



Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material

ISSN: 0101-4714

ISSN: 1982-0267

Museu Paulista, Universidade de São Paulo

FABRIS, ANNATERESA

Montagem fotográfica e imprensa brasileira (1900-1940): uma abordagem preliminar

Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material, vol. 29, e56, 2021

Museu Paulista, Universidade de São Paulo

DOI: <https://doi.org/10.1590/1982-02672021v29e56>

Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=27365965030>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais informações do artigo
- Site da revista em redalyc.org

UABM redalyc.org

Sistema de Informação Científica Redalyc

Rede de Revistas Científicas da América Latina e do Caribe, Espanha e Portugal

Sem fins lucrativos acadêmica projeto, desenvolvido no âmbito da iniciativa
acesso aberto

Montagem fotográfica e imprensa brasileira (1900-1940): uma abordagem preliminar

Photomontage and Brazilian press (1900-1940): a preliminary approach

<https://doi.org/10.1590/1982-02672021v29e56>

ANNATERESA FABRIS¹

<https://orcid.org/0000-0003-3771-9847>

Universidade de São Paulo / São Paulo, SP, Brasil

1. Graduada em história pela Universidade de São Paulo (USP). Mestre e doutora em artes pela mesma instituição. Professora titular aposentada da Escola de Comunicações e Artes da USP. *E-mail:* <annateresafabris@gmail.com>.

RESUMO: A partir de uma pesquisa por amostragem, o artigo propõe analisar o uso de processos de montagem na imprensa brasileira entre 1900 e 1940. Para demonstrar as possibilidades que se abrem à pesquisa num campo pouco estudado, optou-se por dividir a explanação em dois momentos. O primeiro, denominado “foco fechado”, é dedicado ao estudo de dois delitos a fim de determinar como os recursos de montagem ajudam a articular narrativas, ora sóbrias, ora sensacionalistas. O segundo, intitulado “panorâmica”, focaliza algumas das múltiplas possibilidades ensejadas pela montagem, que confronta o leitor com um ritmo visual inusitado, mas não desconcertante.

PALAVRAS-CHAVE: Montagem. Imprensa. Brasil.

ABSTRACT: From a sample survey, this article aims to analyze the use of montage processes in the Brazilian press between 1900 and 1940. To demonstrate the possibilities offered to researches in a yet little studied field, the text is divided into two distinct moments. The first, called “close-up,” is dedicated to investigating two crimes, seeking to understand how montage collaborates in the articulation of reports sometimes sober, sometimes sensationalist. The second, entitled “travelling,” addresses some of the numerous possibilities offered by the montage, confronting the reader with a strange, though not disturbing, visual rhythm.

KEYWORDS: Montage. Press. Brazil.

2. Bañuelos Capistrán (2008, p. 15).

3. Ibid., p. 19.

4. Cf. Fabris (2011, p. 177, 192).

5. Kracauer (1982a, p. 123).

6. Hearst (1887 apud BA-JAC, 2005, p. 49).

O termo fotomontagem evoca de imediato a ideia de que a técnica repousa na “fusão semântica de imagens por meio de procedimentos e princípios poéticos, retóricos e de montagem”. Meio de expressão visual, a fotomontagem permite transmitir “opiniões, ideologias, conceitos abstratos [...], fantasias, experiências ópticas, sonhos, coisas e situações impossíveis de serem registrados por uma câmera diretamente na realidade”.² Essa definição ideal do procedimento deixa de lado o fato de que a montagem não reside apenas na fragmentação de imagens preexistentes e em sua reconfiguração num novo conjunto que mantém uma relação dialética e ambígua com o referente exterior. Como o próprio Jacob Bañuelos Capistrán reconhece, a fotomontagem em sentido lato é “um princípio de criação de imagens obtido a partir da justaposição de duas ou mais fotografias num mesmo plano visual”,³ abrindo caminho para o conceito de contiguidade mobilizado por John Heartfield em *Como na Idade Média... assim também no Terceiro Reich* (1934). Aleksandr Ródtchenko, por sua vez, defende um tipo de montagem baseado na combinação de imagens integrais ou de conjuntos de fotografias, capazes de criar uma narrativa politicamente engajada e portadora de uma “visão da realidade” própria.⁴ Na sociedade burguesa, um tipo de procedimento semelhante, definido por Siegfried Kracauer⁵ como “variegada colagem de imagens” a serviço da indiferença para com o significado das coisas, era bastante usado pela imprensa desde fins do século XIX para ilustrar notícias de diversas naturezas.

William Randolph Hearst parece ter sido um dos primeiros a perceber a estreita relação existente entre imprensa e imagem técnica ao afirmar, em 1887, que as ilustrações “embelezam a página, atraem o olhar, estimulam a imaginação das massas e ajudam na compreensão um leitor pouco habituado, sendo, portanto, de uma importância primordial para o tipo de público ao qual nos dirigimos”.⁶ Por ser vista como um instrumento que permitia demonstrar a objetividade do jornalismo, a fotografia passa a ser usada de maneira sistemática a partir de 1890, quando os processos de impressão fotomecânica se tornam mais corriqueiros, permitindo o surgimento dos periódicos ilustrados, que chegam a constituir verdadeiras sequências de imagens antecessoras da fotorreportagem. A reprodução fotomecânica, porém, sofre de início certa rejeição por parte do público, que continuava a dar preferência às mais “artísticas” xilogravuras. Em 1890, surge nos Estados Unidos um desses periódicos, *The Illustrated American*, que traz “a inovadora proposta de um design de página no qual imperam as fotocolagens”. Primeira revista estadunidense a utilizar amplamente a fotografia, *The Illustrated American* serve como exemplo para publicações anteriores, como a *Harper's Weekly*, fundada em 1857, que passa a utilizar o potencial da imagem técnica como documento e como instrumento de denúncia. Joaquim Marçal Ferreira de Andrade usa como exemplo desse interesse

duas reportagens fotográficas sobre as condições das vias públicas de Nova York, publicadas em 18 de fevereiro de 1893 e 22 de junho de 1895. Concebida como uma denúncia, a primeira reportagem da *Harper's Weekly* é seguida dois anos depois por uma visão comparativa das ruas citadinas. Dispostas em página dupla, dezesseis fotografias mostram o “antes” e o “depois” do problema,⁷ por meio de uma grade que estrutura um processo de montagem por contiguidade.

Bodo von Dewitz destaca que, antes da virada do século, já havia diversos padrões de narrativa no fotojornalismo organizando as imagens em caleidoscópio, colagem, sequência de “antes” e “depois”, diferentes vistas de um local, sem deixar de lado a fotografia individual de grandes dimensões. No estágio inicial, o padrão de narrativa fotográfica “incluía um grande espectro de sequências de imagens, [...] tratando de acontecimentos correntes, por exemplo, catástrofes, na forma de um relato”.⁸ No Brasil, desde a *Revista da Semana*, que começa a circular em 20 de maio de 1900, as reportagens se pautam frequentemente pela adoção de recursos de montagem fotográfica que permitem contar uma história por meio de uma sequência de imagens. Isso fica evidente no número 4 da publicação (10 de junho de 1900), que opta por uma abordagem sensacionalista ao apresentar três fotografias da autópsia de uma menina acompanhadas de legendas descritivas: “Primeira fase”, “Segunda fase”, “Últimos golpes do bisturi”. Significativamente o eixo da composição é constituído pelas grinaldas de flores que parecem coroar o episódio; a quinta imagem mostra o corpo no caixão, fotografado “a dois metros de distância”.⁹ De acordo com Andrade,¹⁰ o periódico adota pela primeira vez “uma nova postura no tocante à comunicação visual de sua primeira página, ao apelar para o sensacionalismo das imagens impactantes”. Emblemado na crueza das imagens do cadáver, esse procedimento inaugura “um gênero de fotografia jornalística nunca antes visto nas páginas de um periódico local”.

7. Andrade (2004, p. 207, p. 210-212).

8. Von Dewitz (2001 apud ANDRADE, 2004, p. 212).

9. A autópsia de... (1900, p. 1).

10. Andrade (2004, p. 237).

FOCO FECHADO: DOIS EXERCÍCIOS DE LEITURA

A organização das imagens fotográficas no artigo sensacionalista da *Revista da Semana* demonstra que, no caso brasileiro, a concepção da página não se modifica substancialmente com a introdução de uma nova técnica. O livro de Andrade sobre a fotorreportagem oitocentista permite constatar que os padrões visuais adotados antes de 1890 persistem, em grande parte, nas primeiras décadas do século XX. No design da página impressa, as imagens técnicas aparecem majoritariamente dispostas em grades, aos pares e em sobreposições, que geram

11. Conhecido também como o "crime da Galeria de Cristal", o assassinato de Artur Malheiros por Albertina Barbosa ocorre em 23 de fevereiro de 1909. O marido da jovem, Elisiário Bonilha, que atraía Malheiros para o hotel Bela Vista, chama um guarda cívico logo depois do crime e o casal é preso. Absolvida no primeiro julgamento, ocorrido em 28 de junho, Albertina sofre um segundo processo em 26 de janeiro de 1910, quando é condenada a 25 anos e seis meses de prisão. No quinto processo, celebrado em 25 de novembro de 1911, a ré é novamente absolvida. Bonilha, por sua vez, sofre dois processos – 29 de novembro de 1911 e 20 de janeiro de 1913 – e é absolvido em ambos. Por envolver uma história de sedução e de abandono, o crime é tratado pela imprensa paulista e carioca com tons folhetinescos. Para dados completos sobre o episódio, ver Fausto (2019, p. 27-122).

12. O crime de... (1909a).

13. O crime de... (1909b).

montagens por contiguidade com o objetivo declarado de fornecer ao leitor uma informação fidedigna e baseada em evidências.

Se houvesse dúvidas a esse respeito, bastaria atentar para o padrão quase semelhante usado pela revista *Careta* (Figura 1) para narrar alguns momentos-chave do "crime de São Paulo".¹¹ Pressupondo que os leitores haviam acompanhado o caso pela imprensa diária, o semanário resume a história às duas figuras principais – a professora Albertina Barbosa e o bacharel Artur Malheiros, representado duas vezes, com o traje da formatura e no necrotério; a dois momentos do enterro; e às fachadas – a da pensão na qual o romance entre a assassina e a vítima havia começado e a do hotel Bela Vista, local do crime. As legendas são agrupadas num bloco único, abaixo das sete fotografias às quais é confiada a tarefa de narrar a tragédia.¹² Algumas páginas depois, a revista apresenta um resumo da história, em que destaca a sedução; a recusa de Malheiros em se casar com a professora, apesar de "tê-la feita mãe"; o casamento desta com Elisiário Bonilha; o plano de vingança; e o assassinato do bacharel.¹³



Figura 1 – A *Careta*, n. 40, 6 de março de 1909. Fonte: Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

O tom sóbrio adotado na apresentação visual do crime pela *Careta* contrasta com os acentos trágicos que caracterizam as matérias escritas da imprensa diária, acompanhadas, vez ou outra, de fotografias e desenhos. Enquanto jornais locais como *Correio Paulistano* e *O Comércio de São Paulo* optam pelo termo “tragédia”,¹⁴ algumas folhas cariocas enveredam por uma abordagem mais chamativa. *O País* estabelece um elo direto entre o ocorrido e a literatura de folhetim, ao intitular seus artigos “Um crime à Montépin”;¹⁵ o *Correio da Manhã* que, a princípio, aborda o episódio como “Vingança tardia”, insere-o a partir de 9 de março numa moldura maior sob o título de “S. Paulo trágico”; o *Jornal do Brasil*, que usa o chamariz “Carnaval de sangue” para a matéria de 26 de fevereiro, limita-se, em seguida, a divulgar breves notas sobre as diligências policiais. A revista *O Malho*, que dedica três páginas ao episódio sob o título de “A tragédia de São Paulo na terça-feira de Carnaval”, além de publicar os retratos de Albertina e Malheiros,¹⁶ confere destaque ao cúmplice da professora, Elisiário Bonilha, do qual divulga a fotografia de formatura e a da transferência para a cadeia pública de São Paulo. Imitando o procedimento do *Comércio de São Paulo*, que publicara duas cenas imaginárias do crime – o disparo contra Malheiros feito por Albertina, armada também de uma faca (25 de fevereiro) e o seccionamento da garganta do morto (27 de fevereiro) –, a revista carioca divulga um desenho do primeiro ato da tragédia.¹⁷ De rosto transtornado, a professora, que segura uma faca na mão direita, dispara contra Malheiros, enquanto Bonilha assiste impassível à cena. A crueza dos desenhos do assassinato contrasta com a delicadeza de outra peça gráfica publicada pelo *Comércio de São Paulo* em 26 de fevereiro para ilustrar o encontro da professora com a mãe na delegacia de polícia. O jornal paulista divulga diversas fotografias relativas ao caso ao longo de 1909: retratos de Albertina (24 de fevereiro, 28 e 29 de junho) e Malheiros (24 de fevereiro e 29 de junho); um instantâneo do corpo do bacharel depois da autópsia (25 de fevereiro); uma foto de grupo da ré e o retrato da formatura de Bonilha (26 de fevereiro); os flagrantes da prisão do cúmplice e da ida da mãe da professora à Polícia Central (creditada a A. Becherini, 27 de fevereiro); o registro do delegado João Batista de Souza dirigindo-se à Santa Casa para averiguar o paradeiro do filho da assassina e da vítima (2 de março); três imagens das solenidades fúnebres (3 de março); retratos de Carlos Cyrillo Júnior, um dos defensores da indiciada, e do presidente do Tribunal do Júri, Luiz Ayres (29 de junho).

Entre fins de fevereiro e começo de março, as duas principais vozes femininas da imprensa carioca debruçam-se sobre o caso com tons, não raro, literários. Em 28 de fevereiro, Carmen Dolores¹⁸ condena decididamente o “assassinato à traição” praticado pela “miserável” Albertina, que recebe outros

14. O *Correio Paulistano* usa o título “Bárbaro crime” na primeira notícia que dedica ao episódio, em 24 de fevereiro, mas, a partir do dia seguinte, opta por um tom mais sóbrio, “A tragédia da Galeria”.

15. O título escolhido pelo jornal é um claro índice do sucesso de Xavier de Montépin no Brasil. Autor de folhetins que deve sua formação ao trabalho na imprensa, Montépin é conhecido no país desde a década de 1850, com romances divulgados nos principais jornais da capital: *O Comércio*, *A Pátria*, *Diário do Rio de Janeiro*, *Brasil Comercial*, *Gazeta de Notícias*, *Jornal da Tarde*, *Jornal do Comércio*, *O Mercantil*, *Gazeta da Tarde*, *Diário do Comércio*, *Jornal do Brasil*, *O País*, entre outros. Semanários como *A Saudade*, *A Marmota*, *Biblioteca das Famílias* e *O Romancero* também acolhem obras de sua autoria. Peças realizadas a partir de romances do autor são exibidas em teatros do Rio de Janeiro: *Os folgazões de Paris* (Teatro do Ginásio Dramático, janeiro de 1858); *A noite de 20 de setembro* (Imperial Teatro São Pedro de Alcântara, setembro de 1860); *Joana Fortier a padeira* (Imperial Teatro São Pedro de Alcântara, maio de 1889); *A mendiga de São Sulpício* (Teatro Variedades, janeiro de 1900). Lançamentos de livros seus são constantemente noticiados e alguns títulos (*O marido de Margarida*, *A condessa de Nancey* e *O amante de Alice*) são oferecidos como brindes a quem assinasse o *Diário de Notícias* em 1886.

16. Os retratos da professora e do assassinado são publicados pelo *Correio Paulistano* em 29 de junho de 1909 e 27 de janeiro de 1910, por ocasião dos dois primeiros processos.

17. A tragédia de... (1909).

18. Pseudônimo de Emília Moncorvo Bandeira de Mello que, no começo do século XX, é o cronista mais bem pago do Brasil. Defensora dos direitos femininos, reivindica a educação das mulheres e seu direito ao trabalho remunerado e ao divórcio. Sua obra ficcional – o romance *A luta* e a coletânea de contos *Almas complexas*, publicada originalmente em folhetim – só sai em livro depois de sua morte em 1910 (CASTRO, 2019, p. 65-67; FAUSTO, 2019, p. 70).

19. Trata-se do guarda-livros que estrangulou e esquitejou em São Paulo o comerciante Elias Farhat. Depois de colocar os despojos numa mala, tentou livrar-se da prova do delito atirando o objeto na baía da Guanabara em 4 de setembro de 1908. Para dados completos sobre o episódio, ver Fausto (2019, p. 125-187).

20. O paralelo não é dos melhores, pois a romana Lucrecia, vítima de estupro por parte de Sexto Tarquínio (filho do rei Tarquínio, o Soberbo), não mata o agressor, mas se suicida diante do pai e do marido depois de relatar a afronta sofrida. Ocorrido em 509 a. C., o episódio determina a criação da República romana depois da expulsão dos Tarquínios da cidade.

21. Carmen Dolores (1909a, p. 1).

22. Seguidora da estética naturalista, é autora de *A viúva Simões* (1897), *A falência* (1901) e *A intrusa* (1908), dentre outros. Engajada na questão feminina, apresenta em seus romances mulheres insatisfeitas com o casamento, em busca de independência e adúlteras confessas. Escritora profissional, colabora com órgãos da imprensa diária (*Gazeta de Notícias*, *Jornal*

epítetos pejorativos ao longo do artigo: “positiva criminoso”, “ente desequilibrado, friamente perverso, feroz”, “infeliz desequilibrada” e “monstro”. Vendo no delito a “fantasmagoria de uma honrosa desafronta”, a cronista descarta a possibilidade de qualquer atenuante, restando “só o horror que inspiram os assassinos de saia, mácula do sexo fraco, que tem de ser bom para ser lógico”. Carmen Dolores, que compara a professora a Michel Traad,¹⁹ exclui a possibilidade de considerá-la uma nova Lucrecia,²⁰ já que o delito não foi realizado no momento do “flagrante desrespeito”, mas tempos depois como uma “vingança abominável”. Protótipo da heroína moderna, que goza de plena liberdade e não pode apelar para a ingenuidade, Barbosa é considerada uma donzela “consentante, obedecendo ao seu temperamento para depois acusar o sedutor de único culpado”.²¹

Publicado dois dias depois, o artigo “Almas fracas” parece ser a resposta de Júlia Lopes de Almeida²² ao requisitório de Carmen Dolores. Sem citar nenhum nome, a escritora solicita que o crime seja tratado pelo júri com a mesma benevolência reservada aos uxoricidas por adultério. Tal como eles, a professora paulista puniu “à faca e à bala” o homem que a traiu “por desafronta da sua honra, do seu passado de agonias, do seu filho ignorado, do seu futuro para sempre perdido”. Três homens são culpados pelo crime: o pai, que a deixou quando era pequena; o amante, “que a desonrou quando ela era ainda inexperiente e ingênua” e que a abandonou de modo vil; o marido, que “não a aceitou redimida pela sua dolorosa confissão, pelas suas lágrimas e pelo seu novo amor”, impelindo-a para o assassinato, do qual foi cúmplice. Ao contrário de Carmen Dolores, que via no marido “um possível instrumento” da vingança, Almeida atribui-lhe um papel determinante, já que a ação da criminoso foi determinada pela “renúncia ao seu amor” feita por ele. Longe de ser uma leviana, ela era “uma infeliz, remoendo vergonhas, arrependimentos, sufocando ao fundo do coração moços esperanças que nasciam e de que ela tinha medo...”. Se não fosse uma “alma fraca”, teria confessado ao noivo o que revelou ao marido e teria exigido “aos brados, do amante, da família do amante, do mundo inteiro, reparação e justiça”. A justificativa para o ato extremo está na contraposição entre a “modesta professora” que trabalhava arduamente, com o cérebro e a saúde alterados pelas lutas de sua “alma traída”, e o homem que a enganou prestes a casar com outra mulher.²³

A réplica de Carmen Dolores é pronta. Convicta de que o crime violento é contrário à psique feminina, justificando-se apenas em “circunstâncias fatalmente especiais, imprevistas”, a escritora define Albertina como um espírito “corrompido por leituras perigosas, [...] capaz de uma vingança lentamente premeditada e conduzida através de todas as aventuras de uma existência agitada, livre, fácil”. Na qualidade de mulher, não poderia “premeditar longamente um crime, que

acabaria horrorizando-a, antes de executado”, sendo, por isso, considerada “um monstro” e “uma refinada perversa”. A ideia de que ela seria uma Lady Macbeth ou uma Judite não se coaduna com o tipo “nervoso e banal da mulher do nosso tempo, feito para outros sentimentos, mais doces, mais estreitos, mais leves”. Ao contrário, ela personifica “a reação dos orgulhos rebeldes contra a tristeza inevitável das carreiras dependentes e das classes menos favorecidas”. A esse argumento classista a autora acrescenta outro dado para dar acabamento ao perfil da professora: se Malheiros não se portou bem com ela, é inegável que ambos foram imprudentes em seu relacionamento.²⁴

Confrontada com esses enredos folhetinescos,²⁵ que se remetem a um naturalismo exangue, e com o sensacionalismo dos artigos da imprensa em geral, a montagem fotográfica da *Careta* configura-se como uma manifestação de distanciamento crítico. Sem qualquer juízo moral, a montagem visual urde um roteiro enxuto, cujo epicentro é representado pelos dois protagonistas da tragédia e pelo desfecho do episódio – um flagrante do cadáver de Malheiros –, situado no centro da composição. A cena do cemitério do Araçá é paralela à evocação do local onde ocorreu o encontro dos protagonistas. As imagens da fachada do hotel Bela Vista e da saída do cortejo fúnebre da residência da vítima completam a narrativa sem qualquer laivo de espanto ou de recriminação pelas condutas dos dois personagens da tragédia.

A estrutura melodramática das crônicas de Carmen Dolores e Júlia Lopes de Almeida não pode ser atribuída simplesmente ao fato de que ambas atuavam no campo da ficção. A “sensação” fazia parte do arsenal jornalístico do período, sobretudo no caso da imprensa popular, e ela podia derivar tanto da ênfase dada a determinados aspectos do episódio relatado quanto da criação pura e simples de cenas e diálogos com o objetivo de atrair a atenção dos leitores durante dias ou semanas. As pessoas envolvidas nos casos levados a público transformam-se frequentemente em personagens de uma narrativa urdida pelos jornalistas em busca de “furos” e de revelações em primeira mão.²⁶ No caso do crime paulista, as visões das cronistas cariocas evidenciam que o papel social da mulher estava em discussão e que a dicotomia presente em seus textos apontava, de um lado, para uma ideia tradicional – a vítima, de Almeida – e, de outro, para uma abordagem mais contemporânea – a “consentante”, de Carmen Dolores. Isso não significa que o casamento não estivesse no horizonte de ambas como destino natural da mulher, mas é evidente que as estruturas do edifício patriarcal começavam a ser corroídas por um protagonismo feminino, ainda que enviesado.

A trágica morte de Edina Nascimento Silva, ocorrida em 24 de janeiro de 1914, produz efeitos ainda mais contundentes do que o crime de 1908. Uma vez

do Comércio e O País) e com as revistas *Kosmos*, *O Mundo Literário* e *A Ilustração Brasileira* (CASTRO, 2019, p. 63-64).

23. Almeida (1909, p. 1).

24. Carmen Dolores (1909b, p. 1).

25. Em 1909, o cineasta português António Leal dirige o curta-metragem *Noivado de sangue* inspirado no caso.

26. Oliveira (2014, p. 14-15).

27. Ibid., p. 82-87.

28. Ibid., p. 104-117.

que o episódio acontecera numa pacata rua do bairro de São Cristóvão, a imprensa carioca dá livre curso à fantasia, recorrendo a manchetes apelativas: “Uma tragédia de sangue pela calada da noite” (*A Época*); “A derradeira contenda” (*O País*); “Tragédia conjugal” (*Jornal do Brasil*); “O desfecho de um drama íntimo” (*Correio da Manhã*); “Cenas conjugais. Um lar que se desfaz” e “O trágico caso da rua Januzzi” (*A Noite*). A esses exemplos, que se repetem dia após dia, pode ser acrescentado o perfil psicológico dos principais protagonistas do episódio: Edina e o marido Paulo, 2º tenente do Exército. Como demonstra Marília Rodrigues de Oliveira, a imprensa lança mão de depoimentos de familiares e vizinhos sobre a vida do casal para tentar elucidar o enigma daquela tragédia, já que não havia testemunhas oculares do disparo que vitimara Edina. Desses testemunhos surgem duas figuras arquetípicas bem delineadas: Edina como vítima e heroína e Paulo como vilão e “perpetrador”. Mulher bondosa e sensível, que ansiava por um amor exclusivo e temia uma traição que pudesse feri-la, Edina é o oposto especular de Paulo, descrito como uma pessoa estouvada, passional, sujeita a ataques de raiva e incapaz de garantir uma relação conjugal baseada no carinho e no respeito. A imagem da vítima desfaz-se rapidamente, pois outros depoimentos apresentam um quadro oposto. Edina seria uma personalidade irascível, agressiva, usuária de um linguajar vulgar com o qual depreciava o marido, que chegava a agredir fisicamente. Em contrapartida, o tenente torna-se uma pessoa de “coração bondoso”, “dócil e meigo”, cujos rompantes de ira eram uma resposta às provocações da esposa.²⁷

Um terceiro personagem entra logo em cena para conferir tons ainda mais melodramáticos ao enredo: Albertina Nascimento, irmã da vítima, cuja amizade com o cunhado é vista como “algo de anormal e esquisito”. Mesmo sem ser assumido pelos protagonistas, o caso extraconjugal é relatado diariamente pelos jornais com uma técnica fragmentária, própria dos folhetins, que se serviam de cortes estratégicos para deixar a narrativa suspensa. Quando as suspeitas se confirmam, a imprensa engaja-se num debate sobre os “amores ilícitos”, vistos como uma traição a Edina como esposa e irmã e à instituição do casamento. O melodrama torna-se ainda mais emocionante com a revelação de que a jovem engravidara e fizera um aborto, num crescendo de transgressões morais praticadas pela dupla. O depoimento da senhora que alugara um quarto ocupado por Albertina por alguns dias em 1912 afasta o aborto, mas introduz algo mais grave: a suspeita de que Paulo praticara um infanticídio, ao descartar numa caixa uma criança que nascera raquítica. Na melhor tradição melodramática, a jovem é absolvida pela imprensa, que a apresenta como uma figura digna de compaixão. Imaculada, fora seduzida por Paulo e demonstrava desespero e arrependimento, ao contrário dele, descrito como alguém destituído de emoções.²⁸

É nesse contexto que se inscreve a fotomontagem publicada por *A Época* em 1º de fevereiro. Inserido numa forma oblonga, o rosto de Albertina ergue-se acima dos retratos de Paulo e Edina encerrados em dois círculos; na parte inferior da composição, de modo a lembrar que o crime é passível de castigo, vê-se a efígie do encarregado do inquérito, o delegado Aires do Couto. Essa última presença parece ser um recurso retórico desnecessário, já que as legendas definem claramente o papel desempenhado pelas três figuras: “o móvel da sangrenta tragédia”; o autor do crime; a “infeliz vítima”. Além disso, a montagem serve de ilustração a um artigo cujos título e subtítulos não deixam margem a nenhuma dúvida, visto se remeterem não apenas ao crime da rua Januzzi, mas também ao possível parricídio cometido pelo tenente.²⁹ O papel central da jovem no episódio é também enfatizado em reportagens visuais de *Careta* e *Fon-Fon!*, divulgadas nas edições de 7 de fevereiro. Uma semana depois do episódio, a primeira revista já havia publicado os retratos em formato retangular de Edina, morta “com o crânio varado por uma bala, tendo-se suicidado, conforme diz o seu esposo”, e de Paulo, apresentado como suspeito do crime por viver “em conflito constante” com a vítima.³⁰ Na reportagem de fevereiro, a revista usa medalhões de duas criadas e de Alcina, irmã de Edina, e retratos em formato quadrado de Albertina, da mãe de Paulo Nascimento Silva com as netas e de Eugênio, irmão da vítima. A neutralidade das legendas, que indicam o nome de cada um dos retratados e suas relações de trabalho e parentesco com Edina, é quebrada no caso de Albertina pelos dizeres “acusada de ser amante de seu cunhado Tenente Paulo, do qual teve um filho, que foi morto”.³¹ *Fon-Fon!*, por sua vez, apresenta uma nota cautelar, na qual afirma não ter “por hábito ocupar-se de fatos sanguinários ou criminosos que se dão diariamente no Rio, fazendo [-o] somente quando se trata de algum acontecimento que empolga a opinião pública”, mas o tratamento dado ao episódio não deixa de ter certos aspectos apelativos, a começar pelo título “Um drama sensacional”. Por meio de quatro fotomontagens, a revista destaca: (1) os participantes do triângulo amoroso inseridos em três medalhões, o imóvel onde ocorreu a tragédia e a casa da sogra da vítima (Figura 2); (2) os retratos da avó paterna com as filhas do casal e destas com a tia, as tomadas das fachadas da casa da rua Januzzi com a ambulância que foi prestar socorro a Edina e daquela da rua Senador Alencar, “onde D. Albertina se hospedou para dar à luz a criança”, além do quarto onde ocorreu o crime com destaque para a cama ensanguentada; (3) cenas da delegacia que estava investigando o episódio e retratos do delegado, do médico que socorreu a vítima e do irmão desta; e (4) painel com retratos de auxiliares da polícia e de testemunhas. Dois aspectos chamam a atenção na primeira montagem: o contraste

29. Uma tragédia de... (1914b, p. 5).

30. Morte sangrenta (1914).

31. O caso da... (1914a).

visual entre a modéstia da casa da rua Januzzi, na qual ocorrera o crime, e a distinção da residência da mãe do tenente, situada no bairro de Botafogo, dando a entender subliminarmente que este provinha de uma família bem situada; e o jogo verbal mobilizado para descrever Paulo – “um moço de merecimento na sua classe, [...] acusado de ter tido relações íntimas com a própria cunhada D. Albertina, com quem teria tido um filho, do qual não há notícia”.³²

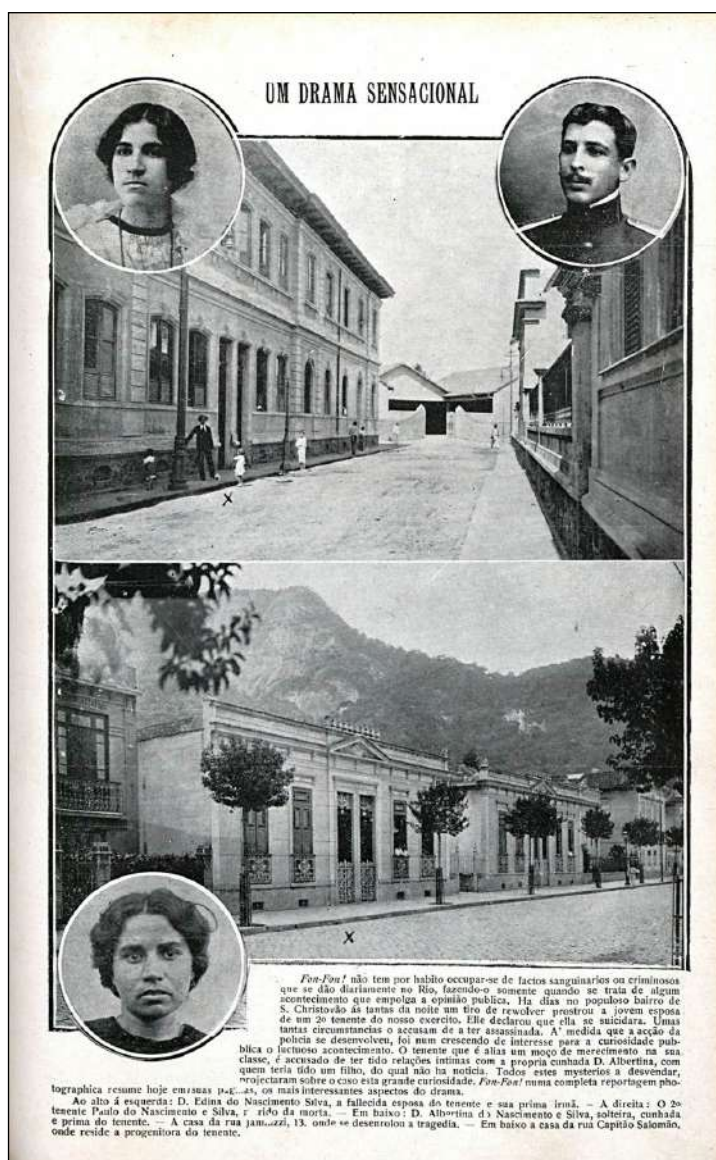


Figura 2 – *Fon-Fon!*, n. 6, 7 de fevereiro de 1914. Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

O material visual usado pela revista é, em parte, compartilhado com outros órgãos da imprensa. O *Correio da Manhã*, por exemplo, já havia divulgado em

edições publicadas entre 25 e 30 de janeiro algumas fotomontagens com os retratos de Edina e Paulo (dia 25), de dois comissários do 10º distrito e de um agente de Segurança Pública (dia 28), de dois funcionários e outro delegado do mesmo distrito (dia 29) e dos médicos legistas encarregados da autópsia e de quatro testemunhas (dia 30). Além disso, o jornal cria uma montagem com a sobreposição do rosto da cozinheira ao flagrante da cama ensanguentada (dia 25). Inúmeros retratos individuais são distribuídos pelas páginas das diversas matérias: o médico que prestou os primeiros socorros a Edina e o delegado encarregado do caso são destacados no dia 28; inúmeras testemunhas, no dia seguinte; na edição de 31 de janeiro é a vez da avó paterna com as filhas do casal, de Albertina e do Dr. Aristides Caires, que havia sido acusado de praticar o aborto na jovem. Outras imagens dizem respeito ao socorro prestado à vítima (dia 25) e a momentos do inquérito policial (dias 28 e 29). À diferença do jornal, que usa imagens isoladas e espalhadas ao longo dos artigos, identificando todos os retratados, *Fon-Fon!* agrupa seus ícones em conjuntos significativos com o objetivo de atrair a atenção do leitor com uma programação visual mais dinâmica e repleta de possibilidades retóricas.

O crime parece ter motivado a imprensa a recorrer em diversos momentos a registros fotográficos e a montagens. A *Noite* confere destaque a provas periciais feitas no Gabinete Médico-Legal. Em 26 de janeiro, divulga uma montagem de três experiências com tiros dados em diferentes distâncias inserida numa matéria que pretendia demonstrar a “farsa” do tenente, suspeito de ter praticado um “revoltante e hediondo crime”.³³ Quatro dias depois, é publicada uma nova montagem com detalhes de ferimentos por arma de fogo (entrada e saída) e de aspectos da pele de um cadáver alvejado a partir de diversas distâncias. Na edição de 27 de janeiro, *O Imparcial* divulga uma montagem sensacionalista em que retratos ovais de Edina, “a infeliz assassinada”, e Paulo, “assassino de sua esposa”, posicionados numa diagonal, servem de chamariz para tomadas escabrosas do crime. Dois aspectos do aposento do casal com a cama ensanguentada e em grande desordem depois do ocorrido recebem um reforço retórico com três imagens do cadáver, que focalizam o pescoço da vítima cheio de equimoses e a cabeça com as marcas de tiro, nos orifícios de entrada e saída.³⁴ Ampliada, a fotografia do pescoço de Edina, acompanhada da explicação de que as equimoses haviam sido “produzidas pelos dedos do algoz, quando procurava estrangulá-la”, publicada em *A Época* de 28 de janeiro, confere um aspecto repulsivo ao episódio. Esta sensação é, de certa forma, atenuada pelo flagrante do depoimento do médico que prestara os primeiros socorros à vítima, posicionado na parte inferior da matéria.³⁵ O conceito de

33. O caso da... (1914b, p. 1).

34. Suicídio, não! Crime (1914, p. 1).

35. Uma tragédia de... (1914b, p. 2).

36. Fundada em 1835 pela irmã Marie de Sainte-Euphrasie Pelletier, a Congregação de Nossa Senhora da Caridade do Bom Pastor abre sua primeira casa no Brasil em 20 de novembro de 1891. Tal como a casa matriz, a instituição brasileira tem como objetivo auxiliar e proteger mulheres em situação de miséria e exclusão social, “arrependidas” e as que enfrentavam “dificuldades morais”. Vestindo uniforme, as internas realizam trabalhos domésticos e agrícolas e participam de oficinas de costura, alfaiataria e tecelagem. Em virtude dessa experiência, a congregação é incumbida de administrar os primeiros presídios femininos do país: Porto Alegre (1937), São Paulo (1942) e Rio de Janeiro (1942). O modelo de trabalho do asilo é replicado nas penitenciárias, onde as mulheres aprendem tarefas domésticas, se incumbem da costura e da lavagem dos uniformes dos detentos e dispõem de momentos de isolamento voltados para a reflexão e a penitência (ANGOTTI; FRAGOSO, 2020; ARTUR, 2017).

37. Através das grades... (1914, p. 3).

38. O crime da... (1914a, p. 3).

39. Uma tragédia sangrenta... (1914, p. 2).

40. O caso da... (1914c, p. 5).

41. O crime da... (1914b, p. 3).

42. Oliveira (2014, p. 118).

43. Um drama sensacional (1914b).

montagem é ainda mobilizado por ocasião da exumação do cadáver da vítima, como demonstram o *Correio da Manhã*, que resume o episódio por meio da interligação de uma fotografia retangular e de duas quadradas (4 de fevereiro), e a *Careta*, que usa o procedimento da contiguidade para mostrar dois momentos das novas diligências policiais (7 de fevereiro).

A reclusão de Albertina no Asilo do Bom Pastor,³⁶ situado na Tijuca, reacende o interesse da imprensa pelo caso, já que se tratava de uma instituição voltada para a “proteção material e moral” de mulheres que haviam dado um mau passo e que não tinham a coragem suficiente “para afrontar a corrente da opinião pública que se volta contra elas como a ponta de um punhal que não perdoa”.³⁷ Noticiado em primeira mão por *A Noite*, em 10 de fevereiro, o recolhimento da jovem era descrito com tons melodramáticos: ela procurava “no silêncio de uma cela e no fervor das suas preces redimir as suas culpas”.³⁸ A associação entre preces fervorosas e redenção de faltas é também explorada por *A Época*, que define Albertina “a outra vítima do tenente Paulo do Nascimento Silva”.³⁹ *O País*, por sua vez, investe num paralelo entre a natureza da instituição religiosa – a “casa das arrependidas dos desvios da vida” – e os motivos que teriam levado Albertina ao recolhimento: “Remorso? Desgosto? Vergonha?”.⁴⁰ O ponto alto em termos de melodrama é alcançado pela descrição feita por *A Noite* da conversa de Aires do Couto, delegado do caso, com a interna. O lugar no qual ocorre a entrevista é definido “lúgubre”. Vestida com o uniforme de riscado grosso e com o “rosto pálido e abatido”, a jovem “estava tão triste que despertava compaixão”. A descrição prossegue com a evocação de lágrimas, de uma respiração arfante, de olhos pregados no chão, de “suspiros longos e dolorosos”, de uma voz cansada,⁴¹ criando no público leitor a ideia de um divisor de águas na trajetória de Albertina, que “abandonava o lugar de deflorada para ingressar no mundo de virtuosidade das mulheres asiladas”.⁴² Esse novo episódio gera duas montagens. O *Correio da Manhã* explora um processo de contiguidade para registrar dois aspectos exteriores do internato. *Fon-Fon!* fornece outros dados sobre o local, sem informar como tivera acesso a espaços interiores, cuja visita fora negada aos jornalistas do *Correio da Manhã*. O medalhão fotográfico de Albertina, “um dos protagonistas do drama da rua Januzzi”, é sobreposto a uma tomada da entrada da instituição, que é ladeada por uma visão do parlatório. A porção inferior da composição mostra o pátio interno do asilo.⁴³

O recolhimento da jovem está na base de um episódio jornalístico curioso, que tem lugar no mês de maio. No dia 14, uma tomada da instituição, em cujo centro foi apostado o retrato de uma garota em formato redondo, acompanhada da legenda “O Asilo Bom Pastor e a asilada que não coube dentro”, serve de

ilustração a um artigo do *Correio da Noite*, em que é ridicularizada a infiltração de uma “reportista” (Eugênia Brandão)⁴⁴ para apurar as circunstâncias da saída de Albertina do recolhimento. Evidente desde o título – “‘Eugênia foi para um convento!’... mas, descoberta a sua vocação, voltou para a rua. Um furo furado...”⁴⁵ –, o sarcasmo espraia-se pelo artigo, em que a iniciativa de *A Rua* para uma “apuração detalhada do quanto ocorre no ato desse Straforel⁴⁶ do exército brasileiro” é considerada tardia. E. A. (Emílio Alvim), o autor do artigo, mobiliza a memória do leitor, pois a saída de Albertina do recolhimento e seu casamento com o tenente ocorrera no começo de abril, causando indignação e levando *A Época* a falar em “acinte à sociedade e menoscabo às nossas autoridades”.⁴⁷ O articulista narra com satisfação o fracasso da colega: acolhida no asilo, tivera sua farsa descoberta pelas freiras, que sequestraram uma câmera e 24 chapas e que, irritadas com sua “atividade de curiosa”, a tinham convidado a deixar o convento.⁴⁸ Para tornar crível a incursão da jovem repórter, *A Rua* havia espalhado a notícia de que esta havia resolvido recolher-se ao Asilo Bom Pastor, levando o *Jornal do Brasil* a estabelecer um contraponto entre “a calma, a tranquilidade, a doçura” do claustro e o “vertiginoso viver da atualidade”.⁴⁹

Além da montagem incluída no artigo de Emílio Alvim, a incursão de Brandão no asilo rende outras imagens fictícias. Em 23 de maio, *Fon-Fon!* publica o artigo “Uma reportagem sensacional”, em que apresenta Eugênia como “uma linda rapariga que precisava lançar-se como repórter”, cujo ingresso no asilo fora determinado por “uma grande curiosidade nervosa – a curiosidade de surpreender o que o público não conhece, mas surpreender tudo isso como um repórter do Rio...”.⁵⁰ O que chama a atenção na página dedicada ao caso é a montagem fotográfica em que Brandão é surpreendida em três momentos: vestindo o uniforme do asilo; na redação da revista usando gravata e um chapéu masculino; e varrendo o chão na qualidade de internada. A teatralização das supostas imagens do convento e sua colocação ao lado da “verdadeira” Eugênia evidenciam o desígnio da repórter e do jornal de transformar em espetáculo uma matéria, que se desvia do “caso da rua Januzzi” para abordar as condições de vida das internas e as circunstâncias que as levaram ao recolhimento.

Como a hemeroteca da Biblioteca Nacional não dispõe dos exemplares de *A Rua* de abril-maio de 1914, não foi possível averiguar a informação de Ruy Castro⁵¹ de que, para dar maior veracidade ao relato, publicado entre 15 e 20 de maio, Eugênia deixou-se fotografar com o uniforme das internas “num canto da redação”. Provavelmente, as imagens divulgadas por *Fon-Fon!* devem ser as mesmas publicadas em *A Rua*, mas sua recepção não foi das melhores, a julgar por um comentário de Myosotis. Colunista de *O País*,⁵² esta discorda da atitude

44. O termo é inventado pelo futuro marido da jornalista, Álvaro Moreyra. Sabendo que um repórter precisava de um cartão de visita com seu nome, o do jornal e a designação profissional, Moreyra propõe “um desajeitado feminino da palavra para definir Eugênia: reportisa – a exemplo de poetisa, profetisa, sacerdotisa”. Os cartões não chegam a ser impressos porque o primeiro jornal em que Brandão trabalhou, *Última Hora*, é fechado pelo governo de Hermes da Fonseca. Em *A Rua*, dissidência de *A Noite*, ela não precisou de cartões. De todo modo, a passagem pela nova folha foi meteórica, pois Eugênia se casou em julho e abandonou a profissão (CASTRO, 2019, p. 99-101).

45. Eugênia foi para... (1914, p. 1).

46. Personagem da peça *Les Romanesques* (1904), de Edmond Rostand. Contratado por Bergamin e Pasquinet para realizar o falso rapto de Sylvette, Straforel consegue que ela se reconcilie com o amado Percinet, que a salvara, restabelecendo a paz entre duas famílias outrora rivais.

47. A tragédia da... (1914, p. 6).

48. Entrevistada por *O Imparcial*, Brandão conta uma versão um tanto diferente dos fatos. No dia 14, dois dias depois de seu recolhimento, um colega da imprensa procurara a madre superiora do Bom Pastor e denunciara sua qualidade de repórter. Com isso, a máquina fotográfica fora aberta, gerando o velamento das últimas tomadas. Foi salvo também o caderno de notas, escondido “cautelosamente no seio” (IMPRESSÕES E AVENTURAS..., 1914, p. 3).

49. Uma moça jornalista... (1914, p. 6).

50. Uma reportagem sensacional (1914).

51. Castro (2019, p. 101).

52. Myosotis (1914, p. 3).

53. Myosotis parece estar respondendo à distância a um artigo de *O País* que saudava o ingresso de Brandão na “árdua missão” jornalística. Além de Júlia Lopes de Almeida, o artigo destaca a “confrade” Virgínia Quaresma (que será ridicularizada no artigo de Alvim) e a mais esporádica Isabella Nelson (A REVOLUÇÃO DO..., 1914, p. 3). Colunista de *O País* desde 1912, Nelson é considerada um “homem na pena” (DIABO A QUATRO, 1914, p. 1) e definida como um “escritor de sexo duvidoso” por Carlos de Laet (1912, p. 5). Quaresma é a primeira mulher a exercer a profissão de jornalista em Portugal, destacando-se na reportagem de acontecimentos políticos. Engajada na causa feminista, trabalha no Brasil entre 1911 e 1917 no jornal *A Época* (SEIXAS, 2010).

54. Acusado por *A Época* de ter avisado as freiras de que “lá dentro estava a bisbilhotice da ‘reportagem’” (O FEMINISMO TRIUNFA..., 1914, p. 2), José do Patrocínio Filho (1914, p. 1) fornece a própria versão dos fatos. Um companheiro do *Correio da Noite*, Victorino, fora ao asilo para entrevistar a colega e, sem querer, descobriu que ela “se serviu de um ‘truc’ para conseguir uma reportagem de escândalo”. No fim, admite que a reportagem é de Alvim, como as iniciais já apontavam.

da “gentil mocinha ‘repórter’”, que foi para o Bom Pastor “num delírio menos de máscula reportagem, que de bisbilhotice bem feminina...”, movida pelo objetivo de entreter o público com as narrações “mais ou menos fiéis, mais ou menos verídicas de um lugar de trabalho, de dor, de expiação”.

A irritação com a afronta feita à instituição religiosa transfere-se para a montagem fotográfica, avaliada com tons nitidamente sexistas. A colunista julga que Eugênia está “muito bem no traje de asilada e ainda muito mais gentil de vassoura em punho, parecendo uma ‘spinster’ inglesa presa da mania do arranjo caseiro”. Recrimina, porém, a imagem central, cujos “trajes masculinizados” fazem da jovem “um minhoto ‘mal amanhado’, um rapaz deselegante e até [...] um tipo vestido às pressas, um ator de terceira ordem em teatro por sessões”. A associação entre aspecto masculinizado e exercício de uma profissão até então reservada aos homens deixa claro que Myosotis não aprova a escolha da colega. A ideia de que o chapéu masculino “assenta-lhe tão mal quanto mal lhe ficou a reportagem sensacional (?), que fez!” é repetida quase no final da coluna, em que a jovem “de avental e vassoura” é considerada bem melhor do que a “mesma senhorita de chapéu de homem e usando com a maior ‘gaucherie’ os trajes de repórter de saia”.⁵³

O sexismo de Myosotis torna-se ainda mais evidente se for lembrado que Alvim, que escondera dos leitores sua participação no episódio de desmascaramento da colega,⁵⁴ havia publicado no dia 18 um artigo em que debochava da empreitada da colega, do asilo e das religiosas com palavras e imagens. O olho do leitor é atraído de imediato por duas montagens rudimentares que misturam desenho e fotografia. Na primeira, Alvim imita a pose de Eugênia com o uniforme do asilo, mas acrescenta um elemento que a imagem não tinha: ele usa uma cartola, que esquecera de tirar, de “tão contente” que ficara com a nova situação. A segunda corresponde a um momento posterior, quando o repórter recebe o hábito da congregação do Bom Pastor e assume um ar mortificado.

O roteiro estabelecido no artigo segue de perto a trama de Brandão, com uma diferença: no caso da jovem, espalhara-se um boato, no de Alvim há uma carta de despedida, na qual ele conta um pesadelo – hordas de repórteres empunhando lápis pediam-lhe satisfação pelo “feito crime que cometera”, anotando os erros de sintaxe, rindo sarcasticamente de sua situação de “Judas arrependido”. Câmeras fotográficas apanhavam sua “desolada carranca para a expor depois à execração universal”. Para fugir dessa situação, o jornalista pede asilo à madre superiora do Bom Pastor, que não se lembrava de nenhuma denúncia. Vendo-o com o uniforme, a religiosa o achou “tão pitoresco” que foi buscar uma Kodak para fotografá-lo. Incumbido da limpeza do local, Alvim avança para a vassoura

"com o mesmo entusiasmo com que avançava para a caneta" na redação, sendo mais uma vez copiado "na película de gelatina", num flagrante que não gostaria de ver divulgado. Seguem-se menções à noite passada na cela da superiora, que o iniciou no noviciado; ao jejum na manhã seguinte; e ao recebimento do hábito, com o qual foi imortalizado pela madre. Nesse momento, surge uma nova alusão sexual: Alvim tem certeza de que, por sua vocação, será, em breve, o "madre abadessa" das "ovelhinhas do Bom Pastor".

As três cenas em que a madre superiora, "de Kodak em punho",⁵⁵ fotografa o novo integrante da família do Bom Pastor e o resultado implausível conseguido são o meio encontrado pelo jornal para denunciar o caráter fictício das fotografias de Brandão. Se a imagem de Alvim de uniforme é uma paródia escancarada da encenação da colega, a com o hábito religioso envolve um aspecto mais sério, que diz respeito ao debate sobre moralidade desencadeado pelo crime da rua Januzzi. De acordo com Marília Rodrigues de Oliveira,⁵⁶ a segunda montagem paródica teria como horizonte a exclusão de determinadas mulheres da sociedade e formas de amor inaceitáveis em comunidades religiosas. Se a aposição do rosto de Alvim no corpo de uma freira transgredia princípios morais religiosos, ela permitia demonstrar também que "a situação estapafúrdia de um homem que virava asilada e madre superiora era tão plausível como as fotos forjadas por Eugênia Brandão".

Por ocasião do primeiro julgamento do tenente, ocorrido em 22 de dezembro de 1915, *O Imparcial* volta a focalizar o triângulo amoroso por meio de uma montagem fotográfica. Ladeado por Albertina (à esquerda) e Edina (à direita), Paulo Nascimento Silva ocupa o centro da composição. Desse modo, o jornal, – que publica ainda uma montagem por contiguidade de dois momentos do tribunal do júri e o retrato de Álvaro Belford, juiz responsável pelo processo, – condensa os elementos fundamentais da ação: o móvel, Albertina, apresentada na legenda como "sua atual mulher (!)"; o réu; e a vítima.⁵⁷

Na mesma ocasião, o *Correio da Manhã* lança mão de uma montagem constituída por dois retratos quadrados e um medalhão para apresentar as figuras do presidente do tribunal, do defensor do réu e do promotor público. O jornal não se limita a essa montagem, pois ilustra o mesmo artigo com retratos de Albertina e Edina e com flagrantes da chegada do acusado ao tribunal e sentado no banco dos réus, mas é evidente que a disposição das imagens no primeiro caso responde a uma finalidade didática. O funcionamento do tribunal do júri é simbolizado na fotomontagem por meio da centralidade conferida à figura de Belford, árbitro da disputa entre Luís Franco, advogado de defesa, e Gomes de Paiva, promotor

55. *Era uma vez...* (1914, p. 3).

56. Oliveira (2014, p. 135).

57. *O crime da...* (1915, p. 3).

58. Oliveira (2014, p. 158-159).

59. Condenado a 16 anos e 6 meses de prisão por uxoricídio (24 de dezembro de 1915), o tenente é expulso do Exército em setembro de 1917. No segundo julgamento, celebrado em fevereiro de 1922, o réu é absolvido com cinco votos favoráveis e dois contrários, sendo posteriormente reintegrado no corpo do Exército. O material visual produzido nesse momento é bastante escasso. Os retratos de Edina e Albertina não são utilizados, pois a imprensa concentra o foco no tenente. *O Imparcial* publica uma foto sua em 23 de fevereiro, acompanhando a notícia sobre a absolvição. *A Gazeta de Notícias*, que divulga um retrato do réu no dia 21, ilustra com três fotografias o artigo dedicado ao novo processo: um Paulo, gordo e envelhecido, sentado no tribunal, um aspecto da corte e um momento da acusação. Em 22 de fevereiro, o *Jornal do Brasil* estampa um retrato de grupo do tenente com os advogados de defesa e alguns amigos. (UM CRIME CÉLEBRE..., 1915, p. 3).

60. Cf. Boltansky (1979).

61. *Ibid.*, p. 193-194.

público, que “apresentariam argumentações e procurariam defender verdades distintas” sobre a responsabilidade de Nascimento Silva na morte da esposa.⁵⁸

O partido tomado pela folha no julgamento tem uma condensação visual paradigmática na fotografia de Gomes de Paiva publicada no dia 24. De dedo em riste, o promotor público destaca-se no corpo do artigo pelo tamanho da imagem e pela legenda que transcreve uma parte da arenga, na qual o réu é apresentado como “um perverso assassino, um verdadeiro celerado”.⁵⁹

Os dois episódios sangrentos permitem tecer algumas considerações sobre a relação que o jornal e a revista mantêm com a atualidade. Enquanto o primeiro explora preferencialmente o “flagrante” graças ao instantâneo e à fotografia feita no local do acontecimento, a segunda privilegia uma narrativa mais elíptica, pois seus editores se dirigem a um leitor que já conhece o fato graças a outros meios de informação. Nos casos analisados, o jornal é o trâmite privilegiado dessa informação, o que explica que certas imagens sejam usadas pelos dois veículos, nos quais podem adquirir nuanças em termos de significação.

No jornal, as fotografias e as montagens são dispostas ao longo do artigo, participando de um roteiro carregado de elementos dramáticos e anedóticos, que ocupa um espaço compartilhado com outras notícias e reportagens. As imagens, nesse contexto, devem ter um impacto imediato, dando a ver as características dos protagonistas envolvidos na tragédia, aspectos da investigação policial e, quando possível, detalhes macabros dos crimes. Agrupadas de maneira peculiar nas reportagens apenas visuais construídas pelas revistas, as fotografias podem contar uma história já conhecida de outra maneira, produzindo um efeito diferente no leitor, que se vê obrigado a testar a própria memória e, eventualmente, a rever juízos anteriores. Nesse novo contexto, elas podem adquirir um aspecto “simbólico”, pois, pelo sentido conotado, acabam funcionando como uma “memória” e um resumo⁶⁰ das notícias reportadas pela imprensa diária.

O aspecto mais polêmico nas matérias sobre o episódio da rua Januzzi envolve as fotografias de Eugênia Brandão publicadas em *Fon-Fon!*, pois elas se remetem a uma relação complexa com o real. Evidentemente posadas, são fruto de uma encenação, podendo ser definidas “fotografias compostas”. A passagem da “reportisa” pelo Asilo Bom Pastor é reconstituída em outro tempo e em outro lugar, mas não é de todo uma obra da imaginação. Na qualidade de reconstrução de cenas que realmente ocorreram, o tema central dessas fotografias é o acontecimento (passado). Enquanto invenção de cenas novas a partir do evento, elas retêm dele sua atriz, que tenta reproduzir “com exatidão cada um dos detalhes que toma do real”.⁶¹ Nesse caso específico, a montagem

construída com as fotografias feitas *a posteriori* vai muito além da *blague* concebida por Emílio Alvim, uma vez que confronta o leitor com o mecanismo da construção da notícia e de seus significados, abrindo caminho para a percepção de uma leitura induzida e dirigida.⁶²

PANORÂMICA: ALGUMAS POSSIBILIDADES DE PESQUISA

O uso de imagens fotográficas e de montagens no caso de um crime sensacional demonstra que as palavras não pareciam ser suficientes para dar conta da significação plena de um acontecimento que punha em xeque, embora de maneira transitória, as regras e as normas sociais. A associação de palavras e imagens permitia demarcar o território da ordem e excluir dele o criminoso, que constituía uma ameaça social e moral com sua conduta imprópria. Mas é sobretudo como espaço da ordem que a cidade é amplamente contemplada pela imprensa, que usa técnicas de montagem visual para registrar os mais diversos aspectos da sociedade brasileira. Os novos hábitos de uma sociedade urbana e cosmopolita ganham espaço considerável nas páginas das revistas ilustradas, que celebram a moda do *footing*; a adesão das elites ao higiênico banho de mar; a saída das melindrosas da missa dominical; os casamentos na alta roda; eventos como a Exposição de 1922, os funerais de celebridades, o Carnaval, as corridas no Jockey Clube, os jogos de futebol; os locais de encontro e de divertimento e seus atrativos, entre outros. Os padrões visuais adotados são bastante diversificados.

Os “instantâneos” que *O Malho* dedica aos passeios na Avenida Central em 1908 e 1909 trazem claros ecos da estética *art nouveau* então em voga, já que as diversas imagens são unidas entre si por motivos fitomórficos estilizados (Figura 3). Duas décadas depois, J. Carlos introduz uma dimensão dinâmica, tanto nas fotografias que registram mulheres caminhando quanto nas que as flagram na saída da missa dominical. Na qualidade de designer gráfico de *Para Todos...*, o artista cria um novo parâmetro para a interação entre texto e imagem. Graças a uma diagramação dinâmica, chega a resultados surpreendentes em alguns momentos.

Em “O nome do comandante”, publicado em 28 de maio de 1927, as fotografias de mulheres andando em Teresópolis dão a impressão de estarem passeando pelo texto, criando uma verdadeira página animada (Figura 4). Esse

efeito é reforçado pela página seguinte, na qual, “com o auxílio dos fios e das formas geométricas ao fundo, a movimentação da saída da missa é trazida para as páginas da revista. O recorte chega ao requinte de preservar as sombras das figuras, projetadas diretamente sobre a página”.⁶³ A experiência é repetida alguns meses depois em “A mulher que Deus esqueceu...”, publicada em 21 de janeiro de 1928. A narrativa de Brasil Gerson, autor também do texto anterior ilustrado por J. Carlos, é acompanhada de flagrantes da recifense “festa das medalhinhas”, dispostos numa cruz peculiar. A eles somam-se as imagens da página seguinte, relativas à saída da missa do domingo, nas quais o expediente de extrair algumas figuras das formas geométricas que as emolduram gera uma sensação dinâmica inesperada.



Figura 3 – *O Malho*, n. 318, 17 de outubro de 1908. Fonte: Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.



Figura 4 – *Para Todos...*, n. 441, 28 de maio de 1927. Fonte: Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

A moda dos banhos de mar é representada de maneira sóbria e geométrica pela *Careta* (4 de fevereiro de 1922); por meio de diversos formatos de imagem por *Para Todos...* (10 de março de 1923); com o acréscimo de delicados desenhos alusivos ao mar por *Fon-Fon!* (24 de dezembro de 1927) (Figura 5). Nas diversas reportagens visuais, grupos alegres de banhistas de diferentes idades, vestindo maiôs, shorts e roupas brancas ou estampadas, usando toucas para proteger os cabelos da água ou chapéus para abrigar-se do sol, além de portar sombrinhas, parecem responder ao desejo expresso por Gonzaga Duque em 1906 de que as praias balneárias fossem alegradas e avivadas com o colorido claro do vestuário, com a gentileza das "expressões de comunicabilidade", com a "harmonia de delicadas maneiras de convivência, de esmeros espirituais, de rigoroso asseio, e da perfeita cultura dos instinctos".

A evolução dos costumes havia deixado para trás a visão teratológica de "enormes pantalonas talaes" e de "blusa tão cingida ao pescoço quanto, sobre

64. Gonzaga Duque (1997, p. 95-97).

65. Ibid., p. 100-101.

66. Ibid., p. 96.

folgada, comprida a circundar os joelhos. E isso de grossa baeta escura". Áspera e pesada, a baeta embarçava "o movimento de natação" e castigava a pele "sem os benefícios da massagem", tendo o aspecto de um vestuário "conventual e fúnebre", que mortificava a beleza das banhistas.⁶⁴ A inauguração do luxuoso Copacabana Palace, em 14 de agosto de 1923, realiza outro desejo do escritor: que as areias de Copacabana, famosas pelas águas oceânicas, se tornassem de fato uma "praia de banhos". Embora a montagem da *Careta* permitisse ver apenas algumas cabines de lona para troca do vestuário, o volume luxuoso do hotel, inspirado em dois congêneres franceses – o Negresco e o Carlton (ambos em Nice) – já se impunha na paisagem local, dominada por pequenas casas e mansões. Concebido pelo arquiteto Joseph Gire e construído pelo engenheiro César Melo e Cunha, com amplo uso de mármore de Carrara e cristais da Boêmia, o majestoso edifício retirava do bairro aquele aspecto "semirroceiro", que tanto irritava Gonzaga Duque, "com suas inocentes pretensões à elegância, com suas construções à moderna, em que avulta o mau gosto".⁶⁵



Figura 5 – *Fon-Fon!*, n. 52, 24 de dezembro de 1927. Fonte: Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

Os "milhares de ratões moralistas", denunciados pelo escritor em 1906,⁶⁶ ainda vicejavam na década seguinte, como demonstra o decreto do prefeito Amaro Cavalcanti, datado de 1917, que regulamentava o banho de mar e os trajes a

serem usados pelos banhistas. Iniciado naquele ano, o policiamento das praias sofre certo afrouxamento em virtude dos protestos da população, mas recrudesce no verão de 1923-1924, quando o delegado do 6º Distrito regulamenta os trajes e um “código de posturas praianas”, que previa a presença de guardas civis munidos de metros para conferir as medidas do vestuário usado pelas mulheres. Álvaro Moreyra protesta energicamente contra os homens fardados que intimavam as banhistas, “envoltas em capas de seda ou de toalha, [...] a mostrar como estavam por baixo”, e que impediam que os corpos, dentro da água, se movessem com liberdade, servindo-se das ondas “como bem desejassem”.

Em 1926, os trajes de banho diminuem de tamanho para adaptar-se à prática da natação. Em 1927, por fim, o maiô se impõe definitivamente como traje de banho, levando a *Gazeta de Notícias* a escrever que o Rio “paralelizou-se a todas as cidades civilizadas do mundo, onde há praias e as damas que se banham. Derrubou-se assim mais um tolo preconceito em nossa terra”.⁶⁷ Esse novo clima explica a legenda usada por *Fon-Fon!* em sua reportagem de dezembro de 1927, que celebra a festa “linda e pagã das sereias, que não cantam, mas encantam...”.⁶⁸

O tom mais convencional emprestado por *Para Todos...* a eventos como a Exposição Internacional do Centenário e ao funeral de Ruy Barbosa (10 de maio de 1923), em que o processo de montagem atua frequentemente por contiguidade, contrasta com duas reportagens fotográficas publicadas por *O Malho* em 28 de maio e 27 de agosto de 1927. Dedicadas ao futebol, as duas são diagramadas por J. Carlos de maneira inusitada.

Ladeada por dois “calungas”⁶⁹ de autoria de Andrés Guevara, que representavam Miranda Rosa, integrante da Comissão de Diplomacia da Câmara dos Deputados, e Irineu Machado, “a mais completa figura de tribuno do Congresso Nacional”,⁷⁰ a primeira reportagem intitulada “O jogo de domingo” tem como ponto focal a figura de um jogador chutando a bola em direção aos leitores. Essa presença inusitada infunde um aspecto dinâmico à composição, concebida como uma estrutura geométrica de contiguidade entre o público e o time do Flamengo. Os flagrantistas da arquibancada dispostos nas partes superior e inferior do conjunto são acompanhados por uma sequência de quatro imagens do jogo, que criam uma sensação dinâmica, introduzindo o leitor no cerne da ação.⁷¹ Intitulada “Foot-ball”, a reportagem de 27 de agosto explora o contraste entre imobilidade e dinamismo graças ao uso de quatro fotos inclinadas em volta de um goleiro segurando a bola, das quais surge a figura de um losango. Como nota Julieta Costa Sobral, a colocação do calcanhar do jogador embaixo de uma das fotos inclinadas transforma a massa homogênea do público numa cortina de imagens, e o losango numa janela através da qual se vê o goleiro (Figura 6).⁷²

67. Santucci (2015, p. 239-244).

68. *Fon-Fon!*, Rio de Janeiro, 1927.

69. O termo “calungas” designa caricaturas de personagens masculinos, cujos principais criadores são Julião Machado, Raul Pederneiras, J. Carlos e Guevara. Este é autor da caricatura de J. Carlos como “rei das calungas”, publicada na edição de *A Maçã* de 12 de maio de 1923. Pederneiras ilustra com calungas o livro *Nós pelas costas: notas soltas de um caderno de viagem* (1930), autorretratando-se de maneira caricatural e aplicando sua visão mordaz a aspectos da paisagem humana europeia, como o jovem italiano de camisa negra fazendo a saudação fascista perto do Arco de Tito. Na imprensa paulista, o conceito pode ser aplicado a Juca Pato, criado por Belmonte em 1925 e fustigado por Helios (1926, p. 4), que o define um “calunga azarado, nada brasileiro, com cara de imbecil, a simbolizar o Povo”. “Imbecilidade feita caricatura”, o personagem não poderia simbolizar “uma população ativa de agricultores, de comerciantes, de industriais e de operários...”. A ele o escritor contrapõe a figura de Zé Povo, caboclo “ingênuo e esperto, filósofo e bonachão”.

70. O jogo de... (1927).

71. A figura isolada do jogador é uma ampliação recortada da terceira imagem da sequência cinemática.

72. Sobral (2005, p. 140-141).



Figura 6 – *O Malho*, n. 1289, 28 de maio de 1927. Fonte: Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

Inovador no Brasil, o procedimento de montagem utilizado por J. Carlos era, no entanto, bastante corriqueiro na revista francesa *La Vie au Grand Air*, fundada em 1898 pelo jornalista Pierre Lafitte, que mobiliza em suas páginas duplas uma associação inédita entre narrativa visual e espetáculo. Voltada para a divulgação de atualidades esportivas, a revista tem como diretor artístico Lucien Faure, incumbido da tarefa de organizar “montagens analíticas”, isto é, de agenciar um conjunto de imagens de maneira a produzir uma informação visual capaz de sugerir simultaneamente “sentido e espetáculo”.

Com o termo “espetáculo”, Thierry Gervais pretende demonstrar que a publicação privilegiava a dimensão icônica, e não o momento de leitura, por meio de duas formas modernas de comunicação visual: a fotografia e a cinematografia. Inspirando-se nesses dois modelos, Faure cria composições dinâmicas, alicerçadas não nas imagens em si, mas nas seqüências geradas pelos encadeamentos que se estabelecem entre as séries de instantâneos tomados durante eventos esportivos.

A revista que, em alguns títulos e subtítulos, utiliza explicitamente o termo “cinematografia” (27 de maio de 1911 e 10 de fevereiro de 1912, por exemplo), mantém uma relação dupla com o cinematógrafo: lança mão da multiplicidade e da variedade oferecida pelos planos fotográficos e articula montagens para sugerir

seqüências. Uma paginação inovadora, muito próxima das composições de J. Carlos, pode ser encontrada na edição de 1º de agosto de 1908. Numa página dupla dedicada aos Jogos Olímpicos de Londres, a imagem do atleta norte-americano Frank Irons, que havia conquistado a medalha de ouro no salto a distância, é o elemento articulador da composição. Sua tomada frontal ocupa toda a altura da página, encobrindo parcialmente as outras fotografias e projetando-se em direção ao leitor/espectador (Figura 7).

Concebida desse modo, a montagem não se resume à narrativa de um evento, já que cria um efeito visual espetacular e dinâmico, totalmente dissociado das velhas formas artísticas e transformando o leitor num verdadeiro espectador. Mesmo o dinamismo que o artista brasileiro empresta a “O nome do comandante” e “A mulher que Deus esqueceu...” não deixa de ter relações com algumas soluções inovadoras presentes em *La Vie au Grand Air*. Num artigo dedicado à disputa do cinturão de ouro (24 de dezembro de 1903), as fotografias dos oito lutadores são dispostas num ponto de interrogação, em torno do qual se desenvolve o texto. Um partido semelhante é explorado pouco depois num artigo de duas páginas sobre uma competição náutica (25 de fevereiro de 1904): nas hélices, apresentadas em duas conformações diferentes, estão dispostas as fotografias das embarcações, enquanto o artigo se dispersa no espaço restante.⁷³



Figura 7 – *La vie au grand air*, n. 515, 1 de agosto de 1908. Fonte: Bibliothèque Nationale de France, Paris.

74. Avancini (1999, p. 96-98).

75. Para dados ulteriores sobre o assunto, cf. Manzoni (2019).

Os acontecimentos políticos são igualmente tratados por processos de montagem. Os efeitos da Primeira Guerra Mundial são, por exemplo, apresentados por *A Cigarra* a partir do “cotidiano silente” de São Paulo. Nas edições de 25 de novembro e 31 de dezembro de 1914,⁷⁴ a revista dedica duas reportagens às feiras livres, instituídas pelo prefeito Washington Luís de Souza para fazer frente às “consequências da guerra”, como se lê no título da segunda matéria dedicada justamente a um dos primeiros locais desse tipo de mercado: o Largo General Osório.⁷⁵

A revolução de 1932 recebe ampla cobertura fotográfica da imprensa, podendo ser destacada uma longa reportagem visual de *A Noite Ilustrada* publicada em 28 de setembro. Dedicada ao “front mineiro”, a reportagem ocupa oito páginas do suplemento de *A Noite*, além da capa, tendo como traço característico uma apresentação nem sempre sequencial. Imagens de soldados rasos, oficiais e comandantes, de fortificações, galerias subterrâneas, abrigos, trincheiras e armamentos estão entremeadas com os mais diversos assuntos: flagrantes campestres, notícias sobre as Olimpíadas daquele ano, as próximas eleições na Academia Brasileira de Letras, provas náuticas, a inauguração de uma mostra de arte, um acidente aéreo, a indicação de mulheres para o Tribunal do Júri, além de exercícios de ginástica, seções de moda, modelos de bordados e textos de ficção.

Esse tipo de estratégia visual parece objetivar, de um lado, a banalização do episódio, que acaba por se confundir com uma miríade de fatos e conselhos práticos. De outro, o impacto do conflito ganha um momento de condensação justamente nas páginas centrais do suplemento, que revelam um cenário de destruição e precariedade. O efeito de choque é realçado pela sucessão de imagens que ocupam uma página dupla, cuja última fotografia – a de soldados legalistas numa pose triunfante – não deixa dúvidas sobre o posicionamento político da publicação.

O início da Segunda Guerra Mundial recebe, por sua vez, uma interpretação altamente emotiva numa fotomontagem publicada pelo *Suplemento em Rotogravura de O Estado de S. Paulo* na primeira quinzena de setembro de 1939. As impressões iniciais suscitadas pela deflagração do conflito condensam-se nas fotografias de uma mulher preocupada (que aparece posteriormente lendo o *Estado de S. Paulo*), de um grupo de homens conversando, de outros homens acompanhando as notícias, de um pequeno vendedor de jornais e de uma mão acendendo um rádio. Um cabeçalho com data de 1º de setembro, a palavra “GUERRA” no centro da composição e uma lista de cidades europeias numa das laterais servem de complemento a uma concepção crítica da situação, que investe nos sentimentos da população para melhor atingir seu objetivo retórico.

O suplemento paulista dedica diversas matérias visuais ao conflito, usando sempre recursos de montagem para dinamizar as páginas. Um formato semelhante

é adotado por *O Cruzeiro* que, ao que tudo indica, configura montagens originais a partir de fotografias adquiridas de agências internacionais. Desse modo, a revista consegue mostrar diversos lados do conflito, como comprovam algumas reportagens publicadas em 1940. Numa intitulada “Guerra de bombardeios” (31 de agosto de 1940), aviões e baterias antiaéreas da Alemanha e da Inglaterra são apresentados numa montagem por contiguidade, na qual há também espaço para os efeitos da ação bélica – uma casa destruída em território britânico – e para a figura de Benito Mussolini inspecionando um mecanismo de defesa em seu trem blindado.

Em outra, divulgada na edição de 28 de dezembro de 1940, os leitores podem acompanhar aspectos da campanha da Líbia a partir das posições inglesas e italianas. Uma das reportagens mais interessantes, “Visões da guerra europeia” (15 de junho de 1940) compõe-se de uma imagem de fundo, que registra casas destruídas em Meny-sur-Oise e Nancy, sobre a qual foram sobrepostos três “quadros” relativos à invasão da Bélgica. Dispostos numa espécie de diagonal, os quadros registram imagens de um cego vagando pela rua, de uma senhora idosa abrigada atrás de uma árvore e de um grupo de refugiados a caminho da França, num esboço convincente dos desastres humanos provocados pela guerra.

Em alguns momentos, procedimentos de montagem são colocados a serviço de publicidades disfarçadas de informações sobre os mais diversos aspectos de uma sociedade num processo de modernização acelerado. Na edição de 24 de dezembro de 1927, *Fon-Fon!* dedica quatro páginas às residências construídas naquele ano pela firma Freire & Sodré Engenheiros. A aposição de motivos decorativos entre as diversas fotografias, dispostas quase sempre de forma simétrica, parece ser um expediente para ocultar o caráter publicitário da apresentação, voltada para um público de elite, com exceção de dois exemplares de “casas para renda”, situadas em Botafogo e Ipanema (Figura 8).

O número 549 de *Para Todos...* (22 de junho de 1929) traz uma visão engraçada de alguns representantes do poder político, captados quase sempre em movimento e transformados em almofadinhas pelo desenho de um cigarro fumegante na boca, numa página sugestivamente intitulada “A política em torno do ‘Monroe’”. O carioca Palácio Monroe, sede do Senado Federal, serve de mote para a criação de um jogo de palavras com a marca de cigarros homônima, alvo de elogios calorosos. Augusto de Lima, dublê de político e poeta, não teme dizer “Só este ‘Monroe’ me dá inspiração”. A “doutrina Monroe” é evocada por Eduardo Cotrim quando afirma que o novo cigarro “descobriu a América”. O deputado federal Raul de Faria só não chama “‘Monroe’ de *Mon roi...*” para não “perpetrar um trocadilho”.

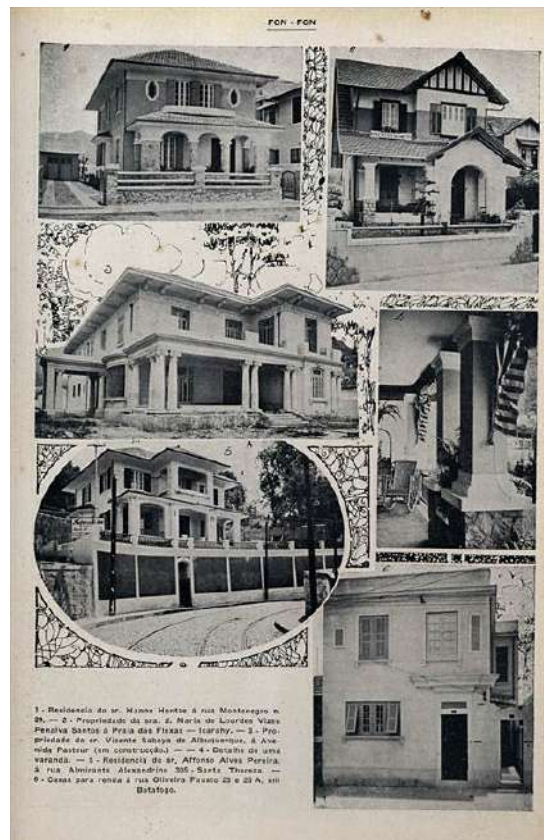


Figura 8 – *Fon-Fon!*, n. 52, 24 de dezembro de 1927. Fonte: Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

A página dupla dedicada pelo *Suplemento em Rotogravura de O Estado de S. Paulo* aos anúncios luminosos que conferiam um aspecto feérico à noite paulistana é provavelmente um dos exemplos mais ostensivos de publicidade disfarçada. O panegírico do esplendor noturno da cidade não passa de uma propaganda da firma Neon-Brasil, dirigida por Leonardo Fernando Lotufo. Publicada na segunda quinzena de julho de 1939, a reportagem de Otneb Simões estabelece uma relação imediata entre o dinamismo da cidade e seus luminosos, que

num esplendor incomparável de arte e beleza, refletem o seu progresso crescente, dando vida e movimento à cidade.

Eles falam bem alto da grande Metrópole que é São Paulo, o coração do Brasil, que dia a dia se torna maior como centro de progresso e como cidade encantadora.⁷⁶

O *Cruzeiro*, por sua vez, distingue-se pelo convívio de noticiário e publicidade numa mesma página, formando, por vezes, conjuntos dotados de

significados especificamente direcionados. Publicada em 21 de maio de 1938, a reportagem “A mais linda jovem do Brasil”,⁷⁷ dedicada a Sylvalauria Domingos, miss Bomsucesso Futebol Clube, é ladeada pelos anúncios do batom Lalaque, do Creme Perfeito Degelle e do cartaz do filme de Wesley Ruggles, *Confissão de mulher* (*True confession*, 1937), estrelado por Carole Lombard. A interação entre as fotografias da jovem e os produtos anunciados gera um clima de intimidade feminina, que se mantém na terceira página da matéria, exclusivamente verbal, mas acompanhada da publicidade do sabonete Eucalol, de uma clínica de doenças e distúrbios sexuais da mulher e do ateliê de costura Olivier.

A página dupla intitulada “O ‘dia da raça’” (11 de setembro de 1937) traz embutido um significado ideológico, já que confronta o leitor com a visão do papel da mulher na estrutura do Estado Novo. Ocorrido em 5 de setembro, o desfile de quarenta mil estudantes, “atletas colegiais, classes armadas e associações esportivas” era uma das formas de participação dos jovens nas manifestações cívicas promovidas pelo governo com o objetivo de enaltecer o país e seu chefe. Inventado pela máquina de propaganda oficial, à semelhança de outros dias especiais (Pátria, Juventude, Trabalho) e da Semana da Independência, o Dia da Raça de 1937 é descrito com tons entusiastas pela revista carioca: “Foi um espetáculo grandioso e confortador, uma afirmação de pujança da geração do Brasil”.

A publicação chama a atenção para “alguns aspectos da parada” colhidos pela câmera, “que dão ideia da sua imponência e grandiosidade”,⁷⁸ sublinhando a organização visual do evento com uniformes, bandeiras e flâmulas. A página dupla, no entanto, é interessante em termos visuais sobretudo pelos elementos não oficiais que interagem com o registro do desfile: o creme dental Gessy, que “clareia... sem desgastar o esmalte”, o perfume Organdy, “grande obra-prima da perfumaria”, e o antisséptico ginecológico Metrolina. Embora as fotografias deem a ver presenças masculinas no desfile, os anúncios publicitários têm como alvo a mulher, símbolo da nova raça. Pasta dental, perfume e antisséptico participam da configuração de uma equação perfeita, na qual cabe à higiene assegurar a saúde da mulher para que esta dê vida à nova raça.⁷⁹

Outras vezes as montagens fotográficas são utilizadas com o objetivo de dar reforço a reportagens que abordam aspectos inovadores dos comportamentos masculino e feminino. No primeiro caso, pode ser lembrada “Para que os homens aprendam a cozinhar”, reportagem exclusiva para *O Cruzeiro*, de autoria de A. Gugas,⁸⁰ acompanhada de um conjunto de fotografias de N. & I. Pix. Dedicada à Escola de Cozinha para Solteiros do restaurante nova-iorquino de Roger Smith,

77. Morel (1938, p. 10-12).

78. O dia da... (1937, p. 22-23).

79. Molina (2009, p. 33).

80. Gugas (1938, p. 24-25).

81. Cozinheiro de Nicolas Fouchet, ministro das Finanças de Luís XIV, e do príncipe de Condé, François Vatel notabiliza-se pelos banquetes que organizava, durante os quais eram apresentados números musicais, peças de teatro e espetáculos de fogos de artifício. Nomeado “Mestre dos prazeres e das festividades” por Condé, suicida-se em 23 de abril de 1671. A ele é atribuída a criação de um creme doce batido e perfumado com baunilha, que ficou conhecido com o nome do castelo do príncipe de Condé, Chantilly.

82. Molina (2009, p. 27).

83. Cavalheiros bem-educados... (1937, p. 6-7).

a matéria tem como eixo uma aula ministrada por Hans Hansen, antigo chef da Casa Real da Romênia. As fotos, dispostas numa página dupla, dão conta de vários momentos da aula, que ensina inclusive a lavar louça, detendo-se num aluno famoso, o baixo lírico Ezio Pinza.

O texto alinha alguns motivos para explicar o interesse de homens “de destaque social” pela “arte sutil de Vatel”:⁸¹ falta de empregadas domésticas e uma possível greve de esposas... Para não correrem o risco de “ingerir bifes de sola e arroz com Bispo”, os barbados de elite estariam aprendendo a cozinhar, de acordo com a reportagem, que não deixa de ter toques de humor. Como aponta Ana Heloisa Molina, as fotografias contribuem para “reforçar essa ‘revolução’ masculina”, já que mostram um jovem batendo manteiga, homens confeitando um bolo, alunos observando atentamente o chef ou enxugando louça. Fenômeno ocorrido em Nova York, “a cidade das cousas surpreendentes”, como essa reportagem repercutiria no Brasil, indaga a historiadora? Como “peculiaridade para a elite”? Ou não passaria de mera curiosidade numa sociedade em que as funções e os lugares de homens e mulheres estavam claramente definidos?⁸²

Nem sempre o que era inovador em outros países podia ser transplantado automaticamente para o Brasil. O *Cruzeiro* dá uma demonstração da impossibilidade de instituir num país de “‘temperamento latino’, em geral inconveniente”, o serviço de *escort* para mulheres que Ted Peckman havia criado recentemente. Por meio de uma montagem fotográfica bastante dinâmica, o artigo “Cavalheiros bem educados para damas sem companhia...” fornece uma demonstração encenada do *Guide Escort Service*, na qual Peckman desempenha o papel de acompanhante. Cavalheiros asseados, elegantes e educados podiam ser “alugados a damas sem companhia” que quisessem conhecer Nova Iorque e Londres “sem receio dos conquistadores baratos”. A montagem mostra um jovem despontando da cortina do chuveiro, fazendo gargarejos, consultando o cardápio de um restaurante na companhia de uma senhora, pagando a conta “com uma tranquilidade absoluta, como se tivesse uma boa conta no banco”, no apartamento da contratante, ajudando-a a tirar a capa, segurando um cachorro nos braços, acendendo um cigarro e sendo instruído sobre como ajudar uma dama a sair de um automóvel.⁸³

A inserção da mulher no mercado de trabalho é objeto de reportagens que exaltam sua dedicação a esse novo papel social. Sob o título de “As abelhas da cidade – A alegria das manhãs”, *O Malho* celebra na edição de 8 de janeiro de 1927 as “gentis criaturas que ao sol e à chuva buscam o pão de cada dia. São alegres, vivem sem sentir, sob o jugo do trabalho, satisfeitas e risonhas”. Essa visão idílica da mão de obra feminina é acompanhada de 22 fotografias de jovens

caminhando pelas ruas do Rio de Janeiro, dispostas de maneira a enfatizar um comportamento geral ativo e enérgico.

O uso de ovais e do formato retangular confere, em alguns momentos, destaque a algumas figuras que, ao sugerirem um efeito cinematográfico, ajudam a reforçar a retórica do texto (Figura 9). As anônimas abelhas que ocupam uma página dupla da revista distinguem-se, por seus trajes mais modestos, das melindrosas, celebradas como símbolos da mulher da década de 1920, desejosa de liberdade, dotada de “certa erudição”, “fascinada pelo cinema, leitora voraz de revistas ilustradas”, que não hesitava em atirar-se “com desenvoltura ao asfalto da Avenida”.⁸⁴

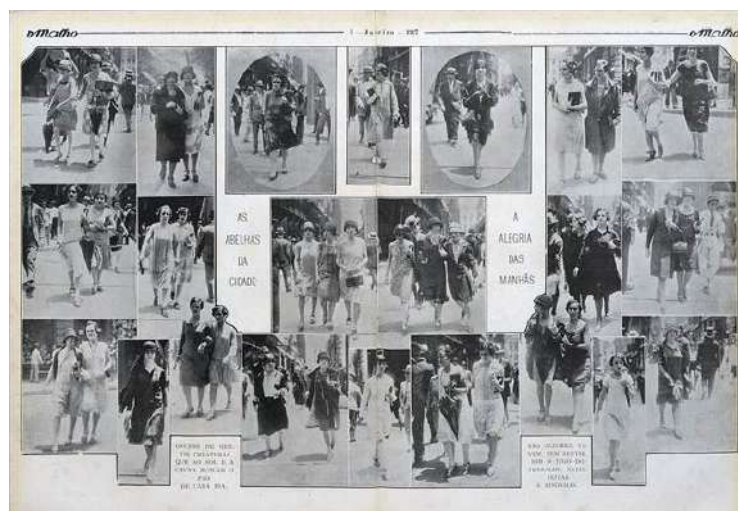


Figura 9 – *O Malho*, n. 1269, 8 de janeiro de 1927. Fonte: Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

Fotomontagens são também usadas por *A Noite* para trazer ao público leitor uma novidade paulista – a profissão de “garçonnette” – e sua possível adoção no mercado de trabalho carioca. Em 12 de dezembro de 1929, o jornal publica o artigo “As ‘garçonnettes’ agitam uma cidade inteira”, ilustrado com uma montagem de três fotografias que retratavam moças de avental, quase todas vestidas de preto; à imagem central era sobreposto o retrato de Lilla Gish, uma garçonete eslava cujo destaque é justificado no texto: 80% das jovens que exerciam essa nova profissão eram estrangeiras, distinguindo-se particularmente as lituanas, as húngaras, as russas e as polonesas.

O artigo esclarecia que as moças que ingressavam na nova carreira tinham que enfrentar diversos obstáculos, entre os quais a hostilidade dos garçons, que alegavam motivos de ordem moral para evitar a concorrência e solicitavam que as mulheres fossem impedidas de trabalhar à noite; e o veto imposto às menores de idade, que driblavam a situação com casamentos arranjados. Dois dias depois, o artigo “As ‘garçonnettes’ no Rio” evoca

85. Pires (1939, p. 6-9).

86. Fundada em 1922 pelo escritor Humberto de Campos, a revista divulgava a chamada pornografia “galante” por meio de “capas sugestivas, ilustrações lúbricas, fotos e desenhos de nus frontais” e dos contos do Conselheiro X. X. sobre “desejo, conquistas, traições e demais relações a dois ou a três, desde que ilícitas”. Entre seus colaboradores estavam Bastos Tigre, Goulart de Andrade, Medeiros e Albuquerque e Coelho Neto. Moderna e atraente em termos gráficos, contava com a direção de arte de Guevara e com as caricaturas de K. Lixto, Pederneiras, Seth, Fritz, Belmonte e Alvarus (CASTRO, 2019, p. 223-224). Para dados ulteriores, cf. Haluch (2005, p. 96-121).

antecedentes que não deram certo na cidade e indaga se a novidade conseguiria ser aceita pelo público carioca. A ilustração é uma fotomontagem de três retratos de jovens que trabalhavam na copa de bares, casas de chá e confeitarias, de touca e vestidas de branco, e de uma foto de grupo de moças que atendiam no balcão, trajadas de maneira mais elegante.

A reportagem “400\$000 por mês”, de Júlio Pires, acompanhada de um conjunto de fotografias de Edgar Medina, confere um significado crítico ao cotidiano de uma “abelha”. Dedicada por *O Cruzeiro* a uma moça empregada num escritório comercial, a reportagem de Pires esmiúça um dia na vida da jovem. O processo de montagem permite ao leitor acompanhar essa crônica de uma vida miúda: depois de levantar cedo, a moça se incumba de tarefas domésticas como arrumar a cozinha e varrer o quarto; antes de sair, busca algo numa gaveta e, já no escritório, bate o ponto e vai para a máquina de escrever; almoça, arquiva documentos num fichário, maquia-se antes de deixar o escritório, é flagrada numa banca de jornal, na qual busca cultura, e na porta de um cinema, janta de maneira frugal (por falta de dinheiro), leva uma vida solitária, pois tem colegas, não amigas; sonha com um vestido requintado, mas é obrigada a costurar e a passar a sua roupa....

O título da matéria é alusivo ao salário mínimo ganho pela jovem, que não satisfaz suas necessidades básicas, deixando um déficit mensal em seu orçamento. No final da reportagem, o leitor toma conhecimento de que esteve às voltas com uma encenação; a jovem chama-se Zezé Prata e trabalhou durante três anos num escritório. Disposta a mudar de vida, tornou-se atriz da companhia de Jardel Jercolis e é nessa qualidade que colaborou com a matéria de Pires, que não perde o tom crítico pelo fato de não ser uma *tranche de vie* efetiva, mas um dispositivo retórico bem estruturado.⁸⁵

Se a nova mulher não era mais o “anjo do lar”, destacando-se por um novo modo de vida que incluía dirigir automóveis, fumar em público, praticar esportes como tênis e golfe, frequentar a universidade e trabalhar, não podia, no entanto, exibir o próprio corpo de maneira descarada. Isso explica por que a revista “galante” *A Maçã*,⁸⁶ dirigida ao público masculino, recorre à imagem de uma vedete estrangeira para divulgar a visão de uma mulher seminua. Numa página intitulada “O teatro ligeiro, em Paris” (10 de julho de 1926), a revista publica uma fotomontagem de Mademoiselle Baldini, estrela do *Moulin Rouge*, captada em duas poses. Emolduradas por um motivo *art nouveau*, as duas imagens que dão a ver os seios da estrela do cabaré francês são recortadas e dispostas lado a lado a fim de sugerir uma impressão de movimento.

J. Carlos, por sua vez, encontra meios próprios para driblar a censura que cercava a representação do corpo feminino. Já que o público de *Para Todos...* era composto prevalentemente de mulheres de classe média e alta, o artista lança mão frequentemente de figuras femininas. Num primeiro momento, moças desenhadas dialogam com fotografias de mulheres reais. Posteriormente, as imagens tornam-se mais despojadas, pois J. Carlos, que ornamentava as fotografias com fios e formas geométricas, passa a privilegiar o recorte e a diagramação, questionando, de vez em quando, a natureza documental da imagem técnica. A apresentação da jovem Marisa na edição de 2 de julho de 1927 é uma demonstração de sua habilidade em exibir um corpo feminino não de todo vestido, já que se tratava de uma atriz/dançarina. A fotomontagem distingue-se pelo uso de diversos recursos visuais, realçados por Julieta Costa Sobral: “Brincando com a ideia de figura e fundo, utiliza colagem, sobreposição, variação de escala, recortes geométricos e fios que se misturam à foto com o intuito de dar movimento e tridimensionalidade à moça retratada”.⁸⁷

O expediente utilizado por J. Carlos era corriqueiro na imprensa brasileira, que lançava mão de fotografias de vedetes do teatro de variedades em poses lânguidas ou brejeiras, mostrando pernas ou exibindo-se em trajes sumários que deixavam à mostra trechos substanciais de corpos seminus. Uma dessas estrelas, a norte-americana Josephine Baker, que se tornara famosa depois de participar em Paris do espetáculo *La revue nègre* (1925), é bastante conhecida no Brasil não só pelos filmes de que participa – *O apache* (*The apache*, 1926), *Porque Paris fascina* (*La folie du jour*, 1926), *A sereia negra* (*La sirène des tropiques*, 1927, de Mario Nalpas e Henri Étiévant), *O despontar de uma estrela* (*La revue des revues*, 1927, de Joe Francis),⁸⁸ além do noticioso *A passagem de Josephine Baker pelo Rio* –, mas também pelo noticiário da imprensa.

O *Correio da Manhã* divulga fotografias da estrela em costumes de cena acompanhando os anúncios publicitários de *O apache* e *Porque Paris fascina*, propiciando aos leitores visões de seminudez justificadas como fotogramas das películas em cartaz. Curiosamente, a folha carioca limita-se a divulgar retratos de Baker sorridente quando do lançamento de *A sereia negra*, cuja intérprete é definida “mulher diabólica dos olhos de fogo e corpo de serpente”;⁸⁹ “exemplo vivo e dominador de sedução, mulher que lembra logo o pecado inevitável da carne”;⁹⁰ “personificação de tudo que significa tentação, pois ninguém resiste aos encantos de semelhante criatura, nascida para o pecado, vinda ao mundo para dar aos homens estes raros momentos de êxtase completo, que os faz apaixonados e alheios a qualquer ideia que não seja a da carne...”.⁹¹ Evidentemente, o jornal estava tendo como parâmetro a personalidade

87. Sobral (2005, p. 145, p. 152-153).

88. O desenho do cartaz é derivado de uma tomada de Walery, o fotógrafo “oficial” de Baker, datada de 1927.

89. No mundo da... (1928, p. 7).

90. Josephine... (1928a, p. 9).

91. Josephine... (1928b, p. 7).

92. Cf. Druon (2018).

93. Francis (2017, p. 148).

94. Uma solução semelhante é adotada pelo jornal paulista *A Gazeta*: o artigo “Josephina Baker na intimidade”, publicado em 20 de julho, é ilustrado com uma fotografia da bailarina numa pose bem recatada.

95. *A Manhã* publica, em 21 de maio, uma fotografia da bailarina usando um costume de cena cheio de plumas, que parece ser de autoria de Walery e que não traz nenhum elemento de des pudor escancarado.

controvertida e polêmica da bailarina, que punha em xeque a moralidade corrente com sua forma arrojada de viver e de exhibir-se no palco, usando pouca roupa e explorando abertamente a sensualidade do próprio corpo.

Além de publicar fotografias isoladas, algumas revistas nacionais criaram montagens com diversos aspectos da vida e da atuação da estrela, quando de sua passagem pelo Rio de Janeiro, em maio de 1929. Na edição de 1º de junho, *Para Todos...* publica a reportagem visual “Josephine Baker vem aí”, aberta pela caricatura de Del Pino, que retrata a diva seminua e sorridente. O desenho é uma versão estilizada de uma fotografia de Walery que retrata Baker seminua, numa pose provocante, usando um cinto de bananas artificiais, pulseiras nos braços e tornozelos e colares, num dos números de *La folie du jour* visto tanto como uma atualização do estereótipo do africano como ser “primitivo”, “selvagem” e dotado de uma sexualidade desenfreada⁹² quanto como “um símbolo cômico” do senso de movimento da vedete.⁹³

Essa imagem pública contrasta com o restante da matéria, que apresenta uma senhora elegante e bem-comportada⁹⁴ no navio que a está levando para a América do Sul. Flagrantes da vida a bordo, inclusive dois relativos à festa da passagem do Equador, são completados por um retrato autografado para a revista, que chama a atenção pela idealização da cútis, cuja cor pouco lembra o apelido “Vênus negra” pelo qual era conhecida. Um único instantâneo da viagem evoca, de certo modo, a personalidade brejeira da bailarina, como sublinha a legenda concebida por *Para Todos...*: “Bancando a fumaça do cano maior do Conte Verde”.

O *Cruzeiro*, ao contrário, opta pela *persona* pública no artigo “Josephine Baker passa pelo Rio”, divulgado na edição de 7 de junho. A partir de fotografias e cartões-postais de autoria de Madame d’Ora (1928), Walery (uma das imagens a retrata com o cinto de bananas usado no espetáculo *Un vent de folie*, 1927), de fotogramas da *Sereia negra*, entre outros, a revista compõe uma montagem de diversos momentos da carreira da bailarina, destacando sua sensualidade e carga erótica, mas sem exagerar na dose, já que não há nenhuma tomada mais explícita de seminudez, bastante frequente na iconografia bakeriana.⁹⁵

Esse tipo de composição objetivava, sem dúvida, atizar a curiosidade do público, sobretudo masculino, por uma figura associada a um erotismo nada convencional. A imprensa brasileira refere-se frequentemente à “*étoile noire*” com apreciações de caráter sexual, nas quais se insinua um viés étnico. É o que demonstra um comentário da *Careta*, publicado em junho de 1929, que dizia que se a censura não interviesse, o público carioca teria diante dos olhos “o ritmo epilético de uma nudez sensacional, que é hoje um dos prazeres mais excitantes e refinados de Paris.

Um espetáculo civilizadíssimo". A frase "O Rio progride..." é arrematada por um fecho um tanto contraditório: "Vamos ver uma preta dançar nua em pelo no Odeon!".⁹⁶

O entusiasmo desvanece, em grande parte, quando a diva se apresenta no palco do Teatro Cassino entre 18 e 24 de novembro. Os jornais reportam a decepção do público com a "Salomé negra"⁹⁷ e estabelecem paralelos com figuras nacionais, "que não ganham o que ela tem ganho, nem estão aureoladas da fama que a acompanha, porque não puderam ainda mostrar a sua habilidade além das nossas fronteiras".⁹⁸ Comentário semelhante é feito pelo *Correio Paulistano*:⁹⁹ por ter feito sucesso em Paris, esperava-se que ela fosse "algo de sobre-humano". "Esbelta, ágil e viva", Baker confirmou que sua "dança desarticulada é tal qual a descrevem os jornais de Paris", mas não pode ser considerada uma surpresa "na terra do maxixe", onde existem "artistas tão ou mais trepidantes do que ela".¹⁰⁰

O que chama a atenção nesse momento é a falta de referências visuais à passagem de Baker pelos palcos nacionais, o que destoa da divulgação de suas imagens no período imediatamente anterior. As imagens públicas da bailarina seriam, por acaso, gerenciadas por ela? Se essa hipótese for correta, ela não explica, porém, a ausência de registros icônicos nesse momento específico, pois havia um grande número de imagens que poderiam ter sido aproveitadas para compor inclusive novas montagens capazes de destacar outros aspectos da bailarina. A descrição da *Dança selvagem* feita por Garcia de Rezende¹⁰¹ faz vislumbrar a possibilidade de uma montagem fotográfica dinâmica e variada:

Quase nua. Somente uma estreita tanga imitando um cacho de banana e o tapa-seio reluzente deformam a sua nudez maravilhosa. [...] O corpo moreno e perfeito interpreta com impressionante e quente verdade os ritmos mais selvagens. Uma convulsão alucinante dentro da beleza duma atitude inédita. Nunca supus que o corpo humano pudesse oferecer um tão sensacional espetáculo coreográfico. Terminada a dança Josephina abandona a cena em saltos de macaco. E em rigorosa atitude simiesca. Depois é o charleston: ela nos mostra todo o gênio da música que é o vertiginoso ritmo da vida moderna.¹⁰²

Recursos de montagem são também mobilizados para apresentar visões do corpo em fragmentos. Um exemplo instigante é representado por um losango com os rostos das *16 Original Lawrence Tiller Girls das Ziegfeld's Follies de New York*,¹⁰³ publicado na edição de *Para Todos...* de 3 de abril de 1926. Atribuída a J. Carlos por Julieta Costa Sobral,¹⁰⁴ que afirma que a imagem remete "levemente à bandeira do Brasil", a fotomontagem havia sido publicada um ano antes no álbum-programa da revista *Achtung! Welle 505*, dirigida por Herman Haller, Rideamus e Willi Wolff.

96. Peregrino (1929, p. 28).

97. Josephine Baker estreia... (1929, p. 6).

98. Silva (1929, p. 4).

99. Josephine Baker em... (1929, p. 8).

100. A bailarina apresentou-se no Teatro Santana entre 25 e 27 de novembro.

101. Rezende (1929, p. 2).

102. De acordo com Benetta Jules-Rosette (2007, p. 177), a dança era constituída de altos chutes, acrobacias e de "um rebolado improvisado com o estômago erótico e contorções dos quadris".

103. Apesar do termo "original", as Lawrence Tiller Girls eram uma derivação das John Tiller Girls. O empresário John Tiller formou o primeiro grupo em Manchester em 1889. Seu filho Lawrence organizou o próprio em 1914 e, eventualmente, os dois se apresentavam juntos. No Brasil, tem-se notícia da apresentação das 16 Tiller Girls no espetáculo da companhia de revista francesa *Ba-Ta-Clan* em outubro de 1923. Três anos mais tarde, a mesma companhia traz as John Tiller Girls ao Rio de Janeiro entre julho e agosto. Além disso, o público tem oportunidade de assistir a "alguns números das 'Tiller Girls' das Ziegfeld's Follies" nas cenas passadas no cabaré do filme *Oh! Broadway!* (*Bright lights of Broadway*, 1923, de Webster Campbell), exibido no Rio de Janeiro em janeiro de 1924 (OS FILMS DA..., 1924).

104. Sobral (2005, p. 153).

105. Wiplinger (2017, p. 116, 136).

106. Moraes (2002, p. 60).

107. Ramírez (2005, p. 214).

108. Kracauer (1982b, p. 102).

109. Ibid., p. 100-103.

110. Elswit (2014, p. 54).

Organizada em quatro fileiras, que podem ser observadas nos sentidos vertical e diagonal, a montagem tem um efeito cinemático, pois os dezesseis rostos olham em diferentes direções, contradizendo uma das diretrizes das apresentações do grupo, que determinava que as coristas deveriam ser não só sincrônicas em seus movimentos, mas também ter as cabeças viradas em uníssono. J. Carlos deve ter provavelmente recortado o losango do contexto maior no qual estava inserido originalmente. A fotomontagem estava, de fato, sobreposta a alguns desenhos delicados que representavam com eficácia a marca registrada das coristas: seu aspecto de “máquinas geométricas”, que as tornava um índice da “racionalização do entretenimento e da sociedade”.¹⁰⁵

A opção pela montagem, que faz do rosto uma sinédoque do corpo, responde a diversas determinações. Está em sintonia com a moda cultural do momento, que questionava a unidade material do corpo por meio da desarticulação de uma integridade posta em xeque desde fins do século XIX.¹⁰⁶ Remete-se, de maneira ambígua, a uma nova ferramenta artística, a “tesoura”, que permite operações de mutilação e recomposição de fragmentos num novo contexto.¹⁰⁷ Funciona como um símbolo da penetração do processo produtivo capitalista no mundo natural, cujos organismos devem ser despedaçados ou transformados em instrumentos.¹⁰⁸

As considerações de Kracauer, que é um observador contemporâneo do fenômeno, ajudam a analisar o ar de semelhança que se nota nos diferentes rostos que compõem a fotomontagem de 1925. Embora o grupo não fosse norte-americano, como acreditava o autor, suas coreografias se inspiram, sem dúvida, na racionalidade do “sistema econômico dominante”, do qual o taylorismo era sua “consequência extrema”. A homologia estabelecida entre as mãos dos operários e as pernas das coristas demonstra que estas eram vistas como peças de uma engrenagem: “produtos das fábricas americanas de entretenimento”, elas eram “conjuntos indissolúveis de garotas, cujos movimentos são demonstrações matemáticas”. “Figurações ornamentais”, as Tiller Girls nada mais são do que abstrações, “simples conjuntos de linhas sem espessura”. Destituídas de “personalidade individual”, elas são “fragmentos de uma figura”, partículas de um “desenho ornamental” do qual desconhecem a visão global, assemelhando-se, portanto, ao trabalhador da linha de montagem que não tem ideia do produto que resultará de sua função parcial.¹⁰⁹

Se a precisão mecânica das Tiller Girls era fruto da “desmontagem hábil de seus reflexos individuais para facilitar a remontagem de seus corpos dentro de um grupo”,¹¹⁰ não admira que a fotomontagem divulgada pela revista brasileira tenha como princípio compositivo uma uniformidade ornamental baseada em figuras

geométricas. Os pequenos desvios dos olhares assimétricos não chegam a ameaçar essa concepção, pois seu objetivo é levar o observador a descartar o particular para deleitar-se com um conjunto cinemático e diferente, que tematiza pelo avesso a história de Salomé e da cabeça de São João Batista. A inexistência de intervalos entre uma imagem e outra afasta a possibilidade de ver naquela miríade de rostos a problemática do duplo, já que os desdobramentos não apontam para um lado oculto, e sim para um princípio de identidade regido por determinações exteriores.

Outro exemplo de fragmentação corporal alicerçado num princípio de montagem pode ser localizado no artigo “A conversa das mãos”, redigido por Cid Franco e com fotografias de Peter Scheier.¹¹¹ Nas partes superior e inferior e na lateral da página, veem-se mãos pertencentes a um encanador, um carpinteiro, um vendedor de laranja descascada, um oleiro, um horticultor, uma datilógrafa, um literato, um filatelista e um casal de noivos, distribuídas em pequenos intervalos. A última mão da porção superior integra também a faixa lateral, na qual ocorre uma “invasão espacial”, com a mão do literato se insinuando no recanto do filatelista. Há ainda a imagem da “última das mãos (lembra o martírio do carpinteiro e apaga a luz)”.

À primeira vista, o resultado inusitado poderia levar a pensar no surrealismo, pois o isolamento da mão produz um efeito de desambientação. Essa impressão é, porém, passageira, já que a composição de Scheier não se alinha com a contestação que o movimento francês fazia à edificação do mundo burguês por meio das mãos. Um de seus antecessores reconhecidos, Arthur Rimbaud, declarava seu horror por todos os ofícios e repelia a equivalência entre “a mão na caneta” e “a mão no arado”. Robert Desnos seguia a mesma trilha, denunciando o apagamento do “mistério das mãos” pela vida civilizada a fim de adequar o corpo às exigências da produtividade.¹¹² Possivelmente, apenas as mãos do casal de noivos poderiam ter certa relação com o surrealismo tendo em vista sua alusão sutil ao prazer erótico.

Entre os diversos aspectos da sociedade das primeiras décadas do século XX observados pela lente da montagem, não poderia faltar o espaço urbano, cuja heterogeneidade se presta muito bem a exercícios de elaboração de um real decomposto e recomposto com os mais variados objetivos. Como demonstram os artigos e reportagens dedicados a crimes sensacionais, as imagens fotográficas, não raro dispostas em montagens que funcionavam por contiguidade, permitiam estabelecer um elo direto com os locais dos acontecimentos e levar os leitores para realidades geográfico-sociais diferentes de sua experiência habitual.

Uma reportagem publicada na *Kosmos* em outubro de 1906 é bem emblemática nesse sentido. A revista dedica cinco páginas visuais a dois crimes

111. Cf. Franco e Scheier (1939).

112. Moraes (2002, p. 192-193).

113. O episódio desperta grande interesse na população do Rio de Janeiro. Em 12 de novembro de 1906, estreia nos cinemas o documentário *Rocca, Carletto e Peggato na Casa de Detenção*, dirigido pelos irmãos Afonso e Pascoal Segreto. Este serve de base para o filme *Os estranguladores* (1908), de Antônio Leal, que usa como locação alguns espaços relacionados ao crime: a Avenida Central, onde se deu o encontro de Carlo Fuoco com os futuros assassinos, a ponte da Prainha e o subúrbio de Jacarepaguá, que servira de esconderijo a Justino Carlo. Ainda em 1906, Abílio Soares Pinheiro publica *Os estranguladores do Rio ou o crime da rua da Carioca*: romance sensacional, produzido às pressas e com vários erros tipográficos. No Carnaval de 1907, a prisão dos responsáveis pelo crime é tema de uma marchinha. No mesmo ano, Eduardo das Neves grava para a Casa Edison a canção *Estranguladores do Rio*, que contava o crime e clamava por justiça. O livro *Crimes à moda antiga* (2004), de Valêncio Xavier, traz a recriação do episódio no conto “Os estranguladores da Fé em Deus” (CONDE, 2018, p. 73; DIAS, 2010, p. 60-62).

ocorridos em 14 e 15 de outubro, que vitimaram os irmãos Carlo e Paulino Fuoco, por ocasião do roubo na joalheria do tio, levado a cabo por Eugênio Rocca e Justino Carlo. A sequência gerada pela revista confronta inicialmente o leitor com as vítimas: o cadáver de Paulino, no cômodo em que foi estrangulado e no necrotério, e o do irmão, nesse segundo lugar. Em seguida, uma página inteira mostra os locais associados à morte de Carlo. A terceira e a quarta páginas mostram a equipe encarregada das diligências policiais, alguns flagrantes de interrogatórios e os principais suspeitos. A sequência encerra-se com um conjunto de tomadas de locais que mantêm relações estreitas com o duplo homicídio.

A segunda e a última página da reportagem visual introduzem o leitor na trajetória percorrida pelos assassinos em diversos momentos, levando-o a deslocar-se, de maneira rápida, por um espaço que abarca o centro da cidade e os subúrbios a partir do cruzamento de referências distantes entre si. Uma vez que a narrativa visual havia começado com o desfecho trágico do episódio, *Kosmos* constrói um enredo temporal às avessas para o homicídio de Carlo Fuoco. Os leitores deparam-se inicialmente com a ponte da Igrejinha, situada em São Cristóvão, onde os criminosos atracaram na volta da expedição; veem em seguida a Ponta do Caju e a Ilha dos Ferreiros, em cuja latitude ocorreu o estrangulamento; visualizam, por fim, a ponte da Prainha, onde ocorreu o embarque de Fuoco, Rocca e Carlo. Esta última imagem, sob forma de medalhão, está inserida na segunda porção da composição, criando um elo entre o embarque e a execução.

A montagem conta ainda com um recurso interessante: o barco Fé em Deus atravessa as duas imagens maiores, enfatizando os pontos geográficos do episódio (Figura 10). A montagem da quinta página é mais convencional, pois traça um roteiro por contiguidade dos passos da investigação. Um conjunto de fachadas indica as residências de Emilio Berretta (um suspeito logo inocentado) e Rocca, a casa de cômodos onde vivia Carlo e a carvoaria na qual foi localizada parte do butim. Outras tomadas compõem o conjunto: a joalheria Fuoco, a estação de São Francisco Xavier, onde ocorreu a prisão de Rocca, e um flagrante do cômodo da carvoaria que abrigava a parte do roubo que coubera a Carlo. Duas imagens vêm acompanhadas de indicações topográficas precisas – rua D. Ana Nery n. 36 (casa de cômodos) e rua do Livramento n. 35 (carvoaria) –, introduzindo os leitores a locais potencialmente perigosos, já que ambos estavam associados à figura de Carlo.¹¹³

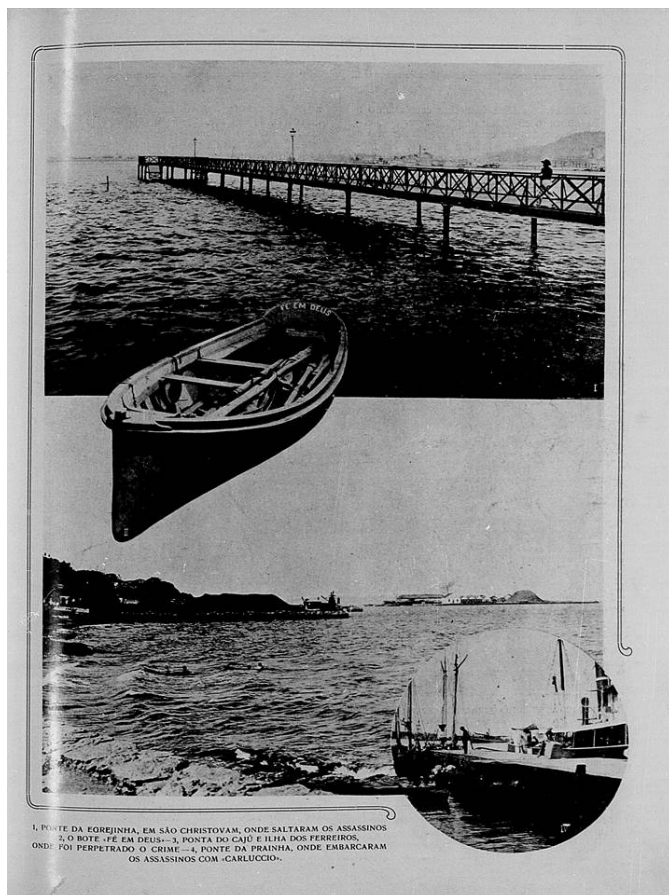


Figura 10 – *Kosmos*, n. 10, out. 1906. Fonte: Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

114. Situado em frente ao Passeio Público, o Silogeu Brasileiro era um prédio governamental, construído durante a reforma urbana de Francisco Pereira Passos, que abrigava diferentes instituições culturais: Academia de Medicina, Instituto dos Advogados do Brasil, Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e Academia Brasileira de Letras – esta, que não dispunha de sede própria e realizava suas sessões na redação da *Revista Brasileira*, no Ginásio Nacional e no salão nobre do Ministério do Interior, ocupou entre 1904 e 1923 a ala esquerda do edifício.

Montagens de espaços urbanos são colocadas a serviço de diversos episódios. O enterro de Machado de Assis, ocorrido em 1º de outubro de 1908, é objeto de alguns registros visuais que abarcam a câmara ardente armada no Silogeu Brasileiro,¹¹⁴ a saída do préstito fúnebre e cenas do traslado do corpo da região do Passeio Público até o cemitério de São João Batista. Em 2 de outubro, a *Gazeta de Notícias* publica quatro fotografias do funeral, além de um retrato do escritor, mas só uma delas é um flagrante do cortejo fúnebre pelas ruas da cidade. O jornal, que parece ter sido o único órgão diário a fornecer registros visuais do episódio, distribui as imagens ao longo do artigo, num procedimento diferente das revistas ilustradas, as quais optam por montagens por contiguidade.

No número 27 (10 de outubro), *Fon-Fon!* estrutura uma montagem cruciforme, em que confere protagonismo aos alunos das escolas superiores que, com seus estandartes, prestam a última homenagem ao escritor. Também a *Revista da Semana*, em sua edição de 13 de outubro (número 439), apresenta a seus leitores momentos significativos do funeral: câmara ardente, saída do féretro do

Silogeu e dois flagrantes do préstito fúnebre na Avenida Beira-Mar, nos quais se nota a participação da população mais simples.

A montagem mais interessante é publicada na edição número 317 (10 de outubro) de *O Malho*, que coloca no centro da composição um flagrante da câmara ardente ao qual é sobreposta a imagem redonda do préstito saindo do Silogeu. Acima e abaixo da fotografia central veem-se dois momentos da passagem do séquito pela Avenida da Lapa. A homenagem ao literato é complementada com os motivos gráficos de uma vela acesa, de um incensório e de um ramo de louros assinados por Loureiro (Figura 11). O que chama a atenção nesse pequeno conjunto de imagens é o caráter não oficial dos registros fotográficos, que apresentam aos leitores momentos mais “populares” das homenagens, descartando flagrantes dos discursos de Rui Barbosa no recinto do velório e do ministro da Justiça e Negócios Interiores, Augusto Tavares de Lira, no cemitério, e da figura do presidente Afonso Pena assistindo a passagem do séquito das sacadas do Palácio do Catete.

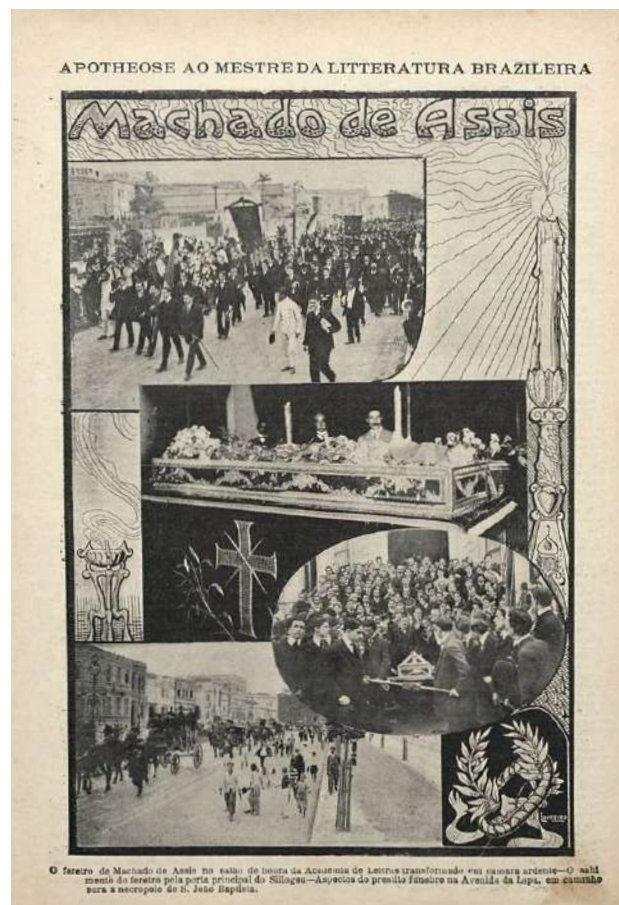


Figura 11 – *O Malho*, n. 317, 10 de outubro de 1908. Fonte: Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

Outro enterro, o de Rui Barbosa, em 2 de março de 1923, leva *Para Todos...* (10 de março) a conceber uma longa reportagem visual, na qual a montagem é um recurso determinante para configurar um espaço transformado pela comoção pública. Flagrantes da estação da Praia Formosa, ponto de chegada do cadáver, já que Barbosa havia falecido em Petrópolis, e das avenidas do Mangue, Central e Beira-Mar, pelas quais passou o cortejo fúnebre, têm como ponto de chegada não o cemitério, mas a residência do político na rua São Clemente. Uma montagem por contiguidade leva o leitor a adentrar a residência e a passear com os olhos por diversos cômodos – biblioteca, gabinete de trabalho, salão e salas de espera, de jantar, de música e de café –, de modo a dar a impressão de que o espírito de Barbosa continuava presente no espaço que havia construído para si e para sua família.

Já as chuvas do verão de 1927 servem de mote para *O Malho* atacar a administração pública com cenas de automóveis encalhados e de funcionários encarregados da limpeza das zonas mais atingidas. Dispostas numa cruz, as quatro fotografias reforçam pela proximidade a sensação de desperdício de dinheiro público. O texto que as acompanha reitera a ideia de desastre e de abandono: as gravuras “mostram aspectos edificantes, por ocasião das últimas chuvas. [...] Os buracos transformam-se em verdadeiros abismos. Os morros continuam a enlamear as ruas e praças, tornando-as intransitáveis como se pertencessem a qualquer região dos confins africanos...”.¹¹⁵

Em março de 1928, a mesma revista oferece a seus leitores um cenário bem mais trágico provocado pelas chuvas de verão em outro espaço urbano, a cidade de Santos (Figura 12). As fortes precipitações que castigaram o município nos primeiros dias do mês provocaram o desmoronamento do Monte Serrat “sobre grande parte das casas que o circundavam, soterrando famílias inteiras” com uma avalanche de terra. A hecatombe ocorrida na madrugada do dia 10 atingiu particularmente as residências situadas no sopé do morro e na travessa da Santa Casa, além de partes do hospital, provocando dezenas de mortos.¹¹⁶

115. A cidade debaixo... (1927, p. 28).

116. A catástrofe do... (1928, p. 5).



Figura 12 – O Malho, n. 1331, 17 de março de 1928. Fonte: Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

O desastre foi amplamente noticiado pela imprensa por meio de artigos extensos e fotografias que tentam dar conta de suas proporções. Matérias publicadas no *Correio Paulistano* e no *Diário Nacional*, por exemplo, são ilustradas com tomadas do local, da destruição provocada pelo desmoronamento, dos trabalhos de salvamento e desentulho, das partes destruídas da Santa Casa e de detalhes da mole de terra que se abateu sobre as vítimas. À diferença do *Correio Paulistano*, o *Diário Nacional* divulga algumas imagens de cadáveres no necrotério e de uma vítima que perdeu uma perna, mas é inegável que a distribuição das fotografias no meio dos artigos não tem o impacto produzido pela visão da reportagem de *O Malho*.

A revista usa uma página dupla para contar uma história que se inicia com uma vista de Santos a partir do morro; prossegue com uma sequência de cinco imagens que apresentam momentos do desmoronamento e de suas consequências; se desdobra em tomadas de tarefas de salvamento e desentulho ladeando uma fotografia do monte; e termina em flagrantes de vítimas em ataúdes e no necrotério. O texto da reportagem tem um tom emocional, sobretudo na descrição do descobrimento de corpos e vítimas: um homem apanhado no “último movimento” feito para fugir da catástrofe; e a menina com vida, “agarrada aos braços da mãe morta, os olhos cheios de lágrimas, num esforço vão para reanimá-la”.

Sem poder “discriminar, dando-lhes as suas cores naturais, todos os quadros pungentes que a catástrofe ofereceu à curiosidade de quantos lhe conhecem as consequências”, a revista confia à reportagem fotográfica a tarefa mais importante, pois é ela que

fixa os aspectos mais expressivos da remoção dos escombros, do desentulho, do encontro de cadáveres e focaliza quadros, os mais pungentes que bem dão uma impressão segura da hecatombe que tanta tristeza veio causar particularmente na linda cidade paulista e em todo o Brasil.¹¹⁷

A tragédia do Monte Serrat põe em destaque o avesso da sociedade brasileira, com sua miséria e suas habitações precárias. Ainda que bastante abordada pela imprensa, o tema da favela não recebe um tratamento visual extenso, muito menos serve de inspiração para montagens fotográficas. Uma exceção parece ser representada pela reportagem de José Condé, “A paisagem humana no morro”,¹¹⁸ ilustrada com uma montagem fotográfica por contiguidade e sobreposição feita a partir de tomadas de Kikoler. A contraposição entre as avenidas “modernas” e os edifícios “suntuosos” da cidade e os “casebres cobertos de lata” do morro serve de diretriz ao texto de Condé, que se concentra em histórias de famílias pobres de operários e marítimos “que vão vivendo a vida ao seu jeito...”.

A montagem que acompanha o artigo alterna aspectos da geografia do morro – degraus íngremes, residências modestas, cozinhas minúsculas, ruas sobrepostas – com hábitos dos moradores: mulher cozinhando ao ar livre para não encher a casa de fumaça, outras lavando roupa, outra ainda rachando lenha, crianças brincando de roda, um grupinho infantil jogando conversa fora, menino chorando com medo do fotógrafo. As legendas que acompanham as imagens são ora críticas (“Trabalho diferente e pesado, sem direito a descanso quando alguém está para nascer”), ora eivadas de uma visão pré-concebida (“Do mar vieram os navios negreiros, um dia do passado, com corpos acorrentados. Mas a tristeza passou com o carnaval”).¹¹⁹

O artigo encerra-se com a evocação de uma festa no terreiro à noite e com a descrição da saída dos moradores “para as fábricas, para as oficinas, para os guindastes do cais do porto”, e não é acompanhado de nenhuma imagem. A paisagem humana de *O Cruzeiro* compõe-se visualmente de mulheres “magras, caras de sofrimento” e de crianças sonhadoras. O “asfalto” para o qual se dirigem os homens durante a madrugada – “as oficinas, o cais, o mar...” – serve de pano de fundo à ciranda infantil, criando um contraste retórico entre a despreocupação dos pequenos e a vida ativa dos adultos.

117. A hecatombe do... (1928).

118. Condé (1938, p. 18-19).

119. Um artigo publicado na *Careta* em 1935 havia aprofundado essa dicotomia. O Rio de Janeiro era dotado de “direito e avesso”. Ao primeiro correspondia “a cidade das belas praias, dos jardins, garatujados de ficus, das alamedas, dos vilinos, dos passeios à beira-mar”. No segundo estava “a cidade musical e humilde do morro e do subúrbio, a cidade que tem uma história triste para dizer e uma canção brejeira para cantar”. Do morro vê-se “a civilização de cabeça para baixo; aprende-se o outro aspecto da vida: o casebre, a viela, o homem de pé descalço, a ladeira, o lampião de querosene, uma lua redonda e alva prateando a noite...”. À “joia da civilização” da cidade contrapõe-se a “caixinha de música” do morro, cujas serenatas produzem “uma cena de romance que é, no dia seguinte, uma cena de polícia” (*O RIO DO...*, 1935, p. 32-33).

120. Bonfim (1927, p. 28-29).

121. Algumas páginas antes do artigo, a revista havia publicado duas fotografias que mostravam aspectos da cidade vistos a partir do Morro da Favela. A primeira abria-se para a avenida do Mangue, a linha da Central e a pedreira de São Diogo; a segunda exibía uma paisagem mais ampla, constituída pela Estrada de Ferro Central do Brasil, pelo Quartel General, pelo Campo de Santana, pelo morro de Santo Antônio, pelo outeiro da Glória, pela baía da Guanabara e pelo Pão de Açúcar.

122. Schmidt (1931).

A figura do malandro, “misto de desordeiro e poeta”, que não é explorada por Condé, estivera, ao contrário, no centro de uma reportagem da década anterior publicada em *Para Todos...* Seu autor, Aníbal Bonfim,¹²⁰ confia a “prefeitos modernizadores” a tarefa de acabar com as favelas disseminadas pelos morros de Copacabana e Vila Isabel e pelos vales do Leblon, mas argumenta que esse espaço peculiar não poderia perder sua característica de “reduto último da malandragem”, já que os “capangas, valentões e vadios” que o habitam têm “um aspecto mais pitoresco e menos sórdido que nos outros países”. A verdadeira Favela deveria continuar “entregue a seus primitivos donos” que, por viverem “num ambiente de beleza externa”, poderiam compreender e aceitar “as lições e os princípios da beleza interna”. Essa peroração peculiar é acompanhada de um subtítulo depreciativo (“Habitações sórdidas descortinando paisagens maravilhosas”), mas em plena correspondência com o teor do texto, que localiza a beleza fora do morro, de duas vistas parciais e da montagem em página dupla de um panorama mais vasto, que abarca o bairro de Santo Cristo, o morro do Pinto, a pedreira de São Diogo, a ferrovia Central do Brasil e o Mangue.¹²¹

A cidade burguesa, ao contrário, propicia os mais diversos exercícios de fotomontagem, particularmente desde a década de 1930. Um dos primeiros números do *Suplemento em Rotogravura de O Estado de S. Paulo* traz uma instigante fotomontagem sobre os barulhos urbanos, na qual se entrecem e sobrepõem meios de transporte (bondes, ônibus, locomotivas e automóveis), chaminés de fábrica, um sino de igreja, um gramofone e pequenos jornaleiros alardeando suas folhas.

O texto de Affonso Schmidt, que ocupa o centro da página, serve de reforço à narrativa visual, pois confronta o leitor com uma verdadeira cacofonia. O “estrondo do ‘camarão’ antediluviano que roda sobre os trilhos, aos trancos”, o “grito lancinante dos ‘trucks’ nas curvas e o martelar frenético, timpânico de estridentes sinetas”, o “pregão dos jornais, o russo da prestação, o comprador de roupa velha, a matraca dos mascates, o grito lamentoso dos vendedores ambulantes” sobrepõem-se a outros sons: “o apito das locomotivas, o mugido das fábricas, o trepidar das oficinas, o rádio em todas as casas e o disco em todas as lojas”. A essa balbúrdia somam-se “as bandas marciais que passam, as carroças com rodas de aro de ferro sobre paralelepípedos mal reunidos, o vendedor de bilhetes [...], a metralhadora de uma motocicleta que foge com escapamento aberto e, de manhã à tarde o tanque de leite que faz bimbalar uma campainha e põe o bairro alvoroçado”. Reclamar contra essa babelônia pode ter efeitos piores. A assistência chamada para pôr ordem faria “maior ruído com o retinir daquela campainha que extirpa nervos sem anestésico. E sobre este pandemônio, os sinos abrem pelo azul a sua bocarra de bronze”.¹²²

Se a fotomontagem que cerca o artigo por todos os lados não mostra toda essa variedade, ela não é menos eficaz em criar uma sensação de desconforto em virtude da iteração de alguns ícones que se remetem a um efeito duplicador (Figura 13). Outro inconveniente da vida moderna é retratado numa fotomontagem da mesma publicação (outubro de 1934) que tem como objeto os efeitos da propaganda política no espaço urbano. Mobilizando efeitos de contiguidade e sobreposição, a montagem é uma lição visual do alcance dessa prática, da qual nada escapa. Monumentos são vandalizados, cartazes com os rostos de políticos se misturam à publicidade comercial, tabuletas pendem do alto, filipetas são lançadas de sacadas, compondo uma paisagem de desrespeito e desolação.



Figura 13 – O Estado de S. Paulo – Suplemento em Rotogravura, n. 3, janeiro de 1931. Fonte: Biblioteca Mário de Andrade, São Paulo.

Aspectos positivos como a educação são também abordados por meio de montagens. A festa das árvores, celebrada no mês de setembro nas escolas paulistas, é lembrada pela revista *S. Paulo Ilustrado* em 1912. Distribuído em duas páginas, o artigo traz montagens por contiguidade, retratando o festejo no Grupo Escolar do Arouche em que as crianças, além das tarefas inerentes à data, “fizeram prodígios em diversos folguedos, [...] cheias de vida, contentes com a escola, que não é mais a prisão de que elas fugiam com horror!”.¹²³ As montagens mostram os dois momentos

124. *Suplemento em Rotogravura de O Estado de S. Paulo* (1937).

da festa, instituída para ensinar aos jovens o amor e o respeito pelas árvores não só pelos benefícios, mas também pela alegria que elas proporcionam à visão. Na primeira, em que é usada uma sobreposição, veem-se as crianças entretidas com tarefas inerentes ao tema da festa; a segunda é dedicada aos momentos de diversão.

Bem mais interessante é a fotomontagem que o *Suplemento em Rotogravura de O Estado de S. Paulo* dedica ao início do ano letivo em março de 1937 (Figura 14). A uma tomada da Escola Caetano de Campos são sobrepostas fotografias de grupos de crianças em uniforme escolar observadas por dois guardas; algumas são acompanhadas por adultos, mas a impressão geral é de desconcentração e liberdade. A variedade de gestos e expressões confere ao conjunto um aspecto dinâmico, enfatizado pelo breve texto de apresentação, no qual se fala de “revoada de crianças por toda parte” e de vozes infantis que “se misturam com a alegria das aves”.¹²⁴

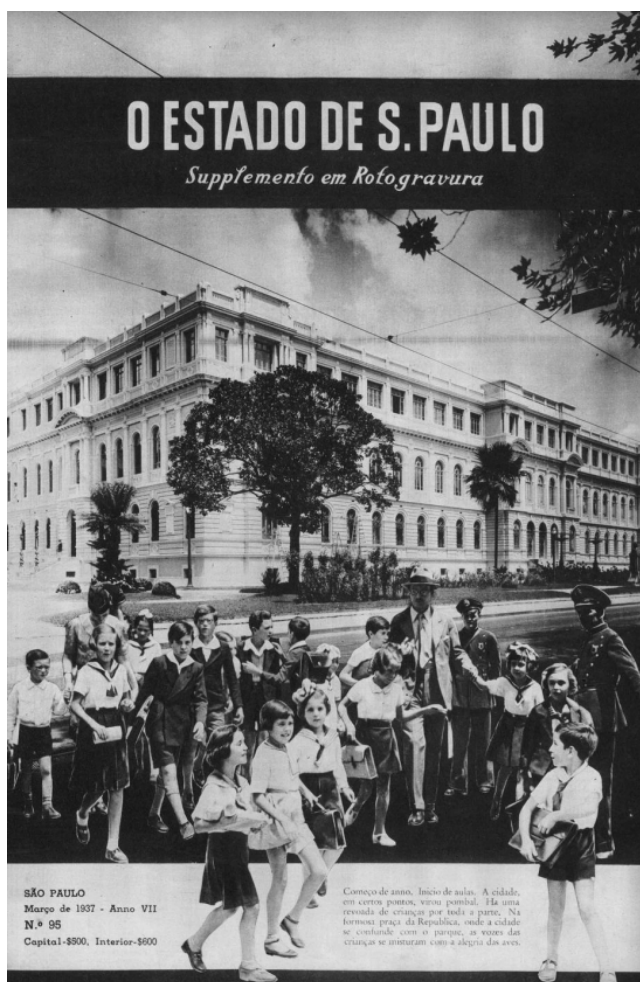


Figura 14 – *O Estado de S. Paulo* – *Suplemento em Rotogravura*, n. 95, março de 1937. Fonte: Biblioteca Mário de Andrade, São Paulo.

Um dos assuntos mais explorados pelas revistas – o da cidade em obras – é representado com frequência por processos de montagem. Curiosamente, o episódio que inaugura a modernidade urbana no Brasil não se vale desse recurso: as reportagens relativas à construção da avenida Central lançam mão de fotografias dispostas numa mesma página e de desenhos de projetos, mas não são ilustradas de maneira mais dinâmica por meio de recortes e superposições.

É provável que a única exceção nesse panorama seja uma fotomontagem divulgada em fins de 1905, por ocasião da inauguração da artéria, em 15 de novembro. Publicada em *Kosmos* e *O Malho*, a fotomontagem é dedicada à Comissão Construtora da Avenida Central, chefiada por Paulo de Frontin, “o grande engenheiro, o homem de extraordinária força de vontade, de uma atividade assombrosa”, como reza a legenda usada pela segunda revista.¹²⁵ Possivelmente, a aposição dos medalhões dos encarregados das obras sobre uma parede de tijolos – cujo reboco é quebrado na porção inferior direita para revelar a presença concomitante da destruição do passado e da construção do futuro – tenha sido determinada pela ideia de que coubera a uma geração de engenheiros a tarefa de “determinar a mudança de hábitos e costumes a que estávamos acorrentados pela tradição e pelo império do carrancismo”.¹²⁶

A derrota da “Rotina” e do “Carrancismo” é também evocada por Ferreira da Rosa por meio das figuras do “incansável Ministro da Indústria, esse gênio progressista que se chama Lauro Müller”, e do “Dr. Paulo de Frontin, honra e lustre da nossa Engenharia”. A razão do painel comemorativo encontra-se no final do artigo:

O esplendor dessa Avenida que acabam de entregar envolve os nomes desses dois homens em auréolas que ofuscam. Nunca nenhum administrador, desde que o Brasil é povoado, empreendeu obra tão meritória; nunca nenhum engenheiro se desempenhou de uma comissão com a rapidez, a certeza e o triunfo agora verificados.¹²⁷

O recurso mais comum não é a celebração dos homens que realizaram a obra, mas do produto em si. Isso fica evidente em algumas reportagens da década de 1930 publicadas na revista *S. Paulo* e no *Suplemento em Rotogravura de O Estado de S. Paulo*. A capa do número 2 de *S. Paulo* (fevereiro de 1936) condensa num único espaço dinâmico a síntese ideológica entre o café e a modernização da cidade e do estado. A figura gigantesca de um trabalhador lavrando a terra ocupa o primeiro plano da montagem. De seu trabalho brotam a urbanização da capital, representada pelo edifício Columbus, construído por Rino Levi em 1933, fotografado obliquamente, e o imenso cafezal, visto numa perspectiva aérea. Os

125. Avenida Central. As... (1905).

126. Ibid.

127. Ferreira da Rosa (1905).

128. 3 casas por... (1936, p. 8-9).

129. Takami (2008, p. 160).

130. Edifícios modernos de... (1936, p. 6-7).

131. A sinfonia da... (1939).

modernos edifícios da cidade são objeto de algumas reportagens marcadas, em geral, pela adoção de recursos visuais dinâmicos.

Já no número 1 (janeiro de 1936), *S. Paulo* propõe um elo inextricável entre urbanização e modernização. Sob o título de “3 casas por hora!”, a revista celebra o processo de verticalização da cidade por meio de uma montagem por contiguidade. Dispostos numa página dupla, o edifício em obra e os agentes anônimos da construção formam uma dimensão única, que expressa visualmente “este novo e extraordinário progresso urbano”.¹²⁸ A reportagem “Edifícios modernos de S. Paulo”, publicada no número 4 (abril de 1936), articula-se sob a forma de uma fotomontagem de diversos prédios fotografados em ângulo inferior, como se “brotassem do solo e se ramificassem na superfície”.¹²⁹ O caráter ascensional da composição regida por ângulos de tomada não corriqueiros é quebrado apenas pela massa centralizada e estável situada à direita. Um pequeno texto exalta as “linhas sóbrias” das edificações, que aproximam a capital paulista do “novo espírito arquitetônico que remodela, dando-lhes fisionomia característica, as gigantescas metrópoles americanas”.¹³⁰

No número 10 (novembro-dezembro de 1936), a publicação retoma o assunto com o artigo “Novos edifícios de S. Paulo”, caracterizado pelo uso exclusivo de tomadas em ângulo inferior, que conferem um ritmo ascendente a todas as imagens. O uso de negativos no título e numa fotografia situada no centro da composição confere um aspecto inusitado ao conjunto, reforçando retoricamente a ideia de modernização crescente da cidade.

O *Suplemento em Rotogravura de O Estado de S. Paulo* lança mão de diversas modalidades de montagem para celebrar a metrópole. A capa do exemplar de agosto de 1938 usa uma montagem por contiguidade para criar um equivalente visual da “cidade em marcha”. Aspectos diurnos e noturnos articulam a composição, percorrida pelo desenho de uma figura masculina. Publicado na primeira quinzena de fevereiro de 1939, o artigo “A sinfonia da metrópole” propõe uma visão dos “novos membros dessa grande família de gigantes naturais do planalto”. Não se trata de nenhum fenômeno natural, mas dos “novos arranha-céus construídos nestes últimos meses na Praça Ramos de Azevedo, na Rua Barão de Itapetininga, na Praça da República, e nas ruas 7 de Abril e Xavier de Toledo”.¹³¹

A página é ilustrada com uma montagem que ocupa as laterais e a porção inferior. Os edifícios superpõem-se de maneira dinâmica, obrigando o observador a acompanhar seus empuxos e desdobramentos. Superposições estão igualmente na base da montagem que acompanha o artigo “Os novos arranha-céus de São Paulo”, publicado na segunda quinzena de agosto de 1939. As imagens dispõem-

se nas duas laterais da página. À esquerda, veem-se o edifício da Companhia Telefônica (rua 7 de Abril) e prédios erguidos na avenida São João e na rua Marconi, “a mais nova das ruas do centro de Piratininga”.¹³² À direita destacam-se outros aspectos da Telefônica, a esquina da praça da República com a 7 de Abril e o edifício em construção da Biblioteca Municipal.

Provavelmente uma das reportagens mais impactantes sobre a cidade em obras seja a dedicada ao estádio do Pacaembu, definido “não apenas um majestoso monumento arquitetônico”, mas “principalmente uma brilhante afirmação de um povo cujo lema bem poderia ser ‘*Mens sana in corpore sano*’”.¹³³ A majestade do conjunto é captada com rara eficácia pelas fotografias de Scheier e pela montagem baseada em superposições expressivas, que ora realçam a imponência das construções, ora suas linhas dinâmicas e seu arcabouço aparentemente etéreo.

A associação entre verticalização e progresso encontra um momento de condensação na fotomontagem *O sentido paulista da vida brasileira quer dizer: organização*, publicada no número 1 de *S. Paulo* (Figura 15). Quatro edifícios novos, dentre os quais o Martinelli, são fotografados em ângulo inferior e de maneira oblíqua para potencializar a ideia de gigantismo. A composição, que é dominada no primeiro plano pela figura de um pequeno vendedor de jornais, está repleta de signos modernos: um viaduto com automóveis e bondes, também tomado numa oblíqua; um trecho de fiação elétrica; uma antena de transmissão; um letreiro com a mensagem “Beba café”, a apontar para uma das principais fontes de riqueza do estado; um relógio suspenso no ar, que funciona como símbolo de uma vida extremamente ativa, ritmada por um tempo veloz. O dinamismo do conjunto é enfatizado pelo uso de diagonais que se ramificam numa espécie de leque.

A composição é completada com dois gráficos que definem o progresso da cidade: um mostra a relação entre o crescimento populacional e o número de edifícios da área urbana; outro, o valor das locações em quatro momentos (1904, 1914, 1924 e 1934). A ideia da cidade em crescimento havia sido mobilizada pela revista desde a capa de seu número inaugural, na qual três imagens se articulavam por justaposição: a reprodução fotográfica da estátua *Raposo Tavares* (1921-1922), de Luigi Brizzolara; a tomada de telhados de galpões industriais e de suas chaminés fumegantes; e uma vista aérea da cidade (Figura 16).

Símbolo do desbravador do sertão que assegurou ao Brasil a posse de um território de dimensões continentais, a figura de Antônio Raposo Tavares faz parte de um projeto de definição da identidade nacional a partir do território paulista, forjada desde fins do século XIX. Naquele momento, o termo bandeirante torna-se sinônimo de paulista e essa associação será explorada pelos modernistas para

132. Os novos arranha-céus... (1939).

133. O estádio do... (1939).

134. Carvalho (1972, p. 197).

135. Takami (2008, p. 122).

justificar sua primazia no movimento de renovação da cultura e da arte brasileiras. A gigantesca figura do desbravador postada sobre estruturas fabris evoca uma caracterização do estado de São Paulo proposta por Ronald de Carvalho na década de 1920. Fadado a “produzir bandeirantes”, o estado preparava na atualidade “indivíduos práticos, de gênio claro e positivo que, apesar dos políticos e da política, sabem conquistar desassombradamente seu lugar ao sol”.

Vestindo diferentes roupagens – criador de fortuna, *self-made*, fazendeiro, industrial –, constituiu-se em São Paulo “uma raça vigorosa, cheia de juventude e coragem”, que soube tirar proveito de energias novas: “a máquina, o tear, a polia”.¹³⁴ A revista retoma de maneira peculiar a associação entre bandeirismo e o momento presente nas duas capas do número 6 (junho de 1936). Uma reprodução fotográfica da estátua *Anhanguera* (1924), também de Brizzolara, estampada na capa principal se enlaça, na posterior, com uma fotomontagem que dá a ver um prédio moderno tomado em ângulo inferior, um aeroplano no céu e uma paisagem no fundo. A fotomontagem é acompanhada de um breve texto sobre a descoberta das ruínas do solar do bandeirante no estado de Goiás, criando mais um elo simbólico entre passado e presente.¹³⁵



Figura 15 – S. Paulo, n. 1, janeiro de 1936. Fonte: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.



Figura 16 – *S. Paulo*, n. 1, janeiro de 1936. Fonte: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

Apesar de apresentar aspectos bem mais inovadores do que as montagens usadas habitualmente na imprensa, a edição de imagens de *S. Paulo* segue um padrão ambíguo, nos dizeres de Ricardo Mendes:

A estrutura foi sempre voltada para um resultado de apreensão naturalista. O primeiro e o segundo plano foram usados para formar uma moldura para o observador ou então articulando um elemento de maior valor visual a imagens secundárias. Nesse momento, observou-se que essa justaposição quase nunca foi natural. Os elementos possuíam tamanhos inadequados, díspares. As articulações obedeciam estritamente à necessidade de leitura do conjunto. Antinaturalistas ao extremo, nos atraíam por artimanhas ilusionistas.

Nesse aspecto, abusaram do uso de perspectivas duplas. A capa da oitava edição é um bom exemplo. A paisagem de fundo para o ginasta, escolhida como testemunho de seu feito, foi a própria cidade, vista porém de uma tomada aérea. Assim, os conjuntos recorriam sistematicamente a imagens em plongé e contra-plongé, em composições naturalistas, neutralizando em parte esta exacerbação da verticalidade, com a utilização de elementos em primeiríssimo plano que orientam o olhar do leitor.¹³⁶

137. Para dados ulteriores sobre a revista, cf. Fabris (2011, p. 198-215).

138. Takami (2008, p. 95).

139. Galasso (2000) apud D'Autilia (2001, p. 64).

Por seu caráter fragmentário, a amostragem apresentada nesta seção não permite fazer afirmações taxativas sobre o uso de processos de montagem fotográfica na imprensa brasileira das primeiras décadas do século XX. Se é possível pensar na constituição de tipologias temáticas, deve-se, no entanto, ter o cuidado de perceber que não existe uma chave interpretativa única para cada recorte, uma vez que o sentido das imagens é determinado pelo contexto no qual estão inseridas, isto é, pela atualidade, entendida tanto como um acontecimento específico quanto como sua interpretação e divulgação pela imprensa diária e semanal.

O leque de recortes temáticos vai muito além dos apresentados nesta amostragem, mas, assim mesmo, é possível apontar algumas diretrizes para pesquisas futuras, uma vez que a questão da montagem fotográfica é um terreno ainda basicamente inexplorado. O caso de J. Carlos abre caminho para uma investigação sobre as relações que artistas, fotógrafos e jornalistas brasileiros mantinham com as publicações estrangeiras, as quais, ao que tudo indica, por vezes forneciam modelos que seriam reinterpretados e adaptados às especificidades nacionais.

Marina Castilho Takami já ofereceu um exemplo dessa possibilidade ao apontar na revista *SSSR na Stroiike*¹³⁷ um modelo para o empreendimento da *S. Paulo*, tendo como parâmetros um depoimento de Paulo Duarte, que relativiza a originalidade da publicação brasileira por sua proximidade da congênere moscovita, caracterizada pelo uso do formato grande e de “fotografias espetaculares”.¹³⁸ Além disso, a autora teve oportunidade de analisar dois exemplares da edição francesa de *SSSR na Stroiike*, que integravam a biblioteca de Duarte e que se encontram hoje no Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulálio, da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

Outro eixo de pesquisa poderia residir numa temática que, até hoje, não recebeu tratamento historiográfico mais adequado, apesar de abarcar, nos dizeres de Giuseppe Galasso, “os elementos essenciais de uma história da sociedade em seus aspectos materiais e cotidianos, com implicações e aberturas de inapreciável valor sobre as mentalidades e os gostos, os comportamentos e a condição socioeconômica”:¹³⁹ a presença dos anúncios publicitários na imprensa. Os exemplos de diversas publicações que disfarçam de artigo um material publicitário poderiam suscitar análises sobre a relação entre a publicidade e os veículos de imprensa que a divulgam, tendo como diretrizes a especificidade desse tipo de imagem, os objetivos do jornal/revista e a eficácia de suas mensagens junto ao público.

Em termos estritamente fotográficos, a análise desse tipo de produto poderia apontar, de saída, que ele enfeixa em si duas significações opostas, pois lhe cabe conseguir “um compromisso satisfatório entre o realismo fotográfico que traz seu

valor próprio de prova [...] e o simbolismo publicitário que exige da imagem um poder tentador". A "apresentação informativa" e a "simbolização exaltante do objeto", embora possam parecer contraditórias, são indispensáveis na fotografia publicitária, que "só pode comprometê-las mutuamente, sem excluir uma ou outra". No anúncio resultante dessas duas exigências, "a sugestão mercantil depende da credibilidade conferida à imagem pelo preconceito realista de que goza toda fotografia; por outro lado, toda demonstração figurada deve ter igualmente um valor sugestivo".¹⁴⁰ A questão torna-se mais complexa no caso de *O Cruzeiro*, que mescla informação e publicidade num processo alicerçado na "sedimentação inconsciente". Como esclarece Gerard Lagneau,

140. Lagneau (1979, p. 218-219).

141. Ibid., p. 228.

Pouco importa que o leitor de uma revista não preste atenção nos anúncios publicitários que vê; de fato, os vê apenas, mas suas imagens, sem deter-se em sua consciência, se depositam em seu inconsciente e esses tipos de aluviões mentais vão desencadear no momento oportuno o 'reflexo de compra' mediante a magia automática da lembrança incontrolada. Para manipular de maneira mais certa aqueles desejos dos quais só mais tarde tomamos consciência para dominá-los, o fotógrafo encontra guias: a agência 'serviço completo' está muito feliz em oferecer-lhe a ajuda de um [...] 'motivador', que lhe revelará que [...] os objetos possuem uma psicologia muito precisa e que não se pode 'fazer uma boa publicidade de um chá se não se sabe, por exemplo, que o chá representa a feminilidade'.¹⁴¹

Se o chá evoca a feminilidade de uma maneira sutil e indireta, o que dizer da estratégia escancarada de *O Cruzeiro*? Embora a contiguidade entre artigos e anúncios publicitários fotográficos e gráficos fosse um padrão visual geral, não se pode deixar de assinalar nos dois exemplos analisados a contaminação retórica que resulta da associação entre mulheres jovens ou garotas e produtos especificamente dirigidos a elas enquanto consumidoras modernas e bem informadas. Essas duas possibilidades de análise parecem ser suficientes para mostrar os campos que a presença da fotografia e das montagens fotográficas abrem aos pesquisadores interessados em analisar aspectos pontuais da relação entre imprensa e sociedade.

À GUIA DE CONCLUSÃO PROVISÓRIA

Obedecendo quase sempre a desígnios ideológicos, as práticas de montagem usadas na imprensa brasileira nas primeiras décadas do século XX se valem abundantemente do caráter indicial da fotografia para construir narrativas

142. Kracauer (1982a, p. 123-124).

143. Idem, 2016, p. 224-225.

verossímeis, em que texto e imagem se reforçavam reciprocamente. A ideia do espaço social como produto de uma construção, que está na base da prática de Heartfield, é apenas insinuada nas produções brasileiras, nas quais não se percebe o propósito de ensaiar uma reflexão sobre o papel dos meios de comunicação de massa na configuração da realidade. Uma das poucas exceções nesse sentido parece ser o “caso Eugênia Brandão”, marcado por duas farsas visuais: a jornalista com os trajes do Bom Pastor e as fotomontagens de Emílio Alvim. O tom de *blague* inerente à segunda produção não deve fazer perder de vista o significado da operação, que introduz diretamente o leitor nos mecanismos mobilizados pela imprensa para construir notícias e furos de reportagem.

É por meio dessas produções, divulgadas sobretudo nas revistas ilustradas, que o presente do passado (próximo) se oferece aos olhos do leitor contemporâneo, problematizando a afirmação feita por Kracauer de que “a maré das fotos arrasta as barreiras da memória”. O autor acredita que a contiguidade das imagens nas revistas ilustradas põe em risco uma visão crítica da realidade, pois o mundo acaba sendo identificado com a “quintessência da fotografia”. Além disso, por meio do acúmulo de fotografias, a sociedade parece querer banir “a lembrança daquela morte que, ao contrário, está presente em cada imagem da memória”. Nas revistas ilustradas, o mundo tornou-se “um presente fotografável e o presente fotografado tornou-se eterno; parece arrancado da morte, mas na realidade, está entregue a ela”.¹⁴²

Num artigo posterior publicado em 1950, o autor retoma o assunto de 1927, reconhecendo que todas as imagens, se observadas com atenção, “contêm informações valiosas”. Isso não significa que ele aprove o modo como elas são manipuladas, já que acusa os divulgadores de material visual de obstruir “toda tentativa de captar seu significado”. Ampliando a reflexão para abarcar o universo cinematográfico, Kracauer conclui que a sociedade está inundada de imagens, mas, ao mesmo tempo, impossibilitada de percebê-las:

As imagens, tal como são apresentadas hoje, são um véu que nos separa do mundo visível. Em vez de tentar-nos a investigar seus conteúdos, entumecem nosso intelecto e entorpecem nossa imaginação. O hábito de nos expormos a elas nos deixa cegos aos fenômenos que comunicam. Paradoxalmente, quanto mais reproduções vemos, menos podemos – ou estamos dispostos a – praticar a arte de ver, com todo o seu arsenal de respostas espontâneas. A passividade nos embala e adormece; nossas faculdades perceptivas se embotam. O incessante fluxo de material visual proveniente da linha de montagem produz o efeito soporífero de uma droga e se soma a esse estado de embotamento que nossa cultura de massa tende a propagar.¹⁴³

A questão da memória demonstra ser novamente central neste artigo, escrito depois da transferência do autor para os Estados Unidos (1941-1966), mas ela pode ser pensada a partir de outro ponto de vista. Luc Boltansky, por exemplo, lembra que as revistas ilustradas pressupõem que o leitor disponha de um sistema simbólico guardado na memória, podendo, por isso, trabalhar com elipses. Afinal, alguns objetos presentes nas fotografias “condensam e cristalizam tudo o que sabemos de um determinado tema”. Mesmo que um acontecimento específico (o casamento de uma princesa) seja reportado a um esquema arquetípico (uma boda real), o leitor não esquece que o evento registrado na revista é

por si singular e único, na medida em que se inscreve num momento do tempo e em que seu destino é desvanecer num passado irreversível; posto que sempre tem consciência das ações relatadas pela imprensa, o leitor pode fazer delas o suporte dos tímidos jogos de sua imaginação, sem jamais desconhecer sua realidade.¹⁴⁴

Essa visão mais dialética do papel do leitor é fundamental para compreender as tarefas que cabem ao historiador que resolva trabalhar com a problemática da presença da fotografia na imprensa. Como escreve Gabriele D’Autilia, a história e a fotografia fazem sobreviver o passado, as pessoas, os lugares, os acontecimentos. Mas a fotografia pode fazê-lo com o imediatismo da imagem. O fato de a fotografia ser ambígua e passível de leitura por todos constitui um problema e uma vantagem para o historiador. Ele

deverá ler a fotografia e contar através da fotografia, e poderá dirigir-se a um público que será, ao mesmo tempo, de leitores e de espectadores. Não apenas sua interpretação pessoal deverá chegar ao destino, mas também seu método. O leitor se confrontará com o documento graças à mediação do historiador, mas [poderá fazê-lo] também sozinho utilizando os instrumentos ou as sugestões daquele ou, enfim e, inevitavelmente, criando simplesmente uma relação entre sua subjetividade e a forma e o conteúdo da imagem.¹⁴⁵

Sublinhando que o historiador, à diferença do leigo, deve ver no documento fotográfico “o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da sociedade que o produziu e também das épocas sucessivas nas quais continuou a viver e a ser manipulado”,¹⁴⁶ o autor propõe abordar a problemática da história na fotografia a partir de três variáveis: fonte para a história, agente da história e instrumento para contar a história.

Enquanto fonte, a fotografia deve ser lida “em transparência” para que seja possível encontrar nela “os elementos não intencionais ou para colocar novas

144. Boltansky (1979, p. 200-202)

145. D’Autilia (2001, p. 11).

146. Ibid., p. 10.

147. Ibid., p. 149-150.

148. Ibid., p. 149-150.

perguntas àqueles elementos cuja presença responde a uma intencionalidade precisa".¹⁴⁷ Na qualidade de agente da história, a fotografia é resultado da convergência de intencionalidade e não intencionalidade. Por fim, a imagem técnica foi e é "uma linguagem para contar acontecimentos dramáticos e felizes, vicissitudes pessoais e coletivas, numa palavra, a história",¹⁴⁸ numa demonstração cabal das possibilidades que se abrem ao historiador capaz de formular as perguntas adequadas a uma produção ambígua por sua própria natureza.

A análise da presença das montagens fotográficas na imprensa poderá recorrer a esses três caminhos, pois, enquanto sistema de representação, a fotografia permite a um olhar informado e atento à possibilidade de perceber e descrever os mecanismos de construção da realidade e, logo, conferir uma dimensão crítica a um determinado presente e à memória que vai sendo construída a partir dele.

REFERÊNCIAS

FONTES IMPRESSAS

3 CASAS por hora! *S. Paulo*, São Paulo, n. 1, p. 8-9, jan. 1936.

A AUTOPSIA de Maria. *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 4, p. 1, 10 jun. 1900.

A CATÁSTROFE do Monte Serrat. *Correio Paulistano*, São Paulo, p. 5, 11 mar. 1928.

A CIDADE debaixo d'água. *O Malbo*, Rio de Janeiro, ano 26, n. 1273, 5 fev. 1927.

A FESTA das árvores. *S. Paulo Ilustrado*, São Paulo, ano 1, n. 2, 21 set. 1912.

A HECATOMBE do Monte Serrat. *O Malbo*, Rio de Janeiro, ano 27, n. 1331, 17 mar. 1928.

A REVOLUÇÃO do feminismo.... *O País*, Rio de Janeiro, p. 3, 14 fev. 1914.

A SINFONIA da metrópole. *Suplemento em Rotogravura de O Estado de S. Paulo*, São Paulo, ano IX, n. 130, s. p., fev. 1939.

A TRAGÉDIA da rua Januzzi. *A Época*, Rio de Janeiro, p. 6, 5 abr. 1914.

A TRAGÉDIA de S. Paulo na terça-feira de Carnaval. *O Malbo*, Rio de Janeiro, ano 8, n. 338, s. p., 6 mar. 1909.

ALMEIDA, Júlia Lopes de. Almas fracas. *O País*, Rio de Janeiro, p. 1, 2 mar. 1909.

ATRAVÉS das grades dum convento: o Asilo do Bom Pastor, refúgio de pecadoras. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 3, 11 fev. 1914.

AVENIDA Central. As festas da inauguração. *O Malbo*, Rio de Janeiro, ano 4, n. 167, s. p., 25 nov. 1905.

BOMFIM, Annibal. Descobrimo a favela. *Para Todos...*, Rio de Janeiro, ano 9, n. 458, p. 28-31, 24 set. 1927.

CARMEN DOLORES. A semana. *O País*, Rio de Janeiro, p. 1, 28 fev. 1909a.

CARMEN DOLORES. Pode a mulher matar? *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 1, 4 mar. 1909b.

CAVALHEIROS bem educados para damas sem companhia... *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, ano 9, n. 45, p. 6-7, 11 set. 1937.

CONDÉ, José. A paisagem humana no morro. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, ano 10, n. 29, p. 18-19, 21 maio 1938.

DIABO a quatro. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, p. 1, 20 mar. 1914.

EDIFÍCIOS modernos de S. Paulo. *S. Paulo*, São Paulo, n. 4, p. 6-7, abr. 1936.

ERA uma vez... *Correio da Noite*, Rio de Janeiro, p. 3, 18 maio 1914.

EUGÊNIA foi para um convento!"... mas, descoberta a sua vocação, voltou para a rua. Um furo furado.... *Correio da Noite*, Rio de Janeiro, p. 1, 14 maio 1914.

Fon-Fon!, Rio de Janeiro, ano 11, n. 52, 24 dez. 1927.

FRANCO, Cid; SCHEIER, P. A conversa das mãos. *Suplemento em Rotogravura de O Estado de S. Paulo*, São Paulo, ano 9, n. 149, s. p., 1939.

GUGAS, A. Para que os homens aprendam a cozinhar. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, ano 10, n. 28, p. 24-25, 14 maio 1938.

HELIOS. Crônica: morte de um calunga. *Correio Paulistano*, São Paulo, p. 4, 30 ago. 1926.

IMPRESSÕES e aventuras de Eugeninha que preferiu o misticismo da cela à vida intensa da reportagem. *O Imparcial*, Rio de Janeiro, p. 3, 16 maio 1914.

JOSEPHINE Baker em São Paulo. *Correio Paulistano*, São Paulo, p. 8, 26 nov. 1929.

JOSEPHINE Baker estreia no Casino. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 6, 19 nov. 1929.

JOSEPHINE Baker. "A sereia negra". Amanhã no São José. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 9, 4 jul. 1928a.

JOSEPHINE Baker. "A sereia negra". Hoje no São José. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 7, 5 jul. 1928b.

LAET, Carlos de. Bélgica e Espanha. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 5, 28 nov. 1912.

MOREL, Edmar. A mais linda jovem do Brasil. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, ano 10, n. 29, p. 10-12, 21 maio 1938.

MORTE sangrenta. *Careta*, Rio de Janeiro, ano VII, n. 296, 31 jan. 1914.

MYOSOTIS. Simples reparos. *O País*, Rio de Janeiro, p. 3, 30 maio 1914.

NO MUNDO da tela: A sereia negra. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 7, 28 jun. 1928.

O DIA da raça. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, ano 9, n. 45, p. 22-23, 11 set. 1937.

O CASO da rua Januzzi. *Careta*, Rio de Janeiro, ano 7, n. 297, 7 fev. 1914a.

O CASO da rua Januzzi. “D. Edina foi matematicamente assassinada”, disse-nos o diretor do Gabinete Médico-Legal. *A Noite*, Rio de Janeiro, p. 1, 26 jan. 1914b.

O CASO da rua Januzzi: D. Albertina no Asilo do Bom Pastor. *O País*, Rio de Janeiro, p. 5, 11 fev. 1914c.

O CRIME da rua Januzzi. *O Imparcial*, Rio de Janeiro, p. 3, 23 dez. 1915.

O CRIME da rua Januzzi: D. Albertina recolhe-se ao Asilo Bom Pastor. *A Noite*, Rio de Janeiro, p. 3, 10 fev. 1914a.

O CRIME da rua Januzzi: D. Albertina recolhe-se ao Asilo do Bom Pastor. *A Noite*, Rio de Janeiro, p. 3, 10 fev. 1914b.

O CRIME de São Paulo. *Careta*, Rio de Janeiro, ano 2, n. 40, 6 mar. 1909a.

O CRIME de São Paulo. *Careta*, Rio de Janeiro, ano 2, n. 40, 6 mar. 1909b.

O ESTÁDIO do Pacaembu. *Suplemento em Rotogravura de O Estado de S. Paulo*, São Paulo, ano 9, n. 142, set. 1939.

O FEMINISMO triunfa entre nós! *A Época*, Rio de Janeiro, p. 2, 16 maio 1914.

O JOGO de domingo. *O Malho*, Rio de Janeiro, ano 26, n. 1289, s. p., 28 maio 1927.

O RIO do lado do avesso. *Careta*, Rio de Janeiro, ano 28, n. 1385, p. 32-33, 5 jan. 1935.

OS FILMS da semana: Parisiense. *Para Todos...*, Rio de Janeiro, ano 6, n. 266, 19 jan. 1924.

OS NOVOS arranha-céus de São Paulo. *Suplemento em Rotogravura de O Estado de S. Paulo*, São Paulo, ano 9, n. 141, ago. 1939.

PATROCÍNIO FILHO, José. O escândalo do Asilo. Eugênia fez como Ofélia.... *Correio da Noite*, Rio de Janeiro, p. 1, 16 maio 1914.

PEREGRINO. Um sorriso para todas... *Careta*, Rio de Janeiro, ano 22, n. 1095, p. 28, 15 jun. 1929.

PIRES, Júlio. 400\$000 por mês. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, ano 11, n. 28, p. 6-9, 13 maio 1939.

REZENDE, Garcia de. Símbolo do nosso tempo. *A.B.C.*, Rio de Janeiro, ano 15, n. 770, p. 2, 7 dez. 1929.

ROSA, Ferreira da. Avenida Central. *Kosmos*, Rio de Janeiro, ano 2, n. 11, nov. 1905.

SCHMIDT, Affonso. A cidade do barulho. *Suplemento em Rotogravura de O Estado de S. Paulo*, São Paulo, ano 1, n. 3, jan. 1931.

SILVA, Lafayette. A propósito de Josephine Baker. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 4, 30 nov. 1929.

SIMÕES, Otneb. São Paulo no seu esplendor noturno. *Suplemento em Rotogravura de O Estado de S. Paulo*, São Paulo, ano 9, n. 139, jul. 1939.

SUICÍDIO, não! Crime. *O Imparcial*, Rio de Janeiro, p. 1, 27 jan. 1914.

SUPLEMENTO em Rotogravura de O Estado de S. Paulo, São Paulo, ano 7, n. 95, mar. 1937.

UM CRIME célebre: o tenente Paulo do Nascimento foi condenado a 16 anos e seis meses de prisão. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 3, 24 dez. 1915.

UM DRAMA sensacional. *Fon-Fon!*, Rio de Janeiro, ano 8, n. 6, 7 fev. 1914a.

UM DRAMA sensacional. *Fon-Fon!*, Rio de Janeiro, ano 8, n. 7, 14 fev. 1914b.

UMA MOÇA jornalista que procura o claustro. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 6, 13 maio 1914.

UMA REPORTAGEM sensacional. *Fon-Fon!*, Rio de Janeiro, ano 8, n. 21, 23 maio 1914.

UMA TRAGÉDIA de sangue pela calada da noite: um crime monstruoso! *A Época*, Rio de Janeiro, p. 2, 28 jan. 1914a.

UMA TRAGÉDIA de sangue pela calada da noite: uma série inaudita de crimes. *A Época*, Rio de Janeiro, p. 7, 1 fev. 1914b.

UMA TRAGÉDIA sangrenta pela calada da noite: ainda o crime da rua Januzzi. *A Época*, Rio de Janeiro, p. 2, 11 fev. 1914.

LIVROS, ARTIGOS E TESES

ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de. *História da fotorreportagem no Brasil: a fotografia na imprensa do Rio de Janeiro de 1839 a 1900*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

ANGOTTI, Bruna; FRAGOSO, Nathalie. Na ordem do dia. *Quatro cinco um*, São Paulo, ano 4, n. 33, p. 14-17, 2020.

ARTUR, Angela Teixeira. *Práticas de encarceramento feminino: presas, presídios e freiras*. 2017. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

AVANCINI, Atilio José. *Em flagrante: leitura de fotografias de rua do cotidiano da cidade de São Paulo nas duas primeiras décadas do século XX*. 1999. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

BAJAC, Quentin. *La photographie: l'époque moderne 1880-1960*. Paris: Gallimard, 2005.

BAÑUELOS CAPISTRÁN, Jacob. *Fotomontaje*. Madrid: Cátedra, 2008.

BOLTANSKY, Luc. La retórica de la figura. In: BOURDIEU, Pierre (org.). *La fotografía: un arte intermedio*. Ciudad de México: Nueva Imagen, 1979. p. 185-212.

CARVALHO, Ronald de. Os “independentes” de São Paulo. In: BATISTA, Marta Rossetti; LOPEZ, Telê Porto Ancona; LIMA, Yone Soares de (orgs.). *Brasil: 1º tempo modernista – 1917/29: documentação*. São Paulo: IEB-USP, 1972. p. 197-200.

CASTRO, Ruy. *Metrópole à beira-mar: o Rio moderno dos anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

CONDE, Maite. *Foundational films: early cinema and modernity in Brazil*. Berkeley: University of California Press, 2018.

D'AUTILIA, Gabriele. *L'indizio e la prova: la storia nella fotografia*. Milano: La Nuova Italia, 2001.

DIAS, Allister Andrew Teixeira. *“Dramas de sangue” na cidade: psiquiatria, loucura e assassinato no Rio de Janeiro (1901-1921)*. 2010. Dissertação (Mestrado em História das Ciências e da Saúde) – Fundação Oswaldo Cruz, Rio de Janeiro, 2010.

ELSWIT, Kate. *Watching Weimar dance*. Oxford: Oxford University Press, 2014.

FABRIS, Annateresa. *O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas*. São Paulo: Martins Fontes, 2011. v. I.

FAUSTO, Boris. *O crime da Galeria de Cristal e os dois crimes da mala*. São Paulo, 1908-1928. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

FRANCIS, Terri. Embodied fictions, melancholy migrations: Josephine Baker's cinematic celebrity. In: HENDERSON, Mae G.; REGESTER, Charlene B. (orgs.). *The Josephine Baker critical reader: selected writings on the entertainer and activist*. Jesserson: Mc Farland & Company, 2017. p. 141-156.

GERVAIS, Thierry. L'invention du magazine: la photographie mise en page dans la *Vie au grand air* (1898-1914). *Études Photographiques*, Paris, n. 20, 2007. Disponível em: <<https://bit.ly/3CAA8BH>>. Acesso em: 20 mar. 2021.

GONZAGA DUQUE. A estética das praias. In: *Graves & frívolos* (por assuntos de arte). Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1997. p. 91-103.

HALUCH, Aline. *A Maçã* e a renovação do design editorial na década de 1920. In: CARDOSO, Rafael (org.). *O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica, 1870-1960*. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 96-121.

JULES-ROSETTE, Bennetta. *Josephine Baker in art and life: the icon and the image*. Champaign: University of Illinois Press, 2007.

KRACAUER, Siegfried. Diluvio de imágenes. In: *Ensayos sobre cine y cultura de masas: escritos norte americanos*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2016. p. 222-226.

KRACAUER, Siegfried. La fotografia. In: *La massa come ornamento*. Napoli: Prismi, 1982a. p. 111-127.

KRACAUER, Siegfried. La massa come ornamento. In: *La massa come ornamento*. Napoli: Prismi, 1982b. p. 99-110.

LAGNEAU, Gerard. Efectismo y engaño. In: BOURDIEU, Pierre (org.). *La fotografía: un arte intermedio*. Ciudad de México: Nueva Imagen, 1979. p. 213-233.

MANZONI, Francis. *Mercados e feiras livres em São Paulo (1867-1933)*. São Paulo: Edições Sesc, 2019.

MENDES, Ricardo. A revista São Paulo (1936): fotografia de paisagem e documentação urbana em uma sociedade de mídias visuais. In: FABRIS, Annateresa; BATISTA, Marta Rossetti (orgs.). *V Congresso Brasileiro de História da Arte*. São Paulo: Comitê Brasileiro de História da Arte, 1995. p. 232-240.

MOLINA, Ana Heloisa. Propagandas, masculino/feminino e variedades: a revista O Cruzeiro na aula de história. In: GAWRYSZEWSKI, Alberto (org.). *O Cruzeiro: uma revista (muito) ilustrada*. Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 2009. p. 9-34.

MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível: a decomposição da figura humana de Lautréamont a Bataille*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

OLIVEIRA, Marília Rodrigues de. “*A tragédia da rua Januzzi*”: narrativas sensacionais, ciência e moral no Rio de Janeiro da Primeira República. 2014. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura) – Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 2014.

RAMÍREZ, Juan Antonio. *Corpus solus: para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*. Madrid: Siruela, 2005.

SANTUCCI, Jane. *Babélica urbe: o Rio nas crônicas dos anos 20*. Rio de Janeiro: Rio Books, 2015.

SOBRAL, Julieta Costa. J. Carlos, designer. In: CARDOSO, Rafael (org.). *O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica, 1870-1960*. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 124-159.

TAKAMI, Marina Castilho. *Fotografia em marcha: Revista S. Paulo – 1936*. 2008. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

WIPLINGER, Jonathan O. *The jazz republic: music, race, and American culture in Weimar Germany*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2017.

SITES

DRUON, Michèle. Joséphine Baker, Paul Colin et le “Tumulte noir” des années folles. *Le Mot Juste en Anglais*, [s. l.], 5 jan. 2018. Disponível em: <<https://bit.ly/2XGhIQU>>. Acesso em: 9 jun. 2020.

SEIXAS, Maria Augusta. Virgínia Quaresma (1882-1973). *Centro de Documentação e Arquivo Feminista Elina Guimarães*, Lisboa, 1 ago. 2010. Disponível em: <<https://bit.ly/39tvkkJ>>. Acesso em: 20 maio 2020.

Artigo apresentado em: 03/12/2020. Aprovado em: 26/04/2021.



All the contents of this journal, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution License