SONIA UMBURANAS BALADY

VALÉRIO VIEIRA:
um dos pioneiros da experimentação fotográfica
no Brasil

São Paulo
2012

VALÉRIO VIEIRA:
um dos pioneiros da experimentação fotográfica
no Brasil

SONIA UMBURANAS BALADY

VALÉRIO VIEIRA:
um dos pioneiros da experimentação fotográfica
no Brasil

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Estética e História da Arte, sob a orientação da Prof^a. Dr^a. Helouise Costa.

São Paulo
2012

SONIA UMBURANAS BALADY

VALÉRIO VIEIRA:
um dos pioneiros da experimentação fotográfica
no Brasil

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-
Graduação Interunidades em Estética e
História da Arte da Universidade de São Paulo
para obtenção do título de Mestre.
Área de concentração: Teoria e Crítica de Arte

Aprovada em _____

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Helouise Costa - Orientadora
Universidade de São Paulo

Prof. Dr. Boris Kossoy
Universidade de São Paulo

Prof^a. Dr^a. Vânia Carvalho
Universidade de São Paulo

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL E PARCIAL DESTES TRABALHOS, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Catálogo da Publicação
Biblioteca Lourival Gomes Machado
Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Balady, Sonia Umburanas.

VALÉRIO VIEIRA: um dos pioneiros da experimentação fotográfica no Brasil
/ Sonia Umburanas Balady; orientadora Helouise Costa. -- São Paulo, 2012.

197 f.: il.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte) -- Universidade de São Paulo, 2012.

1. Fotomontagem 2. Fotografia Artística - Brasil 3. Exposições Fotográficas – Brasil 4. Vieira, Valério, 1862-1941. I. Costa, Helouise. II. Título.

CDD 770.981

SUMÁRIO

Introdução.....	015
1. A trajetória de Valério Vieira.....	023
1.1. Espaços compartilhados.....	024
1.2. Um artista multidisciplinar.....	033
1.3. Inovando na arte de fotografar.....	040
2. Valério Vieira, o fotógrafo de estúdio.....	064
2.1. A arte do retrato.....	065
2.2. O estúdio de Valério Vieira.....	069
2.3. Amostra do trabalho de estúdio.....	087
3. As experimentações fotográficas de Valério Vieira, o artista-fotógrafo.....	105
3.1. Os Panoramas.....	106
3.2. As montagens fotográficas.....	126
3.2.1. As origens e aplicações da fotografia compósita (1850–1910). ..	129
3.2.2. As montagens de Valério Vieira.....	148
Considerações finais.....	161
Fontes e Bibliografia.....	168
Cronologia.....	181
Anexos.....	187

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01: Óleo sobre tela dos Presidentes do Senado Paulista, de Valério Vieira, s.d.....	31
Figura 02: Detalhe da assinatura de Valério nas telas da Assembleia Legislativa de São Paulo.....	32
Figura 03: Retrato do jovem Valério Vieira, Rio de Janeiro, s.d.	33
Figura 04: Carta de Alfredo Nunes para Almirante, Rio de Janeiro, 1949	35
Figura 05: Capa da Partitura ‘Capoeira’, de Valério Vieira, São Paulo, s.d.....	38
Figura 06: Capa da Partitura ‘As tuas lágrimas’, de Valério Vieira, Rio de Janeiro, s.d.....	39
Figura 07: Verso de carte-de-visite, de Valério Vieira, Pindamonhangaba, 1889 ...	42
Figura 08: Frente e Verso de Carte-de-visite, de Valério e Riberi, Ouro Preto, s.d..	43
Figura 09: Verso de Carte-de-visite do estúdio de Valério Vieira em Ouro Preto, s.d.....	44
Figura 10: Casa de Valério Vieira em Ouro Preto, 2010.....	45
Figura 11: Anúncio do estúdio Valério & Aguiar, São Paulo, s.d.	47
Figura 12: Retrato de Militão Augusto de Azevedo. Foto: Valério Vieira, São Paulo, s.d.....	49
Figura 13: Valério com um de seus filhos – Frente e Verso, s.d.	50
Figura 14: Retrato de Maria Luiza Vieira. Foto: Valério Vieira – São Paulo, s.d. ..	52
Figura 15: Retrato de Maria Luiza Vieira. Foto: Valério Vieira – São Paulo, s.d. ..	53
Figura 16: Cartão Postal, Tijuca – Rio de Janeiro, s.d.	54
Figura 17: Cartão Postal do Clube de Regatas, São Paulo, impresso em 1918.....	54
Figura 18: Cartão Postal, São Paulo, s.d.....	55

Figura 19: Cartão Postal, Fazenda Santa Gertrudes, São Paulo, 1905	55
Figura 20: Charge sobre Valério Vieira publicada na Revista Vida Paulista nº 5, 1903.....	58
Figura 21: Capa protetora para fotografia, feita em papel de seda. São Paulo, s.d...	60
Figura 22: Valério Vieira, São Paulo, 1938.....	62
Figura 23: Vista parcial do pico do Itacolomi. Ouro Preto, MG, 1891.....	71
Figura 24: Vista parcial do pico do Itacolomi. Ouro Preto, MG, 1891.....	72
Figura 25: Exposição de Valério Vieira no Salão Progredior. São Paulo, 1905.....	74
Figura 26: Pavilhão do Brasil na Exposição de Turim. Itália, 1911.....	81
Figura 27: Retrato de D. Pedro II. Rio Grande do Sul, 1865.....	82
Figura 28: Foto-pintura de D. Pedro II. São Paulo, s.d.....	82
Figura 29: Paineis do Senado Paulista, da Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo, 1900.....	83
Figura 30: Detalhe do painel do Senado Paulista, da Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo.....	84
Figura 31: Paineis da Legislatura de 1923 a 1926 da Câmara Municipal de São Paulo, s.d.....	84
Figura 32: Detalhe de um retrato do Paineis da Legislatura de 1923 a 1926 da Câmara Municipal de São Paulo, s.d.....	85
Figura 33: Valério Vieira. Cartão Bêbê. São Paulo, s.d.....	86
Figura 34: Retrato de crianças. Ouro Preto, s.d.....	87
Figura 35: Retrato de mulher. São Paulo, s.d.....	88
Figura 36: Retrato de Izabelle. São Paulo, s.d.....	89
Figura 37: Retrato de homem. s.l.,s.d.....	90
Figura 38: Retrato de mulher. São Paulo, 1915.....	91
Figura 39: Retrato de mulher. São Paulo, s.d.....	92
Figura 40: Retrato de Maria Luiza Vieira. São Paulo, 1927.....	93
Figura 41: Retrato de mulher. São Paulo, s.d.....	94
Figura 42: Gabinete do Sr. Francisco Bonfim. São Paulo, 1903.....	95
Figura 43: Gabinete da Sra. R. Schnoor. São Paulo, 1901.....	96

Figura 44: Cabinet da Sra. Mathilde. São Paulo, 1909.....	97
Figura 45: Cabinet de um senhor. São Paulo, s.d.....	98
Figura 46: Cabinet de uma senhora. São Paulo, s.d.....	99
Figura 47: Cabinet de um menino. São Paulo, 1909.....	100
Figura 48: Cabinet de um jovem. São Paulo, s.d.....	101
Figura 49: Cabinet do Dr. Daniel Rossi. São Paulo, s.d.....	102
Figura 50: Cabinet de duas jovens. São Paulo, 1902.....	103
Figura 51: Retrato de Lucilla Prado. São Paulo, 1902.....	104
Figura 52: Praia de Botafogo. Rio de Janeiro, c. 1893.....	108
Figura 53: Panorama da Gamboa. Rio de Janeiro, 1880.....	108
Figura 54: Panorâmica da Fazenda Santa Gertrudes. Rio Claro, São Paulo, 1905...	110
Figura 55: Fazenda Santa Gertrudes. Rio Claro, São Paulo, 1905.....	111
Figura 56: Fazenda Santa Gertrudes. Rio Claro, São Paulo, 1905.....	111
Figura 57: Fazenda Santa Gertrudes. Rio Claro, São Paulo, 1905.....	111
Figura 58: Cartão Postal da Fazenda Santa Gertrudes. Rio Claro, São Paulo, 1905.	112
Figura 59: Fazenda Santa Gertrudes. Rio Claro, São Paulo, 1905.....	112
Figura 60: Exposição de Valério Vieira no Salão Progredior. São Paulo, 1905.....	113
Figura 61: Visão Panorâmica da Exposição Nacional. Rio de Janeiro, 1908.....	115
Figura 62: Pavilhão de São Paulo – Exposição Nacional do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1908.....	116
Figura 63: Planta baixa da Exposição Nacional do Rio de Janeiro, 1908.....	117
Figura 64: Pavilhão ‘Anexo Paulista’ – Exposição Nacional do Rio de Janeiro, 1908.....	118
Figura 65: Reprodução do fotograma do filme de Conrado Wessel. São Paulo, 1908.....	122
Figura 66: Convite para a inauguração da Exposição Internacional de 1922.....	124
Figura 67: Panorâmica de S. Paulo. São Paulo, 1922.....	125
Figura 68: Foto de Marie-Hippolyte Byancard. Paris, 1887.....	127

Figura 69: Fotos de Marie-Hippolyte Byancard. Paris, 1889/1890.....	128
Figura 70: The two ways of life. Oscar Rejlander, 1857.....	131
Figura 71: Carte-de visite Mosaic. A. Disderi, 1864.....	133
Figura 72: Composite Nor Easter. H.P.Robinson, s.d.....	134
Figura 73: Fading Away. H.P.Robinson, 1858.....	135
Figura 74: Composite Photograph. J. Morrissey, 1896.....	136
Figura 75: The Mediterranean. Gustave Le Gray, 1856-59	137
Figura 76: L'Artiste, Le Jongler et Autoportrait. De Torbéchet, 1860.....	139
Figura 77: Autoportrait Double. Charles David Winter, 1870.....	140
Figura 78: "Trilocation" e "Bilocation". Henri Roger, 1890.....	140
Figura 79: Skating Carnival. Willian Notman, 1870.....	141
Figura 80: Método de composição de Willian Notman.....	142
Figura 81: The Mikado. Willian Notman, 1886.....	143
Figura 82: Execution of the Hostages at The Rocket Prison. Eugène Appert, 1871.....	145
Figura 83: Execution de Rossel Bourgeois et Ferré. Eugène Appert, 1871.....	145
Figura 84: Assassinat des Généraux Clement Thomas et Jules Lecomte. Eugène Appert, 1871.....	146
Figura 85: Fotografias Compósitas. Francis Galton, 1885.....	147
Figura 86: Tribunal de Justiça em plena sessão. Valério Vieira, 1902.....	149
Figura 87: Recorte da revista onde foi publicada a fotomontagem 'Tribunal de Justiça em plena sessão', de Valério Vieira.....	150
Figura 88: Efeito obtido com espelhos paralelos.....	151
Figura 89: Arranjo para execução de uma multifotografia.....	152
Figura 90: Multifotografia de Cissy Fitzgerald.....	152
Figura 91: Arranjo para imagens de corpo inteiro.....	153
Figura 92: Expressões faciais. s.l.,s.d.....	154
Figura 93: Expressões faciais. s.l., s.d.....	155
Figura 94: Cartão de Boas Festas. São Paulo, 1903.....	155

Figura 95: Imagem a partir do negativo de vidro da fotomontagem ‘Os Trinta Valérios’. São Paulo, 1901.....	156
Figura 96: Retrato de estatueta.....	157
Figura 97: Detalhe da fotomontagem ‘Os Trinta Valérios’.....	157
Figura 98: Capa do Catálogo da Mostra Fotógrafos Presentes no Arquivo do IEB/USP 1870-1940.....	164

BALADY, Sonia Umburanas. *Valério Vieira: um dos pioneiros da experimentação fotográfica no Brasil*. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte – Universidade de São Paulo, 2012.

RESUMO

Esta dissertação propõe-se a avaliar a importância de Valério Vieira para a história da fotografia brasileira por meio de seus retratos e suas experimentações fotográficas. Valério, profissional inovador, utilizava recursos diferenciados em todas as expressões artísticas a que se dedicava: música, pintura e fotografia. O resultado da pesquisa abrange a trajetória do fotógrafo, com os fatos mais relevantes de sua vida, pessoal e profissional, os quais foram de grande influência tanto em sua produção como em seu pensamento. Aqui serão apresentados o seu ofício de retratista de estúdio, os panoramas de grande formato, as técnicas de manipulação de negativos e de imagens fotográficas utilizadas nas Fotografias Compósitas, bem como seus usos e aplicações, seguida de uma análise das obras de Valério baseada nas técnicas expostas. O nível técnico dos fotógrafos brasileiros em relação aos profissionais dos centros hegemônicos é um tema pouco explorado entre os pesquisadores da área e esse trabalho busca preencher essa lacuna, ao menos em parte.

Palavras-Chave: Valério Vieira – Fotografia – Montagem Fotográfica – Fotografia Compósita – Experimentação Fotográfica.

BALADY, Sonia Umburanas. *Valério Vieira: one of Brazil's pioneers on photographic experimentation*. Master's Degree Thesis – Aesthetics and Art History Post-Graduated Program Unit – Universidade de São Paulo, 2012.

ABSTRACT

The essay intends an evaluation of Valério Vieira's importance to the History of Brazilian photography through his portraits and photographic experimentation. Valério can be seen as a unique professional, who made use of several resources on creating new work on all art forms he used to express himself with, such as: music, painting and photography. The research's outcome includes his photographic career, with all the significant events, both from his personal and professional life, which were of great influence either on his artistic production as well as his way of thinking. The purpose of this text is to show Valerio's expertise as a studio portraitist, the large format panoramas, his technique on handling negative films and photographic images that can be found on Composite Photographic, as well as its uses and applications, followed by an analysis of Valerio's personal work based on the pre-mentioned techniques. The equity between the Brazilian photographer's technical level and his colleagues abroad, on the hegemonic centers, is a rare subject among researches and this dissertation aims to fill this gap, or at least part of it.

Keywords: Valério Vieira – Photography – Photomontage – Composite Photographic – Photographic Experimentation.

Introdução

Valério Octaviano Rodrigues Vieira ou simplesmente Valério Vieira (1862-1941), nascido em Angra dos Reis, no Rio de Janeiro, encontra-se entre os fotógrafos pouco estudados pela historiografia da fotografia brasileira. Apesar de ter alcançado grande destaque na sua vida profissional e de ter sido citado inúmeras vezes pela imprensa pela conquista de prêmios que consagraram a sua produção, Valério caiu no esquecimento por um bom tempo. Somente na década de 1970 é que a sua obra fotográfica e as inovações técnicas, começaram a ser redescobertas e estudadas sob um prisma acadêmico.

Filho de um fazendeiro de café, Valério fazia parte das classes bem sucedidas, posição que lhe abriu portas para conquistar uma clientela modelada por uma cultura europeia e gosto refinado pelas novidades. Além de proprietário de um estúdio muito requisitado em sua época por políticos, bacharéis e outros tantos representantes da aristocracia e burguesia locais, Valério Vieira projetou-se também no mundo das artes (pintura e música) e, em especial, da fotografia. Suas experimentações, arrojadas e criativas, devem ser interpretadas como marcas de uma trajetória de sucesso, documentos que integram parte do patrimônio e memória brasileira¹. Prova disso são as suas panorâmicas e as montagens fotográficas aqui interpretadas como ações de vanguarda. Valério pode ser definido, segundo conceito e obra de Eric Hobsbawm, como uma “pessoa extraordinária”, a ser (re)descoberta em todas as suas dimensões enquanto parte de uma história maior: (...) *o que realizam e pensam faz a diferença. Pode mudar, e mudou, a cultura e o perfil da história.*²

Muito pouco se escreveu sobre Valério Vieira que, até então, ocupa um lugar secundário na História da Fotografia no Brasil. Os raros estudos que existem sobre este fotógrafo, foram assumidos como referências para esta monografia. O historiador Boris Kossoy, por exemplo, foi o primeiro a escrever uma reportagem sobre Vieira no jornal *O Estado de S. Paulo* em 1973. A jornalista Ana Maria Guariglia esboçou uma breve

¹ Ver COSTA, L. F. De C.; TOGNON, M.; SCARPELINE, R., “O patrimônio arquivístico de antigas fazendas paulistas”, In: *CEDAP*, UNESP – FCLAs – v. 5, n.1, p. 107-122- out. 2009, p. 107-122

² HOBBSBAUWN, E. *Pessoas Extraordinárias: resistência, rebelião e jazz*. São Paulo: Paz e Terra, 1998. p.7.

biografia sobre Valério Vieira, parte publicada como artigo no site da Secretaria da Cultura do Governo de São Paulo³.

O objeto dessa pesquisa é o estudo da obra criativa de Valério Vieira, com ênfase nos panoramas e montagens fotográficas que produziu entre 1901 e 1922.

A metodologia de pesquisa que utilizamos está baseada nos procedimentos apresentados por Kossoy, em seu *Dicionário Histórico Fotográfico Brasileiro*⁴, que privilegiou os indícios para escrever uma história de fotógrafos anônimos e de fotógrafos notáveis. Usamos como “matriz” para buscar novos caminhos o verbete dedicado a Valério Vieira que, em 1973, já havia sido anunciado por Kossoy. Neste verbete, Kossoy nos apresenta Valério como um artista que “explorou as possibilidades técnicas e criativas da fotografia” e que foi muito popular na sociedade paulistana.⁵

A partir destes primeiros indícios recuperados por Kossoy, saímos em busca de novas e velhas fontes com o objetivo de recuperar o legado deixado por Valério Vieira, patrimônio da cultura e memória da fotografia brasileira. O primeiro passo foi entrar em contato Maria Luiza Vieira, a neta de Valério, que trouxe informações sobre o cotidiano e a personalidade do fotógrafo. A descoberta de um cartão postal publicado pela La Azotea, na Argentina, com a imagem dos Trinta Valérios, nos instigou a buscar outros vestígios deixados por Vieira. Retomamos os artigos publicados por Kossoy nos Estados Unidos e no Brasil sobre Valério Vieira procurando alimentar esta matriz preliminar⁶.

Assim, para reconstituirmos a trajetória profissional de Valério Vieira optamos pela Micro-História que ocupa um lugar privilegiado no campo da História Cultural. Saímos em busca de vestígios⁷ deixados por este fotógrafo-artista cuja produção vai do retrato convencional ao colorido com aquarela e pastel, até as panorâmicas e

³ Esse artigo publicado no site da Secretaria da Cultura [www.cultura.sp.gov.br] é parte da biografia não publicada de Valério Vieira escrita por Ana Maria Guariglia. GUARIGLIA, A. M., *Imagens contam histórias do Rio e São Paulo*. São Paulo: 1993.

⁴ KOSSOY, B. *Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002, p.17-19.

⁵ “Valério Vieira”, verbete, In: KOSSOY, B. *Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro*. Op. cit., p. 318-320.

⁶ KOSSOY, B., “Valerio Vieira”, In: *History of Photography*, Londres, v.2. n.1, p.22, 1978; _____. “Valério Vieira: viveu em São Paulo um dos gênios da fotografia mundial. In: *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 4 mar. 1973, p.1. _____. Panorama da Fotografia no Brasil desde 1832. In: *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 1 fev. 1973, p.2.

⁷ Cito aqui a obra de GINSBURG, C. *Mitos, Emblemas e Sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia da Letras, 1989, p.143-179.

fotomontagens, fragmentos de um mosaico maior que nos remete à História da Técnica e a História da Fotografia no Brasil. Como muito bem sugeriu Sandra Pessavento em seu artigo “O corpo e a alma do mundo. A micro-história e a construção do passado” são, num “jogo de escalas” micro/macro, as “*especificidades que se explicam e ganham significado por aquilo que estaria extramicro, ou extra-região e extralocal*”⁸.

Com este intuito, procuramos reconstituir a rede de relações sociais que envolviam Valério Vieira, além de buscar traçar um paralelo da sua inventividade com outras tantas que ocorriam na mesma época somando conhecimentos com seus contemporâneos ou antecessores.

Quando descobrimos o mundo de Valério Vieira – que muito bem construiu seu autorretrato com múltiplas facetas – tomamos o cuidado de nos concentrar nos indícios identificados com o propósito de não criar uma falsa imagem de nosso personagem. Não temos aqui a intenção de apresentá-lo como um inventor de técnicas fotográficas, mas sim como um sábio profissional que soube aproveitar as conquistas de seu tempo e aprimorá-las com criatividade e bom humor. A partir dessas informações preliminares formulamos a hipótese de que ele teria sido um dos pioneiros na experimentação fotográfica no Brasil.

Procuramos, em distintos momentos deste texto, apresentar experiências similares à de Vieira como referências para os estudos acerca do retrato, da fotomontagem e de panorâmica. Consideramos que a fotografia é expressão de cultura e, como tal, ela se faz permeada de apropriações e simbologias resultantes das vivências/experiências/emoção de quem a produz. Daí ser impossível escrevermos a história de Valério Vieira como um sujeito único: seu caminho cruzou-se com outros tantos caminhos formando uma verdadeira rede de experiências.

Ao estudarmos a trajetória de Vieira, constatamos que múltiplos são os sujeitos históricos, assim como múltiplas são as realidades que configuram obra deste fotógrafo, como muito bem tem problematizado Boris Kossoy em sua trilogia *Fotografia e História; Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*; e *Os Tempos da Fotografia: o*

⁸ PESAVENTO, S. J. O corpo e a alma do mundo. A micro-história e a construção do passado, In: Revista *História Unisinos*, São Leopoldo, v. 8, n° 10, p. 179-189, jul. dez. 2004, p. 183-184.

*efêmero e o perpétuo*⁹. Além dos conceitos cunhados por Boris Kossoy e as suas abordagens sobre construção da realidade na fotografia - cumpre citar também Miles Orvell, com o seu conceito de *realismo artificial* através dos retratos; François Soulages e sua reflexão sobre o processo de construção e recepção da imagem, e, por fim, Annateresa Fabris, com sua abordagem sobre a identidade do retrato fotográfico.¹⁰

À medida que (re)descobrimos a produção de Valério – que, muitas vezes, desponta como sendo, realmente, “trinta Valérios”¹¹ – constatamos que ele era um profissional atualizado com as descobertas do seu tempo. Não podemos deixar de citar Roger Chartier que defende a ideia de que os sujeitos “*se apropriam e representam as práticas culturais de formas diversas*”¹². Sob este prisma procuramos descobrir as formas escolhidas por Valério para apresentar (ou representar) a “segunda realidade” para um público maior, nacional e internacional. E, observando os retratos que produziu sob encomenda – desta vez para um público restrito - constatamos que ele também “inventou realidades” que agradavam aos seus clientes. Enfim, ao produzir os retratos para uma elite seleta (dando um tom rosado nas bochechas, incluindo flores, rendas e alguns elementos-símbolos da cultura europeia, por exemplo) criava um mundo artificial cuja “primeira realidade” perdeu-se no tempo. Ficou a “segunda realidade”, de acordo com o conceito de Boris Kossoy, projetada para além do retrato convencional, muitas vezes multiplicados nos *bouquets*, ampliados em espelhos ou aplicados em porcelana ou marfim¹³.

Leituras complementares nos colocaram diante do amplo universo da História da Fotografia, necessário para compreendermos as inovações propostas por Vieira. O levantamento de dados informativos em reportagens de jornais e revistas, nacionais e estrangeiras, catálogos de exposições e acervos das principais instituições culturais do

⁹ KOSSOY, B. *Fotografia e História*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2ª ed., 2001; _____. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 3ª ed., 2002 e _____. *Os Tempos da Fotografia: o efêmero e o perpétuo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

¹⁰ ORWELL, M. *The real thing*. London: Chapel Hill, 1989; SOULAGES, P. *Estética da fotografia: perda e permanência*. São Paulo: Editora Senac, 2010; FABRIS, A. *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: EDUSP, 1999; _____. *Identidades Virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: UFMG, 2004; _____. *O Desafio do Olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

¹¹ Referência aos *Trinta Valérios*, autorretrato de Valério Vieira produzido em 1901, obra premiada com medalha de prata, em 1904, na Feira Internacional de Saint Louis, nos Estados Unidos.

¹² CHARTIER, R. “O mundo como representação”, In: *Estudos Avançados*, São Paulo, n° 11 (5), 1991, p. 138-178.

¹³ KOSSOY, B. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*, *Op.cit.*p.36-39.

Estado, nos ofereceu um panorama bem sobre os fotógrafos contemporâneos a Valério Vieira, as técnicas fotográficas vigentes, e a aceitação de sua produção pelo público em geral.

Concluída a busca por novas fontes - em parte, pois acreditamos que ainda existam vestígios a serem descobertos – saímos em busca de relatos que pudessem oferecer informações até então desconhecidas: localizamos alguns documentos importantes, como contratos firmados para a execução de retratos aplicados em telas dos presidentes do Senado Paulista, em 1925, leis que regulamentaram o auxílio recebido para a confecção das panorâmicas e entrevistas concedidas por Valério para revistas e jornais entre 1906 e 1923.

Para algumas situações, procuramos reproduzir seus passos: subimos na torre da Igreja do Sagrado Coração de Jesus, de onde Valério fez os panoramas de São Paulo. Revisitada, pudemos confirmar que daquele ponto era possível ver, na época, uma cidade que se descortinava de uma forma mais plana, principalmente se tomarmos como comparação os altos prédios de hoje. Mesmo contando com uma lacuna de mais de 100 anos entre o momento em que Valério realizou suas célebres experimentações e a atualidade, foi possível captar, *in loco*, um pouco da sensação e entender os problemas que o fotógrafo teve para conseguir, com grande perícia, registrar aquele fantástico cenário da grande metrópole.

Uma das dificuldades encontradas para reconstituir a trajetória de Valério está relacionada às raras fontes de informação disponíveis, nem sempre de fácil acesso. É difícil convencer os familiares que são guardiões de algum acervo, a disponibilizar seus documentos, pois nem todos têm a dimensão do valor histórico de certos registros. Muitas vezes, uma simples anotação ou uma nota fiscal acompanhada de um livro-caixa pode nos ajudar a reconstituir fragmentos importantes de um passado, como muito bem ressaltou a historiadora Tucci Carneiro em seu artigo “Arquivos-Relicários”¹⁴. Ainda que a vida de Vieira implique em refazer um trajeto de um momento histórico-social distante e que se trate de um “simples fotógrafo”, sua produção não deve ser desconsiderada, pois, assim como já demonstrou Boris Kossoy, a história da fotografia

¹⁴ CARNEIRO, M. L.T. “Arquivos-Relicários: Múltiplas narrativas para a construção da história e da memória”, In: SOUZA, E. M. de; MIRANDA, W. (Orgs.). *Crítica e Seleção*. Belo Horizonte: editora da UFMG, 2011, p. 327-340.

no Brasil foi feita graças à produção de centenas de fotografos anônimos, muitos dos quais têm hoje sua produção registrada no *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro*¹⁵.

Dáí a importância de resgataremos os vestígios deixados por estes produtores de cultura, ainda que analisados sob o ponto de vista da Micro-História. São estes fragmentos – da memória individual - que nos permitem reconstituir e ampliar o círculo da memória coletiva, segundo Michel Pollack¹⁶. Muitas vezes, os guardiões destes acervos não têm a sensibilidade (ou consciência) para imaginar que através de um álbum de fotografias ou de um objeto velho e semi-destruído pelo tempo, poderemos reconstituir micro-histórias de um lugar e/ou de uma época.

Os marcos de referência para esta dissertação são, portanto, os retratos, as fotomontagens e as panorâmicas de autoria de Valério Vieira, apresentado aqui como uma “pessoa extraordinária”, na concepção de Eric Hobsbawm. Com base na historiografia recente publicada sobre este artista-fotógrafo, ainda que rara, e nas fontes inventariadas durante a nossa pesquisa, estruturamos esta dissertação em três capítulos, sendo o primeiro dedicado à trajetória do artista, desde a sua vida em Angra dos Reis (RJ), onde nasceu. Dalí partiu para o Rio de Janeiro onde - além do seu aprendizado no meio fotográfico - apresentou sua música, outro segmento da sua formação a ser considerado. Como fotógrafo passou pelo Vale do Paraíba (SP), onde montou seu primeiro estúdio, e Ouro Preto (MG) onde começou sua ascensão como fotógrafo e, finalmente, São Paulo, cidade em que se estabeleceu definitivamente. Através da obra fotográfica de Valério temos possibilidades de reconstituir fragmentos importantes deste momento delineado pelo seu círculo familiar e de amigos. Enfim, sua trajetória deve ser compreendida no contexto dos acontecimentos locais e mundiais considerando que Valério foi um cidadão identificado com os problemas do seu tempo.

No segundo capítulo, concentramos nossa análise no ofício do fotógrafo Valério Vieira, procurando identificar sua clientela, seu estilo de “fazer” retratos, além de recuperar seu espaço de trabalho. Direcionamos nosso olhar para o seu estúdio,

¹⁵ KOSSOY, B., *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro*, Op. cit.

¹⁶ POLLACK, M., “Memória, esquecimento, silêncio”. In: *Estudos Históricos 3 – Memória*. São Paulo: Edições Vértice, 1989. p.5-15.

localizado no centro da cidade de São Paulo, avaliando a diversidade de maquinário e de tecnologia, além dos acessórios inventados por ele para aperfeiçoar seus trabalhos¹⁷.

No terceiro capítulo, apresentaremos um estudo sobre as panorâmicas de grande formato produzidas por Valério em São Paulo, as exposições das quais participou e prêmios recebidos, formas diferenciadas da projeção e recepção da sua obra. Além das panorâmicas, analisamos outro segmento da produção de Valério – as *fotomontagens* – procurando contextualizá-las frente aos gêneros das montagens fotográficas e as aplicações da *Fotografia Compósita* no século XIX. Esta investigação nos levou até os manuais para os amadores deste gênero que, certamente, incluíam-se nas práticas de leituras comuns aos fotógrafos do final do século XIX e início do XX. Infelizmente não conseguimos recuperar os títulos e/ou as obras que faziam parte da biblioteca de Valério, investigação que não deve ser descartada pelas possibilidades de informações que podem ser resgatadas. Neste capítulo do trabalho são ainda analisadas as experimentações de Valério frente ao trabalho desenvolvido por profissionais que o antecederam na Europa e Estados Unidos, tais como: Oscar Rejlander, Henry Robinson, Gustave Le Gray, Adolphe-Eugène Disderi, De Torbéchet, Charles Winter, Eugène Appert, Francis Galton e Willian Notman.

Enfim procuraremos demonstrar que Valério Vieira foi um grande admirador dos novos recursos e os utilizava como diferencial máximo de suas obras. Ele foi um profissional incomum, uma pessoa extraordinária que soube expressar-se não somente através da fotografia, mas também pela música e pintura. Contestador não aceitava as formulações pré-estabelecidas e estava sempre pronto para romper com os paradigmas impostos para as artes, criando seus próprios métodos. Com esta dissertação busco destacar a importância de Valério Vieira para a fotografia brasileira por meio de suas experimentações.

¹⁷ BANDEIRA Jr., A. F. *A Indústria no Estado de São Paulo em 1901*. São Paulo: Diário Oficial, 1901, p.116-117.

1

A trajetória de Valério Vieira

Esse capítulo tem por objetivo reconstituir a trajetória da vida profissional de Valério Vieira (1862 – 1941) a partir de dados pesquisados em documentos de diversas naturezas como jornais, testemunhos orais, cartas, livros e coleções fotográficas disponíveis em acervos públicos e privados. Estas informações – interpretadas como vestígios de sua produção – têm importância histórica para reconstituirmos a vida de Valério enquanto fotógrafo.

A biografia do artista, aqui apresentada, passa por todas as localidades onde Valério viveu, começando por Angra dos Reis, cidade em que nasceu e residiu com sua família até os 13 anos de idade. Em 1875, transferiu-se para o Rio de Janeiro onde teve seu primeiro contato com as artes plásticas através da pintura e da fotografia. A pintura e a música ganharam espaço em suas atividades e foram responsáveis pela inserção de Valério Vieira na sociedade carioca. Após circular pelo Vale do Paraíba (SP) e Ouro Preto (MG), Valério Vieira mudou-se para São Paulo, onde permaneceu até o final da vida, consolidando-se como fotógrafo. Esse percurso é relevante para mostrar a diversidade de suas relações sociais e profissionais, além de permitir compreender como um garoto que saiu de uma pequena cidade do litoral conseguiu se projetar no cenário artístico brasileiro e ser valorizado pela burguesia carioca acostumada a conviver com os modismos e frivolidades do século XIX. Foram determinantes para sua rápida aceitação nesse meio elitista: seus contatos na Academia Imperial de Belas Artes, o domínio da música e a proximidade com o fotógrafo José Ferreira Guimarães (1841 – 1924)¹.

1.1. Espaços compartilhados

A trajetória e o perfil artístico de Valério devem ser analisados no contexto político do século XIX quando, entre 1850 e 1870, duas correntes ideológicas sustentavam o clima de tensão no Brasil: a conservadora e a liberal. A ala conservadora defendia a persistência do *status quo* garantido pelo regime imperial visando à continuidade histórica, enquanto que os liberais almejavam maior autonomia para as províncias, a abolição da escravidão e uma reforma do sistema eleitoral, dando voz à

¹ José Ferreira Guimarães (1841-1924). Sobre a trajetória desse fotógrafo ver KOSSOY, B. *Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002, p.167-168.

população que deveria ser ouvida na Câmara e no Senado. D. Pedro II, Imperador do Brasil, conciliava a situação alternando os partidos no governo. Apesar desta instabilidade política, houve um grande desenvolvimento fomentado pelas vias férreas, pelo estabelecimento das primeiras indústrias, pelos organismos de crédito e pelo comércio varejista².

A vida cultural e política do país ganhou impulso com a chegada da imprensa, contando em 1870, com cerca de 50 tipografias³. A literatura era representada pelo romantismo de José de Alencar e de Gonçalves Dias, enquanto que a pintura se projetava influenciada pelo estilo francês que dominava a Academia Imperial de Belas Artes, no Rio de Janeiro, e tinha entre seus expoentes Victor Meirelles e Almeida Júnior.

Esse era o cenário do Brasil por ocasião do nascimento de Valério Octaviano Rodrigues Vieira ou simplesmente Valério Vieira, em 1862. Filho dos imigrantes portugueses Octaviano Rodrigues Vieira, fazendeiro de café, e de Anna Rodrigues Vieira⁴, nasceu na cidade de Angra dos Reis, no Rio de Janeiro, em 16 de novembro de 1862. Angra tinha, naquela época, 16.798 habitantes, dedicados, em sua maioria, à pesca e à lavoura. A imprensa ali se instalou em 1875 com a *Gazeta Angrense*, fundada por Miguel Pompeu. Esse veículo era responsável pela divulgação das notícias da Corte Imperial na cidade, além de garantia de espaço para a propaganda dos movimentos abolicionistas e republicanos.

Antes do nascimento de Valério Vieira, a economia de Angra se apoiava na produção cafeeira iniciada em 1830 em todo o Vale do Paraíba. O café colocou o município fluminense como um dos escoadouros dessa produção garantindo o movimento comercial, pelo porto de Mambucaba⁵ segundo anotações de J. Luccock.⁶

² DEL PRIORE, M; VENÂNCIO, R. *Uma Breve História do Brasil*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2010, p.177-186.

³ A tipografia (do grego *typos* — "forma" — e *graphein* — "escrita") é a arte e o processo de criação na composição de um texto. Por analogia, tipografia também passou a ser um modo de se referir à gráfica que usa uma prensa de tipos móveis, como as operadas manualmente ao estilo de Gutenberg, no século XIX. Essa operação de tipos móveis tornou-se sinônimo de imprensa.

⁴ Segundo consta no Atestado de Óbito de Valério Vieira, registrado no Cartório da 3ª Zona do Cambuci/SP. São Paulo, 26 de julho de 1941.

⁵ Distrito do município de Angra dos Reis, que transportava principalmente o café das plantações locais além da cana-de-açúcar, banana e laranja. Região colonizada por franceses e hoje é conhecida como o local da Usina Nuclear.

⁶ LUCCOCK, J. *Notas sobre o Rio de Janeiro e Partes Meridionais do Brasil*. Belo Horizonte/ São Paulo: Itatiaia/ Edusp, 1975.

Neste período, viviam na região cerca de 110 fazendeiros e lavradores⁷, envolvidos com a produção do café, aliada ao movimento dos seus portos. A economia se fazia, também, estimulada pela venda de excedentes aos intermediários que transitavam pela Serra do Mar. Tratava-se de uma região economicamente em ascensão, porém com hábitos modestos e que foi perdendo sua importância no final do século XIX devido ao fechamento do tráfico de escravos e à redução do escoamento do café naquela região.⁸ Com o decréscimo da exportação, ocorreu um êxodo da população e a maioria dos habitantes, cerca de 10 mil, retomou o cultivo de cana-de-açúcar e fabricação de aguardente, atividades anteriores ao período cafeeiro.

Segundo pesquisas de Ana Maria Guariglia⁹, Valério alfabetizou-se na Escola do Convento do Carmo, ensino gratuito mantido pelos padres do Convento, instituição onde estudou de 1869 a 1874. Esta documentação, infelizmente perdeu-se, pois parte do arquivo deste convento foi destruído durante um incêndio, ocorrido na década de 1920, conforme informações do historiador angrense Alípio Mendes¹⁰ interessado em recuperar a trajetória do artista.

Valério viveu em Angra dos Reis até 1875, quando deixou a cidade contra a vontade dos pais¹¹, em companhia de Pedro Delfino, seu único irmão, vinte anos mais velho, médico na Corte Imperial¹². Ao desembarcar no Rio de Janeiro, então capital do Império, Valério encontrou um cenário sofisticado, bem diferente da cidadezinha bucólica onde havia passado sua infância. A sociedade do Rio de Janeiro mantinha requintes que seguiam o modelo social e artístico da França, que desde a criação da Academia Imperial das Belas Artes - definitivamente instalada em 7 de novembro de

⁷ *Almanak Laemmert*, Rio de Janeiro, 1862.

⁸ CAPAZ, C. *Memórias de Angra dos Reis*. Rio de Janeiro: ASA Artes Gráficas, 1996.

⁹ GUARIGLIA, A. M. *Imagens contam histórias do Rio e de São Paulo*. São Paulo: 1993; Entrevista com Ana Maria Guariglia por Sonia Balady, São Paulo, 2005. Observação: Após o falecimento de Guariglia em 2009, a família entregou os seus manuscritos para que eu pudesse dar continuidade à pesquisa. Esse trabalho de Ana Maria Guariglia está na Biblioteca Nacional, registrado sob o nº 166.754, Livro 278, Folha 395 conforme o Certificado de Registro datado de 22 de janeiro de 1999.

¹⁰ O Comendador Alípio Mendes, como ele gostava de ser chamado, nasceu em Angra dos Reis, em 9 de setembro de 1921. Exerceu diversas atividades, de vendedor de doces a telegrafista; de Serventuário da Justiça a pesquisador e historiador, passando pela de jornalista. Na verdade foi um autodidata. Nunca deixou de dar atenção a quem o procurava na cidade em busca de informações sobre o município e, principalmente, a respeito de artistas, escritores e poetas angrenses. Publicou vários trabalhos contando detalhes da história angrense. Morreu em 1998. (<http://www.fcmpe.com.br>)

¹¹ MEMÓRIA PAULISTANA. Catálogo de exposição realizada pelo Museu da Imagem e do Som de São Paulo, entre 27 de fevereiro e 06 de maio de 1975. MIS/SP. São Paulo, 1975.

¹² Entrevista de Maria Luiza Vieira concedida a Fernanda Scalvi e Ana Maria Guariglia para o “*Projeto Valério Vieira*” em 7 out. 1993, nos estúdios do Museu da Imagem e do Som/SP.

1926 - e a presença da Missão Francesa, determinaram os parâmetros de formação, a nível institucional, desse período. Importante ressaltar que os profissionais com aptidões técnicas e gráficas eram amplamente valorizados por seus serviços fundamentais para a expansão industrial. Um local expressivo desta movimentação na capital do Império era a rua do Ouvidor, espaço refinado, onde se concentravam as mais elegantes casas comerciais, escritórios e outros profissionais de prestígio. Este ambiente favoreceu a formação e atuação de Valério Vieira que, neste contexto, encontrou condições para desenvolver suas habilidades profissionais e conhecer os maneirismos da Corte. Em pouco tempo já havia se adaptado à vida social carioca, transitando com naturalidade por entre a elite, segmento admirador e consumidor dos artefatos fotográficos.

Consciente do seu dom artístico, Valério procurou aproveitar as facilidades oferecidas pela capital para desenvolver suas habilidades. Precisava estudar e, o melhor caminho era frequentar a Academia Imperial de Belas Artes. Por não poder comprovar uma educação formal, teve sua matrícula rejeitada, obtendo permissão apenas para acompanhar as aulas como aluno ouvinte¹³. Infelizmente não existem registros de sua passagem como aluno regular¹⁴, dificultando assim precisar o período em que acompanhou as aulas naquela renomada instituição. Pressupõe-se que entre 1876 e 1884, teve a oportunidade de aprender diversas técnicas de pintura e conhecer pessoas importantes do circuito das artes plásticas.

Cumprе ressaltar que foi marcante a presença de artistas europeus no Rio de Janeiro que influenciaram a produção artística nacional até o advento da República. A pintura brasileira no século XIX não chegou a romper a linha acadêmico-neoclassicista, não admitia renovações formais nem temáticas, exceto no segmento de paisagens, onde

¹³ Informações obtidas nos registros do Acervo Histórico da Assembleia Legislativa de São Paulo. Segundo os Relatórios Ministeriais sobre a Academia das Belas Artes: Período Imperial (disponível para consulta no <http://www.dezenovevinte.net>) era prática comum a presença de alunos ouvintes em todas as aulas da Academia.

¹⁴ Alguns autores como Rubens Fernandes Jr. (Revista *Facom* n.10 p.36), Pietro M. Bardi (Revista *Fotóptica* p.28), Ricardo Mendes (Catálogo MIS - *Valério comprimenta-vos* p.6), Kossoy (*Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro* p.318) afirmam que Valério estudou na Academia de Belas Artes. Nos anuários da Academia, por mim consultados, do período de 1827 a 1889 não constam registros que comprovem essa informação dada como correta pelos autores acima citados. Nos livros que falam sobre os estatutos da Academia consta a informação de que existiam vários alunos ouvintes; e as técnicas apresentadas por Valério em seus quadros são compatíveis com as ensinadas na Academia.

os artistas saíam do ateliê para trabalhar ao ar livre influenciados pela cor, luz e atmosfera brasileiras.¹⁵

As técnicas utilizadas por Valério Vieira nos retratos a óleo expostos na Assembleia Legislativa de São Paulo, muito se assemelham ao rigor acadêmico praticados na Academia Imperial de Belas Artes, transportando para a tela a realidade ali vivenciada através da composição, cor e sombras. Reconstituindo o panorama dos acontecimentos internos na Academia, durante o período em que Valério morou no Rio de Janeiro, é possível identificar algumas marcas do seu estilo artístico e as referências ali adquiridas.

Nesta época, os professores que lecionavam a disciplina de desenho elementar (figurado e artístico) na Academia eram os pintores Agostinho José da Mota (que ali atuou entre 1872 e 1878), João Zeferino da Costa (entre 1878 e 1879) e José Maria de Medeiros (1879 a 1891). O programa baseava-se inicialmente na cópia de estampas e, posteriormente, ampliava para o estudo de modelos de gesso, estatuárias, panejamentos, paisagens e noções de modelo vivo. Vários processos de pintura, como *crayon*, *sauce*, *fusin*, sanguínea, bico de pena e pincel (aguada), também eram ministrados com o objetivo de oferecer aos estudantes uma ampla variedade de técnicas¹⁶. A parte teórica do desenho - que englobava preceitos de perspectiva aérea e o efeito da luz nas diversas horas do dia -, era ministrada pelos pintores Agostinho José da Mota (de 1860 a 1878) - e que também lecionava pintura de paisagens, flores e animais, -, Victor Meirelles de Lima (em 1878, 1879 e 1884), João Zeferino da Costa (em 1878, 1881, 1882 e 1885) e Jorge Grimm (de 1882 a 1884).¹⁷

Como professores de pintura histórica¹⁸ atuavam Victor Meirelles de Lima (de 1861 a 1890), João Zeferino da Costa (em 1887) e Rodolfo Amoedo (de 1888 a 1890). João Maximiano Mafra foi professor de desenho de ornatos de 1856 a 1890. História das Belas Artes, Estética e Arqueologia eram disciplinas ministradas por Pedro Américo de Figueiredo e Melo (de 1870 a 1890) e Teófilo das Neves Leão (de 1879 a 1890).¹⁹

¹⁵ CAMPOFIORITO, Q. *A proteção do Imperador e os pintores do Segundo Reinado 1850-1890*. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1983, p.17-26.

¹⁶ GALVÃO, A. *Subsídios para a história da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro: ENBA, 1954, p 85-147.

¹⁷ *Idem*, p. 85-147.

¹⁸ Com a reforma curricular de 1890 essa cadeira foi extinta.

¹⁹ GALVÃO, A. *Op.cit.*, p.85-147.

Entre 1876 e 1884, frequentavam a Academia alunos como Luiz Gonzaga Duque Estrada, Oscar Pereira da Silva, Rodolfo Amoedo e Rodolfo Bernardelli, entre outros, com os quais provavelmente Valério conviveu e, que mais tarde, tornaram-se artistas de renome no Brasil. Valério tomou contato, certamente, com as *Exposições Gerais de Belas Artes*, e, em especial, com as de 1879 e 1884, consideradas como as mais importantes exposições da Academia, devido ao alto nível dos trabalhos expostos²⁰. As *Exposições Gerais de Belas Artes* foram criadas por iniciativa do pintor Felix Émile Taunay, diretor da Academia Imperial de Belas Artes, em 1840, sendo um marco importante no processo histórico de evolução das artes plásticas no Brasil, inclusive da fotografia. Na exposição de 1842 foram apresentados alguns retratos tirados com daguerreótipos de autoria da senhora Hyppolyte Lavenue, e a presença da fotografia continuou sendo incentivada provavelmente por influência de Dom Pedro II. Cerca de 130 fotografias participaram das mostras, no Rio de Janeiro, no período entre 1840 e 1884.²¹

A exposição de 1879 abre um novo período para o desenvolvimento da arte no Brasil, tanto pelo grande número de obras apresentadas, como pela qualidade e repercussão das mesmas²². Importante ressaltar que a Academia Imperial passou a incluir, a partir de 1879, uma Seção de Fotografia na Exposição Geral de Belas-Artes²³. Alguns participantes dessa categoria foram agraciados com prêmios como, por exemplo, Francisco Caminhoá, pelos retratos fotográficos inalteráveis sobre esmalte, tendo recebido a primeira Medalha de Ouro, Marc Ferrez, pelas suas fotografias a carvão, ficou com a segunda Medalha de Ouro, A. J. de Faria Brito e Antônio de Castro Martins receberam Menção Honrosa pelas suas fotografias²⁴.

Em 1884, última exposição registrada durante o período monárquico, foi distribuído o primeiro catálogo ilustrado das *Exposições Gerais de Belas Artes*, com

²⁰ LEVY, C. *Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes: Período Monárquico – catálogo de artistas e obras entre 1840 e 1884*. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1990, p.14.

²¹ *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 23 dez. 1842. Hemeroteca, Biblioteca Nacional – BN/RJ.

²² Catálogo “Exposição Geral de Belas Artes de 1879”. (http://www.dezenovevinte.net/catalogos_1879)

²³ TURAZZI, M. I. *Poses e Trejeitos: A fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995, p.254.

²⁴ LEVY, C. *Op. cit.*, p.283-284.

esboços originais dos próprios artistas, por iniciativa de Laurent de Wilde²⁵. Outro fato chama a atenção em relação à exposição de 1884: esses eventos geralmente eram realizados em intervalos menores; este em especial demorou cinco anos²⁶ para acontecer contando com uma expressiva quantidade de fotografias expostas. Segundo o *Jornal do Commercio*, de 1 de setembro de 1884, a fotografia estava sendo aceita pela Academia, de acordo com os seus estatutos, como um segmento das ‘Bellas-Artes’. As reproduções foram expostas, em uma das salas, como “amostras de diversos processos photographicos”. Ao lado das fotografias estavam xilogravias e caligrafias, considerados, como “meros produtos industriaes”. Participaram dessa exposição fotógrafos que, mais tarde, se tornariam expoentes da época, como Carneiro & Tavares, José Ferreira Guimarães, Insley Pacheco e Marc Ferrez, com “trabalhos em esmaltes, platinotypos, photographias instantâneas e vitrificação de retratos”²⁷.

Os conhecimentos adquiridos por Valério nesses anos de convivência com professores e alunos da Academia de Belas Artes podem ser identificados nos retratos dos presidentes do Senado Paulista, hoje reconhecidos como sendo de sua autoria [Fig.1]. Como na assinatura consta apenas o nome “Valério” [Fig.2], vários especialistas em arte não confirmavam a identificação do pintor. Somente na década de 1990, por acaso, foi encontrado o painel *Senado Paulista*, produzido em 1900 e assinado por Valério Vieira, reacendendo a polêmica. Uma detalhada investigação culminou com a constatação da autoria das telas, pelos historiadores do Arquivo Histórico da Assembleia Legislativa de São Paulo. Serviu como prova “*um contrato firmado pela Secretaria da Câmara dos Deputados com Valério Vieira para a produção das telas dos Presidentes do Senado Paulista, em 1925, em que se exigia retratos em 40x50 cm e moldura oval (muito uzada modernamente)*”²⁸. Possivelmente existam outras telas de sua autoria espalhadas pelo Brasil e, talvez, pela Europa, mas que ainda não foram identificadas ou tornadas públicas por colecionadores.

²⁵ Comerciante belga que possuía uma loja de material artístico no Rio de Janeiro e que teve papel relevante na década de 1880 como uma espécie de “galeria de arte”. Foi também bastante ligado ao pintor alemão Johann Georg Grimm e outros artistas que integraram o grupo.

²⁶ *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 01 set. 1884, Ano 63 nº 240, p.1. Hemeroteca, Biblioteca Nacional – BN/RJ.

²⁷ *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 26 set. 1884, Ano 63 nº 269, p.1. Hemeroteca, Biblioteca Nacional – BN/RJ. Sobre a trajetória destes fotógrafos ver: KOSSOY, B. *Op. cit.*, 2002, p. 103-104, 134-139, 167-168, 247-251.

²⁸ Este contrato foi apresentado, a mim, pelo historiador Carlos Ungaretti Dias, do Arquivo Histórico da Assembleia Legislativa de São Paulo.

1: Valério Vieira. *Manuel Antônio Duarte de Azevedo, João Álvares Rubião Júnior, Francisco de Assis Peixoto Gomide e José Alves Guimarães Júnior, Presidentes do Senado Paulista.* São Paulo, s.d. Óleo sobre tela. Acervo Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo

2: Detalhe da assinatura de Valério nas telas da Assembleia Legislativa de São Paulo

Raros são os dados sobre o período em que Valério residiu no Rio de Janeiro (1875 – 1887). O auxílio que recebeu do seu irmão Pedro ajudou-o a se estabelecer na cidade, iniciar sua educação e inserção na sociedade local. Mas, basicamente continuou por conta própria, trabalhando para garantir seu sustento. Nesse período exerceu diversas atividades profissionais, registradas mais tarde em sua mais famosa montagem *Os Trinta Valérios*, temática a ser analisada no capítulo seguinte.

Valério primava por uma elegância nata, como é possível observar em sua fotografia tirada ainda quando jovem²⁹, no Rio de Janeiro [Fig. 3]. Constatamos que o requinte foi se aprimorando influenciado pelos lugares em que circulava e as pessoas com quem convivia. Até o final de sua vida trajava-se com o rigor impecável daqueles que viviam na capital imperial e frequentavam importantes círculos sociais sempre de terno³⁰, colete, gravata e cartola.

²⁹ No verso da foto há uma dedicatória datada de 1882, porém não podemos afirmar que esse foi o ano em que a mesma foi tirada.

³⁰ Seus ternos, a partir da década de 1920 passaram a ser predominantemente de cor preta, segundo relatos de sua neta Maria Luiza Vieira.

3: Fotografia não identificado. *Retrato do jovem Valério Vieira*. Rio de Janeiro, s.d. Albumina. Acervo Museu Paulista/ USP

1.2. Um artista multidisciplinar

Apesar da fotografia ter sido a atividade que trouxe notoriedade para Valério Vieira, não devemos reconhecê-lo apenas como fotógrafo pois música e fotografia, muitas vezes, se entrelaçaram em sua trajetória profissional. A habilidade musical foi a primeira forma de manifestação artística de Valério e também a última que abandonou. Não se tem registro de quando exatamente começou a compor e a tocar piano, mas sabe-

se que era um autodidata, pois não há registros de que tenha frequentado escolas de música.

A partir de minha solicitação, Paulo Rydlewski, maestro e diretor da Orquestra Filarmônica de Paraisópolis, analisou as partituras de Valério Vieira³¹, e definiu, em 28 de março de 2011, a música de Valério como “despretensiosa, bem humorada” e que reflete a brejeirice e a malícia presentes na vida carioca daqueles tempos. Relata, ainda, que Valério teria sido influenciado por eruditos como Chopin, Strauss e Nazareth³².

(...) deve ter sido um bom pianista e suas composições para o piano refletem a exigência de um padrão técnico razoável para seus intérpretes e, além disso, revelam uma grande influência de compositores eruditos como Chopin e Strauss e de populares como [Ernesto] Nazareth³³.

Apesar de muito jovem, Valério Vieira inseriu-se rapidamente na lista dos mais requisitados pianistas da cidade do Rio de Janeiro, como menciona Alfredo Nunes³⁴ em um trecho de sua carta para o ‘Almirante’³⁵ da rádio Tupy, datada de 18 de fevereiro de 1949 [Fig. 4].

³¹ Uma vez que não foi possível encontrar informações sobre sua formação como musicista, o maestro Paulo Rydlewski, profissional e estudioso da música analisou as partituras de Valério para comprovar uma base de seu conhecimento de composição e teoria musical. Entrevista concedida a autora. São Paulo, 28 de março de 2011.

³² Frédéric François Chopin (1810-1849), compositor polonês para piano da era romântica. Sua técnica refinada e sua elaboração harmônica são comparadas às de outros gênios da música, como Mozart e Beethoven. Inovou com novas formas musicais como a balada e introduziu significantes inovações nas formas existentes como a piano sonata, a valsa e o prelúdio. (<http://www.classicos.hpg.ig.com.br>) Johann Strauss II (1825-1899), austríaco compositor de ‘música ligeira’. Compôs valsas, polcas, quadrilhas e outros tipos de música de dança, bem como várias operetas. Conhecido como ‘O rei da valsa’ e símbolo de uma época que glorificava a alegria de viver. (<http://www.classicos.hpg.ig.com.br>) Ernesto Nazareth (1863-1934) é um raro caso de ligação entre o erudito e o popular. Romântico, era um fervoroso entusiasta de Chopin. Considerado um dos grandes nomes do ‘Tango brasileiro’, hoje tido como um subgênero do choro, mas no século XIX era uma variante sincopada da *habanera* (gênero cubano do tango). (<http://www.cliquemusic.uol.com.br>)

³³ Entrevista concedida à autora pelo maestro Paulo Rydlewski. São Paulo, 28 março 2011. [Anexo A]

³⁴ Alfredo Nunes trabalhava, em 1949, no Sindicato dos Músicos do Rio de Janeiro.

³⁵ Henrique Foréis Domingues (1908-1980) era compositor, cantor e ator, nascido no Rio de Janeiro. Uma das figuras mais atuantes da música popular carioca, e que marcou a história dos primórdios da radiodifusão no Brasil. Trabalhou como radialista no Rio e em São Paulo, produzindo, escrevendo e dirigindo inúmeros programas nas rádios Nacional, Tupi, Clube, Globo e Record. Criou o *Dia da Velha Guarda*, em 1954, para reavivar o talento de antigos músicos, cantores e compositores. Reuniu durante sua carreira um vasto arquivo de partituras, discos e documentos que foram incorporados ao acervo do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (<http://www.mis.rj.gov.br>).

4: Carta de Alfredo Nunes ao "Almirante", da Rádio Tupy. Rio de Janeiro, 18 de janeiro de 1949. Acervo Museu da Imagem e do Som/ RJ

Importante lembrar que antes de 1808, portanto anterior a chegada da corte de D. João VI ao Brasil, os recursos musicais, no país, eram modestos e esparsos. A partir do início do século XIX, e mais precisamente em 1808, desembarcou juntamente com a bagagem da família real, o primeiro piano do Brasil. Esse foi o ponto de partida para fixar e difundir a música erudita e popular no país. Juntamente com o piano, ocorreu o estabelecimento das primeiras casas impressoras de música e a criação do teatro musical de inspiração popular, fatores determinantes para expandir a divulgação dos gêneros

musicais dos salões da aristocracia para as casas de famílias mais modestas. A modinha, o lundu e a música das danças europeias - como a polca, quadrilha, *schottisch*, mazurca e valsa, que começaram a chegar ao Brasil por volta de 1850 - foram se abasileirando ao contato com o ritmo da música negra, gerando o choro e o maxixe³⁶.

Foi a polca a dança-música que mais penetrou na vida das pessoas, tornando-se uma verdadeira mania nacional³⁷. Tanto que há inúmeras citações da presença da polca no Brasil, como por exemplo, no conto *Um homem célebre*, de Machado de Assis, de 1877, que retrata esse panorama enriquecido por este gênero musical que interferiu no cotidiano dos brasileiros. Como Valério possuía muita popularidade e era requisitado para tocar em *saraus* no Rio de Janeiro, não era de se estranhar que a maioria de suas composições fosse polcas. Algumas de suas polcas-tangos fizeram sucesso na época, segundo Alfredo Nunes³⁸, dentre as quais cumpre citar *Ai! Ai!*.

Valério não teve uma educação formal em música, não lia e nem escrevia partituras. De acordo com relatos da sua neta Maria Luiza, quando terminava uma composição musical, amigos eram requisitados para transcrevê-las, dentre os quais Luiz Henrique Levy (1861 – 1935)³⁹, filho do francês Henri-Louis Levy (1829 – 1896)⁴⁰ proprietário da Casa Levy.

O que é relevante neste contexto é que para Valério, música e fotografia se complementavam. Compôs inúmeras músicas, a maioria com títulos relacionados à fotografia, como *Photográfica*, *Photovalsa* e *Retratista*. Até o presente, localizamos apenas nove partituras de sua autoria, mas mesmo assim é possível ter uma visão de como seus arranjos eram criativos, melodiosos e inovadores. Importante lembrar que, no final do século XIX, os costumes e tipo de vida, vivenciados por Vieira, interferiam, certamente nas suas composições.

A música composta por Valério, segundo o maestro Paulo Rydlewski, é

³⁶ VALENÇA, S. S. Aspectos da MPB no século XIX. In: *Revista da USP*, nº4. São Paulo, 1990, p. 3 -12.

³⁷ *Idem*, p.3-12.

³⁸ Carta de Alfredo Nunes para Almirante, *op. cit.*

³⁹ Luiz Henrique Levy: pianista e compositor. Presença constante em concertos, recitais, *saraus* familiares e festas de São Paulo, exibindo-se ora como solista ora tocando a quatro mãos com Alexandre Levy, seu irmão, ou com artistas de passagem pela capital. Em 1891, juntamente com os irmãos, recebeu a incumbência de gerir os negócios e interesses da Casa Levy.

⁴⁰ Henrique-Louis Levy: Nasceu na França e veio para o Brasil em 1856. Em 1860, fixou-se em São Paulo e fundou a Casa Levy, famoso estabelecimento musical que existe até hoje. Durante anos, a Casa Levy foi o principal centro comercial em São Paulo; e a casa da família Levy um ponto de encontro dos amantes e compositores da música.

“(…) construída sobre formas tradicionalmente europeias como, por exemplo, as valsas ‘Vivi’ e ‘Adamastor’, onde a valsa vienense está claramente expressa em todos seus detalhes, as polcas ‘Catita’, ‘Polca-Tango’, ‘Paulista’ e obras como ‘Capoeira’, onde, sob um nome brasileiro, percebemos um verdadeiro Ragtime⁴¹ e a nítida influência de Scott Joplin⁴²; o autor procura por uma expressão pessoal e original”⁴³.

Em uma análise mais técnica, o maestro Rydlewski acrescenta que,

“(…) suas construções formais acontecem sobre as chamadas ‘formas originais’, sem alteração, ou melhor, quando escreve uma valsa vienense, segue o padrão ‘Strauss’: introdução, valsa 1, transição, valsa 2, etc. No entanto procura, sempre que possível, criar elementos novos, originais como variações harmônicas e melódicas. Um bom exemplo está na introdução da Habanera⁴⁴ ‘La Irenita’, onde no seu segundo compasso promove uma alteração harmônica original, baseada em procedimentos harmônicos oriundos do flamenco espanhol. Suas melodias seguem dentro do mesmo espírito de suas composições: são simples e despretensiosas. Seu perfil melódico, no entanto, incorpora saltos e uma tendência para se atingir grandes extensões, como por exemplo, na Valsa ‘Adamastor’, onde atinge uma décima primeira a partir de sua nota original. Talvez se possa identificar, nesse ponto, um pequeno fator determinante de seu estilo pessoal. Harmonicamente não se trata de nenhum inovador, mas também não comete equívocos imperdoáveis. Trabalha seus procedimentos harmônicos de maneira um pouco mais elaborada em relação às suas melodias, mas tem a sensibilidade de não supervalorizar essas diferenças, mantendo assim a unidade de suas composições”⁴⁵.

Valério Vieira era uma pessoa refinada, segundo depoimento de seus contemporâneos: sua gentileza e polidez também são notadas em pequenos gestos como o de dedicar cada composição à alguém ou a um grupo específico. A valsa *Adamastor* foi ‘dedicada à oficialidade’, enquanto que a *As tuas lágrimas*, à sua esposa Augusta Carmem; a polca-tango *Ai! Ai!* oferecida ao belo sexo mineiro, a *Valériopolka* à imprensa paulista, *Paulista* ao ‘bello sexo Taubatense’ e *Catita* dedicada a seu amigo

⁴¹ Ragtime (também ragged-time) é um gênero musical norte-americano que teve seu pico de popularidade entre os anos 1897 e 1918. [www.clubedejazz.com.br]

⁴² Scott Joplin (1868-1917), compositor e pianista americano, considerado um dos três mais importantes compositores de ragtime ao lado de James Scott e Joseph Lamb. [epartitura.blogspot.com consultado em 30 de maio de 2011]

⁴³ *Op. cit.* São Paulo, 28 março 2011. [Anexo A]

⁴⁴ Estilo musical criado em Havana (Cuba). Primeira música genuinamente afro-latino-americana, que foi levada de Cuba para os salões europeus por volta do século VII. Sofreu alterações em sua estrutura básica devido aos arranjos que lhe deram os músicos europeus e voltou às Américas através dos imigrantes portugueses e espanhóis. [www.grupvallparadis.com]

⁴⁵ *Op. cit.* São Paulo, 28 março 2011. [Anexo A]

Carlos Costa; a habanera *La Irenita* a Exma. Snra D. Irene M. de Moura (mais tarde veio a ser sua esposa), e a cake walk *Capoeira*, ao amigo e irmão, Pedro Vieira.

Segundo depoimento de familiares, nesse meio social que frequentava, Valério conheceu a jovem Irene Maria de Moura, com quem veio a se casar. Mas o casamento teve breve duração, pois Irene faleceu em 1886.⁴⁶

5: *Capoeira*, de Valério Vieira. Capa da partitura. São Paulo, s.d. Acervo Péricles Coli Machado e Maria Lúcia de Oliveira Machado Leonardo

⁴⁶ Segundo consta na certidão do segundo casamento na qual Valério não indica sua filiação, citando apenas ser viúvo de Irene Maria, que morreu no Rio de Janeiro, em 1886. Foi enterrada no cemitério São João Batista, no bairro de Botafogo, Rio de Janeiro.

Antecipando o artifício que usaria mais tarde, a capa da *cake walk Capoeira* [Fig. 5] era ilustrada com uma imagem inusitada: um trio musical onde Valério aparece representado como músico, mulher e cavalheiro. Vale ressaltar que a figura do músico reaparecerá posteriormente na montagem fotográfica *Os Trinta Valérios*, na qual se altera apenas a cadeira em que ele se encontrava sentado. Também a capa da valsa *As tuas lágrimas* [Fig. 6] remonta uma cena de Valério cortejando uma dama da alta sociedade, em alusão à conquista de sua primeira esposa, Irene, uma vez que esta composição foi a ela dedicada.

6: *As tuas lágrimas*, de Valério Vieira. Capa da Partitura. Rio de Janeiro, s.d. Acervo Maria Luiza Vieira

As partituras de Valério Vieira eram publicadas por Buschmann & Guimarães, no Rio de Janeiro, e o responsável pela comercialização de suas músicas nessa cidade

era Lúcio Teixeira⁴⁷. No entanto, esta relação comercial tornou-se desgastante, a ponto de Valério queixar-se: “eu faço música, eles vendem e eu ganho uma ninharia”, segundo relato de sua neta, Maria Luiza⁴⁸.

Quando Valério Vieira se mudou para São Paulo, em 1894, suas músicas estavam mais valorizadas e a edição de suas composições estava a cargo da Casa Levy. Mesmo tendo a fotografia como ocupação principal, nunca abandonou os saraus e nem a música, continuando a compor suas valsas, polcas, sendo muito requisitado para tocar para a plateia presente nas reuniões da Casa Levy. Portanto, para reconstituirmos a trajetória de Valério Vieira temos que, obrigatoriamente, cruzar suas produções no campo da música e fotografia.

1.3. Inovando na arte de fotografar

O primeiro contato de Valério com a fotografia ocorreu no período em que frequentou a Academia Imperial de Belas Artes, no Rio de Janeiro entre 1876 e 1884. Neste ambiente conheceu vários processos de fotopintura além das técnicas fotográficas utilizadas na época. Quando foi trabalhar com José Ferreira Guimarães⁴⁹, ampliou seus conhecimentos uma vez que esse fotógrafo era considerado como um dos profissionais mais conceituados do Rio de Janeiro. Como muitas vezes costuma acontecer na relação entre mestre e discípulo, existem trabalhos de Valério que muito se assemelham aos executados por Guimarães. É provável que este tenha sido sua principal influência.

⁴⁷ Poeta gaúcho, nascido em 1858 e falecido no Rio de Janeiro em 1926. Foi jornalista, grande publicista e profundamente interessado em assuntos espirituais, segundo consta na palestra de Clovis Tavares, de 1º de novembro de 1981, inserida no livro *Rocha dos Séculos*.

⁴⁸ Entrevista concedida por Maria Luiza Vieira à Autora. São Paulo, 18 de janeiro de 2006. As informações tiveram por base as anotações arquivadas pela família na tentativa de reunir informações para uma biografia do artista por ocasião da exposição *Memória Paulistana* no Museu da Imagem e do Som de São Paulo, em 1975.

⁴⁹ José Ferreira Guimarães (1841 – 1924), português de nascimento, estabeleceu-se no Rio de Janeiro em 1862, primeiramente associado a Peixoto e, em 1866 por conta própria na Rua dos Ourives nº40. Ao receber o título de ‘Photographo da Caza Imperial’ tornou-se um dos fotógrafos preferidos da Corte e fez fortuna com seus retratos em fotopintura. Recebeu prêmios em exposições nacionais e nas promovidas pela Academia de Belas Artes, com seus retratos. Foi o inventor do ‘Relâmpago Guimarães’, conhecido nos dias de hoje como ‘flash’, que apresentou na Exposição de Paris em 1900. Mais tarde fixou residência em Paris e na década de 1920, seu estúdio tornou-se ponto de encontro de cineastas como Jean Renoir, que iniciou os movimentos do cinema francês.

Na década de 1880, Guimarães mantinha um verdadeiro ‘Palácio da Fotografia’, segundo Gilberto Ferrez⁵⁰, em um prédio de quatro andares, na rua Gonçalves Dias nº 2, esquina com a rua da Assembleia, no Rio de Janeiro. Durante muitos anos, este foi o prédio mais alto da cidade: três pavimentos eram dedicados ao estúdio fotográfico e o último andar, servia-lhe de residência. Era ali, naquele “Palácio” que Guimarães recebia alunos e estagiários para ensinar suas técnicas fotográficas. É provável que Valério tenha feito parte desse grupo, assimilando seus processos de pintura e de fotografia. Como exemplo, citamos o acervo da família Lagoa, de São Paulo, que guarda várias fotos de autoria de Guimarães, impressas em finíssima madeira, técnica desenvolvida por ele para álbuns de família. Fotos dessa família, com o mesmo tipo de acabamento, foram também realizadas por Valério, evidenciando sua proximidade com Guimarães⁵¹, tio-avô do fotógrafo B. J. Duarte⁵².

Após este período de aprendizado, Valério Vieira iniciou sua carreira de fotógrafo em 1887, no Vale do Paraíba (SP)⁵³. Nesta época, a região atravessava um momento de afirmação econômica devido ao cultivo de café. Com o crescente progresso e a chegada de representantes da alta sociedade, o consumo de bens materiais em ampla escala, principalmente de importados da Europa, estava em ascensão. A burguesia local era ávida por preservar suas pequenas glórias e vaidades, passando a frequentar cada vez mais os ateliês fotográficos, para adquirir *cartes-de-visite*⁵⁴ e, mais tarde, os *cabinet-portraits*⁵⁵. Antes do advento da fotografia, esses hábitos eram preenchidos pelos pintores, que em suas telas imortalizavam as feições das classes mais abastadas, exibidas em suas residências, como sinal de poder e elevada posição social. Valério aproveitou-se desse momento de prosperidade e montou seu estúdio fotográfico na cidade de Pindamonhangaba tendo o retrato como sua principal atividade. Trabalhou, simultaneamente, como fotógrafo e pintor, segundo consta na identificação registrada

⁵⁰ DUARTE, B. J. B. *J Duarte: Caçador de Imagens*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p.13.

⁵¹ GUARIGLIA, A. M. *Imagens Contam Histórias do Rio e de São Paulo*. São Paulo: 1993. (livro não publicado)

⁵² Benedito Junqueira Duarte (1910-1995) nasceu em Franca/SP, e mudou-se aos 10 anos de idade para Paris, onde foi aprendiz de José Ferreira Guimarães. Retorna ao Brasil em 1929, conclui seus estudos e passa a trabalhar como repórter fotográfico. Testemunhou com sua câmera o crescimento de São Paulo. (Duarte, B. J. B. *J Duarte: O caçador de imagens*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p.13)

⁵³ Disponível em http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_ic/index.cfm.

⁵⁴ Formato de apresentação de fotografias patenteado pelo fotógrafo francês André Adolphe Eugène Disderi em 1854, onde uma foto de 9,5 x 6 cm era colada em um cartão rígido de aproximadamente 10 x 6,5 cm. (www.rleggat.com)

⁵⁵ Imagem em tamanho maior (aproximadamente 13 x 18 cm) que se popularizou durante a segunda metade da década de 1860 e em 1870 substituindo o *carte-de-visite* como forma mais popular do retrato.

no verso dos retratos de sua autoria [Fig. 7]. Seu trabalho foi bem aceito pela sociedade local, uma vez que grande parte das fotografias recuperadas dessa época são de coleções de tradicionais famílias burguesas da região.

7: Verso de carte-de-visite, de Valério Vieira. Pindamonhangaba, 1889. Acervo SBalady

Após dois anos de atuação na região do Vale do Paraíba, sentiu necessidade de procurar um centro mais importante onde pudesse ampliar seus negócios. Conheceu Augusta Carmem Teixeira, dez anos mais jovem do que ele, com quem se casou em 16 de maio de 1889, na cidade de Taubaté. Mudou-se para Ouro Preto, então capital de Minas Gerais, juntamente com a esposa e seus familiares, onde montou um estúdio na rua Bobadella nº 12, conhecido como *Photographia União*, em conjunto com Riberi⁵⁶ [Fig. 8]. Não há, até o presente momento, outras informações a respeito dessa sociedade, mas pelas fotografias, de autoria de Valério, disponíveis, supõe-se que a parceria não tenha durado muito tempo, pois a menção a Riberi raramente aparece.

⁵⁶ Essa informação era desconhecida até o momento. Nunca foi apresentada em nenhum relato a respeito da trajetória de Valério.

8: Frente e Verso de Carte-de-visite, de Valério e Riberi. Ouro Preto, s.d. Acervo SBalady

Em Ouro Preto nasceram seus três primeiros filhos: José do Patrocínio (1891 - 1911), Maria Catarina (1892 - 1918) e Roque (1893 - 1977). Segundo Maria Luiza, Roque Vieira tinha um ano de idade ao chegar a São Paulo, o que demonstra que Valério e sua família estabeleceram-se definitivamente nessa cidade em 1894, e não em 1892, contestando textos informativos da vida do artista.

9: Verso de Carte-de-visite do estúdio de Valério Vieira em Ouro Preto, MG. Reproduzido da Revista Facom, nº 10, 2002

Valério foi atuante na vida social de Ouro Preto e, apesar de continuar aperfeiçoando-se na arte do retrato, realizava trabalhos profissionais para grupos ligados ao governo e também para o jornal *Gazeta de Ouro Preto*. Neste círculo social conheceu Emilio Rouéde, pintor, escultor, dramaturgo, jornalista e músico francês, que chegou ao país em 1880. Tornou-se grande amigo de Rouéde com quem aprendeu muito sobre artes cênicas⁵⁷. Segundo o professor Donato Mello Jr⁵⁸, Valério e Rouéde se identificaram por suas ideias.

⁵⁷ Rouéde foi banido do Rio de Janeiro por causa da simpatia pela causa abolicionista e pelo movimento republicano, vivendo em Ouro Preto entre 1890 e 1894. Segundo a crônica 'O retrato' de Artur de Azevedo [Anexo B], também era fotógrafo. Dividia-se entre a arte e a política. Rouéde morreu em 1908 deixando alguns trabalhos na região de Ouro Preto, como pinturas e artigos para jornais.

⁵⁸ Arquiteto e historiador carioca. Essas informações constam dos arquivos de Maria Luiza Vieira, resultantes de uma entrevista realizada por ela, em 1999.

10: Fotografia não identificado. *Residência de Valério Vieira em Ouro Preto, MG, 2010.* Acervo Maria Luiza Vieira

Valério era simpatizante das causas humanísticas e políticas, e, não é de se estranhar que deu ao seu primeiro filho o nome de um dos mentores da causa abolicionista, José do Patrocínio. Foi com Rouéde que o fotógrafo adquiriu novos conhecimentos, inclusive de pintura e de teatro, possibilitando seus futuros ‘*mises-en-scène*’ no estúdio da rua XV de Novembro. Como exemplo citamos montagem de cenários para a produção de fotografias com grande efeito visual. Foi um período importante para a sua carreira, pois se relacionou com vários abolicionistas. Com a chegada da República e alteração do panorama político, Ouro Preto deixou de ter grande importância e muitos moradores se transferiram para outros centros, a cidade de São Paulo, por exemplo.⁵⁹

Em 1890, São Paulo contava com cerca de 180 mil habitantes e já apresentava sinais de estar caminhando para um grande processo de desenvolvimento. Apesar da

⁵⁹ Link: <http://www.cultura.sp.gov.br/portal/site/SEC/menuitem> (consultado em 18 jan.2010)

indústria incipiente, começava a ostentar símbolos do progresso, como iluminação de ruas, bondes movidos a eletricidade e os primeiros automóveis. Os políticos estavam convencidos de que a agricultura traria grandes vantagens econômicas para o país. Como detentor da produção cafeeira, o estado fortaleceu a oligarquia que ambicionava uma posição política mais significativa na vida nacional.

A elite procurava manter hábitos aristocráticos inspirados na França e Inglaterra, reconhecidas como parâmetros de uma cultura superior. O anseio de ser brasileiro, enaltecido durante a época da Independência, opunha-se ao desejo de ser estrangeiro preferencialmente, francês. Longas permanências na Europa também faziam parte de uma agenda social que incluía viagens das famílias abastadas para o continente europeu entre os meses de março e setembro.

Não se sabe ao certo quando Valério começou a trabalhar em São Paulo. Algumas publicações citam 1892 como sendo o ano de registro do seu estabelecimento na rua XV de Novembro nº 19⁶⁰. O jornal *Correio Paulistano* indica o ano de 1893 como referência da atuação do fotógrafo nesta cidade. Porém, como já foi mencionado, sua família chegou a São Paulo em 1894, e, a partir desse ano que Valério se estabeleceu definitivamente na cidade. Foi quando tomou posse o presidente da República Prudente de Moraes⁶¹, da ala paulista do governo oligárquico, gerado pela aliança “café-com-leite” entre São Paulo e Minas Gerais⁶².

Apesar de iniciar sua carreira paulistana em 1892/1893, montou um ateliê em sociedade com Aguiar⁶³ somente em 1896⁶⁴, na Rua XV de Novembro⁶⁵ nº 19, região

⁶⁰ KOSSOY, B. “Panorama da Fotografia no Brasil desde 1832”, em: Suplemento do Centenário do Estado de São Paulo. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 01 fev. 1975, p.2. Hemeroteca, Biblioteca do Centro Cultural São Paulo/SP.

⁶¹ Primeiro presidente civil do Brasil, eleito em 1º de março de 1884 com 276.583 votos. Tomou posse no Rio de Janeiro em 15 de novembro de 1889, em um período conturbado da vida política nacional, em que monarquistas e militares tentavam voltar ao poder. (www.al.sp.gov.br)

⁶² A política do café-com-leite teve início em 1889 e foi um acordo firmado entre as oligarquias estaduais e o governo federal durante a Primeira República para que os presidentes da República fossem escolhidos entre os políticos de São Paulo e Minas Gerais. Portanto, ora o presidente seria paulista, ora mineiro.

⁶³ Não se tem informações a respeito do Sr. Aguiar. Nem o seu primeiro nome é conhecido.

⁶⁴ BANDEIRA JR., A. F. *A Indústria no Estado de São Paulo em 1901*. São Paulo: Diário Oficial, 1901, p. 116-117.

⁶⁵ A rua XV de Novembro, conhecida antes como Rua Manoel Paz de Linhares, Rua do Rosário e Rua da Imperatriz, é uma das ruas mais antigas e mais importantes do centro de São Paulo. Ponto de encontro de artistas, políticos e comerciantes, também abrigava os principais estabelecimentos como os bancos Comércio e Indústria e Italiano Del Brasile, a livraria Casa Garraux, a Editora Laemmert, a sede do Jockey Club, o restaurante Progredior e as redações dos jornais *O Estado de S. Paulo*, *A Platéia* e *Diário*

mais próspera da cidade, palco das atividades artísticas e políticas da época. O *Correio Paulistano* registrou a atuação do estabelecimento *Valério & Aguiar* em 1897 e o foco de trabalho principal continuava sendo o retrato.⁶⁶ Em 1900, não se sabe por que motivo, essa sociedade se desfez e o estúdio assumiu o nome de *Photographia Valério*, dando início a sua ascensão no mundo da fotografia. Nessa mesma época, nasceram seus outros filhos: Raymundo Nonato (1900 – 1924) e Francisco (1901 – 1971).

11: Anúncio do estúdio Valério & Aguiar, São Paulo, s.d. Reproduzido da Revista Facom, nº 10, 2002

Com uma grande clientela na cidade e suas habilidades técnicas e criativas, Valério foi se tornando cada vez mais popular entre os paulistanos. Dominava diferentes variantes do processo fotográfico como platinotipia, fotopastel, bromocromia, técnicas a carvão, fotomontagens, entre outras variantes. A atividade de pintor complementava a do fotógrafo, e isso lhe conferia mais prestígio entre seus clientes.

Nas ocasiões em que havia festividades solenes na cidade, Valério se fazia sempre presente com sua câmara. A imprensa cita como sendo de autoria de seu estúdio o *Grande Tableau Allegorico do Veloce Club Olympico Paulista* e algumas

Popular; os estúdios dos fotógrafos Guilherme Gaensly e Giovanni Serracino também estavam alocados nessa via.

⁶⁶ GOULARD, P.C. *A Fotografia em São Paulo: Anúncios e Notícias em Jornais e Almanques de São Paulo 1839/1900*. São Paulo: SMC/CCSP/Div. Pesquisas, 1988.

‘photographias instantâneas’ que documentavam a passagem do 1º Batalhão de Polícia pelas ruas da cidade e a missa campal que se realizou na Praça da República, em 1897⁶⁷.

A prática de registro dos acontecimentos da cidade motivou alguns fatos pitorescos, como este relatado por Boris Kossoy:

... depois de fotografar a inauguração da nova Estação da Luz, em 1901, Valério ampliou seu negativo e o expôs na porta de seu estúdio, na intenção de conseguir publicidade. Um senhor que por ali passava, ao examinar a fotografia reconheceu sua esposa presente à inauguração de mãos dadas com um estranho. Pode-se prever o que se seguiu, procura de satisfações e grande pancadaria.⁶⁸

Valério Vieira viveu a época do grande luxo que pairava pelo centro de São Paulo traduzido pelas mercadorias importadas vendidas em profusão pelas lojas como expressão dos comportamentos sociais inspirados na cultura européia. A *Casa Garraux*, por exemplo, comercializava jornais e revistas estrangeiras mais atuais do que aquelas encontradas no Rio de Janeiro, além de objetos de arte e de ornamentos.

O estúdio de Valério era um dos mais bem montados da cidade, com cenários importados e decoração luxuosa. Valério entendia que as inovações que pudesse introduzir na fotografia eram a ‘alma do negócio’⁶⁹. Estava sempre trazendo acessórios e materiais sofisticados da Europa para compor a ambientação para a produção das fotografias. Isso conferia um diferencial para o seu negócio.

Na obra de Antonio Francisco Bandeira Júnior⁷⁰, o estúdio de Valério é classificado como ‘grande estabelecimento Photographico’. O autor refere-se a Valério como “um dos mais notáveis fotógrafos da América do Sul”. Além do material para criar a ambientação para a produção fotográfica, ele se preocupava também com o equipamento, possuindo o que havia de melhor e tecnologicamente mais avançado, de origens francesa, alemã e inglesa. Caso sentisse necessidade de inventar algum acessório para aperfeiçoar seus trabalhos, não hesitava em fazê-lo, como é o caso do “Degradador Valério”:

⁶⁷ *Correio Paulistano*. São Paulo, 30 out. 1897. Hemeroteca, Biblioteca Nacional – BN/RJ.

⁶⁸ KOSSOY, B. Valério Vieira - viveu em São Paulo um dos gênios da fotografia mundial, em: *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 04 mar.1973, p.1. Hemeroteca, Biblioteca do Centro Cultural São Paulo/SP.

⁶⁹ Segundo o depoimento de Maria Luíza Vieira dado à *Folha de São Paulo*, em 1988. Hemeroteca, Biblioteca do Centro Cultural São Paulo/SP.

⁷⁰ BANDEIRA Jr., A. F. *A indústria no Estado de São Paulo em 1901*. São Paulo, 1901, p. 116-117.

Degradador Valério: consta de um pequeno aparelho que se adapta a qualquer machina, sendo a sua principal qualidade, a de abreviar oito procedimentos dando mais realce à photographia, sahindo a chapa da machina quase concluida. Este invento trouxe um grande aperfeiçoamento à arte photographica⁷¹.

Os processos finalizadores também eram diferenciados. Além daqueles comumente usados, empregava platina, óleo e aquarela, alto relevo e retratos *bouquets* (composto por sete cabeças).

O estúdio de Valério Vieira era frequentado por reconhecidos políticos da época, como Rodolfo Miranda, Lins de Vasconcelos, Firmino Pinto, Carlos de Campos, Cardoso de Almeida, o conselheiro Manuel Antônio Duarte de Azevedo, o fotógrafo Militão Augusto de Azevedo [Fig.12] e o mecenas José Freitas Valle⁷², além da família Prado, que possui um acervo significativo de fotografias realizadas por Valério, algumas delas reproduzidas ao longo desse capítulo.

12: Retrato de Militão Augusto de Azevedo, por Valério Vieira, São Paulo, s.d. Acervo Museu Paulista/USP

⁷¹ *Idem*, p.116-117.

⁷² Para maiores informações sobre Freitas Valle, ver: CAMARGOS, M. *Villa Kyrial – crônica da Belle Époque Paulistana*. São Paulo: editora Senac, 2ª edição, 2001.

Segundo depoimento colhido por sua neta Maria Luiza junto a uma pessoa que residia na casa da família Vieira, Valério era “uma pessoa muito boa, estimada por todos, muito falante, expansivo, e gostava muito de jogar cartas e bilhar, o que causava um certo mal estar entre ele e sua esposa”, como mostra uma dedicatória no verso de uma fotografia de Valério com um de seus filhos no colo: “Valério, em nome desta te peço, quando tiveres tentação de jogar cartas, ou aquelle jogo que sabes... lembra que este anjo querido não separa de ti!” [Fig.13]. Seu temperamento não permitia que vivesse apenas para o trabalho e para a família; precisava estar em contato com pessoas de interesses diversos complementando, desta forma, suas múltiplas aptidões.

13: Valério com um de seus filhos – Frente e Verso, s.d. Acervo Museu Paulista/USP

Francisco Vieira, filho de Valério, declarou em uma entrevista: “Meu saudoso pai foi um artista antes de tudo. Em nossa casa, aliás, reuniam-se artistas e intelectuais, todos amigos de Valério Vieira, lídimos representantes do que de mais expressivo possuía a cultura de São Paulo, daquela época”⁷³. Talvez fosse considerado mais um local para discussões diversas além de diversão, uma vez que existia um piano em sua sala e os saraus ainda estavam em moda.

⁷³ *Folha da Noite*. São Paulo, 28 fev. 1949, p.3. Hemeroteca, Biblioteca do Centro Cultural São Paulo/SP.

A profissão de fotógrafo permitia-lhe uma condição de vida muito próspera, possibilitando viagens internacionais para pesquisas em seu campo de interesse – fotografia, equipamento fotográfico e cenários para o estúdio. Valério ganhou muito dinheiro com as fotografias e, segundo recordações de sua neta Maria Luiza, costumava dizer: “Fui rico, gastei muito e não me arrependo”. Além de investir os lucros para melhorias do seu estúdio e modernização dos equipamentos, aproveitava a vida – gostava de comer bem, vestir-se com elegância e frequentar ambientes festivos, sem esquecer de suas obrigações com a família.

Com o segmento de retratos, Valério se enriqueceu viajando regularmente para a Europa, onde teve a oportunidade de aperfeiçoar suas técnicas. Paralelamente a sua principal atividade comercial, gostava de fazer fotopintura em grandes formatos. Não existem registros de que estes trabalhos eram encomendados. Ao que parece, Valério costumava fotografar os grandes acontecimentos da cidade, como a inauguração da Estação da Luz construída em 1867 para sediar a Companhia São Paulo Railway, de origem britânica. Sobre estas imagens aplicava um acabamento em tinta a óleo sobre a cópia fotográfica. Não foi possível avaliar a que se destinavam esses painéis, podendo ser apenas exercícios artísticos para seu próprio deleite.

Valério, sempre precursor, deve ser inserido no grupo de profissionais que se destacaram na história da fotografia no Brasil por suas técnicas inovadoras na arte de “fazer retratos”. Sua clientela era formada pela elite paulistana e suas qualificações técnicas lhe davam o respaldo necessário, sendo ele mesmo o responsável pelos retoques e colorização de suas fotografias. É possível constatar em algumas de suas obras [Fig.14] que ele dava algumas pinceladas sutis no vestido da criança. Esse recurso realça o contraste na imagem e o resultado produz um efeito agradável aos olhos do observador.

14: *Retratos de Maria Luiza Vieira*, por Valério Vieira. São Paulo, s.d. Acervo Maria Luiza Vieira

Em um dos retratos de Maria Luiza Vieira, o da direita, Valério usou, além das pinceladas no vestido, o fundo pintado. Os ornamentos, a pulseira e a corrente, também foram criados pelo fotógrafo. Na verdade, as duas figuras são a mesma foto, distinguindo-se pelos detalhes da pintura que criam a ilusão de serem imagens totalmente distintas, além de tornar a fotografia mais estética.

Acrescentar elementos ao fundo branco [Fig.15] era uma maneira de criar certa ambiência para o personagem. Expressando certos artifícios empregados por Valério, o esboço de uma folhagem apresentava-se como um estudo ou, até mesmo, como uma brincadeira. Técnico e meticuloso em tudo o que fazia, Valério procurava ir além dos traços, criando ilusões ou, como diz Kossoy, realidades.

15: *Retrato de Maria Luiza Vieira*, por Valério Vieira. São Paulo, s.d. Acervo Museu Paulista/USP

É na técnica a óleo que Valério atinge seu apogeu em relação à fotopintura. Exemplo é a *Panorâmica de S. Paulo*, fotografia produzida em 1922 e que será analisada no terceiro capítulo. Valério também fez parte do grupo de fotógrafos que tinham seus trabalhos impressos em cartões postais [Fig.16 e 17], utilizados para divulgar imagens positivas e idealizadas das cidades, além de servir de propaganda para os estúdios fotográficos. Nas primeiras décadas do século XX, houve uma verdadeira febre desses cartões e as pessoas adquiriram o hábito de colecioná-los.

Os cartões postais, segundo Kossoy, possibilitaram uma viagem imaginária para qualquer parte do mundo sem sair de casa; com isso um novo mercado de trabalho começou a existir, abrangendo gráficos, editores e fotógrafos⁷⁴. Os temas predominantes eram vistas representativas de logradouros e panoramas de cidades, e as fotos de Guilherme Gaensly foram fartamente utilizadas para esse fim.

⁷⁴ KOSOY, B. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002, p. 63-71.

16: *Cartão Postal, Tijuca, Rio de Janeiro, por Valério Vieira, s.d. Acervo Péricles Coli Machado e Maria Lúcia de Oliveira Machado Leonardo*

17: *Cartão Postal do Clube de Regatas, por Valério Vieira, São Paulo, 1918. Acervo Péricles Coli Machado e Maria Lúcia de Oliveira Machado Leonardo*

Em 1911, para divulgar o Brasil, por ocasião da Feira Internacional de Turim, Itália, Valério recebeu uma encomenda para produzir uma série de postais [Fig. 18 e 19] de São Paulo (vistas da cidade e cenas das fazendas do interior do Estado) e do Rio de Janeiro (vistas da Capital Federal). O Brasil teve um pavilhão representativo nessa feira

e, novamente, Valério obteve reconhecimento e premiação internacional com seu trabalho.⁷⁵

18: *Cartão Postal de São Paulo*, por Valério Vieira, s.d. Reproduzido da Revista Facom, nº 10, 2002

19: *Cartão Postal, Fazenda Santa Gertrudes*, por Valério Vieira, 1905. Acervo particular

Além de ajudar a contar uma história ou simplificar ideias, as fotografias são usadas para justificar informações, torná-las verídicas e, as manipulações podem

⁷⁵ FERNANDES Jr., Rubens. Fotografia e Modernidade – referências e experiências isoladas. São Paulo: Revista Facom, São Paulo, nº 10, 2º semestre 2002, p. 34-41.

auxiliar a transformação das imagens em instrumento de convencimento. É característico da produção de Valério explorar os limites da fotografia buscando inovações, uma forma de aplicar sua criatividade em trabalhos de caráter teatral-ilusionista⁷⁶. Não foi precursor nesta técnica, mas gerou um conjunto de obras inusitadas, como os cartões de “Boas Festas” onde rostos multiplicam-se em *bouquets*, que serão melhor discutidas no terceiro capítulo.

Um dos seus primeiros trabalhos de fotomontagem foi o *Tribunal de Justiça em plena sessão*. Entretanto, a produção que mais se destacou foi *Os Trinta Valérios*, cuja cópia originalmente media cerca de 80 x 60 cm, feita a partir do negativo de vidro que se encontra sob a guarda do Museu Paulista, sendo considerado um marco na história da fotografia brasileira⁷⁷. Nela se encontra uma cena festiva, “harmoniosamente construída”⁷⁸, em que 30 autorretratos do autor, em diferentes situações, - inclusive nos quadros e no busto sobre o piano -, são montados em uma só imagem. Esse trabalho é uma autobiografia, na qual Valério retrata sua vida no Rio de Janeiro.

Interessante observar que as cenas principais das fotomontagens são precisas, porém, a parte da ‘plateia’, tanto nos ‘Trinta Valérios’ quanto no ‘Tribunal de Justiça’, denuncia que é uma montagem pelo posicionamento dos personagens. Talvez Valério tenha feito isto de propósito para não deixar dúvidas de que havia a manipulação de imagens e que o observador não estava diante de uma simples fotografia. Essas representações fotográficas foram produto de um *processo de criação de realidades*⁷⁹ elaboradas por Valério, com a intenção de recriar um novo mundo, físico ou imaginado, uma *segunda realidade*, como denomina Kossoy.⁸⁰

Em 1902, a imprensa paulistana deu considerável destaque a Valério Vieira, ao publicar a nota o nomeava como um “revolucionário” na arte de fotografar

Photographia Valério, reabriu hontem o seu acreditado atelier a Rua Quinze de Novembro, 19. O artista Valério, que tem revolucionado a photographia

⁷⁶ SCHWARTZ, J. (org.). *Da Antropofagia a Brasília: Brasil 1920-1950*. São Paulo: FAAP e Cosac Naify ed., 2002.

⁷⁷ KOSSOY, B. *Dicionário Histórico Fotográfico Brasileiro – fotógrafos e ofícios da fotografia no Brasil (1833-1910)*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002, p.319.

⁷⁸ *Idem*, p.319.

⁷⁹ KOSSOY, B. *Op. cit.*, 2002, p.41-42.

⁸⁰ *Idem*, p. 42-43.

ultimamente, apresentando ao público trabalhos de primeira ordem e novos no gênero⁸¹.

Em 1905, Valério realizou sua primeira grande exposição no salão *Progreddior*, em São Paulo. Chamou atenção da imprensa pelo número de trabalhos expostos e pela repercussão relacionada às técnicas utilizadas. Além de fotos de flagrantes do salão⁸², foi também apresentada a primeira ‘Panorâmica de São Paulo’, medindo 11m x 1,43m, em um papel sem emendas, que se deteriorou, por falta de proteção adequada.

Após este sucesso, Valério continuou desenvolvendo seus trabalhos e aprimorando sua técnica, sempre fiel ao seu estilo. O professor e historiador de fotografia, Boris Kossoy, em entrevista concedida a jornalista Simonetta Persichetti, comenta que

Ele sem dúvida era um experimentador. Se pensarmos na fotografia experimental européia e americana, veremos que ela se desenvolve de forma mais consistente no período entre-guerras, e Valério Vieira não tem nada com isso. Ele antecede esse momento. Ele não está ligado à fotografia pura – o *straight photography* do *Photo-secession* americano – nem à fotografia composta, realizada na Europa por Oskar Reilander ou Henry Peach Robinson, nem com a fotomontagem dadaísta desenvolvida a partir de 1916. Trata-se de algo inovador, único para aquele momento.⁸³

O ano de 1903 provavelmente marcou um período de muita popularidade para esse artista. Ao retornar de uma das várias viagens que fez à França foi celebrado com uma charge de boas vindas, publicada na revista semanal ‘*Vida Paulista*’ de outubro de 1903 [Fig. 20].

⁸¹ *O Commercio de São Paulo*. São Paulo, 09 mar. 1902, p.1. Hemeroteca, Biblioteca do Centro Cultural São Paulo/SP.

⁸² MENDES, R. *Fotografia e Modernismo: Um Breve Ensaio sobre Ideias fora do lugar*. Artigo publicado no site www.fotoplus.com, em 25.08.1996.

⁸³ PERSICHETTI, S. “As 30 facetas de um só Valério”, In: *História Viva*. São Paulo: Duetto Editorial, maio 2004, p 81.

20: Charge sobre Valério Vieira publicada na revista *Vida Paulista* (nº 5), 1903. Acervo Péricles Coli Machado e Maria Lúcia de Oliveira Machado Leonardo

À ilustração seguia o diálogo:

Vida: Quanto folgo de ver se regresso a esta terra o nosso estimado artista!...

Valério: Merci, mademoiselle.

- Ah! Voltou falando francês?

- No positivo, sim; agora se a objectiva é outra, até logo. Olhe, menina, isto de viagens... é carinho, é carinho!

- Mas o carinho é sempre muito bom a primeiro golpe de vista e...impressiona!

- Ora, isso já é chapa e não revela espírito.

- Mas é espontâneo o calemburgo...

- Diga antes instantâneo...

Observando a charge, notamos que a personagem feminina possui uma pena na mão esquerda, representando a imprensa escrita. No diálogo, as palavras destinadas a Valério fazem alusão a um conjunto de expressões fotográficas como: positivo, objectiva, impressiona, revela e instantâneo.

Por sua produção e criatividade, Valério recebeu alguns títulos importantes: no início de 1900 foi designado para documentar a visita do Rei Carlos de Portugal ao Brasil, e como reconhecimento por esse trabalho foi condecorado como Comendador em Portugal⁸⁴. Foi agraciado também, durante a Exposição de Turim, na Itália, com o

⁸⁴ BARDI, P. M. "A História da Fotografia no Brasil", In: *Revista Fotóptica*, São Paulo, Editora Fotóptica S A, 1989, p. 28.

título de “*Cavaglieri della Corona*”, concedido pelo Rei da Itália por ter elaborado uma propaganda inteligente da imigração italiana para o Brasil.⁸⁵

Exposições artísticas de pequeno porte eram realizadas em estabelecimentos comerciais, como lojas de departamentos, casas de artigos elétricos, restaurantes, ateliês, práticas comuns nas primeiras décadas do século XX. Estas mostras auxiliavam os artistas a divulgar seus trabalhos por um custo bem mais baixo. As casas de fotografia também cediam suas salas para exposições individuais e a *Photographia Valério* marcou seu espaço ao realizar uma individual do artista plástico Monteiro França (1876 – 1944), em novembro de 1906.⁸⁶

Valério Vieira produziu também várias imagens fotográficas em grandes dimensões de cenas rurais e urbanas. Três delas são de conhecimento público: a da Fazenda Santa Gertrudes e as duas panorâmicas de São Paulo, que serão analisadas no terceiro capítulo.

Valério tinha um esmero muito grande com o seu trabalho. Exemplo disso eram as capas protetoras em papel de seda [Fig.21], confeccionadas por ele mesmo, que acondicionavam os retratos. A propaganda de seu estúdio estampada na frente da capa levava o rosto de Valério, sua marca registrada, no visor da máquina fotográfica.

⁸⁵ KOSSOY, B. “Valério Vieira - viveu em São Paulo um dos gênios da fotografia mundial”, *op. cit.*, p.5.

⁸⁶ ROSSI, M; S. “Circulação e Mediação da obra de arte na Belle Époque Paulistana”, In: *Anais do Museu Paulista*, ano/vol. 6/7, n. 07, São Paulo, 2003, p. 83 – 122.

21: Capa protetora para fotografia. São Paulo, s.d. Acervo SBalady

Até 1917, Valério manteve seu ateliê na rua XV de Novembro nº 19, mudando-se depois, para a mesma rua, no nº 3, 1º andar. Em 1923, deixou o centro comercial e cultural de São Paulo ao transferir seu estúdio para o Largo São Paulo nº 16, no bairro do Cambuci, hoje ocupado pelo Viaduto Costa e Silva. Nesta época, Valério e sua esposa criavam a neta Lydia⁸⁷, filha de Maria Catarina (falecida em 1918, com apenas 26 anos de idade). No ano seguinte, 1924, perdeu mais um de seus filhos, Nonato, vitimado pela tuberculose. Em 1925, fechou definitivamente seu estúdio.

O curto espaço de tempo em que essas tragédias aconteceram trouxe uma mudança significativa na personalidade do artista; tornou-se um homem calado, triste e introspectivo. Seguiu fotografando, captando registros visuais da vida urbana de São Paulo e das estâncias termais próximas, como Águas de Lindóia e Caxambu, até 1940, segundo sua neta, Maria Luiza Vieira.

⁸⁷ Lydia Vieira de Mattos (1914 – 1993).

Apesar de não ter se preocupado em arquivar, catalogar suas fotografias e nem em anotar suas técnicas inovadoras, Valério não deixou de colocar seu crédito em todas as suas obras, sejam fotografias, pinturas ou fotopinturas. Pelo que se conhece de sua trajetória profissional, tem-se a convicção de que Valério não se restringia aos recursos disponíveis: criava, inventava. Como artista inovou nos processos de produção fotográfica diferenciando-se dos profissionais de sua época.

A partir de 1930, há poucas referências a respeito de seus trabalhos. Maria Luiza relata que não sabe o motivo pelo qual Valério parou de fotografar e nem porque ele falava tão pouco de seu passado, “talvez tenha deixado de lutar pela vida”⁸⁸, comentou. Tornou-se mais caseiro, não fazendo questão de participar da vida social da cidade. Fez da música a sua companhia mais constante, uma espécie de refúgio, talvez.

Valério faleceu em São Paulo, em sua casa no bairro do Cambuci, aos 79 anos de idade, no dia 26 de julho de 1941, de colapso cardíaco⁸⁹. Sua memória continua viva em suas obras mais importantes, *O Panorama de S. Paulo* e *Os Trinta Valérios*.

A lembrança que deixou em seus familiares é a de um pai e um avô carinhoso, sempre presente na vida de todos. Roque, um de seus filhos, falava com orgulho do pai e de seus trabalhos fotográficos. Sua admiração pelo “fotógrafo” era tanta que incluiu ‘Valério’ a seu nome de batismo com um registro em cartório, passando a se chamar oficial e legalmente Roque Valério Vieira.

⁸⁸ Depoimento fornecido à autora, com base em anotações arquivadas pela família na tentativa de reunir informações para uma biografia do artista na época da exposição do Museu da Imagem e do Som de São Paulo, em 1975.

⁸⁹ Segundo atestado de óbito assinado pelo seu médico Dr. Aristides Guimarães, registrado no Cartório da 3ª Zona do Cambuci/SP.

22: Fotografia não identificado. Valério Vieira. São Paulo, 1938. Acervo Museu Paulista/USP

Francisco, seu outro filho, em entrevista publicada pela *Folha da Noite*, em 28 de fevereiro de 1949, deixa registrado que

Valério era além de fotógrafo, pianista exímio e amante da literatura, um homem que vivia para a sua arte e por um ideal. E nós, filhos do artista, jamais deixamos que lhe faltasse o conforto indispensável e o carinho de que era merecedor.⁹⁰

Tardou o seu reconhecimento pelos estudiosos da história da fotografia brasileira, que sempre insistem nos mesmos nomes: Marc Ferrez, Guilherme Gaensly e Militão Augusto de Azevedo.

A partir de 1973, como consta em um artigo escrito por Boris Kossoy sobre Valério Vieira no jornal *O Estado de S. Paulo*⁹¹, seu nome começou a circular na mídia novamente e a atrair a atenção dos pesquisadores. Com a exposição *Memória Paulistana* realizada pelo Museu da Imagem e do Som de São Paulo, em 1975, a

⁹⁰ *Folha da Noite*. São Paulo, 28 fev. 1949, p.3. Hemeroteca, Biblioteca do Centro Cultural São Paulo/SP.

⁹¹ KOSOY, B. “Valério Vieira - viveu em São Paulo um dos gênios da fotografia mundial”, *op. cit.*, p.5.

carreira desse artista começou a ser resgatada nas suas múltiplas dimensões. Talvez aqui esteja o enigma dos *Trinta Valérios*, composição que guarda, na sua essência, as imagens de um homem de múltiplas facetas.

2

Valério Vieira, o fotógrafo de estúdio

Nesse capítulo será abordada a profissão de Valério Vieira, como fotógrafo de estúdio. A atividade de retratista foi responsável pelo sustento do fotógrafo e sua família, e também pelo financiamento de grande parte de suas experimentações fotográficas. Sua clientela, seu estilo de retratos, seu estúdio no centro de São Paulo e a diversidade de maquinários de tecnologia avançada presente em seu estabelecimento, além de acessórios inventados por ele para aperfeiçoar seu trabalho comercial são fatores que nos permitem compreender a maneira como conduzia seu ofício. Uma amostra de seus retratos em estúdio finaliza o capítulo.

2.1 A arte do retrato

Para tratarmos de Valério Vieira como artista-fotógrafo, não podemos nos furtar de falar um pouco da *arte do retrato* cuja história nos remete aos primórdios da descoberta da fotografia. Através desta nova técnica, o retrato foi se tornando, gradativamente, mais acessível à população que a exceção dos mais abastados, não tinha condições de contratar um pintor. No período do daguerreótipo (1840 - 1860) os preços ainda eram, de certa maneira, muito elevados. A partir da década de 60, com a adoção maciça ao sistema negativo/positivo, a introdução do negativo sobre chapa de vidro e as cópias em papel albuminado, o retrato baixou consideravelmente de preço tornando-se plenamente mais em conta à uma ampla classe média.

Inicialmente os retratos fotográficos permitiam retoques a óleo ou com outro tipo de pigmento, aproximando-os daqueles pintados sobre uma tela. Observando os retratos fotográficos, nos chamam a atenção os cenários criados para compor a ambientação onde deveria posar o retratado. Ainda que as elegantes roupas fossem emprestadas aos menos abastados, serviam para dar um aspecto de ‘dignidade’ ao cliente que, nem sempre, sentia-se muito à vontade. Não era o caso da elite aristocrática que, vestindo-se à moda europeia, encontrava no retrato uma forma de perpetuar sua imagem. Um conjunto de objetos era selecionado para completar o cenário colaborando para reafirmar a identidade do retratado, real ou idealizada. Por exemplo, um livro dava um *status* de intelectualidade, enquanto que armas – e especialmente a espada – reforçava a imagem do herói ou do bravo soldado. A presença de uma coluna grega ou romana ao lado do retratado servia, além de ser um suporte de apoio para o corpo, para

simbolizar a cultura clássica, expressão de um estilo de vida refinado pelo conhecimento.

O fato dos fotógrafos trazerem a maioria dos cenários da Europa, a composição dos ambientes para a pose dos clientes nem sempre se assemelhava aos das casas brasileiras. Ainda que um bom fotógrafo procurasse personalizar o retrato, buscando captar a essência do retratado, nem sempre a imagem correspondia à realidade. O ateliê do fotógrafo, como muito bem já enfatizou Boris Kossoy em seus inúmeros estudos sobre a história da fotografia no Brasil, tornava-se uma espécie de palco das ilusões; além dos cenários devemos considerar também a iluminação, artifício imprescindível para criar um certo clima para a produção do retrato. Como ainda não havia iluminação elétrica, a luz natural era fornecida por amplas janelas e tetos envidraçados, sendo os raios luminosos controlados por meio de cortinas e painéis corrediços. Os atuais rebatedores eram improvisados com placas planas e curvas¹. Esse material estava disponível para todos os fotógrafos, mas o que os diferenciava era o talento individual. A atividade de pintor complementando a de fotógrafo, também era um prestígio para o retratado, razão pela qual vários fotógrafos, inclusive Valério, subscreviam ‘fotógrafo e pintor’.

Fica evidente, através dos registros que nos remetem à produção de Vieira, que a fotografia foi, durante grande parte de sua vida, sua principal fonte de renda. Nada fora da realidade dos fotógrafos brasileiros que, ao final do século XIX, fizeram do retrato o seu ganha-pão contribuindo, desta forma, para reforçar o realismo. Produzidos nos ateliês, os retratos tinham como referência a pintura seguindo convenções estabelecidas na Europa desde a década de 1860. Durante as três primeiras décadas, independente da condição social do retratado, a única opção para se obter um retrato fotográfico era ir a um estúdio.

Dependendo do fotógrafo, da sua clientela, as opções começam pelos cenários: um telão ao fundo, exibindo uma cena de um interior refinado ou uma varanda abrindo-se sobre uma paisagem indefinida. Em primeiro plano encontramos o retratado. O retrato revela-se pela composição do cenário e pela pose.²

¹ MOURA, C. E. *Retratos Quase Inocentes*. São Paulo: Nobel, 1983.

² VASQUEZ, P. *O Brasil na Fotografia Oitocentista*. São Paulo: Metalivros, 2003, p. 49-51.

Por razões técnicas e para manter a clientela, alguns recursos tiveram que ser acrescentados ao processo comum de produção da fotografia, artifícios utilizados por Valério Vieira, assim como pela maioria dos fotógrafos-retratistas: retoques à lápis, carmin, grafite e esfuminho e, até mesmo, coloração com anilina, óleo e aquarela. Considerando-se os excelentes resultados, bem ao gosto do freguês, estas técnicas passaram a ser utilizadas com certa frequência. Com isso, os miniaturistas e pintores de segunda linha – que perdendo seu campo de atuação para a fotografia – começaram a trabalhar em estúdios realizando essas intervenções, sob orientação dos proprietários dos estabelecimentos fotográficos. Muitas vezes, o fotógrafo, se possuísse tal habilidade, retocava e coloria as próprias obras.

Ao retratar um indivíduo, o profissional armazenava ou anotava alguns dados que poderiam ajudá-lo a reproduzir, da melhor forma possível, a cor da pele, dos olhos e dos cabelos para, mais tarde, finalizar a imagem. Era um trabalho minucioso e que exigia muita sensibilidade, paciência e domínio das técnicas. Essas manipulações artesanais conferiam um toque diferenciado ao fotógrafo profissional, um “algo a mais” que ele oferecia à clientela ávida de novidades e da criação de uma beleza que, nem sempre, correspondia à realidade. Neste contexto, Valério Vieira pode ser considerado como um representante deste grupo de profissionais que, no século XIX, destacaram-se como artistas-fotógrafos.

À medida que o ofício da “arte de fotografar” se tornava mais intenso, o domínio das normas técnicas ia se aprimorando à partir das experiências cotidianas e também com base na literatura que vinha sendo publicada sobre as normas de montagem e manutenção das oficinas fotográficas. Um dos mais importantes fotógrafos retratistas paulistanos do século XIX, Militão Augusto de Azevedo³, fazia uso dessa literatura, especialmente da obra *La Photographie en Amérique*, de Alphonse J. Lièbert.

Nessa publicação havia orientação a respeito das normas artísticas e comerciais que regiam a forma de recepção do cliente, o diálogo preparatório para a sessão de retratos e, principalmente o método para se compor esteticamente a imagem, obedecendo aos desejos do cliente e às suas

³ Militão Augusto de Azevedo (1837 – 1905), um dos fotógrafos brasileiros oitocentistas mais produtivos, tendo realizado comprovadamente, cerca de 12.500 retratos ao longo de sua carreira.

características físicas e sociais, como altura, idade, sexo, ocupação profissional e identidade cultural.⁴

Além do trato com o cliente, este livro oferecia também sugestões sobre o projeto arquitetônico para a construção de um estúdio e a distribuição interna de seus objetos. Especial atenção era dispensada a instalação dos vidros no teto e nas paredes para garantir uma melhor iluminação e, conseqüentemente, um produto final diferenciado. O fotógrafo francês Lièbert, em sua clássica obra aqui citada, dizia que dominar a luz para a produção de um retrato artístico era o que diferenciava “um bom fotógrafo de um mero produtor de imagens”.⁵

O fotógrafo, através do domínio da luz, poderia embelezar ou enfear o modelo. Cada retrato necessitava de uma combinação de técnicas – luz, pose, objetiva –, destacando ou disfarçando as características físicas da pessoa. Ou seja, a realidade e o retrato são concretizados conforme os sonhos e os desejos das pessoas. Mas a principal regra a ser seguida era o quesito da naturalidade; deveria haver uma intimidade entre a representação e a vida real. E o papel do fotógrafo era fundamental em captar esses pontos para criar a ambiência do dia-a-dia do retratado. O livro citado de Lièbert, para estes casos, era leitura obrigatória para aquele que almejasse ser um fotógrafo retratista. Dentre as sugestões, o fotógrafo deveria deixar o retratado a vontade, estudar o cliente, agir com sensibilidade para encontrar a melhor maneira de compor o retrato..., era isso que transformava o fotógrafo de um simples técnico em um criador de imagens. Segundo Annateresa Fabris, “o que é fundamental no ato fotográfico é a cumplicidade silenciosa entre o objeto e a objetiva, entre a aparência e a técnica”⁶.

O fotógrafo, enfim, apresentava-se como o intermediário desse diálogo e desta encenação. Assim como Militão de Azevedo, é possível que Valério Vieira possuísse também um exemplar deste livro de Lièbert. Como tantos outros retratistas, procurou dar uma identidade – ainda que ilusória – ao retratado. Retomamos aqui uma citação de

⁴ GRANGEIRO, C. “As artes um negócio: no mundo da técnica fotográfica do século XIX”. In: *Revista Brasileira de História*, vol. 18 nº 35. São Paulo: 1998. [disponível no <http://www.scielo.br/scielo.php>]

⁵ LIÈBERT, A. J. *La Photographie en Amérique: traite complet de photographie pratique. Contenant les découvertes les plus récentes*. Paris, Troisième Édition, 1878. Apud GRANGEIRO, C. *op.cit.* Para maiores informações sobre esta literatura ver GRANGEIRO, C. D. *As Artes de um Negócio: A Febre Photographica*. Dissertação de Mestrado, Campinas, IFCH-UNICAMP, 1994.

⁶ FABRIS, A. *Identidades Virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: UFMG, 2004, p.75.

Baudrillard que, certamente nos ajudará a compreender esta produção que não diz respeito apenas à atuação de Valério Vieira, mas nos ajudará a desvendá-lo:

(...) Apanhadas em seu aparelho mais simples, libertas de uma identidade que pesa sobre elas como uma moldura, as pessoas estão por um instante, aquele da foto, ausentes da própria vida, ausentes da própria infelicidade, elevadas de sua miséria para a figuração trágica, impessoal do próprio destino. Aí está o essencial: dar a ver as pessoas, não em sua infelicidade, mas em seu destino. Para tanto, é necessário que o fotógrafo seja, a um só tempo, inexistente e um deles.⁷

À medida que a técnica de fotografar foi evoluindo, ocorreram também certas mudanças no uso do retrato que, cada vez mais, foi sendo adotado como um “objeto de sedução”. E Valério Vieira, certamente, dominava muito bem esta técnica de seduzir pela fotografia. Neste momento em que atuou como retratista, a fotografia era ainda uma novidade e, ainda mais, se observada através dos “truques” empregados por Valério. Tanto os retratos como as suas incríveis panorâmicas devem ser compreendidas no contexto da sedução da imagem fotográfica e da oportunidade gerada à partir dos baixos custos em relação a um retrato pintado a óleo. Se o retrato trouxe uma nova forma de registro e criou um certo impacto perante as classes sociais intermediárias e a elite aristocrática, Valério Vieira teve aqui sua contribuição.

2.2. O estúdio de Valério Vieira

As atividades desenvolvidas no estúdio de Valério Vieira – situado em São Paulo - lhe garantiam o respaldo para fazer suas experimentações e poder se dedicar às intervenções artísticas no mundo fotográfico. Enquanto fotógrafo não ocupou apenas posição de produtor de imagens, mas também procurou apresentar um produto final diferenciado. Suas imagens agregavam as convenções técnicas estabelecidas na época e garantiam uma certa condição econômica ao fotógrafo e uma posição social ao fotografado. Através de uma produção diferenciada, Valério Vieira conseguiu circular pelos espaços seletos da burguesia e da aristocracia (paulistana e carioca principalmente) que viam na sua proposta de retrato uma forma de projeção social.

⁷ *Idem*, p.14.

Inserido nesse universo da “criação de realidades” – retomando aqui o conceito criado por Boris Kossoy - e compactuando com todos esses padrões estabelecidos, Valério Vieira abriu seu estúdio em Ouro Preto, em 1889, após um breve começo na cidade de Pindamonhangaba, no Vale do Paraíba. Juntamente com Riberi, montou a *Photographia União* na rua Bobadela. Conforme anúncio veiculado no *Jornal de Minas*, publicado em Ouro Preto, no dia 23 de junho de 1890, o estúdio ocupava o imóvel número 18[sic], e, além de comercializar máquinas fotográficas, ensinava a arte da fotografia. Essa sociedade não perdurou por muito tempo como comprova o anúncio publicado no mesmo jornal, durante todo o mês de maio de 1891: o nome de Valério aparece como único proprietário e demonstra que mesmo residindo em Ouro Preto, não havia perdido o contato com o Rio de Janeiro, então capital da República. Procurava se atualizar e adquirir novos equipamentos:

Photographia União

Grande estabelecimento photographico de Valério Vieira

Rua Direita nº 12 (antiga Bobadela)

O artista Valério Vieira, de volta de sua viagem a Caxambu e de passagem pela Capital Federal, onde fez aquisição de novos aparelhos e excelentes materiaes para os mysteres de sua profissão, vem mui respeitosamente comunicar aos seus bons amigos e freguezes que continua no seu bom e acreditado estabelecimento esperando merecer-lhes a mesma confiança que sempre lhe dispensaram, propondo a elaborar seus novos trabalhos com toda a perfeição e nitidez, pelo systema ultimamente mais aperfeiçoado. Contando com sua benevolência fica eternamente agradecido.⁸

Como Valério trabalhava sozinho em seu estúdio, quando viajava este permanecia com suas portas fechadas e ao retornar colocava um comunicado nos principais jornais da cidade para avisar a população de sua volta e das novidades que trazia consigo⁹, prática comumente utilizada pelos fotógrafos do século XIX e primeira metade do século XX. Paralelamente a atividade do estúdio, Valério documentava fatos importantes que aconteciam na região, como um *Pic-Nic* [Figs. 23 e 24] oferecido ao literato português José Palmella, no alto do Pico Itacolomy, em 12 de julho de 1891. Na segunda imagem vemos identificado, à caneta, Diogo de Vasconcelos, político e membro da Academia Mineira de Letras, que transitava entre a tradição monárquica e o

⁸ Photographia União. Anúncio do estúdio de Valério Vieira publicado no *Jornal de Minas*, em Ouro Preto, MG, maio 1891.

⁹ Era prática comum no século XIX, os fotógrafos colocarem comunicados nos jornais de suas viagens, novas aquisições de seus estúdios e, qualquer atividade diferenciada.

progresso republicano sem perder seu caráter conservador; Diogo se preocupava com o lugar que Minas Gerais ocupavam em relação à Nação por sua importância política e histórica.¹⁰

23: Valério Vieira. *Vista parcial do pico do Itacolomi*. Ouro Preto, MG, 1891. Gelatina/prata. Acervo Arquivo Público Mineiro

¹⁰ *Temporalidades*. Belo Horizonte vol.2 nº1 (Jan./Jul.2010)

24: Valério Vieira. Vista parcial do pico do Itacolomi. Ouro Preto, MG, 1891. Gelatina/prata. Acervo Arquivo Público Mineiro

A partir dessa época Valério estreita seus laços com autoridades políticas, personalidades da cultura e da sociedade local, facilitando seu trânsito pela imprensa, aumentando assim seu prestígio e, conseqüentemente, sua clientela. Quando se muda definitivamente para São Paulo, em 1894, Valério monta um outro estúdio em sociedade com Aguiar, estabelecimento registrado somente em 1896, conforme mencionamos anteriormente. Para começar a promover seu nome na nova praça, Valério faz pequenas exposições que são inseridas na imprensa cotidiana.

O primeiro registro de exposição de suas obras data de 1896, segundo notícia no jornal *Diário Popular*: “Está em São Paulo para estabelecer-se o Sr. Valério Vieira. Na casa Aguiar¹¹, na Rua São Bento, ficará exposto um grande quadro de Caxambu”¹². Apesar de ser apenas uma única obra, era uma forma de começar a divulgar seu nome e seu estúdio recém-inaugurado na capital. Mas foi em novembro de 1898, que o estúdio Valério & Aguiar realizou uma exposição no Banco União, onde Valério expôs sete

¹¹ É bem provável que seja o proprietário desse estabelecimento o Sr. Aguiar que monta o estúdio em sociedade com Valério, na rua XV de novembro.

¹² *Diário Popular*. São Paulo, 24 jul. 1896, p.2. In: KOSSOY, B. *Dicionário Histórico-fotográfico Brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)*. São Paulo: IMS. 2002, p.318.

quadros¹³ executados por diferentes processos, sendo um deles de Mlle. Bulcão¹⁴ e outro do sábio Vastecer¹⁵, feito em *crayon*. O Banco União estava localizado na Rua XV de Novembro nº 19, no pavilhão térreo do estúdio de Valério, desde 1892.

O foco principal de seu trabalho era o retrato, segmento que o destacava, uma vez que possuía conhecimento e carisma para se desenvolver nessa área. Retomamos aqui a ideia de que o fotógrafo intervém, sempre, no resultado da imagem através de seu ponto de vista para selecionar o assunto e a forma como vai capturá-lo. O retrato posiciona-se entre a fidedignidade e as representações, elementos pelos quais deve ser interpretado.

Cabe, nesta passagem, citar Fox Talbot que, em 1845, lançou o livro *The pencil of Nature*¹⁶, no qual faz referência à fotografia como espelho da natureza, sinônimo de realidade e verdade. Mas mesmo sendo vista como ‘espelho do real’, devemos considerar que a fotografia é feita por um aparelho e por quem a manuseia. Annateresa Fabris cita Hyppolyte Bayard, Oscar Rejlander e Henry Robinson como fotógrafos que realizavam uma fotografia que denunciava uma ilusão de captação da realidade. Rejlander, por sua vez, achava o truque importante para a produção de uma foto natural, pois o meio fotográfico era uma estranha mistura de verdade e ficção.¹⁷

É sob este viés – de estranha mistura de verdade e ficção – que procuraremos compreender e analisar a produção de Vieira que, em 1905 realizou sua principal exposição, no salão Progredior¹⁸, de propriedade do Conde de Prates. Essa mostra tornou-se um marco na história das exposições fotográficas¹⁹, pois pela primeira vez,

¹³ De acordo com o Catálogo da Exposição Nacional do Rio de Janeiro, de 1908, ‘quadros’ é usado para se referir a fotografias.

¹⁴ Vencedora do concurso de beleza realizado pela *Revista do Brasil* em 1898.

¹⁵ *Correio Paulistano*. São Paulo, 19 nov. 1898, p.1. Hemeroteca, Biblioteca do Centro Cultural São Paulo/SP.

¹⁶ *The Pencil of Nature* foi o primeiro livro comercial ilustrado com fotografias. Publicado em fascículos entre 1844 e 1846, é considerado um importante momento na história da fotografia. Escrito por William Henry Fox Talbot detalhou o desenvolvimento da calotipia e incluía 24 fotografias ilustrando as possibilidades de aplicação da nova técnica e, mais uma vez, mostrando o lado comercial de Talbot. (<http://alternativafotografica.wordpress.com/2009/08/17/the-pencil-of-nature>)

¹⁷ FABRIS, A. *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: EDUSP, 1999, p. 187-188.

¹⁸ Antigo Paulicéia, localizado na Rua 15 de Novembro nº 38. Inaugurado em 17 de julho de 1897, apresentava concertos instrumentais e outras atrações. Era o mais luxuoso restaurante da capital no final do século XIX e segundo Cícero Dias, o mais cosmopolita e mais frequentado pelos próprios estrangeiros. (*O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 26 de fevereiro de 1893, p.4) Hemeroteca, Biblioteca do Centro Cultural São Paulo/SP.

¹⁹ No século XIX não existiam espaços expositivos especializados para mostras de artes visuais e fotográficas. Era prática comum, utilizar vitrines nos próprios estúdios fotográficos e em locais de grande

fotografias foram expostas em uma sala e a montagem seguia o padrão das mostras de artes plásticas, com as paredes revestidas de tecidos e as obras distribuídas em grande número de alto a baixo [Fig. 25].

25: Fotografia não identificado. *Exposição de Valério Vieira no Salão Progredior*. São Paulo, 1905.
[Reproduzido da revista *Santa Cruz*, VI (4), 1906]

A abertura dessa exposição estava sendo esperada com muita ansiedade, como podemos constatar através de uma “chamada” publicada do jornal *Correio Paulistano*:

Será hoje ao meio dia solenemente a abertura da grande e bella exposição artística que o talentoso e conhecido photographo Valério Vieira organizou no Salão Progredior. É de esperar um grande successo visto figurar alli, além de inumeros retratos de muita perfeição, o ‘Panorama de S. Paulo’, obra de alto merecimento.²⁰

Segundo a matéria publicada na revista *Santa Cruz*²¹, foram expostos 57 trabalhos, entre quadros e retratos. Os que mais se destacaram foram a “*Panorâmica da*

afluxo de pessoas. Ricardo Mendes aponta, em palestra proferida por ele no Instituto de Artes da UNESP em 1998, que a Exposição de Valério Vieira no Salão Progredior, em 1905, foi um marco, pois o fotógrafo adota a mesma concepção das mostras de artes plásticas.

²⁰ *Correio Paulistano*. São Paulo, 10 dez. 1905, p.2. Hemeroteca, Biblioteca do Centro Cultural São Paulo/SP.

²¹ *Revista Santa Cruz*, VI (4). São Paulo, jan. 1906, p. 183-186.

Fazenda Santa Gertrudes”²² e “*O Panorama de São Paulo*”²³, mas também faziam parte da exposição as fotomontagens “*Os Trinta Valérios*” e “*Tribunal de Justiça em Secção Solene*”, e fotografias coloridas pelos sistemas photopastel e bromocromia.

Hilário Freire²⁴ transcreveu para o jornal a alegria e o orgulho de Valério face ao sucesso de sua exposição: esse evento foi “um marco para a história da fotografia brasileira e para a carreira desse notável artista”. No período, é a mostra com maior número de registros na imprensa e a única da qual se possui imagens do evento²⁵. “A inauguração dessa exposição foi vista por 3800 pessoas e no dia 27 de dezembro recebeu a visita do Presidente Dr. Tibiriçá e sua comitiva”²⁶. Essa é uma honra que poucos conquistaram na época, tornando-se uma evidência do seu prestígio.

A matéria que melhor descreve essa exposição foi publicada pelo *Correio Paulistano*, que se esmerou em apresentar ao leitor todos os detalhes: descreveu desde a postura do artista recebendo os convidados, dentre os quais estavam diversos políticos e altos funcionários do governo, assim como a decoração e os brindes ofertados aos visitantes.²⁷ Assim, o período entre 1902 e 1906 foi importante para consolidar o nome e a carreira de Valério Vieira como fotógrafo-artista. Os principais jornais da cidade de São Paulo noticiavam tudo que envolvia seu nome detalhando os novos processos utilizados em suas fotos, viagens realizadas, compra de máquinas e materiais fotográficos, assim como a participação em exposições.

As feiras eram consideradas como eventos de grande impacto, representando uma oportunidade para os fotógrafos divulgarem seus produtos para o mundo e para uma seleta clientela. Valério, ao longo do ano de 1903, foi mencionado várias vezes na imprensa pelos trabalhos que estava realizando e pelas imagens enviadas à comissão preparatória para a *Exposição de Saint Louis*, nos Estados Unidos²⁸.

²² Fazenda localizada no Município de Rio Claro, de propriedade do Sr. Conde de Prates; a foto media 6x1m.

²³ Essa foi a Primeira Panorâmica que Valério fez de São Paulo e media 11x1,43m, possuía uma moldura em bronze, sendo feita em um só papel sem emendas.

²⁴ Colaborador do Jornal *Correio Paulistano* escreveu a matéria “O Panorama e o Valério” em 06 jan. 1906, p.1. Hemeroteca, Biblioteca do Centro Cultural São Paulo/SP.

²⁵ ARAUJO, V. *Salões, circos e cinemas de São Paulo*. Editora Perspectiva, 1991, p. 286.

²⁶ *Idem*, p.286.

²⁷ *Correio Paulistano*. São Paulo, 11 dez. 1905, p.1. Hemeroteca, Biblioteca do Centro Cultural São Paulo/SP.

²⁸ MENDES, R. O Valério comprimenta-vos: persona e invenção na virada do século. In: *Valério Vieira catálogo*. São Paulo: Museu da Imagem e do Som de São Paulo, 2006, p.9.

Enviar fotos às redações para divulgar eventos e citar personalidades que passaram pelo seu estúdio, além de anunciar as novas técnicas utilizadas, era uma das ações de propaganda assumida por Vieira. Esta era uma prática comum entre os fotógrafos profissionais da época, que procuravam, através da imprensa, fazer um *marketing* do estúdio. Valério se sobressai dentre os demais profissionais do ramo, uma vez que a divulgação regular de suas obras, fotomontagens e panoramas, se faziam associadas à exposição individual no Salão Progredior em 1905. Através destas projeções, passou a “construir uma imagem pessoal rara, quase um fenômeno de massa”²⁹, presença que lhe valeu o reconhecimento público. Em retribuição, Valério dedicou à imprensa paulista a música *Valeriopolka*, de sua autoria.

Seu prestígio social também pode ser comprovado na obra *Il Brasil e gli Italiani* publicado pela *Fanfulha* em 1906, dedicada a presença italiana no Brasil, onde, no segmento *Arti ed Artistici*, há uma referência sobre Valério:

Valério Vieira é um apaixonado por sua profissão. Sua produção contínua fornecida pelos seus melhores clientes demonstra a utilização de melhorias técnicas, tentativas ousadas e estudos de novos processos que levam, cada vez mais, ao aperfeiçoamento da arte fotográfica que Valério demonstra ao fazer de cada retrato uma obra de arte³⁰.

Suas experiências no estúdio também eram noticiadas. Essa nota no jornal *O Estado de S. Paulo*, de 07.04.1898 revela que Valério, através de combinações de luz fornecida por bicos Auer, realizou fotos noturnas com ótimos resultados, possibilitando, assim uma ampliação em seu horário de atendimento e obtenção de retratos por meio de luz artificial. Isso possibilitava uma diferenciação ao seu estabelecimento no mercado fotográfico. Em 1907, o Salão Progredior inaugurava “um gabinete luxuoso destinado à exposição permanente de trabalhos do conhecido ateliê do Sr. Valério Vieira, hábil e conceituado fotógrafo desta capital”, conforme notícia no jornal *O Estado de S. Paulo*³¹.

Uma pequena amostragem da produção de retratos de Valério Vieira está reproduzida nas páginas finais desse capítulo, através das quais é possível observar a sensibilidade com que captava a personalidade dos seus modelos, independentemente de

²⁹ *Idem*, p.9.

³⁰ *Idem*, p.9.

³¹ *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 04 maio 1907. Observação: Não foi possível levantar até o momento, maiores informações a respeito desse espaço expositivo.

idade, sexo, etnia e classe social, procurando sempre valorizar as pessoas fotografadas³². Essa situação é comentada por Baudelaire³³ que, ao analisar o retrato fotográfico, atribui ao retratista uma capacidade divinatória, uma vez que é sua tarefa adivinhar o que se esconde além de captar o que se deixa ver.

Enquanto história, o retrato supõe a tradução fiel, severa e minuciosa do contorno e do relevo do modelo. Isso não exclui a possibilidade da idealização, ou seja, a escolha da atitude mais característica do indivíduo e a ênfase dos detalhes mais importantes em detrimento dos aspectos insignificantes do conjunto. Enquanto romance, o retrato é, sobretudo produto da imaginação, mas nem por isto menos fiel à personalidade do modelo, cuja cabeça pode estar integrada numa cálida atmosfera difusa ou emergir “das profundezas de um crepúsculo”³⁴.

Valério costumava criar um ambiente favorável para a construção da imagem do retratado que, apesar do artifício da pose, colabora com o fotógrafo que procurava se concentrar no rosto em busca de expressões que captassem o caráter do indivíduo. Essa maneira de fotografar era muito utilizada por Nadar³⁵ que dizia que o fotógrafo-artista deveria captar a relação entre rosto e luz para obter uma semelhança realmente convincente e empática, enfim um retrato íntimo³⁶.

Apesar da importância da expressão do modelo, Valério não se descuidava do vestuário que tinha papel fundamental na afirmação da posição social de seus clientes burgueses: “o preto nos trajes masculinos, testemunhava a legitimidade social que a burguesia havia conquistado acompanhado das noções de decência, esforço, correção, seriedade, moderação, autocontrole e respeitabilidade”³⁷. Por outro lado as mulheres ostentavam a riqueza gerada e gerenciada pelo marido, constituindo uma cultura da aparência, o “ter” em detrimento do “ser”.

Imagens são mediações entre homem e mundo. [...] Imagens têm o propósito de representar o mundo. Mas, ao fazê-lo, interpõem-se entre mundo e homem. [...] O homem, ao invés de se servir das imagens em função do

³² *O Commercio de São Paulo*. São Paulo, 19 nov. 1905. Hemeroteca, Biblioteca do Centro Cultural São Paulo/SP

³³ BAUDELAIRE, C. *A modernidade de Baudelaire*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p.67-74.

³⁴ *Idem*, apud FABRIS, A. *Identidades Virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. p.21.

³⁵ Félix Nadar, pseudônimo de Gaspard-Félix Tournachon (1820 – 1910), fotógrafo, caricaturista e jornalista francês.

³⁶ FABRIS, A. *Op. cit.*, 2004, p.24-26.

³⁷ FABRIS, A. *Op. cit.*, 2004, p. 37-38.

mundo, passa a viver em função de imagens. Não mais decifra as cenas da imagem como significados do mundo, mas o próprio mundo vai sendo vivenciado como conjunto de cenas.³⁸

Anamaria Teles³⁹ analisa a fotografia como um espelho utilizando os estudos feitos por Umberto Eco⁴⁰ e Arlindo Machado⁴¹. Eco argumenta que o espelho “não traduz, ele registra aquilo que o atinge da forma que o atinge, sempre na presença de um referente que não pode estar ausente”; a relação entre objeto e imagem é a relação entre duas presenças, sem nenhuma mediação; a imagem é apenas uma duplicata. Por outro lado, na fotografia “os raios luminosos são traduzidos em outra matéria, eles transformam os cristais de prata do filme, imprimindo ali uma imagem. Portanto, como “designador flexível” que é, a foto pode mentir, o que não ocorre com os espelhos.

Além do fato da imagem formada no espelho não ser signo – coisa que a foto o é (ECO, 1989) – e da manipulação que há no caso da foto – o que não ocorre com o espelho (MACHADO, 1984) –, a analogia da foto com espelhos remete aos discursos realistas do século XIX que não contemplam toda uma sorte de intervenções que pode ser feita durante o processo fotográfico. Recorrer à analogia da “fotografia como espelho” é, antes de mais nada, analisar apenas um de seus aspectos: o produto final, ícone (quase sempre) analógico.⁴²

O fotógrafo e antropólogo Luiz Eduardo Achutti em uma de suas reflexões diz que “Fotografias são muito mais que espelhos são espelhos ideais, são espelhos mágicos, espelhos que espelham para trás, para um tempo que já passou”⁴³. Isso nos leva ao antigo conflito entre referência e representação, a discussão sobre a verossimilhança na fotografia.

De acordo com Barthes, a foto é uma “emanação do real passado: uma magia e não uma arte”, ela atesta uma existência, “trata-se de uma profecia ao contrário: [...], ela

³⁸ FLUSSER, V. *Filosofia da Caixa Preta: Ensaio para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002, p.9.

³⁹ TELES, A. *Ceci n'est pas un mirror: uma análise da fotografia como um espelho*. INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, XXVI Congresso Brasileiro de Ciência da Comunicação, Belo Horizonte/ MG, 2 a 6 de setembro de 2003.

⁴⁰ ECO, U. Sobre os espelhos. In: *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

⁴¹ MACHADO, A. *A ilusão especular, introdução à fotografia*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

⁴² TELES, A. *Op.cit.*, 2003.

⁴³ ACHUTTI, L. E. *Fotoetnografia: um estudo de antropologia visual sobre cotidiano, lixo e trabalho*. Porto Alegre: Tomo Editorial, 1997.

(a foto) jamais mente: ou antes, pode mentir quanto ao sentido da coisa, na medida em que por natureza é tendenciosa, jamais quanto a sua existência”⁴⁴.

O problema da possibilidade da fotografia captar o real e atingir o objeto a ser fotografado é inicialmente aprofundado a partir do retrato: é preciso substituir um “isto existiu” por um “isto foi encenado”. Essa tese pode ser universalizada para a fotografia em geral, ela é um dos fundamentos de uma estética que integra a arte do retrato articulada com a da encenação⁴⁵.

Para compreender realmente uma fotografia não basta recuperar suas significações mais evidentes, é preciso decifrar o excedente de significação que revela traços do simbólico de uma época, de uma classe ou de um grupo artístico. A única coisa que ela pode comprovar é de que houve um momento em que aquele referente foi clicado; não prova quando foi, nem quem são os personagens, nem se a cena é instantânea ou produzida. A foto é uma testemunha, é uma prova do real.

A cena registrada pode ser produzida e falsa, porém, aqueles referentes foram captados do jeito que estavam diante da câmera. A própria cena original já pode ter modificações de perspectiva pelo uso de filtros e diferentes objetivas. A imagem passa a ser uma cópia do real. A fotografia hoje em dia não é mais vista como documento do real, mas como uma representação a partir do real.

Independente de serem consideradas provas ou cópias do real, as imagens são sempre uma fonte histórica, elas “não se esgotam em si mesmas, pelo contrário, elas são apenas o ponto de partida, a pista para tentarmos desvendar o passado”. É um documento pouco explorado, pois suas informações se encontram além da própria imagem. Segundo Kossoy, as fotografias “nos mostram um fragmento selecionado da aparência das coisas, das pessoas, dos fatos, tal como foram estética e ideologicamente congelados num dado momento de sua ocorrência”⁴⁶.

Como todas as fontes de informações históricas, as fotografias não podem ser aceitas imediatamente como espelhos fiéis dos fatos, são portadoras de significados não explícitos que devem ser decodificados. Todo documento fotográfico tem uma realidade própria que não corresponde à realidade que foi objeto de registro; trata-se, segundo

⁴⁴ BARTHES, R. *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p.132.

⁴⁵ SOULAGES, F. *Estética da Fotografia – perda e permanência*. São Paulo: Ed. Senac, 2010, p 65-81.

⁴⁶ KOSSOY, B. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999, p.21.

Kossoy, da realidade da representação: “uma segunda realidade, construída, codificada, sedutora em uma montagem, em sua estética, [...] pista decisiva para desvendarmos o passado”⁴⁷.

Toda e qualquer imagem fotográfica contém em si, oculta e internamente, uma história: é a sua realidade interior, e que se confunde com a primeira realidade em que se originou. A imagem fotográfica é, por um único momento, parte da primeira realidade: o instante de curtíssima duração em que se dá o ato do registro. A segunda realidade é a realidade do assunto representado, contido nos limites bidimensionais da imagem fotográfica, é a realidade fotográfica do documento, referência sempre presente de um passado inacessível.⁴⁸

Valério utilizava esses conhecimentos de construir diferentes realidades para as representações dos retratos em estúdio, deixando-os com aparência natural.

O retrato fotográfico na década de 1860 era um verdadeiro modismo, com toda a sua possibilidade de encenação, de criar uma memória para ser perenizada, de eternizar uma vontade de ser, algumas vezes fantasiosa, mas na maior parte, dotada de confiabilidade. Uma imagem que criava uma representação ideal para ser lembrada, no futuro, nos álbuns de família, podendo ser inventada ou não⁴⁹.

Segundo Robinson, o fotógrafo deveria ser livre para construir uma imagem utilizando acessórios de estúdio e modelos para representar algum detalhe específico de um momento dramático, e ele teria o poder de adicionar diferentes elementos de dois ou mais negativos para criar uma impressão combinada. Na essência da prática de Robinson estava “o equilíbrio cuidadoso entre o mimetismo e o artifício para se alcançar um tipo de verdade universal que pudesse invocar um *frisson* estético com o observador preso em todo o processo”⁵⁰,

Muitas coisas podem ser feitas e, lindas fotografias podem ser criadas através da mistura do real com o artificial em fotografia. Os fatos reais não são necessários, mas a verdade da imitação é o que constitui a veracidade de uma fotografia. Mentes treinadas não exigem acreditar que foram enganadas

⁴⁷ *Idem*, p.22.

⁴⁸ *Idem*, p.36.

⁴⁹ MAUAD, A. Entre retratos e paisagens: modos de ver e representar no Brasil oitocentista. In: MARCONDES, N; BELLOTO, M (org.). *Turbulência cultural em cenários de transição: o século XIX Ibero-americano*. São Paulo: Edusp, 2005.

⁵⁰ ORVELL, M. *The Real Thing*. London: Chapel Hill, 1989, p.73-102.

ou que eles olham para uma natureza real, quando lhes é apresentada uma representação pictórica.⁵¹

Paralelamente a sua atividade no estúdio Valério participava de Exposições Internacionais. Em 1906, participou da *Esposizione Internazionale del Sempione*, em Milão/ Itália e, em 1911, da *Esposizione Internazionale delle Industrie e del Lavoro*, em Turim, na Itália⁵². A exposição de Turim estava focada na indústria e no trabalho e ocupava uma área de 247 acres. Foi inaugurada em 29 de abril, recebendo 4.012.776 visitantes até a data de seu término, no mês de novembro do mesmo ano.

O jornal *O Paiz*, do Rio de Janeiro, de 13 de agosto de 1910 noticiou que uma coleção de vistas de São Paulo e do Rio de Janeiro produzidas por Valério Vieira seriam impressas em cartões postais para servirem de propaganda do país na exposição de Turim e distribuídas gratuitamente em 50 pontos diferentes da cidade.

26: Pavilhão do Brasil na Exposição de Turim. Itália, 1911. [Reproduzido do site www.italyworldsfairs.org]

A fotopintura também era uma técnica muito apreciada na época, mas exigia grande habilidade do fotógrafo-pintor. A fotografia ampliada servia como um desenho-base para um retrato a bico de pena ou aquarelado nas mesmas dimensões de um retrato a óleo, e era utilizada para decoração de residências e escritórios.

Recentemente foi encontrada no Museu Paulista uma foto-pintura assinada por Valério Vieira, de D. Pedro II em traje de campanha durante a guerra do Paraguai. Essa

⁵¹ ROBINSON, H., 1869 apud ORVELL, M. *Idem*, 1989, p. 82.

⁵² Catálogo dessa exposição está disponível no site: <http://www.italyworldsfairs.org/>

obra é, provavelmente, um dos seus primeiros trabalhos de pintura sobre fotografia no intuito de aprimorar a técnica, uma vez que a fotografia é de autoria de Luiz Terragno, e foi realizada em 1865, por ocasião da rendição em Uruguaiana⁵³, Rio Grande do Sul [Fig. 27 e 28].

27: Retrato de D. Pedro II. Foto: Luiz Terragno, Rio Grande do Sul, 1865. Acervo IMS

28: Foto-pintura de D. Pedro II, de Valério Vieira, s.d. Acervo Museu Paulista/USP

Valério também realizou vários trabalhos para o Legislativo paulista, sendo 1900 a data da primeira encomenda: um painel dos membros que formavam o Senado do Congresso de São Paulo [Fig.29]. A base desse painel é de madeira sendo o fundo pintado com tinta a óleo, pelo próprio Valério. Cerqueira César mereceu uma imagem maior por ser o presidente e, ao seu lado, os retratos de Ricardo Baptista e Siqueira Campos, primeiro e segundo secretários, respectivamente. Um pouco mais abaixo temos a fotografia de Mello Oliveira, o vice-presidente. Despontava como uma grande novidade para a época, além do cenário pintado em estúdio, a pose em ligeiro perfil com

⁵³ Essa foto de Luiz Terragno pertence ao acervo de Dom João de Orleans e Bragança e está no catálogo da exposição 'Retratos do Império e do Exílio', do Instituto Moreira Salles, 2011. Mas a foto-pintura de Valério Vieira pertencente ao Museu Paulista não possui nenhuma informação, apenas sua assinatura. Os dados foram inicialmente pesquisados em relatos sobre a rendição em Uruguaiana por ocasião da Guerra do Paraguai para encontrar a fotografia original, uma vez que não poderia ser de autoria de Valério, que em 1865 tinha apenas 3 anos de idade.

o olhar voltado para a lateral esquerda. De acordo com a moda, todos os personagens ali retratados usavam bigode, barba e cavanhaque.

29: Painel do Senado Paulista, da Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo, 1900

30: Detalhe do painel do Senado Paulista, da Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo, com a assinatura de Valério Vieira na borda inferior direita

Outro painel de autoria de Valério é o da Câmara Municipal de São Paulo, referente à legislatura de 1923 a 1926 [Fig.31]. Esse trabalho possuía um veludo compondo o fundo e aplicações em madeira pintada de dourada, para ornamentar o quadro. Um diferencial chama atenção do observador: o efeito de alto relevo que apresentam os retratos [Fig. 32]. Talvez seja a noção de perspectiva que a borda preta pintada embaixo confere à fotografia.

31: Painel da Legislatura de 1923 a 1926 da Câmara Municipal de São Paulo, s.d. Acervo da Câmara Municipal de São Paulo

32: Detalhe de um retrato do Painel da Legislatura de 1923 a 1926 da Câmara Municipal de São Paulo, s.d. Acervo da Câmara Municipal de São Paulo

O Cartão Bêbé, denominação dada por Valério Vieira a uma variação do *carte-de-visite*, foi outro modelo utilizado por ele: consistia em um pequeno cartão pintado, no qual era colada uma fotografia miniaturizada [Fig.33]. Podia ser o retrato de uma ou mais pessoas, e era produzido de acordo com os conceitos pictóricos⁵⁴ de Joaquim Insley Pacheco⁵⁵.

⁵⁴ FABIO, F. *Um Álbum Imaginário: Insley Pacheco*. Campinas: Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2005. p.38-42.

⁵⁵ Joaquim José Pacheco (ca.1830-1912). Fotógrafo, pintor, desenhista. Atua em Fortaleza e Sobral, Ceará, e no Recife e, por volta de 1855, transfere-se para o Rio de Janeiro. Nessa cidade, adota o nome Joaquim Insley Pacheco e abre um estúdio no qual oferece daguerreótipos, fotos sobre papel, vidro e marfim, retratos a óleo e fotopintura. Torna-se um dos mais requisitados retratistas da corte imperial. Por volta de 1860, recebe os títulos de Fotógrafo da Casa Imperial e de Cavaleiro da Ordem de Cristo de Portugal.

33: Valério Vieira. *Cartão Bébê*. São Paulo, s.d. Acervo SBalady

Valério Vieira complementou a arte do retrato, já desenvolvida por outros profissionais, com um diferencial para atrair sua clientela através de novos materiais e técnicas. No capítulo seguinte abordaremos as experimentações fotográficas que deram destaque a este artista-fotógrafo.

2.3. Amostra do trabalho de estúdio

34: Valério Vieira. *Retrato de crianças*. Ouro Preto, s.d. Coleção SBalady

35: Valério Vieira. *Retrato de mulher*. São Paulo, s.d. Coleção SBalady

36: Valério Vieira. *Retrato de Isabelle*. São Paulo, s.d. Coleção SBalady

37: Valério Vieira. *Retrato de homem*. s.d. Coleção SBalady

38: Valério Vieira. *Retrato de mulher*. São Paulo, 1915. Coleção SBalady

39: Valério Vieira. *Retrato de mulher*. São Paulo, s.d. Coleção SBalady

40: Valério Vieira. *Retrato de Maria Luiza Vieira*. São Paulo, 1927. Coleção SBalady

41: Valério Vieira. *Retrato de mulher*. São Paulo, s.d. Coleção Boris Kossoy

42: Valério Vieira. *Cabinet do Sr. Francisco Bonfim*.. São Paulo, 1903. Coleção Boris Kossoy

43: Valério Vieira. *Cabinet* da Sra. R. Schnoor. São Paulo, 1901. Coleção Boris Kossoy

44: Valério Vieira. *Cabinet da Sra. Mathilde*. São Paulo, 1909. Coleção Boris Kossoy

45: Valério Vieira. *Cabinet de um senhor*. São Paulo, s.d. Coleção Boris Kossoy

46: Valério Vieira. *Cabinet de uma senhora*. São Paulo, s.d. Coleção Boris Kossoy

47: Valério Vieira. *Cabinet de um menino*. São Paulo, 1909. Coleção Boris Kossoy

48: Valério Vieira. *Cabinet de um jovem*. São Paulo, s.d. Coleção Boris Kossoy

49: Valério Vieira. *Cabinet do Dr. Daniel Rossi*. São Paulo, s.d. Coleção Boris Kossoy

50: Valério Vieira. *Cabinet de duas jovens*. São Paulo, 1902. Coleção Boris Kossoy

51: Valério Vieira. *Retrato de Lucilla Prado*. São Paulo, 1902. Coleção SBalady

1903

3

As experimentações fotográficas
de Valério Vieira, o artista-fotógrafo

Inicialmente serão abordados nesse capítulo os panoramas em grande formato de São Paulo que Valério Vieira realizou e em seguida, será apresentado um estudo sobre as técnicas e aplicações da *Fotografia Compósita*, que de alguma maneira influenciaram a produção de Valério. Foram escolhidos alguns profissionais para ilustrar os diferentes tipos de fotografia compósita, realizadas no século XIX, com base na forma como criavam e na utilização da imagem final. São experiências pouco divulgadas nos dias de hoje, mas importantes para entender o processo de manipulação das imagens de Valério.

3.1. Os Panoramas

No decorrer de sua trajetória como fotógrafo, Valério Vieira dedicou uma parte de seu tempo para realizar estudos sobre técnicas de ampliações em grande formato e montagens fotográficas. Em *Arte e Cultura*, Eduardo Castanho destaca os fotógrafos de expressão que, a partir da segunda metade do século XIX, foram chamados de pioneiros. Dentre estes está Valério Vieira cuja projeção se fundamenta no fato de ter sido “o primeiro a utilizar a fotografia como expressão pessoal ou criativa e desenvolver pesquisas em montagens fotográficas com múltiplos negativos”¹. Dignas de uma análise mais detalhada são as panorâmicas de São Paulo.

Se as suas panorâmicas são hoje um marco na história da fotografia brasileira, devemos compreendê-las no contexto da história da fotografia na Europa onde surgiram os primeiros formatos panorâmicos, levando-se em consideração a sedução criada pelas grandes vistas de paisagens.

Matrizes inspiradoras

A fotografia panorâmica é quase tão antiga quanto a história da fotografia na Europa. As primeiras fotografias neste formato na França desde o início dos anos de 1850, empregando imagens de dois ou mais daguerreótipos tomados em sequência, por meio da rotação parcial da câmera sobre um tripé fixo. No Brasil, os daguerreótipos de

¹ CASTANHO, E. *Arte e Cultura*. Artigo postado em 2004, no site www.tecsi.fea.usp.br/eventos apud Brigitte Luiza, “A fotografia sob um olhar neófito- Parte IV”. Artigo postado em 31 de março de 2009. Link: http://brigittrluiza.blogspot.com.br/2009_03_01_archive.html, consultado em 04/06/2012.

paisagem eram muito raros devido à fragilidade dos estojos e do clima do país que, ainda hoje, favorece a deterioração dos registros fotográficos.

Com a evolução dos processos fotográficos e a utilização dos negativos em vidro de colódio úmido, o daguerreótipo foi substituído pelo processo negativo/positivo como forma de produção de imagem. Mas foram George Leuzinger (1813-1892) e Marc Ferrez (1843-1923) que, em meados de 1860, incorporaram os panoramas em seus trabalhos de fotografia de paisagem. Leuzinger usava sistematicamente dois ou mais negativos em sua documentação de cena urbana, enquanto que Ferrez utilizava um único negativo de médio ou grande formato em uma câmera que registrava uma imagem de 180° com correção automática de perspectiva².

Cumprе ressaltar que a produção de panorâmicas por estes grandes mestres da fotografia têm uma matriz comum, se cruzarmos suas trajetórias de vida profissional marcadas por trocas de experiências e convivências diárias. Da mesma forma não devemos desconsiderar o fato de que este conjunto de produções, certamente, seduziram outros tantos amantes da fotografia e das belezas naturais brasileiras. Retomando Leuzinger e Ferrez: este último, em 1859 - após ter retornado de Paris onde morou com o escultor e gravador Alphée Dubois (1831-1905) - radicou-se no Rio de Janeiro onde foi trabalhar na *Casa Leuzinger*, reconhecida casa editorial, papelaria e estabelecimento fotográfico situada na rua do Ouvidor, n. 36.

Reconhecida por seus trabalhos de encadernação, douração, litografia e comércio de álbuns ilustrados, a *Casa Leuzinger*, que levava o sobrenome do seu proprietário George Leuzinger, ofereceu à Marc Ferrez algumas oportunidades únicas de um aprendizado técnico. Um dos seus mestres foi o fotógrafo Franz Keller-Leuzinger (1835-1890) que, além de genro de George Leuzinger, respondia pela seção de fotografia recém-instalada naquele estabelecimento em 1860. Cinco anos depois, em 1865, Ferrez inaugurava a *Casa Marc Ferrez & Cia*, situada na rua São José, n. 96.³ Por ocasião de uma de suas estadias em Paris em 1880, Ferrez - instigado por uma encomenda de M. Bradon - construiu um aparelho fotográfico para a execução de

² Catálogo da Exposição *Panoramas: a paisagem brasileira no acervo do Instituto Moreira Salles*. IMS, 2012, p.47-51.

³ KOSSOY, Boris. *Dicionário Histórico Fotográfico Brasileiro*, op. cit., p183-186; 201-206.

grandes panorâmicas. Dedicou-se a aperfeiçoar este aparelho que, posteriormente garantiu-lhe a produção de uma vasta documentação de paisagens do Rio de Janeiro.

52: Marc Ferrez. *Praia de Botafogo*. Rio de Janeiro, c. 1893. Coleção Gilberto Ferrez/Acervo Instituto Moreira Salles

Leuzinger, por sua vez, registrou também expressivas vistas do Rio de Janeiro em panoramas com até cinco negativos atingindo ângulos de visão de 110 a 360°, imagens que contribuíram para divulgar o Brasil no exterior durante o século XIX. Nesse período, várias câmaras fotográficas foram desenvolvidas especialmente para a fotografia panorâmica; algumas giravam completamente enquanto, em outras, só a lente se movimentava.

53: Georges Leuzinger. *Panorama da Gamboa*. Rio de Janeiro, 1880. Acervo Instituto Moreira Salles

As panorâmicas de Valério

As panorâmicas atraíram profissionais que se aperfeiçoaram nesse formato de fazer fotografia, dentre os quais estava Valério Vieira. Mas, somente nas primeiras décadas do século XX, é que Valério produziu várias destas imagens em dimensões variadas de cenas rurais e urbanas. Três delas, em grande formato, são de conhecimento público: a da Fazenda Santa Gertrudes, cujo paradeiro é desconhecido, e duas panorâmicas da cidade de São Paulo.

A Fazenda Santa Gertrudes, localizada no município de Rio Claro/SP, pertencia ao Conde de Prates⁴. Valério esteve na propriedade entre 4 e 7 de setembro de 1905, conforme anotação no livro de registro de atividades da fazenda⁵. O objetivo desta sua visita era de fazer uma fotografia panorâmica:

(...) vindo de S. Paulo chegou hoje a esta o distinto artista photographo Valério Vieira, que aqui vem para tirar uma vista panorâmica d'esta fazenda, tendo sido portador de uma carta de V. Exa. (esse profissional permaneceria na fazenda até o dia 07 de setembro de 1905, conforme registrado na diária da página 54) ⁶.

Durante o período em que ficou hospedado na fazenda, é de se supor que o fotógrafo tenha produzido várias fotografias sendo que algumas, inclusive, integraram a exposição do Salão Progreior, já mencionada no capítulo 1. Essas imagens têm grande valor documental, pois registram um período anterior à realização da reforma da casa principal da fazenda, que segundo consta, iniciou-se em 1907 sendo concluída em 1908⁷.

⁴ Eduardo da Silva Prates (1860-1928), fazendeiro, comerciante, banqueiro, empresário e investidor imobiliário. Participava ativamente de inúmeras obras de caridade em São Paulo. Foi grande benfeitor de várias instituições, dentre elas o Liceu Coração de Jesus.

⁵ Livro Copiador AMRC 35, com 500 páginas, em papel de seda, manuscrito à tinta, arquivado no Fundo Documental da Fazenda no Arquivo Municipal de Rio Claro. Esse exemplar abrangia registros do período entre 19 de agosto de 1905 a 02 de abril de 1906.

⁶ ROCHA, A. L. *Fazenda Santa Gertrudes: Modelo de produção cafeeira no Oeste Paulista 1895-1930: contribuição de Eduardo Prates à definição de novos parâmetros produtivos*. São Paulo: Tese de doutorado apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2008, p.138.

⁷ *Idem*, p.143.

54: Valério Vieira. *Panorâmica da Fazenda Santa Gertrudes*. Rio Claro, São Paulo, 1905. [Reproduzido da revista *Santa Cruz*, VI (4), São Paulo, 1906]

A panorâmica é uma vista geral da Fazenda Santa Gertrudes onde

(...) figuram todas as dependências da opulenta propriedade agrícola, - a linda vivenda, as casas das machinas, terreiros, tulhas, depósitos, açude, e as pitorescas habitações dos colonos. Veem-se tambem o administrador a Cavallo, num carretão a chegar, tirado por três juntas de bois, e no primeiro plano a boiada, bellissimos espécimes das melhores raças⁸.

Uma matéria de autoria de Charles Hü⁹ - publicada na revista *Le Brésil*, em 1907 e que trata da Fazenda Santa Gertrudes - foi ricamente ilustrada com imagens desta propriedade, mas sem os devidos créditos ao fotógrafo. Observando atentamente os componentes destas reproduções e comparando-as com a panorâmica de autoria de Valério Vieira - podemos afirmar que, pelo menos no que diz respeito a fotografia que mostra a criação de gado - o crédito deve ser dado a Valério. Basta observar que esta mesma cena está presente no lado direito da panorâmica. Outras fotos presentes no artigo da revista acima citada [Fig.55] - e que não estão creditadas a Valério - foram reproduzidas em cartões postais, identificados com seu nome e com legendas em francês¹⁰. Estes impressos, que mostram parte do terreiro, a tulha e a casa das máquinas, foram distribuídas por *Rosenhain & Meyer* [Figs. 56, 57, 58 e 59]. As imagens originais podem ser observadas como parte de uma série de pequenos panoramas de paisagens

⁸ *O Commercio de São Paulo*. São Paulo, 12(4515):1, 19 nov. 1905. Hemeroteca, Biblioteca do Centro Cultural São Paulo/SP.

⁹ HÜ, Charles. *Le Brésil*. Paris: Revue France-Brésil, 1907, p. 375-379.

¹⁰ Os postais mencionados pertencem à coleção do Monsenhor Jamil Nassif Abib, residente na cidade de Piracicaba, um dos mais importantes colecionadores desta produção no Brasil.

que Valério produziu entre 1905 e 1908, hoje distribuídos por vários acervos institucionais e particulares.

55: Valério Vieira. *Fazenda Santa Gertrudes*. Rio Claro, São Paulo, 1905. [Reproduzido de HÜ, Charles. *Le Brésil*. Paris: Revue France-Brésil, 1907]

56: Valério Vieira. *Fazenda Santa Gertrudes*. Rio Claro, São Paulo, 1905. [Reproduzido de HÜ, Charles. *Le Brésil*. Paris: Revue France-Brésil, 1907]

57: Valério Vieira. *Fazenda Santa Gertrudes*. Rio Claro, São Paulo, 1905. [Reproduzido de HÜ, Charles. *Le Brésil*. Paris: Revue France-Brésil, 1907]

58: Cartão Postal da Fazenda Santa Gertrudes, por Valério Vieira, 1905. Acervo particular

59: Foto de Valério Vieira que foi reproduzida em cartão postal (ao lado). (www.novomilenio.inf.br)

Mas foram os grandes panoramas da cidade de São Paulo, obras únicas na América do Sul, que trouxeram notoriedade e demonstraram o profissionalismo que Valério colocava em seu ofício. Deve-se também considerar que ele dispunha de grande parte do tempo em que não estava trabalhando em seu estúdio para pesquisar e elaborar as técnicas adequadas às suas experimentações.

O primeiro *Panorama da Capital de S. Paulo* media 11m x 1,43m e levou um ano para ser confeccionado¹¹, segundo dados do folheto “*O Record Mundial da Photographia*”¹² [anexo C]. Apesar de constar a data de 1908 como o ano de sua realização, existem registros fotográficos da exposição do Salão Progredior, de 1905, em que aparece a referida obra [Fig.60]. Segundo os *Annaes da Câmara Municipal de São Paulo*, em sessão realizada em 16 de novembro de 1905, “o prefeito foi auctorizado a entregar ao artista Valério Vieira, quando julgar opportuno, a quantia de 5.000\$000 (cinco contos de réis), como auxílio de seu trabalho denominado ‘Panorama da Capital de S. Paulo’ no paiz e no estrangeiro”. Este evento foi decorrente de uma petição que o artista havia encaminhado à Comissão de Finanças, solicitando auxílio para a conclusão e exposição deste seu trabalho. Esta lei, nº 868, foi publicada no jornal *Correio Paulistano*, em 10 de dezembro de 1905.¹³

¹¹ *Folha da Noite*. São Paulo, 28 fev. 1949, p.3. Hemeroteca, Biblioteca do Centro Cultural São Paulo/SP.

¹² Livreto impresso em São Paulo, nas ‘Officinas Graphics Monteiro Lobato & Cia’, fundada pelo próprio escritor, em 1919, na Rua dos Gusmões nº 70, que explica a confecção da Panorâmica, de autoria e data desconhecidas.

¹³ Lei n. 868. Publicada no jornal *Correio Paulistano*, São Paulo, 10 de dezembro de 1905, p.5. Hemeroteca, Biblioteca do Centro Cultural São Paulo/SP.

60: Fotografia não identificado. *Exposição de Valério Vieira no Salão Progredior*. São Paulo, 1905.
[Reproduzido da revista *Santa Cruz*, VI (4), São Paulo, 1906]

Para compor o *Panorama da Capital de S. Paulo*, Valério utilizou cinco chapas abrangendo uma vista de 180°. Através da entrevista concedida por Valério Vieira à revista *S. Paulo Magazine*¹⁴, de setembro de 1906, foi possível obter informações que levam a um melhor entendimento dos fatos e do modo como Valério pensava as suas grandes obras. As fotografias foram tiradas em julho de 1905, em um dia de sol, à uma hora da tarde, e a ampliação realizada em seu ateliê da Rua XV de Novembro, com “machina apropriada”. Segundo Valério, ele teve que imaginar um aparelho que pudesse dar o mesmo tempo de exposição em cinco chapas 18 x 24 cm, para que todas tivessem a mesma intensidade após a revelação. Neste mesmo relato, revelou que, em uma das vezes que subiu a torre do Santuário do Sagrado Coração de Jesus com o intuito de observar a cidade e estudar a incidência da luz, teve uma vertigem e foi amparado por seu assistente, incidente este que poderia ter-lhe sido fatal.¹⁵

Segundo Valério, esta obra mereceu 17 meses de estudos preliminares para descobrir o meio de obter a impressão em um papel de 11 metros em que não se percebessem as emendas das chapas e o melhor ponto para ser tirada a fotografia. Inicialmente, pensou no Colégio Mackenzie, mas estudando as perspectivas da cidade

¹⁴ *S. Paulo Magazine*, nº 6, de 01 set. 1906. Agradeço ao Prof. Dr. Boris Kossoy que gentilmente emprestou-me este exemplar, uma das obras raras de seu acervo dedicado à história da fotografia no Brasil.

¹⁵ *Idem*, p.361-362.

desse e de outros pontos, acabou optando pela torre do Sagrado Coração de Jesus. Outro ponto a ser considerado pelo fotógrafo, no caso Valério Vieira, era a projeção luminosa. Várias experiências foram realizadas com a luz *Auer* (luz elétrica) e, finalmente, com a luz solar, que foi a que apresentou a melhor solução:

(...) a luz solar passando por um grande condensador de cinquenta centímetros de diâmetro atravessando as chapas já dispostas e em seguida lentes apropriadas, projectando numa taboa mechanica, impressionou o grande papel que se achava extendido na referida taboa, comenta Valério.¹⁶

O papel fotográfico utilizado era da marca *Lumière*, fabricado especialmente nas dimensões idealizadas para o panorama. A revelação e a fixação foram realizadas em grandes bacias, cilindros rotativos, com grandes lavagens, ocupando nessa operação dez auxiliares. No final da entrevista, o entrevistador, cujo nome não foi mencionado na entrevista, faz uma descrição de todos os lugares que aparecem na fotografia e uma referência à criatividade de Valério:

“A habilidade e o apurado sentimento artístico do Valério vae accrescentar nessa e noutras ruas o elemento de vida que lhes falta, a saber: carros, bondes, automóveis e transeuntes a pé e a cavallo”.¹⁷

A monumental (e espetacular) *Panorama da Capital de S. Paulo* foi apresentada na Exposição Nacional do Rio de Janeiro, em 1908, em um pavilhão especialmente construído para a sua exibição. A obra media 11 metros de comprimento e foi premiada com o *Grand Prix*, por ter sido considerada o *record* mundial de tamanho de fotografia num só papel¹⁸. A Exposição Nacional do Rio de Janeiro, em comemoração ao Centenário da Abertura dos Portos, foi realizada na Praia Vermelha, Zona Sul da ex-capital do Império, entre os morros da Babilônia e da Urca, aconteceu entre os dias 11 de agosto e 15 de novembro. O evento pretendia mostrar aos brasileiros e ao mundo a nova imagem do país e as qualidades da moderna capital da então jovem República brasileira, urbanizada pelo prefeito Pereira Passos e saneada por Oswaldo Cruz. A intenção era atrair o olhar estrangeiro, visando buscar investimentos para consolidar ainda mais a independência.

¹⁶ *Idem*, p.361

¹⁷ *Idem*, p.361

¹⁸ *Folha da Noite*. São Paulo, 28 fev. 1949, p.3. Hemeroteca, Biblioteca do Centro Cultural São Paulo/SP.

Em menos de um ano, entre janeiro e agosto de 1908, foram construídos imponentes edifícios para abrigar estandes exibidores da produção econômica brasileira, dois restaurantes, um teatro, cervejarias e café, além de uma pequena via férrea para que o público pudesse locomover-se em trenzinhos. Como expressão desta “modernidade”, citamos a fotografia de autoria de Augusto Malta, que nos oferece uma visão panorâmica do local das exposições. As obras, porém, atrasaram e a abertura do evento, inicialmente programada para 15 de junho, teve que ser adiada duas vezes, passando para 14 de julho sendo, finalmente, inaugurada em 11 de agosto. Em apenas três meses recebeu mais de um milhão de visitantes, número este considerável para um país que possuía cerca de 22 milhões de habitantes¹⁹.

61: Augusto Malta. *Visão Panorâmica da Exposição Nacional*. Rio de Janeiro, 1908. [Reproduzido do Catálogo ‘1908, um Brasil em exposição’, Rio de Janeiro, 2011]. A seta em vermelho aponta o local do Anexo Paulista

¹⁹ FABIAN, A. e ROUDE, B. *Progresso e Modernidade: sonho de uma nação - Exposição de 1908*. Rio de Janeiro, In: Revista *Eclética*, nº 25, Julho/Dezembro de 2007. (<http://www.puc.riodigital.com.puc-rio.br>)

Nessa época, a revista *Kosmos* registrou admiração diante da “grandiosa Feira Nacional”, um espetáculo oficial em louvor à República:

(...) Parece-nos ainda um sonho este inesperado aparecimento da pequenina cidade de palacetes nas areias da Urca. É a grandiosa Feira Nacional, que o presidente Affonso Penna organizou, sob o louvável pretexto de comemorar o Centenário da Abertura dos Portos do Brasil ao comércio mundial.²⁰

62: Fotografia não identificado. *Pavilhão de São Paulo – Exposição Nacional do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, 1908. [Reproduzido do Catálogo ‘1908, um Brasil em exposição’, Rio de Janeiro, 2011]

Valério participou dessa exposição com a *Panorâmica de São Paulo* e conquistou a medalha do Grande Prêmio. Como a fotografia era muito maior do que os padrões normais, não foi possível apresentá-la no Pavilhão destinado aos trabalhos do Estado de São Paulo. Um anexo foi especialmente construído para abrigar a obra de Valério Vieira cujas dimensões tão diferenciadas causou muita curiosidade entre os presentes. Este anexo pode ser localizado no espaço nº 7, conforme planta baixa aqui reproduzida [Fig.63]. Esse pavilhão nomeado de *Annexo Paulista* [Fig.64] era um galpão sem janelas, com cobertura de duas águas, arrematada por lambrequins e cumieira no sentido longitudinal, no estilo chalé. Na fachada principal, de oitão, porta dupla encimada por bandeira e a inscrição: *Panorama de S. Paulo do artista Valério*

²⁰ Revista *Kosmos*, Rio de Janeiro, 1908, Ed.7, apud GERODETTI e CORNEJO, *op. cit.*, p.30.

Vieira. Ao lado da porta, pode-se visualizar brasões de difícil identificação. Seu nome e endereço constam no catálogo como expositor de fotografia do Grupo 5.

63: Planta baixa da *Exposição Nacional do Rio de Janeiro*, 1908. [Reproduzido do '*Catálogo Geral Illustrado*' da *Exposição Nacional* de 1908, São Paulo, 1908]

64: Pavilhão 'Anexo Paulista' – Exposição Nacional do Rio de Janeiro, 1908. [Reproduzido do 'Catálogo Geral Ilustrado' da Exposição Nacional de 1908, São Paulo, 1908]

Além da *Panorâmica de S. Paulo* (fotografia tirada à partir dos arrabaldes da cidade), Valério expôs outros trabalhos como: Fazenda Santa Gertrudes (Rio Claro) e os retratos do Exmo. Sr. Presidente da República, do Exmo. O Sr. Presidente do Estado de São Paulo. Além destes apresentou também *Os 30 Valérios* - imagem reproduzida por muitas revistas estrangeiras²¹.

Um conjunto de outras tantas fotografias expressavam a versatilidade e o olhar diferenciado de Valério Vieira como, por exemplo: Praia de Guarujá (Santos) – moças na praia, Senhorita (Photographia azul), Bêbé Viotto (Photographia Sanguinea), Mlle. Cintra (Photographia 2 cores), Mme. Bemvinda (Photographia 2 luzes), Palácio do Governo de S. Paulo (tirado à noite com 55 minutos de pose), Mlle. Georgeta Guerra (Ave Maria) – Photographia pastel, Menina Vaidosa (Photographia commun), O actor Gil (alto relevo), Mme. Herminia de Barros (alto relevo), Bebê que ri (Photographia commun), Os dois americanos (Photographia commun), Uma brasileira com typo de japonesa (Photographia pastel), Mlle. Nogueira (Photographia pastel), Aquarela croqui – concepção do artista Valério (quadro que ia ser executado em uma grande tella para

²¹ Essa informação consta do *Catálogo Geral Ilustrado da Exposição Nacional de 1908* – Rio de Janeiro, 1908, p.120.

ser oferecido ao Rei D. Carlos I), Retrato a carvão (impressão sobre porcelana)²². Essa fotografia, segundo seu filho Francisco²³, não foi retocada a óleo e deteriorou-se por falta de proteção adequada, após a Exposição Nacional de 1908 no Rio de Janeiro.

Em 1914, consta que Valério realizou pequenas panorâmicas coloridas das cidades de São Paulo e Santos, nas quais usou um processo com base na litografia, de acordo com a biografia escrita por Ana Maria Guariglia. Quatro cromolitografias da cidade de Santos²⁴ foram encaminhadas ao Museu Paulista da Universidade de São Paulo, por um colecionador, para verificar a autenticidade das mesmas. Todas elas possuíam legenda no canto superior esquerdo e assinatura de *Valerio foto/1914* no canto inferior esquerdo. A primeira apresenta vista das praias Embaré, Gonzaga e José Menino, com dimensões de 14,8 x 38,7 cm e consta a legenda *Santos-Panorama Geral da Barra*. A segunda, uma vista do Mont Serrat a partir da Catedral, tendo em primeiro plano a Praça José Bonifácio, de igual tamanho e a legenda *Panorama de Santos*. A terceira é a vista das Ilhas Porchat, Urubuqueçaba e Praia das Vacas, com as mesmas dimensões e a legenda *Panorama da Barra de Santos*. E, por último, uma vista do Largo São Bento com a legenda *S. Paulo – Largo do Rosário*, apesar de tratar-se do largo São Bento, só que essa obra não está assinada e nem datada, porém possui as mesmas características das cromolitografias anteriores²⁵.

Apesar de indicar a provável autoria, o laudo técnico realizado pelo Museu Paulista em 2 de setembro de 1992, levantou a hipótese do autor ter datado e assinado as obras posteriormente. No entanto, no decorrer desta pesquisa, não foi encontrada nenhuma assinatura parecida com as apresentadas nessas pequenas panorâmicas, permanecendo a dúvida se seriam realmente de autoria de Valério Vieira.

Em 1918, Valério projetou uma nova panorâmica e solicitou novamente recursos para sua empreitada com o governo paulista, por meio de uma petição encaminhada ao Congresso Legislativo do Estado de São Paulo. O requerimento apresentava o orçamento completo para a confecção da obra que perfazia um total de 60 contos de réis, mas Valério solicitava apenas a metade desse valor. O pedido foi submetido a um

²² *Idem*, p.120.

²³ *Folha da Noite*. São Paulo, 28 fev. 1949, p.3. Hemeroteca, Biblioteca do Centro Cultural São Paulo/SP.

²⁴ Informações obtidas no laudo técnico realizado pelo Museu Paulista da Universidade de São Paulo, 1992, p.1-2.

²⁵ *Idem*, p.2.

julgamento da Câmara e, após três sessões, foi aprovado em 12 de fevereiro e publicado em 17 de fevereiro de 1921, na lei nº 2365:

Auctoriza o Prefeito a conceder ao artista Valerio Vieira, o auxilio de trinta contos de réis, para a confecção de uma photographia panorâmica da capital, para ser exhibida por occasião das festas commemorativas do centenário da Independencia Nacional, cujo original, depois de ser exhibido tambem nas principaes cidades da Europa e da America, seja recolhido ao archivo da Camara Municipal de S. Paulo, ao qual ficará pertencendo.²⁶

A fotografia foi produzida entre janeiro e março de 1922 tirada do ponto mais alto da cidade: a torre da Igreja do Liceu Coração de Jesus, nos Campos Elíseos. Segundo o folheto *O Record Mundial da Photographia*, foi montado um tablado numerado, giratório, perfeitamente nivelado, em que se apoiava a máquina e, a partir deste ponto, o fotógrafo tirava as chapas, uma a uma, girando a máquina sobre ele, para, assim, captar uma imagem de 180°. Valério fez cinco tomadas distintas, em chapas de vidro de 24x30 cm.

A dificuldade de encontrar um papel sensível de 20 m de comprimento por 2 m de largura testou a perseverança do fotógrafo. Valério procurou por este papel durante dez meses sem sucesso, pois a Primeira Guerra Mundial limitou a produção de tudo que não fosse necessário para os campos de batalha. Irritado com a situação, Valério anotou em seus apontamentos a seguinte frase: “só dos artigos de consumo cuidam as indústrias presentemente”²⁷.

Foi o químico Conrado Wessel²⁸ que forneceu a emulsão, porém, segundo ele mesmo relata²⁹, “não quis tomar a liberdade” de auxiliar Valério a preparar um papel desta dimensão, sem emendas, com uma solução de brometo de sais de prata. A ampliação foi feita por sete sucessivos golpes de luz solar filtrada por uma lente especial, adquirida na Alemanha, de modo que a junção das imagens se tornasse imperceptíveis. Não foi por acaso que Valério procurou pela ajuda de Wessel, que, desde muito cedo, dirigiu seu interesse para a emulsão e a química de sensibilização de

²⁶ Informações obtidas nos Anais da Câmara Municipal de S. Paulo, de 1921.

²⁷ KOSSOY, B. “Valério Vieira – viveu em São Paulo um dos gênios da fotografia mundial”, In: *O Estado de S. Paulo*, 4 mar. 1973, p. 5.

²⁸ Conrado Wessel (1891–1993): Químico argentino radicado no Brasil, que inventou o papel fotossensível, patente esta que depois passou para a Kodak.

²⁹ *Folha da Noite*, São Paulo, 16 set. 1922, p. 2. Hemeroteca, Biblioteca do Centro Cultural São Paulo/SP.

papéis³⁰. Wessel também colaborou nas primeiras filmagens em São Paulo, como intérprete e auxiliar de Colliot³¹, recebendo no regresso do mesmo à Paris, um atestado afirmando sua aptidão para filmar.

Em outros momentos, o acaso fez com que Wessel cruzasse com Valério na cidade de São Paulo, fato registrado pela sua câmara. Em 1908, Wessel estava documentando os acontecimentos do centro de São Paulo, atravessando-o em bonde aberto, com uma câmara *Pathé* de propriedade da *Gaumont Films* de Paris. Em uma destas sequências – no momento em que filmava a rua XV de Novembro - captou a figura de Valério na varanda de seu estúdio [Fig.65], olhando em direção à câmara de filmagem. Nesta ocasião, Valério estava acompanhado de sua filha Catarina, do filho Raymundo Nonato, ainda pequeno, e de sua esposa, Augusta Carmem. Abaixo da varanda, um toldo onde se lê a identificação do estúdio *Valério Photographo*. Segundo as anotações de Conrado Wessel³², ele só entrou em contato com Valério cerca de 10 anos mais tarde quando foi chamado para auxiliar na confecção do papel e da emulsão para a tela *Panorâmica*.

³⁰ KOSSOY, B. “Conrado Wessel – o primeiro fabricante de papel fotográfico no Brasil”, In: *Boletim SEAFESP*, 1976.

³¹ Técnico da Gaumont de Paris, empresa produtora de filmes cinematográficos.

³² Essas informações constavam de uma entrevista realizada com Conrado Wessel em 1992, por Ana Maria Guariglia e foram cedidas a autora dessa dissertação, juntamente com o material de Valério Vieira, por ocasião de seu falecimento.

65: Reprodução do fotograma do filme de Conrado Wessel. São Paulo, 1908. A parte em destaque mostra Valério e sua família na sacada de seu estúdio. Acervo SBalady

A revelação da *Panorâmica* foi feita em um espaçoso porão de um dos cinemas de São Paulo, com auxílio de 14 pessoas, tendo durado uma noite inteira. Após a revelação e fixação da imagem, foi realizado um trabalho de retoque em um dos salões do Palácio das Indústrias cedido pela Prefeitura. Uma pintura à óleo foi realizada sobre a fotografia para aumentar a durabilidade, suprir parte das deformações das curvas, ressaltar planos e contrastes. Em seguida foi colada sobre uma tela, para facilitar o manuseio. Naquela época, era comum aplicar uma camada de albúmen para finalizar o trabalho, mas Valério optou, não se sabe por que razão pela aplicação de uma camada de betume. Esta substância, nos dias de hoje, está comprometendo a imagem que,

segundo os restauradores da tela³³, “vai levando a um esmaecimento gradativo até desaparecer por completo”.³⁴

Essa nova *Panorâmica* media 16 x 2m³⁵ e representou São Paulo no Centenário da Independência, durante um evento no Rio de Janeiro, em 7 de setembro de 1922, na Esplanada dos Castelos. Nesse mesmo ano, Valério Vieira recebeu a medalha de ouro na Feira de Saint Louis (EUA) pela maior impressão fotográfica do mundo. De acordo com a imprensa da época, após a Exposição do Centenário, o artista pretendia levar o *Panorama de São Paulo* juntamente com um panorama, que desejava executar, do Rio de Janeiro, aos Estados Unidos, Alemanha, França, Inglaterra, Bélgica e Itália³⁶.

Apesar do artigo da Lei nº 2365 de 17 de fevereiro de 1921, que enfatiza que a ‘photographia panorâmica da capital’ após ser exibida deveria ser recolhida ao arquivo da Câmara Municipal de S. Paulo, não se tem notícias de seu paradeiro no intervalo de tempo entre o final da Exposição de 1922 e os anos de 1960, quando foi mostrado, em São Paulo, no programa de TV da apresentadora Hebe Camargo. Em 1972, segundo Ana Maria Guariglia, a Secretária de Cultura, Esportes e Turismo emprestou a tela ao Museu de Arte de São Paulo (MASP) para a exposição comemorativa do Cinquentenário da Semana de Arte de 22, sendo, em seguida, encaminhada ao Museu da Imagem e do Som (MIS/SP)³⁷.

Finalmente recuperava-se Valério Vieira e um dos marcos mais importantes de sua obra e trajetória como fotógrafo-artista. A *Panorâmica de São Paulo* é um documento de grande relevância para a história da técnica e da fotografia no Brasil além de ser um testemunho visual da transformação da cidade com a chegada da industrialização. Segundo Annateresa Fabris³⁸, esse painel fotográfico “pode ser interpretado como um símbolo da disseminação do gênero fotográfico dos cartões postais”. É uma obra única até os dias de hoje.

³³ Informações obtidas no relatório sobre a restauração da *Panorâmica de São Paulo*, de autoria de Valério Vieira, escrito por Florence M. White de Vera, São Paulo, 1999, que se encontra no acervo do MIS/SP.

³⁴ Florence Maria White de Vera coordenou a equipe que restaurou a obra no Museu da Imagem e do Som/SP, em 1999.

³⁵ *Folha da Noite*, São Paulo, 13 set. 1922, p. 2. Hemeroteca, Biblioteca do Centro Cultural São Paulo/SP.

³⁶ *Idem*, p.2.

³⁷ Esses documentos estão disponíveis na biblioteca do MASP.

³⁸ FABRIS, A. *Fotografia: uso e funções no século XIX*. São Paulo: Edusp, 1991.

Atendendo ao convite dos prefeitos Rocha Azevedo e Firmiano Pinto, Valério Vieira representou São Paulo no Centenário da Independência, em 7 de Setembro de 1922, no Rio de Janeiro, na Esplanada dos Castelos, com a nova cópia da fotografia ‘Panorama de São Paulo’, desta vez medindo 16 x 2m. A exposição foi inaugurada oficialmente às 16h30 pelo presidente da República, Sr. Epitácio Pessoa, em sessão solene no salão nobre do pavilhão de festas³⁹. Antes de ser enviada para o Rio de Janeiro, essa fotografia foi exposta em São Paulo, em 6 de setembro de 1922, no prédio nº 24 da rua São Bento, com a presença do prefeito e de representantes do Congresso do Estado. Durante a mostra do Centenário da Independência, o folheto *O Record Mundial da Photographia* era distribuído para os visitantes, hoje um representativo vestígio histórico da trajetória de Valério.

66: Convite para a inauguração da Exposição Internacional de 1922. (www.republicaonline.org.br)

Após essa mostra, não se tem notícias de outras participações de Valério em exposições nacionais e internacionais. Seu nome deixou de ser mencionado na imprensa, desaparecendo do circuito sócio-cultural da cidade assim como a monumental tela *Panorâmica de São Paulo*.

³⁹ *Folha da Noite*. São Paulo, 07 set. 1922, p. 4. Hemeroteca, Biblioteca do Centro Cultural São Paulo/SP.

67: Valério Vieira. *Panorâmica de São Paulo*. São Paulo, 1922. Acervo DPH/SMC – São Paulo.
[Reprodução: Fausto Chermont]

3.2. As montagens fotográficas

As manipulações fotográficas eram artifícios utilizados para diversos fins: a princípio, o retoque era usado para corrigir pequenas imperfeições, passando, a seguir, a um instrumento de embelezamento do daguerreótipo, graças ao acréscimo cromático, e, posteriormente, ao retoque de negativo. As composições e montagens fotográficas também foram recursos empregados para seduzir a clientela.

Os manuais de fotografia para amadores ensinavam as técnicas para realizar essas ‘mentiras fotográficas’ e, com isso, o fotógrafo – amador e profissional – oferecia diversão aos seus amigos⁴⁰. A figura humana era sempre o tema dos exercícios propostos por esses manuais: deformações, caricaturas e charges eram reunidas sob uma mesma expressão – recreações fotográficas – quando o fotógrafo aprendia de uma forma profissional a rir de tudo, inclusive dele próprio. Essas experiências estavam sob a regência de duas regras de ouro: divertir e surpreender.

A maior parte dessas diversões surgiu no Segundo Império francês (1852 a 1870)⁴¹, período em que Paris era o centro de exposições mundiais e para onde convergia a divulgação do progresso cultural e industrial do mundo. Os autorretratos e a fantasia⁴², na fotografia, começaram a se tornar uma prática comum entre os profissionais e amadores. A colocação do fotógrafo e sua imagem duplicada na chapa foram utilizadas por vários fotógrafos franceses no mesmo período, entre eles De Torbchet, Henri Roger, Charles-David Winter e Hippolyte Bayard.

Nos manuais fotográficos publicados nas primeiras décadas após a descoberta da fotografia, os profissionais encontravam conceitos sobre a arte de fotografar, códigos de representação, descrição dos instrumentos de trabalho e de todos os processos fotográficos disponíveis. Paralelamente a essas publicações, foram lançados manuais de fotografias recreativas, nos quais todos os artifícios para se realizar esse tipo de foto

⁴⁰ O manual publicado no século XIX mais conhecido atualmente é o *Photographic Amusements: including of a number of novel effects obtainable with the camera*, de W. Woodbury, de 1895.

⁴¹ O Segundo Imprio francs (Second Empire, em francs) foi o regime monrquico bonapartista implantado por Napoleo III de 1852 a 1870, entre os perodos histricos da Segunda Repblica e da Terceira Repblica, na Frana. Caracterizado pela ditadura, modernizao e desenvolvimento econmico, o que marginalizou o legislativo e as foras de opresso.

⁴² Nesse contexto, fantasia entendida como a reao fria objetividade do mediador sem a obrigao de ser realista.

eram desvelados para o profissional. As explicações eram simples para facilitar também a compreensão pelos fotógrafos amadores⁴³.

Os aproximadamente 30 autorretratos isolados deixados por Marie-Hippolyte Blancard, farmacêutico de Paris, constroem pacientemente a história do fotógrafo amador do final do século. Essas imagens aparecem como exercícios sugeridos nos manuais da época: fotografar-se com a luz de magnésio, fantasiar-se (com uma peruca ou com roupa doméstica), imortalizar-se nas diversas etapas da produção da chapa (preparação, exposição, revelação)⁴⁴. Em todas as imagens, no entanto, o fio do disparador está bem evidente, fato este oposto aos ensinamentos dos manuais, que geralmente orientam o fotógrafo para escondê-lo [Fig.69].

68: Foto de Marie-Hippolyte Byancard. Paris, 1887. Acervo da Bibliothèque Nationale de France

⁴³ Woodbury, W. *Op. Cit.*

⁴⁴ MAISON DE VICTOR HUGO. *Le Photographe Photographié: L'autoportrait en France 1850-1914*. Paris: Maison Européenne de la Photographie, 2005, p.15-19.

69: Fotos de Marie-Hippolyte Byancard. Paris, 1889/1890. Acervo da Bibliothèque Nationale de France

Na virada do século XIX para o XX, vê-se uma renovação dessas figuras duplas surgidas em 1850. As imagens múltiplas permitem, por manipulação, a obtenção numa mesma chapa do mesmo indivíduo em poses distintas, tão excêntricas quanto possíveis, a fim de acrescentar um atrativo a mais aos negócios. O ato fotográfico se apropria dos mistérios da mágica.

Essas composições fotográficas, conhecidas como Fotografias Compósitas, eram muito populares no século XIX. Apesar de hoje serem consideradas meras curiosidades, é preciso entender o contexto de sua produção, difusão e aceitação pelo público. Clément Chéroux⁴⁵ considera que o surgimento das recreações fotográficas deve-se ao cruzamento de dois fatores principais: a popularização da ciência e a recepção favorável do público à introdução de elementos lúdicos na fotografia⁴⁶. Ao mesmo tempo, esse tipo de fotografia era uma inovação por parte dos fotógrafos de estúdio para atrair clientes e superar a concorrência⁴⁷.

⁴⁵ Clément Chéroux, historiador de fotografia e curador da coleção fotográfica no Centro Pompidou em Paris. Trabalhou em várias exposições e publicações sobre fotografia.

⁴⁶ CHÉROUX, C. Portraits em pied...de nez. L'introduction du modele récréatif dans la photographie foraine. *Études Photographique*, Paris: Société française de photographie, n° 16, 2005.

⁴⁷ MCCAULEY, E. A.A.E. *Disdéri and the Carte-de-Visite Portrait Photograph*. London: Yale University Press, 1985.

3.2.1. As origens e aplicações da fotografia compósita (1850 – 1910)

As expressões *Composite Photographie*⁴⁸, *Photographic Amusements*⁴⁹, *Modèle Récréatif*⁵⁰ e *Popular Divertions*⁵¹ devem ser interpretadas como referências às montagens fotográficas do século XIX. Considerando-se o envolvimento e a identificação de Valério Vieira com a *Fotografia Compósita* e *Recreação Fotográfica*, optamos por avaliar estes dois itens enquanto objetos deste capítulo. Em primeiro lugar consideramos oportuna a definição destes dois termos, importantes para compreendermos a dimensão da criatividade e inovações propostas pelo fotógrafo-artista Valério Vieira.

A *Fotografia Compósita* ou *Fotografia Composta* é uma associação de várias fotografias ou negativos fotográficos para formar uma obra pré-determinada. Mesmo que a fotografia seja considerada a representação da realidade, a *Fotografia Compósita* é sempre ficção, uma vez que é composta por fragmentos de fotos. Ainda que as imagens sejam captadas em tempos e lugares diferentes, o produto final atinge certo ideal buscado pelo fotógrafo⁵².

Recreação Fotográfica foi a denominação adotada aqui para fazer referência às fotografias realizadas por meio de trucagens com o objetivo de divertir e causar estranhamento ao espectador, mexendo com sua fantasia. O termo *Recreação Fotográfica* é o título de um manual de fotografia⁵³, de 1898, que ensina os processos para se obter efeitos diversos na cópia fotográfica, seja com a utilização de espelhos em retratos, objetos côncavos refletindo uma imagem e diversos outros recursos.

⁴⁸ *Composite Photographie* significa fotografia compósita ou misturada. Ver BURTIN-VINHOLES, S. *Dicionário Francês-português*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2006..

⁴⁹ *Photographic Amusements* significa divertimento, entretenimento fotográfico. Ver BURTIN-VINHOLES, S. *Dicionário Francês-português*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2006. ; e de acordo com o dicionário Petit Larousse, *Amusements* é o ato de se distrair, se divertir. Ver GALVEZ, J. *Dicionário Petit Larousse Francês-português*. São Paulo: Larousse do Brasil, 2005.

⁵⁰ *Modèle Récréatif*, significa modelo recreativo. Ver RONAI, P. *Dicionário Francês-português*. Rio de Janeiro: Lexikon Editorial, 2007.

⁵¹ *Popular Divertions* significa diversão, distração ou passatempo popular. Ver BURTIN-VINHOLES, S. *Dicionário Francês-português*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2006.

⁵² ASZMANN, F. *Fotomontagem e arte*. São Paulo: Editora Revista Fotoarte, 1961, p.11. Francisco Aszmann (Hungria, 1907 – Rio de Janeiro, 1988), escritor, pintor e fotógrafo. Atuou no Brasil (Rio de Janeiro) desde 1948, como fotógrafo e professor de fotografia em vários Foto-clubes do Rio de Janeiro. Escreveu esse livro em 1961, onde relata as técnicas de fotomontagem que utilizou durante sua vida profissional e o sucesso que alcançou com elas.

⁵³ WOODBURY, W. *Photographic Amusements: including a description of a number of novel effects obtainable with the camera*. New York: The Photographic Times Publishing Associations, 1895.

Há controvérsias a respeito do surgimento do termo ‘Fotomontagem’. Segundo Dawn Ades, a *Fotografia Compósita* costuma, erroneamente, ser denominada de fotomontagem⁵⁴. De acordo com esse autor, no seu livro *Photomontage*, o termo ‘Fotomontagem Dada’ foi criado após o final da Primeira Guerra Mundial, quando os Dadaístas de Berlim procuravam um nome para designar a técnica que introduzia a fotografia em seus trabalhos, em oposição à de simples colagem. Eles se apropriavam de fotografias já existentes e, junto com recortes de jornais, revistas, letras e desenhos, formavam imagens impactantes e caóticas, provocando uma ruptura da realidade. Por outro lado, Helmut Gernsheim utiliza o termo “photo-montage” para se referir às colagens realizadas por amadores e aos truques fotográficos realizados por fotógrafos profissionais desde os anos de 1860. Como não há um consenso entre os autores, esse termo não foi utilizado nesta dissertação, nas referências a períodos anteriores a 1900⁵⁵.

De acordo com Annateresa Fabris, emprega-se o termo *Fotografia Composta* para os trabalhos realizados no século XIX e que utilizavam simultaneamente o desenho e a fotografia. *Montagem fotográfica*, por sua vez, empregava-se para as composições elaboradas apenas com fotografias, como as obras de Valério Vieira⁵⁶.

Importante ressaltar que *Fotografia Compósita* é uma forma de fazer fotografia de acordo com a imaginação e não reproduzir simplesmente os motivos conforme são oferecidos ao fotógrafo. O modo mais simples para associar diversas fotografias é recortá-las e juntá-las, por meio de colagem. Mesmo parecendo uma brincadeira fotográfica, qualquer erro, por menor que seja, pode estragar o efeito almejado, de maneira total ou parcial. O início do processo se dá com a produção de fotografias isoladas que formarão um conjunto – é preciso levar em conta que é muito importante calcular o tamanho de cada uma delas, obedecendo à perspectiva. Os detalhes são fundamentais, pois eles não podem comprometer o quadro final, evidenciando que é uma montagem.

⁵⁴ Durante a pesquisa encontrei imagens nomeadas de ‘Fotomontagem’ em composições fotográficas, a partir do início do século XX, com técnicas semelhantes às Fotografias Compósitas do século XIX. Os dois termos são corretos, cada um determinando a produção de sua época. Nesse caso os Dadaístas de Berlim faziam, pelas técnicas descritas, ‘Fotocolagem’.

⁵⁵ GERNSEIM, H. *Creative Photography: aesthetic Trends 1839-1960*. New York: Dover Publications, 1962, p.76-81.

⁵⁶ FABRIS, A. *O Desafio do Olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas artísticas*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

Um dos fotógrafos que mais se destacou no uso da Fotografia Compósita foi Oscar Rejlander⁵⁷ autor de *The two ways of life*, de 1857 [Fig.70], trabalho alegórico composto por mais de 30 negativos tomados isoladamente, em que está retratado um sábio orientando dois jovens em relação à maturidade. No centro da composição o ancião de barbas brancas vestindo um pesado manto, conduz os jovens através dos caminhos para a idade adulta. As encruzilhadas se materializam num pórtico monumental que divide o espaço da obra numa visão “moralista”: à direita fica o bom caminho e à esquerda, a perdição. Nesta obra, cada detalhe, por menor que seja, está impregnado de significados, nem sempre muito claros, como por exemplo o rapaz da esquerda, que se inclina, com a mão em concha na orelha, atraído pelo canto da sereia, enquanto o da direita ainda está de mãos dadas com o velho.⁵⁸

70: Oscar Rejlander .*The two ways of life*.1857. [Reproduzido de ADES, D. *Photomontage*. London, 1976]

⁵⁷ Oscar Rejlander (1817-1875) nasceu na Suécia e estudou pintura na Itália. Estabeleceu-se na Inglaterra na década de 1840, e inspirado por um dos assistentes de Fox Talbot, voltou suas atenções para a fotografia, por volta de 1855, primeiro morando em Wolverhampton, e mais tarde, em Londres.

⁵⁸ KUBRUSLY, C. *O Que é Fotografia*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

No centro do palco um sábio barbudo (1) guia 2 jovens através da soleira da maturidade. O jovem da esquerda (2) é tentado por uma vida de dissipação, simbolizada por sereias (3), cumplicidade (4), jogadores (5), uma velha prostituta (6), vadios (7), e uma bacante (8). À direita o jovem de altos princípios morais é atraído por penitentes (10), um grupo de trabalhadores (11), uma família mostrando as alegrias do casamento (12), o conhecimento (13) e as boas profissões (14). Entre os grupos está um nú, a figura velada do arrependimento (15), trocando a má pela boa conduta. (www.cotianet.com.br)

Walter Woodbury, em seu manual *Photographic Amusements*, explica como os negativos foram manipulados por Rejlander para produzir essa fotografia: “Um por vez era colocado sobre o papel sensibilizado e tudo, com exceção da parte que seria impressa, era coberto por um veludo preto”⁵⁹. O autor ressalta a qualidade alcançada pelo trabalho final, que media 78,74 x 40,64 cm, e comenta ainda a sua relação com os valores pictóricos vigentes:

(...) sua elaborada composição e aspirações algorítmicas alinhou-se claramente com a pintura clássica aparente e Rejlander mencionou suas figuras múltiplas em relação à pintura: para mostrar para o artista o quão útil a fotografia pode ser como auxiliar para sua arte, não apenas para os detalhes, mas na preparação do que pode ser considerado o mais perfeito esboço de suas composições⁶⁰.

Rejlander queria expressar ideias artísticas em seus trabalhos, por isso buscou adequá-los aos valores da arte acadêmica do século XIX. Ele acreditava que era a expressão das ideias e não uma mídia em particular que transformava o objeto em uma obra de arte. Disdéri, no entanto, rejeitou as fotografias alegóricas realizadas por Rejlander, considerando-as “simulacros ridículos” que procuravam imitar a pintura na

⁵⁹ ADES, D. *Photomontage*. London:Thames and Hudson, 1976, p.7-9

⁶⁰ *Idem*, p.7-9.

tentativa de representar uma realidade⁶¹. No entanto, as fotografias compósitas realizadas por Disdéri [Fig.71] representavam outro tipo de imagem manipulada, não narrativa, mas ainda enraizada nas técnicas de encaixe.

71: Adolphe-Eugène Disdéri, *Carte-de-visite Mosaic*. 1864. Coleção Particular

Em 1857, Henry Peach Robinson⁶² seguiu a orientação de Rejlander em relação aos estudos das expressões faciais, mas sem sucesso, pois não possuía a bagagem e o conhecimento de Rejlander. Robinson aprendeu a fazer impressões compósitas nas aulas de Rejlander, em Londres, antes de abrir o seu próprio estúdio.

Robinson era um pintor que se tornou fotógrafo profissional e possuía arquivadas várias imagens de efeitos meteorológicos, como tempestades de nuvens. Era impossível obter detalhes destacados em primeiro plano e um céu expressivo em uma mesma fotografia, por isso Robinson fazia uma combinação da melhor parte de cada negativo para obter a impressão final [Fig.72]⁶³.

⁶¹ CHARNEY, L e SCHWARTZ, V. *O Cinema e a Invenção da Vida Moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p.299.

⁶² Henry Peach Robinson (1830 – 1901): Nasceu em Ludlow, Inglaterra, e trabalhava como atendente em uma livraria em Leamington. Pintor amador possuía um quadro na Royal Academy, em 1852. Anos mais tarde se interessou por fotografia e, em 1857, abriu um estúdio de retratos em Leamington. Em 1868, mudou seu estabelecimento para Tunbridge, em parceria com N.K. Cherrill. Publicou vários livros, entre eles *Pictorial Effect in Photography* (1867) e *Picture Making by Photography* (1884).

⁶³ LEGGAT, R. A história da fotografia desde os seus primórdios até a década de 1920. <http://host1.kbnet.co.uk/rleggat/photo/>.

72: Henry Robinson. *Composite Nor Easter*. s/d. [Reproduzido de ADES, D. *Photomontage*. London, 1976]

Um dos seus trabalhos mais conhecidos em *Fotografia Compósita* é *Fading Away*, de 1858 [Fig.73], em que Robinson utiliza cinco negativos para compor um ambiente, no qual uma menina está morrendo de tuberculose amparada por membros de sua família. Essa cena gerou muita polêmica na época, pois algumas pessoas achavam que o tema não era adequado para fotografias, mas seria aceito se fosse empregado em uma pintura⁶⁴.

⁶⁴ *Idem.*

73: Henry Robinson. *Fading Away*. 1858. [Reproduzido de FRIZOT, M. *The New History of Photography*, 1998]

Muitos dos admiradores da obra de Robinson não sabiam que *Fading Away* era uma combinação de impressões e quando, em 1860, em uma reunião da Associação Fotográfica da Escócia, Robinson fez uma explanação a respeito de seus métodos, foi repreendido com gritos de protesto de pessoas que se sentiam enganadas. Com isso Robinson começou a refletir que seria melhor, no futuro, não divulgar os segredos de suas obras, mas deixar que as pessoas contemplassem a fotografia acabada⁶⁵. Robinson fez alguns comentários a respeito desse sentimento, que desencadeou essa revolta nas pessoas, dizendo que “*Muito pode ser feito e belas imagens obtidas ao se misturar o real e o artificial em uma fotografia*”^{66, 67}.

Nessa época, a sociedade fotográfica parecia obcecada com os aspectos científicos da fotografia, mas Robinson tinha a necessidade de visualizar a imagem com olhos de artista:

“Por mais que um homem possa amar belas paisagens, o seu amor por ela seria muito maior caso ele olhe para ela com os olhos de um artista, e sabia por que ela era bonita. Um novo mundo está aberto a quem aprendeu a distinguir e sentir o efeito das harmonias bonitas e sutis que a natureza

⁶⁵ *Idem*.

⁶⁶ “A great deal can be done and very beautiful pictures made, by a mixture of the real and the artificial in a picture”.

⁶⁷ ROBINSON, H. *Pictorial Effect in Photography*. New York: Helios, 1971.

apresenta em todos os seus mais variados aspectos. Homens geralmente vêem pouco do que está diante de seus olhos a menos que sejam treinados para usá-los de uma forma especial”.⁶⁹

Enfatizando a habilidade e os efeitos em vez da intensidade e significado emocional, Robinson chegou ao final de sua vida como o criador de um “ismo” conhecido apenas no campo da fotografia – *Pictorialismo*, a criação consciente de imagens baseada nos princípios da pintura⁷⁰.

Um método mais simples de construção de uma *Fotografia Compósita* era o processo utilizado por John Morrissey, em que imagens prontas eram re-fotografadas.

74: John Morrissey. *Composite Photograph*. 1896. [ADES, D. *Photomontage*. London, 1976]

Nessa imagem de 1896 [Fig.74] as reproduções das fotografias da *American Photography* foram recortadas, montadas e re-fotografadas contra um fundo previamente elaborado. No século XIX, era prática normal a utilização de composições para adicionar figuras em paisagens fotográficas. O uso de combinações de impressão era uma maneira de compensar os defeitos existentes nos processos fotográficos originais⁷¹.

⁶⁹ “However much a man might love beautiful scenery, his love for it would be greatly enhanced if he looked at it with the eye of an artist, and knew why it was beautiful. A new world open to him who has learnt to distinguish and feel the effect of the beautiful and subtle harmonies that nature presents in all her varied aspects. Men usually see little of what is before their eyes unless they are trained to use them in a special manner”. *Idem*. p.15.

⁷⁰ FRIZOT, M. *The New History of Photography*. Köln: Könemann, 1998, p.187-195.

⁷¹ ADES, D., *op. cit*, p.7.

Gustave Le Gray⁷² apresentava um domínio de técnica fotográfica para realizar paisagens marinhas que diferiam das de outros profissionais. A impossibilidade de conseguir a exposição correta para a paisagem e o céu, em uma única chapa, levou Le Gray a imprimir, em uma única folha de papel, essas paisagens a partir de dois negativos separados – um para o mar e outro para o céu [Fig.75]. Os negativos de vidro eram colocados diretamente sobre o papel fotográfico e impressos, por contato, na luz solar. Em seguida, as impressões eram enfraquecidas com uma solução de cloreto de ouro em ácido clorídrico, resultando em uma coloração púrpura, que tinha como vantagem estabilizar as imagens ajudando-as a resistir ao desbotamento ao longo do tempo⁷³.

75: Gustave Le Gray. *The Mediterranean*. 1856-59. [Reproduzido de *The Inventions of Photography: the first fifty years*, 2001]

Le Gray explorou a grandiosidade do céu vazio e a calma das águas para compor sua série de Marinhas, cujas paisagens compósitas eram realizadas em grande formato, 32 x 42 cm, no sentido horizontal. Suas ‘cópias da natureza’ adquiriram um grau de precisão que acentuaram consideravelmente a eficácia da fotografia⁷⁴.

⁷² Gustave Le Gray nasceu em 1820 próximo a Paris. Estudou pintura e em 1847 tornou-se fotógrafo. Em 1860, apesar de seu sucesso, abandonou os negócios e a família e foi para a Itália. Em seguida mudou-se para o Egito para se tornar um instrutor de desenho, onde morreu em 1882.

⁷³ http://www.vam.ac.uk/collections/photography/past_exhns/seasky/

⁷⁴ FRIZOT, M. , *op. cit.*, p.187-195.

Outra aplicação das Fotografias Compósitas se fazia através das fotografias recreativas. Os autorretratos recreativos apelam para a fantasia do retratado e não têm a obrigação de serem realistas. Os manuais de fotografia do final do século XIX propõem vários exercícios em que o assunto principal é a figura humana e ensina técnicas de deformações, caricaturas e charges. Eles ensinam de uma forma séria, a rir de tudo e incluir o fotógrafo nessas imagens.

O fotógrafo se coloca nessas situações cômicas, oferecendo seus retratos para amigos como motivo de diversão. A seguir apresentamos alguns exemplos de profissionais e amadores que trabalharam com fotografias recreativas.

Zacharie-Jean-Baptiste de Torbéchet, ou apenas De Torbéchet como era conhecido, fotógrafo parisiense profissional, um dos proprietários da casa fotográfica De Torbéchet, Allain et Cie, realizava muitas brincadeiras com sua própria imagem, reinterpretando – à sua maneira – os temas normalmente presentes na fotografia do Segundo Império: como circo, decapitação, reflexo no espelho e a representação do fotógrafo como artista [Fig.76]. O *carte-de-visite* ‘L’Artiste’, datado de cerca de 1860, representa um múltiplo auto-retrato de De Torbéchet como escultor, pintor e fotógrafo. Também é o modelo vivo e está representado no busto, no retrato pendurado na parede, na tela do pintor... Ao todo são oito Torbéchets que, segundo André Rouillé⁷⁵, “misturam humor, megalomania e a afirmação de que o fotógrafo é um artista, assim como o pintor e o escultor”⁷⁶.

⁷⁵ André Rouillé (1948) é professor na Universidade Paris VIII; autor de sete obras sobre fotografia e sobre arte contemporânea.

⁷⁶ ROUILLÉ, André. *La Photographie em France. Textes & controverses: une anthologie, 1816-1871*. Paris, Editions Macula, 1989.

76: De Torbchet. *L'Artiste, Le Jongler et Autoportrait*. 1860. . [Reproduzido de MAISON DE VICTOR HUGO. *Le Photographe Photographi: L'autoportrait en France 1850-1914*]

Charles-David Winter⁷⁷, nascido em Estrasburgo em 1821, desenhista e litgrafo por formao, comeou sua carreira de fotgrafo no final dos anos 1840. Produziu imagens que muitas vezes se afastam de um simples registro documental para se tornarem objetos estticos [Fig.77], devido a seu domnio dos processos fotogrficos e senso de composio. Winter abrange todos os principais gneros da fotografia do sculo XIX: retrato, paisagem, reportagens, incluindo seu trabalho sobre os bombardeamentos de sua cidade natal, em 1870, e tambm reproduo de obras de arte.

⁷⁷ Charles-David Winter (1821 – 1904). MAISON DE VICTOR HUGO. *Le Photographe Photographi: L'autoportrait en France 1850-1914*. Paris: Maison Europenne da la Photographie, 2004, p.96.

77: Charles David Winter. *Autoportrait Double*. 1870. . [Reproduzido de MAISON DE VICTOR HUGO. *Le Photographe Photographié: L'autoportrait en France 1850-1914*]

Henri Roger, engenheiro e fotógrafo amador, realizou ao longo de sua vida inúmeros auto-retratos, só e em família. A partir de 1892-1893, começou a utilizar truques fotográficos colocando em cena dois ou três autorretratos em uma mesma fotografia [Fig.78]. Como não tinha estúdio fazia esses trabalhos em seu apartamento na Rua Servandoni, em Paris⁷⁸.

78: Henri Roger. “Trilocation” e “Bilocation”. 1890. . [Reproduzido de MAISON DE VICTOR HUGO. *Le Photographe Photographié: L'autoportrait en France 1850-1914*]

⁷⁸ MAISON DE VICTOR HUGO. *Idem*, p.97.

Longe da Europa, alguns fotógrafos também realizavam experiências com a *Fotografia Compósita*. Em 1870, no Canadá, Willian Notman⁷⁹ fez uma grande composição fotográfica de 51x70 cm, ilustrando o carnaval de patinação⁸⁰ que é realizado no Vitória Rink, em Montreal, para homenagear o príncipe Arthur⁸¹ [Fig.79].

79: Willian Notman . *Skating Carnival*. 1870. [www.mccor-museum.qc.ca]

Notman colocou um anúncio convidando a todos que planejavam participar do evento para que comparecessem ao seu estúdio, com seus trajes típicos e patins, e fossem fotografados. Estiveram presentes 150 pessoas que, com suas fantasias, representaram diversos temas e épocas. Todos foram fotografados separadamente e depois suas imagens recortadas e montadas em uma grande composição [Fig.80] e, só então re-fotografadas, dando origem ao trabalho final⁸². Em seguida a imagem foi

⁷⁹ Willian Notman (Escócia, 1826 – Montreal, 1891). Imigrou para Montreal em 1856 onde se estabeleceu e, em pouco tempo, foi considerado o mais importante fotógrafo do Canadá. Ganhou medalhas em exposições em Montreal, Londres, Paris e Austrália.

⁸⁰ Esse evento foi organizado em honra ao príncipe Arthur que, como um oficial em treinamento com a *Rifle Brigade*, estava posicionado em Montreal.

⁸¹ Príncipe Arthur, Duque de Connaught, o mais novo filho da rainha Vitória, com 20 anos de idade, na época. Representado nessa fotografia no canto inferior esquerdo.

⁸² MacNEIL, R. *The world of Willian Notman*. Boston: Godine, 1993.

colorida a óleo por dois de seus filhos mais talentosos nessa área: Henry Sandham e Edward Sharpe, com a intenção de transmitir um efeito caleidoscópico a tal encontro⁸³.

80: *Método de composição de Willian Notman.* [www.mccor-museum.qc.ca]

Willian Notman, em Montreal, produziu várias dessas composições fotográficas [Fig.81], chegando a agrupar até 300 modelos diferentes, e, em todas elas, a paisagem onde eram montadas as imagens recortadas era um grande painel, preto e branco, pintado no próprio estúdio. Depois de pronto, o painel poderia receber aplicação de cor, se o artista determinasse.

⁸³ *Idem.*

81: Willian Notman. *The Mikado*. 1886. [www.mccor-museum.qc.ca]

Menos conhecida era a utilização da *Fotografia Compósita* para propaganda política e no contexto judiciário. As fotografias eram vistas como uma ferramenta para registrar não apenas rostos e lugares, mas também episódios em tempo “real”. Essas imagens testemunham uma tendência crescente durante a década de 1850 e 1870, que era voltar a câmera para eventos da época, assim como o desejo popular de que a câmera estivesse presente quando acontecimentos significativos ocorressem. As limitações técnicas da fotografia captavam os movimentos como borrões e esses resíduos não eram bem aceitos pelo espectador, além do que, as imagens deveriam ser complementadas por uma narrativa textual.

As montagens produzidas por Eugène Appert durante a Comuna de Paris exibiam pedaços do “real” e operavam, segundo Charney e Schwartz, “de um modo fragmentário e como relíquias, com uma reivindicação metonímica de autenticidade, por isso foram bem aceitas”. Appert⁸⁴ foi o responsável por uma das mais ambiciosas

⁸⁴ Pintor e fotógrafo francês (1831 – 1890) que ganhou notoriedade com as fotos da Comuna de Paris.

criações fotográficas de seu tempo: as cenas montadas de eventos capitais da Comuna⁸⁵ e publicadas como '*Crimes de la Comuna*'. Retratos recortados, fotos feitas no local e re-encenações complexas, eram montadas habilmente em uma única imagem⁸⁶.

Cada cena era imaginada em grande escala e, muitas vezes, era necessário contratar um grande número de atores de todos os teatros de Paris para re-encenar os acontecimentos. As combinações, do falso com o real, acentuavam as atrocidades cometidas pela Comuna e eram destinadas a um público burguês, ávido por justificar a repressão brutal dirigida à Comuna⁸⁷.

Essas imagens rapidamente se tornaram ícones dos relatos ilustrados da Comuna, tanto a favor como contra e, ao final, a linha entre a realidade e a simulação artificial mal parecia importar. Segundo Charney e Schwartz, os efeitos ilusórios da realidade dessas imagens independem do fato de elas serem consumidas, de modo incondicional, como fatos reais em 1871 [Fig.82, 83 e 84]⁸⁸.

⁸⁵ A *Comuna de Paris* (1789-1795) é o nome dado ao governo revolucionário de Paris, estabelecido em 14 de Julho de 1789 após a Tomada da Bastilha, marco inicial da Revolução Francesa.

⁸⁶ CHARNEY, L e SCHWARTZ, V. *O Cinema e a Invenção da Vida Moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p.289-311.

⁸⁷ *Idem*, p.289-311.

⁸⁸ *Idem*, p.297-298.

82: Eugène Appert . *Execution of the Hostages at The Rocket Prison.*1871.
[www.photographymuseum.com]

83: Eugène Appert. *Execution de Rossel Bourgeois et Ferré*. 1871. [www.photographymuseum.com]

84: Eugène Appert. *Assassinat des Généraux Clement Thomas et Jules Lecomte*. 1871.
[www.photographymuseum.com]

No campo da investigação policial, as imagens fotográficas podem ser utilizadas também como garantia de identidade e como um meio de determinar a culpa ou inocência de um indivíduo na prática da criminologia. Segundo Baudelaire, a fotografia podia servir como “um auxílio para quem quer que precise de uma exatidão factual absoluta em sua profissão”⁸⁹.

O precursor das fotografias de uso policial foi Francis Galton⁹⁰. Criador da Teoria da Eugenia⁹¹ sobre o aperfeiçoamento da espécie humana, que segundo ele, decorria da hereditariedade em vez da formação por meio educacional, Galton montou, em Londres, o primeiro laboratório voltado às medições antropométricas⁹², em 1884: "Ele entendia que a discriminação sensorial era a base do desempenho intelectual, e que

⁸⁹ *Idem*, p.38.

⁹⁰ Francis Galton (Inglaterra, 1822–1911) antropologista, descobridor das digitais humanas. Primo de Charles Darwin (1809-1882). Realizou vários estudos em conjunto com seu primo sobre antropologia, QI humano, doenças físicas e mentais possivelmente herdadas.

⁹¹ GALTON, F. *Inquires into human faculty*, 1883, p.17.

⁹² Medição antropométrica é o processo ou técnica de mensuração do corpo humano ou de suas partes. Ver: FERREIRA, A. *Dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

medidas adequadas, neste sentido, seriam capazes de indicar diferenças entre os mais e os menos capazes”⁹³.

85: Francis Galton. *Composição de retratos*. 1883. [Reproduzido de GALTON, F. *Inquires into human faculty*, 1883]

A partir de 1877, Francis Galton começou a trabalhar com as fotografias compósitas [Fig.85] para comprovar e ilustrar seu estudo sobre hereditariedade. Ele expôs um número arbitrário de retratos individuais em uma chapa fotográfica, com o tempo de exposição considerado ideal para cada imagem, levando em consideração a relação do número de retratos utilizados. A sobreposição fazia com que as qualidades fisionômicas particulares de cada indivíduo desaparecessem e acentuava as

⁹³ <http://www.indiana.edu/~intell/galton.shtml>

características comuns do grupo escolhido. O produto final resultou em uma imagem um pouco confusa, mas Galton relatou que isso representava o retrato de um tipo e não de um indivíduo.

Estes experimentos de Galton, combinando *Fotografia Compósita* com Eugenia, produziam efeitos perigosos, pois se baseavam na identificação de um padrão tipológico a partir de uma única imagem. Muitas ações, moral e criminosamente erradas, foram cometidas em nome desta teoria levando à morte milhões de pessoas, uma vez que esse método, entre outros, inspirou algumas teorias utilizadas para justificar as perseguições nazistas que visavam o extermínio social de uma certa categoria⁹⁴.

Essas informações a respeito do estudo das *Fotografias Compósitas* nos mostram a diversidade dos métodos utilizados naquele tempo. Os fotógrafos buscavam formas diferentes para suprir as deficiências técnicas e materiais que surgiram com a descoberta da fotografia. A *Fotografia Compósita* permitia aos fotógrafos desafiar as limitações da época. Eles estavam ávidos por novas experimentações. O importante era a criação e a experimentação. É neste contexto que deveremos interpretar as criações de Valério Vieira.

3.2.2. As montagens de Valério Vieira

Valério Vieira deixou alguns trabalhos de montagem fotográfica que realizou em seu estúdio em São Paulo, entre 1900 e 1905, através dos quais podemos constatar a sua criatividade e seu caráter detalhista. É característico da produção de Valério Vieira explorar os limites da fotografia buscando inovações. Não foi pioneiro nesta técnica no Brasil, mas seus trabalhos apresentam grande originalidade. Suas experimentações geraram um conjunto de obras singulares, como as apresentadas a seguir.

Um dos seus primeiros trabalhos de composição foi o ‘Tribunal de Justiça em plena sessão’ [Fig.86], que a maioria das publicações atuais datam de 1901. Porém, em uma reportagem de 1905, consta a informação de que teria sido produzida em 1902 tendo em vista as seguintes evidências:

⁹⁴ ENTLER, R. A *Fotografia e o Diagnóstico do Espírito*. (<http://www.iconica.com.br>)

(...) É também conhecida a sua valiosa composição artística representando o Tribunal de Justiça de São Paulo, em sessão. Está na presidência o Sr. ministro Oliveira Ribeiro, isto foi, portanto, em 1902. Ao redor da mesa todos os ministros do Tribunal. Na tribuna o Sr. conselheiro Duarte de Azevedo, e nas cadeiras reservadas os principaes advogados do nosso foro. Todas as figuras estão perfeitamente parecidos, e nas dimensões apropriadas ao plano respectivo. O conjuncto está admirável de naturalidade e movimento.⁹⁵

86: Valério Vieira. *Tribunal de Justiça em plena sessão*. 1902. Acervo SBalady

Essa fotografia foi publicada na revista *O Archivo Illustrado*, de 1903 [Fig.87] e todos os integrantes ali retratados foram nomeados de acordo com sua posição.

⁹⁵ *O Commercio de São Paulo*. São Paulo, 19 nov. 1905. Hemeroteca, Biblioteca do Centro Cultural São Paulo/SP.

87: Recorte da revista onde foi publicada a fotomontagem 'Tribunal de Justiça em plena sessão', de Valério Vieira, In: *O Archivo Illustrado*, 1903, p.367. Coleção Péricles Coli Machado e Maria Lúcia de Oliveira Machado Leonardo

A cena do Tribunal em sessão assim como o fato do Conselheiro discursar na tribuna parece ser verídica e obtida em uma única tomada. Entretanto, observando a postura e atitude dos advogados e juízes da plateia bem como o aspecto do semblante de cada um, é bem provável que essas pessoas estivessem presentes na sessão, mas as fotos originais foram recortadas e os ouvintes colocados de forma aleatória, alguns inclusive de costas para o orador.

Valério Vieira também realizou algumas composições utilizando expressões faciais. Os manuais para amadores publicados naquela época sugeriam algumas técnicas para a realização desse tipo de truncagem fotográfica, que podem ter servido de base para os experimentos de Valério.

De acordo com Woodbury, vários efeitos diferenciados podem ser obtidos utilizando espelhos para compor os retratos. Se colocados dois espelhos paralelos entre si e uma pessoa posicionada entre eles, obtêm-se um efeito de uma fila de pessoas organizadas em linha [Fig.88]. No entanto para que isso seja possível é necessário que o fotógrafo faça alguns testes preliminares, ajustando os espelhos em diferentes ângulos de modo a não refletirem a câmera e nem o fotógrafo, apenas as múltiplas imagens da pessoa posicionada em sua frente⁹⁶.

88: Efeito obtido com espelhos paralelos. [Reproduzido de WOODBURY, W.E. *Photographic Amusements: Including a description of a number of novel effects obtainable with the camera*, 1895]

Outro processo de multifotografia bastante popular naquela época consiste em posicionar uma pessoa voltada de costas para a câmera e arranjar, em sua frente dois espelhos em um ângulo pré-determinado, tomando o cuidado de tocar suas arestas interiores [Fig.89].

⁹⁶ WOODBURY, W.E. *Photographic Amusements: Including a description of a number of novel effects obtainable with the camera*. New York: 1895, p.7-11.

89: Arranjo para execução de uma multifotografia. [Reproduzido de WOODBURY, W.E. *Photographic Amusements: Including a description of a number of novel effects obtainable with the camera*, 1895]

Quando a exposição é feita e o negativo revelado, obtém-se não só a vista de costas da pessoa fotografada bem como as imagens refletidas no perfil completo e as posições de $\frac{3}{4}$, de ambos os lados do rosto [Fig.90]. Se o espelho for grande o suficiente, pode-se fazer imagens de corpo inteiro [Fig.91].

90: Multifotografia de Cissy Fitzgerald . [Reproduzido de WOODBURY, W.E. *Photographic Amusements: Including a description of a number of novel effects obtainable with the camera*, 1895]

91: *Arranjo para imagens de corpo inteiro.* [Reproduzido de WOODBURY, W.E. *Photographic Amusements: Including a description of a number of novel effects obtainable with the camera*, 1895]

Originalmente esse recurso era utilizado para fotografar objetos sob diferentes visões. Esse método de fotografar com espelhos abre um amplo campo de possibilidades: na França, por exemplo, era utilizado para fotografar criminosos, obtendo-se um número diferente de retratos com uma única exposição. O uso de um espelho comum no estúdio de retratos possibilita a obtenção de resultados bastante agradáveis; observa-se que a imagem refletida é mais suave e as manchas faciais apresentam-se mais atenuadas. Naturalmente há uma ligeira perda de detalhes, mas isso não é considerado um problema uma vez que a fotografia normalmente capta detalhes tão pequenos, muitos dos quais o artista gostaria de suprimir.

A imagem obtida por esse processo é invertida, mas é considerado um pormenor irrelevante, uma vez que o próprio fotografado seria propenso a considerar a semelhança muito mais verdadeira, pois quando se olha para um espelho não é possível enxergar a si mesmo, mas, sim, uma imagem invertida de si.

92: Valério Vieira. *Expressões faciais*. s/d. Acervo Fundação Biblioteca Nacional

As bases iniciais para as multifotografias [Fig.92] de Valério podem ter sido a utilização dos espelhos, como constam nos manuais de época. Entretanto, um olhar mais atento chama a atenção para a variedade de expressões contidas na foto, o que não ocorre no exemplo dos espelhos paralelos.

No cartão de Boas Festas, *O Valerio comprimenta-vos* - datado de 1903 e confeccionado a partir da fotografia abaixo [Fig.93] - as imagens estão sobrepostas e não há repetição das expressões faciais. São 13 exposições sucessivas, que lembram uma divertida brincadeira de fazer caretas em frente ao espelho. Nesse caso, a montagem foi realizada na elaboração do negativo e não na impressão da cópia. Seria esse um dos usos do Degradador Valerio inventado por ele?

93: Valério Vieira. *Expressões faciais*. s/ d. Acervo Fundação Biblioteca Nacional

94: Valério Vieira. *Cartão de Boas Festas*. São Paulo, 1903. Acervo Museu Paulista/ USP

Em outro Cartão de Boas Festas, também de 1903 [Fig.94], Valério mostra um buquê de flores entremeado com seu rosto em várias posições e com os dizeres: “O Valério a seus freguezes, querendo mostrar gratidão, dá-lhe o rosto de mil formas que é o espelho do coração”. Nessa fotografia, Valério recorta cada rosto e o sobrepõe às flores, um a um, obedecendo às dimensões da perspectiva e diversificando as expressões

e o posicionamento da cabeça. São pequenos detalhes que demonstram cuidado com o resultado final da obra e uma maneira de manter um melhor relacionamento com seus clientes que irão receber esse mimo em ocasião das festas de final de ano.

A mais famosa de suas montagens é “*Os Trinta Valérios*” [Fig.95], realizada com vários negativos, em que os 30 personagens, inclusive quadros e busto, têm o rosto do autor, o próprio fotógrafo. Este trabalho, uma autobiografia segundo Kossoy, em que Valério retrata sua vida no Rio de Janeiro, é considerado uma das primeiras manifestações do *moderno* na fotografia brasileira⁹⁷. Foi com esta montagem que Valério Vieira conquistou projeção mundial. Participou da “*The Louisiana Purchase Exposition*” (EUA) em 1904 e ganhou medalha de prata, por originalidade⁹⁸.

95: Valério Vieira. *Imagem a partir do negativo de vidro da fotomontagem Os Trinta Valérios*. 1901. Acervo Museu Paulista/USP

⁹⁷ KOSSOY, B. “Valério Vieira: viveu em São Paulo um dos gênios da fotografia mundial”, In: *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 04 mar. 1973, p.5.

⁹⁸ Ver catálogo da participação do Brasil na Exposição: *Brazil at the Louisiana Purchase Exposition*, St. Louis, 1904, p.165.

Essa montagem reuniu fotografias de diversas épocas, além de contemplar a aplicação de várias técnicas. A sala do concerto é da casa que o estúdio de Valério ocupava em Ouro Preto, onde é visível, no negativo de vidro original⁹⁹, parte da janela existente no 3º pavimento.

A técnica utilizada na foto do busto [Fig.97] em cima do piano é bem explicada no manual de Woodbury. O retratado é recoberto por um tecido delicado posicionado artisticamente em dobras sobre os ombros com um fundo preto por trás e realizada a exposição da chapa. Para dar um efeito mais realista, tanto o cabelo, a face, como todas as outras partes exibidas do corpo devem ser “empoadas com pó branco ou farinha de arroz”. O negativo produzido tinha um fundo de vidro claro ou transparente, mas o corpo da figura ainda era visível. Este fundo deveria ser removido cortando o negativo ao redor do pedestal e os braços de ambos os lados deixando apenas as partes necessárias para produzir a estatueta [Fig.96]. Esse negativo é ajustado sobre um negativo pronto de um pedestal, que pode ser feito ou comprado, colado e em seguida impresso.¹⁰⁰

96

97

Com o conhecimento que Valério tinha de desenho e o acesso à produção europeia da época é provável que tenha se baseado nas técnicas utilizadas por fotógrafos estrangeiros para compor sua montagem. Partindo de um esboço desenhado da cena final, fez cada autorretrato separadamente observando as leis da perspectiva linear, e,

⁹⁹ Acervo do Museu Paulista/ USP.

¹⁰⁰ WOODBURY, W.E. *Photographic Amusements: Including a description of a number of novel effects obtainable with the camera*. New York: The Photographic Times Publishing Associations, 1895, p.17-18.

para compor a parte da plateia, recortou as fotos e posicionou os personagens de forma incomum a uma apresentação de música. *Os Trinta Valérios* original tinha cerca de 80x70 cm, e depois de finalizada a composição, foi reproduzido em um negativo de vidro, que se encontra no acervo do Museu Paulista da USP¹⁰¹.

Várias datas foram encontradas no decorrer da pesquisa quando se menciona a obra *Os Trinta Valérios* em livros ou jornais. Porém, segundo Boris Kossoy¹⁰², a data correta é 1901, de acordo com notícia publicada no jornal *O Commercio de São Paulo*:

Photographia Valerio; Reabriu hontem o seu acreditado atelier a Rua Quinze de Novembro n.19, o artista Valerio, que tem revolucionado a photographia ultimamente, apresentando ao público trabalhos de primeira ordem e novos no gênero. Hontem, vimos alli expostos explêndidos processos como sejam a l'Art Nouveau, Phototypia, Aquarellas, Pastel, Pleo, Carvão, Miniaturas, alto relevo, e Geminatura, novidade em São Paulo, isto é: gravação de retratos sobre crystal de espelho. Em miniaturas vimos trabalhos nítidos em cartão, porcellana e marfim, destacando-se na exposição o quadro Valerio Fregoli¹⁰³, composto de 30 figuras, e o interessante grupo Fé, Esperança e Caridade. Fizeram-se representar os jornaes da capital. Por ocasião do lauto lunch servido aos convidados foram trocados amistosos brindes e por nossa vez reiteramos as saudações ao distincto artista, agradecendo a gentileza do convite com que honrou esta redação.¹⁰⁴

Outro fato que merece uma atenção especial é que sempre que essa obra é mencionada em notícias de jornais se utiliza a palavra ‘quadro’ para se referir a ela, e nunca fotografia, ou montagem, ou composição.

É curioso, também, que sendo Valério tão cuidadoso com seu trabalho apresentasse essa “confusão” de espectadores tanto na montagem do Tribunal de Justiça quanto nos Trinta Valérios. É provável que tenha sido proposital, mas qual seria o motivo?

Os fotógrafos, mesmo que tenham uma ampla liberdade de ação nos efeitos artísticos, não têm a sua disposição as mesmas facilidades apresentadas aos outros artistas, como por exemplo, alterar as vistas das paisagens ou melhorar o aspecto de seu

¹⁰¹ Informações obtidas com Maria Luiza Vieira, neta de Valério Vieira.

¹⁰² KOSSOY, B. *Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002, p.319.

¹⁰³ Denominação inicialmente utilizada para nomear esta obra, que segundo Ricardo Mendes poderia ser uma referência ao ator Leopoldo Fregoli (1867-1936), que desempenhava diferentes papéis em uma mesma encenação, com rápida troca de caracterização.

¹⁰⁴ *O Commercio de São Paulo*. São Paulo, 09 mar. 1902, p.1. Hemeroteca, Biblioteca do Centro Cultural São Paulo/SP.

modelo; eles têm o poder de se recusar a retratar algo. “A fotografia tem seus limites”, declara Robinson¹⁰⁵, e “as regras fundamentais de composição aplicadas à fotografia são limitadas pela sua insuficiente plasticidade e pelas ferramentas disponíveis aos fotógrafos”¹⁰⁶.

O mesmo objeto retratado por diversos fotógrafos irá produzir resultados distintos em diferentes fotografias, não apenas porque cada profissional utiliza lentes e químicas diferentes do outro, mas, sobretudo porque o repertório de cada um é díspar, cada indivíduo possui um tipo de formação e, de algum modo, todo esse aprendizado é transmitido para a ponta do dedo na hora de decidir o momento exato de fazer a foto. Os melhores resultados são conquistados por aqueles que possuem mais conhecimento, não só dos materiais e técnicas fotográficas, mas da arte em geral.

As composições fotográficas permitem uma maior liberdade ao fotógrafo e facilitam a representação da natureza real. Mas, para que o resultado seja satisfatório, o fotógrafo deve ter um conhecimento avançado em fotografia, como relata Robinson:

(...) uma fotografia produzida através de uma impressão combinada deve ser meticulosamente estudada em cada detalhe para que nenhuma discrepância da natureza real possa ser descoberta em uma investigação mais detalhada. Nunca duas coisas devem ocorrer em uma imagem que não possa ocorrer na natureza simultaneamente. Se o céu for adicionado a uma paisagem, a luz deve cair nas nuvens e na terra através da mesma fonte e na mesma direção.¹⁰⁷

Rejlander e Robinson mantiveram um debate sobre o quanto era aceitável a manipulação e os efeitos na fotografia com finalidade artística, sendo apoiados por alguns colegas que defendiam a ampla liberdade de expressão e criticados por outro grupo, que apoiava um certo limite.

Para Robinson, todas as formas de artifício, truques ou predestinação estão à disposição do fotógrafo, de modo que a eles pertence a sua arte e não devem falsear a representação da natureza. Robinson foi, na verdade, um artista que conceituava previamente suas obras e as realizou em concordância com princípios intelectuais. O mesmo podemos afirmar a respeito de Valério Vieira.

¹⁰⁵ ROBINSON, H. *Pictorial Effect in Photography*. London: Piper & Carter, 1971, p.9-14.

¹⁰⁶ *Idem*, p.9-14.

¹⁰⁷ *Idem*, p.198.

É nos *Trinta Valérios* que nos deparamos com este artista-fotógrafo que, com criatividade e profissionalismo, soube se apresentar sob múltiplas facetas. E, na vida real, Valério Vieira procurou não esconder suas habilidades que passavam pela música, pintura e fotografia.

Considerações finais

A trajetória de Valério Vieira e o prestígio que ele conheceu enquanto fotógrafo-artista é a linha-mestra que conduziu este estudo. A trama de relações sociais e a diversidade das atividades profissionais foram elementos importantes para reconstituirmos sua vida e obra. Afinal, trata-se de um artista que, enquanto tal, inseriu-se na vida política e social das cidades onde atuou, até mesmo para poder dar vazão, à sua capacidade de criativa. O fato de ser reconhecido, ainda hoje, como o fotógrafo-autor da montagem *Os Trinta Valérios* (1901), acabou por ofuscar outras dezenas de suas criações, marcos na história da fotografia brasileira, da técnica e do ofício de fotógrafo.

Os vários artigos publicados nos jornais e revistas da época - Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais, principalmente – são importantes registros, alguns ainda inéditos, para reconstituirmos a dimensão do sucesso alcançado pelas obras e técnicas de Valério Vieira em seu tempo. Estes registros nos permitem contrapor e contestar informações até então publicadas nos livros de História da Fotografia ou artigos sobre o Valério Vieira, a maioria produzida após a década de 1970. Estes textos nos colocam diante de um profissional diferenciado pelo uso de métodos modernos e pelo cuidado na construção da ambientação dos retratos em função de sua clientela elitizada.

Algumas passagens até então desconhecidas - como sua parceria com Riberi em Ouro Preto; a encomenda dos cartões postais para a divulgação do Brasil na Exposição de Turim de 1911; e a comprovação da existência de outras panorâmicas realizadas neste mesmo ano – nos auxiliam a reconstituir a trajetória de Valério, de forma a apresentá-lo como uma pessoa extraordinária, apesar de não ser um anônimo para a História da Fotografia. Mesmo assim, seu nome foi sendo relegado a um segundo plano ofuscado pela obra de outros fotógrafos que continuaram em cena por muito mais tempo e seus cujos acervos foram preservados. Talvez tenha colaborado para este esquecimento, o fato de Vieira, ao final da vida, ter se afastado das suas atividades profissionais por problemas familiares.

Após a morte de Valério Vieira em 1941, não aparecem mais menções ao seu nome na imprensa e nem se comenta sobre o paradeiro da tela *Panorama de São Paulo*. Somente em maio de 1972, quando o Museu de Arte de São Paulo (MASP) realizou uma exposição em comemoração aos 50 anos da Semana de Arte Moderna, em São Paulo, é que a panorâmica de Valério Vieira reapareceu, sendo posicionada à entrada da

mostra. Se o objetivo era de proporcionar aos visitantes uma certa atmosfera da época, juntamente com outros objetos, como vestuário, recortes de jornais e máquinas, aquela imagem certamente contribuiu. No entanto, vale lembrar que a panorâmica de Valério entrava na exposição apenas como elemento de decoração e de ambientação, uma vez que o artista não participou da Semana de 22.

Somente em 1973, a partir do artigo de Boris Kossoy especialmente redigido para o jornal *O Estado de S. Paulo*, é que o nome de Valério começou a ressurgir no cenário da fotografia brasileira. Suas fotos passaram a fazer parte de exposições e sua obra reverenciada pela historiografia da fotografia. Firmava-se assim, o nome e a obra do fotógrafo dentre os mais importantes produtores de imagens das últimas décadas do século XIX e primeira metade do século XX.

Em 23 de novembro de 1994, a Casa das Rosas apresentou a exposição “Virando Vinte: Cotidiano – Imaginário – Política – São Paulo 1870-1910”, que retratava o imaginário paulistano na virada do século, quando a cidade de São Paulo “se veste de metrópole” e cria tradições locais¹. Algumas fotografias de autoria de Valério fizeram parte dessa mostra, dentre elas destaque para *Os Trinta Valérios*.

A partir de 1996, Valério Vieira começou a ser reconhecido como um fotógrafo de primeira grandeza. Sua tela *Panorama de S. Paulo* foi novamente exposta no Museu da Imagem e do Som de São Paulo na mostra “Panorama de Valério Vieira Anos 20”.

Seus trabalhos foram incluídos na mostra “Fotógrafos Presentes no Arquivo do IEB-USP”, realizada no Centro Universitário Maria Antônia (da Universidade de São Paulo), de 9 de dezembro de 1998 a 14 de março de 1999. Nesta mostra foram apresentadas reproduções de fotografias de 28 fotógrafos que trabalharam no país entre 1870 e 1940. O objetivo dessa mostra era divulgar o acervo fotográfico da instituição e enfatizar a importância da fotografia como documento histórico e fonte de pesquisa. Os fotógrafos selecionados foram: José Thomaz Sabino, J. F. Guimarães, Guilherme Gaensly, Filipi A. Fidanza, Joaquim Insley Pacheco, Alberto Henschel, Jacques Vigier, Michelle Rizzo, José Vollsack, Otto Rudolph Quaas, Valério Vieira, Augusto Malta, Germano Graeser, Benedito Junqueira Duarte e Jorge de Lima.

¹ SCHWARCZ, L. *Virando Vinte: imaginário paulistano em finais do século XIX*. Catálogo de exposição, São Paulo, 1994.

A fotografia que ilustrava o catálogo da mostra [Fig. 98] e o pôster de divulgação era um retrato da Sra. Dulce de Toledo, da Coleção Lino Vieira, de autoria de Valério Vieira, de cerca de 1905. Uma fotografia do Sr. Luis Fonseca, da mesma coleção, datada de 16 de dezembro de 1910 e uma foto do Altar-Mor do interior de Igreja do Arquivo de Mário de Andrade, s.d., completavam a participação de Valério nesta mostra.

98: Capa do Catálogo da Mostra Fotógrafos Presentes no Arquivo do IEB/USP 1870-1940. Acervo do IEB/USP

Em 1999, por sua importância artística e histórica, o *Panorama de São Paulo* passou por um processo de restauração que durou quatro meses e meio, e contou com uma equipe de quatro restauradores profissionais da equipe de Florence Maria White de Vera, em São Paulo. Em 19 de maio, do mesmo ano, a tela restaurada foi apresentada ao público na exposição *Valério Vieira: O Extraordinário Fotógrafo do Século Passado*, realizada no Museu da Imagem e do Som (MIS) de São Paulo. Esta mostra – que (re) introduziu a obra e o nome de Valério Vieira na história de São Paulo e da fotografia – permaneceu aberta até 15 de julho de 1999 e, por conta de sua ampla visitação, colaborou para o reconhecimento público deste fotógrafo-artista.

Rompia-se o silêncio: a exposição representou a consagração definitiva de Valério Vieira que passou a ser considerado como um dos nomes de destaque no contexto da história da fotografia no Brasil. As pessoas se identificavam com as imagens que, na sua maioria, faziam parte do acervo da família Vieira. O mais curioso é que, folheando o livro de presença da exposição, um detalhe chama a nossa atenção: 90% dos comentários foram dirigidos diretamente a Valério, no tempo presente, como se ele estivesse ali, participando da exposição.

Outras inserções ajudaram nesse processo de reabilitação do nome e da obra de Vieira. Ainda em 1999, entre os meses de setembro e dezembro, ocorreu uma exposição em São Paulo, que reunia obras de fotógrafos que, de alguma maneira, possuíam uma relação com a história do Jardim da Luz. Mais uma vez uma reprodução do *Panorama de São Paulo*, de Valério Vieira, estava presente, retratando o apogeu dessa região, um marco na urbanização da cidade de São Paulo².

Em 2000, um conjunto de obras de Valério fizeram parte da mostra “De la Antropologia a Brasília: Brasil 1920 – 1950” realizada no Centre Julio Gonzáles, em Valência – Espanha. Dois anos depois, essa mesma exposição foi apresentada em São Paulo, no MAB – FAAP. Este segmento reunia

alguns dos principais nomes de fotógrafos desse período, [...] e trabalhos que contemplavam tanto a fotografia documental arrojada e refinada do profissional atuante no Brasil, quanto a produção que questiona a

² DIAS, C e OHTAKE, R. *Jardim da Luz: um museu a céu aberto*. São Paulo: Senac, 2011.

materialidade dos suportes e as diversas possibilidades de manipulação e construção da imagem fotográfica.³

A obra *Os Trinta Valérios* foi um dos destaques da exposição sendo descrita no catálogo como “divertida e provocativa, além de ser definida como uma obra pioneira no gênero no Brasil. Foi considerada como uma “obra muito à frente de trabalhos similares que espantaram o mundo da fotografia nas décadas seguintes”.⁴

Em 2004, entre 16 de abril e 30 de maio, a *Panorâmica de São Paulo* foi exposta novamente no MIS/SP, como parte da mostra *Panoramas SP* organizada para a celebração do 450º aniversário da fundação de São Paulo. O evento tinha como objetivo “mostrar aspectos do desenvolvimento da cidade a partir da paisagem urbana, estabelecendo paralelos entre imagens históricas e contemporâneas”⁵. Dividida em cinco módulos temáticos, nos oferecia um verdadeiro passeio por São Paulo: “Iconografia de Boteco”, “Recortes da Paisagem”, “Fotógrafos Contemporâneos” e “Panoramas da Periferia”. O módulo “Panoramas” apresentava uma contraposição entre duas panorâmicas: a de Valério Vieira, datada de 1922, e outra, mais atual, realizada por Olavo Simões, tirada do mesmo local: a Torre do Sagrado Coração de Jesus. Ainda que a panorâmica de Simões tivesse proporções menores, a possibilidade do público fazer comparações imediatas, favorecia leituras ilimitadas entre passados distintos.

A importância do artista e o valor que sua produção fotográfica tem conquistado ao longo destes anos não são suficientes, porém, para garantir a preservação de seu acervo. O destino da fotografia *Panorama de São Paulo*, por exemplo, ainda é incerto. Em 2006, a obra ganhou uma sala climatizada no MIS/SP onde deveria ficar exposta permanentemente. No entanto, em 2007, o *Panorama* foi retirado e, desde então, está “guardado na reserva técnica do Museu da Cidade de São Paulo”⁶; situação que, evidentemente, dificulta o acesso dos pesquisadores e da população em geral. Esta história não é “outra história” e sim, parte de um todo maior que tem como base a trajetória desse artista que, de alguma maneira, expressou a modernidade da cidade. Através das suas panorâmicas, Valério materializou o seu sonho de ver São Paulo, numa única imagem, em todas as suas dimensões.

³ FERNANDES JR, R. *Fotografia no Brasil e Modernidade*. In: Catálogo da exposição “Brasil 1920-1950: da Antropologia a Brasília”. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 2002, p. 209-261.

⁴ *Idem*.

⁵ <http://www.brimagens.com.br>

⁶ <http://www.museudacidade.sp.gov.br>

A micro-história deste fotógrafo-artista nos apresenta dezenas de outros Valérios contidos na figura de um homem arrojado e identificado com as novidades técnicas do seu tempo. Apesar de Valério Vieira não ter sido o pioneiro de algumas das experimentações fotográficas que realizou, foi, com certeza, um homem atualizado com as inovações europeias que ocorriam no seu campo profissional. No Brasil estava entre os mais arrojados fotógrafos que, com criatividade, acrescentou um toque pessoal à própria obra.

Enfim, Valério Vieira foi um profissional incomum, que soube expressar-se através da fotografia, da música e da pintura. Suas múltiplas facetas merecem a atenção dos pesquisadores da fotografia, pois sua história não se esgota neste trabalho. A busca por outras fotografias e pinturas de sua autoria, em acervos públicos e coleções particulares, deve prosseguir, pois, a cada dia, teremos a oportunidade de chegar mais perto dos “trinta Valérios”.

Fontes e Bibliografia

ACERVOS CONSULTADOS

Acervo Maria Luiza Vieira – SP
Arquivo Histórico da Assembléia Legislativa de São Paulo – SP
Arquivo Histórico Público Mineiro – MG
Biblioteca Carolina Maria de Jesus – Museu Afro Brasil - SP
Coleção Péricles Coli Machado e Maria Lúcia de Oliveira Machado Leonardo – SP
Fundação Biblioteca Nacional – RJ
Fundação Telefônica – SP
Instituto de Estudos Brasileiros – USP
Museu de Arte Contemporânea de São Paulo - SP
Museu da Imagem e do Som – SP
Museu Paulista da Universidade de São Paulo - SP
Seção Arquivo de Negativos DIM/ DPH/ SMC/ PMSP – SP

FONTES

Iconografia

Fotografias

- ✓ Adolphe-Eugène Disdéri, *Carte-de-visite Mosaic*. 1864. Coleção Particular
- ✓ Augusto Malta. *Visão Panorâmica da Exposição Nacional*. Rio de Janeiro, 1908. [Reproduzido do Catálogo '1908, um Brasil em exposição', Rio de Janeiro, 2011]
- ✓ *Capa do Catálogo da Mostra Fotógrafos Presentes no Arquivo do IEB/USP 1870-1940*. Acervo do IEB/USP
- ✓ *Cartão Postal da Fazenda Santa Gertrudes*, por Valério Vieira, 1905. Acervo particular
- ✓ Charles David Winter. *Autoportrait Double*. 1870. . [Reproduzido de MAISON DE VICTOR HUGO. *Le Photographe Photographié: L'autoportrait en France 1850-1914*]
- ✓ De Torbéchet. *L'Artiste, Le Jongler et Autoportrait*. 1860. . [Reproduzido de MAISON DE VICTOR HUGO. *Le Photographe Photographié: L'autoportrait en France 1850-1914*]
- ✓ Eugène Appert . *Execution of the Hostages at The Rocket Prison*. 1871. [www.photographymuseum.com]
- ✓ Eugène Appert. *Assassinat des Généraux Clement Thomas et Jules Lecomte*. 1871. [www.photographymuseum.com]
- ✓ Eugène Appert. *Execution de Rossel Bourgeois et Ferré*. 1871. [www.photographymuseum.com]
- ✓ *Foto de Marie-Hippolyte Byancard*. Paris, 1887. Acervo da Bibliothèque Nationale de France
- ✓ *Fotógrafo não identificado. Exposição de Valério Vieira no Salão Progredior*. São Paulo, 1905. [Reproduzido da revista *Santa Cruz*, VI (4), São Paulo, 1906]

- ✓ Fotógrafo não identificado. *Pavilhão de São Paulo – Exposição Nacional do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, 1908. [Reproduzido do Catálogo ‘1908, um Brasil em exposição’, Rio de Janeiro, 2011]
- ✓ Fotógrafo não identificado. *Residência de Valério Vieira em Ouro Preto*, MG, 2010. Acervo Maria Luiza Vieira
- ✓ Fotógrafo não identificado. *Retrato do jovem Valério Vieira*. Rio de Janeiro, s.d. Albumina. Acervo Museu Paulista/ USP
- ✓ Fotógrafo não identificado. *Valério Vieira*. São Paulo, 1938. Acervo Museu Paulista/USP
- ✓ *Foto-pintura de D. Pedro II*, de Valério Vieira, s.d. Acervo Museu Paulista/USP
- ✓ *Fotos de Marie-Hippolyte Byancard*. Paris, 1889/1890. Acervo da Bibliothèque Nationale de France
- ✓ Francis Galton. *Composição de retratos*. 1883. [Reproduzido de GALTON, F. *Inquires into human faculty*, 1883]
- ✓ *Frente e Verso de Carte-de-visite*, de Valério e Riberi. Ouro Preto, s.d. Acervo SBalady
- ✓ Georges Leuzinger. *Panorama da Gamboa*. Rio de Janeiro, 1880. Acervo Instituto Moreira Salles
- ✓ Gustave Le Gray. *The Mediterranean*. 1856-59. [Reproduzido de *The Inventions of Photography: the first fifty years*, 2001]
- ✓ Henri Roger. “*Trilocation*” e “*Bilocation*”.1890. . [Reproduzido de MAISON DE VICTOR HUGO. *Le Photographe Photographié: L’autoportrait en France 1850-1914*]
- ✓ Henry Robinson. *Composite Nor Easter*. s/d. [Reproduzido de ADES, D. *Photomontage*. London, 1976]
- ✓ Henry Robinson. *Fading Away*. 1858. [Reproduzido de FRIZOT, M. *The New History of Photography*, 1998]
- ✓ John Morrissey. *Composite Photograph*. 1896. [ADES, D. *Photomontage*. London, 1976]
- ✓ Marc Ferrez. *Praia de Botafogo*. Rio de Janeiro,c. 1893. Coleção Gilberto Ferrez/Acervo Instituto Moreira Salles
- ✓ Oscar Rejlander .*The two ways of life*.1857. [Reproduzido de ADES, D. *Photomontage*. London, 1976]
- ✓ *Painel da Legislatura de 1923 a 1926 da Câmara Municipal de São Paulo*, s.d. Acervo da Câmara Municipal de São Paulo
- ✓ *Painel do Senado Paulista, da Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo*, 1900
- ✓ *Pavilhão ‘Anexo Paulista’ – Exposição Nacional do Rio de Janeiro*, 1908. [Reproduzido do ‘Catálogo Geral Ilustrado’ da Exposição Nacional de 1908, São Paulo, 1908]
- ✓ *Reprodução do fotograma do filme de Conrado Wessel*. São Paulo, 1908. Acervo SBalady
- ✓ *Retrato de D. Pedro II*. Foto: Luiz Terragno, Rio Grande do Sul, 1865. Acervo IMS
- ✓ *Retrato de Maria Luiza Vieira*, por Valério Vieira. São Paulo, s.d. Acervo Museu Paulista/USP
- ✓ *Retrato de Militão Augusto de Azevedo*, por Valério Vieira, São Paulo, s.d. Acervo Museu Paulista/USP
- ✓ *Retratos de Maria Luiza Vieira*, por Valério Vieira. São Paulo, s.d. Acervo Maria Luiza Vieira

- ✓ Valério com um de seus filhos – Frente e Verso, s.d. Acervo Museu Paulista/USP
- ✓ Valério Vieira. *Cabinet da Sra. R. Schnoor*. São Paulo, 1901. Coleção Boris Kossoy
- ✓ Valério Vieira. *Cabinet da Sra. Mathilde*. São Paulo, 1909. Coleção Boris Kossoy
- ✓ Valério Vieira. *Cabinet de duas jovens*. São Paulo, 1902. Coleção Boris Kossoy
- ✓ Valério Vieira. *Cabinet de um jovem*. São Paulo, s.d. Coleção Boris Kossoy
- ✓ Valério Vieira. *Cabinet de um menino*. São Paulo, 1909. Coleção Boris Kossoy
- ✓ Valério Vieira. *Cabinet de um senhor*. São Paulo, s.d. Coleção Boris Kossoy
- ✓ Valério Vieira. *Cabinet de uma senhora*. São Paulo, s.d. Coleção Boris Kossoy
- ✓ Valério Vieira. *Cabinet do Dr. Daniel Rossi*. São Paulo, s.d. Coleção Boris Kossoy
- ✓ Valério Vieira. *Cabinet do Sr. Francisco Bonfim*. São Paulo, 1903. Coleção Boris Kossoy
- ✓ Valério Vieira. *Cartão Bébé*. São Paulo, s.d. Acervo SBalady
- ✓ Valério Vieira. *Cartão de Boas Festas*. São Paulo, 1903. Acervo Museu Paulista/ USP
- ✓ Valério Vieira. Expressões faciais. s/d. Acervo Fundação Biblioteca Nacional
- ✓ Valério Vieira. *Fazenda Santa Gertrudes*. Rio Claro, São Paulo, 1905. [Reproduzido de HÜ, Charles. *Le Brésil*. Paris: Revue France-Brésil, 1907]
- ✓ Valério Vieira. *Imagem a partir do negativo de vidro da fotomontagem Os Trinta Valérios*. 1901. Acervo Museu Paulista/USP
- ✓ Valério Vieira. *Panorâmica da Fazenda Santa Gertrudes*. Rio Claro, São Paulo, 1905. [Reproduzido da revista *Santa Cruz*, VI (4), São Paulo, 1906]
- ✓ Valério Vieira. *Panorâmica de São Paulo*. São Paulo, 1922. Acervo Iconografia/Casa da Imagem/SP. [Reprodução: Fausto Chermont] – página seguinte
- ✓ Valério Vieira. *Retrato de crianças*. Ouro Preto, s.d. Coleção SBalady
- ✓ Valério Vieira. *Retrato de homem*. s.d. Coleção SBalady
- ✓ Valério Vieira. *Retrato de Izabelle*. São Paulo, s.d. Coleção SBalady
- ✓ Valério Vieira. *Retrato de Lucilla Prado*. São Paulo, 1902. Coleção SBalady
- ✓ Valério Vieira. *Retrato de Maria Luiza Vieira*. São Paulo, 1927. Coleção SBalady
- ✓ Valério Vieira. *Retrato de mulher*. São Paulo, 1915. Coleção SBalady
- ✓ Valério Vieira. *Retrato de mulher*. São Paulo, s.d. Coleção Boris Kossoy
- ✓ Valério Vieira. *Retrato de mulher*. São Paulo, s.d. Coleção SBalady
- ✓ Valério Vieira. *Tribunal de Justiça em plena sessão*. 1902. Acervo SBalady
- ✓ Valério Vieira. *Vista parcial do pico do Itacolomi*. Ouro Preto, MG, 1891. Gelatina/prata. Acervo Arquivo Público Mineiro
- ✓ *Verso de Carte-de-visite do estúdio de Valério Vieira em Ouro Preto*, MG. Reproduzido da Revista Facom, nº 10, 2002
- ✓ *Verso de carte-de-visite*, de Valério Vieira. Pindamonhangaba, 1889. Acervo SBalady
- ✓ Willian Notman . *Skating Carnival*. 1870. [www.mccor-museum.qc.ca]
- ✓ Willian Notman. *The Mikado*. 1886. [www.mccor-museum.qc.ca]

Pinturas

- ✓ Valério Vieira. *Manuel Antônio Duarte de Azevedo. Presidente do Senado Paulista*. São Paulo, s/d. Óleo sobre tela. Acervo Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo
- ✓ Valério Vieira. *João Álvares Rubião Júnior. Presidente do Senado Paulista*. São Paulo, s/d. Óleo sobre tela. Acervo Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo
- ✓ Valério Vieira. *Francisco de Assis Peixoto Gomide. Presidente do Senado Paulista*. São Paulo, s/d. Óleo sobre tela. Acervo Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo
- ✓ Valério Vieira. *José Alves Guimarães Júnior. Presidente do Senado Paulista*. São Paulo, s/d. Óleo sobre tela. Acervo Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo

Cartões Postais

- ✓ *Cartão Postal de São Paulo*, por Valério Vieira, s.d. Reproduzido da Revista Facom, nº 10, 2002
- ✓ *Cartão Postal do Clube de Regatas*, por Valério Vieira, São Paulo, 1918. Acervo Péricles Coli Machado e Maria Lúcia de Oliveira Machado Leonardo
- ✓ *Cartão Postal, Fazenda Santa Gertrudes*, por Valério Vieira, 1905. Acervo particular
- ✓ *Cartão Postal, Tijuca*, Rio de Janeiro, por Valério Vieira, s.d. Acervo Péricles Coli Machado e Maria Lúcia de Oliveira Machado Leonardo
- ✓ *Pavilhão do Brasil na Exposição de Turim*. Itália, 1911. [Reproduzido do site www.italyworldsfairs.org]

Atestado de Óbito

Valério Vieira. São Paulo, 26 jul 1941. Acervo Pessoal da Família Vieira, SP.

Correspondências

Carta de Alfredo Nunes ao “Almirante”, da Rádio Tupy. Rio de Janeiro, 18 jan.1949. Acervo Museu da Imagem e do Som/RJ.

Folheto

O Record Mundial da Photographia, São Paulo, 1922. Acervo Pessoal da Família Vieira, SP

Laudo Técnico

Laudo Técnico e de Avaliação referente a um lote de fotografias oferecido para venda ao Museu Paulista emitido por Vânia Carneiro de Carvalho e Ricardo Mendes, Museu Paulista da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1992. Arquivo do MPU-SP

Livros de Registros

Anais da Câmara Municipal de S. Paulo. São Paulo, 1908 e 1921.

Livro Copiador AMRC 35. Fazenda Santa Gertrudes, Rio Claro, São Paulo, 1905-1906.

Manuais

- DEMACHY, R. & PUYO, C. *Les Procédés d'Art en Photographie*. Paris: Photo-club de Paris. 1906.
- KLARY, C. *Manual de Photographia*. Rio de Janeiro: Editora Laemmert & Cia. 1896.
- WOODBURY, W. *Photographic Amusements: Including a Description of a Number of Novel Effects Obtainable with the Câmera*. New York: The Photographic Times Publishing Associations, 1895.

Obras Raras

- ARAÚJO, V. *Salões, Circos e Cinemas de São Paulo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1891.
- BANDEIRA JR., A. F. *A Indústria no Estado de São Paulo em 1901*. São Paulo: Diário Oficial, 1901.
- Catálogo Geral Ilustrado da Exposição Nacional de 1908*. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1908.
- GALTON, F. *Inquires Into Human Faculty*. 1883.
- GALVÃO, A. *Subsídios para a História da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro: ENBA, 1954.
- HÜ, C. , “Le Brésil:, In: Paris: *Revue France-Brésil*, 1907.

Orais

- Entrevista com Ana Maria Guariglia realizada por Sonia Balady*, São Paulo, 23 set. 2005.
- Entrevista com Maria Luiza Vieira realizada por Fernanda Scalvi e Ana Maria Guariglia para o “Projeto Valério Vieira”*, Estúdios do Museu da Imagem e do Som, São Paulo, 7 out. 1993. (posteriormente editada em vídeo)
- Entrevista com Maria Luiza Vieira realizada por Sonia Balady*. São Paulo, 18 jan. 2006.
- Entrevista com o maestro Paulo Rydlewski realizada por Sonia Balady*. São Paulo, 28 março 2011.
- Palestra “*Fotografia e Arte Pública: uma primeira análise*”, proferida por Ricardo Mendes, no Instituto de Artes da UNESP. São Paulo, 29 set. 1998.

Relatório

- Restauração da Panorâmica de São Paulo*, de autoria de Florence M. White de Vera para quem o Museu da Imagem e do Som de São Paulo, São Paulo, 1999. Arquivo do MIS/SP.

Partituras musicais

- Adamastor*, de Valério Vieira. São Paulo, s.d.
- Ai! Ai!*, de Valério Vieira. Rio de Janeiro, s.d.
- As tuas lágrimas*, de Valério Vieira. Rio de Janeiro, s.d.
- Capoeira*, de Valério Vieira. São Paulo, s.d.
- Catita*, de Valério Vieira. Rio de Janeiro, s.d.
- La Irenita*, de Valério Vieira. Rio de Janeiro, s.d.
- Paulista*, de Valério Vieira. Rio de Janeiro, s.d.
- Valeripopka*, de Valério Vieira. São Paulo, s.d.
- Vivi*, de Valério Vieira. Rio de Janeiro, s.d.

Periódicos

Almanak Laemmert, Rio de Janeiro - 1862
Correio Paulistano, São Paulo, 30 out. 1897, 19 nov. 1898, 10 dez. 1905, 11 dez. 1905, 06 jan. 1906.
Folha da Noite, São Paulo, 7 set. 1922, 13 set. 1922, 16 set. 1922, 28 fev. 1949
Folha de S. Paulo, São Paulo, 1 jun.1988.
Jornal de Minas, Ouro Preto, Minas Gerais, maio 1891
Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 23 dez. 1842, 01 set. 1884, 26 set. 1884,
O Commercio de São Paulo, São Paulo, 09 mar. 1902, 19 nov. 1905
O Estado de S. Paulo. São Paulo, 26 fev. 1893, 4 maio 1907, 4 mar. 1973, 1 fev. 1975
Revista D'Art. São Paulo, nº 5, 1999.
Revista Fotóptica, São Paulo, 1989
Revista O Archivo Illustrado, São Paulo, 1903
Revista Santa Cruz, VI (4). São Paulo, jan. 1906
Revista S. Paulo Magazine, São Paulo, nº 6, 1 set. 1906
Revista Vida Paulista, São Paulo (nº 5), 1903.
Temporalidades. Belo Horizonte vol.2 nº 1, Jan./Jul.2010

BIBLIOGRAFIA

ACHUTTI, L. E. *Fotoetnografia: um Estudo de Antropologia Visual sobre Cotidiano, Lixo e Trabalho*. Porto Alegre: Tomo Editorial; Palmarinca, 1997.
ADES, D. *Photomontage*. London: Thames and Hudson, 1976.
ANDRADE, R. *Fotografia e Antropologia: Olhares Fora-Dentro*. São Paulo: Estação Liberdade; EDUC, 2002.
ARGAN, G. *Arte Moderna: Do Iluminismo aos Movimentos Contemporâneos*. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
ASZMANN, F. *Fotomontagem e Arte*. São Paulo: Editora Revista Fotoarte, 1961.
AUMONT, J. *A Imagem*. Campinas: Papirus, 1993.
BARBUY, H. *A Cidade-Exposição: Comércio e Cosmopolitismo em São Paulo 1860-1914*. São Paulo: EDUSP, 2006.
BARDI, P. *Em Torno da Fotografia no Brasil*. São Paulo: Banco Sudameris do Brasil, 1987.
BARTHES, R. *A Câmara Clara: Nota sobre a Fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
BAUDELAIRE, C. *A Modernidade de Baudelaire*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
BENJAMIN, W. *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaios sobre Literatura e História da Cultura*. (obras escolhidas v. 1), 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
BORGES, M. E. *Fotografia & História*, 2ª ed.. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.
BUITONI, D. S. *Fotografia e Jornalismo: A Informação Pela Imagem*. São Paulo: Saraiva, 2011.
CALIL, C. (org.). *Memória Paulistana*. São Paulo: MIS, 1975.
CAMARGO, M.; MENDES, R. *Fotografia: Cultura e Fotografia Paulista no Século XX*. São Paulo: Secretaria Municipal da Cultura, 1992.
CAMARGOS, M. *Villa Kyrial - Crônica da Belle Époque Paulistana* São Paulo: Editora Senac, 2ª edição, 2001.

- CAMPOFIORITO, Q. *A Missão Artística Francesa e seus Discípulos 1816-1840*. [Coleção História da Pintura Brasileira – Vol. 2] Rio de Janeiro: Edições Pinakothèque, 1983.
- _____. *A Proteção do Imperador e os Pintores do Segundo Reinado 1850-1890* [Coleção História da Pintura Brasileira – Vol. 3] Rio de Janeiro: Edições Pinakothèque, 1983.
- CAPAZ, C. *Memórias de Angra dos Reis*. Rio de Janeiro: ASA Artes Gráficas, 1996.
- CHARNEY, L. e SCHWARTZ, V. *O Cinema e a Invenção da Vida Moderna*. 2ªed. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- CHÉROUX, C.; UTE, E. *The Stamp of Fantasy: the Visual Inventiveness of Photographic Postcards*. Germany: Steidl, 2008.
- COSTA, H.; SILVA, R. *A Fotografia Moderna no Brasil*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- CRAWFORD, W. *The Keepers of Light*. New York: Morgan & Morgan, 1979.
- DEL PRIORE, M; VENANCIO, R. *Uma Breve História do Brasil*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2010.
- DIAS, C. e OHTAKE, R. *Jardim da Luz: um Museu a Céu Aberto*. São Paulo: Editora Senac, 2011.
- DUARTE, B. *B J Duarte: Caçador de Imagens*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- DUBOIS, P. *O Ato Fotográfico e Outros Ensaios*. Campinas: Papirus, 1993.
- ECO, U. Sobre os espelhos. In: *Sobre os Espelhos e Outros Ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- ESTRADA, L. *A Arte Brasileira*. Campinas: Mercado de Letras, 1995.
- FABRIS, A. (org.). *Fotografia: Usos e Funções no Século XIX*. São Paulo: EDUSP, 1999.
- _____. *Identidades Virtuais: uma Leitura do Retrato Fotográfico*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.
- _____. *O Desafio do Olhar: Fotografia e Artes Visuais no Período das Vanguardas Históricas, Volume I*. São Paulo: Editora WMF; Martins Fontes. 2011.
- FATORELLI, A. *Fotografia e Viagem: entre a Natureza e o Artifício*. Rio de Janeiro: Relume Dumará/FAPERJ, 2003.
- FERNANDES JR., R. LIMA, M. R. A e VALADARES, P. *BJ Duarte: Caçador de Imagens*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- FERREZ, G. *A Fotografia no Brasil: 1840 – 1900*, 2ªed. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985.
- FLUSSER, V. *Filosofia da Caixa Preta: Ensaios para uma Futura Filosofia da Fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002
- FREUND, G. *La Fotografia como Documento Social*. Barcelona: Gustavo Gili, 1974.
- FREYRE, G.; PONCE DE LEON, F.; VASQUEZ, P. *O Retrato Brasileiro - Fotografias da Coleção Francisco Rodrigues 1840-1920*. Rio de Janeiro: Funarte/Fundação Joaquim Nabuco, 1983.
- GINSBURG, C. *Mitos, Emblemas e Sinais: Morfologia e História*. São Paulo: Companhia da Letras, 1989.
- GERNSHEIM, H. *Creative Photography: Aesthetic Trends 1839-1960*. New York: Dover Publications, 1962.
- GERODETTI, J. E.; CORNEJO, C. *As Ferrovias do Brasil nos Cartões Postais e álbuns de lembranças*. São Paulo: Solaris Edições Culturais, 2005.
- _____. *Lembranças de São Paulo – A Capital Paulista nos Cartões Postais e Álbuns de Lembranças*. São Paulo: Studio Flash Produções Gráficas, 1999.

- GOULARD, P.C. *A Fotografia em São Paulo: Anúncios e Notícias em Jornais e Almanques de São Paulo 1839/1900*. São Paulo: SMC/CCSP/Div. Pesquisas, 1988.
- GOULART, P; MENDES, R. *Noticiário Geral da Photographia Paulistana: 1839-1900*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo/ Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.
- GRANGEIRO, C. *As Artes de um Negócio: a Febre Photographica – São Paulo 1862-1886*. Campinas: Mercado de Letras/ FAPESP, 2000.
- GUARIGLIA, A. M. *Imagens Contam Histórias do Rio e de São Paulo*, 1993. (Manuscrito).
- HENISCH, H & HENISCH, B. *The Photographic Experience 1839-1914: Images and Attitudes*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University, 1993.
- HOBBSBAWN, E. *Pessoas Extraordinárias: Resistência, Rebelião e Jazz*. São Paulo: Paz e Terra, 1998.
- KOSSOY, B. *Conrado Wessel – o Primeiro Fabricante de Papel Fotográfico no Brasil*. Boletim SEAFESP, 1976.
- _____. *Fotografia & História*, 2ªed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- _____. *Fotografia como Fonte Histórica - Introdução à Pesquisa e Interpretação das Imagens do Passado*. São Paulo: Museu da indústria, comércio e tecnologia de São Paulo, 1980.
- _____. *Origens e Expansão da Fotografia no Brasil – século XX*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.
- _____. *Os Tempos da Fotografia: o Efêmero e o Perpétuo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.
- _____. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.
- _____. *São Paulo, 1900*. São Paulo: Kosmos/CBPO, 1988.
- KUBRUSLY, C. *O Que é Fotografia*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- LEGGAT, R. *Rejlander, Gustave Oscar: Uma História da Fotografia*. [www.rleggat.com]
- LUCCOCK, J. *Notas sobre o Rio de Janeiro e Partes Meridionais do Brasil*. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/Edusp, 1975.
- MACHADO, A. *A Ilusão Especular: Introdução à Fotografia*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. *Pré-cinemas & Pós-cinemas*. Campinas: Papirus Editora, 1997.
- MacNEIL, R. *The World of William Notman*. Boston: Godine, 1993
- MAGALHÃES, A.; PEREGRINO, N. *Fotografia no Brasil: um Olhar das Origens ao Contemporâneo*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.
- MAISON DE VICTOR HUGO. *Le Photographe Photographié: L'Autoportrait en France 1850-1914*. Paris: Maison Européenne de la Photographie, 2005.
- McCAULEY, E. A.A.E. *Disdéri and the Carte de Visite Portrait Photograph*. London: Yale University Press, 1985.
- MELLO, M. T. *Arte e Fotografia: o Movimento Pictorialista no Brasil*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1998.
- MOURA, C. (org.). *Retratos Quase Inocentes*. São Paulo: Livraria Nobel, 1983
- ORVELL, M. *The Real Thing*. London: Chapel Hill, 1989.
- PAULINO, A. M. *Jorge de Lima*. São Paulo: EDUSP, 1995.
- PEVSNER, N. *Academias de Arte - Passado e Presente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- ROBINSON, H. P. *Pictorial Effect in Photography*, 2ªed. New York: Helios, 1971.
- ROUILLÉ, André. *La Photographie em France. Textes & Controverses: une Anthologie, 1816-1871*. Paris, Editions Macula, 1989.

- SCHARF, A. *Arte y Fotografía*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.
- SCHWARCZ, L. *Virando Vinte: Imaginário Paulistano em Finais do Século XX*. Catálogo de exposição. São Paulo, 1994.
- SCHWARTZ, J. (org.) *Da Antropofagia a Brasília: Brasil 1920-1950*. São Paulo: FAAP e Cosac & Naify Ed., 2002.
- SONTAG, S. *Diante da Dor dos Outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____. *Sobre Fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1977.
- SOULAGES, F. *Estética da Fotografia: Perda e Permanência*. São Paulo: Editora Senac, São Paulo, 2010.
- TURAZZI, M. I. *Poses e Trejeitos: a Fotografia e as Exposições na Era do Espetáculo – 1839/1889*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- VASQUEZ, P. *A Fotografia no Império*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2002.
- _____. *D. Pedro II e a Fotografia no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Index, 1985.
- _____. *Fotografia: Reflexo e Reflexões*. Porto Alegre: L&PM, 1986.
- _____. *Fotógrafos Alemães no Brasil do Século XIX*. Rio de Janeiro. Metalivros: 2000.
- _____. *Mestres da Fotografia no Brasil – Coleção Gilberto Ferrez*. Rio de Janeiro: Centro Cultural do Banco do Brasil, 1995.
- _____. *O Brasil na Fotografia Oitocentista*. São Paulo: Metalivros, 2003.
- WICHARD, R. e WICHARD, C. *Victorian Cartes-de-Visite*. Great Britain: Shire Publications, 1999.

Artigos

- ANDRADE, M. “Fantasias de um poeta”, In: *O Poeta Insólito: Fotomontagens de Jorge de Lima*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, 1987, p. 9-10.
- BARDI, P. “A História da Fotografia no Brasil”, In: *Revista Fotóptica*, São Paulo: Editora Fotóptica S.A., 1989, p. 28.
- CARNEIRO, M. L.T. “Arquivos-Relicários: Múltiplas Narrativas para a Construção da História e da Memória”, In: SOUZA, E. M. de; MIRANDA, W. (Orgs.). *Crítica e Seleção*. Belo Horizonte: editora da UFMG, 2011, p. 327-340.
- CASTANHO, E. *Arte e Cultura*. Publicado no site www.tecsi.fea.usp.br/eventos, em 2004
- CHARTIER, R. “O Mundo como Representação”, In: *Estudos Avançados*, São Paulo, nº 11 (5), 1991, p. 138-178.
- CHÉROUX, C. “Portraits em Pied...de Nez. L’Introduction du Modele Récréatif dans la Photographie Foraine”, In: *Études Photographique*. Paris: Société Française de Photographie, nº 16, 2005, p. 88-107.
- COSTA, L. F. De C.; TOGNON, M.; SCARPELINE, R., “O Patrimônio Arquivístico de Antigas Fazendas Paulistas”, In: *CEDAP, UNESP – FCLAs – v. 5, n.1, out. 2009*, p. 107-122.
- ENTLER, R. *A Fotografia e o Diagnóstico do Espírito*. [www.iconica.com.br]
- FABIAN, A. e ROHDE, B. “Progresso e Modernidade: Sonho de uma Nação – Exposição de 1908”, In: *Revista Eclética*, nº25, Rio de Janeiro: Jul./Dez. de 2007 [Disponível em www.puc.riodigital.com.puc-rio.br]
- FERNANDES JR., R. “Fotografia e Modernidade – Referências e Experiências Isoladas”, In: *Revista Facom*, nº10, São Paulo, 2º semestre 2002, p. 34-41.

- _____. “Fotografia no Brasil e Modernidade”. In: Catálogo da Exposição “*Brasil 1920-1950: da Antropologia a Brasília*”. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 2002, p. 209-261.
- GRANGEIRO, C. “As Artes de um Negócio: no Mundo da Técnica Fotográfica do Século XIX”, In: *Revista Brasileira de História*, vol. 18, nº 35. São Paulo: 1998, p. 185-205.
- HAGUE, N. *William Notman, Le Photographe*. [www.mccord-museum.qc.ca]
- KOSSOY, B. “Os 30 Valérios”, In: *History of Photography on International Quarterly*. London: Taylor & Francis Ltd., v. 2, n. 1, jan. 1978, p.22.
- _____, “Panorama da Fotografia no Brasil desde 1832.”, In: Suplemento do Centenário do Estado de São Paulo. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo: 1 fev. 1975, p.2.
- _____, “Valério Vieira: viveu em São Paulo um dos gênios da fotografia mundial”, In: Suplemento literário, *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 4 mar. 1973, p. 5.
- MARCONDES, M., “Conservação e Preservação de Coleções Fotográficas”, In: www.historica.arquivoestado.sp.gov.br
- MAUAD, A. M., “Entre Retratos e Paisagens, as Imagens do Brasil Oitocentista”, In: MARCONDES, N; BELLOTO, M (org.). *Turbulência Cultural em Cenários de Transição: O Século XIX Ibero-Americano*. São Paulo: Edusp, 2005, p. 13-49.
- MENDES, R. *Fotografia e Modernismo: Um Breve Ensaio Sobre Ideias Fora do Lugar*. Publicado no site www.fotoplus.com, em 25.08.1996.
- _____, “Música e Fotografia – Um Olhar sobre a MPB”, In: *Revista D’Art*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1999, nº 5, p. 26-33.
- _____. O Valério Comprimenta-vos: Persona e Invenção na Virada do Século. In: *Valério Vieira Catálogo*. São Paulo: Museu da Imagem e do Som de São Paulo, 2006, p. 4-13.
- PESAVENTO, S. J. O Corpo e a Alma do Mundo. A Micro-História e a Construção do Passado, In: *Revista História Unisinos*, São Leopoldo, v. 8, nº 10, p. 179-189, jul. dez. 2004, p. 183-184.
- PERSICHETTI, S., “As 30 Facetas de Um só Valério”, In: *História Viva*. São Paulo: Duetto Editorial, maio 2004, p. 78-82.
- ROSSI, M., “Circulação e Mediação da Obra de Arte na Belle Èpoque Paulistana”, In: *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 6/7, n. 007, 2003, p. 83-122.
- TELES, A., “Ceci n’est pas un mirror: uma análise da fotografia como um espelho”, In: *INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação*, XXVI Congresso Brasileiro de Ciência da Comunicação. Belo Horizonte/MG, 2 a 6 de setembro de 2003.
- VALENÇA, S. S. “Aspectos da MPB no século XIX”, In: *Revista da USP*, nº4. São Paulo, Dez./Jan./Fev., 1990, p. 3-12.
- VASQUEZ, P. “Fotomontagem”, In: *Enciclopédia de artes visuais*. [Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br>. Acesso em: 7 abr. 2006]
- POLLACK, M., “Memória, Esquecimento, Silêncio”. In: *Estudos Históricos 3 – Memória*. São Paulo: Edições Vértice, 1989. p. 5-15.

Catálogos

- 1908, *um Brasil em Exposição*. Exposição realizada na Caixa Econômica Federal. RJ, 2011.
- Brasil 1920-1950: da Antropologia a Brasília*. Exposição realizada na Fundação Armando Álvares Penteado/SP, 2002.
- Brazil at the Louisiana Purchase Exposition*, St. Louis/USA, 1904.
- Catálogo Geral Ilustrado da Exposição Nacional do 1908*. Rio de Janeiro, 1908.

Exposição Geral de Belas Artes. Rio de Janeiro, 1879.
Memória Paulistana. Exposição organizada pelo MIS/SP, 1975.
Panoramas: a Paisagem Brasileira no Acervo do Instituto Moreira Salles. Exposição organizada pelo IMS/SP, 2012.
Retratos do Império e do Exílio. Exposição realizada pelo IMS, 2011
Virando Vinte: Cotidiano – Imaginário – Política – São Paulo 1870-1910. Exposição realizada pela Casa das Rosas/ SP, 1994.

Obras de Referência

BURTIN-VINHOLES, S. *Dicionário Francês-Português*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2006.
FERREIRA, A. *Dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
FRIZOT, M. *The New History of Photography*. Köln: Könemann, 1998.
GALVEZ, J. *Dicionário Petit Larousse Francês-Português*. São Paulo: Larousse do Brasil, 2005.
KOSSOY, B. *Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro: Fotógrafos e Ofício da Fotografia no Brasil (1833-1910)*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.
LEGGAT, R. *A History of Photography From its Beginnings till the 1920s*, 1999. [Disponível on-line a partir de <http://host1.kbnet.co.uk/rleggat/photo/>]
LEVY, C. *Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes: Período Monárquico – Catálogo de Artistas e Obras entre 1840 e 1884*. Rio de Janeiro: Edições Pinakothke, 1990.
RONAI, P. *Dicionário Francês-Português*. Rio de Janeiro: Lexikon Editorial, 2007.

Teses

FABIO, F. *Um Álbum Imaginário: Insley Pacheco*. Campinas: Dissertação de Mestrado em Multimeios apresentada ao Instituto de Artes, IA-UNICAMP, 2005.
TAKEUCHI, M. *Entre Gueixas e Samurais: a Imigração Japonesa nas Revistas Ilustradas Brasileiras [1897-1945]*. São Paulo, Tese de Doutorado em História Social, FFLCH-USP, 2009.
ROCHA, A. L. *Fazenda Santa Gertrudes: Modelo de Produção Cafeeira no Oeste Paulista 1895-1930: Contribuição de Eduardo Prates à Definição de Novos Parâmetros Produtivos*. São Paulo, Tese de Doutorado em História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo, FAU-USP, 2008.

Sites

- ✓ alternativafotografica.wordpress.com
- ✓ brigittrluiza.blogspot.com.br
- ✓ epartitura.blogspot.com
- ✓ www.al.sp.gov.br
- ✓ www.bn.br/fbn/bibsemfronteiras
- ✓ www.brasilcultura.com.br
- ✓ www.brimagens.com.br
- ✓ www.classicos.hpg.ig.com.br
- ✓ www.cliquemusic.uol.com.br
- ✓ www.clubedejazz.com.br
- ✓ www.cultura.sp.gov.br
- ✓ www.dezenovevinte.nrt

- ✓ www.fcmpe.com.br
- ✓ www.fotoplus.com
- ✓ www.grupvallparadis.com
- ✓ www.iconica.com.br
- ✓ www.ig.com.br/ultimosegundo
- ✓ www.indiana.edu/~intell/galton.shtml
- ✓ www.italyworldsfairs.org
- ✓ www.itaucultural.org.br
- ✓ www.mis.rj.gov.br
- ✓ www.museudacidade.sp.gov.br
- ✓ www.namata.com.br
- ✓ www.rleggat.com
- ✓ www.sergiosakall.com.br
- ✓ www.vam.ac.uk
- ✓ www.yahoo.com.br/geocities

Cronologia

Cronologia Valério Vieira (1862 – 1941)

<p>1862</p> <p>Nasce em Angra dos Reis, no dia 16 de novembro, Valério Octaviano Rodrigues Vieira</p>	<p>1875</p> <p>Viaja para o Rio de Janeiro em companhia de seu irmão, Pedro Delfino, com o objetivo de estudar arte.</p>	<p>1876 – 1884</p> <p>Nesse período provavelmente frequenta a Academia Imperial de Belas Artes, como aluno ouvinte, e tem seu primeiro contato com a fotografia.</p>	<p>Década de 1880</p> <p>Trabalha como assistente no estúdio fotográfico de José Ferreira Guimarães, onde amplia seus conhecimentos de fotografia.</p> <p>Casa-se com Irene Maria Moura</p>
<p>1886</p> <p>Morre sua esposa Irene Maria Moura, no Rio de Janeiro</p>	<p>1887</p> <p>Valério muda-se para Pindamonhangaba, onde abre seu primeiro estúdio fotográfico especializado em retratos.</p>	<p>1889</p> <p>Em 16 de maio casa-se com Augusta Carmem Teixeira, na cidade de Taubaté/SP.</p> <p>Muda-se, com sua esposa e familiares dela, para Ouro Preto onde monta um estúdio fotográfico em sociedade com Riberi, denominado 'Photographia União', na Rua Bobadella.</p>	<p>1891</p> <p>Nesse ano o nome de Valério já aparece como único como proprietário da 'Photographia União'.</p> <p>Nasce José do Patrocínio, seu primogênito.</p>

<p>1892</p> <p>Nasce sua única filha, Maria Catarina.</p>	<p>1893</p> <p>O Jornal <i>Correio Paulistano</i> registra a abertura de seu estúdio fotográfico em São Paulo, na rua XV de Novembro nº19.</p> <p>Nasce Roque, seu terceiro filho.</p>	<p>1894</p> <p>Valério se estabelece definitivamente em São Paulo com a mudança de sua família para a cidade.</p>	<p>1896</p> <p>Inicia a sociedade com Aguiar no estúdio fotográfico conhecido como 'Photographia Valério & Aguiar', na rua XV de Novembro.</p>
<p>1898</p> <p>Exposição no Banco União, onde Valério expõe sete quadros de diferentes processos.</p>	<p>1900</p> <p>Nasce seu quarto filho, Raymundo Nonato.</p> <p>Fim da sociedade com Aguiar, e o estúdio agora passa a se chamar 'Photographia Valério'.</p> <p>Confecção de um painel dos membros que formavam o Senado do Congresso Paulista.</p> <p>Documenta a viagem do Rei Carlos de Portugal ao Brasil e como reconhecimento, recebe o título de <i>Comendador de Portugal</i>.</p>	<p>1901</p> <p>Realiza uma de suas mais famosas obras, a montagem <i>Os Trinta Valérios</i>.</p> <p>Nasce Francisco, seu filho caçula.</p>	<p>1902</p> <p>Realiza a composição <i>Tribunal de Justiça em plena sessão</i>, com o Conselheiro Duarte de Azevedo discursando na tribuna.</p>

<p>1903</p> <p>Viaja para a França e seu retorno é celebrado com uma charge na revista <i>Vida Paulista</i>.</p> <p>Distribui para seus clientes um cartão de Boas Festas de seu estúdio mostrando um buquê onde todas as flores são o rosto de Valério.</p>	<p>1904</p> <p>Participa com <i>Os Trinta Valérios</i> da <i>The Louisiana Purchase Exposition</i>, onde conquista a medalha de prata pela extrema originalidade.</p>	<p>1905</p> <p>Fotografa a Fazenda Santa Gertrudes, de propriedade do Conde de Prates.</p> <p>Realiza o primeiro Panorama da cidade de São Paulo, medindo 11 x 1,43m.</p> <p>Realiza sua principal exposição individual no Salão Progredior, de propriedade do Conde de Prates.</p>	<p>1906</p> <p>Cede seu estúdio para a exposição individual do artista plástico Monteiro França.</p> <p>Participa da <i>Exposizione Internazionale Del Sempione</i>, em Milão, Itália.</p>
<p>1907</p> <p>Inauguração de um luxuoso gabinete destinado a exposição permanente de trabalhos de Valério Vieira no Salão Progredior.</p>	<p>1908</p> <p>Participa da Exposição Nacional do Rio de Janeiro, em comemoração ao Centenário da Abertura dos Portos, com a 1ª Panorâmica de São Paulo.</p>	<p>1910</p> <p>Foram escolhidas, pelo Ministro da Agricultura, uma série de Cartões Postais de autoria de Valério Vieira, com vistas de São Paulo e Rio de Janeiro para divulgar o Brasil na Feira Internacional de Turim, Itália.</p>	<p>1911</p> <p>Participa da Exposição em Turim, Itália.</p> <p>Durante a exposição de Turim, é agraciado com o título de <i>Cavaliere della Corona</i> concedido pelo Rei da Itália por ter defendido a causa da imigração italiana para o Brasil.</p> <p>Morre José do Patrocínio, seu primogênito.</p>

1917 Muda seu estúdio para o nº 3 da rua XV de Novembro, no 1º andar.	1918 Morre sua filha Maria Catarina com apenas 26 anos de idade, deixando uma filha pequena, Lydia que passa a morar com Valério e Augusta.	1922 Realiza o segundo Panorama de São Paulo, medindo 16 x 2m. Participa da Exposição do Centenário da Independência, no Rio de Janeiro, com a 2ª Panorâmica de São Paulo.	1923 Deixa o centro comercial e cultural de São Paulo e muda seu estúdio para o Largo São Paulo nº16, no bairro do Cambuci, hoje ocupado pelo Viaduto Costa e Silva.
1924 Morre seu filho Raymundo Nonato, de tuberculose.	1925 Confecção de um painel da Legislatura de 1923 a 1926 da Câmara Municipal de São Paulo. Fecha definitivamente seu estúdio.	1925 a 1940 Segue fotografando a vida urbana da cidade de São Paulo e das estâncias próximas, como Águas de Lindóia e Caxambu.	1941 Valério Vieira falece em São Paulo, de colapso cardíaco, em sua casa no bairro do Cambuci, aos 79 anos de idade.
1971 Morre seu filho Francisco.	1972 A <i>Panorâmica de São Paulo</i> participa da Exposição em comemoração ao Cinquentenário da Semana de Arte Moderna no MASP/SP.	1975 Suas obras participam da exposição <i>Memórias Paulistas</i> , realizada no Museu da Imagem e do Som, em São Paulo.	1977 Morre seu filho Roque.

<p>1994</p> <p>Suas obras participam da exposição <i>Virando Vinte – Cotidiano – Imaginário – Política – São Paulo 1870-1910</i>, na Casa das Rosas, em São Paulo.</p>	<p>1996</p> <p>A tela <i>Panorama de São Paulo</i> foi exposta no Museu da Imagem e do Som, em São Paulo.</p>	<p>1998 – 1999</p> <p>Seus trabalhos foram incluídos na mostra <i>Fotógrafos Presentes no Arquivo do IEB – SP</i>, realizado no Centro Universitário Maria Antônia, onde estavam expostas obras de 28 fotógrafos que atuavam no país entre 1870 e 1940.</p>	<p>1999</p> <p>Suas obras participam da mostra <i>Tendências da Fotografia Contemporânea</i>, realizada em parceria do Itaú Cultural Campinas com a NaFoto, em Campinas.</p> <p>Restauração da tela <i>Panorâmica de São Paulo</i>, coordenada por Florence Maria White de Vera e patrocinada pela Kodak Brasil.</p> <p>Exposição da <i>Panorâmica</i>, restaurada, no Museu da Imagem e do Som, em São Paulo.</p>
<p>2000</p> <p>Obras de Valério fizeram parte da mostra <i>De La Antropologia a Brasília: Brasil 1920-1950</i>, realizada em Valência, Espanha.</p>	<p>2002</p> <p>A mesma exposição <i>De La Antropologia a Brasília: Brasil 1920-1950</i> passa a ser apresentada na FAAP, em São Paulo, e a obra <i>Os Trinta Valérios</i> foi um dos destaques da mostra.</p>	<p>2004</p> <p>O <i>Panorama de São Paulo</i>, de Valério Vieira foi exposto novamente no Museu da Imagem e do Som, em São Paulo como parte da exposição <i>Panoramas SP</i> que integrava o ano de celebração do 450º aniversário da fundação de São Paulo.</p>	<p>2006</p> <p>O Museu da Imagem e do Som, em São Paulo, inaugura uma sala climatizada para que seja exposta permanentemente a <i>Panorâmica de São Paulo</i>, de autoria de Valério Vieira.</p>
<p>2007</p> <p>A tela foi retirada de sua sala climatizada e guardada na reserva técnica do Museu da Cidade de São Paulo.</p>

Anexos

A: Uma breve impressão sobre a música de Valério Vieira

Nos últimos anos do século XIX surgia o nacionalismo musical na Europa. Uma nova corrente internacional que, opostamente à ópera e ao desgastado romantismo, procurava pelo folclore, pela identidade nacional. Sua influência chega à cena musical do Rio de Janeiro de maneira definitiva no início do século XX. Naquele momento, a cidade era o verdadeiro epicentro cultural brasileiro, e também se apressa em procurar por essa nova linguagem, tanto na música erudita como popular. Aliás, a definição do que seja popular ou erudito é muito adequada aos nossos dias, dias onde o conceito de “produto cultural” se sustenta, e muito pouco aplicável ao verdadeiro turbilhão cultural em que transformava a música mundial naquele momento. Essa transformação ou “efervescência” musical reúne em seu caldeirão sonoro uma grande influência do Jazz, que se propagava rapidamente pelo mundo inteiro, a persistência do sucesso de ritmos que se popularizam no final do século XIX como a valsa, a polca e a *habanera*, e o trabalho de alguns grandes artistas deste período que já haviam se posicionado nessa direção, nomes como Alberto Nepomuceno, Villa-Lobos e o sempre popular Ernesto Nazareth.

Nessa época, salões para bailes públicos e as chamadas *tea rooms* se espalhavam pelas cidades. A música popular era vibrante, entusiástica e, quase sempre, permitia o improviso. Notas e ritmos sincopados se tornaram tão populares com o público que os editores de partituras incluíram a palavra “sincopado” em seus anúncios. Em “saraus” em livrarias, confeitarias, bailes de formatura, festas familiares, e mesmo festas não tão familiares em cortiços e bordéis, a grande mistura de ritmos acontecia. Surge o “tango brasileiro” de Ernesto Nazareth, que não era nada além de um maxixe com o nome modificado, surge o Samba em 1917 e as portas da originalidade definitivamente se abrem para o nascimento da música verdadeiramente brasileira.

A música do “fotógrafo-compositor” Valério Vieira surge nele e reflete esse contexto. Construída sobre formas tradicionalmente europeias como, por exemplo, suas duas valsas “Vivi” e “Adamastor”, onde a valsa vienense está claramente expressa em todos seus detalhes, as polcas “Catita”, “Polca-Tango”, “Paulista” e obras como “Capoeira”, onde, sob um nome brasileiro, percebemos um verdadeiro Ragtime e a nítida influência de Scott Joplin, o autor procura por uma expressão pessoal e original.

Despretensiosa e bem humorada, sua música é nitidamente carioca, ou melhor, reflete a brejeirice e a malícia tão presentes em suas expressões musicais e culturais, especialmente nesse período. Um fato interessante e revelador nessa questão são algumas de suas dedicatórias, como por exemplo na Polca Brilhante “Paulista”, consta: ...”dedicada ao Bello sexo Taubatense” ou mesmo na Polca-Tango “Ai-Ai” (uma outra de suas misturas originais e uma de suas melhores composições): ...”oferecida ao Bello sexo Mineiro”.

Valério Vieira chegou a ser elogiado por um dos pioneiros da música popular brasileira: Henrique Foréis Domingues (Rio de Janeiro, 19 de fevereiro de 1908 – Rio de Janeiro, 22 de dezembro de 1980) um cantor, compositor e radialista brasileiro, também conhecido por Almirante, que integrou o famoso “bando dos Tangarás”, onde o grande Noel Rosa iniciou sua vida profissional. Além disso, deve ter sido um bom pianista. Suas composições para esse instrumento refletem a exigência de um padrão técnico razoável para seus intérpretes. Além disso, nos revelam uma grande influência de compositores eruditos como Chopin e Strauss e de populares como Nazareth.

Tecnicamente falando, suas construções formais acontecem sobre as chamadas “formas originais”, sem alteração, ou melhor, quando escreve uma valsa vienense, segue o padrão “Strauss”: introdução, valsa 1, transição, valsa 2, etc. No entanto procura, sempre que possível, criar elementos novos, originais como variações harmônicas e melódicas. Um bom exemplo está na introdução da Habanera “La Irenita”, onde no seu segundo compasso promove uma alteração harmônica original, baseada em procedimentos harmônicos oriundos do flamenco espanhol. Suas melodias seguem dentro do mesmo espírito de suas composições: são simples e despretensiosas. Seu perfil melódico, no entanto, incorpora saltos e uma tendência para se atingir grandes extensões, como por exemplo, na Valsa “Adamastor”, onde atinge uma décima primeira a partir de sua nota original. Talvez possamos identificar aqui um pequeno fator determinante de seu estilo pessoal. Harmonicamente não se trata de nenhum inovador, mas também não comete equívocos imperdoáveis. Trabalha seus procedimentos harmônicos de maneira um pouco mais elaborada em relação às suas melodias, mas tem a sensibilidade de não supervalorizar essas diferenças, mantendo assim a unidade de suas composições.

Talvez, as características mais marcantes presentes em suas composições, sejam a presença do bom humor e da procura pela originalidade. Assim como nas suas famosas fotos premiadas internacionalmente, onde se apresenta vestido de diversas maneiras, sua obra é originalmente e, talvez propositadamente, desigual, sem, contudo se aproximar da vulgaridade ou a má construção. Não se trata de um compositor inspirado, inovador, porque Valério teve o bom senso de nunca desejar sê-lo. Ouso dizer que sua música não pretende nada além de entreter, produzir bons momentos musicais onde a sociabilidade, a galanteria e outras qualidades esquecidas pelos homens de hoje em dia possam prevalecer. Um perfeito retrato multicolorido de uma parte da cultura do Rio de Janeiro do início do século XX, Valério, apesar de não dispor desses recursos em suas câmeras fotográficas, tentou com muita dignidade e brejeirice (qualidades compatíveis apenas para um verdadeiro carioca daqueles tempos) nos deixar algumas outras fotos premiadas.

Paulo Rydlewski
São Paulo, 28 de março de 2011.

B: O retrato

Artur de Azevedo

O meu grande amigo Emílio Rouède, que há dias faleceu, foi um homem espirituoso, que forneceria matéria para muitos contos ligeiros.

Em vez de inventar uma anedota, vou contar-vos uma historieta em que ele figurou, e que tem, por conseguinte, o mérito de ser autêntica.

A coisa passou-se há um quarto de século pouco mais ou menos. Emílio Rouède tinha se casado havia poucos meses, e estava estabelecido com fotografia na Rua dos Ourives, numa casa que foi demolida quando se tratou de construir a Avenida Central.

Um dia Mme.Rouède, que era uma linda senhora, saiu sozinha à rua, e foi acompanhada por um impertinente que, vendo-a sorrir, supôs que ela sorrisse não dele mas para ele.

Ela entendeu que o mais prudente era voltar para casa, e assim fez; o conquistador, porém, continuou a segui-la imperturbavelmente.

Chegando à porta da casa, a moça olhou para trás, a fim de verificar se continuava a perseguição, e esse movimento animou o homenzinho, ao que parece: quando ela entrou, ele entrou também; ela subiu a escada, ele também subiu.

Emílio Rouède estava no atelier, de blusa, a trabalhar, e, ouvindo os passos de sua esposa, foi esperá-la no topo da escada.

O sujeito, quando reparou que havia ali um homem, não teve mais tempo de fugir.

Mme. Rouède apresentou-o ao marido:

- Aqui tens este senhor que me tem acompanhado por toda a parte, e entrou comigo. Não sei o que pretende.

- Sei eu, acudiu prontamente o fotógrafo. – Pretende tirar o retrato; não pode ser outra coisa.

E voltando-se para o desconhecido, perguntou-lhe olhando por cima dos óculos, segundo o seu costume.

- Busto ou corpo inteiro?

O pobre diabo, que não sabia mais de que freguesia era, gaguejou:

- Busto... busto...

- Faça favor.

E levou uma hora a tirar-lhe o retrato que foi pago, ficando o retratado de ir buscá-lo daí a três ou quatro dias. Este queria apenas meia dúzia, mas Emílio Rouède convenceu-o de que devia encomendar duas dúzias e meia.

Quando o freguês saiu, Emílio Rouède disse à esposa, que ria a bandeiras despregadas:

- Tenho pena de não ser dentista, em vez de fotógrafo!

Escusado é dizer que os retratos ficaram na fotografia.

C: O Record Mundial da Photographia

PANORAMA DA CIDADE DE SÃO PAULO, MEDINDO 16 METROS DE COMPRIMENTO EM UM SÓ PAPEL

SEGUNDA PHOTOGRAPHIA MONUMENTAL
DO ARTISTA BRASILEIRO VALÉRIO VIEIRA,
PARA SER EXIBIDA NA EXPOSIÇÃO DO
CENTENÁRIO, NO RIO DE JANEIRO

O Primeiro Panorama de São Paulo

O grande panorama da Cidade de S. Paulo, executado pelo artista Valério Vieira, é a segunda photographia gigantesca da Capital paulista por elle levada a effeito.

A primeira, menor que a atual, foi feita em 1908, sendo exhibida naquelle mesmo anno, na Exposição Nacional do Rio de Janeiro, em pavilhão especialmente construido annexo á secção Paulista, por ordem do então presidente do Estado, o exmo. sr. dr. Albuquerque Lins. Mereceu nesse certamen o *Gran-prix*, sendo considerado até ha pouco, antes do segundo panorama de S. Paulo, como o record mundial de tamanho de photographia num só papel. Para se avaliar o vulto dessa obra, basta dizer-se que sua factura absorveu todas as atenções do artista durante todo um anno.

Antes deste trabalho, já havia sido feito um congénere na Allemanha, pela importante casa “N. P. G.” de Berlin, uma das maiores productoras de materiaes photographicos. Não obstante as facilidades que cercavam o executante, era inferior em tamanho ao primeiro panorama de S. Paulo.

Para a realização de seu plano, o importante estabelecimento allemão construiu um grande barracão ás margens de um rio, o que muito auxiliou as successivas lavagens do papel, serviço este para o qual foram utilizadas grandes bacias.

A primeira obra do artista brasileiro, maior, como ficou dito, que a do colega teuto, media 12 metros de comprimento e fôra feita no proprio atelier do seu estabelecimento em S. Paulo, á Rua 15 de Novembro, onde improvisou uma bacia de banhos, que calafetou convenientemente.

Quanto aos negativos, ao passo que o collega da Allemanha, com as facilidades de que dispunha, usava de 5 machinas, o artista Valerio, dada a impossibilidade de obter 5 objectivas rigorosamente iguaes, utilizava-se de uma unica.

Uma vista panoramica de certo comprimento abrange muitos grãos de circumferencia, não podendo por isto, ser tirada numa só chapa. Tanto o panorama de São Paulo como o do teuto, abrangiam 180° de circulo, motivo pelo qual foram feitos em 5 chapas.

Como já vimos, 5 machinas foram empregadas com 5 lentes rigorosamente iguaes, pela casa “N. P. G.” que se dispoz em forma de leque ou semi-circulo (Fig. n.º 1). Os obturadores disparavam a um só tempo por um systema mechanico que, outrosim, garantia uma mesma exposição para todas as chapas.

Na falta das 5 machinas com as 5 objectivas correspondentes, lançou mão o artista Valerio de um processo seu que é a inversão do systema citado (Fig. n.º 2).

Desta forma, utilizava uma só machina que, girando sobre um tablete numerado, collocava-se em 5 posições, tirando-se um golpe de vista de cada vez.

O segundo Panorama de S. Paulo (Record Mundial da Photographia)

Vendo coroado de exito o seu primeiro trabalho, não vacilou o artista Valerio em levar a effeito uma nova photographia monumental da capital do mais prospero Estado do Brasil. Foi então que, em Março do anno passado, solicitou um auxilio pecuniario da Prefeitura Municipal, a qual soube amparar patrioticamente a pretensão do artista nacional.

Repetir uma obra, já uma vez levada a effeito, parecia facil, mas não foi o que succedeu. A primeira dificuldade que se apresentou foi a falta do papel sensivel, cujas dimensões deveriam ser de 15 a 20 metros de comprimento por 2 de largura. Telegrammas foram expedidos para a Allemanha, França, Belgica, Inglaterra, Italia e Estados Unidos, indagando a possibilidade de fornecerem o papel das dimensões exigidas. Nem a “Kodak” dos Estados Unidos, nem a “N. P. G.” da Allemanha, as maiores productoras de artigos de photographia, bem como inumeras outras fabricas, quizeram acceitar a encomenda.

É certo que, antes da guerra, fabricavam-se papeis de largas dimensões, considerados como artigo de luxo e cuja limitada producção era mantida por espirito de vaidade por algumas fabricas escrupulosas em attender a qualquer pedido. A guerra acabou com o superfluo e só dos artigos de largo consumo cuidam as industrias presentemente.

Assim foi que o artista Valerio, preso por um compromisso de honra, quando já havia recebido uma parte do auxilio que a Prefeitura lhe conferia, via-se impossibilitado de levar avante o seu projecto, privado por assim dizer, da base do seu trabalho.

Após 10 mezes de expectativa, á espera das respostas do estrangeiro, quando todas ellas lhe chegavam negativas, começou o que podemos chamar a obra gigantesca do esforço e da persistencia vencendo dificuldades. Resolveu então o artista fabricar, elle mesmo, o papel photographico, pondo em acção os seus conhecimentos technicos, que muitas vezes lhe valeram em outras occasiões.

Montou, em sua propria residencia, um pequeno laboratorio chimico, onde estudou durante cerca de tres mezes, a formula da emulsão sensivel, cujo segredo de fabricação não é divulgado sinão em linhas geraes muito obscuras ahi conseguiu finalmente, com o auxilio do Snr. Conrado Wessel, obter a emulsão, ao mesmo tempo que estudava um processo mechanico para distribuil-a sobre o papel.

Apparelhos simples e efficazes foram construidos na Fabrica “Silex” e outras, sendo montados em sua propria residencia, numa limitada sala de jantar que se transformou em fabrica de papeis photographicos, tal o aspecto que apresentava...

Resistencias electricas mantinham certo calor no papel, enquanto era dada a emulsão de Bromureto de Prata, operação esta feita sob uma luz vermelha para não velar a preparação sensivel.

Uma vez dada a emulsão, foi o papel pendurado em zig-zag para seccar, unica maneira de capacital-o entro do limitado espaço em que se operava.

Feito o papel, seguiu-se a ampliação, operação esta de rigorosa precisão, o que foi feito em 7 successivos golpes, com luz solar, atravez de uma das maiores lentes do mundo, adquirida na Allemanha expressamente para este fim.

A revelagem da photographia uma vez impressa foi uma as grandes difficuldades a vencer. Dado o comprimento do papel, exigia o emprego de enormes bacias e o dispendio de centenas de litros de banhos, feitos com drogas carissimas. Este trabalho foi executado no espaçoso porão de um dos cinemas da Capital, com o auxilio de cerca de 14 pessoas e durante uma noite inteira.

A collagem do grande panorama foi tambem muito trabalhosa pela extensão do papel, tomando muito tempo de continuo trabalho.

Seguiu-se então o retoque, para o que foi gentilmente cedido pela Prefeitura um dos vastos salões do Palacio das Industrias.

PORQUE FOI RETOCADO A OLEO O GIGANTESCO PANORAMA DE SÃO PAULO

Houve razões importantes para que fosse retocado a oleo o panorama de São Paulo.

A photographia, pelo excesso de sua nitidez, achata os objectos, roubando assim a plastica do quadro. Tambem rouba a harmonia da vista photographica a imperfeição notada na placa sensivel que registra mais umas cores que outras. O amarello, por exemplo, é um pouco mais sensivel que o vermelho, e menos no emtanto que o rosa, o violeta e o azul, gradativamente mais sensiveis. O verde da vegetação toma uma força quasi identica em todos os planos, o que vem roubar a perspectiva aerea, confundindo entre si o 1.º, 2.º, 3.º e 4.º planos.

Ademais, não teria razão, num quadro colossal como é o panorama de São Paulo, tanta minucia nos detalhes, motivo pelo qual foi retocado em largos traços, para ser visto a certa distancia.

A pintura tem ainda a vantagem de conservar a photographia contra a humidade, e a cor sepia foi dada para com ella obter-se mais bello effeito de luz.

Após a Exposição do Centenário, pretende o artista levar o panorama de São Paulo, juntamente com o do Rio de Janeiro que vae executar, para os Estados Unidos, Allemanha, França, Inglaterra, Belgica, Italia e outros centros da Europa.

Ver o panorama de São Paulo, a capital do mais prospero Estado de todo o Brasil, não é só a satisfação de uma curiosidade. É um dever de patriotismo, mostrando-nos zelosso pelas nossas coisas e estimulando os artistas patricios na ardua tarefa de engrandecer e propagar a nossa civilização.