referência à rua da cidade que viveu e trabalhou por um quarto de século e, principalmente, as festas que participou, Militão acabou por relacioná-los a outros tempos, através de referências associadas a um passado (certamente, monárquico). Dessa forma, se a República tentou, de diferentes modos, criar simbologias que concorressem com os emblemas que marcavam o regime anterior, buscando fazê-los guias de ação dos brasileiros a partir de 1889, houve um certo fracasso nessa tentativa. Muitas vezes, tal sistema de signos contava com imagens sem lastro social – já que o intuito dos republicanos era buscar na congênere francesa representações que se contrapunham à monarquia e ao “atraso”, de costumes e de

⁹¹ *Idem*, p. 266-267.

⁹² Carta a Henrique Ellis, 10.dez.1895.

práticas, que tal regime representava aos republicanos – que, ressignificadas, provocavam reações imprevistas por seus criadores.⁹³ E, se os símbolos do novo regime tinham um quê de posições nas cartas de Militão, nos trechos que se referem a práticas sociais relacionadas a outros tempos pode ser notado um certo cunho de veracidade (“não é epigrama”). Tal situação possibilitava uma quebra no tom de ironia ou de angústia registrado pelo fotógrafo, principalmente, em assuntos mais vinculados à República e às mudanças que este regime gerou em seus primeiros anos.

Todavia, todo o cuidado é pouco ao se analisar acontecimentos tais quais aqueles anotados por Militão: sucessivos e ocorridos no tempo curto do evento. Os temas tratados pelo fotógrafo – a referência a espaços públicos, ou as comemorações das quais participava na capital federal – são aqueles fenômenos, nas palavras de Fernand Braudel, que se referem a uma “média” e, até mesmo, uma “longa” duração.⁹⁴ Com tais termos, o historiador chama a atenção para a “dialética de durações” aos quais os fenômenos estudados pelos cientistas sociais estão cingidos. Sem levar em conta essa “oscilação cíclica” de temporalidades, certamente as reflexões estão fadadas aos “caprichos” do evento, do tempo curto que, “com sua fumaça excessiva, enche a consciência dos contemporâneos, mas não dura, vê-se apenas sua chama”.⁹⁵

Uma das maneiras de se precaver aos enganos que a duração breve provoca naqueles que o enfrentam é verificar que tais eventos são tributários de certos símbolos que a eles dão sentido, cujos significados subsistem para além desse período mais abreviado. Por isso, buscar os significados das representações que o fotógrafo se utilizou para contar o que viu e viveu na capital federal é um dos exercícios possíveis para que não se despreze as “trapaças” que o instante imediato incorre àquele que dele se aproxima. Nesse sentido, vale a pena notar que aparecem permanências e imobilidades em meio a processos históricos que, à primeira vista, buscam ruir o passado que os originou.⁹⁶

Tal esforço faz-se particularmente necessário nos comentários de Militão sobre a política e, em especial, a uma personagem específica: Floriano Peixoto. Ao que parece, as

⁹³ Cf. José Murilo de Carvalho. *Op. cit.*, 1990, *passim*.

⁹⁴ Cf. Fernand Braudel. “História e ciências sociais: a longa duração”. In: *Escritos sobre a história*, [1958] 1992, p. 41-59.

⁹⁵ *Idem*, p. 45.

⁹⁶ Para uma dessas análises, cf. Robert Darnton. “Os trabalhadores se revoltam: o grande massacre de gatos na rue Saint-Séverin”. In: *O grande massacre de gatos e outros episódios da história cultural francesa*, [1984] 1986.

simpatias de Militão, nos novos tempos republicanos, ficavam com o segundo presidente do Brasil; Floriano, na pena do fotógrafo, encontrava-se longe de suas críticas à falta de rumo que a República gerou no país.

Pelos jornais deves saber como o Floriano tem dado guasca resta... boa gente. Deus o ajude se é para o bem. [...] Move estes bonecos da Rua do Ouvidor com um tino e velhacaria única.⁹⁷

Certamente, os epítetos da legalidade, da bravura e da honestidade colaram-se à representação deste presidente àquele momento; tais adjetivos foram fundamentais para torná-lo figura bastante popular dentre os habitantes do Rio de Janeiro.⁹⁸ E o Floriano desenhado por Militão parece se constituir de um misto de representações republicanas e de símbolos monárquicos. Sob determinados ângulos, o presidente foi notado como aquele cujas qualidades deveriam caracterizar os maiores imperadores. Além de ter características pessoais admiráveis – como a coragem, a honradez e a licitude –, Floriano foi associado, em algumas cartas de Militão, a uma figura do catolicismo popular: São Jorge.

Muitos analistas chamaram a atenção para a maneira com que política e religião ligaram-se, na vigência do modelo monárquico, de modo peculiar no país. Da parte da população brasileira, tal entrelaçamento levou a uma compreensão muito própria acerca do representante máximo do poder político; tal entendimento era devedor da forma com que o catolicismo popular conferia características e valores a estas figuras imaginárias.⁹⁹ Para Militão, personagem que passou a maior parte da vida sob a batuta deste regime, a referência certa a um militar excepcional (tal qual Floriano era compreendido por ele) era o santo guerreiro de imensa popularidade no Brasil até hoje.¹⁰⁰ Tal figura projetada sob a

⁹⁷ Carta ao amigo Dr. Ellis, 4.jul.1893.

⁹⁸ Cf. José Murilo de Carvalho. *Op. cit.*, 1990, p. 56-57 e 146 (nota 2).

⁹⁹ Cf. Lilia Moritz Schwarcz. *Op. cit.*, 1998, p. 16, 247-294.

¹⁰⁰ Ainda que não se tornasse santo, oficialmente, pela Igreja Católica, este soldado católico do Império Romano, que viveu no século III d. C. e foi torturado e degolado por um imperador romano devido à sua fé, adquiriu imensa popularidade no mundo Ocidental. Até a década de 1870, em São Paulo, a festa da irmandade de São Jorge era um acontecimento na cidade, segundo Antonio Egídio Martins. No século XX, o santo guerreiro foi incorporado à Umbanda em uma alusão a Ogum, orixá guerreiro e da força. Atualmente, a figura de São Jorge é destes santos populares cuja influência na cultura brasileira ultrapassa as religiões, especialmente, como um protetor. Basta lembrar que parte de uma das muitas orações a esta figura (“para que meus inimigos tenham mãos e não me toquem/ para que meus inimigos tenham pés e não me alcancem/ para que meus inimigos tenham olhos e não me vejam/ e nem mesmo o pensamento eles possam ter para me fazerem mal./ Armas de fogo meu corpo não alcançarão/ facas e espadas se quebrem sem o meu corpo tocar/ cordas e correntes se arrebentem sem o meu corpo amarrar”) foi musicada pelo cantor e compositor Jorge Ben e recebeu inúmeras gravações. Também houve a incorporação de São Jorge como símbolo em um dos times de futebol mais populares do país, o Corinthians, cuja sede é denominada “Parque São Jorge”. O local abriga uma capela deste santo, em que ocorrem missas semanais e outros cultos da Igreja Católica, como os batismos. O santo também é evocado pelos

conformidade com as leis divinas foi explicitamente associada ao presidente em algumas cartas de Militão. Morando na “regenerada” rua de São Jorge carioca, nosso fotógrafo afirmou:

Quer que eu mais uma vez lhe diga que moro na Rua de S. Jorge n. 1 (sobrado). Para mim uma vez excluir. Escândalo!! O Militão na rua de S. Jorge. Mas está enganado. A rua de S. Jorge hoje está regenerada. Pouca gente duvidosa tem. E a não ser a influência do Santo que é militar, não sei a que atribuir esta regeneração.¹⁰¹

Jorge também era o nome de um dos netos de Militão, e ele era chamado pelo avô de Floriano Peixoto:

Estou bem aborrecido porque daí não tinha absolutamente notícia nenhuma. O único que me escrevia era o Luiz, mas de Sorocaba onde creio ainda estar pela grave moléstia de um filhinho, o Jorge, o que eu chamo Floriano Peixoto.¹⁰²

Boa gente, bem intencionado, habilidoso para com seus pares, regenerador em um tempo em que tudo era confuso; para Militão, assim era Floriano. Para o fotógrafo, esta série de qualidades tinha que ser garantida àquele que substituiu o “santo militar”. Talvez, se essa sucessão acontecesse de pai para filho – tal qual aquela do modelo monárquico –, estas qualidades vingariam naquele que se colocasse no lugar de Floriano. Ao menos essa foi a percepção de Militão ao tratar de Prudente de Moraes: por ser “neto” do 15 de Novembro e “filho” de Floriano, o novo presidente foi notado pelo fotógrafo, no mínimo, como alguém com propósitos elevados. Assim como o “santo militar”, Prudente de Moraes também buscava “endireitar o país”:

O Prudente é filho de Floriano e o Floriano é de 15 de novembro. Eles prometeram endireitar o país e enquanto não o endireitarem, não largam. Valha-lhes ao menos as boas intenções.¹⁰³

Sobre a sucessão de Floriano, aliás, Militão deixou outros registros. O modo com que Militão encarou a substituição deste presidente foi forjado a partir de uma das principais representações da monarquia: a transferência, de pai para filho, do título que nomeia o

torcedores corinthianos nos jogos desse time. Cf. Antonio Egídio Martins. *São Paulo antigo: 1554 a 1910*, 2003, p. 37, 424-425; “História”. In: www.igrejadesaojorge.com.br, “Ogum”. In: www.umbanda.etc.br/orixas/ogum; “Capela de São Jorge”. In: www.sccorinthians.com.br.

¹⁰¹ Carta ao amigo José Maria Pontes, 7.ago.1894.

¹⁰² Carta ao amigo Ellis, 2.dez.1894.

¹⁰³ Carta ao amigo Dr. Pereira Dias, maio.1896.

detentor máximo do poder político. A sugestão do fotógrafo é que fosse nomeado “Floriano II” o herdeiro da posição angariada de Floriano Peixoto.

O que pretende este homem não sei... e acho que poucos o saberão. O que é verdade é que ele faz o que quer, e é temido. [...] O Floriano Primeiro desta.... boa gente.¹⁰⁴

Isto por cá continua na mesma. Não sei se melhor ou pior. Só quem sabe é o Floriano, que continua fazendo o que quer. Deus o ajude!! [...] Deus lhe dê vida e saúde para vê-lo aclamar seu[?] Floriano Segundo.¹⁰⁵

Referindo-se a Floriano I e a Floriano II, Militão aludiu à fórmula que, tendo uma longa história européia, foi transposta pelo Atlântico e aportou os trópicos desde os inícios do XIX. Era como se aquele corpo sagrado, que não se restringe à vida terrena e é prenhe das qualidades que um rei deve ter, pudesse dominar o espírito do governante que sucedesse Floriano. É certo que se mantém uma especificidade – republicana – em meio a essa construção que é, em tese, monárquica: a Floriano (o I), o fotógrafo deseja “vida” e “saúde” para que o “santo militar” acompanhe a sua própria substituição como detentor de poder político. Tal fórmula de Militão, de algum modo, leva em conta o presidencialismo vigente no pós-República e altera a fórmula canônica “rei morto, rei posto”.¹⁰⁶

É por estas e outras que, dos escritos de Militão, emerge um quadro dos primeiros anos de República que se apresenta alabirintado. Constatadas as dificuldades em compreender os simbolismos e as ações que o novo regime político impingia aos brasileiros retornar a certas referências monárquicas pareceu ser, em Militão, mais que um lapso ou que um saudosismo ao antigo regime. No momento em que tudo parecia ser uma “comédia”, um “teatro para entreter o povo”, as referências ao passado (nas festas, mas também na política) tomaram um estatuto de veracidade, de autenticidade, que só a risada – o grande trunfo de Militão e de seus contemporâneos, que desbancava sentidos mais oficiais e criava outros significados ao “teatro” (fingido) da República – produziu em suas cartas.¹⁰⁷ A disputa simbólica entre Monarquia e República, desta feita, parece surgir nas cartas de Militão mais por contingência, ironia e broma.

Com estes parâmetros, a República pareceu nascer, na pena de Militão, falida em suas representações mais essenciais; suas ações denotavam, sobretudo, artificialidade e

¹⁰⁴ *Idem.*

¹⁰⁵ Carta ao amigo Dr. Pereira Dias, 9.ago.1893.

¹⁰⁶ Cf. Lilia Moritz Schwarcz. *Op. cit.*, 1998, p. 495-496.

¹⁰⁷ Cf. Elias Thomé Saliba. *Op. cit.*, 2002, *passim*.

estranhamento. Porém, tal constatação não teria força se ela apenas reafirmasse, através das cartas do fotógrafo, as conclusões de outros pesquisadores acerca das representações da Monarquia e da República no país. É certo que José Murilo de Carvalho constatou a falência das representações propriamente republicanas no país, com exceção das releituras dos símbolos da monarquia (como o hino nacional ou a bandeira) ou das figuras mais associadas ao catolicismo (como Tiradentes).¹⁰⁸ E Lilia Moritz Schwarcz, em diálogo com o historiador, apresentou de quais modos as representações da monarquia transcenderiam o período que D. Pedro II – monarca brasileiro “no momento fundador de um modelo de nacionalidade” – foi o governante do país.¹⁰⁹ Mas, enquanto estes estudos se centraram na produção de representações daqueles que fizeram parte dos jogos políticos nos dois tempos (e que, sem dúvida, transbordaram grupos mais restritos), as cartas de Militão são um testemunho da recepção de todos esses mitos, símbolos, imagens e representações.

Vale a pena levar a sério as proposições de Marshall Sahlins e usá-las como mediação para a interpretação dessas cartas de Militão. Para o antropólogo citado, a noção de “estrutura da conjuntura” permite que se note como as ações sociais ocorrem sempre segundo categorias culturais; elas são, em grande medida, anteriores ao “evento”, ao fato culturalmente significado. São estes predicamentos que avaliam o momento em curso, guiando os agentes às suas práticas.¹¹⁰ O emaranhado de símbolos – alguns mais “retrógrados” e outros mais coadunados com a “velocidade” e o “progresso” –, que guiava Militão às suas práticas sociais na República, tornavam abstrusa uma época que se queria absolutamente distante do passado que a gestou. Afinal de contas, tudo poderia ser “novo”; mas os homens, de modo algum, o eram. É desta maneira que se debruçar sobre personagens “mais comuns” da História parece ser um exercício importante. As cartas revelam como Militão não foi um artífice da Monarquia ou da República.

Porém, os fragmentos das cartas apontam, também, para uma dimensão do social encarnada na experiência individual. É Lévi-Strauss, em sua conhecida leitura da obra de Marcel Mauss, que parte da idéia de que o objetivo da antropologia é recuperar os fatos sociais “*totalmente*”: como “coisa” e como “representação”.¹¹¹ Ou seja, para este

¹⁰⁸ Cf. José Murilo de Carvalho. *Op. cit.*, 1990.

¹⁰⁹ Cf. Lilia Moritz Schwarcz. *Op. cit.*, 1998, p. 22.

¹¹⁰ Marshall Sahlins. *Ilhas de história*, 1990, p. 172-194.

¹¹¹ Claude Lévi-Strauss. “Introdução à obra de Marcel Mauss”. In: Marcel Mauss. *Sociologia e antropologia*, [1950] 1974, p. 14-17; grifos do autor.

antropólogo, as análises devem se centrar nas instituições de uma sociedade e na experiência vivida das pessoas que a compõem. Certamente, o objetivo de Lévi-Strauss com seu texto é propagar o método tomado de empréstimo da lingüística que, buscando estruturas de pensamento inconscientes, faria a apreensão, a um só momento, daquilo que é, do ponto de vista empírico, “coisa” e “representação”; “objetivo” e “subjetivo”. Renunciando a esta finalidade, mas retirando da formulação de Lévi-Strauss a preocupação em compor, além das instituições, as representações sociais que cercam tais estruturas sociais mais cristalizadas, pode-se afirmar que não existe oposição entre o momento da produção simbólica e a apropriação de seus resultados: “coisa” e “representação” podem ser considerados, na investigação de fenômenos sociais, pontos de partida distintos e complementares.

O pólo das representações não deve ser negligenciado, especialmente, na apreensão dos signos que corporificam o poder político. Verificar a eficácia dos mesmos – do poder em atribuir valor aos fenômenos da vida social, na acepção de Hubert & Mauss –¹¹² significa atentar para os usos sociais aos quais estes simbolismos se prestam. E se é de um determinado contexto que as representações se erigem, elas não podem ser vistas como produto; como puro reflexo dessa estrutura social. As representações também produzem: elas contribuem para engendrar práticas sociais imprevistas no momento em que foram gestadas.¹¹³

A atualização desses simbolismos nas práticas sociais de Militão – percebida através de sua vivência relatada, nas cartas, aos amigos e parentes – permite que se compreenda o “progresso” da República como um ideal a ser alcançado e, em determinados aspectos, inatingível. A começar, porque o 15 de Novembro é por ele concebido como uma mudança que não transformou a classe política brasileira. Tal situação não seria diferente, em um país que tem um povo “de escravos”, de pessoas que não sabem opinar nos assuntos da política. Desta feita, as medidas adotadas que rumariam na vereda da “civilização” – a adoção de “papéis de valor” que enriquecem uns poucos, as reformas urbanas e políticas de saúde risíveis, as “revoluções” que grupos militares tanto se esforçaram por perpetrar – gerariam um movimento quase que destituído de sentido.

A busca pelo “progresso” era tão inexata quanto a própria moral da República, essa “mãe dos brasileiros” que beneficiava, em detrimento dos “passivos” e “servis”, alguns filhos

¹¹² Cf. Henri Hubert & Marcel Mauss. “Esboço de uma teoria geral da magia” [1902-1903]. In: *Idem*, p. 138 (v. 1).

apenas: os “gatunos” e os “patriotas do ventre”. Tal quadro sobre o “progresso” na República não é o único oferecido por Militão acerca da transformação por ele vivenciada. O fotógrafo tratou mais – e de outra forma – do mesmo tema. Por isso, o mais interessante é perceber esses escritos de nossa personagem não de modo isolado, mas como uma de suas versões sobre um mesmo movimento de ruptura, de transformação. Por isso, nada como tentar ver por outro ângulo como é que nossa personagem tratou de outras faces de um mesmo tema. Vale a pena analisar a maneira com que o fotógrafo, com uma câmera em suas costas e um problema na cabeça, compôs sua “obra-prima”.

¹¹³ Cf. Clifford Geertz. “A religião como sistema cultural”. In: *A interpretação das culturas*, [1966] 1978, p. 107-108.

Capítulo 5 – O espetáculo do progresso de São Paulo ou o *Álbum Comparativo* de Militão

São Paulo de hoje não o são pelo de há três anos [...]

Militão

Nada te direi disto por aqui porque debes ter boas informações por cartas e jornais. Sempre a mesma úlcera atada em tiras jesuíticas.

Militão

Organizar imagens em álbuns era parte das tarefas, se não cotidianas, ao menos associadas às atividades dos profissionais da fotografia no século XIX.¹ As paisagens e, em especial, as cidades, sempre serviram de tema para estabelecer conjuntos como estes. Vale notar que havia uma relação entre o tema da imagem e o formato do suporte escolhido para a sua comercialização. Por exemplo, existiram séries de vistas e de retratos, mas estes últimos eram vendidos sob o formato do *carte de visite*, e não em álbuns. É o caso da “coleção de tipos pretos” feita em 1865 por Cristiano Jr. no Rio de Janeiro, uma série de fotografias de negros a representar diferentes ofícios; ou das imagens de Joaquim Antônio Correia feitas entre 1877 e 1878, no Ceará, com pessoas vitimadas pela fome em virtude da seca que assolou a região à época [figuras 46 e 47].

Foram muitas as motivações para que tantos profissionais realizassem imagens ao redor do mundo. Os deslocamentos das pessoas a pontos mais remotos do planeta foram facilitados pelas transformações tecnológicas surgidas após a Revolução Industrial, como os meios de transporte a vapor. Dentre outras consequências, eles impulsionaram a voga das viagens: buscar o lugar desconhecido e associá-lo a um bem-estar físico, intelectual e moral passou a ser, ao menos, a aspiração de muitos. Tais empreitadas fariam por merecer uma lembrança perene, materializada nas vistas fotográficas dos lugares visitados.²

Além disso, especificamente na Europa, o século XIX foi característico como um período de imigrações para outros continentes. Sem entrar nos meandros das diferentes causas que conformaram tal situação, importa lembrar que milhões de europeus de diversos lugares acabaram por parar em locais distantes, a muitos quilômetros de seus berços natais. Mas, nem por isso, os laços com aqueles que ficaram foram cortados para sempre, ou mesmo

¹ Cf. Solange Ferraz de Lima. “O circuito social da fotografia: estudo de caso II”. In: Annateresa Fabris (org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*, 1991, p. 66.

imediatamente. Como um modo de manter tais vínculos, paisagens da nova terra eram enviadas aos que ficaram por meio dos cartões-postais.³

Também é necessário ter em conta outro movimento que, iniciado na Europa, atingiu muitas cidades; em especial, aquelas que estavam relacionadas às transações econômicas prescritas pela expansão mundial do capitalismo. Foi o caso de São Paulo, entreposto dos negócios com café. Trata-se das transformações que buscavam garantir a formação de uma cidade moderna, e que tiveram na Paris de Haussmann o modelo para todas as demais. Sob o impacto dos ideais civilizadores da uniformidade, da regularidade e da grandiosidade que essas cidades deveriam exibir, partes inteiras dos núcleos populacionais foram destruídos e reerguidos.⁴ Em conjunto com tais modificações, que alcançavam esta capital como um todo e ainda as suas adjacências – como, por exemplo, o arrasamento de ruelas e cortiços e a constituição, em seus lugares, de largos e iluminados *boulevards* –, foi se construindo um novo modo de se assenhorear desses espaços: através da apropriação da imagem da cidade. Desta maneira, a “capital do século XIX” poderia ser percebida como uma unidade, em meio a tantas intervenções, muitas vezes, desencontradas.

Como notou o historiador T. J. Clark para o caso da capital francesa, a cidade moderna transformava-se em monumento, em algo para ser apreciado. Porém, não era um olhar qualquer que, naquele momento, se construía. A suntuosidade de Paris provocou uma forma de representação da cidade através do olhar mediado. Seus moradores poderiam perceber tanto as mudanças nela engendradas, quanto seus resultados, através de seu posicionamento nos locais altos (de preferência por meio do binóculo); mediante a observação de um panorama; ou, também, pela apreciação de uma fotografia. Assim, o novo modo de relacionamento das pessoas com o espaço por elas vivido edificou-se com a interferência ativa

² Cf. Solange Ferraz de Lima & Vânia Carneiro de Carvalho. “Militão e a paisagem possível”. In: Gino Caldato Barbosa *et. alli. Santos e seus arrabaldes: álbum de Militão Augusto de Azevedo*, 2004, p. 11-13.

³ Cf. Fraya Frehse. *Vir a ser transeunte: civilidade e modernidade nas ruas da cidade de São Paulo (entre o início do século XIX e o início do XX)*, 2004, p. 295-296.

⁴ Nas palavras de T. J. Clark, “Em dezessete anos Haussmann refez a cidade de uma maneira sem precedentes. Segundo sua própria estimativa, os novos bulevares e espaços abertos desalojaram 350 mil pessoas; 12 mil foram alijadas só pela construção da rue de Rivoli e de Les Halles. As estatísticas são a linguagem da haussmanização, e capazes de certa eloquência áspera em favor do barão: em 1870 um quinto das ruas da zona central de Paris eram criações dele; 80 milhões de francos foram gastos em canalização de esgoto e 2,5 bilhões de francos na cidade como um todo; no auge da febre de reconstrução, um em cada cinco trabalhadores parisienses estava empregado no ramo da construção civil”. T. J. Clark. *A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e de seus seguidores*, 2004, p. 77.

dos fotógrafos.⁵ Eles veiculavam, por meio de seus papéis sensibilizados de sais de prata, esse espaço remodelado ou em processo de transformação. Alguns desses profissionais buscavam, ainda, reconstituir, por imagens, as cidades antes e depois de serem modificadas.

Por todos os motivos apresentados, um número nada desprezível de fotógrafos dedicou-se a organizar álbuns de localidades recebedoras de viajantes, de imigrantes ou que foram alvo de intervenções urbanas.⁶ Aliás, as imagens feitas neste espaço acabaram por conformar um gênero próprio, chamado à época de “fotografia de rua”.⁷ Militão conhecia – através de livros ou pessoalmente, por meio de suas viagens –⁸ este tipo de voga, e não ficou imune ao repertório que inspirava a composição dessas vistas em diversas partes do mundo. Este foi um elemento que ajudou a definir os ângulos dos locais retratados e que, em conjunto com os recursos técnicos utilizados, compuseram um “*modo de produção de imagens fotográficas*” específico.⁹ Imbuído, portanto, dos elementos da fotografia paisagística oitocentista, “firmemente arraigada em uma noção descritiva e de comprometimento com seu referente, ainda que subjugada às regras do universo das artes plásticas”,¹⁰ Militão fez suas séries de fotografias tomado por modelos de imagens mais comumente feitos. Um desses padrões é a vista panorâmica: aquela fotografia que busca condensar, pela distância do conjunto de elementos que figuram na imagem, uma “vista geral”¹¹ (conseguida pelo fotógrafo ao se posicionar em um lugar mais alto em relação ao que seria o alvo de sua câmera). Militão também fotografou muitos planos médios, aqueles que apresentam de modo parcial – e deste modo hierarquizando partes de um lugar em detrimento de outros – o lugar escolhido para compor parte de uma série de imagens.¹² É certo que tais registros parciais são cheios de possibilidades, e Militão, com bastante destreza, compôs vistas contíguas que,

⁵ Cf. *Idem*, p. 77.

⁶ Walter Benjamin, citando Louis Fiquier, afirma que, em 1859, ocorreu um Salão de Fotografia parisiense. Nesta exposição, pela primeira vez, foram apresentadas ao público diversas paisagens de distintas partes do mundo: Egito, Jerusalém, Grécia, Espanha. “Mal se conheciam os procedimentos práticos da fotografia sobre papel, e já um enxame de operadores se aventurava por toda parte, para nos trazer vistas de monumentos, de edifícios, de ruínas, vistas tomadas de todas as terras do mundo conhecido”. Louis Fiquier *apud* Walter Benjamin. *Passagens*, [1982] 2006, p. 724.

⁷ Fraya Frehse. *Op. cit.*, 2004, p. 99.

⁸ Cf. Alphonse Lièbert. *Photographie en Amérique: traité complet de photographie pratique contenant les découvertes les plus récentes*, 1884, *passim*; *Diário de Viagens*.

⁹ José de Souza Martins. “A imagem incomum: a fotografia dos atos de fé no Brasil”. In: *Estudos avançados*, 2002, p. 224; grifos do autor.

¹⁰ Solange Ferraz de Lima & Vânia Carneiro de Carvalho. “Militão e a paisagem possível”. In: Gino Caldato Barbosa *et. alli.*, *Op. cit.*, 2004, p. 15.

¹¹ Cf. Carta ao Sr. Paulo Wilkens, 1.fev.1887.

juntas, formam panoramas [figuras 4 e 5, 11 e 12]. Mas, articuladas ou não a outras imagens, nas vistas urbanas nossa personagem não privilegiou capturar os indivíduos desfrutando do espaço¹³ (ainda que possamos conjecturar, com essas fotografias, algumas práticas sociais dessas pessoas pelos largos, ruas, parques e outros locais públicos retratados).

Contudo, como produtor desse tipo de imagem, não é suficiente afirmar que Militão aderiu à voga dos álbuns de cidades tomando como parâmetro apenas as empreitadas de profissionais que fotografaram outras paragens. Assim como os demais empreendimentos de vistas urbanas, o *Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo (1862-1887)* é resultado também da compreensão de Militão em relação às potencialidades de se transformar algumas paragens brasileiras em fotografias, contribuindo desta maneira para a formação de uma imagem moderna de São Paulo. E, por ter levado a cabo um projeto com as dificuldades que ele tanto enfatizou em suas cartas, Militão demonstrou achar que as transformações pelas quais São Paulo passava eram um tópico merecedor de um álbum comparativo de vistas. Além disso, nossa personagem teve a percepção de que existia um público para elas. Senão, ele não teria se empenhado para que essas imagens circulassem, tornando-as empreendimentos comerciais. É fato que ele errou na avaliação ou, ao menos (e como vimos), queixou-se da falta de saída do álbum. No entanto, o importante é que Militão apostou na mudança paulistana como tema de um conjunto de fotografias, confiando na força da sua intervenção. Suas vistas urbanas ajudariam a compor a imagem de São Paulo mediante o uso de seus apetrechos “moderníssimos”:¹⁴ a fotografia seria instrumento e alegoria do processo de transformação da cidade de São Paulo.¹⁵

Estas vistas urbanas são, deste modo, testemunhos de que o fotógrafo foi dos primeiros produtores (senão o primeiro) que se empenharam na formação de uma imagem

¹² Cf. Solange Ferraz de Lima & Vânia Carneiro de Carvalho. “Militão e a paisagem possível”. In: Gino Caldato Barbosa *et. alli.*, *Op. cit.*, 2004, p. 13-15.

¹³ Cf. Solange Ferraz de Lima & Vânia Carneiro de Carvalho. “Representações urbanas: Militão Augusto de Azevedo e a memória visual da cidade de São Paulo”. *Op. cit.*, 1998, p. 113-114.

¹⁴ Cartas aos jornais O Norte de S. Paulo e Jornal do Ipiranga, 1.jul.1884. Deste ponto de vista, as representações sociais que as imagens de Militão carregam seriam, dinâmicas em relação ao substrato que as originou: trata-se de um produto social mas que, ao mesmo tempo, reorganiza as práticas coletivas, uma vez que ela não é exatamente um reflexo da estrutura social que a originou. Cf. Émile Durkheim & Marcel Mauss. [1902-1903]. “Algumas formas primitivas de classificação”. In: Marcel Mauss. *Ensaio de sociologia*, 1981; Eunice Durham. “Cultura e ideologia”. In: *A dinâmica da cultura: ensaios de antropologia*, [1984] 2004, p. 261-263.

¹⁵ Tomamos a idéia de alegoria tal qual foi utilizada por Walter Benjamin em sua obra sobre o drama barroco alemão e, ainda, em seus textos centrados no poeta Baudelaire. Segundo Jeanne Marie Gagnebin, a alegoria reabilita a temporalidade e a historicidade, uma vez que o desenvolvimento do tempo afeta a sua construção, sua

moderna de cidade para São Paulo, através do meio utilizado para a produção destas vistas – a fotografia – e, em especial, por buscar apresentar, por meio da montagem de uma sequência de imagens, o próprio processo de modernização daquela capital provincial (por ele nomeado em suas cartas através do termo “progresso”).¹⁶ E foi com este álbum que Militão esboçou alguma noção de transformação histórica que atingiu um grande número de pessoas. Ao contrário de suas cartas, que circularam no âmbito de seu mundo privado, o *Álbum* foi concebido como uma mercadoria que deveria ser consumida pelo maior número possível de clientes, relacionando pessoas através da efetivação de trocas comerciais.

Para concretizar tal projeto, boa parte do ano de 1887 foi dedicada a ele. E não se deve desconsiderar que este trabalho só foi viável por conta de uma ação prévia de Militão, que foi a de ter a “pachorra”¹⁷ de guardar, por vinte e cinco anos, os clichês que ele fez da cidade. Tudo leva a crer que Militão possuía um plano carregado de propósitos e, por isso, agenciava suas fotografias para realizá-lo.¹⁸ Segundo a idéia de “intenção”, desenvolvida por Baxandall, as imagens de Militão são resultado de “uma relação entre o objeto e suas circunstâncias”, as quais têm um objetivo definido.¹⁹ Foi assim que as imagens de 1862 foram recuperadas segundo uma finalidade, anunciada em carta a seu amigo Garraux:

Estou fazendo um trabalho que julgo muito importante, mas talvez pouco rendoso. É um álbum comparativo de S. Paulo antigo e moderno. Tenho os clichês de 1862 e estou fazendo os comparativos atuais.²⁰

Para verificar como é que o fotógrafo colocou em prática a resolução de apresentar, a partir de vistas urbanas, a cidade “antiga” e “moderna”,²¹ cabe extrair algumas representações, inscritas nas fotografias de nossa personagem, que estão relacionadas às transformações da cidade daquele quarto de século.

compreensão e seu envelhecimento histórico. Cf. Jeanne Marie Gagnebin. “Alegoria, morte, modernidade”. In: *História e narração em Walter Benjamin*, [1994] 1999, p. 36-37.

¹⁶ Cf. Cartas a Paulo F. C. Vianna (Campos Fazenda), 3.fev.1888; ao amigo Dr. Henrique Ellis, 20.abr.1893; a Luiz, 20.nov.1895.

¹⁷ Carta a Portilho, 1.jun.1887.

¹⁸ Segundo Alfred Gell, a agência pode ser atribuída às pessoas e às coisas que iniciam seqüências causais de determinado tipo, provocadas por ações intencionais. Cf. Alfred Gell. *Art and agency*, 1998, p. 16.

¹⁹ Michael Baxandall. *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*, [1985] 2006, p. 80-82.

²⁰ Carta ao Sr. A. L. Garraux (Paris), 21.jan.1887.

²¹ Deve-se ressaltar que quase não há a utilização de “antigo” e “moderno” nas legendas no *Álbum Comparativo*. O que se encontra nos escritos do conjunto são as datas às quais estes termos se referem na carta ao comerciante francês. Através da disposição, à esquerda, da fotografia de 1862, e à direita, de seu equivalente de 1887 [figuras 1 e 2], o fotógrafo também criou a sensação de um “antes” e um “depois” ao apreciador das imagens.

Para tanto, pode-se conjecturar que, uma vez decidido sobre a realização do álbum comparativo, um plano inicial foi elaborado pelo fotógrafo, de modo a orientar a execução de seu projeto. Dentre os diversos elementos que concorreram para a formulação dessas diretrizes, pode-se aventar dois elementos centrais e inter-relacionados. Por um lado, a sua vivência da cidade, em todos esses anos, deve ter orientado sua percepção acerca das transformações que seriam fotografáveis – ou seja, apreensíveis aos olhos dos apreciadores de suas vistas –, de forma a possibilitar a construção de uma São Paulo em mudança (especialmente material) segundo as vogas do “progresso”.²² Além disso, o resultado de seu trabalho anterior, corporificado nas imagens de 1862, serviu como referência para a produção das novas vistas de 1887.²³

Provavelmente, foi tendo em mente ao menos estes dois aspectos que Militão caminhou com sua câmera por lugares da cidade, retratando-as segundo ângulos considerados propícios. Depois de ter as vistas prontas, não se deve esquecer que ele ainda montou o

²² Acerca da percepção de Militão em relação às transformações retratadas, deve-se tomar como pressuposto um diálogo do fotógrafo com certas idéias evolucionistas – tidas como um “princípio universal e que se aplicava a todas as coisas: ao universo, ao mundo orgânico e celular, ao mundo social e político” (Lilia Moritz Schwarcz. *Retrato em branco e negro: jornais, escravos e cidadãos em São Paulo no final do século XIX*, 1987, p. 82) – que se tornaram quase que uma obsessão de alguns grupos. É o caso dos agentes envolvidos com projetos como o jornal *A Província de São Paulo* (e que, como vimos, deram vivas ao empreendimento de Militão), e que eram os maiores difusores, para um público mais amplo, dessas formulações. Uma vez que ocorreu a adoção deste ideário modernizante por parcelas das elites políticas, as quais implementaram legislações e artefatos relacionados à racionalização e ao controle dos espaços públicos da capital provincial – aqueles que foram retratados por nosso fotógrafo, em 1862 e em 1887 –, estes locais foram motivo de conflito e de disputa por parte da população paulistana como um todo. O que estava em jogo eram concepções de que os espaços públicos deveriam ser alvo destes empreendimentos relacionados às vogas do “progresso”, mas, ao mesmo tempo, de que se tratava do *locus* de realização de atividades sócio-econômicos e culturais das camadas subalternas da população. As fotografias que serão motivo de análise não devem ser entendidas como um projeto a parte de todas essas questões. Cf. Fraya Frehse. *O tempo das ruas na cidade de São Paulo em fins do Império*, 2005.

²³ Tal conjunto, de quase uma centena de imagens feito em 1862, não foi recuperado como um todo por Militão em 1887. Pedro Corrêa do Lago supôs que o fotógrafo não tivesse mais todos os negativos feitos nesta época. Mas há indícios para que se pense o contrário, levando em conta o cuidado e a “pachorra”, anunciada em sua carta a Portilho, que ele sempre pareceu ter com seus objetos de trabalho, como fica patente na preocupação de guardar fotografias feitas em seus álbuns de estúdio e organizar seus clichês em listagens, como aquela por ele chamada *Maços de clichês*. Além disso, em 1885, Militão tentou leiloar (sem sucesso) seus clichês de vistas urbanas. Esta situação possibilita afirmar que, em 1887, o fotógrafo estava de posse da série de negativos de São Paulo feita décadas antes, e realizou uma cuidadosa seleção deste material para organizar seu *Álbum* (orientada pelo propósito de destacar o que foi alvo de transformação). Pela predileção de uma, dentre duas ou mais imagens de uma mesma rua [figuras 48, 49, 43], que muitas vezes o efeito de mudança parece se intensificar. Além disso, o conjunto de 1862 não poderia ser utilizado em sua totalidade no *Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo (1862-1887)* porque o fotógrafo tinha limitações para executar seu projeto. Afinal, o objetivo de Militão com seu álbum era, também, a venda; o preço do conjunto deveria ser possível de ser pago, ao menos, pela parcela mais abastada da população paulistana. Tal preocupação foi expressa pelo fotógrafo na mesma carta a Garraux: “os álbuns devem ter de 60 a 70 vistas e seu preço não excederá nunca 50\$000” (Carta ao Sr. A. L. Garraux, 21.jan.1887). Cf. Pedro Corrêa do Lago. “A primeira reportagem fotográfica de São Paulo”. In: Pedro

Álbum, ordenando imagens, criando seqüências e identificando lugares por meio das legendas.²⁴ Cumpridas tais ações, estaria pronta a produção do *Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo (1862-1887)*. Chama a atenção, ainda, os termos utilizados no título, que busca sintetizar o que é esta série de vistas urbanas. É central a maneira com que o fotógrafo qualificou o álbum, utilizando-se do termo “comparativo”. Militão concebeu a ligação entre aquelas imagens a partir de um exercício específico, que coteja dois momentos distintos da cidade. No caso, o espaço fotografado é o mesmo nos dois períodos; ele é que possibilita verificar quais são as diferenças e, às vezes, o que há de semelhante nas imagens. É justamente por meio desse jogo de disparidades e permanências que é possível identificar a transformação que Militão retratou e qualificou com o termo “progresso”.

O *Álbum* torna-se ainda mais complexo na medida em que se percebe que ele não é todo composto de pares comparativos. Pouco mais da metade das fotografias – trinta e seis delas – atendem exatamente a este padrão. As demais imagens foram, na maioria, feitas em 1887. Militão abriu seu conjunto com três tomadas panorâmicas da cidade. Após as vistas gerais, têm-se seis tomadas parciais de espaços de São Paulo também de 1887.²⁵ Em seguida, foram inseridas as fotografias comparativas de 1862 e de 1887. Há ainda uma imagem de 1887, do Seminário Episcopal, e quatro vistas de 1862.²⁶ Por fim, as últimas dez imagens

Corrêa do Lago (org.). *Militão Augusto de Azevedo: São Paulo nos anos 1860*, 2001, p. 18; Cândido Domingues Grangeiro, *As artes de um negócio: a febre fotográfica. São Paulo, 1862-1886*, 1993, p. 169.

²⁴ Notar essas distintas atividades significa levar em conta a diferença entre dois tipos de sistemas de representações que se imiscuem neste conjunto de fotografias. O ato de fotografar é da ordem do índice: representa seu referente através da contigüidade física. Seu resultado, a imagem, é testemunho do encontro entre o fotógrafo e aquilo que ele retratou. Já a escolha dos ângulos, a organização das vistas e a composição das legendas fazem parte de um sistema simbólico, certamente arbitrário e convencional. Ele pressupõe algum tipo de compartilhamento de códigos entre fotógrafo e os apreciadores das suas vistas para que, no limite, o *Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo (1862-1887)* tivesse algum sentido à sua época e, também, posteriormente. Cf. Philippe Dubois. “Da verossimilhança ao índice: pequena retrospectiva histórica sobre a questão do realismo na fotografia”. In: *O ato fotográfico e outros ensaios*, [1990] 1994, p. 23-56.

²⁵ Essas vistas também têm o objetivo de “apresentar” a capital provincial no momento em que o *Álbum* foi feito, desta vez a partir de determinados espaços. Esta era uma prática comum de Militão quando da montagem de seus álbuns: após as imagens mais abrangentes, ele agrupava planos médios que buscavam trazer, com maiores detalhes, partes da cidade fotografada, concebida inicialmente por vistas gerais. Foi, assim, um padrão que persistiu, também, no *Álbum Comparativo*. Cf. *Vistas de São Paulo; Vistas de Santos*.

²⁶ Airton José Cavenaghi classificou estas fotografias como parte de uma “seqüência de exclusão”, uma vez que elas trariam elementos contraditórios à intenção expressa nas demais imagens do *Álbum Comparativo*: mostrar o “progresso” da cidade. Porém, em nenhum momento Militão afirmou que todas as imagens formariam pares comparativos; o objetivo do fotógrafo era cotejar a cidade, como um todo, no intervalo de tempo entre 1862 e 1887. Sob esse aspecto, não parece ser tudo que se apresenta da mesma forma, e foi possível ao fotógrafo incluir no conjunto vistas de 1862 sem imagens comparativas de 1887. Desta feita, Militão incluiu, metonimicamente através de algumas imagens, a “antiga” cidade de São Paulo. Cf. Airton José Cavenaghi. *Imagens que falam: olhares fotográficos sobre São Paulo (Militão Augusto de Azevedo e ‘São Paulo Light and Power Co.’), fins do século XIX e início do século XX*, 2000, *passim*.

referem-se aos novos bairros e espaços de lazer da capital provincial, que não se circunscreviam ao território que foi concebido como urbanizado por Militão, tempos antes.²⁷

Dessa perspectiva, o conjunto de imagens pode ser entendido como resultado de diferentes estratégias feitas segundo um intuito principal: mostrar a transformação da cidade naquele intervalo de tempo. Por meio da reiteração dos mesmos elementos, de certa maneira escolhidos pelo fotógrafo como representativos dos anos de 1862 e de 1887, é que vem à tona este “antes” e este “depois”. E são principalmente os planos médios comparativos – feitos e relacionados da maneira com que foram – que combinam mais referências sobre o modo com que a São Paulo, “antiga”, se transformou em outra, “moderna”. Ao se confrontar tais imagens, o que parece destacar-se é que as vistas feitas na primeira data caracterizam-se pela ausência de certos elementos – signos de um “progresso” material – que remeteriam às mudanças ocorridas pelo processo de modernização, enquanto que aquelas feitas vinte e cinco anos depois estão marcadas pela presença desses novos sinais: ruas e calçadas pavimentadas, bonde, casas comerciais, habitações reformadas ou reconstruídas, tálburis, quiosques [figuras 1 e 2, 50 e 51]. À primeira vista, parece até que o “moderno” apresenta-se à câmera como algo dado, sem intervenção de parte daquele que produziu o *Álbum*. Porém, as ingerências de nossa personagem podem ser notadas em diversos aspectos do conjunto: através da forma com que Militão escreveu uma legenda, a partir de um determinado ângulo de tomada da imagem, ou pela seleção das vistas de 1862.

Estas são algumas pistas que remetem ao caráter autoral do conjunto. Apesar de marcadas pelo processo social em questão, as imagens guardam uma certa autonomia em relação ao substrato social que as levou a existir. A composição dessas imagens busca relacionar-se à transformação concreta que era operada em São Paulo, e isso foi possível porque Militão utilizou-se de convenções da linguagem fotográfica existentes no momento para mostrar essas diferenças entre 1862 e 1887.²⁸

²⁷ Para uma verificação mais detalhada do conjunto das imagens do *Álbum Comparativo*, cf. o “Anexo – Fotografias do *Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo (1862-1887)*” desta dissertação.

²⁸ Essas alusões são largamente inspiradas nas observações de Antônio Cândido a respeito da estética naturalista, que buscava ser uma “transposição direta da realidade”. Segundo o crítico literário, “nós sabemos que, embora filha do mundo, a obra é um mundo, e que convém antes de tudo pesquisar nela mesma as razões que a sustentam como tal. A sua *razão* é a disposição dos núcleos de significado, formando uma combinação *sui generis*, que se for determinada pela análise pode ser traduzida num enunciado exemplar. Este procura indicar a fórmula segundo a qual a realidade do mundo ou do espírito foi reordenada, transformada, desfigurada ou até posta de lado, para dar nascimento ao outro mundo. Ver criticamente a obra é escolher um dos momentos deste processo como plataforma de observação”. Cf. Antônio Cândido. [1991]. “De cortiço a cortiço”. In: *O discurso e a cidade*, 2004, p. 105; grifo do autor.

Sobre esse aspecto, as ênfases de Militão no que se refere às mudanças ocorridas na capital provincial atêm-se ao universo das representações, uma vez que compreendemos o processo de modernização através da objetiva de nossa personagem. Nesse sentido, o “progresso” é aludido pelas vistas urbanas de modo sempre indireto, tendo como mediação os recursos da fotografia que o artista dominava. Portanto, a tessitura da obra em questão revela-nos uma versão do processo de modernização, embrenhada na experiência vivida por Militão ao longo de tantos anos.

Levando em conta tais considerações, a apresentação de “indícios” dessas fotografias de Militão – nosso objetivo neste capítulo – ocorre com a intenção de verificar quais são os elementos escolhidos por Militão e que se repetem nas tomadas fotográficas, para que a transformação de São Paulo (vinculada a uma certa idéia de urbanização, pautada pelo ideal europeu de civilidade) seja evidenciada. Ficaremos atentos, ainda, às referências que denotam alguma especificidade do “progresso” ocorrido na capital provincial.²⁹

Militão abriu seu *Álbum Comparativo* com três vistas gerais datadas de 1887, focadas de modo a privilegiar, respectivamente, os lados sudeste, central e noroeste de São Paulo [figuras 38 a 40]. Elas foram feitas de um mesmo ponto: de cima da torre do Jardim Público. Este posto cimeiro, que tinha vinte metros, foi construído na presidência de João Teodoro, no momento de reforma do jardim.³⁰ Neste empreendimento foi criado, como alternativa de

²⁹ Este trabalho, desta forma, segue as formulações de Carlo Ginzburg, uma vez que busca “pistas” e “sinais” para descortinar os núcleos de significação das imagens de Militão no que diz respeito à formulação de um “passado” e de um “presente” de São Paulo, com seu *Álbum Comparativo*. A referência empírica para este exercício ora proposto é o conjunto de imagens disponibilizado pelo Museu Paulista. Porém, as fotografias de 1862, em função de sua qualidade, foram reproduzidas do livro de Pedro Corrêa do Lago. Essa consideração é pertinente porque se deve ter em conta que a dúzia de exemplares conhecidos atualmente do *Álbum* é um pouco diferentes entre eles em relação às tomadas feitas por Militão e, por conseguinte, à cena retratada. Por fim, cabe o esclarecimento que, apesar de não se ter nenhum tipo de comprovação de que as legendas do *Álbum* sejam de Militão, como problematizou Fraya Frehse, também não se tem nenhuma referência na documentação analisada de que o fotógrafo compartilhou com alguém este trabalho, de cunho pessoal tão importante. Por isso, assume-se aqui que os escritos que acompanham as imagens também são de autoria de Militão. Cf. Carlo Ginzburg. “Sinais: raízes de um paradigma indiciário”. In: *Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história*, [1979] 1989, p. 143-180. Pedro Corrêa do Lago (org.). *Op. cit.*, 2001, *passim*; Fraya Frehse. “Fotografias de rua para a antropologia: o *Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo (1862-1887)*, de Militão Augusto de Azevedo”. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, 2002, p. 39, 44.

³⁰ Este espaço existia, como Jardim Botânico, desde a Colônia. Esta reforma é uma das muitas obras deste político cujo governo tem destaque em parte da historiografia de São Paulo justamente por marcar um período de “refundação” de São Paulo, pela alteração de sua fisionomia e a partir da sua vocação econômica, até então basicamente de subsistência, para se tornar a capital do café. João Teodoro gastou metade do orçamento da Província para modificar a fisionomia da capital provincial, contratando o Coronel Antônio Bernardo Quartim (que, àquela época, era visto por seus adversários políticos como corrupto e incompetente) para coordenar as obras. Cf. Richard Morse. *De comunidade a metrópole: biografia de São Paulo*, 1954, p. 114-115, 179, 192; Eurípedes Simões de Paula. *Contribuição monográfica para o estudo da Segunda Fundação de São Paulo*,

diversão aos moradores e visitantes da capital provincial, um equipamento que traz, a quem dele se utiliza, um modo de visualidade intrinsecamente relacionado com uma forma moderna de apropriação da imagem da cidade: através da vista panorâmica.³¹ Esta situação foi percebida por Militão para a composição de suas fotografias, cujo objetivo primordial era apresentar a “cidade”.

A localização de Militão favoreceu a formação de um primeiro plano, nas três fotografias, da estação ferroviária e do trem passando como que quadro a quadro, seguindo para Jundiaí. E não pareceu à toa a opção de Militão em iniciar seu conjunto com as construções relacionadas ao caminho de ferro (sendo que a própria estação aparece apenas parcialmente na primeira imagem, envolta de palmeiras) e, mais ao fundo, partes de São Paulo. O fotógrafo aguardou a passagem do trem para compor suas vistas gerais, o que permite identificar alguma intencionalidade no modo com que ele as fez. Não seria a primeira vez que o fotógrafo focou sua objetiva neste caminho de ferro; décadas antes ele acompanhou com sua máquina de chapas úmidas as obras da Railway da praia ao planalto [figuras 23 e 27]. A falta de trem, aliás, foi motivo de desistência do fotógrafo em um trabalho itinerante pelas Minas Gerais com o fotógrafo Antônio de Souza Bentim,³² pois a ausência desse meio de transporte foi caracterizada por Militão como um “atraso”. Se, a princípio, a explicação para qualificar a inexistência de uma ferrovia era de ordem prática – o gasto de tempo excessivo no trânsito entre localidades, se comparado à permanência dos fotógrafos nelas, trabalhando –, a tal justificativa Militão acresceu outra: o orgulho sentido pela estrada do Cruzeiro, caminho de ferro que articulava São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais,³³ passando por cidades que provavelmente não estavam na rota da excursão sugerida por Bentim:

1936; Fraya Frehse. *Op. cit.*, 2005, p. 45-92; Eudes Campos. *Arquitetura paulistana sob o Império: aspectos da formação da cultura burguesa em São Paulo*, 1997, p. 210-253. (v. 1)

³¹ Cf. T. J. Clark. *Op. cit.*, 2004. No conjunto de vistas do *Álbum Comparativo*, há uma imagem da torre, tirada do chão e cujo texto que a acompanha é “Jardim Público. (Reformado sob a presidência do Dr. João Teodoro, 1874.)” [figura 52]. Nessa fotografia figura – junto com as árvores, a estátua, o coreto, o espelho d’água e um chafariz – o mirante que o fotógrafo utilizou para compor muitas de suas panorâmicas.

³² Militão referiu-se a Bentim em inúmeras cartas, uma vez que se tratava de um fotógrafo itinerante que era comprador de materiais fotográficos vendidos por Militão. Em 1883, nossa personagem escreveu para Taubaté (SP) para contatá-lo; quatro anos depois, Bentim estava em Itajubá (MG). Há ainda outras missivas em que o fotógrafo não especificou a localidade às quais elas estavam endereçadas. Cf. Cartas a Antônio de Souza Bentim, 7.nov.1893, 28.fev.1884, 24.set.1886, 6.out.1886, 21.out.1886, 5.nov.1886, 4.jan.1887, 21.jan.1887 e 4.set.1887.

³³ Cf. Marina de Mello e Souza. *Parati: a cidade e as festas*, 1994, p. 51-53.

Consta-me que o Estado de Minas é muito pobre, e a falta de estrada de ferro é um grande atraso, pois levasse mais em viagem que nos lugares. [...] Sim, bravo-me da estrada de ferro do Cruzeiro; se houvessem boas cidades, me pareceria preferível.³⁴

A satisfação do fotógrafo explica-se, ainda, em função do uso constante daquele meio de transporte em suas viagens. Na Europa – lugar do qual acabava de voltar quando escreveu esta carta e fez seu álbum comparativo – foi comum o uso do trem para seus deslocamentos. Militão também se utilizou bastante do trem no seu país, em suas viagens à Corte, ao interior e ao litoral da Província, assim como para distribuir material fotográfico a seus colegas.³⁵ Tudo isso indica uma percepção positiva, por parte de Militão, com relação à ferrovia, em que os trilhos permitiam não só passeios em pouco tempo, como também negócios lucrativos. A falta deste transporte simbolizava, para nossa personagem, um atraso; impediria um trabalho condizente com as expectativas de ganho financeiro. Com efeito, desde a inauguração da ferrovia, em 1867, a movimentação de pessoas, mercadorias e capitais foi cada vez maior em São Paulo. Richard Morse apresentou um quadro de valores relacionados à estrada de ferro, cujos números revelam a vitalidade do empreendimento:³⁶

Ano	Passageiros	Toneladas de carga	Saldo
1870	75.399	68.433	1.187:425\$106
1880	130.584	177.482	2.577:730\$530
1890	422.355	607.309	4.007:503\$800

A percepção de que era a estrada que fazia a cidade se transformar era perceptível não só para Militão – que, apresentando São Paulo por meio da estrada de ferro, acabou por associar as mudanças da capital provincial à instalação de tal meio de transporte – como para vários de seus contemporâneos.³⁷ As três imagens buscam, ainda, apresentar a “moderna” capital provincial como um todo. A forma com que Militão retratou – do alto, buscando planos abrangentes –, em conjunto com as legendas, remetem aos diferentes espaços de cada uma das três fotografias: o “Lado do S. E.”, a “Parte Central”, o “Lado do N. O.”. Trazer a cidade através de três tomadas revela que, para seu autor, não seria possível fazer apenas uma panorâmica – mesmo com um lugar como o mirante à disposição – de modo a captá-la completamente. Era como se a São Paulo de 1887 não coubesse em apenas uma tomada;

³⁴ Carta ao Sr. Antônio de Souza Bentim, 21.out.1886.

³⁵ Cf. *Diário de viagens; Livro-copiador de cartas*.

³⁶ Cf. Richard Morse. *Op. cit.*, 1954, p. 180.

³⁷ Cf. *Idem*, p. 162-163.

seriam necessárias ao menos três delas para que se tivesse uma visão geral da capital provincial.³⁸ Essas vistas revelariam, cada uma ao seu ângulo, as muitas construções, novas, grandes e arborizadas, edificadas ali por moradores mais abastados em função do local de passagem do trem³⁹ e cujas ruas seriam foco de imagens de Militão no mesmo álbum.

Não passaria despercebido àquele que olhasse as imagens com cuidado, que as lentes de Militão captaram não só a cidade, como também seus limites com locais mais descampados. O fotógrafo compôs uma imagem aberta que apresenta uma elevação localizada “entre a cidade e o rio Pinheiros a sudoeste”⁴⁰ (e que, posteriormente, ficaria conhecido como Espigão da Paulista), que emoldurava a parte construída. Por este aspecto relativo à feitura de tais imagens, o fotógrafo não só retratou a cidade, como também mostrou suas potencialidades de crescimento.

Ainda segundo tal perspectiva, Militão apresentaria em seu *Álbum* várias vistas mostrando a constituição de bairros da cidade, erguidos em locais que, até pouco tempo, eram chácaras [figuras 53 a 57]. Dentre as imagens que permitem verificar a cidade – com todos os seus símbolos de “progresso”, que passavam paulatinamente a caracterizá-la – avançando sobre seu entorno, há um par comparativo que revela bem essa situação. As vistas têm as legendas “Cidade de S. Paulo e antigo Miguel Carlos. (Vista tirada do Seminário Episcopal.)”, para a fotografia referente a 1862, e “Rua Florêncio de Abreu. (Descida do antigo Miguel Carlos.)”, que acompanha a imagem feita duas décadas e meia mais tarde [figuras 58 e 59].

As legendas procuram deixar claras ao observador informações acerca do que as fotografias tratam e como foram feitas. O texto da primeira vista chama a atenção para o fato de que ela corresponde à “cidade de São Paulo”. Com tal afirmação, pode-se dizer que a imagem é uma panorâmica: feita do alto e com o objetivo de abarcar um todo. Esta fotografia que, além de apresentar, da torre do Seminário Episcopal, “a cidade” (entendida como a parte da capital provincial que era urbanizada), mostra ainda o “antigo Miguel Carlos”, lugar que foi compreendido como fora (e até, talvez, distante) do perímetro urbano.

³⁸ Sobre esse aspecto, é interessante notar que, apesar do fotógrafo sempre iniciar suas séries com vistas gerais, as fotos tiradas da Torre do Jardim tiveram um modo inédito de composição em sua obra. Elas foram feitas de um mesmo ponto, e não de locais diferentes. Tomando como contraponto as fotos de 1862 que foram organizadas no seu outro álbum, o *Vistas de S. Paulo*, elas foram tiradas de três lugares distintos: do Seminário Episcopal, da Várzea do Carmo e do Paredão do Piques, como apontou o próprio Militão nas legendas do conjunto. Elas captam o núcleo urbano a partir da eleição de um ponto em que ele se iniciava.

³⁹ Cf. *Idem*, p. 192, 197-198, 285.

O texto que acompanha a segunda imagem é mais sintético: identifica o nome da rua fotografada em 1887 – a Florêncio de Abreu, que era chamada, tempos antes, de rua da Constituição, e foi alvo de várias imagens feitas por Militão em 1862 – em conjunto com a informação que articula este par de vistas: a via é a “descida do antigo Miguel Carlos”. Nesse momento, em 1887, segundo Militão, a Florêncio de Abreu estava no lugar de parte do Miguel Carlos. A “cidade”, por meio da rua fotografada, avançou sobre a porção de terra que, em um primeiro momento, tinha feições rurais.

As legendas foram fundamentais para a composição desse par comparativo, pois só é possível inferir que tais imagens tratam do mesmo espaço, tão transformado, a partir destes escritos. A maneira com que o fotógrafo as compôs desvela também quais foram essas mudanças. A panorâmica, como bem observou Pedro Corrêa do Lago, foi feita com o intuito de mostrar toda a capital provincial de então,⁴¹ uma vez que aparecem nesta fotografia todas as maiores torres das igrejas: da esquerda para a direita, tem-se o Carmo, a Ordem Terceira, a Sé, a dos Remédios e a de São Bento.

Entretanto, pela proximidade entre o local que se postou para fotografar e a chácara de Miguel Carlos, Militão acabou por destacar esta propriedade em detalhes – como os seus fundos, torneados de plantações – os quais não apareceriam caso seu intuito fosse captá-la. Tomando as imagens de chácaras feitas por Militão nessa década, elas, em geral, apreendem a frontaria da habitação principal como articuladora dos demais elementos que compõem a vista [figura 22]. Além das costas da casa, pode-se ver também a “descida” que separa os dois terrenos flagrados na imagem, nomeada de forma homônima à chácara.

Portanto, ainda que se tratasse de uma panorâmica e que toda a cidade estivesse contida nela, o fotógrafo recuperou, para o *Álbum*, a imagem de forma a colocar peso no primeiro plano que foi retratado, de certo modo, involuntariamente: interessou-lhe apresentar as transformações que aquela paisagem rural teve naquele intervalo de tempo. E não foram poucas as mudanças que atingiram a região. Para começar, este espaço não era mais entendido como um lugar separado da cidade, como era o Miguel Carlos. E, sendo mais uma rua dentre tantas que compunham a Capital Provincial, o fotógrafo retratou a Florêncio de Abreu do mesmo modo que fez tantas outras imagens de vias, tanto em 1862 quanto em 1887: a partir de uma tomada parcial. Postado no leito da Florêncio de Abreu, em cima dos trilhos do

⁴⁰ *Idem*, p. 23.

⁴¹ Cf. Pedro Corrêa do Lago (org.). *Op. cit.*, 2001, p. 48.

bonde, Militão fotografou-a pavimentada, com calçadas, iluminação e um certo movimento de carroças em seu leito. A rua encontrava-se rodeada de casas térreas e de construções maiores, de três pavimentos, feitas sob inspiração do ecletismo.

Todos esses signos da imagem de 1887 – a própria rua (pavimentada, calçada e iluminada), o trilho do bonde, as edificações do entorno (comércios ou casas), as carroças, os tálburis – remetem às alterações que culminaram em uma “nova” São Paulo no *Álbum Comparativo*. São esses os símbolos que reincidiram nas imagens, possibilitando contrapontos entre 1862 e 1887. As duas séries foram articuladas por uma noção de historicidade progressiva, notada através do acúmulo dos “híbridos” – produtos da revolução tecnológica que são notados, na constituição moderna que separa natureza e cultura, como puros objetos relacionados ao domínio das leis da natureza –⁴² nos espaços da cidade. Tal forma de compreensão da passagem do tempo é tomada por Bruno Latour como uma compreensão particular de história, cuja imagem ideal seria a “flecha no tempo”. Em tal concepção, não haveria espaço para recuos ou repetições cíclicas.⁴³

Porém, voltemos ao par comparativo em questão, a fim de que possamos verificar as consequências desse modelo de conceber a mudança nas imagens de Militão. O trecho da Florêncio de Abreu retratado foi construído sem referências de tempos antigos. Não há, por exemplo, espaço para casas coloniais. Tanto as pequenas casas térreas, de janela para a rua, quanto as habitações de três pavimentos, referem-se a modos de edificação que se relacionavam às novas vogas da arquitetura paulistana. A imagem indica uma série de elementos – os quais se vêem em muitas fotos de 1887 – que remetem ao “moderno”, dentre os quais se destacam pequenos degraus adornados com estruturas de ferro, vidro nas janelas, tijolos empregados no erigir das paredes, platibandas, porões, formatos associados a modelos de construção européia, como os chalés. Estas tendências faziam com que os moradores da capital provincial fossem dependentes de materiais externos à produção local e também de certos saberes tributários de um corpo de especialistas os quais, cada vez mais, faziam desta capital provincial espaço de trabalho.⁴⁴

Diante de um novo céu, alumiado, os passantes não mais seriam irreconhecíveis uns aos outros. Afinal, em 1887, Militão fotografou postes de luz por sobre as calçadas,

⁴² Cf. Bruno Latour. *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*, [1991] 1994, p. 8-13.

⁴³ Cf. *Idem*, p. 66-75.

permitindo conjecturar que a circulação pela Florêncio de Abreu ocorresse à luz do dia ou da noite. Contudo, antes que se conceba que tal movimentação acontecesse sem qualquer ordenação, a imagem permite identificar diferentes espaços em que a rua se subdividia. O lugar dos trilhos era, primordialmente, do bonde. As calçadas demarcavam o lugar do deslocamento feito a pé. O lado oposto àquele em que foram instaladas as vigas de ferro para que o bonde circulasse, era daqueles que se utilizavam de outros meios para se locomover: por meio de carroças, tálburis ou de um animal selado.⁴⁵

A reunião destes indícios de mudança, localizados no par comparativo, estão presentes, com maior ou menor intensidade, em outras vias fotografadas. A Florêncio de Abreu, porém, era um lugar privilegiado para que tantos signos de progresso se condensassem. Afinal, a transformação da cidade era notada especialmente nessas ruas que ligavam a cidade à estação ferroviária, ícone de riqueza econômica para Militão e seus contemporâneos.⁴⁶ Era no entorno da parada dos trens que os moradores mais abastados erguiam suas casas, e foi ali, também, que o poder público se empenhou em implementar as melhorias que fariam da capital provincial um sinônimo de pujança e de civilização.⁴⁷

Tais indícios também conformavam novas aparências em outras partes da cidade fotografadas. É o caso das imagens feitas no liame localizado a leste da capital provincial, intituladas “Ladeira do Carmo e aterrado do Brás” [figuras 60 e 61]. Para compor essas vistas, nossa personagem situou-se na ladeira do Carmo, principal caminho para o Brás e para o Rio de Janeiro. Tanto em 1862 quanto em 1887, a “cidade” terminava na ladeira. E foi pela altura com que Militão colocou-se na via, postando-se mais perto da várzea do Carmo em 1862, que permitiu a visão um tanto mais nítida da várzea, na época de cheia do Tamanduateí. A fotografia feita duas décadas e meia depois, tomada mais perto do convento do Carmo, impossibilita a apreensão de tal espaço de modo tão cristalino; todavia, percebe-se que o leito encontrava-se, aparentemente, sem água.

Talvez Militão tenha fotografado, nos dois anos, em períodos distintos: de cheia e de seca. Mas estas imagens podem ser associadas, ainda, às modificações que a planície sofreu, e

⁴⁴ Cf. Eudes Campos. *Op. cit.*, 1997; Paulo César Garcez Marins. *Através da rótula: sociedade e arquitetura no Brasil*, 1999.

⁴⁵ Segundo Richard Morse, havia na capital provincial em 1887 sete linhas com 25 quilômetros de trilhos, 319 animais e 43 carros que transportavam um milhão e quinhentos mil passageiros por ano. Cf. Richard Morse. *Op. cit.*, 1954, p. 196.

⁴⁶ Cf. *Idem*, p. 162-163.

⁴⁷ Cf. *Idem*, p. 179-201.

a alusão ao “aterrado do Brás” nas legendas é uma boa pista de que Militão estava interessado em ressaltar a nova configuração da várzea. A baixada e as intervenções nela empreendidas foram motivo de muita contenda entre os moradores da cidade, sobretudo no intervalo de tempo que as fotos de Militão encerram. Este local, que era bastante movimentado por ser uma das entradas de São Paulo, começou, em 1877, a contar com linhas de bonde. Elas foram inauguradas após a ativação da ferrovia localizada perto dali, ligando a capital provincial ao Rio de Janeiro. Entretanto, se o Carmo deveria ser, por isso, um cartão-postal da cidade ao visitante que chegava da corte, ele era, na verdade, espaço ocasional para as cheias do Tamanduateí – dificultando o estabelecimento efetivo de uma via de comunicação entre a cidade e o Brás –⁴⁸ e de despejo de materiais fecais e águas servidas de toda a cidade. Esta prática foi iniciada em um período no qual essa região era considerada distante do núcleo urbano e, assim, própria para se transformar em depósito de tais materiais. Em consequência disso, ela era considerada por alguns, além de suja, como um lugar de onde proliferavam-se miasmas de toda espécie.⁴⁹

Se essa situação, em 1887, não estava inteiramente resolvida – e a obra famosa de Benedito Calixto, “Inundação da Várzea do Carmo” (1892), mostra como as enchentes do rio no Carmo continuavam a fazer parte do cotidiano da cidade e dos temas dos artistas de São Paulo –, o poder público não deixou de agir. Foi também no governo de João Teodoro que se iniciou um conjunto de intervenções naquela região (também coordenadas pelo Coronel Antônio Bernardo Quartim), dentre as quais, a drenagem da Várzea.

Além da baixada do Carmo, seca, a ladeira à qual Militão se colocou para fazer estas vistas, encontrava-se, em 1887, cheia de elementos de “progresso”. Na via em questão, em 1862, aparecem casas feitas de modo rústico e algumas pessoas que posaram: uma mulher, no arrebate de uma das moradias, e quatro homens, captados no lado oposto às casas. Essas pessoas dividiam a cena fotografada com muitas outras. Ao longo da estrada, podem ser distinguidos corpos que se encontravam em trânsito, no momento da tomada de Militão: a pé, a cavalo ou utilizando-se de carroças.

Essa circulação foi um tanto dirimida na fotografia de 1887, uma vez que Militão focou a reforma pela qual o lugar passava. Salta aos olhos o edifício, que estava sendo erguido, à esquerda da ladeira. Tal prédio avizinhava-se a outras casas novas, também

⁴⁸ Cf. *Idem*, p. 192.

⁴⁹ Cf. Fraya Frehse. *Op. cit.*, 2005, esp. p. 103-107; 169-175.

construídas aos moldes do ecletismo. O leito da via também era alvo de intervenção no momento em que a fotografia foi tirada: toras de madeira, montes de areia, blocos e homens em pose de trabalho podem ser vistos. A composição de imagens ocorria, às vezes, de modo paralelo ao empreendimento que culminava na própria transformação do espaço fotografado. Militão compôs, então, uma imagem da ladeira em metamorfose. Nossa personagem reiterou melhorias por sobre ruas tão distintas e, por isso, ele acabou por abrir espaço para que aparecesse, nas imagens, processos de mudança física inacabados.

Desse modo, dois espaços cujos destinos seriam bastante diversos no desenvolvimento das transformações da cidade – o entorno do Carmo estaria atrelado ao local das indústrias, do comércio de víveres, de moradia dos operários e de outros grupos pobres da cidade, enquanto que a Florêncio de Abreu seria marcada pela ocupação de setores mais abastados daquela população –⁵⁰ foram tocados pelos mesmos ícones de mudança: reformas e reconstruções, nas ruas e nas casas do entorno. Podemos afirmar que Militão escolheu ângulos e enfoques que igualavam, nas fotografias, o processo de modernização em duas regiões distintas de São Paulo.

Nos lugares da cidade que sempre foram considerados centrais, o “progresso” aparece com toda a sua força. Neles, estes símbolos de mudança foram também introduzidos à farta, e fazem de algumas imagens um material privilegiado para verificar essas transformações na infra-estrutura urbana da capital provincial. É o caso de uma das primeiras imagens do *Álbum Comparativo*, “Largo da Sé e Rua do Imperador” [figura 51], em que Militão condensou na representação referências a uma série de serviços urbanos inaugurados na capital provincial, a partir dos anos 1870. Podem ser vistos no largo, calçado de paralelepípedos, postes de luz a gás, um ponto de parada dos carros de aluguel e um quiosque, lugar de venda de alimentos.⁵¹

Essas mudanças materiais foram, durante tal intervalo, motivo de querelas nos jornais da cidade, que questionaram o seu bom funcionamento e conservação.⁵² O que ninguém duvidava era que a implementação destes serviços trazia um outro modo de vivenciar São Paulo, distinto do passado da cidade. Os meios de transporte tornavam distâncias mais curtas;

⁵⁰ Cf. Maria Luísa Ferreira de Oliveira. *Relações sociais e experiência de urbanização. São Paulo, 1870-1900*, 2003, p. 40-62 (v. 1); Paulo César Garcez Marins. “Habitação e vizinhança: limites da privacidade no surgimento das metrópoles brasileiras”. In: Nicolau Sevcenko (org.). *História da vida privada no Brasil. República: da Belle Époque à Era do Rádio*, 1998 (v. 3).

⁵¹ Os postes de luz a gás foram inaugurados em 1872; o calçamento, no ano seguinte; o ponto de parada de carros de aluguel, em 1865, e o quiosque, em 1883. Cf. Fraya Frehse. *Op. cit.*, 2005, p. 130; Richard Morse. *Op. cit.*, 1954, p. 138.

a luz noturna permitia um melhor controle daqueles que perambulavam – e o que faziam – pelos espaços da capital; através dos quiosques, o comércio de víveres na rua era organizado e regulamentado pelo poder público.

Ainda nessa imagem, Militão focou, na rua do Imperador, o movimento ocasionado – e observado por uma mulher do alto do quarto sobrado à direita – principalmente pelas lojas abrigadas nos casarões coloniais, reformados com calhas de escoamento de chuva (obrigatórios desde 1870), adornados com balcões de ferro e adaptados para uso comercial. É o caso do “Armazém de molhados” e da “Alfaiataria do Progresso”, devidamente identificados aos transeuntes daquele lugar. No momento da tomada aparecem dois carros e uma quantidade de pessoas (a maioria absoluta, até onde se consegue ver, de homens) passando pelas calçadas e por esta via contígua à Sé.

Estes vestígios, que tomamos como representativos da transformação material da cidade, levaram Militão a fotografar locais em que podemos verificar uma maior concentração de pessoas pelas ruas; em especial, aquelas que abrigavam mais casas comerciais. O par comparativo da rua do Comércio, localizada na área central da cidade e referência para a compra e consumo de víveres [figuras 48 e 43],⁵³ é indicativa do modo com que o fotógrafo aliou transformação material e maior circulação. As duas imagens que compõem o *Álbum* foram feitas segundo uma mesma direção, apresentando a via a partir de sua esquina com a rua das Casinhas. O posicionamento do fotógrafo, porém, foi distinto, uma vez que em 1887 Militão fotografou do alto, intensificando o efeito de transformação daquele espaço.⁵⁴ A reformulação física da cidade e o aumento de fluxos nas vias pareceu exigir uma mudança de perspectiva do fotógrafo, que utilizou outras convenções da fotografia para retratar esse e outros pontos da capital provincial. Assim, a tomada de 1862, feita do chão, mostra a rua torneada de poucos sobrados e de casas térreas com beirais (denunciando assim que, em seu feitiço, a taipa foi utilizada amplamente). As pessoas que aparecem, a maioria a pé e de costas para Militão (com a notória exceção do homem de chapéu e poncho, a encarar o equipamento

⁵² Cf. Fraya Frehse. *Op. cit.*, 2005, p. 130-138.

⁵³ Cf. Maria Luísa Ferreira de Oliveira. *Op. cit.*, 2003 p. 244. (v. 2)

⁵⁴ Na fotografia feita em 1862, nossa personagem compôs uma vista em que a maioria das casas aparece inteiramente. Com o aumento do tamanho das edificações, talvez não fosse possível obter o mesmo efeito a partir do chão, duas décadas e meia depois. Ademais, o maior número de carroças na rua poderia ser um obstáculo à composição de uma imagem que atendesse ao modelo de harmonia e inteligibilidade que uma fotografia deveria ter àquele momento.

fotográfico que o retratou), apresentam o ir e vir produzido pela troca e consumo de mercadorias que a rua do Comércio abrigava.⁵⁵

Duas décadas e meia depois, esse movimento foi acrescido por uma quantidade de carroças, indicando uma mudança no tipo de comércio feito: o volume de mercadorias em circulação na rua teria aumentado, comparativamente a 1862, de tal modo que não seria possível transportá-lo sem tais equipamentos. As edificações fotografadas também sofreram mudanças consideráveis. Houve a substituição de algumas casas térreas por outras, feitas de tijolo (na segunda casa à direita, inclusive, ele pode ser visto, aparente), e a construção de prédios de três andares. Tais habitações – mesmo aquelas que, com seus beirais, revelam que foram feitas em outros tempos – apresentam outros signos de transformação: é o caso das placas de anúncio das lojas, das calhas de escoamento de chuva, dos balcões de ferro e dos adornos nas janelas. Desta forma, o par de imagens da rua do Comércio permite perceber que o comércio ali instalado tornou-se, com o passar do tempo, mais avultado; por isso, mais fortuna afluía por tal rua.

Na rua da Quitanda, outra das vias associada aos estabelecimentos de trocas de mercadorias e ao comércio de rua,⁵⁶ a transformação material aliava-se, na imagem de Militão, também a uma movimentação maior de pessoas [figuras 62 e 63]. Em 1862, ele captou a via pavimentada de paralelepípedos, mas sem calçadas para os pedestres que aparecem na fotografia de vinte e cinco anos depois. As mudanças ocorreram, ainda, no sistema de iluminação da rua: o poste de madeira que carregava luz provocada pelo azeite em combustão foi substituído por mais luminárias, movidas a gás. Além disso, as edificações térreas e antigos sobrados deram lugar a novas habitações de dois ou mais pavimentos.

As pessoas fotografadas em 1862 formam dois grupos. Havia homens vestidos de rica indumentária (como chapéus de abas largas ou cartolas, casacas por sobre as camisas, gravatas, calças e sapatos), que parecem ter parado seus afazeres para observar o fotógrafo, e os que foram flagrados vestidos de roupas mais simples, trabalhando. Um deles, de cabeça

⁵⁵ Se for levada em conta a outra imagem desta mesma via feita por Militão em 1862 [figura 49], é possível perceber que a escolha do fotógrafo recaiu pela vista que apresentava maior quantidade de pessoas, mas cujos prédios eram menores em relação aos sobrados coloniais que emolduravam o homem ao centro, fotografado em mangas de camisa. É certo que não se conhece o motivo exato pelo qual Militão preferiu essa imagem, mas ela pode ser indicativa da premência pelo espaço construído como fator preponderante no momento da escolha de uma (ou outra) fotografia para a conformação de uma imagem “antiga” para São Paulo. Portanto, Militão parece ter privilegiado, de fato, as vistas de 1862 que mostrassem uma certa simplicidade nas edificações e um vazio de circulação. Contudo, entre a escolha de um ou outro, o primeiro era preponderante.

⁵⁶ Cf. Fraya Frehse. *Op. cit.*, 2005, p. 164-165.

abaixada e costas arqueadas, carregava um saco e seguia em direção ao sobrado que seria um dos muitos a serem derrubados no intervalo de tempo entre as fotografias de Militão.

No momento da tomada de 1887, um número maior de pessoas encontrava-se pela rua da Quitanda, em suas calçadas e nas soleiras dos comércios. Vê-se ainda um conjunto de fotografados que parece esperar o momento próprio para atravessar a rua. Era como se houvesse um trânsito que os impedisse de ocupar a via de maneira mais livre. Esta situação é original em relação àquela flagrada em 1862, em que os fotografados posaram para Militão ocupando partes da via sem que, aparentemente, nada pudesse incomodá-los. A vista de 1887 deixa descortinar que existia um tal movimento que não permitia que a via fosse tomada de qualquer modo por seus passantes.

No par comparativo da rua da Glória [figuras 64 e 65], limite da cidade ao sul e lugar maldito de São Paulo desde períodos mais remotos,⁵⁷ a circulação de pessoas também foi associada por Militão à vista de 1887. Essas duas imagens têm ainda uma especificidade: comparando as vistas, não parecem ser tanto as mudanças do leito da rua que apresentam melhorias. Apesar de contar com iluminação, tal via não se encontrava, em 1887, pavimentada e com passeio de pedestres, tal como as outras. O poder público, que ali criou as instituições “as mais problemáticas” da cidade,⁵⁸ pareceu delegar as transformações a seus moradores, que adaptaram suas casas às novas vogas construtivas e aos códigos de posturas criados naquele intervalo de tempo.⁵⁹ É possível parar em alguns casos e analisar a maneira com que as moradias foram reconstruídas ou bastante modificadas. No lugar de uma chácara estavam localizadas casas terreiras, cujas calhas e platibandas indicavam que elas eram habitações relativamente novas. Algumas moradias, que deixavam entrever a taipa com que foram erguidas, deram lugar, na fotografia de 1887, a outras casas compostas de elementos ecléticos. O sobrado colonial, localizado em sua esquina, destaca-se em função da reforma que passou nesse intervalo de tempo: em 1862, suas janelas já apresentavam vidros, indicando que ele não resistiu ileso às novas vogas das edificações paulistanas. Não obstante, vinte e

⁵⁷ Cf. Nicolau Sevcenko. “A cidade *metástasis* e o urbanismo inflacionário: incursões na entropia paulista”. *Revista USP*, set.-nov. 2004, p. 19-25.

⁵⁸ As instituições de controle social instaladas em São Paulo nos períodos colonial e monárquico foram edificadas nessa região. Foi o caso da força, do Hospital, da Roda dos Enjeitados, do Asilo dos Alienados e do Asilo da Mendicidade, da Cadeia Pública, da Casa de Correção e Trabalho e do Pelourinho. Cf. Nicolau Sevcenko. “A cidade *metástasis* e o urbanismo inflacionário: incursões na entropia paulista”. *Idem*, p. 24.

⁵⁹ As posturas eram conjuntos de normas editadas pelo poder público desde os primeiros anos de independência do país, buscando regulamentar as edificações das cidades brasileiras. Cf. Paulo César Garcez Marins. *Através da rótula: sociedade e arquitetura urbana no Brasil (sécs. XVII-XX)*, 1999, *passim*.

cinco anos depois, as calhas de escoamento de chuva e o acabamento dado a janelas e pilastras – cujo tom claro contrasta com o escuro das paredes – marcam novas feições à mesma casa.

Além destes símbolos de transformação introduzidos nas edificações, alguns passantes posaram para Militão, indicando que em tal região encontrava-se algum número de pessoas circulando. Na vista de 1862, a Glória foi fotografada com poucas pessoas em frente às casas; vinte e cinco anos depois, uma dezena de homens foi retratada por Militão. Como nas demais fotografias, também neste caso muito pouco pode ser afirmado a respeito daquelas pessoas: algumas delas se encontravam mais bem vestidas; outras (de pés descalços ou carregando um cesto) aparentam ser, senão escravos, trabalhadores braçais.⁶⁰

Outro modo em que se percebe a transformação da circulação na cidade dá-se através dos flagrantes do fotógrafo de novas personagens a ocupar essas ruas. Apesar de, em boa parte das imagens, predominarem os vazios de pessoas [figuras 66 e 67], algumas poucas fotografias deixam entrever tal aspecto. Duas vistas feitas em vias mais próximas à estação ferroviária permitem verificar esses transeuntes, que destoam da maioria dos fotografados do *Álbum Comparativo*. Em um par comparativo da rua Alegre [figuras 68 e 69], além de apresentar uma grande mudança na aparência deste lugar – como a transformação do chão batido e das habitações rústicas em uma rua iluminada, pavimentada, provida da circulação do bonde e cheia de residências luxuosas –, o fotógrafo flagrou uma criança ao meio-fio, que trabalhava como engraxate. Apesar de povoadas de homens e meninos mais ou menos bem vestidos, não existiam, nas vistas de 1862, crianças (ou qualquer outra pessoa) ocupadas a lustrar os sapatos dos passantes pelas ruas de São Paulo.

Já se chamou a atenção, a respeito das transformações as quais convergiram na cidade a partir da formação do “complexo cafeeiro”, que tais mudanças propiciaram o surgimento de algumas ocupações econômicas desenvolvidas na rua e feitas, geralmente, por estrangeiros pobres.⁶¹ Com efeito, a perambulação de personagens a polir os sapatos dos transeuntes da capital provincial era recente, e pode ser vinculada ao fenômeno da imigração. Tal situação,

⁶⁰ Segundo Nicolau Sevcenko, a região da Glória foi, ao longo do século XIX, um lugar que reunia personagens bastante diversas. Este espaço foi compartilhado por figuras populares oriundas das comunidades negras, indígenas e de seus descendentes, por estudantes da Academia de Direito que ali viviam em uma famosa república (a que viveu, dentre outros, o poeta Álvares de Azevedo), e também por habitantes oriundos das primeiras levas de estrangeiros que aportaram em São Paulo. Cf. Nicolau Sevcenko. “A cidade *metástasis* e o urbanismo inflacionário: incursões na entropia paulista”. *Op. cit.*, set.-nov. 2004, p. 22-24.

todavia, pode ser interpretada levando em conta uma regra de sociabilidade forjada em tempos mais longevos. Este serviço faria sentido aos moradores de São Paulo a partir de uma imposição ali vigente há séculos: afinal, o uso de sapatos era vedado aos escravos.⁶²

Assim, a novidade de se ter aos pés um profissional que abrilhantava os sapatos – um dos objetos que tornava visível a separação entre cativos e livres –, reforçava uma das formas mais básicas de distinção entre estes dois grupos. Tal forma de trabalho, ainda que introduzida recentemente, reforçava princípios relacionados à história escravista de São Paulo, iniciada no momento em que se tornava núcleo estratégico para a administração portuguesa, “peça decisiva na política de defesa e definição de fronteiras”, em inícios do século XVIII.⁶³ Sua localização favorecia tornar-se a principal encruzilhada dos caminhos para o litoral e várias cidades do interior. Segundo Nicolau Sevcenko, foi o aumento das “atividades administrativas, militares, eclesiásticas, acrescentada do comércio e artesanato ligados às demandas dessa elite adventícia”, que “trouxeram e enraizaram na cidade uma coletividade de escravos negros que mudariam completamente a paisagem urbana”.⁶⁴

Além do engraxate, em outro par comparativo da rua Florêncio de Abreu – fotografada bem perto da Igreja de São Bento [figuras 70 e 71] –, há outro flagrante de Militão que podemos associar à diversificação de agentes sociais nas ruas. Na imagem de 1862, vê-se alguns poucos vultos nas janelas das casas: um deles é uma mulher, à soleira de uma das habitações. Destaca-se ainda o homem perto do muro da chácara, de costas para Militão, e também dois homens e um menino (rapaz?) muito próximos de uma carroça.

Em seu conjunto, o fotógrafo vinculou a presença de mulheres em suas vistas urbanas a um espaço próprio, e distinto daqueles aos quais os homens preenchiam. Portanto, nessa imagem, quem é distinguida no limiar entre a casa e a rua é a figura feminina. Aqueles que ocupavam a via – bem como nas demais vistas dessa São Paulo “antiga” – foram os homens.

Vinte e cinco anos depois, outra situação destaca-se. Dentre os muitos homens fotografados, duas mulheres aparecem. A senhora flagrada de costas com relação aos equipamentos de Militão, usando vestido longo e xale, remete à maioria das demais figuras

⁶¹ Cf. Paula Beiguelman. *A formação do povo no complexo cafeeiro: aspectos políticos*, [1968] 1978, p. 117-120.

⁶² Cf. Maria Cristina Cortez Wissenbach. *Sonhos africanos, vivências ladinas: escravos e forros em São Paulo (185-1880)*, 1998, *passim*.

⁶³ Nicolau Sevcenko. “De mameluca, mulata e gótica a moderna, cosmopolita e caótica: as metamorfoses de Piratininga”. *Cadernos de fotografia brasileira: São Paulo, 450 anos*, 2004, p. 320.

⁶⁴ *Idem*, p. 321.

femininas registradas em outras imagens, que podem ser caracterizadas pelas indumentárias das mulheres de estratos menos favorecidos da população paulistana [figuras 13, 20, 74]. Tratava-se de um sem-número de mulheres pobres que, apesar das regras patriarcais que as impediriam de andar desacompanhadas pelas ruas, não poderiam deixar de fazê-lo. Afinal, era por conta dessa circulação que elas conseguiam sobreviver como quitandeiras, lavadeiras, prostitutas.⁶⁵

A outra mulher fotografada na Florêncio de Abreu, caminhando em postura altiva com sombrinha, chapéu e vestido acinturado,⁶⁶ aparenta uma situação socialmente distinta. Este flagrante é inédito em relação às imagens feitas duas décadas e meia antes, uma vez que esta senhora parece corresponder, pelos seus trajes, às mulheres de classes sociais mais altas. Elas haviam sido fotografadas por Militão, em outros momentos, apenas nos altos dos sobrados, ou em suas propriedades [figuras 21, 22] .

A percepção de que nossa personagem teve alguma intencionalidade em retratar tal mulher advém de um trecho de carta, escrito em outro momento de sua vida, em que o fotógrafo vinculou (criticando) o “progresso” às mulheres andarem sozinhas pelas ruas: “a Rua do Ouvidor está assim... reduzida a feira [...] a mulher que vai no espaço sem os pais etc. etc. etc. [...] E dizem que não progredimos.”.⁶⁷ Por isso, pode-se dizer que o fotógrafo, ainda que tenha escolhido a mudança física da capital provincial para denotar as alterações pelas quais São Paulo passou naquele quarto de século, não abdicou de algumas (tímidas) transformações sociais, como a introdução de novos agentes por estas ruas, como as mulheres das elites. Todavia, não se deve deixar de observar que, para além das duas mulheres, a maioria dos fotografados nesta vista (e nas demais fotografias, de 1862 e de 1887) foram homens, que ocupavam tanto a calçada como o leito da rua em seus afazeres. Assim, sem dúvida há outras mediações, além das vogas dos novos tempos, que são marcadas por formas de sociabilidade oriundas, certamente, de um modelo patriarcal,⁶⁸ vedando às figuras femininas (em especial, às das elites) a saída pelas ruas. Assim, a personagem na fotografia de Militão é uma exceção, se consideramos o conjunto das imagens do *Álbum Comparativo*.

⁶⁵ Cf. Maria Odila Leite da Silva Dias. *Cotidiano e poder na cidade de São Paulo*, 1984, *passim*.

⁶⁶ Gilda de Mello e Souza apreende o uso de vestimentas no século XIX como próprio para marcar distinções entre diferentes grupos sociais, na Europa e no Brasil. Cf. Gilda de Mello e Souza. *O espírito das roupas: a moda no século XIX*, 1987, *passim*.

⁶⁷ Carta a Nenê [apelido do Dr. Henrique Ellis], 13.set.1897.

⁶⁸ Cf. Gilberto Freire. *Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano*, [1936] 2001, p. 124-181.

Certamente, a movimentação de pessoas pelas ruas da cidade permite levar em conta indícios de que nem tudo se transformava do mesmo modo. Além disso, a maneira com que as ruas eram tomadas pelos fotografados não necessariamente atendia, de maneira imediata, aos apelos dos novos tempos. É esse o caso dos transeuntes da rua Florêncio de Abreu, naquela vista que compõe um par comparativo com a fotografia do “antigo Miguel Carlos” [figuras 58 e 59]. Ao fundo da vista, vê-se duas pessoas andando (uma a cavalo?) por sobre a linha do bonde, revelando dois modos de fazer uma mesma atividade – circular, de bonde ou a pé – conviviam e sobrepunham-se nos espaços de São Paulo. Este caminhar é, possivelmente, tributário de épocas em que não existia calçada, ou um trânsito de veículos nas ruas da capital provincial. Aliás, foi este também o posicionamento do próprio Militão na rua, no momento da tomada que resultou nesta fotografia: ele estava, senão em cima, ao menos muito perto desta linha de ferro colocada na rua Florêncio de Abreu. Este é um outro indício de que, se existiram muitas transformações por São Paulo nesse quarto de século, a imposição de novas regras aos seus moradores – incluindo o fotógrafo – não se deu de maneira que eles as cumprissem de forma imediata e indispensável. Com tal flagrante, pode-se verificar como é que o “progresso” inundava a cidade com artefatos e como seus moradores viviam, em determinados casos, segundo vivências forjadas em outros tempos: aqueles em que o andar a pé ocorria de modo solto pelas vias de circulação e, talvez, inexistissem meninos trabalhando como engraxates ou mulheres das elites andando desacompanhadas pelas ruas da capital provincial.

Assim, as fotografias ora detalhadas aludem a uma idéia de “progresso” que alia transformação material com um predomínio de modelos de sociabilidade vigentes no espaço público há mais tempo. Essa convivência de temporalidades alude à percepção do tempo espiralado que Bruno Latour propõe que seja utilizada no lugar da “flecha”, característica da noção de história colada à idéia de “progresso”.⁶⁹ No entanto, não são apenas os fotografados

⁶⁹ Nos termos do autor, “certamente temos um futuro e um passado, mas o futuro se parece com um círculo em expansão em todas as direções, e o passado não se encontra ultrapassado, mas retomado, repetido, envolvido, protegido, re combinado, reinterpretado e refeito”. (Bruno Latour. *Op. cit.*, [1991] 1994, p. 74). A separação entre atividades “arcaicas” e “avançadas” não faz sentido senão na percepção histórica da constituição moderna. “Eu talvez use uma furadeira elétrica mas também um martelo. A primeira tem vinte anos, o segundo centenas de milhares de anos. Eu serei um carpinteiro ‘de contrastes’ porque misturo gestos provenientes de tempos diferentes? Eu serei uma curiosidade antropológica? Ao contrário, mostrem-me uma atividade que seja homogênea do ponto de vista do tempo moderno” (*Idem*, p. 74). Com essas considerações, a percepção de várias temporalidades nas imagens alude mais às especificidades do processo de transformação da capital provincial do que uma noção de que há paradoxos e contrastes irreparáveis nas fotografias de Militão.

que permitem notar como a cidade não se transformava de modo homogêneo. Em meio ao enfoque principal de Militão – as mudanças dos espaços públicos, reconstruídos ou reformados segundo as novas vogas – o fotógrafo apresentou ainda, e com razoável ênfase, alguns edifícios que deixaram de sofrer intervenções intensas nesse quarto de século, os quais nem por isso pareceram perder importância para caracterizar São Paulo. Uma dessas fotografias é uma vista sem par comparativo, feita em 1862, que retrata a igreja matriz da capital provincial [figura 72]. A legenda – “Igreja e Largo da Sé. (Sem alteração.)” – anuncia que o edifício retratado não teve reformas intensas nos vinte e cinco anos que separam a fatura da imagem e a sua inclusão no *Álbum*. De certo modo, o final desse escrito justifica o porquê da ausência de um par comparativo: não haveria necessidade de retratar de novo a Sé, uma vez que ela estaria ali do mesmo modo.

Todavia, a imagem apresenta ainda outros prédios que compõem o largo em questão: trata-se de quatro sobrados coloniais adaptados ao modelo neoclássico, com janelas de vidro e balcões de ferro, e que possivelmente sofreram alterações naquele intervalo de tempo. Em um deles, aparece parcialmente um letreiro, onde se lê “Papellaria”. Tal estabelecimento era a luxuosa loja de Garraux, fornecedor dos materiais fotográficos para Militão e também de livros, artigos de papellaria e importados em geral. Como vimos, ao tratarmos da imagem “Largo da Sé e rua do Imperador”, a Sé foi um espaço privilegiado para a inauguração de serviços urbanos na cidade, ocasionando muitas alterações em sua fisionomia.

O par de imagens do largo do Palácio, cujo prédio sediava a administração do governo provincial desde a expulsão dos jesuítas, em 1776,⁷⁰ permite verificar, mais uma vez, o foco em um edifício religioso de São Paulo, em meio à sua mudança. O prédio situado no largo permite perceber, ainda, como o fotógrafo enfatizou a transformação da cidade a partir de reformas e reconstruções que ocorreram nestes vinte e cinco anos [figuras 73 e 74]. As legendas das fotografias – as mais detalhadas de todo o conjunto – trazem várias informações que Militão parece ter julgado importantes de serem explicitadas. Enquanto que o texto que se refere à vista de 1862 é “Igreja e Convento do Colégio. Servindo de Palácio do Governo, Tesourarias Geral e Provincial, Assembléia Provincial, Coletorias e Correio. (Edificação dos Jesuítas em 1673.)”, as palavras que acompanham a fotografia de 1887 são “Palácio, Secretaria do Governo e Igreja do Colégio. (Arrasamento de parte do Convento e reedificação

⁷⁰ Cf. Solange Ferraz de Lima. “Pátio do Colégio, Largo do Palácio”. *Anais do Museu Paulista: nova série*, 2003, p. 64.

em 1881 pelo Senador Florêncio de Abreu. Ajardinamento em 1866 pelo Senador João Alfredo.)”.

A preocupação em apresentar estas imagens utilizando-se de legendas mais detalhadas é um indício de que tal par comparativo fazia menção a um lugar considerado destacado e alvo de muitas intervenções. Militão, nas duas imagens, nomeou diferentemente as edificações retratadas. No caso da legenda da primeira foto, nossa personagem chamou a atenção para os fins religiosos aos quais, originalmente, esses prédios foram construídos: tais obras eram a “Igreja e Convento do Colégio”. Ao final do texto, o fotógrafo reforçou tal idéia, informando quem foram os agentes, e em que data, concluíram esse prédio. Nas palavras do fotógrafo, tratava-se de uma “edificação dos Jesuítas em 1673”. Como complemento ao título, a legenda traz ainda os usos que, em 1862, eram feitos do convento. Todos eles estavam relacionados ao poder civil, pois serviam de “Palácio do Governo, Tesourarias Geral e Provincial, Assembléia Provincial, Coletorias e Correio”.

Nesta caracterização da imagem de 1862, Militão aludiu aos usos religiosos e civis que conviveriam no mesmo espaço; contudo, o fotógrafo destacou os primeiros, pois eles foram decisivos para que as construções viessem a lume. O convento era utilizado como Palácio do Governo, mas esta edificação não fazia jus, segundo as legendas, a ser chamada de palácio. Somente com a reforma no largo – e com a demolição parcial do convento – que um prédio imponente como este apareceria aos olhos de quem passasse por ali, como foi destacado na legenda da segunda fotografia. No texto que acompanha a vista de 1887, o título alude os fins aos quais estes edifícios foram reformados ou reconstruídos. A ênfase de Militão recaiu, inicialmente, nas funções civis do palácio: a referência à igreja aparece somente no fim da legenda. O fotógrafo indicou, ainda, uma especialização das atividades que aconteceriam no palácio: ele passava a ser somente sede e secretaria do governo, e não mais tesouraria, assembléia, coletoria e correio, como em 1862. Na seqüência, Militão listou as duas intervenções feitas no antigo convento e no largo, ocorridas nos governos de dois presidentes da província: “arrasamento de parte do Convento e reedificação em 1881 pelo Senador Florêncio de Abreu. Ajardinamento em 1886 pelo Senador João Alfredo”.⁷¹ Desta forma, enquanto os jesuítas teriam sido responsáveis pela construção do edifício, os políticos teriam reorientado, com tais modificações, as funções do lugar. Com todas essas informações das

⁷¹ Florêncio de Abreu foi Presidente da Província entre 1881 e 1882; João Alfredo, entre 1885 e 1886. Cf. Antonio Egídio Martins. *Op. cit.*, [1911-1912] 2003, p. 489.

legendas do par comparativo, o fotógrafo construiu a metamorfose do convento em palácio, ressaltando quais foram os agentes (os Presidentes), os períodos (1881 e 1886), os processos de transformação (reconstrução e ajardinamento) e os diferentes fins aos quais se destinava nas duas datas (de tesouraria, assembléia, coletoria e governo a sede e secretaria do governo).

Contudo, estes textos não existiriam sem as vistas urbanas de 1862 e de 1887. Ou seja, não são apenas as legendas que articulam os pares, mas também os ângulos de elaboração das imagens. Tais modos de fatura das fotografias, aliás, são bastante diferentes. Em 1862, Militão, provavelmente situado com sua objetiva em algum sobrado vizinho, captou o largo do Palácio na festa que ele denominou, na legenda do álbum *Vistas de S. Paulo*, a “Grande Parada”.⁷² Por sinal, em 1862, este largo era aberto, possibilitando a junção ocasional de uma quantidade grande de homens e meninos (como ocorreu no momento da tomada). Vinte e cinco anos depois, o fotógrafo posicionou-se também do alto; porém, de outra maneira: Militão colocou-se mais próximo daquele lugar que abrigava a ala demolida do edifício (aquela que aparece de frente à imagem de 1862). Assim, o fotógrafo apresentou tanto as novas feições da edificação quanto as intervenções – em que se ressaltam especialmente a fonte e o jardim – feitas no lugar em que, um dia, tinha sido um espaço vazio.

A respeito desta área de lazer e de “embelezamento”, a qual aparece cercada de um gradil, pode-se afirmar que, com a reforma do espaço, passava a existir um elemento de controle – que não tomava uma forma física em 1862 – em seu uso pela população paulistana, para se encontrar e desfrutar de seus bancos para descansar, conversar com algum conhecido, ouvir música ou apreciar a paisagem. Ao lado do jardim, foram feitos dois lugares próprios (e livres de qualquer cerco) para a circulação: as calçadas para os pedestres e a rua, para aqueles que se utilizavam de algum meio de transporte. Desta forma, Militão apresentou nestas imagens maneiras distintas, e “modernas”, de apropriação do entorno do edifício. Assim, o antigo vazio do largo (e lugar, ao mesmo tempo, de encontro e de circulação) foi preenchido por formas novas de desfrute desse espaço: o jardim, local de permanência de alguns, separava-se da rua e da calçada, do lugar em que qualquer um poderia circular.

No confronto entre as imagens, também são perceptíveis as mudanças físicas pelas quais, nos termos de Militão, o convento se transformou em palácio. O que se pode perceber é

⁷² Por isso, essa imagem composta tão logo Militão chegou à cidade não condiz exatamente com os propósitos do fotógrafo anunciados nas legendas de seu *Álbum Comparativo*, pois nem a igreja, nem o convento, foram o alvo central da câmera de Militão, e sim a festa que ocorria no lugar.

que se buscou criar tal edificação e seu entorno associados ao modelo eclético, o qual passou a marcar, das últimas décadas do século XIX em diante, algumas construções importantes da cidade. Por outro lado, estas intervenções uniformizaram os acabamentos do palácio e da igreja – pintados com tinta pouco mais escura que o branco das pilastras e dos contornos das portas e das janelas – criando uma noção de conjunto às edificações, em que a torre do edifício religioso, mais alta, ganha destaque.

Outro par comparativo em que também é possível verificar transformações em torno de uma igreja é da rua Rosário/da Imperatriz. Essa via foi retratada por Militão em seus dois sentidos: rumo à Sé, a igreja matriz da capital provincial [figuras 1 e 2]; e rumo à Igreja do Rosário, a edificação religiosa dos escravos e forros de São Paulo [figuras 75 e 42].⁷³ Contudo, somente o segundo par foi feito de modo a captar a edificação religiosa. Para tanto, em 1862 e em 1887 Militão postou-se um pouco após o cruzamento com a rua da Quitanda, retratando a Igreja como fundo de um cenário formado por fileiras de casas que emoldurava a via movimentada.

Para se verificar quais foram as peculiaridades na maneira como o edifício religioso foi fotografado, é necessário adentrar em algumas das diferenças apresentadas entre o casario nas duas imagens, pois a igreja é apenas mais uma das construções que fazem parte da via em questão. Em 1862, os sobrados avizinhavam-se de casas terreiras e também de uma imponente construção neoclássica de três pavimentos. Para além da variedade de tamanhos, as casas possuíam, também, ornamentos que remetem a estilos e épocas dos mais desconhecidos. Gelosias, muxarabiês e beirais, lembrando tempos passados, avizinhavam-se e foram sobrepostos por balcões de ferro, janelas de vidro, calhas de escoamento de chuva, placas comerciais, platibandas e ornamentos associados às vogas construtivas da capital provincial. Junto a este casario fotografado do chão, lá estava, ao fim da rua, o templo barroco. Apesar de compor o fundo da imagem, ele se destaca porque tanto sua nave quanto sua torre eram maiores quando comparados com a maioria das habitações a ela avizinhas. O casario do entorno, por seu tamanho e pelos adornos que carregava, pouco concorria com aquela edificação.

Em 1887, as casas foram amplamente reformadas ou mesmo reerguidas. Pouquíssimas habitações térreas resistiram e, no lugar delas, mais sobrados e edificações de três pavimentos

⁷³ Cf. Maria Cristina Cortez Wissenbach. *Op. cit.*, 1998, *passim*.

passaram a compor a vizinhança da Igreja do Rosário. Várias casas avizinhas à Igreja que foram erguidas no intervalo de tempo rivalizavam, em tamanho, com o corpo e com o campanário do edifício religioso. Militão captou, deste modo, como é que esta igreja perdeu sua visibilidade para prédios destinados a outros fins, como moradia e comércio. Os novos acessórios, como as calhas, placas, balcões, platibandas, toldos, instalações em ferro e aplicações de ornatos também se destacariam de modo inédito em relação aos adereços das habitações retratadas duas décadas e meia antes.

Além disso, o fotógrafo retratou diferentemente o edifício (e a rua) em questão, e os resultados dessa mudança incidiram no modo com que o prédio religioso apareceu na imagem. Em 1887, Militão subiu em um primeiro andar: o centro da imagem passou a ser, justamente, o edifício de três pisos que já aparecia com algum destaque na vista de 1862. Militão, desta forma, deslocou, na vista de 1887, a igreja desse lugar de relevo.

A escolha de Militão em compor a imagem do alto, além de apresentar a rua em sua inteireza, revela outra preocupação: retratar a via, de maneira a harmonizar todos esses elementos. A predileção por um primeiro pavimento para a composição da imagem – intermediário em relação às diversas alturas aos quais os elementos retratados encontravam-se dispostos – conciliou, na fotografia, construções bastante díspares em tamanho e volume. Por isso, ainda que menos visível, o edifício religioso foi apresentado, em 1887, com alguma inteireza.

Com tantas mudanças, apresentadas pelas reformas e reconstruções empreendidas no largo do Palácio e na rua do Rosário/da Imperatriz, o lugar dos templos religiosos, ainda que não fossem eles que abrigassem os símbolos da mudança de São Paulo, foram conciliados com as transformações do entorno ou ainda – como na imagem da Sé – tomando um lugar de destaque. Parece-nos que uma especificidade das representações deste “progresso” que Militão nos legou advém de tal aspecto, uma vez que, em um período pouco posterior ao lançamento do *Álbum Comparativo*, a maioria das igrejas seriam tomadas como símbolos de um período que, definitivamente, havia se passado, e consideradas incompatíveis com a representação da cidade cosmopolita que tomaria corpo nas imagens de outros fotógrafos. Já nos idos republicanos, tornariam-se pequenas diante das outras (novas) edificações ou seriam destruídas.⁷⁴ Nesse sentido, no “progresso” deixado por Militão havia a possibilidade de

⁷⁴ A igreja do Rosário seria desapropriada e demolida para o alargamento do largo do Rosário, em 1904. Uma nova igreja seria edificada, em inícios do século seguinte, no largo do Paissandu. A igreja da Sé foi destruída em

harmonizar igrejas barrocas e prédios aos moldes segundo a última voga; reforma e reedificação.

As velhas e novas feições da capital provincial, desnudadas por Militão, denotam uma versão desse processo – em que a expansão do núcleo urbano, as melhorias públicas, as transformações nas edificações, o aumento de pessoas a circular e novas personagens por estes espaços eram alguns dos resultados mais visíveis da voga que se entranhava na cidade – que apenas nossa personagem, munida de seus apetrechos e com sua “pachorra” de guardar clichês “antigos” por tanto tempo, poderia apresentar. Assim como os fotógrafos parisienses, aludidos por T. J. Clark em seu livro *A pintura da vida moderna*, Militão deu ares de monumento e de espetáculo às transformações de São Paulo. Criando formas próprias às feições da cidade em franco processo de mutação, as fotografias passariam a compor a percepção de seus apreciadores em relação à modernização que São Paulo vivia.⁷⁵

Essa imagem da capital provincial, por sua vez, estava aprisionada às vicissitudes do processo particular de transformação, forjado naquele quarto de século. Se as grandes cidades não seriam perceptíveis senão sob o olhar mediado, o *Álbum* apresenta a capital provincial em um esforço de mudança, em que elementos que não foram devidamente tocados pelas transformações têm um lugar mesmo na cidade “moderna”. Neste conjunto de imagens, a adaptação é aliada à derrubada e à reconstrução; o movimento de circulação de pessoas (poucas “novas” e muitas “velhas” personagens) convive com os vazios, verificados em uma boa parte das vistas do conjunto. O “progresso”, nas imagens, permite notar um movimento pouco linear de uma flecha.

“Antigo” e “moderno”, apesar de enfatizados por Militão, parecem ser apenas referências de um processo maior, que não teria um fim próximo, e cujo (louco) movimento seria (a)notado por nossa personagem em suas cartas. Nas imagens temos, sem dúvida, um tipo de “progresso” que foi deixado de lado no momento em que ainda mais riqueza passou a aportar na capital paulista. A tomada do poder político, ocorrida com a Proclamação da

1911. Ao longo do século XX, foi edificada a catedral da Sé. Este prédio passaria a agregar, além dos valores religiosos, motes de cunho cívico-político. A igreja do largo do Palácio foi alvo de disputa entre o clero e o Estado, uma vez que esta edificação foi convertida, em 1889, em um espaço civil: transformou-se em Palácio do Congresso. Devido a falta de manutenção, em 1896 sua torre desmoronou e, em seu lugar, foi feito um torreão que seguia o estilo eclético do palácio. Cf. Antônio Egídio Martins. *São Paulo antigo (1554-1910)*, p. 327; Fraya Frehse. “Entre largo e praça, matriz e catedral: a Sé dos cartões postais paulistanos”. *Cadernos de Campo: revista dos alunos de pós-graduação em Antropologia da Universidade de São Paulo*, 1997, p. 117-155; Solange Ferraz de Lima. “Pátio do Colégio, Largo do Palácio”. *Op. cit.*, 2003, p. 69.

⁷⁵ Cf. T. J. Clark. *Op. cit.*, 2004, p. 114-116.

República em 1889, e o maior afluxo de riquezas oriundas dos negócios com o café e, posteriormente, com a produção manufatureira e industrial,⁷⁶ fizeram com que a suposta cidade, “moderna”, que Militão tanto se esforçou em apresentar, caísse por terra. Novos prédios públicos, casas, ruas e, até mesmo a estrada de ferro e sua estação, seriam remexidos, remodelados e (mais uma vez) fotografados, passando a dar novos ares à capital provincial.

Nos termos de Nicolau Sevcenko, Militão captou São Paulo no início de sua metamorfose rumo a uma modernidade cuja representação plena e sua “consciência envaidecida de vitória” ficou a cargo de fotógrafos posteriores a nossa personagem, como Marc Ferrez e Guilherme Gaensly.⁷⁷ A transformação material que Militão nos deixou é feita de camadas sobrepostas da cidade que, talvez pelo menor afluxo de capitais, fazia o possível para se adaptar aos novos equipamentos e vogas que um posto do capitalismo internacional deveria deixar transparecer. A transformação que nossa personagem fixou com sua câmera tornava-se quase que um ensaio, diante do que estaria por vir. Desse ponto de vista, as fotografias de Militão são exemplares de que a passagem do tempo é mais complexa que a “flecha” que a tudo destrói e impossibilita a convivência, em um mesmo momento, de historicidades distintas.⁷⁸

Apresentar os “indícios” transfigurados em imagens, os quais selecionam e reorganizam tal processo específico de transformação, permite, por sua vez, notar a existência de um “modelo”, ou um “padrão cultural” – no sentido proposto por Clifford Geertz – de apropriação da cidade.⁷⁹ Nas palavras deste autor,

os padrões culturais têm um aspecto duplo, intrínseco – eles dão significado, isto é, uma forma conceptual objetiva, à realidade social e psicológica, modelando-se em conformidade a ela e ao mesmo tempo modelando-a eles mesmos.⁸⁰

⁷⁶ Cf. Flávio Azevedo Marques de Saes. “Industrialização e urbanização: 1870-1960”. In: Ana Maria Almeida de Camargo (coord.). *São Paulo: uma viagem no tempo*, 2004, p. 114-129.

⁷⁷ Nicolau Sevcenko. “De mameluca, mulata e gótica a moderna, cosmopolita e caótica: as metamorfoses de Piratininga”. *Cadernos de fotografia brasileira. São Paulo, 450 anos*, 2004, p. 327.

⁷⁸ Cf. Bruno Latour. *Op. cit.*, [1991] 1994, p. 68.

⁷⁹ Para este antropólogo, para fins analíticos, “o termo ‘modelo’ tem dois sentidos – um sentido ‘de’ e um sentido ‘para’”. O “modelo de” é “da realidade”, uma vez que se refere à “manipulação de estruturas simbólicas de forma a colocá-las, mais ou menos próximas, num paralelo com o sistema não-simbólico preestabelecido [sic]”. O “modelo para” é “para a realidade”, na medida em que se tem a “manipulação dos sistemas não-simbólicos” a partir de um modelo pré-existente. Menos do que notar esses dois modelos como estanques, tais momentos seriam partes de um mesmo processo de produção de significados na dinâmica cultural, como propôs Eunice Ribeiro Durheim. Cf. Clifford Geertz. [1966]. “A religião como sistema cultural”. In: *A interpretação das culturas*, 1978, p. 107-108 (grifos do autor); Eunice Ribeiro Durham. “Cultura e ideologia”. In: *Op. cit.*, [1984] 2004, p. 262.

⁸⁰ *Idem*, p. 108.

Parece ser este último aspecto que Roy Wagner tanto enfatizou em seu livro *The invention of culture*. Para o antropólogo, o analista deve se ater às implicações das “realidades inventadas” pelos homens, e não tanto racionalizá-las.⁸¹ No caso em questão, deve-se considerar que Militão se utilizou de toda a sua experiência, como fotógrafo e habitante de São Paulo, para compor seu *Álbum*. Pelo caráter próprio de objeto artístico valorizado socialmente – portanto, eficaz –,⁸² deve-se notar quais foram as linhas de força de sua obra que a levaram a ser largamente apropriada por muitos outros fotógrafos que atuaram posteriormente a Militão, especialmente para a formação de um imaginário oficial – “moderno” – de São Paulo.

Com esse exercício, e nos termos de Bruno Latour, vale mais anotar a qualidade dessa composição do fotógrafo do que tentar desconstruí-la.⁸³ Desse ponto de vista, pouco importa realizar um julgamento estético do *Álbum Comparativo* – que, segundo Ricardo Mendes, é um exercício ainda por se fazer –,⁸⁴ mas notar, nas fotografias, aspectos que as colocaram em um lugar destacado dentre as (incontáveis) imagens de São Paulo, influenciando tantos outros fotógrafos no século XX. Do nosso ponto de vista, foi a escolha dos ângulos que tornaram as imagens quase mais modernas que a própria cidade que Militão esquadrinhou. No momento de apropriação das imagens de nossa personagem, parece ter importado menos o que foi considerado, à época que Militão fotografou, “moderno” – se uma arquitetura neoclássica ou eclética, o bonde a tração animal ou o tílbur, por exemplo – do que o modo com que estes elementos foram articulados nas fotografias. De toda a maneira, criava-se uma imagem inteligível – certamente aplainada e reveladora, sobretudo, de muitas ausências (a começar, dos próprios agentes sociais por estes lugares fotografados) – do movimento crônico que buscava reger a vida de todos que, desde então, fizeram da cidade espaço de experiência.

Assim sendo, os pormenores que pudemos arrolar, ao enfatizarmos certos indícios da especificidade da mudança que a capital provincial vivia – a convivência de ornatos coloniais e ecléticos, a alusão às igrejas em meio às transformações, por exemplo – foram pouco tomados pelos outros profissionais da imagem, em vista do modo com que Militão organizou

⁸¹ Cf. Roy Wagner. *The invention of culture*, 1981, p. X.

⁸² Cf. Henri Hubert & Marcel Mauss. “Esboço de uma teoria geral da magia” [1902-1903]. In: Marcel Mauss. *Sociologia e Antropologia*, 1974, p. 138.

⁸³ Cf. Bruno Latour. *Ciência em ação: como seguir cientistas e engenheiros sociedade afora*, [1987] 2000.

a modernização paulistana por ele experimentada: panorâmicas e tomadas parciais abrangentes foram (e são) muito utilizadas para formar a imagem de São Paulo através da fotografia. Afinal, na percepção da transformação urbana que busca incessantemente a novidade, havia pouco espaço para que qualquer referência seja considerada atual por muito tempo.⁸⁵ As transformações ocorridas entre 1862 e 1887 já faziam parte de um passado distante, e a existência destas imagens era o bastante para que o passado pudesse ser apreendido.⁸⁶ Daí parece advir o lugar de origem que nossa personagem alçou, em períodos posteriores, através das imagens inseridas no *Álbum Comparativo*. Este fotógrafo apresentava uma São Paulo que, posteriormente, seria toda “antiga”, ainda que o modo de composição das vistas fosse coadunado com a imagem “moderna” de cidade, com seus equipamentos e em suas tomadas.

Tais imagens, por se aterem ao “progresso”, anunciavam um novo tempo, que seria, paulatina e intensificadamente, “moderno”. Por isso, apesar de serem retomadas como um lampejo de passado, as fotografias de Militão projetavam, através de sua forma, o futuro; um vir a ser. Como alegorias, as vistas urbanas prestavam-se a ser continuamente ressignificadas, em meio à dinâmica urbana avassaladora que aquele lugar viveu. São Paulo passaria a ser refeita e reconstruída em um *continuum* que não mais acabaria, e (principalmente) por isso seria objeto de muitas outras câmeras. Estes outros momentos, porém, nossa personagem, ainda que pudesse, se eximiu de fotografar.

tecem-se tempos
para um só ato
infindo.
(Orides Fontella, “Trama”, 1983)

⁸⁴ Cf. Ricardo Mendes. “São Paulo e suas imagens”. *Cadernos de fotografia brasileira: São Paulo, 450 anos*, 2004, p. 400.

⁸⁵ Cf. Jeanne Marie Gagnebin. “Alegoria, morte, modernidade”. In: *Op. cit.*, [1994] 1999, p. 48.

⁸⁶ Para Susan Sontag, as fotos das cidades transformadas ou, em seus termos, “as fotos dos arrabaldes agora devastados”, “suprem nossa relação portátil com o passado”, uma vez que “um aparelho se torna acessível para registrar aquilo que está desaparecendo”. Susan Sontag. *Sobre fotografia*, [1977] 2004, p. 26.

Algumas considerações finais – “Antigos paulistas” em meio à modernização

Então as saudades dos amigos formam o claro-escuro da existência.
Militão

Em antropologia, de onde quer que se parta, sempre em algum momento se deve chegar ao rosto.
Carlos Rodrigues Brandão

Militão, após abandonar seu ofício de fotógrafo, retomou os resultados de seu trabalho feito em estúdio de modo a converter sua extensa coleção de retratos em matéria de rememoração. Nossa personagem foi responsável pela produção de uma listagem de mais de quinhentas pessoas, por ele fotografadas entre 1865 e 1885. Tal manuscrito, que não foi datado, e cuja letra não parece ser de Militão, nem de seu filho Luiz Gonzaga, foi feito nas primeiras folhas de um grande caderno de capa dura, e intitulado *Índice das fotografias de antigos paulistas*. O documento é acompanhado de um anexo, escrito pelo fotógrafo em algumas folhas avulsas, que foi denominado *Maços de clichês*. O *Maços* é uma listagem de negativos feitos por Militão ao longo de sua trajetória profissional, e deve ter sido escrita, provavelmente, para organizar alguns dos materiais remanescentes de nossa personagem. Já o *Índice* expõe uma reflexão do fotógrafo sobre a sua produção. Este documento traz a identificação e, em alguns casos, comentários desse meio milhar de retratados, cujas fotografias se encontravam nos álbuns feitos por Militão ao longo de sua atuação nos ateliês Fotografia Acadêmica (Carneiro & Gaspar) e Fotografia Americana. Essa característica do *Índice* possibilita afirmar com alguma segurança que, se Militão não escreveu este documento, ao menos participou de sua composição, uma vez que ele se refere aos retratos tirados, organizados e mantidos pelo fotógrafo mesmo após o fim de suas atividades como produtor de imagens. A identificação de parentes e amigos de Militão reforça o envolvimento de nossa personagem na feitura da listagem.

Há uma sugestão no nome do *Índice*: de que tais retratados fizeram parte do “passado” de São Paulo; de um tempo “antigo”, distinto daquele em que o escrito foi concebido. Com efeito, o adjetivo do título permite considerar que Militão levou em conta os processos de transformação de São Paulo – e dos “paulistas” – para compô-lo.

Com essa listagem, Militão demonstrou (mais uma vez) clareza de que suas empreitadas com fotografia guardavam importância no futuro. Ele legava para posteridade, além de suas vistas urbanas, parte de seus retratos devidamente identificados. Para os nossos

propósitos, o que importa destacar a respeito do documento, é que o fotógrafo reconheceu em seus retratos (e em si mesmo, pois tais imagens só existiram através de sua atuação), um substrato possível para a criação de uma memória.

Para que este *Índice* viesse a lume, foi fundamental a formação de Militão no ofício de retratista. Não foi pequeno o material que lhe permitiu se embrenhar nessa empreitada. Vale relembrar que o fotógrafo tinha a guarda de mais de doze mil imagens, distribuídas em seis álbuns. Nossa personagem guardava um clichê por dois anos, caso o freguês quisesse mais cópias do retrato encomendado [figura 3]. Para que tal operação fosse possível, Militão arquivava os negativos e colava todas as fotografias que fazia nos álbuns, classificando-as com um código. Bastava o cliente encontrar a imagem em meio às demais que Militão localizaria o negativo, de acordo com o número inscrito abaixo da fotografia. Por exemplo, a imagem de seu filho Luiz Gonzaga de Azevedo, feita quando ele tinha quinze anos [figura 36], foi classificada em seu *Álbum de retratos de estúdio n. 3 (1874-1877)*, com o código “8671”. No *Índice*, Militão anotou: “8671 – Luiz Gonzaga de Azevedo (15 anos)”.

A maioria das imagens às quais o *Índice* se refere segue o modelo que domina a maior parte do conjunto de retratos: o busto sob fundo acizentado [figuras 33 e 34]. Tantas imagens padronizadas resultam da simplicidade dos estúdios que Militão trabalhou: eram ateliês “luxuosos” para a capital provincial, mas pobres, se comparados a congêneres da corte ou da Europa. Contando com “pouco mais de uma dezena de objetos cenográficos” e quatro painéis de fundo,¹ a produção de uma fotografia que procurava se distinguir deste modelo mais comum, ficava a cargo da combinação entre vestes, cenários e posturas.² A indumentária variava, sobretudo, dependendo do gênero do retratado. Dentre os homens, havia aqueles que se trajavam de roupas de trabalho [figuras 33, 34, 35, 77, 101]; a maioria, porém, vestia-se de casacas, coletes, camisas e gravatas, o “uniforme” masculino de finais do século XIX [figuras 33, 79, 81, 99, 100].³ As mulheres apresentavam-se com vestidos longos, cheios e de mangas compridas, com a cintura marcada e muitos babados [figuras 90, 91, 92, 99].⁴ O cliente

¹ Solange Ferraz de Lima & Vânia Carneiro de Carvalho. “Militão e a paisagem possível”. In: Gino Caldato Barbosa *et. alli. Santos e seus arrabaldes: álbum de Militão Augusto de Azevedo*, 2004, p. 11.

² Para uma análise centrada especialmente nesse aspecto, cf. Marcelo Eduardo Leite. *Militão Augusto de Azevedo: um olhar sobre a heterogeneidade humana e social de São Paulo (1865-1885)*, 2002, p. 112-173.

³ Cf. Gilda de Mello e Souza. *O espírito das roupas: a moda no século XIX*, 1987, p. 64.

⁴ Este é o modelo de roupa que Gilda de Mello e Souza descreve como comum entre as mulheres das elites. A despeito de cobrir o corpo, esta vestimenta acentua as características sexuais femininas especialmente através do aumento dos quadris, com o uso de “anáguas, folhos e babados”. *Idem*, p. 93.

poderia escolher, dentre outros cenários, aquele que imitava uma sala de estar ou uma floresta tropical [figura 92 e 35]. Ele poderia, ainda, adornar a fotografia com objetos, como mesa, cadeiras, cortinas, relógio ou pedra artificial [figuras 100, 92, 37, 99]. Havia a opção de ser retratado de pé (apoiando-se, talvez, em um balaústre ou um aparador) [figuras 35, 93, 37] ou sentado (em uma cadeira, na mesa ou na pedra artificial) [figuras 92, 100, 99]. A técnica utilizada por Militão dificultava que os corpos saíssem diferentes de uma postura mais empertigada, devido ao tempo que o fotografado deveria permanecer imóvel para que a imagem fosse adequadamente fixada pelas chapas úmidas. Além da posição escolhida, a direção do olhar, o lugar dos braços e das pernas marcavam, na medida do possível, poses sóbrias [figuras 35, 79] ou (raramente) mais descontraídas [figura 100].

No momento de produção das imagens ora descritas, as fisionomias dos retratados destacavam-se com uma boa dose de teatralidade. Para a antropóloga Elizabeth Edwards, tal aspecto é inerente à produção de uma fotografia, e ele permite notar diferentes experiências sociais por meio de imagens.⁵ No caso em questão, o estúdio era o palco; o fotografado, o protagonista; Militão, o diretor da encenação. O resultado final do espetáculo eram os retratos, objetos que ajudavam a afirmar valores relacionados a seus atores principais, como a unicidade afirmada como inerente a cada um ou, ainda, os diferentes *status* que almejavam adquirir diante de seus contemporâneos.⁶

Como se vê, Militão escreveu seu *Índice* por meio daqueles que souberam “servir-se de seus corpos” de modo específico:⁷ tornando-se modelos para a produção de retratos, objetos que colocavam em circulação a imagem das pessoas nessa sociedade. Foi com o advento da fotografia que mais grupos passaram a ter acesso aos retratos, objetos de distinção que, até então, eram restritos às classes mais abastadas.⁸ Porém, mesmo nas imagens mais simples e corriqueiras – aquelas que condensaram o mínimo de aparatos para a sua composição –, aparecia a parte do corpo própria para notabilizar e seduzir: o rosto, o lugar em

⁵ Elizabeth Edwards [“Photography and the performance of history”, 2002] *apud* Fraya Frehse. *Vir a ser transeunte: civilidade e modernidade nas ruas de São Paulo (entre inícios do século XIX e inícios do século XX)*, 2004, p. 100 (notas 172 e 174).

⁶ Cf. Marcelo Eduardo Leite. *Op. cit.*, 2002, *passim*.

⁷ Marcel Mauss. “As técnicas corporais”. In: *Sociologia e antropologia*, [1936] 1974, p. 211. Segundo Mauss, é sempre particular a forma com que os corpos são concebidos e utilizados pelos membros de um grupo social.

⁸ Cf. Walter Benjamin. “Pequena história da fotografia”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios de literatura e história da cultura*, [1936] 1985, p. 94-95.

que cada um se singularizava, e que foi fundamental para Militão recordar dos “antigos paulistas” mencionados em seu manuscrito.

Desta forma, no *Índice*, a “antiga” São Paulo foi povoada por aqueles retratados no estúdio, e não pelos fotografados das vistas urbanas de Militão. Com tal escolha, o fotógrafo reforçou a idéia de que havia um espaço (o ateliê fotográfico) para que as pessoas fossem focadas e, ainda, um suporte definido – o retrato – para veiculação de suas imagens. Como vimos, o *Álbum Comparativo* – um conjunto de vistas urbanas que tinha o objetivo principal de apresentar os aspectos físicos da cidade – mal apresentava os transeuntes circulando nas ruas, que foram captados como detalhes. A este respeito, convém ainda levar em conta que, no período em que Militão trabalhou como fotógrafo, as vias públicas estavam envoltas de representações legadas de um universo rural, escravista e patriarcal, cuja referência era que se tratava de um espaço dos “grupos subalternos da sociedade”. Por isso, “quanto mais elevada a condição social, maior a distância em relação à rua”.⁹ Segundo esta concepção, podemos afirmar que os espaços públicos de São Paulo estavam envoltos em regras de sociabilidade que, de algum modo, inviabilizariam a atuação de nossa personagem se o objetivo fosse a composição de retratos naqueles lugares (em especial, se esses rostos fossem de pessoas de suas elites).¹⁰

Além disso, outro aspecto chama a atenção para a diferença entre a maneira com que o *Índice* foi concebido, em relação ao *Álbum Comparativo*. As vistas urbanas foram feitas nas datas-limites de atuação de Militão como fotógrafo. O ano de 1862 era referido como “antigo”, e contrapunha-se a 1887, momento tomado como “moderno”. Os retratos listados no *Índice* foram compostos entre 1865 e 1885, e formam um *continuum* classificado com um só termo: “antigos” eram todos esses “paulistas” citados por Militão. Tal constatação permite conjecturar que o *Índice* foi escrito posteriormente à produção do *Álbum*: no período em que um contraponto entre 1862 e 1887 não fazia mais tanto sentido. Tal aspecto reforça ainda a percepção de que a “atualidade” das vistas de Militão foi pequena, como ele próprio notou ao falar da cidade, em 1889: “São Paulo de hoje não o são pelo de há três anos”.¹¹

Esta relação dos fotografados de Militão fazia ainda mais sentido no momento em que, além da transformação física da cidade (notada nas imagens do *Álbum Comparativo*), São

⁹ Fraya Frehse. *O tempo das ruas na cidade de São Paulo em fins do Império*, 2005, p. 30.

¹⁰ Este era um modelo de produção fotográfica existente na França e na Inglaterra de então. Cf. Fraya Frehse. *Op. cit.*, 2004, p. 143-144.

Paulo passaria a receber, na iminência da abolição da escravatura, um afluxo populacional cada vez maior: de migrantes (em geral ex-escravos vindos do interior em busca de trabalho livre) e de estrangeiros (no caso destes últimos, a maioria era constituída de europeus).¹² São Paulo tornava-se ponto de convergência de muitos e, por isso, era cada vez mais rara a sensação, comum até poucas décadas antes, de que todos que habitavam a cidade conheciam-se entre si.¹³ Nesses anos em que tudo mudava, os novos moradores, como vimos, foram alvo de desconfiança e bastante desqualificados por Militão. Os imigrantes foram os agentes das explosões em Santa Efigênia no Primeiro de Maio de 1893; os escravos formavam um “povo” ruim, ainda que em “terra boa”.¹⁴

Desta maneira, se, com suas fotografias de rua, Militão surgia como o fotógrafo do “progresso”, no *Índice*, o fotógrafo pareceu vincular-se a um tempo “antigo”. Aliás, uma das reações à modernização, naquele período, foi a rememoração freqüente de um tempo anterior que, aparentemente, não teria sido tão intensamente tocado por aquele processo. Não por acaso, a cidade de São Paulo passou a abrigar, nesse ínterim e depois, um conjunto de pessoas que deixaram memórias escritas sobre a capital,¹⁵ e ainda produziram genealogias, cujo resultado seria a construção de uma história que selecionaria o bandeirante como o modelo “paulista” de agente social: um desbravador que se relacionava, dessa maneira, à grandeza do Estado.¹⁶ Tudo isso conformava a produção de uma história que buscava ser propriamente “paulista” – produzida, sobretudo, no âmbito do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo (IHGSP), fundado em 1894 –, no momento em que, a despeito de contar com uma situação econômica e política privilegiada, o Estado carecia de uma identidade cultural. São Paulo tornava-se palco de inúmeras iniciativas que visavam transformá-lo em protagonista de sua própria história. Temos, então, “uma entidade política em busca de seu destino”.¹⁷

¹¹ Cf. carta ao amigo Heller, 8.fev.1889.

¹² Cf. Florestan Fernandes. *A integração do negro na sociedade de classes: o legado da “Raça Branca”* (v. 1), 1978 [1964], p. 21-28.

¹³ Cf. Maria Cristina Cortez Wissenbach. *Sonhos africanos, vivências ladinas: escravos e forros em São Paulo (1850-1880)*, 1998, p. 209.

¹⁴ Cf. cartas ao Dr. Luiz Pereira Dias, maio.1893; ao Dr. Ellis, 23.jan.1893.

¹⁵ Alguns dos fotografados de Militão encontram-se referidos também nessa literatura, e uma pesquisa ainda por se fazer é confrontar todos esses materiais. Cf. Jorge Americano. *São Paulo naquele tempo (1895-1915)*, 1957; Antônio Egídio Martins. *Op. cit.*, 2003; Afonso de Freitas. *Tradições e reminiscências paulistanas*, 1978; Nuto Sant’Anna. *Metrópole: história da cidade de São Paulo*, 1953; Paulo Cursino de Moura. *São Paulo de Outrora: Evocações da metrópole*, 1943.

¹⁶ Cf. Lília Moritz Schwarcz. “Sobre uma certa identidade paulista”. In: Ana Maria Almeida de Camargo (coord.). *São Paulo: uma viagem no tempo*, 2004, p. 156-159.

¹⁷ *Idem*, p. 155.

A especificidade que o *Índice* traz, porém, em relação a estas outras memórias, é que se trata primeiramente de um documento, ao que se sabe, que não circulou publicamente. Além do mais, temos em mãos uma lista de pessoas rememoradas através de retratos; não se trata de uma narrativa. A listagem de Militão pode ser entendida, portanto, como uma estranha crônica de uma São Paulo antiga. Parece difícil, ainda, que algum desses memorialistas tivesse em mãos o material (as doze mil imagens) que o fotógrafo se utilizou para estabelecer seu *Índice*, resultado de sua relação com fregueses que, posteriormente, seriam reconhecidos como parte de uma determinada São Paulo.¹⁸

Por isso, tomamos então, como ponto de partida, a consideração dos “quadros sociais da memória”, proposto por Halbwachs, como referência para a análise do *Índice*. Segundo o sociólogo, lembrar não é exatamente reviver, mas repensar o passado tomando a experiência do presente como sua organizadora. A implicação de tal pressuposto é que a memória se torna referência para o presente e o futuro, uma vez que ela é mais trabalho que sonho. Toda reminiscência, por isso, seleciona e fixa – a partir da lembrança e (principalmente) do esquecimento – determinadas representações do passado em detrimento de outras.¹⁹

A rememoração de Militão fixada em seu *Índice*, todavia, só ganha substância se nos embrenharmos em quem (e como) se transformou em referência para o fotógrafo na constituição desse rol de “antigos paulistas”. Ao rememorar e selecionar, Militão abriu espaço – ainda que com as especificidades que serão apontadas – para pessoas bastante distintas. Sob este ângulo, o fotógrafo repetiu no *Índice* uma situação que foi própria do seu ofício de retratista, em cujo estúdio pessoas que se ocupavam com as mais diversas atividades foram por ele fotografadas. Como vimos, o retrato foi a principal mercadoria vendida por Militão a seus clientes, e pode-se afirmar que o grosso de seu rendimento financeiro provinha da venda de tal objeto. Isso em um momento em que os *carte de visite* barateavam e transformavam-se, paulatinamente, em uma aquisição para muitos. Ele custava, em 1962, 15\$000 a dúzia no estúdio de Perestrello, e quase o dobro no ateliê ao qual Militão estava vinculado no começo

¹⁸ Este procedimento de rememoração por meio de imagens seria mais comum no século XX, com a popularização da fotografia amadora. Os álbuns pessoais cumprem exatamente a função de criar memórias, como as de família. Para um estudo que explora este tipo de conjunto, cf. Miriam Moreira Leite. *Retratos de família: leitura da fotografia histórica*, 1993.

¹⁹ Cf. Maurice Halbwachs. [1935]. *Les cadres sociaux de la mémoire*, 1994.

de sua carreira, o Carneiro & Smith. Em 1883, Militão vendia o mesmo tipo de imagem por 3\$000.²⁰

Mas voltemos ao *Índice*. A referência aos “paulistas” não deve ser entendida em seu sentido estrito, na medida em que Militão incluiu nomes a pessoas que não nasceram, ou mesmo habitaram, nesse lugar. É o caso de D. Pedro II e da Imperatriz [figuras 44 e 45], ou do “empresário teatral” carioca Jacinto Heller [figura 76]. O *Índice* aponta também para a importância dada a personalidades locais e suas atividades não apenas em um tempo longínquo; há indicações de que existem continuidades entre um certo passado e o momento presente.²¹ A menção de Militão a Eduardo Prado (1860-1901) [figura 37], fotografado “em menino”, é um exemplo. Oriundo de uma abastada família da cidade e participante ativo da política nacional, este monarquista convicto alcançou alguma celebridade ao combater as ações dos governos que se seguiram a 1889, por meio de livros e artigos na imprensa.²² Outra indicação interessante é ao Presidente da Província João Teodoro Xavier (1872-1875) [figura 83], que veio acompanhada da menção “Presidente do Estado”. Tal político surgiu como lembrança depois que o termo republicano – “Estado” – encontrava-se entranhado às referências de Militão. Parentes mais velhos de pessoas destacáveis à época de composição do *Índice* também tiveram espaço na memória de Militão. No documento, consta a seguinte citação: “Celestino Bourroul (tio avô do Doutor)”. O médico Dr. Celestino Bourroul (1880-1957)²³ foi referido junto a seu homônimo; seu tio-avô Celestino (?-?), um comerciante francês bem-sucedido na Capital Provincial.

Outras pessoas foram selecionadas porque realizaram atividades consideradas importantes na São Paulo do passado. Tratavam-se daqueles que foram precursores de algumas profissões: Avelino de Souza Figueiredo [figura 33], o primeiro barbeiro da cidade; Frei Germando de Anecy, o primeiro astrônomo [figura 34]; Frei Eugênio de Rumilly, primeiro reitor do Seminário Episcopal; e Henrique Normaton [figura 35], fundador do

²⁰ Cf. Boris Kossoy. *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)*, 2002, p. 31; Escrito de Militão no *Livro-copiador*, sem título próprio, que compreendeu o período entre 8 e 15 de maio de 1883; Cândido Domingues Grangeiro. *Op. cit.*, 1993, p. 162.

²¹ Cf. Maurice Halbwachs. *Op. cit.*, [1935] 1994; Walter Benjamin. “A imagem de Proust”. In: *Op. cit.*, [1936] 1985, p. 36.

²² Para uma análise das polêmicas idéias de Eduardo Prado, cf. Carmem Lúcia Tavares Felgueiras. “Os arquitetos do futuro: os Estados Unidos segundo Monteiro Lobato e Eduardo Prado”. *Estudos históricos*, 2001.

²³ Celestino Bourroul defendeu sua tese de doutoramento na Faculdade de Medicina da Bahia, em 1904. Foi diretor da Faculdade de Medicina da USP e é louvado por seus pares como um dos melhores médicos que o país

primeiro *rink* de patinação de São Paulo (fotografado com vestimenta e equipamentos próprios para tal divertimento).²⁴ Todas essas personagens revelam, ainda, uma ausência de ruptura entre um momento passado, em que tais ofícios foram iniciados na capital provincial, e o presente, em que eles continuaram a ser exercidos, ainda que por novas pessoas.

Além desses pioneiros, o fotógrafo identificou o primeiro vendedor de jornais da cidade [figura 77], retratado com medalhas por sobre o paletó fechado e uma pequena corneta, utilizada para chamar a atenção de seus fregueses. Tratava-se do francês Bernard Gregoire (?-?), gráfico do jornal *A Província de São Paulo* e mentor da idéia de vender o diário pelas ruas a partir de 1876, causando “espanto e indignação de todos”.²⁵ Porém, deve-se ressaltar que seu nome não foi anotado no *Índice*. Esse era um padrão do documento quando a menção referia-se a uma figura das chamadas classes populares. Tais pessoas foram, geralmente, identificadas pelo ofício, pelo apelido ou pelo primeiro nome. É o caso de Catarina Pavão, “engomadeira” [figura 78], Zé Poeta e Gerebita, “dois malandros” [figura 79] e Antonino, “porteiro da tesouraria” [figura 80]. Raras vezes algum deles foi mencionado do mesmo modo das personagens pertencentes às elites – com seus sobrenomes – como ocorreu com João dos Santos, “bedel [da] Academia”, e “Benedito dos Santos (Tesouro)” [figuras 81].

As referências de Militão a médicos, políticos, banqueiros, comerciantes ou professores da Faculdade de Direito, muitas vezes, tinham um sinal de distinção na frente do nome da pessoa: a abreviação “Dr.”. Assim, tem-se no *Índice* a alusão, dentre outros, “Dr. Miguel Monteiro de Godoy” (médico e deputado do Império entre 1864 e 1865),²⁶ ao professor da Academia “Dr. Galvão Bueno” [figura 82], ao já citado “Presidente do Estado”, “Dr. João Teodoro Xavier” [figura 83]. Foi também dessa maneira que Militão classificou seus amigos de várias correspondências: “Dr. Garraux” [figura 84], “Dr. Guilherme Ellis” [figura 85] e também ao político e irmão de seu amigo médico, o “Dr. Alfredo Ellis” [figura

já teve. Cf. Celestino Bourroul. *Mosquitos do Brasil*, 1904; Yvonne Capuano. “Celestino Bourroul”. In: http://www.sbhbm.org.br/index.asp?p=medicos_view&codigo=91.

²⁴ Richard Morse recupera um anúncio de Normaton em que ele vinculava a patinação à saúde física e à beleza do corpo e, ainda, buscava propagar este esporte como “paulista”. “O patinar é um exercício mais saudável, popular e *fashionable* da época: assegura um movimento necessário, fortalece os pulmões, e dá ao corpo toda uma graça e flexibilidade altamente desejáveis. / É indispensável àquelas pessoas cuja profissão é sedentária ou que cultivam as letras [...] *O ‘Figaro’ diz*: le patinage avec patins à roulettes, qui est le divertissement favori de la haute société en Angleterre et en Amérique est à présent un sport parisien. Façamos que ele seja *agora um esporte paulista*”. *O Diário de São Paulo* [5.jun.1877] *apud* Richard Morse. *De comunidade a metrópole: biografia de São Paulo*, 1954, p. 209; grifos do autor.

²⁵ Lilia Moritz Schwarcz. *Retrato em branco e negro: jornais, escravos e cidadãos em São Paulo no final do século XIX*, 1987, p. 81.

86].²⁷ Sinais de distinção apareciam, ainda, nos títulos que antecederam os nomes de religiosos (cujas roupas nas imagens identificam a ocupação destes retratados), apontados aos montes no escrito de Militão, e no caso dos militares. Assim, o fotógrafo referiu-se ao “Padre Henrique (Professor do Seminário)” [figura 87] e ao “Cel. Antônio Bernardo Quartim” [figura 88], o responsável por inúmeras obras de melhoramentos urbanos no governo de João Teodoro (dentre elas, a reforma do Jardim Público e a drenagem da Várzea do Carmo).²⁸

Havia outro modo de utilização de termos que qualificava diferentemente algumas pessoas. Neste caso, trata-se da referência às mulheres da cidade, em que Militão se utilizou (ou não) da abreviação “D.”, ou ainda do termo em francês, “Madame”, que antecedeu nomes das artistas. “Madame Bernardelli (bailarina)” figura 89], “Madame Augusta Cortesi (soprano lig.)” [figura 90], e D. Kate Ellis, mulher de seu amigo Dr. Ellis,²⁹ foram algumas delas. Não foi o caso, porém, da engomadeira Catarina Pavão e da provável prostituta Chica Vaca [figura 91], nem de algumas mulheres próximas a Militão, como sua mãe, Lauriana Augusto de Azevedo (fotografada ao lado do filho caçula do retratista, Francisco Militão) [figura 92] e Maria da Glória Cruz, mulher de seu filho Luiz Gonzaga [figura 93].³⁰

Algumas vezes, Militão referia-se não apenas a uma pessoa, mas a famílias inteiras. O fotógrafo listou, de modo conjunto, os nomes do abolicionista Luís Gama (1830-1882)³¹ e seu filho, Benedito [figuras 94 e 95]. Nesses casos, toda a família poderia ser identificada tomando o marido/pai como referência e, assim, não se conhece os nomes das mulheres e filhas desses homens. Por exemplo, Militão registrou como um “antigo paulista” “Horácio Souto Muniz”, sua “filha (de Horácio Souto Muniz)” e “mulher (de Horácio Souto Muniz)” [figuras 96 a 98], e mesmo seu filho e nora, que constam no *Índice* como “Luís Gonzaga de Azevedo e sra.” [figura 99].

²⁶ Cf. “Os deputados do Império”. In: <http://www.al.sp.gov.br/web/legislativo/parlamento/capitulo1/parte6.pdf>.

²⁷ Carta ao amigo Dr. Gustavo Câmara, 3.jan.1895.

²⁸ Cf. Eudes Campos. *Arquitetura paulistana sob o Império: aspectos da formação da cultura burguesa em São Paulo*, 1997, p. 210-253 (v. 1).

²⁹ Carta ao amigo Dr. Ellis, 29.set. 1897.

³⁰ Cf. *Agenda-diário* de Luís Gonzaga de Azevedo.

³¹ Filho de uma escrava de ganho e de um português, Luís Gama, apesar de legalmente livre, foi vendido como escravo aos dez anos de idade. Evadiu desta condição aos 17 anos, passando os seis anos seguintes na milícia. Estabelecendo-se em São Paulo, foi colaborador dos periódicos satíricos *Cabrião* e *Diabo-coxo* e tomou parte dos movimentos de abolição dos escravos, em conjunto com estudantes da Academia, outros jornalistas e políticos. Participou ainda da criação do Partido Republicano Paulista, ao qual permaneceu ligado até a sua morte. Cf. Richard Morse. *Op. cit.*, 1954, p. 155-160.

Além disso, nem sempre as imagens em que se vê mais de uma pessoa foram identificadas por Militão de maneira a revelar todos os fotografados. Os quatro estudantes que posaram juntos com Rui Barbosa [figura 100] não tiveram suas identidades anotadas por Militão. O mesmo ocorre com o irmão de Henrique Normaton e outro proprietário do *rink* de patinação, que teve sua identidade esquecida [figura 35]. Algumas mulheres que acompanhavam homens, no momento de composição do retrato, também foram olvidadas pelo fotógrafo. Tal situação fica evidente ao olharmos para a fotografia que foi referida como do “Capitão Paulo Pinto Ant. Rangel” [figura 101], em que também aparece uma mulher (que, talvez pela proximidade dos corpos na imagem, fosse a esposa do retratado).

Parece que Militão atualizou, na formulação deste *Índice*, uma maneira comum no Brasil, segundo Roberto DaMatta, de “separação social” e de “constituição da ordem”, produzida na tentativa de minimizar os “conflitos latentes” de uma sociedade muito desigual, legados do sistema aristocrático que guiava as relações entre senhores e escravos.³² Segundo o antropólogo, tal modelo divide a todos entre “indivíduos”, anônimos (remetendo a um “projeto de nação burguesa e capitalista”, em que todos seriam iguais e, portanto, deveriam obedecer à lei), e “pessoas”, que estabeleceriam hierarquias e “gradações de prestígio” por meio de suas relações pessoais. Para ele, “os medalhões, as pessoas, não foram feitos para essas leis que igualam e tornam os indivíduos meros recipientes, sem história, relações pessoais ou biografia”.³³ DaMatta enfatiza em seu estudo que os dois pólos – “indivíduo” e “pessoa” – não são estáticos. Por isso, em determinadas situações, pode-se ser um ou outro. No caso do *Índice*, por se constituírem em substrato para uma memória – e para uma “história paulista” –, Militão teria dado o estatuto de “pessoa” a todos aqueles que mencionou em sua listagem, revelando, por meio da nomeação de alguns de seus retratados, quem era alguém nessa São Paulo “antiga”.

Em meio às qualificações atribuídas por Militão a seus retratados, porém, podemos notar que gênero, raça e condição social foram marcadores de diferenças visíveis entre os “antigos paulistas”.³⁴ Essas “pessoas” foram lembradas, então, cada qual nos seus lugares:

³² Cf. Roberto DaMatta. “Você sabe com quem está falando? Um ensaio sobre a distinção entre indivíduo e pessoa no Brasil”. In: *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*, [1979] 1990, p. 146-204.

³³ *Idem*, p. 193.

³⁴ Para alguns estudos que se concentram na produção social da diferença através de sistemas classificatórios articulados por categorias sociais como raça, gênero, idade e classe social, cf. Guita Grin Debert. *A reinvenção da velhice: socialização e processos de reprivatização do envelhecimento*, 1999; Júlio Assis Simões. *Entre o*

os “doutores”, com seus nomes e sobrenomes; as figuras populares, por meio de seus apelidos e funções sociais. As mulheres aparecem de forma ainda mais indireta: à exceção daquelas que exerciam alguma atividade pública – as atrizes, a engomadeira, a prostituta – a maioria das outras foi referida através dos vínculos a seus maridos (estes sim, nomeados). Isso sem esquecer daqueles retratados que se encontravam indelevelmente marcados pelo escravismo (ainda que não saibamos, pelo *Índice*, qual era a condição legal dos mesmos no momento em que foram ao estúdio de Militão). Temos poucos negros mencionados pelo fotógrafo, ainda que, no período de sua atuação, a presença de escravos e forros na capital provincial fosse marcante e que muitos outros tenham posado nos ateliês que Militão trabalhou.³⁵ Na listagem de nossa personagem, temos mais um documento marcado pelos “não-ditos” e pelo “silêncio” de uma memória que pouco queria lembrar de um passado escravocrata.³⁶

Essas classificações afirmaram uma determinada organização, hierárquica, dos “paulistas”, na memória de nosso fotógrafo. Em meio a tantas “pessoas”, algumas se destacavam mais que outras. Na verdade, não poderíamos esperar outro procedimento, uma vez que a reminiscência está imbricada às classificações sociais vigentes no momento de sua produção.³⁷ E instaurar classificações parece premente em um contexto em que tudo parece se perder, com a chegada de um processo social novo, devastador e que trouxe para São Paulo novos rostos, estranhos a Militão. O *Índice*, de certo modo, sistematiza os “paulistas”, e condena, nos termos de Mary Douglas, “qualquer objeto ou idéia capaz de confundir ou

lobby e as ruas: movimento de aposentados e politização da aposentadoria, 2000; Laura Moutinho. *Razão, cor e desejo: uma análise comparativa sobre relacionamentos afetivo-sexuais inter-raciais no Brasil e na África do Sul*, 2004; Peter Fry. *A persistência da raça: ensaios antropológicos sobre o Brasil e a África Austral*, 2005; Lilia Moritz Schwarcz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil (1870-1930)*, 1993; Mariza Corrêa. *Antropólogas & Antropologia*, 2003; Alba Zaluar. *A máquina e a revolta: as organizações populares e o significado da pobreza*, 1985.

³⁵ Maria Cristina Cortez Wissenbach constrói a hipótese que os estúdios em que Militão trabalhou tornaram-se referências para os “africanos” e “ladinos” de São Paulo devido à proximidade com a igreja do Rosário, lugar fundamental de sociabilidade dos negros da cidade. Cf. *Idem*, p. 164-165. Para uma análise centrada nos retratos de negros legados por Militão, cf. Rafaela de Andrade Deiab. *Militão Augusto de Azevedo ou a formação de um imaginário paulista: vendo retratos*, 2002.

³⁶ Lilia Moritz Schwarcz, analisando os jornais contemporâneos a Militão, aponta que a escravidão e a questão racial, apesar de recorrente, era pouco direta. Nesse sentido, a produção de significados a respeito destes temas encontravam-se “no local do implícito, do consenso, do silêncio”. Lilia Moritz Schwarcz. *Op. cit.*, 1987, p. 256.

³⁷ Cf. Maurice Halbwachs. *A memória coletiva*, [1968] 1990. Para Durkheim, mentor de todo grupo de intelectuais relacionados à institucionalização da sociologia na França – como é o caso de Halbwachs e de Marcel Mauss –, as classificações hierarquizam as representações sociais com o objetivo de tornar inteligíveis as relações existentes entre os seres. Cf. Émile Durkheim & Marcel Mauss. [1902-1903]. “Algumas formas primitivas de classificação”. In: Marcel Mauss. *Ensaio de sociologia*, 1981.

contradizer classificações ideais”.³⁸ Tal argumentação foi desenvolvida ainda por Michel Foucault em sua leitura da “Enciclopédia chinesa” de Borges. O “mal-estar evidente” trazido pelos critérios de classificação dos animais utilizados em tal enciclopédia – “obra que reúne todos os conhecimentos humanos ou apenas um domínio deles e os expõe de maneira ordenada, metódica, seguindo um critério de apresentação alfabético ou temático” –³⁹ ocorre do “incongruente e da aproximação do que não convém”.⁴⁰ O exercício de separar e classificar acaba por demarcar fronteiras entre o que é “puro” ou “perigoso”; em quem merece ser mencionado – adquirindo *status* de “antigo paulista” – ou não. Por isso, em uma época de tanta novidade, pareceu importante “inventar uma tradição”: criar relações entre passado e presente, tendo em vista legitimar determinadas pessoas (e umas mais que outras) e suas práticas sociais.⁴¹

Com o *Índice*, nossa personagem buscou – como em suas cartas ou em seu *Álbum Comparativo* – organizar o mundo em que vivia, deixando de lado ou buscando sentidos para o que era considerado uma inconveniência, ou mesmo um despropósito. Como vimos, não foram poucas as pistas de seu desconforto. Militão tinha um modo de vida que era mais almejado do que experimentado. Sua percepção diante da importância de suas empreitadas com a fotografia não era tão compartilhada (ao menos como o fotógrafo queria) com seus contemporâneos. O fotógrafo tinha, ainda, uma péssima sensação de viver em um mundo falso, depois de instaurada a República, dando-lhe uma sensação de deslocamento. Todas estas situações marcam uma percepção, sobretudo, de estranhamento diante do mundo.

Em meio ao movimento de mudança, nossa personagem foi, sem dúvida, precursora de um tipo de produção de imagens que se colavam ao moderno (pelo meio que vinham a lume – a fotografia) e ao “progresso” (pela classificação de suas imagens em “antigas” e “modernas”) de São Paulo. Sobre tal aspecto, podemos afirmar que todas essas transformações que deixaram Militão perplexo foram inculcadas em sua produção mais conhecida. Desse ponto de vista, o *Álbum Comparativo* deixa de ser entendido exclusivamente como uma ode ao “progresso”, e mais como um exercício de compreensão daquilo tudo que o fotógrafo vivenciou em um quarto de século. E o que Militão retratou, para

³⁸ Mary Douglas. *Pureza e perigo*, [1966] 1976, p. 51.

³⁹ “Enciclopédia”. In: *Dicionário Houaiss de língua portuguesa*, 2002.

⁴⁰ Michel Foucault. [1966]. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*, 2002, p. XII.

⁴¹ Cf. Eric Hobsbawn. “Introdução: a invenção das tradições”. In: Eric Hobsbawn & Terence Ranger. *A invenção das tradições*, [1983] 1984.

além do “antigo” e do “moderno”, foi a perplexidade diante de um movimento de mudança que fez de São Paulo uma cidade em metamorfose.

Naquele momento, era premente a adaptação das pessoas aos novos fluxos de mercadorias, à velocidade das máquinas e, enfim, aos processos de mudança dos ritmos cotidianos. Estas transformações ocorriam, sobretudo, em cidades que se alteravam e se abriam a muitos (sem que se conhecesse previamente quem era quem). Por isso, nestes lugares, os códigos de identificação das pessoas e das coisas – fundamentados em suas aparências – pareciam se fortalecer. Segundo Nicolau Sevcenko, a percepção de tais fenômenos por parte das pessoas ocorreria por meio de uma mudança qualitativa do sentido da visão. Os olhos que, até então, encontravam-se mais habituados a apreender “objetos e contextos estáticos”, passariam a atentar, paulatinamente, para cadências e acelerações.⁴²

O que nos interessa notar acerca da situação descrita é que Militão foi um dos pioneiros, na cidade que trabalhou, a compor fotografias (que parecem ser, a princípio, imagens estáticas). Em seu ofício, nossa personagem acabou por ser um dos agentes de socialização da população paulistana que, de modo gradual, passou a abarcar o mundo por meio desses papéis sensibilizados. Todavia, o fotógrafo introduziu, ainda, um novo modo de notar o lugar que tanto retratou: organizando suas vistas em um álbum que buscava apresentar uma transformação. Militão treinou, de algum modo, a percepção de seus contemporâneos para que movimentos de mudança fossem assimilados por meio de um olhar específico: aquele que é mediado por imagens, e que se abre (como vimos) a tantas temporalidades desencontradas.

Por isso, podemos afirmar que o lugar social um tanto oblíquo do fotógrafo naquela sociedade permitiu a ele expor, de uma perspectiva e com instrumentos próprios, uma versão muito particular do processo de transformação social por ele vivido. Levando em conta este aspecto, podemos ressaltar que foi uma certa importância angariada por Militão em relação a seus contemporâneos que o possibilitou tornar-se um transmissor de tais modos de ver. Afinal, para Mauss, as “técnicas corporais” são sempre aprendidas, e nunca meramente imitadas. Para tanto, o “prestígio” da pessoa que ensina é fundamental para que determinadas ações sejam adotadas por um grupo, e tornem-se, desta forma, “eficazes”.⁴³

⁴² Cf. Nicolau Sevcenko. *A corrida para o século XXI: no loop da montanha-russa*, 2001, p. 59-63.

⁴³ Cf. Marcel Mauss. “As técnicas corporais”. In: *Op. cit.*, [1936] 1974, p. 215 (v. 2).

Nossa personagem, contudo, não parou por aí. Em um momento de sua vida bastante diferente daquele período em que exercia sua profissão, Militão deixou pistas em suas cartas de que estranhou as mudanças por ele vivenciadas na República. Por isso, podemos afirmar que o fotógrafo – que iniciou seus contemporâneos em uma forma específica (e moderna) de apreensão de transformações por meio de seu *Álbum Comparativo* –, pareceu atento a cada novidade que lhe era apresentada. O fotógrafo buscava sentidos para um mundo que se queria novo e, principalmente, embrenhado no movimento do “progresso”.

As tentativas de entendimento daquelas modificações encabeçadas por muitos “gatunos” e poucos “Florianos”, encontram-se presentes em suas reflexões compartilhadas com seus amigos por meio das missivas. As tantas inovações que Militão experimentou – os republicanos e os confetes de um carnaval “esplêndido”, a Marianne local e as ações de grandes companhias, as reformas e as revoluções – foram assuntos tratados com muita ironia. Entre o bom humor e o susto, e utilizando-se de referências novas e antigas, o fotógrafo legaria suspeitas, opiniões e poucas certezas acerca do futuro daquele país em mudança.

E, certamente convencido de que a São Paulo que o abrigava em sua velhice não era mais aquela de sua vida adulta, Militão voltou-se às suas imagens, refletindo sobre seus fotografados. Ele teve fôlego para legar, a um tempo vindouro, uma parte de seus retratos identificados e (algumas vezes) comentados. Estes objetos foram tomados, àquele momento, como de uma outra época; afinal, os rostos rememorados e listados no *Índice* eram dos “antigos paulistas”. Entre fotografias de médicos e porteiros, prostitutas e políticos, padres e coronéis, barbeiros e astrônomos, engomadeiras e artistas, malandros e moças de família, Militão percebeu-se como criador de uma memória da cidade; lugar que fazia da transformação rumo a um futuro grandioso sua representação oficial.

Todos os documentos analisados – as cartas, o *Álbum Comparativo*, o *Índice* – revelam que o tema de Militão nos mesmos foi o seu mundo em mudança. Deste ponto de vista, tal personagem parece longe de ser exatamente um arauto do “moderno”, e sim alguém espantado diante do “progresso” e das tantas histórias que ele comporta. Diferentemente da apreensão da história como uma flecha,⁴⁴ os registros legados pelo fotógrafo abrem a possibilidade de recuperar um amálgama de versões sobre o tempo, as quais conviviam e se tensionavam. Temos, nestes documentos que nos debruçamos, o tempo cíclico (porém,

⁴⁴ Cf. Bruno Latour. *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*, [1991] 1994, p. 66-75.

irreversível) da vida; o tempo das técnicas fotográficas, que tornava, paulatinamente, mais instantânea a forma de compor uma imagem; o tempo apressado da República, que, por mais que parecesse, não ia à direção do “progresso” (e abria possibilidades de se viver o tempo cíclico das festas); o tempo desencontrado que se manifestava fisicamente, pelas mudanças da transformação urbana, que convivia com marcos relativos a outras épocas e, ainda, com uma sociabilidade cujo processo de mutação era, sem dúvida, mais lento; e, por fim, o tempo suspenso da rememoração, em que passado, presente e futuro se imbricam em um só momento, misturando muitas histórias.

Naquele instante em que tudo era varrido de seus lugares, podemos afirmar que o fotógrafo pareceu disposto a compreender os tempos desacertados que experimentou com todos os meios que tinha. Fundou, com suas imagens, um modo de apreensão das mudanças por ele notadas e, de modo atônito, escreveu sobre o que presenciou e relembrou. Ao buscar compreender todos estes processos, Militão tentou, ainda, angariar um lugar para si próprio nessa história, fotografando, escrevendo, rememorando.

ACERVOS CONSULTADOS

Biblioteca “Florestan Fernandes” (USP)

Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes (USP)

Biblioteca da Escola Politécnica (USP)

Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (USP)

Biblioteca da Fundação Escola de Sociologia e Política

Biblioteca do Museu Paulista (USP)

Biblioteca da Faculdade de Saúde Pública (USP)

Instituto Moreira Salles

Setor de Documentação do Museu da Imagem e do Som de São Paulo (MIS)

Setor de Documentação do Museu de Arte de São Paulo (MASP)

Setor de Documentação do Museu Paulista (USP)

Fontes

Álbuns

Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo (1862-1887). Álbum de Militão Augusto de Azevedo, 1887. Biblioteca do Museu Paulista (USP)

Álbuns de Retratos de estúdio, n. 1 (1865-1870), n. 2 (1870-1874), n. 3 (1874-1877), n. 4 (1877-1878), n. 5 (1878-1879), n. 6 (1879-1885). Álbuns de Militão Augusto de Azevedo, 1865-1885. Coleção Militão Augusto de Azevedo do Museu Paulista (USP)

Vistas de Santos. Álbum de Militão Augusto de Azevedo, s.d. Coleção Militão Augusto de Azevedo do Museu Paulista (USP)

Vistas de S. Paulo. Álbum de Militão Augusto de Azevedo, s.d. Coleção Militão Augusto de Azevedo do Museu Paulista (USP)

Coleções fotográficas

Vistas avulsas. Conjunto de fotografias de Militão Augusto de Azevedo, s.d. Caixas: A2 Pr22 Cx1, A2 Pr22 Cx2, A2 Pr22 Cx3, A2 Pr22 Cx4, A2 Pr22 Cx5, A2 Pr22 Cx6, A2 Pr20 Cx2. Coleção Militão Augusto de Azevedo do Museu Paulista (USP).

Manuscritos

Índice das fotografias de antigos paulistas. Manuscrito de Militão Augusto de Azevedo, s.d. Coleção Militão Augusto de Azevedo do Museu Paulista (USP).

Maços de clichês. Manuscrito de Militão Augusto de Azevedo, s.d. Coleção Militão Augusto de Azevedo do Museu Paulista (USP).

Livro-copiador de cartas. Manuscrito de Militão Augusto de Azevedo, 1883-1902. Coleção Militão Augusto de Azevedo do Museu Paulista (USP).

Livros

CALDATTO BARBOSA, Gino *et. alli.* *Santos e seus arrabaldes: álbum de Militão Augusto de Azevedo.* São Paulo, Magma, 2004.

LAGO, Pedro Corrêa (org.). *Militão Augusto de Azevedo: São Paulo nos anos 1860.* Rio de Janeiro, Capivara/Contracapa, 2001.

Referências bibliográficas

Impressos

- AMERICANO, Jorge. *São Paulo naquele tempo (1895-1915)*. São Paulo, Saraiva, 1957.
- ARIÈS, Philippe. “Une histoire de la vieillesse? Entretien avec Philippe Ariès”. *Communications*. N. 37, 1983, p. 47-54.
- AZEVEDO, Fernando J. A. *São Paulo, população: 25 mil habitantes*. Catálogo de exposição. São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2002.
- AZEVEDO, Rui Brandão. “Militão Augusto de Azevedo”. In: *Fotografia: arte e uso*. Catálogo de exposição. São Paulo, MASP/Kodak, 1981, p. 2-3.
- BACZO, Bronislaw. *Les imaginaires sociaux*. Paris, Payot, 1984.
- BARBOSA, Gino Caldato. “O álbum de Santos”. In: BARBOSA, Gino Caldato *et. alli*. *Santos e seus arrabaldes: álbum de Militão Augusto de Azevedo*. São Paulo, Magma, 2004, p. 34-43.
- BARBOSA, Gino Caldato *et. alli*. *Santos e seus arrabaldes: álbum de Militão Augusto de Azevedo*. São Paulo, Magma, 2004.
- BARDI, Pietro Maria. “História da fotografia”. *Fotóptica*, jul. 1973, p. 27.
- BARTHES, Roland. “Diderot, Brecht, Eisenstein”. In: *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, [1973] 1990, p. 85-92.
- BANDEIRA, Manuel. “Tragédia brasileira”. In: *Libertinagem & Estrela da manhã*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, [1933] 2000, p. 96.
- BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo, Companhia das Letras, [1985] 2006.
- BEIGUELMAN, Paula. *A formação do povo no complexo cafeeiro: aspectos políticos*. São Paulo, Livraria Pioneira, [1968] 1978.
- BENJAMIN, Walter. “A imagem de Proust”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo, Brasiliense, [1936] 1985, p. 15-36.
- _____. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo, Brasiliense, [1935-1936] 1985, p. 165-196.

- _____. “Paris, capital do século XIX”. In: KOTHE, Flávio R. *Walter Benjamin*. São Paulo, Ática, [1935] 1985, p. 30-43.
- _____. *Passagens*. Belo Horizonte/São Paulo, Editora da UFMG/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, [1982] 2006.
- _____. “Pequena história da fotografia”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo, Brasiliense, [1931] 1985, p. 91-107.
- BOURROUL, Celestino. *Mosquitos do Brasil*. Bahia, João Batista de Oliveira Costa, 1904.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. “Escrito com o olho: anotações de um itinerário sobre imagens e fotos entre palavras e idéias”. In: MARTINS, José de Souza; ERCKET, Cornélia & NOVAES, Sylvia Caiuby (orgs.). *O imaginário e o poético nas ciências sociais*. Bauru, EDUSC, 2005, p. 157-183.
- BRAUDEL, Fernand. “História e ciências sociais: a longa duração”. In: *Escritos sobre a história*. São Paulo, Perspectiva, [1962] 1992, p. 41-78.
- BREFE, Ana Cláudia. *Um lugar de memória para a Nação. O Museu Paulista reinventado por Afonso d’Escragno Taunay (1917-1945)*. Tese de doutorado em História. Campinas, IFCH-UNICAMP, 1999.
- BRUNO, Ernani da Silva. *História e tradições da cidade de São Paulo: Burgo de estudantes*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1953. (v.2)
- BURGI, Sérgio. “Composição em preto-e-branco: os panoramas de 360° de Militão Augusto de Azevedo”. *Cadernos de fotografia brasileira. São Paulo, 450 anos*. N. 2., 2004, p. 40-47.
- BURKE, Peter. *A escrita da História*. São Paulo, Ed. UNESP, 1992.
- _____. *Cadernos de fotografia brasileira. São Paulo, 450 anos*. N. 2, 2004.
- CAMPOS, Eudes. *A arquitetura paulistana sob o Império: aspectos da formação da cultura burguesa em São Paulo*. Tese de Doutorado em Arquitetura. São Paulo, FAU-USP, 1997. (4 v.)
- CAMARGO, Ana Maria de Almeida & BELOTTO, Heloísa Liberalli. *Dicionário de terminologia arquivística*. São Paulo, Associação dos Arquivistas Brasileiros/Núcleo Regional de São Paulo/Secretaria do Estado da Cultura, 1996.
- CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

- CÂNDIDO, Antônio. *Um funcionário da Monarquia: ensaio sobre o segundo escalão*. Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2002.
- _____. “De cortiço a cortiço”. In: *O discurso e a cidade*. Rio de Janeiro/São Paulo, Ouro sobre Azul/Livraria Duas Cidades, [1991] 2004, p. 105-129.
- CARDOSO, Fernando Henrique. “Dos governos militares a Prudente-Campos Sales”. In: FAUSTO, Boris (org.). *História geral da civilização brasileira. O Brasil Republicano. Estrutura de poder e economia (1889-1930)*. São Paulo, Difel, 1977, p. 15-50. (Vol. 1, Tomo III)
- CARNEIRO, Maria Luíza Tucci & KOSSOY, Boris. *O olhar europeu: o negro na iconografia brasileira do século XIX*. São Paulo, EDUSP, 1994.
- CARVALHO, Vânia Carneiro de. *Gênero e artefato: o sistema doméstico na perspectiva da cultura material*. Tese de doutorado em História. São Paulo, FFLCH-USP, 2001.
- _____. & LIMA, Solange Ferraz de. “Fotografia e sociedade: como fica a pesquisa com os retratos de Militão?”. *Revista de História*. N. 137, 1997, p. 173-177.
- _____. “Fotografia no Museu: o projeto de curadoria da coleção Militão Augusto de Azevedo”. *Anais do Museu Paulista: nova série*. N. 5, 1997, p. 205-245.
- _____. “Representações urbanas: Militão Augusto de Azevedo e a memória visual da cidade de São Paulo”. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Fotografia*. Nº 27, Rio de Janeiro, 1998, p. 110-125.
- _____. “São Paulo antigo, uma encomenda da modernidade: as fotografias de Militão nas pinturas do Museu Paulista”. *Anais do Museu Paulista: nova série*. N. 1, 1993, p. 147-178.
- CAVENAGHI, Airton José. *Imagens que falam: olhares fotográficos sobre São Paulo (Militão Augusto de Azevedo e ‘São Paulo Light and Power Co.’), fins do século XIX e início do século XX*. Dissertação de Mestrado em História. São Paulo, FFLCH-USP, 2000.
- CHARTIER, Roger. “Avant-propos”. In: CHARTIER, Roger. (org.). *La correspondance: les usages de la lettre au XIXe siècle*. Paris, Fayard, 1991, p. 7-19.
- CLARK, T. J. *A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e de seus seguidores*. São Paulo, Companhia das Letras, [1984] 2004.
- CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. GONÇALVES, José Reginaldo Santos (org.). Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, 1998.

- CORBIN, Alain. “Bastidores”. In: PERROT, Michelle (org.). *História da vida privada: da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. São Paulo, Companhia das Letras, [1987] 1991, p. 413-614.
- CORRÊA, Mariza. *Antropólogas & Antropologia*. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2003.
- CUNHA, Maria Clementina Pereira. “Você me conhece? Significados do carnaval na Belle Époque Carioca”. *Projeto História*. N. 13, 1996, p. 93-108.
- DaMATTA, Roberto. “Você sabe com quem está falando? Um ensaio sobre a distinção entre indivíduo e pessoa no Brasil”. In: *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro, Guanabara, [1979] 1990, p. 146-204.
- DARNTON, Robert. “Os trabalhadores se revoltam: o grande massacre de gatos na Rue Saint-Séverin”. In: *O grande massacre de gatos e outros episódios da história cultural francesa*. Rio de Janeiro, Graal, [1984] 1986, p. 103-139.
- DAUPHIN, Cécile. “Les manuels épistolaires au XIXe siècle”. In: CHARTIER, Roger. (org.). *La correspondance: les usages de la lettre au XIXe siècle*. Paris, Fayard, 1991, p. 209-278.
- DEBERT, Guita. *A reinvenção da velhice: socialização e processos de reprivatização do envelhecimento*. São Paulo, EDUSP, 1999.
- DEIAB, Rafaela de Andrade. *Militão Augusto de Azevedo ou a formação de um imaginário paulista: vendo retratos*. Relatório final da Iniciação Científica entregue ao CNPq. São Paulo, mimeo, 2002.
- DIAS, Maria Odila Leite da Silva. *Cotidiano e poder em São Paulo do século XIX*. São Paulo, Brasiliense, 1984.
- DILLAYE, Frédéric. *Le développement en photographie: avec le procédé au gélatino-bromure d’argent*. Paris, Tallandier, 1899.
- DOUGLAS, Mary. *Pureza e perigo*. São Paulo, Perspectiva, [1966] 1976.
- DUBOIS, Philippe. “Da verossimilhança ao índice: pequena retrospectiva histórica sobre a questão do realismo na fotografia”. In: *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas, Papirus, [1990] 1994, p. 23-56.
- DURHAM, Eunice Ribeiro. “Cultura e ideologia”. In: *A dinâmica da cultura*. São Paulo, Cosac & Naify, [1984] 2004, p. 255-279.
- DURKHEIM, Émile & MAUSS, Marcel. “Algumas formas primitivas de classificação”. In: MAUSS, Marcel. *Ensaio de sociologia*. São Paulo, Perspectiva, [1902-1903] 1981, p. 399-455.

- ELIAS, Norbert. *Mozart: sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro, Zahar, [1991] 1995.
- _____. *O processo civilizador: uma história dos costumes*. Rio de Janeiro, Zahar, [1939] 1990.
- Estudos históricos: antropologia e arquivos*. N. 36, jul.-dez./2005.
- FABRIS, Annateresa. “A invenção da fotografia: repercussões sociais”. In: FABRIS, Annateresa (org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo, Edusp, 1991, p. 11-38.
- FARIA, João Roberto. *Idéias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo, Perspectiva, 2000.
- FELGUEIRAS, Carmem Lúcia Tavares. “Os arquitetos do futuro: os Estados Unidos segundo Monteiro Lobato e Eduardo Prado”. *Estudos históricos*. N. 27, 2001, p. 1-24.
- FERNANDES, Florestan. *A integração do negro na sociedade de classes: o legado da “Raça Branca”*. São Paulo, Ática, [1964] 1978. (v. 1)
- _____. “Imigração e relações raciais”. In: *O negro no mundo dos brancos*. Rio de Janeiro, Difel, 1972, p. 109-128.
- FERNANDES Jr., Rubens. “Militão, um olhar simples e desconcertante”. In: LAGO, Pedro Corrêa do. *Militão Augusto de Azevedo: São Paulo nos anos 1860*. Rio de Janeiro, Contracapa Livraria/Editora Capivara, 2001, p. 8-15.
- _____. & LAGO, Pedro Corrêa do. *O século XIX na fotografia brasileira: Coleção Pedro Corrêa do Lago*. Rio de Janeiro/São Paulo, Francisco Alves/FAAP, s.d.
- FONTELLA, Orides. “Trama”. *Poesia reunida*. Rio de Janeiro/São Paulo, Sete Letras, Cosac & Naify, [1983] 2005, p. 155.
- Fotografia: arte e uso*. Catálogo de exposição. São Paulo, MASP/Kodak, 1981.
- FOUCAULT, Michel. “A escrita de si”. In: *O que é um autor?* Lisboa, Passagens, [1983] 1992, p. 129-160.
- _____. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo, Martins Fontes, [1966] 2002.
- FREIRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano*. Rio de Janeiro, Record, [1936] 2001.
- FREHSE, Fraya. “Entre largo e praça, matriz e catedral: a Sé nos cartões postais paulistanos”. *Cadernos de Campo: revista dos alunos de pós-graduação em Antropologia da Universidade de São Paulo*, v. 5-6, 1997, p. 117-155.

- _____. “Fotografias de rua para a antropologia: o *Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo, 1862-1887*, de Militão Augusto de Azevedo”. *Cadernos de Antropologia e Imagem*. Nº 14, v. 1, 2002, p. 35-62.
- _____. *O tempo das ruas na São Paulo de fins do Império*. São Paulo, Edusp, 2005.
- _____. *Vir a ser transeunte: civilidade e modernidade nas ruas da cidade de São Paulo (entre o início do século XIX e o início do XX)*. Tese de doutorado em Antropologia. São Paulo, FFLCH-USP, 2004.
- FREITAS, Afonso de. *Tradições e reminiscências paulistanas*. São Paulo, Monteiro Lobato, 1921.
- FRY, Peter. *A persistência da raça: ensaios antropológicos sobre o Brasil e a África Austral*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2005.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Alegoria, morte, modernidade”. In: *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo, Perspectiva, [1994] 1999, p. 31-53.
- GEERTZ, Clifford. “A religião como sistema cultural”. In: *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro, Zahar, [1966] 1978, p. 101-142.
- _____. “Um jogo absorvente: notas sobre a briga de galos balinesa”. In: *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro, Zahar, [1973] 1978, p. 278-321.
- _____. “Uma descrição densa: por uma teoria interpretativa da cultura”. In: *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro, Zahar, [1973] 1978, p. 13-41.
- GELL, Alfred. *Art and agency: an anthropological theory*. Oxford/New York, Clarendon Press, 1998.
- _____. “The technology of enchantment and the enchantment of technology”. In: COOTE, Jeremy & SHELTON, Anthony (eds.). *Anthropology, art and aesthetics*. Oxford, Clarendon Press, 1992, p. 40-66.
- GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo, Companhia das Letras, [1976] 1987.
- _____. *Indagações sobre Piero: o Batismo, o Ciclo de Arezzo, a Flagelação*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, [1981] 1989.
- _____. “Sinais: raízes de um paradigma indiciário”. In: *Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história*. São Paulo, Companhia das Letras, [1979] 1989, p. 143-179.
- GOMES, Plínio Freire. *Um herege vai ao Paraíso: cosmologia de um ex-colono condenado pela Inquisição (1680-1744)*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.

- GRANGEIRO, Cândido Domingues. *As artes de um negócio: a febre fotográfica. São Paulo, 1862-1886*. Dissertação de Mestrado em História. Campinas, IFCH-Unicamp, 1993.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo, Vértice, [1968] 1990.
- _____. *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris, Albin Michel, [1935] 1994.
- HOBSBAWN, Eric. “Introdução: a invenção das tradições”. In: HOBSBAWN, Eric & RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, [1983] 1984, p. 9-23.
- HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro, José Olympio, [1936] 1979.
- HUBERT, Henri & MAUSS, Marcel. “Esboço de uma teoria geral da magia”. In: MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia*. São Paulo, EPU/EDUSP, [1902-1903] 1974, p. 37-176. (v. 1)
- KOSSOY, Boris. *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1933-1910)*. São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2002.
- _____. “Fotografia”. In: ZANINI, Walter. *História geral da arte no Brasil*. São Paulo, Instituto Moreira Salles, 1983, p. 866-913. (v. 2)
- _____. *Militão Augusto de Azevedo e a documentação fotográfica de São Paulo (1862-1887): recuperação da cena paulistana através da fotografia*. Dissertação de Mestrado em Ciência. São Paulo, Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo, 1978.
- _____. “Militão de Azevedo”. In: *Álbum comparativo da cidade de São Paulo (1862-1887): Militão Augusto de Azevedo*. São Paulo, SMC/PMSP, 1981, p. 31-52.
- _____. “Luzes e sombras da metrópole: um século de fotografias em São Paulo (1850-1950)”. In: PORTA, Paula (org.). *História da cidade de São Paulo: Volume 3: 1890-1954*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2005, p. 387-455.
- _____. “Retrato do século passado”. *Fotóptica*, jul. 1973, p. 36.
- JANTZEN, Eric. *Traité pratique de perspective, de photographie et de dessin appliquer à l'architecture et au paysage*. Paris, Gauthier-Villars, 1882.
- LAGO, Pedro Corrêa do. “A primeira reportagem fotográfica de São Paulo”. In: LAGO, Pedro Corrêa do (org.). *Militão Augusto de Azevedo: São Paulo nos anos 1860*. Rio de Janeiro, Contracapa Livraria/Editora Capivara, 2001, p. 16-29.
- _____. (org.). *Militão Augusto de Azevedo: São Paulo nos anos 1860*. Rio de Janeiro, Contracapa Livraria/Editora Capivara, 2001.

- LANNA, Ana Lúcia Duarte. *Uma cidade na transição. Santos: 1870-1913*. São Paulo/Santos, Hucitec/Prefeitura Municipal de Santos, 1996.
- LATOUR, Bruno. *Ciência em ação: como seguir cientistas e engenheiros sociedade afora*. São Paulo, Ed. UNESP, [1987] 2000.
- _____. *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*. Rio de Janeiro, Ed. 34, [1991] 1994.
- LEFORT, Claude. “Sociedades ‘sem história’ e historicidade”. In: *As formas da história*. São Paulo, Brasiliense, [1952] 1979, p. 37-56.
- LEITE, Marcelo Eduardo. *Militão Augusto de Azevedo: um olhar sobre a heterogeneidade humana e social de São Paulo (1865-1885)*. Dissertação de Mestrado em Sociologia. Araraquara, FCL/Unesp, 2002.
- LEITE, Miriam Moreira. *Retratos de família: leitura da fotografia histórica*. São Paulo, Edusp, 1993.
- LEMONS, Carlos. “A arquitetura que Militão de Azevedo fotografou em São Paulo”. In: *Álbum comparativo da cidade de São Paulo (1862-1887): Militão Augusto de Azevedo*. São Paulo, SMC/PMSP, 1981, p. 23-30.
- LÈVI-STRAUSS, Claude. “Introdução à obra de Marcel Mauss”. In: MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia*. São Paulo, EPU/EDUSP, [1950] 1974, p. 1-36.
- _____. “Raça e história”. In: *Antropologia Estrutural II*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, [1952] 1973, p. 266-328.
- LIÈBERT, Alphonse. *Photographie en Amérique: traité complet de photographie pratique contenant les découvertes les plus récentes*. Paris, Tignol, [1864] 1884.
- LIMA, Solange Ferraz de. “Pátio do colégio, Largo do Palácio”. *Anais do Museu Paulista: nova série*. N. 7, v. 6/7, 2003, p. 61-82.
- _____. “O circuito social da fotografia: estudo de caso II”. In: FABRIS, Annateresa (org.) *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo, Edusp, 1991, p. 59-82.
- _____. *Ornamento e cidade: ferro, estuque e pintura mural em São Paulo*. Tese de Doutorado em História. São Paulo, FFLCH-USP, 2001.
- _____. *São Paulo na virada do século: as imagens da razão urbana*. Dissertação de Mestrado em História. São Paulo, FFLCH-USP, 1995.
- _____. & CARVALHO, Vânia Carneiro de. *Fotografia e cidade: da razão urbana à lógica de consumo. Álbuns de São Paulo, 1887-1954*. Campinas, Mercado de Letras, 1997.

- _____. “Militão e a paisagem possível”. In: BARBOSA, Gino Caldato *et. alli.* *Santos e seus arrabaldes: álbum de Militão Augusto de Azevedo*. São Paulo, Magma, 2004, p. 10-17.
- MALUF, Marina & MOTT, Maria Lúcia. “Recônditos do mundo feminino”. In: SEVCENKO, Nicolau (org.). *História da vida privada no Brasil. República: Da Belle Époque à Era do Rádio*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998, p. 368-421. (v.3)
- MARINS, Paulo César Garcez. *Através da rótula: sociedade e arquitetura urbana no Brasil, Sécs. XVII-XX*. Tese de doutorado em História. São Paulo, FFLCH-USP, 1999.
- _____. “Habitação e vizinhança: limites da privacidade no surgimento das metrópoles brasileiras”. In: SEVCENKO, Nicolau (org.). *História da vida privada no Brasil. República: Da Belle Époque à Era do Rádio*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998, p. 131-214. (v. 3)
- MARRAS, Stélio. *A propósito de águas virtuosas: formação e ocorrências em uma estação de cura*. Belo Horizonte, UFMG, 2004.
- MARTINS, Antonio Egídio. *São Paulo antigo: 1554 a 1910*. São Paulo, Paz e Terra, [1911-1912] 2003.
- MARTINS, José de Souza. “A imagem incomum: a fotografia nos atos de fé no Brasil”. *Estudos avançados*. N. 45, 2002, p. 223-249.
- _____. “O dia da caça: o cotidiano das relações de classe num caso de duplo homicídio em 1928”. In: *Subúrbio: vida cotidiana e história no subúrbio da cidade de São Paulo. São Caetano, do fim do Império ao fim da República Velha*. São Paulo/São Caetano do Sul, Hucitec/Prefeitura Municipal de São Caetano do Sul, 1992, p. 299-354.
- MARX, Karl. [1867]. *O capital: crítica da economia política*. (v.1) São Paulo, Abril Cultural, 1983.
- MAUAD, Ana Maria. *Sob o signo da imagem: a produção da fotografia e o controle dos códigos de representação social na cidade do Rio de Janeiro na primeira metade do século XX*. Tese de doutorado em História. Rio de Janeiro, UFF, 1990.
- MAUSS, Marcel. “As técnicas corporais”. In: *Sociologia e Antropologia*. São Paulo, EPU-EDUSP, [1936] 1974, p. 209-233. (v. 2)
- MEDEIROS, Marjorie de Carvalho Fontenelle de. “Santos: Militão e a fotografia no século XIX”. In: BARBOSA, Gino Caldato *et. alli.* *Santos e seus arrabaldes: álbum de Militão Augusto de Azevedo*. São Paulo, Magma, 2004, p. 18-32.

- MELLO E SOUZA, Gilda de. *O espírito das roupas: a moda no século XIX*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.
- MELLO E SOUZA, Marina de. *Parati: a cidade e as festas*. Rio de Janeiro, UFRJ/Tempo Brasileiro, 1994.
- Memória paulistana*. Catálogo de exposição. São Paulo, MIS, 1975.
- MENDES, Ricardo. “Descobrimos a fotografia nos manuais: América (1840-1880)”. In: FABRIS, Annateresa. *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo, Edusp, 1991, p. 83-130.
- _____. “Once upon a time: uma história da história da fotografia no Brasil”. *Anais do Museu Paulista: nova série*. N. 6-7, 1998-1999, p. 183-205.
- _____. “São Paulo e suas imagens”. *Cadernos de fotografia brasileira: São Paulo, 450 anos*. N. 2, 2004, p. 381-487.
- MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. “A paisagem como fato cultural”. In: YÁZIGI, Eduardo (org.). *Turismo e paisagem*. São Paulo, Contexto, 2002, p. 29-64.
- MORSE, Richard. *De comunidade a metrópole: biografia de São Paulo*. São Paulo, IV Centenário de São Paulo, 1954.
- MOUTINHO, Laura. *Razão, “cor” e desejo: uma análise comparativa sobre relacionamentos afetivo-sexuais inter-raciais no Brasil e na África do Sul*. São Paulo, UNESP, 2004.
- OLIVEIRA, Maria Luiza Ferreira de. *Relações sociais e experiência de urbanização: São Paulo, 1870-1900*. Tese de doutorado em História. São Paulo, FFLCH-USP, 2003. (2 v.)
- PAULA, Eurípedes Simões de. *Contribuição monográfica para o estudo da segunda fundação de São Paulo*. São Paulo, mimeo, 1936.
- QUEIROZ, Suely Robles Reis de. *Os radicais da República. Jacobinismo: ideologia e ação (1893-1897)*. São Paulo, Brasiliense, 1986.
- ROQUETTE, José Inácio. *Código do bom-tom ou regras de civilidade e bem-viver no século XIX.* São Paulo, Companhia das Letras, [1845] 1997.
- SAES, Flávio Azevedo Marques. “Industrialização e urbanização: 1870-1960”. In: Ana Maria Almeida de Camargo (coord.). *São Paulo: uma viagem no tempo*. São Paulo, CIE-E, 2004, p. 114-129.
- SAHLINS, Marshall. *Cultura e razão prática*. Rio de Janeiro, Zahar, [1976] 2003.
- _____. *Ilhas de história*. Rio de Janeiro, Zahar, [1985] 1990.

- _____. “Individual experience and cultural order”. In: *Culture in practice*. New York, Zone Books, 2000, p. 277-291.
- SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do riso. A representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo, Companhia das Letras, 2002.
- São Paulo em três tempos: álbum comparativo de São Paulo (1862-1887-1914)*. São Paulo, Casa Civil/Imprensa Oficial do Estado/Secretaria de Cultura/Arquivo do Estado, 1982.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.
- _____. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil (1870-1930)*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.
- _____. “Por uma antropologia da história: questões de fronteira”. Prova oral de erudição apresentada em concurso para professor titular. São Paulo, mimeo, 2005.
- _____. *Retrato em branco e negro: jornais, escravos e cidadãos em São Paulo no final do século XIX*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.
- _____. “Sobre uma certa identidade paulista”. In: Ana Maria Almeida Camargo (coord.). *São Paulo: uma viagem no tempo*. São Paulo, CIE-E, 2005, p. 153-170.
- _____ & MACEDO, Valéria Mendonça de. “O império das festas e as festas do Império”. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Op. cit.*, 1998, p. 247-294.
- SCHWARZ, Roberto. “As idéias fora do lugar”. In: *Cultura e política*. São Paulo, Paz e Terra, [1972] 2001, p. 59-83.
- SEVCENKO, Nicolau. “A cidade *metástasis* e o urbanismo inflacionário: incursões na entropia paulista”. *Revista USP [450 anos de São Paulo]*. N. 63, set.-nov. 2004, p. 16-35.
- _____. *A corrida para o século XXI: no loop da montanha-russa*. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.
- _____. “De mameluca, mulata e gótica a moderna, cosmopolita e caótica: as metamorfoses de Piratininga”. *Cadernos de fotografia brasileira. São Paulo, 450 anos*, 2004, p. 314-333.
- _____. “Introdução: o prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso”. In: SEVCENKO, Nicolau (org.). *História da vida privada no Brasil. República: da Belle Époque à Era do Rádio* (v. 3), 1998, p. 7-48.
- _____. [1983]. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.

- _____. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.
- SILVA, Marcos. *Humor e política na imprensa: os olhos do Zé Povo*. Dissertação de mestrado em História. São Paulo, FFLCH-USP, 1981.
- SIMÕES, Júlio Assis. *Entre o lobby e as ruas: movimento de aposentados e politização da aposentadoria*. Tese de doutorado em Antropologia. Campinas, IFCH-UNICAMP, 2000.
- SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo, Companhia das Letras, [1977] 2004.
- TISSANDIER, Gaston. *Les merveilles de la photographie*. Paris, Hachette, 1874.
- TOLEDO, Benedito Lima de. “A Imperial cidade de São Paulo vista por Militão”. In: *Álbum comparativo da cidade de São Paulo (1862-1887): Militão Augusto de Azevedo*. São Paulo, DPH/SMC/PMSP, 1981, p. 5-22.
- VAINFAS, Ronaldo. *Os protagonistas anônimos da História: micro-história*. Rio de Janeiro, Campus, 2002.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “O nativo relativo”. *Mana: estudos de Antropologia Social*. N. 8, v. 1, 2002, p. 113-148.
- VOGEL, Hermann Wilhelm. *The chemistry of light and photography*. New York, D. Appleton, 1875.
- WAGNER, Jon. “Constrating images, complementary trajectories: sociology, visual sociology and visual research”. *Visual Studies [London]*. V. 17, N. 2, oct. 2002, p. 160-171.
- WAGNER, Roy. [1975]. *The invention of culture*. Chicago, University of Chicago Press, 1981.
- WISSENBAACH, Maria Cristina Cortez. *Sonhos africanos, vivências ladinas: escravos e forros em São Paulo*. São Paulo, Humanitas, 1998.
- ZALUAR, Alba. *A máquina e a revolta: as organizações populares e o significado da pobreza*. São Paulo, Brasiliense, 1985.

CD-ROM

- Dicionário Houaiss de língua portuguesa (versão 1.0.5a)*. Rio de Janeiro, Objetiva, 2002.
- “Fundação Roberto Marinho”. In: *São Paulo nas lentes de Militão*. São Paulo, ATR Multimídia/Museu Paulista, 1997.

LIMA, Solange Ferraz de & CARVALHO, Vânia Carneiro de. “Luís Gonzaga”. In: *São Paulo nas lentes de Militão*. São Paulo, ATR Multimídia/Museu Paulista, 1997.
São Paulo nas lentes de Militão. São Paulo, ATR Multimídia/Museu Paulista, 1997.

Instalação

ADAMS, Gavin. *Animatoscópio*, 2004.

Filme

ADAMS, Gavin. *Olho cíclico*, 2004.

Manuscritos

Agenda-diário de Luiz Gonzaga de Azevedo (s.d.). Coleção Militão Augusto de Azevedo do Museu Paulista (USP).

Diário de viagens de Militão Augusto de Azevedo (s.d.). Coleção Militão Augusto de Azevedo do Museu Paulista (USP).

Sítios na Internet

“Capela de São Jorge”. In: www.sccorinthians.com.br. Capturado em 2.abr.2006.

CAPUANO, Yvonne. “Celestino Bourroul”. In: http://www.sbhbm.org.br/index.asp?p=medicos_view&codigo=91. Capturado em 17.set.2006.

“Chácara do Pacaembu de Cima”. In: <http://www.almanack.paulistano.nom.br/chacarapacaembu.html>. Capturado em 10.jan.2006.

“História”. In: www.igrejadesaojorge.com.br. Capturado em 2.abr.2006.

“Hoje se comemora o ‘dia de Anchieta’, o jesuíta que teve uma atuação marcante na vida brasileira”. *Folha de São Paulo*, 9.jun.1982. In: http://almanaque.folha.uol.com.br/leituras_09jun00.htm. Capturado em 18.jan.2006.

“Museu Paulista aproxima arte e história na exposição ‘Olho cíclico, uma releitura da cultura visual do séc. XIX’”. In: <http://www.mp.usp.br/olho/olho.htm>. Capturado em 31.jan.2006.

“Ogum”. www.umbanda.etc.br/orixas/ogum. Capturado em 2.abr.2006.

“Os deputados do Império”. In: <http://www.al.sp.gov.br/web/legislativo/parlamento/capitulo1/parte6.pdf>. Capturado em 9.nov.2006.

“Pirapora do Bom Jesus”. In: http://pt.wikipedia.org/wiki/Pirapora_do_Bom_Jesus. Capturado em 18.jan.2006.

“Principais coleções”. In: http://www.ims.com.br/ims/publicador_preview.asp?id_pag=210. Capturado em 31.jan.2006.

“Rafael Tobias de Barros, 2º Barão de Piracicaba”. In: http://genealogia.netopia.pt/pessoas/pes_show.php?id=60076. Capturado em 19.jan.2006.

Créditos das figuras

Todas as imagens que não foram reproduzidas de publicações pertencem ao acervo do Museu Paulista (USP). Os fotógrafos dessa instituição são José Misael e Hélio Nobre.

- Figura 1 “1862 – Rua do Rosário. (Lado do Pátio da Sé.)” (Legenda de Militão Augusto de Azevedo)
Militão Augusto de Azevedo (1887)
Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo (1862-1887)
- Figura 2 “1887 – Rua da Imperatriz. (Antiga do Rosário, lado do Pátio da Sé.)” (Legenda de Militão Augusto de Azevedo)
Militão Augusto de Azevedo (1887)
Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo (1862-1887)
- Figura 3 “Verso do *carte de visite* do fotógrafo Militão Augusto de Azevedo (1837-1905), carioca estabelecido em São Paulo, autor das mais antigas vistas da cidade (c. 1862).” (Legenda do Instituto Moreira Salles)
s/autor
Cadernos de fotografia brasileira. São Paulo, 450 anos. N. 2, 2004, p. 492
- Figura 4 Panorama feito a partir das fotografias das ruas São Bento e do Ouvidor Sérgio Burgi (2004) a partir das duas vistas de Militão Augusto de Azevedo (1862)
Cadernos de fotografia brasileira. São Paulo, 450 anos. N. 2, 2004, p. 40
- Figura 5 Panorama feito a partir das fotografias do largo do Capim, da descida do Cubatão e da rua do Ouvidor Sérgio Burgi (2004) a partir das três vistas de Militão Augusto de Azevedo (1862)
Cadernos de fotografia brasileira. São Paulo, 450 anos. N. 2, 2004, p. 41
- Figura 6 “Rua São Bento 1862/63” (Legenda de Pedro Corrêa do Lago)
Militão Augusto de Azevedo (1862)
Pedro Corrêa do Lago (org.). *Militão Augusto de Azevedo: São Paulo nos anos 1860*. Rio de Janeiro, Capivara/Contra Capa Livraria, 2001, p. 96
- Figura 7 “Rua do Ouvidor 1862/63” (Legenda de Pedro Corrêa do Lago)
Militão Augusto de Azevedo (1862)
Pedro Corrêa do Lago (org.). *Militão Augusto de Azevedo: São Paulo nos anos 1860*. Rio de Janeiro, Capivara/Contra Capa Livraria, 2001, p. 98
- Figura 8 “Largo do Capim 1862/63” (Legenda de Pedro Corrêa do Lago)
Militão Augusto de Azevedo (1862)
Pedro Corrêa do Lago (org.). *Militão Augusto de Azevedo: São Paulo nos anos 1860*. Rio de Janeiro, Capivara/Contra Capa Livraria, 2001, p. 190

- Figura 9 “Esquina do Largo do Capim e Descida do Cubatão 1862/63” (Legenda de Pedro Corrêa do Lago)
Militão Augusto de Azevedo (1862)
Pedro Corrêa do Lago (org.). *Militão Augusto de Azevedo: São Paulo nos anos 1860*. Rio de Janeiro, Capivara/Contra Capa Livraria, 2001, p. 92
- Figura 10 “Descida do Cubatão 1862/63” (Legenda de Pedro Corrêa do Lago)
Militão Augusto de Azevedo (1862)
Pedro Corrêa do Lago (org.). *Militão Augusto de Azevedo: São Paulo nos anos 1860*. Rio de Janeiro, Capivara/Contra Capa Livraria, 2001, p. 90
- Figura 11 Panorama feito a partir das fotografias do paredão do Piques e da ladeira de Santo Antônio
Sérgio Burgi (2004) a partir das duas vistas de Militão Augusto de Azevedo (1862)
Cadernos de fotografia brasileira. São Paulo, 450 anos. N. 2, 2004, p. 42
- Figura 12 Panorama feito a partir das fotografias da ladeira de São Francisco e do largo do Bexiga
Sérgio Burgi (2004) a partir das duas vistas de Militão Augusto de Azevedo (1862)
Cadernos de fotografia brasileira. São Paulo, 450 anos. N. 2, 2004, p. 43
- Figura 13 “Paredão do Piques 1862/63” (Legenda de Pedro Corrêa do Lago)
Militão Augusto de Azevedo (1862)
Pedro Corrêa do Lago (org.). *Militão Augusto de Azevedo: São Paulo nos anos 1860*. Rio de Janeiro, Capivara/Contra Capa Livraria, 2001, p. 108
- Figura 14 “Ladeira de Santo Antônio 1862/63” (Legenda de Pedro Corrêa do Lago)
Militão Augusto de Azevedo (1862)
Pedro Corrêa do Lago (org.). *Militão Augusto de Azevedo: São Paulo nos anos 1860*. Rio de Janeiro, Capivara/Contra Capa Livraria, 2001, p. 102
- Figura 15 “Ladeira de São Francisco 1862/63” (Legenda de Pedro Corrêa do Lago)
Militão Augusto de Azevedo (1862)
Pedro Corrêa do Lago (org.). *Militão Augusto de Azevedo: São Paulo nos anos 1860*. Rio de Janeiro, Capivara/Contra Capa Livraria, 2001, p. 104
- Figura 16 “Largo do Bexiga 1862/63” (Legenda de Pedro Corrêa do Lago)
Militão Augusto de Azevedo (1862)
Pedro Corrêa do Lago (org.). *Militão Augusto de Azevedo: São Paulo nos anos 1860*. Rio de Janeiro, Capivara/Contra Capa Livraria, 2001, p. 110
- Figura 17 “Fig. 51 – L'appareil photographique [sic] de voyage.” (Legenda de Alphonse Lièbert)
s/autor, s/data

Alphonse Lièbert. *La photographie en Amérique. Traité complet de photographie pratique contenant les découvertes plus récentes*. Paris, B. Tignol, [1864] 1884, p. 130

- Figura 18 “Fig. 30 – Appareil de voyage américain emballé.” (Legenda de Alphonse Lièbert)
s/autor, s/data
Alphonse Lièbert. *La photographie en Amérique. Traité complet de photographie pratique contenant les découvertes plus récentes*. Paris, B. Tignol, [1864] 1884, p. 100
- Figura 19 “Rua Direita 1862/63” (Legenda de Pedro Corrêa do Lago)
Militão Augusto de Azevedo (1862)
Pedro Corrêa do Lago (org.). *Militão Augusto de Azevedo: São Paulo nos anos 1860*. Rio de Janeiro, Capivara/Contra Capa Livraria, 2001, p. 84
- Figura 20 “Rua da Esperança 1862/63” (Legenda de Pedro Corrêa do Lago)
Militão Augusto de Azevedo (1862)
Pedro Corrêa do Lago (org.). *Militão Augusto de Azevedo: São Paulo nos anos 1860*. Rio de Janeiro, Capivara/Contra Capa Livraria, 2001, p. 124
- Figura 21 “Rua da Constituição 1862/63” (Legenda de Pedro Corrêa do Lago)
Militão Augusto de Azevedo (1862)
Pedro Corrêa do Lago (org.). *Militão Augusto de Azevedo: São Paulo nos anos 1860*. Rio de Janeiro, Capivara/Contra Capa Livraria, 2001, p. 162
- Figura 22 “Chácara do Senhor Lasque.” (Legenda de Militão Augusto de Azevedo)
Militão Augusto de Azevedo (1862)
Vistas de S. Paulo
Pedro Corrêa do Lago (org.). *Militão Augusto de Azevedo: São Paulo nos anos 1860*. Rio de Janeiro, Capivara/Contra Capa Livraria, 2001, p. 212
- Figura 23 “Viaduto da Grota Funda c. 1867” (Legenda de Pedro Corrêa do Lago)
Militão Augusto de Azevedo (s/data)
Pedro Corrêa do Lago (org.). *Militão Augusto de Azevedo: São Paulo nos anos 1860*. Rio de Janeiro, Capivara/Contra Capa Livraria, 2001, p. 229
- Figura 24 “Primeiro Acampamento” (Legenda de Gino Caldato Barbosa)
Militão Augusto de Azevedo (s/data)
Gino Caldato Barbosa *et alli*. *Santos e seus Arrabaldes: Álbum de Militão Augusto de Azevedo*. São Paulo, Magma Cultural, 2004, p. 163
- Figura 25 “Porto do Bispo” (Legenda de Gino Caldato Barbosa)
Militão Augusto de Azevedo (s/data)
Gino Caldato Barbosa *et alli*. *Santos e seus Arrabaldes: Álbum de Militão Augusto de Azevedo*. São Paulo, Magma Cultural, 2004, p. 74

- Figura 26 “Arredores de Santos” (Legenda de Gino Caldato Barbosa)
Militão Augusto de Azevedo (s/data)
Gino Caldato Barbosa *et alli. Santos e seus Arrabaldes: Álbum de Militão Augusto de Azevedo*. São Paulo, Magma Cultural, 2004, p. 123
- Figura 27 “Subida do Primeiro Plano Inclinado” (Legenda de Gino Caldato Barbosa)
Militão Augusto de Azevedo (s/data)
Gino Caldato Barbosa *et alli. Santos e seus Arrabaldes: Álbum de Militão Augusto de Azevedo*. São Paulo, Magma Cultural, 2004, p. 160
- Figura 28 “Armazém em Jundiaí c. 1867” (Legenda de Pedro Corrêa do Lago)
Militão Augusto de Azevedo (s/data)
Pedro Corrêa do Lago (org.). *Militão Augusto de Azevedo: São Paulo nos anos 1860*. Rio de Janeiro, Capivara/Contra Capa Livraria, 2001, p. 227
- Figura 29 “Rua Meridional” (Legenda de Gino Caldato Barbosa)
Militão Augusto de Azevedo (s/data)
Gino Caldato Barbosa *et alli. Santos e seus Arrabaldes: Álbum de Militão Augusto de Azevedo*. São Paulo, Magma Cultural, 2004, p. 88
- Figura 30 “Campo da Misericórdia e Chafariz da Coroação” (Legenda de Gino Caldato Barbosa)
Militão Augusto de Azevedo (s/data)
Gino Caldato Barbosa *et alli. Santos e seus Arrabaldes: Álbum de Militão Augusto de Azevedo*. São Paulo, Magma Cultural, 2004, p. 133
- Figura 31 “Aspecto do interior do salão de pose do estabelecimento fotográfico do italiano Oreste Cilento, em São Paulo, por volta de 1900.” (Legenda de Boris Kossoy)
s/autor, s/data
Boris Kossoy. *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)*. São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2002, p. 37
- Figura 32 *Carte de visite* do estúdio fotográfico Carneiro & Gaspar com o rosto de Militão
s/autor, s/data
Vista avulsa da Coleção Militão Augusto de Azevedo do Museu Paulista-USP
- Figura 33 “990d – Avelino de Souza Figueiredo (1º barbeiro de S. Paulo)” (Legenda de Militão Augusto de Azevedo)
Militão Augusto de Azevedo, s/data [1865-1870]
Índice das Fotografias de Antigos Paulistas
Álbum de retratos n. 1 (1865-1870)

- Figura 34 “4855 – Frei Germano de Anecy (1º astrônomo de S. Paulo)” (Legenda de Militão Augusto de Azevedo)
Militão Augusto de Azevedo, s/data [1871-1875]
Índice das Fotografias de Antigos Paulistas
Álbum de retratos n. 2 (1871-1874)
- Figura 35 “8757a – Henrique Normaton (Fundadores do primeiro rink em S. Paulo)” (Legenda de Militão Augusto de Azevedo)
Militão Augusto de Azevedo s/data [1877-1878]
Índice das Fotografias de Antigos Paulistas
Álbum de retratos n. 4 (1877-1878)
- Figura 36 “8671 – Luís Gonzaga de Azevedo (15 anos)” (Legenda de Militão Augusto de Azevedo)
Militão Augusto de Azevedo, s/data [1877-1878]
Índice das Fotografias de Antigos Paulistas
Álbum de retratos n. 4 (1877-1878)
- Figura 37 “10213 – Eduardo Prado (em menino 10 a 11 anos)” (Legenda de Militão Augusto de Azevedo)
Militão Augusto de Azevedo, s/data [1878-1879]
Índice das Fotografias de Antigos Paulistas
Álbum de retratos n. 6 (1878-1879)
- Figura 38 “1887 – Cidade. (Lado do S. E., tirada da Torre do Jardim.)” (Legenda de Militão Augusto de Azevedo)
Militão Augusto de Azevedo, 1887
Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo (1862-1887)
- Figura 39 “1887 – Cidade. (Parte Central, tirada da Torre do Jardim.)” (Legenda de Militão Augusto de Azevedo)
Militão Augusto de Azevedo, 1887
Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo (1862-1887)
- Figura 40 “1887 – Cidade. (Lado do N. O., tirada da Torre do Jardim.)” (Legenda de Militão Augusto de Azevedo)
Militão Augusto de Azevedo, 1887
Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo (1862-1887)
- Figura 41 “1887 – Largo e Rua de S. Bento.” (Legenda de Militão Augusto de Azevedo)
Militão Augusto de Azevedo, 1887
Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo (1862-1887)
- Figura 42 “1887 – Rua da Imperatriz. (Antiga do Rosário, lado da Igreja.)” (Legenda de Militão Augusto de Azevedo)
Militão Augusto de Azevedo, 1887
Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo (1862-1887)

- Figura 43 “1887 – Rua do Comércio.” (Legenda de Militão Augusto de Azevedo)
Militão Augusto de Azevedo, 1887
Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo (1862-1887)
- Figura 44 “8800 – D. Pedro II” (Legenda de Militão Augusto de Azevedo)
Militão Augusto de Azevedo, s/data [1878-1879]
Índice das Fotografias de Antigos Paulistas
Álbum de retratos n. 5 (1878-1879)
- Figura 45 “8800 – Imperatriz” (Legenda de Militão Augusto de Azevedo)
Militão Augusto de Azevedo, s/data [1878-1879]
Índice das Fotografias de Antigos Paulistas
Álbum de retratos n. 5 (1878-1879)
- Figura 46 “Retrato de homem (escravo?) não identificado. Rio de Janeiro, c.1865.”
(Legenda de Boris Kossoy)
Cristiano Jr. (1865)
Boris Kossoy. *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)*. São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2002, p. 174.
- Figura 47 “Menina vítima da seca de 1877-78. Ceará, 1878.” (Legenda de Boris Kossoy)
Joaquim Antônio Correia (1878)
Boris Kossoy. *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)*. São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2002, p. 113.
- Figura 48 “1862 – Rua do Comércio.” (Legenda de Militão Augusto de Azevedo)
Militão Augusto de Azevedo (1862)
Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo (1862-1887)
Pedro Corrêa do Lago (org.). *Militão Augusto de Azevedo: São Paulo nos anos 1860*. Rio de Janeiro, Capivara/Contra Capa Livraria, 2001, p. 72
- Figura 49 “Rua do Comércio 1862/63” (Legenda de Pedro Corrêa do Lago)
Militão Augusto de Azevedo (1862)
Pedro Corrêa do Lago (org.). *Militão Augusto de Azevedo: São Paulo nos anos 1860*. Rio de Janeiro, Capivara/Contra Capa Livraria, 2001, p. 74
- Figura 50 “Rua São Gonçalo 1862/63” (Legenda de Pedro Corrêa do Lago)
Militão Augusto de Azevedo (1862)
Pedro Corrêa do Lago (org.). *Militão Augusto de Azevedo: São Paulo nos anos 1860*. Rio de Janeiro, Capivara/Contra Capa Livraria, 2001, p. 122
- Figura 51 “1887 – Largo da Sé e Rua do Imperador.” (Legenda de Militão Augusto de Azevedo)
Militão Augusto de Azevedo (1887)

Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo (1862-1887)

- Figura 52 “1887 – Jardim Público. (Reformado sob a presidência do Dr. João Teodoro, 1874.)” (Legenda de Militão Augusto de Azevedo)
Militão Augusto de Azevedo (1887)
Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo (1862-1887)
- Figura 53 “1887 - Jardim Público e parte do Bairro do Bom Retiro.” (Legenda de Militão Augusto de Azevedo)
Militão Augusto de Azevedo (1887)
Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo (1862-1887)
- Figura 54 “1887 – Campos Elíseos. (Bairro começado a edificar em 1879,) e parte do Jardim Público” (Legenda de Militão Augusto de Azevedo)
Militão Augusto de Azevedo (1887)
Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo (1862-1887)
- Figura 55 “1887 – Bairro do Chá. (Principiado a edificar em 1874.)” (Legenda de Militão Augusto de Azevedo)
Militão Augusto de Azevedo (1887)
Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo (1862-1887)
- Figura 56 “1887 – Bairro de Santa Efigênia.” (Legenda de Militão Augusto de Azevedo)
Militão Augusto de Azevedo (1887)
Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo (1862-1887)
- Figura 57 “1887 – Ladeira de Santo Amaro e Campos da Bela Vista. (Antigo Bexiga, principiado a edificar em 1879.)” (Legenda de Militão Augusto de Azevedo)
Militão Augusto de Azevedo (1887)
Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo (1862-1887)
- Figura 58 “1862 – Cidade de S. Paulo e antigo Miguel Carlos. (Vista tirada do Seminário Episcopal.)” (Legenda de Militão Augusto de Azevedo)
Militão Augusto de Azevedo (1862)
Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo (1862-1887)
Pedro Corrêa do Lago (org.). *Militão Augusto de Azevedo: São Paulo nos anos 1860*. Rio de Janeiro, Capivara/Contra Capa Livraria, 2001, p. 48
- Figura 59 “1887 – Rua Florêncio de Abreu. (Descida do antigo Miguel Carlos.)” (Legenda de Militão Augusto de Azevedo)
Militão Augusto de Azevedo (1887)
Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo (1862-1887)
- Figura 60 “1862 – Ladeira do Carmo e aterrado do Brás.” (Legenda de Militão Augusto de Azevedo)
Militão Augusto de Azevedo (1862)
Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo (1862-1887)

Pedro Corrêa do Lago (org.). *Militão Augusto de Azevedo: São Paulo nos anos 1860*. Rio de Janeiro, Capivara/Contra Capa Livraria, 2001, p. 142

- Figura 61 “1887 – Ladeira do Carmo e aterrado do Brás.” (Legenda de Militão Augusto de Azevedo)
Militão Augusto de Azevedo (1887)
Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo (1862-1887)
- Figura 62 “1862 – Rua da Quitanda.” (Legenda de Militão Augusto de Azevedo)
Militão Augusto de Azevedo (1862)
Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo (1862-1887)
Pedro Corrêa do Lago (org.). *Militão Augusto de Azevedo: São Paulo nos anos 1860*. Rio de Janeiro, Capivara/Contra Capa Livraria, 2001, p. 68
- Figura 63 “1887 – Rua da Quitanda.” (Legenda de Militão Augusto de Azevedo)
Militão Augusto de Azevedo (1887)
Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo (1862-1887)
- Figura 64 “1862 – Rua da Glória.” (Legenda de Militão Augusto de Azevedo)
Militão Augusto de Azevedo (1862)
Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo (1862-1887)
Pedro Corrêa do Lago (org.). *Militão Augusto de Azevedo: São Paulo nos anos 1860*. Rio de Janeiro, Capivara/Contra Capa Livraria, 2001, p. 128
- Figura 65 “1887 – Rua da Glória.” (Legenda de Militão Augusto de Azevedo)
Militão Augusto de Azevedo (1887)
Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo (1862-1887)
- Figura 66 “1862 – Rua da Tabatinguera.” (Legenda de Militão Augusto de Azevedo)
Militão Augusto de Azevedo (1862)
Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo (1862-1887)
Pedro Corrêa do Lago (org.). *Militão Augusto de Azevedo: São Paulo nos anos 1860*. Rio de Janeiro, Capivara/Contra Capa Livraria, 2001, p. 130
- Figura 67 “1887 – Rua da Tabatinguera.” (Legenda de Militão Augusto de Azevedo)
Militão Augusto de Azevedo (1887)
Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo (1862-1887)
- Figura 68 “1862 – Rua Alegre. (Lado da cidade.)” (Legenda de Militão Augusto de Azevedo)
Militão Augusto de Azevedo (1862)
Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo (1862-1887)
Pedro Corrêa do Lago (org.). *Militão Augusto de Azevedo: São Paulo nos anos 1860*. Rio de Janeiro, Capivara/Contra Capa Livraria, 2001, p. 154
- Figura 69 “1887 – Rua Alegre. (Lado da cidade.)” (Legenda de Militão Augusto de Azevedo)

Militão Augusto de Azevedo (1887)
Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo (1862-1887)

- Figura 70 “1862 – Rua da Constituição.” (Legenda de Militão Augusto de Azevedo)
Militão Augusto de Azevedo (1862)
Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo (1862-1887)
Pedro Corrêa do Lago (org.). *Militão Augusto de Azevedo: São Paulo nos anos 1860*. Rio de Janeiro, Capivara/Contra Capa Livraria, 2001, p. 160
- Figura 71 “1887 - Rua Florêncio de Abreu. (Antiga da Constituição.)” (Legenda de Militão Augusto de Azevedo)
Militão Augusto de Azevedo (1887)
Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo (1862-1887)
- Figura 72 “1862 – Igreja e Largo da Sé. (Sem alteração.)” (Legenda de Militão Augusto de Azevedo)
Militão Augusto de Azevedo (1862)
Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo (1862-1887)
Pedro Corrêa do Lago (org.). *Militão Augusto de Azevedo: São Paulo nos anos 1860*. Rio de Janeiro, Capivara/Contra Capa Livraria, 2001, p. 170
- Figura 73 “1862 – Igreja e Convento do Colégio. Servindo de Palácio do Governo, Tesourarias Geral e Provincial, Assembléia Provincial, Coletorias e Correio. (Edificação dos Jesuítas em 1673.)” (Legenda de Militão Augusto de Azevedo)
Militão Augusto de Azevedo (1862)
Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo (1862-1887)
Pedro Corrêa do Lago (org.). *Militão Augusto de Azevedo: São Paulo nos anos 1860*. Rio de Janeiro, Capivara/Contra Capa Livraria, 2001, p. 184
- Figura 74 “1887 – Palácio, Secretaria do Governo e Igreja do Colégio. (Arrasamento de parte do Convento e reedificação em 1881 pelo Senador Florêncio de Abreu. Ajardinamento em 1886 pelo Senador João Alfredo.)” (Legenda de Militão Augusto de Azevedo)
Militão Augusto de Azevedo (1887)
Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo (1862-1887)
- Figura 75 “1862 – Rua do Rosário. (Lado da Igreja.)” (Legenda de Militão Augusto de Azevedo)
Militão Augusto de Azevedo (1862)
Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo (1862-1887)
Pedro Corrêa do Lago (org.). *Militão Augusto de Azevedo: São Paulo nos anos 1860*. Rio de Janeiro, Capivara/Contra Capa Livraria, 2001, p. 60
- Figura 76 “8032r – Jacinto Heller (empresário teatral)” (Legenda de Militão Augusto de Azevedo)
Militão Augusto de Azevedo, s/data [1874-1877]
Índice das fotografias de antigos paulistas

Álbum de retratos de estúdio n. 3 (1874-1877)

- Figura 77 “7493d – 1º vendedor de jornais de São Paulo” (Legenda de Militão Augusto de Azevedo)
Militão Augusto de Azevedo, s/data [1874-1877]
Índice das fotografias de antigos paulistas
Álbum de retratos de estúdio n. 3 (1874-1877)
- Figura 78 “1765d – Catarina Pavão (engomadeira)” (Legenda de Militão Augusto de Azevedo)
Militão Augusto de Azevedo, s/data [1865-1870]
Índice das fotografias de antigos paulistas
Álbum de retratos de estúdio n. 1 (1865-1870)
- Figura 79 “2394d – Zé Poeta e Gerebita (dois malandros)” (Legenda de Militão Augusto de Azevedo)
Militão Augusto de Azevedo, s/data [1865-1870]
Índice das fotografias de antigos paulistas
Álbum de retratos de estúdio n. 1 (1865-1870)
- Figura 80 “3529d – Antonino (porteiro da Tesouraria)” (Legenda de Militão Augusto de Azevedo)
Militão Augusto de Azevedo, s/data [1870-1874]
Índice das fotografias de antigos paulistas
Álbum de retratos de estúdio n. 2 (1870-1874)
- Figura 81 “6501d – Benedito dos Santos (Tesouro)” (Legenda de Militão Augusto de Azevedo)
Militão Augusto de Azevedo, s/data [1874-1877]
Índice das fotografias de antigos paulistas
Álbum de retratos de estúdio n. 3 (1874-1877)
- Figura 82 “3386d – Dr. Galvão Bueno (lente)” (Legenda de Militão Augusto de Azevedo)
Militão Augusto de Azevedo, s/data [1870-1874]
Índice das fotografias de antigos paulistas
Álbum de retratos de estúdio n. 2 (1870-1874)
- Figura 83 “5117r – Dr. João Teodoro Xavier (Presidente do Estado)” (Legenda de Militão Augusto de Azevedo)
Militão Augusto de Azevedo, s/data [1870-1874]
Índice das fotografias de antigos paulistas
Álbum de retratos de estúdio n. 2 (1870-1874)
- Figura 84 “2191d – Dr. Garraux” (Legenda de Militão Augusto de Azevedo)
Militão Augusto de Azevedo, s/data [1865-1870]
Índice das fotografias de antigos paulistas

Álbum de retratos de estúdio n. 1 (1865-1870)

- Figura 85 “5908d – Dr. Guilherme Ellis” (Legenda de Militão Augusto de Azevedo)
Militão Augusto de Azevedo, s/data [1874-1877]
Índice das fotografias de antigos paulistas
Álbum de retratos de estúdio n. 3 (1874-1877)
- Figura 86 “2621d – Dr. Alfredo Ellis” (Legenda de Militão Augusto de Azevedo)
Militão Augusto de Azevedo, s/data [1870-1874]
Índice das fotografias de antigos paulistas
Álbum de retratos de estúdio n. 2 (1870-1874)
- Figura 87 “5477d – Padre Henrique” (Legenda de Militão Augusto de Azevedo)
Militão Augusto de Azevedo, s/data [1870-1874]
Índice das fotografias de antigos paulistas
Álbum de retratos de estúdio n. 2 (1870-1874)
- Figura 88 “5433d - Cel. Antônio Bernardo Quartim” (Legenda de Militão Augusto de Azevedo)
Militão Augusto de Azevedo, s/data [1870-1874]
Índice das fotografias dos antigos paulistas
Álbum de retratos de estúdio n. 2 (1870-1874)
- Figura 89 “8048d – Madame Bernardelli (bailarina)” (Legenda de Militão Augusto de Azevedo)
Militão Augusto de Azevedo, s/data [1874-1877]
Índice das fotografias de antigos paulistas
Álbum de retratos de estúdio n. 3 (1874-1877)
- Figura 90 “8755 – Madame Augusta Cortesi (soprano lig.)” (Legenda de Militão Augusto de Azevedo)
Militão Augusto de Azevedo, s/data [1877-1878]
Índice das fotografias de antigos paulistas
Álbum de retratos de estúdio n. 4 (1877-1878)
- Figura 91 “4179d - Chica Vaca” (Legenda de Militão Augusto de Azevedo)
Militão Augusto de Azevedo, s/data [1870-1874]
Índice das fotografias de antigos paulistas
Álbum de retratos de estúdio n. 2 (1870-1874)
- Figura 92 “8672 – Lauriana Augusta de Azevedo e neto (5 anos)” (Legenda de Militão Augusto de Azevedo)
Militão Augusto de Azevedo, s/data [1877-1878]
Índice das fotografias dos antigos paulistas
Álbum de retratos de estúdio n. 4 (1877-1878)
- Figura 93 “9552d – Maria da Glória Cruz” (Legenda de Militão Augusto de Azevedo)

Militão Augusto de Azevedo, s/data [1878-1879]
Índice das fotografias de antigos paulistas
Álbum de retratos de estúdio n. 5 (1878-1879)

- Figura 94 “2819d – Luís Gama” (Legenda de Militão Augusto de Azevedo)
Militão Augusto de Azevedo, s/data [1870-1874]
Índice das fotografias de antigos paulistas
Álbum de retratos de estúdio n. 2 (1870-1874)
- Figura 95 “2818d – Benedito Gama” (Legenda de Militão Augusto de Azevedo)
Militão Augusto de Azevedo, s/data [1870-1874]
Índice das fotografias de antigos paulistas
Álbum de retratos de estúdio n. 2 (1870-1874)
- Figura 96 “3628d – Horácio Souto Muniz” (Legenda de Militão Augusto de Azevedo)
Militão Augusto de Azevedo, s/data [1870-1874]
Índice das fotografias de antigos paulistas
Álbum de retratos de estúdio n. 2 (1870-1874)
- Figura 97 “3628rd – Filha (de Horácio Souto Muniz)” (Legenda de Militão Augusto de Azevedo)
Militão Augusto de Azevedo, s/data [1870-1874]
Índice das fotografias de antigos paulistas
Álbum de retratos de estúdio n. 2 (1870-1874)
- Figura 98 “3629rd – Mulher (de Horário Souto Muniz)” (Legenda de Militão Augusto de Azevedo)
Militão Augusto de Azevedo, s/data [1870-1874]
Índice das fotografias de antigos paulistas
Álbum de retratos de estúdio n. 2 (1870-1874)
- Figura 99 “11840 - Luís Gonzaga de Azevedo e sra.” (Legenda de Militão Augusto de Azevedo)
Militão Augusto de Azevedo, s/data [1879-1885]
Índice das fotografias de antigos paulistas
Álbum de retratos de estúdio n. 6 (1879-1885)
- Figura 100 “10220 – Estudantes – sentado na mesa Rui Barbosa” (Legenda de Militão Augusto de Azevedo)
Militão Augusto de Azevedo, s/data [1879-1885]
Índice das fotografias de antigos paulistas
Álbum de retratos de estúdio n. 6 (1879-1885)
- Figura 101 “2945d – Capitão Paulo Pinto Ant. Rangel” (Legenda de Militão Augusto de Azevedo)
Militão Augusto de Azevedo, s/data [1870-1874]
Índice das fotografias de antigos paulistas

Álbum de retratos de estúdio n. 2 (1870-1874)

Anexo

Fotografias do *Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo (1862-1887)*

- 1887 Cidade. (Lado do S. E., tirada da torre do Jardim.) [figura 38]
- 1887 Cidade. (Parte Central, tirada da torre do Jardim.) [figura 39]
- 1887 Cidade. (Lado do N. O., tirada da torre do Jardim.) [figura 40]
- 1887 Rua de S. Bento.
- 1887 Largo e Rua de S. Bento. [figura 41]
- 1887 Ladeira e Rua de João.
- 1887 Largo da Sé e Rua do Imperador. [figura 51]
- 1887 Rua Direita.
- 1887 Rua Florêncio de Abreu.
- 1862 Igreja e Convento do Colégio. Servindo de Palácio do Governo, Tesourarias Geral e Provincial, Assembléia Provincial, Coletorias e Correio. (Edificação dos Jesuítas em 1673.) [figura 73]
- 1887 Palácio, Secretaria do Governo e Igreja do Colégio. (Arrasamento de parte do Convento e reedificação em 1881 pelo Senador Florêncio de Abreu. Ajardinamento em 1886 pelo Senador João Alfredo.) [figura 74]
- 1862 V. O. Terceira de S. Francisco. (Este último servindo de Academia de Direito.)
- 1887 Academia de Direito. (Restaurada em 1884.)
- 1862 Cadeia, sala da Câmara e Júri.
- 1887 Assembléia Provincial e Câmara Municipal. (Antiga Cadeia, reedificada em 1878.)
- 1862 Igreja N. S. dos Remédios e Largo da Cadeia.
- 1887 Igreja N. S. dos Remédios e Largo da Assembléia. (Ajardinado em 1881.)
- 1862 Rua do Rosário. (Lado do Pátio da Sé.) [figura 1]
- 1887 Rua da Imperatriz. (Antiga do Rosário, lado do Pátio da Sé.) [figura 2]
- 1862 Rua do Rosário. (Lado da Igreja.) [figura 75]
- 1887 Rua da Imperatriz. (Antiga do Rosário, lado da Igreja.) [figura 42]
- 1862 Rua do Comércio. [figura 48]
- 1887 Rua do Comércio. [figura 43]
- 1862 Rua da Quitanda. [figura 62]

- 1887 Rua da Quitanda. [figura 63]
- 1862 Rua da Cruz Preta.
- 1887 Rua do Príncipe. (Antiga da Cruz Preta.)
- 1862 Rua da Tabatinguera. [figura 66]
- 1887 Rua da Tabatinguera. [figura 67]
- 1862 Rua da Glória. [figura 64]
- 1887 Rua da Glória. [figura 65]
- 1862 Ladeira do Palácio.
- 1887 Rua João Alfredo. (Antiga Ladeira do Palácio.)
- 1862 Largo e rua do Brás.
- 1887 Largo e rua do Brás.
- 1862 Rua da Constituição. [figura 70]
- 1887 Rua Florêncio de Abreu. (Antiga da Constituição.) [figura 71]
- 1862 Rua Alegre. (Lado da cidade.) [figura 68]
- 1887 Rua Alegre. (Lado da cidade.) [figura 69]
- 1862 Rua Alegre. (Lado da Luz.)
- 1887 Rua Alegre. (Lado da Luz.)
- 1862 Cidade de S. Paulo e antigo Miguel Carlos. (Vista tirada do Seminário Episcopal.) [figura 58]
- 1887 Rua Florêncio de Abreu. (Descida do antigo Miguel Carlos.) [figura 59]
- 1862 Ladeira do Carmo e aterrado do Brás. [figura 60]
- 1887 Ladeira do Carmo e aterrado do Brás. [figura 61]
- 1887 Seminário Episcopal. (Inaugurado pelo Sr. Bispo D. Antônio, em 9 de novembro de 1856.)
- 1862 Igreja e Largo da Sé. (Sem alteração.) [figura 72]
- 1862 Paredão do Piques, Ladeiras da Consolação e Rua da Palha. (Hoje Rua 7 de Abril.)
- 1862 Cidade de S. Paulo. (Vista tirada do Paredão do Piques.)
- 1862 Rua Direita.
- 1887 Ladeira de Santo Amaro e Campos da Bela Vista. (Antigo Bexiga, principiado a edificar em 1879.) [figura 57]
- 1887 Bairro do Chá. (Principiado a edificar em 1874.) [figura 55]
- 1887 Bairro de Santa Efigênia. [figura 56]

- 1887 Bairro, aterrado e Rua do Brás.
- 1887 S. Paulo. (Do lado da Vargem do Carmo.)
- 1887 Jardim Público. (Reformado sob a presidência do Dr. João Teodoro, 1874.) [figura 52]
- 1887 Jardim Público e parte do Bairro do Bom Retiro. [figura 53]
- 1868 Chácara do Sr. Charpe. (Antigo Colégio Delgado e hoje Campos Elíseos.)
- 1887 Campos Elíseos. (Bairro começado a edificar em 1879,) e parte do Jardim Público.
[figura 54]
- 1887 Rio Tietê. (Vista tirada da Ponte Grande.)

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

Versões do “progresso”: a modernização como tema e problema do
fotógrafo Militão Augusto de Azevedo (1862-1902)

Volume 2

Íris Morais Araújo

**Dissertação apresentada ao Programa
de Pós-Graduação em Antropologia
Social, do Departamento de
Antropologia da Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo, para a
obtenção do título de Mestre em
Antropologia.**

Orientadora: Prof^a Dr^a Lilia Katri Moritz Schwarcz

São Paulo

2006

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

Versões do “progresso”: a modernização como tema e problema do
fotógrafo Militão Augusto de Azevedo (1862-1902)

Volume 2

Íris Moraes Araújo

São Paulo

2006

Índice das figuras

Figura 1	1862 – Rua do Rosário. (Lado do Pátio da Sé.)	1
Figura 2	1887 – Rua da Imperatriz. (Antiga do Rosário, lado do Pátio da Sé.)	1
Figura 3	Verso do <i>carte de visite</i> do fotógrafo Militão Augusto de Azevedo (1837-1905), carioca estabelecido em São Paulo, autor das mais antigas vistas da cidade (c. 1862).	2
Figura 4	Panorama feito a partir das fotografias das ruas São Bento e do Ouvidor	3
Figura 5	Panorama feito a partir das fotografias do largo do Capim, da descida do Cubatão e da rua do Ouvidor	3
Figura 6	Rua São Bento 1862/63	4
Figura 7	Rua do Ouvidor 1862/63	4
Figura 8	Largo do Capim 1862/63	5
Figura 9	Esquina do Largo do Capim e Descida do Cubatão 1862/63	5
Figura 10	Descida do Cubatão 1862/63	6
Figura 11	Panorama feito a partir das fotografias do paredão do Piques e da ladeira de Santo Antônio	7
Figura 12	Panorama feito a partir das fotografias da ladeira de São Francisco e do largo do Bexiga	7
Figura 13	Paredão do Piques 1862/63	8
Figura 14	Ladeira de Santo Antônio 1862/63	8
Figura 15	Ladeira de São Francisco 1862/63	9
Figura 16	Largo do Bexiga 1862/63	9
Figura 17	Fig. 51 – L'appareil photographique [sic] de voyage.	10
Figura 18	Fig. 30 – Appareil de voyage américain emballé.	10
Figura 19	Rua Direita 1862/63	11

Figura 20	Rua da Esperança 1862/63	11
Figura 21	Rua da Constituição 1862/63	12
Figura 22	Chácara do Senhor Lasque.	12
Figura 23	Viaduto da Grota Funda c. 1867	13
Figura 24	Primeiro Acampamento	13
Figura 25	Porto do Bispo	14
Figura 26	Arredores de Santos	14
Figura 27	Subida do Primeiro Plano Inclinado	15
Figura 28	Armazém em Jundiaí c. 1867	15
Figura 29	Rua Meridional	16
Figura 30	Campo da Misericórdia e Chafariz da Coroação	16
Figura 31	Aspecto do interior do salão de pose do estabelecimento fotográfico do italiano Oreste Cilento, em São Paulo, por volta de 1900.	17
Figura 32	<i>Carte de visite</i> do estúdio fotográfico Carneiro & Gaspar com o rosto de Militão	17
Figura 33	990d – Avelino de Souza Figueiredo (1º barbeiro de S. Paulo)	18
Figura 34	4855 – Frei Germano de Anecy (1º astrônomo de S. Paulo)	18
Figura 35	8757a – Henrique Normaton (Fundadores do primeiro rink em S. Paulo)	18
Figura 36	8671 – Luís Gonzaga de Azevedo (15 anos)	18
Figura 37	10213 – Eduardo Prado (em menino 10 a 11 anos)	18
Figura 38	1887 – Cidade. (Lado do S. E., tirada da Torre do Jardim.)	19
Figura 39	1887 – Cidade. (Parte Central, tirada da Torre do Jardim.)	19
Figura 40	1887 – Cidade. (Lado do N. O., tirada da Torre do Jardim.)	20

Figura 41	1887 – Largo e Rua de S. Bento.	20
Figura 42	1887 – Rua da Imperatriz. (Antiga do Rosário, lado da Igreja).	21
Figura 43	1887 – Rua do Comércio.	21
Figura 44	8800 – D. Pedro II	22
Figura 45	8800 – Imperatriz	22
Figura 46	Retrato de homem (escravo?) não identificado. Rio de Janeiro, c.1865.	22
Figura 47	Menina vítima da seca de 1877-78. Ceará, 1878. (Legenda de Boris Kossoy)	22
Figura 48	1862 – Rua do Comércio.	23
Figura 49	Rua do Comércio 1862/63	23
Figura 50	Rua São Gonçalo 1862/63	24
Figura 51	1887 – Largo da Sé e Rua do Imperador.	24
Figura 52	1887 – Jardim Público. (Reformado sob a presidência do Dr. João Teodoro, 1874.)	25
Figura 53	1887 - Jardim Público e parte do Bairro do Bom Retiro.	25
Figura 54	1887 – Campos Elíseos. (Bairro começado a edificar em 1879,) e parte do Jardim Público	26
Figura 55	1887 – Bairro do Chá. (Principiado a edificar em 1874.)	26
Figura 56	1887 – Bairro de Santa Efigênia.	27
Figura 57	1887 – Ladeira de Santo Amaro e Campos da Bela Vista. (Antigo Bexiga, principiado a edificar em 1879.)	27
Figura 58	1862 – Cidade de S. Paulo e antigo Miguel Carlos. (Vista tirada do Seminário Episcopal.)	28
Figura 59	1887 – Rua Florêncio de Abreu. (Descida do antigo Miguel Carlos.)	28
Figura 60	1862 – Ladeira do Carmo e aterrado do Brás.	29

Figura 61	1887 – Ladeira do Carmo e aterrado do Brás.	29
Figura 62	1862 – Rua da Quitanda.	30
Figura 63	1887 – Rua da Quitanda.	30
Figura 64	1862 – Rua da Glória.	31
Figura 65	1887 – Rua da Glória.	31
Figura 66	1862 – Rua da Tabatinguera.	32
Figura 67	1887 – Rua da Tabatinguera.	32
Figura 68	1862 – Rua Alegre. (Lado da cidade.)	33
Figura 69	1887 – Rua Alegre. (Lado da cidade.)	33
Figura 70	1862 – Rua da Constituição.	34
Figura 71	1887 - Rua Florêncio de Abreu. (Antiga da Constituição.)	34
Figura 72	1862 – Igreja e Largo da Sé. (Sem alteração.)	35
Figura 73	1862 – Igreja e Convento do Colégio. Servindo de Palácio do Governo, Tesourarias Geral e Provincial, Assembléia Provincial, Coletorias e Correio. (Edificação dos Jesuítas em 1673.)	36
Figura 74	1887 – Palácio, Secretaria do Governo e Igreja do Colégio. (Arrasamento de parte do Convento e reedificação em 1881 pelo Senador Florêncio de Abreu. Ajardinamento em 1886 pelo Senador João Alfredo.)	36
Figura 75	1862 – Rua do Rosário. (Lado da Igreja.)	37
Figura 76	8032r – Jacinto Heller (empresário teatral)	38
Figura 77	7493d – 1º vendedor de jornais de São Paulo	38
Figura 78	1765d – Catarina Pavão (engomadeira)	38
Figura 79	2394d – Zé Poeta e Gerebita (dois malandros)	38
Figura 80	3529d – Antonino (porteiro da Tesouraria)	38
Figura 81	6501d – Benedito dos Santos (Tesouro)	38

Figura 82	3386d – Dr. Galvão Bueno (lente)	39
Figura 83	5117r – Dr. João Teodoro Xavier (Presidente do Estado)	39
Figura 84	2191d – Dr. Garraux	39
Figura 85	5908d – Dr. Guilherme Ellis	39
Figura 86	2621d – Dr. Alfredo Ellis	39
Figura 87	5477d – Padre Henrique	39
Figura 88	5433d - Cel. Antônio Bernardo Quartim	40
Figura 89	8048d – Madame Bernardelli (bailarina)	40
Figura 90	8755 – Madame Augusta Cortesi (soprano lig.)	40
Figura 91	4179d – Chica Vaca	40
Figura 92	8672 – Lauriana Augusta de Azevedo e neto (5 anos)	40
Figura 93	9552d – Maria da Glória Cruz	40
Figura 94	2819d – Luís Gama	41
Figura 95	2818d – Benedito Gama	41
Figura 96	3628d – Horácio Souto Muniz	41
Figura 97	3628rd – Filha (de Horácio Souto Muniz)	41
Figura 98	3629rd – Mulher (de Horário Souto Muniz)	41
Figura 99	11840 - Luís Gonzaga de Azevedo e sra.	41
Figura 100	10220 – Estudantes – sentado na mesa Rui Barbosa	42
Figura 101	2945d – Capitão Paulo Pinto Ant. Rangel	42

Figura 1: “1862 – Rua do Rosário. (Lado do Pátio da Sé.)”

Figura 2: “1887 – Rua da Imperatriz. (Antiga do Rosário, lado do Pátio da Sé.)”

Figura 3:

“Verso do *carte de visite* do fotógrafo Militão Augusto de Azevedo (1837-1905), carioca estabelecido em São Paulo, autor das mais antigas vistas da cidade (c. 1862).”

No *carte de visite*, Militão afirmava guardar os clichês por dois anos, para que o freguês pudesse solicitar mais cópias de uma imagem feita no Fotografia Americana.

Figura 4: Panorama feito a partir das fotografias das ruas São Bento e do Ouvidor

Estas duas imagens podem ser justapostas de maneira a formar um panorama de 360 graus. Ele foi formado por Sérgio Burgi a partir de cinco fotografias de Militão, que estão reproduzidas nas figuras 6 (Rua de São Bento), 7 (Rua do Ouvidor), 8 (Largo do Capim), 9 (Esquina do Largo do Capim e Descida do Cubatão) e 10 (Descida do Cubatão).

Figura 5: Panorama feito a partir das fotografias do largo do Capim, da Descida do Cubatão e da rua do Ouvidor

Figura 6: “Rua São Bento 1862/63”

Figura 7: “Rua do Ouvidor 1862/63”

Figura 8: “Largo do Capim 1862/63”

Figura 9: “Esquina do Largo do Capim e Descida do Cubatão 1862/63”

Figura 10: “Descida do Cubatão 1862/63”

Figura 11: Panorama feito a partir das fotografias do paredão do Piques e da ladeira de Santo Antônio

Estas duas imagens podem ser justapostas de maneira a formar um panorama de 360 graus. Ele foi formado por Sérgio Burgi a partir de quatro fotografias de Militão, que estão reproduzidas nas figuras 13 (Paredão do Piques), 14 (Ladeira de Santo Antônio), 15 (Ladeira de São Francisco) e 16 (Largo do Bexiga).

Figura 12: Panorama feito a partir das fotografias da ladeira de São Francisco e do largo do Bexiga

Figura 13: “Paredão do Piques 1862/63”

Figura 14: “Ladeira de Santo Antônio 1862/63”

Figura 15: “Ladeira de São Francisco 1862/63”

Figura 16: “Largo do Bexiga 1862/63”

Fig. 51. — L'appareil photographique de voyage.

Figura 17: “Fig. 51 - L'appareil photographique [sic] de voyage.”

FIG. 30. — Appareil de voyage américain emballé.

Figura 18: “Fig. 30 - Appareil de voyage américain emballé.”

Figura 19: “Rua Direita 1862/63”

Figura 20: “Rua da Esperança 1862/1863”

Figura 21: “Rua da Constituição 1862/63”

Figura 22: “Chácara do Senhor Lasque.”

Figura 23: “Viaduto da Grotta Funda c. 1867”

Figura 24: “Primeiro Acampamento”

Figura 25: “Porto do Bispo”

Figura 26: “Arredores de Santos”

Figura 27: “Subida do Primeiro Plano Inclinado”

Figura 28: “Armazém em Jundiá c. 1867”

Figura 29: “Rua Meridional”

Figura 30: “Campo da Misericórdia e Chafariz da Coroação”

Figura 31: “Aspecto do interior do salão de pose do estabelecimento fotográfico do italiano Oreste Cilento, em São Paulo, por volta de 1900.”

Rosto de Militão em caricatura, a anunciar a filial paulistana do estabelecimento fotográfico Carneiro & Gaspar. Várias insígnias de um estúdio foram utilizadas na composição desse *carte de visite* bem peculiar. Além de Militão a segurar o verso de uma fotografia com a marca do ateliê, destaca-se ainda uma imagem em moldura oval, estatuetas, cortinas, estante de livros e vários outros objetos de cena utilizados para a composição de retratos.

Figura 32: *Carte de visite* do estúdio fotográfico Carneiro & Gaspar com o rosto de Militão

À esquerda, Figura 33: “990d - Avelino de Souza Figueiredo (1º barbeiro de S. Paulo)”; à direita, Figura 34: “4855 - Frei Germano de Anecy (1º astrônomo de S. Paulo)”

Figura 35: “8757a - Henrique Normaton (Fundadores do primeiro rink em S. Paulo)”

À esquerda, Figura 36: “8671 - Luís Gonzaga de Azevedo (15 anos)”; à direita, Figura 37: “10213 - Eduardo Prado (em menino, 10 a 11 anos)”

Figura 38: “1887 - Cidade. (Lado do S. E., tirada da Torre do Jardim.)”

Figura 39: 1887 - Cidade. (Parte Central, tirada da Torre do Jardim.)”

Figura 40: “1887 - Cidade. (Lado do N. O., tirada da Torre do Jardim.)”

Figura 41: “1887 – Largo e Rua de S. Bento.”

Figura 42: “1887 – Rua da Imperatriz. (Antiga do Rosário, lado da Igreja).”

Figura 43: “1887 – Rua do Comércio”

Figura 44: “8800 - D. Pedro II”

Figura 45: “8800 – Imperatriz”

CHRISTIANO J.^o PROT.

Figura 46: “Retrato de homem (escravo?) não identificado. Rio de Janeiro, c.1865.”

Figura 47: “Menina vítima da seca de 1877-78. Ceará, 1878. Ceará, 1878.”

Figura 48: “1862 – Rua do Comércio.”

Figura 49: “Rua do Comércio 1862/63”

Figura 50: “Rua São Gonçalo 1862/63”

Figura 51: “1887 – Largo da Sé e Rua do Imperador.”

Figura 52: “1887 – Jardim Público. (Reformado sob a presidência do Dr. João Teodoro, 1874.)”

Figura 53: “1887 - Jardim Público e parte do Bairro do Bom Retiro.”

Figura 54: “1887 – Campos Elíseos (Bairro começado a edificar em 1879,) e parte do Jardim Público.”

Figura 55: “1887 – Bairro do Chá. (Principado a edificar em 1874.)”

Figura 56: “1887 – Bairro de Santa Efigênia.”

Figura 57: “Ladeira de Santo Amaro e Campos da Bela Vista. (Antigo Bexiga, principado a edificar em 1879.)”

Figura 58: “1862 – Cidade de S. Paulo e antigo Miguel Carlos. (Vista tirada do Seminário Episcopal.)”

Figura 59: “1887 – Rua Florêncio de Abreu. (Descida do antigo Miguel Carlos.)”

Figura 60: “1862 – Ladeira do Carmo e aterrado do Brás”

Figura 61: “1887 – Ladeira do Carmo e aterrado do Brás”

Figura 62: “1862 – Rua da Quitanda”

Figura 63: “1887 – Rua da Quitanda”

Figura 64: “1862 – Rua da Glória.”

Figura 65: “1887 – Rua da Glória.”

Figura 66: “1862 – Rua da Tabatinguera.”

Figura 67: “1887 – Rua da Tabatinguera”

Figura 68: “1862 – Rua Alegre. (Lado da cidade.)”

Figura 69: “1887 – Rua Alegre. (Lado da cidade.)”

Figura 70: “1862 - Rua da Constituição.”

Figura 71: “1887 – Rua Florêncio de Abreu. (Antiga da Constituição.)”

Figura 72: “1862 – Igreja e Largo da Sé. (Sem alteração.)”

Figura 73: “1862 - Igreja e Convento do Colégio. Servindo de Palácio do Governo, Tesourarias Geral e Provincial, Assembléia Provincial, Coletorias e Correio. (Edificação dos Jesuítas em 1673.)”

Figura 74: “1887 – Palácio, Secretaria do Governo e Igreja do Colégio. (Arrasamento de parte do Convento e reedificação em 1881 pelo Senador Florêncio de Abreu. Ajardinamento em 1886 pelo Senador João Alfredo.)”

Figura 75: “1862 – Rua do Rosário. (Lado da Igreja.)”

Figura 76: “8032r – Jacinto Heller (empresário teatral)”

Figura 77: “7493d – 1º vendedor de jornais de São Paulo”

Figura 78: “1765d – Catarina Pavão (engomadeira)”

Figura 79: “2394d – Zé Poeta e Gerebita (dois malandros)”

Figura 80: “3529d – Antonino (porteiro da Tesouraria)”

Figura 81: “6501d – Benedito dos Santos (Tesouro)”

Figura 82: “3386d – Dr. Galvão Bueno (lente)”

Figura 83: “5117r – Dr. João Teodoro Xavier (Presidente do Estado)”

Figura 84: “2191d - Dr. Garraux”

Figura 85: “5908d – Dr. Guilherme Ellis”

Figura 86: “2621d – Dr. Alfredo Ellis”

Figura 87: “5477d – Padre Henrique”

Figura 88: “5433d – Cel. Antônio Bernardo Quartim”

Figura 89: “8048d – Madame Bernardelli (bailarina)”

Figura 90: “8755 – Madame Augusta Cortesi (soprano lig.)”

Figura 91: “4179d – Chica Vaca”

Figura 92: “8672 – Lauriana Augusta de Azevedo e neto (5 anos)”

Figura 93: “9552d – Maria da Glória Cruz”

Figura 94: “2819d – Luís Gama”

Figura 95: “2818d – Benedito Gama”

Figura 96: “3628d – Horácio Souto Muniz”

Figura 97: “3628rd – Filha (de Horácio Souto Muniz)”

Figura 98: “3629rd – Mulher (de Horácio Souto Muniz)”

Figura 99: “11840 – Luís Gonzaga de Azevedo e sra.”

Figura 100: “10220 – Estudantes –
sentado na mesa Rui Barbosa”

Figura 101: “2945d – Capitão Paulo Pinto
Ant. Rangel”