

Diálogos

Diálogos - Revista do Departamento de
História e do Programa de Pós-Graduação em
História

ISSN: 1415-9945

rev-dialogos@uem.br

Universidade Estadual de Maringá
Brasil

Mauad, Ana Maria

O PODER EM FOCO - IMAGENS RESERVADAS DE HOMENS PÚBLICOS, UMA REFLEXÃO
SOBRE FOTOGRAFIA E REPRESENTAÇÃO SOCIAL

Diálogos - Revista do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História, vol.

11, núm. 3, 2007, pp. 119-149

Universidade Estadual de Maringá

Maringá, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=305526869008>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

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

Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

O PODER EM FOCO - IMAGENS RESERVADAS DE HOMENS PÚBLICOS, UMA REFLEXÃO SOBRE FOTOGRAFIA E REPRESENTAÇÃO SOCIAL *

Ana Maria Mauad**

Resumo. O artigo estuda os processos de codificação das representações sociais – públicas e privadas - veiculadas pelas agências do Estado, através da análise histórico-semiótica de um conjunto de imagens pertencentes à coleção Pereira Passos do Museu da República. Tais representações são compreendidas a partir de um duplo referencial: imagens do espaço urbano como palco de exercício do poder e as imagens de memórias, de fatos políticos e de vivência familiares. Assim, procura-se compreender a produção do poder simbólico através da criação de códigos de comportamento e de representação social que servem de guia para seus pares e de medida para o restante da população.

Palavras-chave: fotografia; cultura política; poder.

POWER IN FOCUS - PRIVATE IMAGES OF PUBLIC MEN: A REFLECTION ON PHOTOGRAPHY AND SOCIAL REPRESENTATION

Abstract. This article studies the process of codification of public and private social representations, created by State Agencies, through a historical semiotic approach of a series of photographic images from the Pereira Passos collection, archived at the Museum of the Republic. These representations are understood in two ways: first, as images from the public space, where the symbolic power is staged; second, as memories from daily political and private events. Hence, we try to understand how the symbolic power is produced through the creation of codes of behavior and social representations that are used as examples for the members of the upper class and as patterns for rest of the population.

Keywords: photography; political culture; power.

* Este artigo é um dos resultados da pesquisa *O poder em foco: a produção da fotografia e a construção da representação simbólica do poder político republicano*, financiada pelo CNPq entre agosto 1996 e julho de 1998. Contou com a participação de Daniela F. Nunes como pesquisadora do programa de Iniciação Científica PIBIC/UFF. Nota do editor: autora convidada.

** Professora Associada do Departamento de História da UFF, pesquisadora do LABHOI-UFF desde 1992 e do CNPq desde 1996.

ENFOCANDO EL PODER - IMÁGENES RESERVADAS DE HOMBRES PÚBLICOS. UNA REFLEXIÓN SOBRE FOTOGRAFIA Y REPRESENTACIÓN SOCIAL

Resumen. El artículo estudia los procesos de codificación de las representaciones sociales (públicas y privadas), vehiculadas por las agencias del Estado, a través del análisis histórico-semiótico de un conjunto de imágenes fotográficas pertenecientes a la colección Pereira Passos, del Museo de la República. Estas representaciones son comprendidas a partir de un doble referente: imágenes del espacio urbano como escenario de ejercicio del poder e imágenes de la memoria de hechos políticos y vivencias familiares. De esta manera, se intenta comprender la producción del poder simbólico a través de la creación de códigos de comportamiento y de representación social que sirven de guía para sus propios pares y de medida para el resto de la población.

Palabras-clave: fotografía; cultura política; poder.

INTRODUÇÃO

Durante os primeiros anos da República, a imagem fotográfica produzida pelo Estado brasileiro recuperou a elite política na sua ação, no seu envolvimento e movimento no espaço da cidade do Rio de Janeiro, então Capital Federal, compreendida como palco do exercício de poder; um poder que estende a sua hegemonia através da criação de códigos de comportamento e de representação social que servem de guia para seus pares e de medida para o restante da população. Quais os elementos que estruturam as representações sociais de comportamento elaboradas pelo poder? Quais os canais competentes para a transmissão de conteúdos politicamente compreensíveis? Como tais mensagens são recebidas pelo conjunto da população, especialmente pelas diferentes frações de classe que competem pelo controle dos aparelhos de Estado e, conseqüentemente, pelo exercício do poder simbólico?

A busca da compreensão de como certa imagem de poder associada a determinados signos foi sendo ao longo do tempo criada e recriada pelo devir histórico contribui para a caracterização da influência da imagem fotográfica na formação e conformação de determinada opção política por parte da população. Compreendida desta maneira, a imagem é tanto a síntese atualizada de uma expectativa geral, captada por uma

“objetiva sagaz”, como o agente que cria opinião e molda comportamentos.

Ao longo da primeira metade do século XX, concorrendo com o Estado na produção da imagem fotográfica, existiam mais duas agências de produção da imagem: a família e a imprensa ilustrada, ambas representativas de duas dimensões constituintes da sociedade burguesa, respectivamente, a esfera privada e a pública. Neste contexto, o Estado se coloca como uma agência que produz tanto imagens privadas que se tornam públicas para a produção simbólica do poder quanto imagens públicas que se tornam privadas, à medida que são apropriadas como signos de distinção e aceitação social pela classe que exerce o poder político de fato.

O projeto *O Poder em Foco* tem como objeto de estudo os processos de codificação das representações políticas veiculadas pelo Estado, enquanto agência produtora de imagens fotográficas, e pela grande imprensa ilustrada da época, ambos compreendidos como canais de competência para a produção e distribuição do capital simbólico, fundamental para a legitimação dos campos ideológicos homologadores dos campos políticos.

Tais representações políticas são compreendidas a partir de um duplo referencial, indicado pela própria natureza das imagens fotográficas levantadas: imagens do espaço urbano como palco de exercício do poder e imagens de memórias, tanto de fatos políticos como de vivência familiar. Nesse sentido, o foco da análise centrou-se na coleção Pereira Passos, existente no Museu da República. Em tais imagens, o prefeito, seus amigos e assessores, sua família e demais dignitários da elite política republicana são capturados pela objetiva fotográfica, no exercício do poder e na vivência de classe. Essas imagens tornam manifestas as diferenciações sociais, naturalizando os papéis de governantes e governados e ratificando a posse do exercício do poder político de fato, nas mãos de quem controla a produção do poder simbólico.

A escolha da dimensão espacial para estruturar os quadros da análise foi feita guardando dois princípios básicos: a) a adoção de uma abordagem histórico-semiótica (MAUAD, 1996)¹; b) e a escolha por inserir este estudo no bojo dos processos de produção do poder simbólico, segundo os quais a dimensão espacial adquire uma

¹ Confira-se também o artigo 1 do anexo III deste relatório: Estudo das imagens técnicas: pressupostos para uma análise histórico-semiótica de fotografias.

importância analítica fundamental, como explica o antropólogo francês Balandier:

Cada 'reinado', mesmo republicano, marca de um modo novo um território, uma cidade, um espaço público e social. Ele arranja, modifica e organiza segundo as exigências dos proveitos econômicos sociais de que é guardião, mas também, para não ser esquecido e criar condições para a suas comemorações futuras (BALANDIER, 1982, p.10).

Desta forma, ao reinventar o universo social, o poder político reafirma a sua dominação a partir do controle espacial e da atualização do universo de signos que fornece conteúdo à cultura política. Por outro lado, faz com que a memória se torne o "topos" por excelência da produção do poder simbólico. No entanto esta memória, por ser coletiva, conforma quadros de uma cultura política que, justamente por não ter nada de homogêneo, atua como uma arena de conflitos, onde os grupos sociais se confrontam pela hegemonia da imagem. Neste embate, a classe ou fração de classe controladora dos meios técnicos de produção cultural leva vantagem.

O presente texto tem como objetivo principal a organização e análise dos dados levantados na pesquisa, buscando, paralelamente, evidenciar os avanços teórico-metodológicos atingidos no seu decurso. Neste sentido, estabeleceu-se a seguinte estrutura de apresentação:

1. UM OLHAR SOBRE A POLÍTICA PELOS OLHOS DO PODER: parte relativa à discussão teórica sobre o estatuto da história política e a sua renovação através da adoção do conceito de poder, como princípio analítico;
2. SIGNOS EM PROJEÇÃO: breve contextualização do período enfatizando as transformações ocorridas na Capital Federal, como palco do exercício do poder;
3. DONOS DE UM CERTO PODER: caracterização dos códigos de comportamento e representações social do grupo hegemônico na Primeira República, a partir da trajetória de Pereira Passos;
4. IMAGENS ENTRELAÇADAS: etapa conclusiva, dedicada à análise histórico-semiótica da coleção de fotografias do prefeito Pereira Passos

UM OLHAR SOBRE A POLÍTICA PELOS OLHOS DO PODER

A política será ainda a ossatura da História? é o título dado por Jacques Le Goff a um artigo no qual discute o retorno da narrativa política à historiografia contemporânea. A idéia do retorno, da readmissão da história política na prática historiadora, deve-se à total rejeição que a chamada Escola dos Annales alimentou em relação à história política tradicional que, durante séculos, foi considerada o gênero único de história, a História por excelência. De acordo com Le Goff (1985, p. 226.), “a Escola dos Annales detestava o trinômio formado pela história política, pela história narrativa e pela crônica ou história episódica”.

Sobre o mesmo tema, em artigo publicado na revista inglesa *Past and Present*, o historiador Eric J. Hobsbawn rejeita a idéia do retorno a uma forma de narrativa histórica permeada de datas marcantes e feitos de grandes homens (HOBSBAWN, 1980). O que de fato Hobsbawn aponta é que trabalhos que recuperam a descrição densa ou acompanham, no cotidiano dos homens do passado, as formas de ser e agir de determinada época, não necessariamente abrem mão do **porquê**. Para ele, não existe nenhuma inovação em ver o mundo através de um microscópio e não de um telescópio. Na medida em que estamos estudando o mesmo cosmos, a eleição entre microcosmos ou macrocosmos é questão de escolha da técnica apropriada. É significativo notar que atualmente sejam mais os historiadores os que encontram utilidade no microscópio, mais isto não significa que tenham se desfeito de seus telescópios porque passaram de moda (HOBSBAWN, 1980).

A opção por olhar a histórica com telescópio ou com microscópio, sem dúvida, faz com que esta disciplina recorra, dependendo da sua opção, a outras disciplinas das Ciências Sociais que lhe forneçam instrumental conceptual para uma adequação do seu olhar. Tanto Le Goff como Hobsbawn são diretos no reconhecimento da contribuição que as Ciências Sociais podem oferecer e efetivamente oferecem à História, principalmente para a história política, gênero que ainda sofre um forte apelo ao *événement*.

Para Jacques Le Goff, o primeiro e principal contributo da sociologia e da antropologia para a história política foi o de terem imposto como seu conceito central a noção de poder (LE GOFF, 1985, p. 227-228). Esta é uma noção bem mais abrangente e profunda, que muito tem a contribuir para o desenvolvimento de estudos numa área da

história política bem pouco explorada: a história das atitudes mentais, naquilo que se refere à política.

Sobre o estudo do poder P. Bourdieu (1989, p. 7) coloca: "é necessário saber descobri-lo onde ele se deixa ver menos, onde ele é mais completamente ignorado, portanto reconhecido: o poder simbólico é, com efeito, esse poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhes estão sujeitos". Mais adiante completa:

... o poder simbólico, poder subordinado é uma forma de poder transformada [...] das outras formas de poder; só se pode passar para além da alternativa dos modelos energéticos que descrevem as relações sociais como relações de força e dos modelos cibernéticos que fazem delas relações de comunicação, na condição de se descreverem as leis de transformação que regem a transmutação das diferentes formas de capital em capital simbólico e, em especial, o trabalho de dissimulação e de transfiguração (eufemização) que garante a verdadeira transubstanciação das relações de força fazendo ignorar-reconhecer a violência que eles encerram objetivamente e transformando-as assim em poder simbólico [...] (BOURDIEU, 1989, p. 14).

Destarte, o presente trabalho inscreve-se no campo de uma história política renovada pelos contatos feitos com as Ciências Sociais e as da Linguagem, destacadamente, a parte relativa aos processos de produção de sentido, compreendida na Semiótica, e tem como objeto de análise o estudo dos processos de produção do poder simbólico através do controle dos meios técnicos de produção e distribuição da imagem fotográfica.

Estabelecidos os devidos limites, é importante fazer alguns escolhas conceituais.

O estabelecimento do poder nunca se faz exclusivamente pela força. É necessária a criação de um capital político, aceito pelos governados e reconhecido por seus pares, através do qual os detentores do aparelho de Estado produzem uma reserva de imagens, símbolos e modelos que compõem o capital simbólico, fundamental para o exercício do poder. Neste sentido, a crença e o reconhecimento são mecanismos centrais para a consubstanciação do poder simbólico em capital político, visto que

o capital político é uma forma de capital simbólico, crédito firmado na *crença* e no *reconhecimento* [...]. O poder simbólico é

um poder que aquele que lhe está sujeito dá àquele que o exerce, um crédito com que ele o credita, uma *fides*, uma *auctoritas*, que lhe confia pondo nele a sua confiança. É um poder que existe para que aquele que lhe está sujeito crê que ele exista (BOURDIEU, 1989, p. 187-188.).

Os signos que compõem as representações de poder são estruturados pelo código do espetáculo. Neste sentido, todas as escolhas realizadas na composição da imagem fotográfica produzida pelos agentes competentes do campo político, desde a escolha da indumentária correta para um determinado evento até a organização do grupo em semicírculo, para fornecer a idéia de unidade e centralização, passam pelo crivo da ideologia que homologa o código (ROSSI-LANDI, 1985).

O conceito de ideologia exerce aqui um papel importante como mecanismo instituinte das regras do discurso político, as quais são indissociáveis do contexto histórico de sua produção. Por outro lado, associa-se tanto ao conceito de cultura, compreendendo-a como a instância geradora de significados coletivamente aceitos como válidos e perfeitamente compreensíveis, quanto ao de hegemonia, que opera na naturalização do discurso de classe. Portanto se a cultura comunica, a ideologia estrutura a comunicação e a hegemonia estabelece a forma comunicativa do grupo no poder como a única e mais fiel expressão das realidades sociais.

Os três conceitos acima relacionados estabelecem uma estreita ligação com o sistema simbólico, como explica P. Bourdieu:

As ideologias, [...] servem interesses particulares que tendem a apresentar como interesses universais, comuns ao conjunto do grupo. A cultura dominante contribui para a integração real da classe dominante assegurando uma comunicação imediata entre todos os seus membros e distinguindo-os de todas as outras classes); para a integração fictícia da sociedade no seu conjunto, portanto a mobilização (falsa consciência) das classes dominante; para a legitimação dessas distinções. Este efeito ideológico, produ-lo a cultura dominante dissimulando a função de divisão da comunicação: a cultura que une (intermediário de comunicação) é também a cultura que separa (instrumento de distinção) e legitima as distinções compelindo todas as culturas (designadas como subculturas) a definirem-se pela sua distância em relação à cultura dominante (BOURDIEU, 1989, p.10).

O poder em cena necessita de atributos que o distingam das demais representações sociais, porquanto "as manifestações do poder não acomodam bem com a simplicidade. A grandeza ou a ostentação, a decoração ou o fausto, o cerimonial ou protocolo geralmente as caracterizam" (BALANDIER, 1982, p. 10). Neste sentido, o próprio ato de fotografar envolve um cerimonial com comportamentos definidos. O fotógrafo não está em qualquer lugar (a não ser o Botelho da revista FON-FON!); ele é chamado para atuar como "testemunha ocular" e seu testemunho tem o valor de prova irrefutável.

Não obstante, entre o sujeito que olha e a imagem que elabora "existe muito mais do que os olhos podem ver". A ilusão da verdade fotográfica, amplamente difundida no século XIX, reafirma o projeto burguês de identificar automaticamente história e natureza. Ao considerar a imagem fotográfica como *analogon* da realidade, a ideologia da verdade fotográfica escamoteia os recursos de construção discursiva envolvidos na própria produção da fotografia como mensagem, e assim é uma escolha realizada num conjunto de escolhas possíveis.

Por outro lado, a atitude de se deixar fotografar envolve também uma escolha do cenário ideal, de um evento emblemático, ou de uma situação em que fique evidenciada a competência do poder na direção do futuro da Nação. É aí que a representação ultrapassa o âmbito dos iguais e ganha a coletividade, alimentando a cultura política de uma época, com signos e recursos de segurança, garantia e estabilidade. Neste caso, tanto as fotografias de eventos cívicos como as do acompanhamento de obras públicas são exemplos típicos de tal *mise-en-scène*.

Na nova cultura política republicana, alimentada por recursos tecnológicos até então limitados à representação imperial por gosto do próprio imperador D. Pedro II, o acontecimento ganha força representacional desconhecida nos períodos anteriores. A possibilidade de se produzir a imagem do fato quase no exato momento da sua realização agiliza tais representações, ampliando o universo dos atributos do poder.

Não somente as solenidades com data marcada são oportunidades para o registro. O "flagrante" caracterizado por informais cenas urbanas, do *footing* na Avenida Central ou do curso na Beira-Mar, permite captar as autoridades, dos mais diversos escalões, em pleno cenário do poder. O espaço da Capital Federal passa a ser dignificado por quem o frequenta, ao mesmo tempo em que este mesmo espaço legitima o poder de quem o

exerce, à medida que é criado e recriado ao sabor dos grupos políticos dominantes, na busca de uma cenografia ideal ao exercício do poder.

Por outro lado, a produção de representações políticas de uma época não se limita às expressões públicas do poder de Estado. A representação pública do universo privado dos dignitários do poder político atua para efeito de convencimento político dos governados, como atestado da sua idoneidade moral, e para receber apoio político das frações de classe que competem no jogo político. Investindo no capital simbólico, através do consumo de signos que os identifiquem como membros da classe que os sustentam, os donos do poder político garantem a continuidade da dominação.

Neste processo a imagem fotográfica tem um papel fundamental, que revela a interpenetração do âmbito público e privado nas representações do poder, na Capital Federal. Retratos de familiares e fotos de eventos íntimos, tais como festas de aniversário e casamento, bodas, primeira comunhão de filhos e netos, passeios dominicais, idas ao teatro, etc., eram propagandeados pelas revistas ilustradas da época. Tudo isso compôs um catálogo através do qual seria possível tanto adquirir modelos e padrões comportamentais para se inserir na “boa sociedade” quanto certificar-se de que a própria representação se tornava hegemônica. Signos se projetavam na composição do espaço ideal.

Signos em projeção

A cidade estreita e sinuosa, cujo recorte colonial entravava a circulação tanto do ar como de mercadorias e capitais, não condizia, desde muito, com a posição de Capital Federal, à qual a cidade foi alçada com a proclamação da República. Esse estado de inadequação evidenciou-se a partir de 1898, com o primeiro *funding-loan*. Por essa medida o Brasil recuperaria a sua credibilidade internacional; cresceria a necessidade de o país entrar na era do progresso e da civilização (SEVCENKO, 1985).

A conformação urbanística da cidade era incongruente, pois impunha a convivência do Brasil pobre, negro e cheio de moléstias com o Brasil civilizado, branco e são, além de ser materialmente incapaz de dar conta do crescente movimento comercial, devido à precariedade do porto e das vias de circulação no interior da própria capital (SEVCENKO, 1985). O Rio de Janeiro, Capital Federal, sofreu, nos primeiros vinte anos

deste século, transformações que se inserem na lógica da expansão capitalista iniciada em fins do século XIX, estendidas aos países da periferia, à medida que a Segunda Revolução Industrial ampliava a taxa de investimento dos países industrializados.

Urgia, portanto, adequar a imagem da cidade. A primeira medida nesse sentido foi empreendida no governo do presidente Rodrigues Alves, que concedeu plenos poderes ao prefeito da Capital Federal, Francisco Pereira Passos, para reformar a cidade. É Luiz Edmundo quem descreve a ação civilizadora do prefeito:

Passos vence a rotina. Declara guerra aos bacalhoeiros da rua do mercado, aos tamanqueiros do Beco do Fisco, aos mestres de obra que constroem em estilo de compoteira e outros autores do atraso nacional [...], cria posturas mandando alargar as divisões das casas, manda rasgar janelas nos aposentos de dormir, enche a morada de ar e de luz, de vida e de saúde! Manda derrubar construções arcaicas [...]. cria o serviço de assistência pública[...] primeiro serviço que tivemos; extingue a cainçalha que vivia infestando as ruas da cidade; acaba com a gritaria dos pregões coloniais, mete os mendigos no asilo, acaba com os ambulantes, [...] alarga ruas, cria praças, arboriza-as, calça-as, embeleza-as, termina com a imundície dos quiosques e diminui a infâmia dos cortiços (EDMUNDO, 1957, p. 31).

Enquanto Luiz Edmundo elogia, as crianças na carrocinha cantam:

Nesta jaula endiabrada. Criação de um gênio atroz, vamos nós de cambulhada, como um bando de totós. Nesta terra de Avenidas, de conversão e café, não nos são mais permitidas doces viagens a pé. Apenas anda na rua gente do tom e da moda. O mais vai pra cafua o mais num instante roda. Já se foram os cachorros, agora vamos cá nós. Fugi vós para esses morros, pois amanhã ireis vós (FON-FON, 1907).

Na sua canção revelam o caráter discricionário das medidas saneadoras.

A cidade reformada torna-se símbolo do Brasil regenerado, pronto para reconstruir a sua imagem na Europa. Um pequeno texto publicado na revista Fon-Fon (1907) revelava tal preocupação. O título era: *Propaganda do Brasil na Europa*. Ilustrados estão um índio, um

esfarrapado e um senhor de terno, bengala, chapéu e monóculo e, sob cada um, respectivamente, os seguintes dizeres: “Eu era assim, cheguei a ficar assim, agora sou assim”. O texto ainda destaca a importância do reconhecimento europeu, “porque se a Europa não nos souber no mundo, nós não o estaremos de fato”. Além de aconselhar o governo a contratar uns homens-sanduíches, para carregarem cartazes ilustrados com um convite explícito: “Brasil, venham!”.

A Avenida Central, ponto de honra da reforma urbana, com quase dois quilômetros de comprimento e 33 metros de largura, custou aos cofres da União cerca de 46.772 contos², e sua concepção foi uma exaltação ao progresso, com tudo o que este, na época, podia oferecer. Às vésperas de sua inauguração, a imprensa carioca já festejava a sua chegada:

Ah! Bem haja esse movimento forte e restaurador, esse hercúleo movimento de trabalho e progresso, que vai transformando o Rio de Janeiro, outrora todo colonial [...], em ampla cidade de amplas avenidas [...] banhadas de higiene, forradas de civilização! Visitamos ontem a Avenida magnífica que o governo federal vai apresentar a cidade, que já muito deve à iniciativa poderosa e à clara visão de engenheiro de seu prefeito (JORNAL DO BRASIL, 1905).

Materializado através dos focos luminosos, o progresso se fez palpável e digno de admiração. Enquanto uns puderam fazer a Avenida, outros ficavam limitados a simplesmente vê-la passar. A Avenida Central, cartão postal do Rio regenerado, significava muito mais do que a vitória de uma demanda política. Apresentou-se, poucos anos depois de sua inauguração, com lojas funcionando e a maioria dos prédios construídos, como signo por excelência de um novo código de representação social. Através de sua amplitude e da elegância de suas fachadas seu espaço incorporaria funções sógnicas adequadas ao novo projeto hegemônico. O espaço da Avenida seria o palco, o local de ostentação e exibição.

Além da Avenida Central, a reforma municipal abriu a Avenida Beira-Mar, ampliou o porto, embelezou ruas, alargou outras, criou o pavilhão de regatas do Flamengo e do Mourisco, a Vista Chinesa, o Parque de São Cristóvão, o Teatro Municipal e o Teatrinho Guignol para crianças, localizado em Botafogo. Enfim, a reforma urbana presidida pelo

² Informação obtida através da Enciclopédia Nosso século (1980).

poder e concebida como uma necessidade evidente da cidade, diante das novas funções assumidas no contexto internacional, “se estende pelos hábitos, costumes, abrangendo o próprio modo de vida, e organiza de modo particular todo o sistema de compreensão dos agentes que a vivenciaram” (SEVCENKO, 1985, p. 41.).

Numa feliz caracterização, o cronista carioca recompõe o caleidoscópio cultural que constitui a sociedade carioca na Primeira República, o próprio cenário do poder:

O Rio das acrobacias eqüestres no S. Pedro e das Pantominas aquáticas no Lírico; do Pantheon Ceroplástico e do animatógrafo de Paschoal Segreto; da chegada de Santos Dumont; da Europa curvou-se diante do Brasil [...] dos grandes incêndios quase semanais em que o povo acorria para ver o trabalho dos heróis do fogo; e das primeiras ambulâncias, chamadas para tudo, até para resolver bate-bocas em família. O Rio das Batalhas de Flores na Praça da República; das excursões para Petrópolis e *garden party* no Jardim Botânico [...]; do ciclismo e do tiro ao alvo; das coleções de postais e dos torneios de xadrez e dos rinqes de patinação. Rio da Rosmerholm da Duse, da Fedra da Suzane Deprés. De Boriska e da Bugrinha no Cassino Nacional [...] do ‘vira-vira’ no Maison Moderne para a Bela Olímpia seminua [...] Rio d’O binóculo de Figueiredo Pimentel e dos ‘300’ de Gedeão de Bilac; do Tout Rio e do Set Carioca dos *smarts* e dos encantadores. Dos grandes bailes no Monroe e da inauguração do Club Naval; das recepções de Dona Laurinda em Santa Tereza, e do casal Azevedo na praia de Botafogo; das viagens fáceis à Europa, com animados bota-fora no cais Pharoux, e dos retratos tirados em Paris, na *celle* de um avião de brinquedo estampados aqui no FON-FON ou na CARETA. Dos corsos na Av. Beira-Mar, do *five o’clock tea* na Cavé ou na Lallet, e dos 6 às 8 entre o *semi-monde* na Colombo. Rio do Café Belas Artes e da Confeitaria Castelões, do café do Rio e dos grupos na porta da Garnier [...] Rio da campanha civilista com o verbo de Rui Barbos, do beija mão do Pinheiro Machado [...] das conferências sobre o ‘leque’, o ‘beijo’; da platéia do Fênix devastando as nossas florestas e pervagando os nossos rios através da palavra de Rondon [...] das ruidosas estréias literárias [...] em que se lia Anatole France e se citava Oscar Wilde [...] Dos dobrados de Anacleto, das valsas, dos tangos, das polcas e das modinhas. Rio em que os homens se penteavam no Doublet e faziam camisas na Coulon [...] em que as mulheres usavam coletes da madame Garnier ou

Dupeyrat e tinham cintura ‘devant droit’[...] em que as moças aprendiam o francês puro do Sion e os rapazes praticavam o argot nas pensões da Valery e da Antoinette. Dos gigolôs de luxo que, não raro, eram da tranqüilidade dos *Vieux Marcheurs* [...] Rio do fraque de brim branco do João do Rio e do guarda-chuva de Paulo de Frontin [...] Rio do Palace, Político e Bohemios e do Club dos Diários; das ceatas no Assírio e no Mourisco e das champanhotas no Mére Louise. Das voltas pela Tijuca em grandes carros abertos. Rio dos carnavais em que se cantava: Vem cá mulata e Iaiá me deixa. Das grandes sociedades e dos cordões de circunstâncias; dos primeiros êxitos cinematográficos de Max Linder [...] rio em que se adoecia barato e se morria mais brasileiroamente tomando peitoral Cambar [...] Rio assustado do quebra-quebra dos lampiões do levante da escola Militar e da Revolta da Chibata (CRULS, 1949, p. 583-587).

É neste ambiente e cenário que circulava o grupo no poder, agentes de um modo de vida que tinha como fundamento a rede social que os unia tanto política quanto socialmente. O perfil deste grupo é o tema da próxima parte.

Donos de certo poder

Em trabalho já clássico na historiografia brasileira, *Os donos do Poder*, Raimundo Faoro caracteriza, ao longo da história do Brasil, o processo de construção do Estado a partir do estudo do perfil que adquire sua burocracia, nos diferentes contextos históricos. Neste processo a defesa dos interesses privados é, reiteradamente, confundida com a manutenção da ordem pública. A participação de grandes senhores de terras e de escravos na estrutura de poder colonial e imperial, tal como a intimidade com que os industriais e grandes empresários freqüentavam e freqüentam os corredores do poder republicano, é a marca de conformação de um determinado campo político que marcou a formação social brasileira em toda a sua trajetória histórica. A defesa do privado no âmbito público é uma tradição reinventada a cada novo contexto histórico.

Uma das estratégias de invenção das tradições³ é a produção de símbolos de poder, que atualiza historicamente a relação entre governantes e Nação e garante o controle hegemônico dos grupos que dominam e dirigem a sociedade. Desde meados do século XIX, a fotografia vem sendo usada como signo de distinção social⁴, tanto pela família imperial quanto pela aristocracia agrária, dona de terras e escravos. Com a proclamação da República, houve uma atualização dos elementos de composição da *mise-en-scène* fotográfica a partir da inclusão de novos personagens, ambientes, vivências e objetos, além da mudança no padrão da publicidade dos fotógrafos, que, por sua vez, deixaram de apontar no verso das fotos a proximidade que mantinham com o poder imperial, através da concessão de títulos por parte do Imperador, adepto de um mecenato, para se autoproclamarem como fotógrafos da República. A própria mudança de posição do fotógrafo no campo fotográfico indica um deslocamento da representação: com a República, o fotógrafo deixa de servir a um homem para servir à Nação; deixa de ser fotógrafo da Casa Imperial para ser fotógrafo da República.

Não obstante, será que tal deslocamento implicava numa mudança significativa na forma da representação? Existiria um dimensionamento claro entre as esferas pública e privada no âmbito da produção simbólica do poder político republicano? Ou ainda, em que medida a imagem fotográfica produzida pela República brasileira, através de seus dignitários, reinventaria a tradição de identificar a esfera pública e privada como espaços contíguos no exercício do poder político? Para responder a este conjunto de perguntas elegeram-se como foco da análise a coleção de fotografias do prefeito Francisco Pereira Passos, existente no Museu da República, composta, em sua maior parte, por imagens produzidas pelo fotógrafo oficial da prefeitura do Rio de Janeiro, entre 1903 e 1936: Augusto Malta.

O trabalho pessoal feito por Malta para a família Passos, somado a outras tantas imagens de fotógrafos nacionais e estrangeiros, constitui a série que hoje está sob a guarda do Museu da República, uma coleção de 1004 imagens (sendo 4 sobre vidro e 105 repetidas), doadas ao Museu juntamente com documentos, livros e objetos em meados dos anos 60.

³ Utiliza-se aqui a noção de invenção das tradições de acordo com a elaboração feita pelo historiador inglês Eric Hobsbawm (1984).

⁴ Sobre a análise da fotografia como marca de distinção social na sociedade oitocentista, ver Mauad (1997).

Com os temas que recortam a coleção e buscam marcar a trajetória do homem e do político, para dar conta da sua variedade bem como da rede social e familiar por estes indicada, organizou-se a coleção em 26 subséries, com quantidades diferenciadas⁵.

Malta é o fotógrafo que melhor emblematiza a relação entre a produção fotográfica e o poder republicano. Augusto César Malta de Campos, alagoano, nascido em 1864, veio cedo para o Rio de Janeiro, dedicando-se, desde então, a um rol variado de atividades. Foi vendedor de móveis, guarda-livros, comerciante de secos e molhados e, antes de se tornar fotógrafo aos 36 anos, vendedor ambulante de tecidos, atividade na qual conquistou uma seleta clientela, que depois o freqüentou como fotógrafo.

Casualmente a apresentado ao prefeito Pereira Passos por um amigo, o ferrenho republicano Augusto Malta torna-se, em 27 de julho de 1903, o primeiro fotógrafo oficial da prefeitura do Rio de Janeiro. Como uma de suas tarefas tinha de documentar detalhadamente o processo de remodelação e modernização da Capital Republicana, além de registrar solenidades oficiais e o cotidiano da prefeitura. No entanto, Malta não se limitou ao contato profissional com Passos, tornou-se seu amigo e fotógrafo particular da família Passos; além disso, mantinha constante comunicação com o prefeito através das inscrições que realizava em suas fotos, nas quais indicava os prédios que necessitavam ser colocados abaixo, entre outras opiniões sobre a cidade e seus habitantes⁶.

Além do trabalho como fotógrafo oficial, Malta também tinha um estabelecimento fotográfico próprio, onde realizava trabalhos para uma clientela formada por famílias importantes, personalidades do governo e por destacadas empresas privadas, dentre as quais a LIGHT, companhia de fornecimento de energia elétrica, sua cliente por mais de 40 anos.

⁵ As séries do anexo foram organizadas como uma estratégia de pesquisa. No museu as fotos são organizadas numericamente com certa seqüência por temas, mas que não é rigorosa (como, por exemplo, fotos do Teatro Municipal, de cada membro da família, etc. podem estar em grande número numa seqüência, mas outras estarem dispersas na coleção). A numeração vem sempre precedida da referência do arquivo: PPft0000. Eles possuem um inventário, organizado em 1987 pela historiadora Maria Inez Turazzi, que contém uma descrição breve praticamente de foto por foto, seguindo a ordem numérica das referências. No momento está sendo feita pela historiadora Maria Isabel Ribeiro Linze uma revisão deste inventário.

⁶ Sobre a atuação de Malta como fotógrafo da prefeitura e também autônomo, ver o excelente trabalho de Antônio Ribeiro de Oliveira Júnior (1994).

Malta não foi honrado com premiações, seu capital simbólico estava representado pela proximidade que mantinha com o poder, estruturando, em suas imagens, a ideologia da classe dominante.

Antes, porém, de apresentar a análise histórico-semiótica das imagens fotográficas, vale a pena recompor aspectos da trajetória profissional e pessoal de Passos, os quais, em grande medida, subsidiam a própria compreensão dos dados levantados na análise das fotos.

Francisco Pereira Passos nasceu em 1836, na cidade de São João Marcos, situada no Interior fluminense. Filho de Antônio Pereira Passos e Clara Rosa de Oliveira Passos, Barão e Baronesa de Mangaratiba, Passos era membro da aristocracia agrária fluminense, detentora de grande influência política no Segundo Reinado. Da mesma forma que tantos outros filhos da nobreza brasileira, Passos completou no Exterior seus estudos superiores, que havia iniciado em 1852 ao matricular-se na Escola Militar.

Em 1857, graças a contatos familiares, conseguiu ser nomeado *attaché* no consulado brasileiro em Paris. Chegando lá, contrariando os planos do pai, que desejava vê-lo formado em direito, matriculou-se na *École des Ponts e Chaussées*, escola que representava a elite da engenharia francesa e onde se matriculavam os egressos da Polytechnique. Os estrangeiros eram aceitos como ouvintes, porém os bons contatos que tinha a família e seu interesse pessoal garantiram a Passos um aproveitamento integral, e ali ele assistiu às aulas teóricas e realizou os trabalhos de campo (NEEDEL, 1993).

No período de seus estudos em Paris, Passos vivenciou uma revolução em termos de projetos urbanísticos e de intervenção do Estado na forma arquitetônica das cidades, moldando o traçado urbano à imagem e semelhança do projeto utópico burguês. As cidades européias, sintetizadas na Paris do Segundo Império, “eram ao mesmo tempo extraordinariamente **simbólicas** e cuidadosamente **práticas**” (NEEDEL, 1993, p. 52), compondo uma unidade de representação que marcou profundamente toda uma geração de engenheiros que atuaram mundo afora, entre os quais o próprio Passos.

Passos terminaria seus estudos em Paris em 1860. No entanto, complementou sua formação através de viagens sucessivas à Europa, principalmente para a França e para a Inglaterra. Ao longo do período entre 1870 e 1880, realizou viagens nas quais entrou em contato com as reformas européias, trazendo para o Rio de Janeiro algumas idéias que,

entretanto, naquele momento, não foram colocadas em prática, apesar de haver assumido em 1874 o cargo de engenheiro do Ministério do Império. Faltava-lhe ainda a influência política, que iria gradualmente conquistando através de seus contatos pessoais.

Na época da proclamação da República, Passos já havia construído uma excelente reputação profissional e uma fortuna considerável. Tais atributos eram a garantia da manutenção de um modo de vida que tinha como características o conforto e o reconhecimento social. Possuía uma bela casa em Laranjeiras e seus filhos foram educados na Europa. Ele viajava constantemente ao Exterior, de onde trazia peças de arte para sua coleção.

Como homem do seu tempo e de sua condição social, Passos pautava sua conduta pelos códigos da *Belle Époque*: roupas inglesas, descrição cavalheiresca, decoração doméstica no estilo francês, fraqueza por mulheres bonitas e participação ativa no *grand monde*. Segundo seu biógrafo Raimundo de Athayde,

freqüentava as reuniões públicas elegantes e gostava de receber os amigos. Os políticos de maior influência procuravam-no em casa [...] Procurava as rodas sociais, deleitava-se com reuniões elegantes e considerava-se perfeitamente à vontade no meio feminino. Era um galanteador fino, um *causer* espirituoso, sabia fazer-se admirar entre gente moça (apud NEEDELL, 1993, p. 107).

É importante ressaltar que os códigos de comportamento nos quais Passos pautava a sua conduta eram compartilhados culturalmente pelos pares do grupo social no qual estava inserido. O grupo dominante na cidade do Rio de Janeiro, na Primeira República, identificava-se através do mesmo padrão comportamental e do mesmo conjunto de representações sociais, que incluíam a formação de uma rede de sociabilidade em que um dependia do outro, num emaranhado público e privado. Desta forma, como evidencia Needell:

Figueiredo era colega de clube de Pereira Passos, Azeredo, Rui Barbosa, Inglês de Sousa, Frontin e dos Guinle. Percebe-se que Ataulfo de Paiva era amigo tanto de Bebê Lima e Castro quanto de Dona Laurinda Santos Lobo. O tio de dona Laurinda, Joaquim Murinho, era protetor e cliente de Azeredo, o que explica como este conheceu dona Laurinda. Azeredo, por

sua vez, era íntimo aliado político de Rui Barbosa, aparentado de Bebê e convidado habitual dos salões que Azeredo e Pinheiro Machado também freqüentavam. Rui não somente promovia reuniões, como era membro da Academia Brasileira de Letras, onde sem dúvida encontrava Ataulfo e Inglês de Sousa. Quartim, apesar de não pertencer à Academia, seguramente ia ao Cassino, junto com Azeredo, Rui e Figueiredo, a quem teria conhecido, de qualquer modo, sendo um dos poucos financistas importantes da Capital. Escragnolle Dória deveria conhecer Azeredo e Rui como jornalista e como advogado formado em São Paulo, autor de obras sobre finanças e descendente de importantes famílias aristocráticas que veraneavam na exclusiva estância de Petrópolis, como o resto da elite, onde pode muito bem Ter conhecido Inglês de Sousa, Ataulfo, Rui, Quartim, os Guinle e Figueiredo. Mesmo sem apresentar um perfil destacado na alta sociedade, os Guinle provavelmente conheciam Pereira Passos e Frontin, empresários e colegas de seu pai no Clube de Engenharia, bem como praticamente todos os outros, pois eram, sócios do Jockey e do Clube dos Diários (1993, p. 128).

É esse emaranhado social que fica evidenciado nas imagens que compõem a coleção de fotografias cuja análise é a próxima parte desta exposição.

Imagens entrelaçadas

Do conjunto de 1004 fotografias, concentradas principalmente no período em que Pereira Passos foi prefeito (1902-1906), foram selecionadas 100 imagens, cujo critério de escolha foi o de exemplaridade, ou seja, são imagens emblemáticas do conjunto da coleção. Cada uma delas integra os seis conjuntos temáticos, que tiveram como base para a sua determinação o princípio de intertextualidade, segundo o qual os temas evidenciados nas imagens foram interpretados a partir do reconhecimento do contexto histórico e da trajetória política e pessoal de Pereira Passos. O quadro de incidência de fotografias por temas foi o seguinte:

Subtemas:	Quantidade de fotos*
1) O homem e sua obra: Pereira Passos e Francisco de Oliveira Passos e suas realizações	26
2) A idéia de progresso e o político engenheiro	37
3) Companheiros de fotografias e identidade de classe	22
4) Postais: uma forma de monumento	28
5) A Família, o poder e o passado imperial	65
6) Os cães de estimação como elemento de distinção social	12

* obs.: Uma mesma foto pode estar presente em vários subtemas. Daí a soma das imagens de todos os subtemas ser superior a 100 (total de fotografias selecionadas).

Partindo-se deste conjunto assim estruturado, procedeu-se à análise histórico-semiótica das imagens segundo os diferentes espaços retratados, a saber: espaço fotográfico, espaço da figuração, espaço do objeto e espaço da vivência/evento⁷.

Espaço fotográfico

O espaço fotográfico é definido pelas opções técnicas e estéticas dos fotógrafos, evidenciando-se em sua análise a forma da expressão da mensagem que está sendo transmitida pelas fotografias. Sua análise é de fundamental importância para avaliar os significados implícitos, os elementos relativos à educação do olhar próprios ao tempo em que a fotografia foi produzida, bem como as estratégias de sentido adotadas pelo fotógrafo na sua relação com o cliente da foto, neste caso específico, a relação entre Malta e Pereira Passos⁸.

⁷ Tal sistemática foi apresentada no texto 1 do anexo III deste relatório.

⁸ Dentre as 100 selecionadas para análise, cerca de 65% de fotos foram tiradas pelo Malta, as demais ficaram distribuídas dentre fotógrafos nacionais e estrangeiros também retrataram o cotidiano da família Passos.

Tabela 1. Distribuição das fotografias pelos elementos que compõem o espaço fotográfico

	F.P.P. e F.O.P. Homem e Obra	Político engenheiro Idéia de Progresso	Companheiros de fotografia ID de classe	Postais: uma forma de monumento	Família	Cães de estimação: distinção social	TOTAL
Agência produtora: Prefeitura/pública	96	88	65	90	38	20	53
privada	-	9	29	6	60	80	45
Sem id.	4	3	6	4	2	-	2
Ano:							
1903	19	20	18	-	12	15	14
1904	15	27	24	50	16	-	14
1905	8	3	2	-	6	-	5
1906	11	15	2	5	5	-	3
1907	11	10	6	-	-	-	3
1908	7	5	10	-	6	-	5
1909	4	-	-	-	2	-	2
1910-1920	-	-	3	25	2	25	5
1921-1936	4	7	5	15	5	-	9
s/d	21	13	30	5	46	60	40
Tamanho:							
P	8	7	12	7	25	30	21
M	72	71	66	93	55	40	60
MG	-	7	-	-	4	16	5
G	20	15	22	-	16	14	14
Formato:							
retangular	82	94	78	55	79	83	80
Oval/redondo	12	6	16	32	12	12	17
outros	6	-	6	13	9	5	3
Suporte:							
papel	36	28	46	-	28	45	38
Postal sem texto (ou endereçamento e legenda apenas)	24	30	38	81	25	25	23
Postal com texto	8	7	-	19	4	-	5
cartão	12	14	16	-	28	14	24
montagem	20	21	-	-	15	16	10
Sentido:							
horizontal	66	65	84	78	52	42	56
vertical	34	35	16	22	48	58	44
Direção:							
esquerda	9	5	28	9	5	12	7
centro-esquerda	25	22	16	12	20	21	17
central	42	57	35	42	50	58	47
centro-direita	6	4	8	7	8	9	7
direita	9	8	5	4	5	-	2
outras	9	4	8	26	12	-	10

Distribuição dos planos:							
Plano único	16	18	26	24	48	41	36
Dois planos	38	52	54	36	36	48	43
três planos	24	18	8	16	10	11	10
quatro planos	22	12	12	24	6	-	11
Objeto central:							
OC em 1o. plano	46	56	62	44	48	78	51
OC em 2o. plano	18	16	12	22	9	6	10
Conjunto c/o OC	36	28	26	34	43	16	39
Distribuição dos elementos na foto: equilibrada	24	32	38	27	36	34	38
Concentração na parte inferior	30	20	8	5	6	5	10
Concentração na parte superior	46	48	54	68	58	61	52
Foco: tudo no foco	20	18	36	42	34	38	44
OC no foco	76	74	58	58	58	53	52
Fora de foco	4	8	6	-	8	9	4
Impressão visual: linhas definidas	94	92	94	95	92	89	94
Linhas pouco definidas	6	10	6	5	8	11	6
iluminação: Claro c/sombra							
	38	42	48	28	50	28	42
Claro s/sombra	62	58	52	72	46	72	54
flash	-	-	-	-	4	-	2
Tempo: dia	100	100	100	100	100	100	100
noite	-	-	-	-	-	-	-
Posada	45	36	95	70	100	100	98
Instantânea	55	64	5	30	-	-	2
Produtor: profissional	95	92	100	100	86	95	97
Sem id.	5	8	-	-	14	5	3

*VALORES: todos os valores, em todas as tabelas, são expressos em porcentagem.

Numa análise detida do quadro acima evidencia-se a analogia entre o todo da coleção e os subtemas. Em cada um deles reproduz-se o padrão expressivo do conjunto da coleção, tendência que se explica pelo fato de tanto Augusto Malta quanto os demais fotógrafos que serviram à família Passos compartilharem da mesma cultura fotográfica.

No primeiro item - agência fotográfica - a incidência recaiu sobre a esfera pública. É interessante notar que as fotografias, guardadas e

colecionadas em um arquivo de caráter pessoal por um homem ligado à vida pública, possuem como característica a imbricação entre a esfera pública e a privada. Tal fato é reforçado pela atuação de Malta, que, como fotógrafo da prefeitura e amigo de Pereira Passos, permitia a perfeita simbiose entre os dois mundos. Vale ressaltar que também os demais fotógrafos, ao retratarem membros da elite política, mantinham, através da combinação objeto/indumentária/pose/local, um padrão de representação que os identificava com o poder. Tal tendência será evidenciada também na representação do espaço geográfico e da vivência, como será visto mais adiante.

Outra característica que ressalta a importância da dimensão pública na representação privada é a ênfase no período fotografado. Como pode ser constatado, boa parte das fotos fica circunscrita ao período em que Passos foi prefeito da cidade do Rio de Janeiro (1903-1906).

A opção *enquadramento* inclui os itens: tamanho, formato, suporte, sentido, direção, distribuição de planos e distribuição dos elementos na foto. Neste item o padrão espacial encontrado foi o seguinte: médio (13x9cm); retangular; colada em cartão ou tipo postal; horizontal; centralizado; com dois planos distintos; com o objeto central da foto localizado em primeiro plano; com concentração na parte superior da foto.

A opção *nitidez* inclui os itens: foco, impressão visual e iluminação. Neste item, o padrão espacial encontrado compreendeu os aspectos: objeto central em destaque, por concentrar o foco; linhas definidas, permitindo identificar planos e elementos na foto e iluminação clara e sem sombras.

Cruzando-se os dois itens acima descritos encontra-se um espaço fotográfico que expressa uma mensagem caracterizada pela nitidez e pela ênfase num determinado assunto devidamente contextualizado, opção que evita a dispersão, mas que não foge à possibilidade de se captar uma imagem “indevida”, ou, como entendem os semioticistas, provocar ruído na comunicação. Só para citar um exemplo deste tipo de possibilidade: há uma foto onde Pereira Passos aparece com um grupo de senhores na floresta da Tijuca. Nela vários deles, inclusive o próprio Passos, foram retratados apoiados em suas bengalas e com relógios de bolso à mostra, ao lado de um automóvel. Ao fundo, desprevenidamente, foram captados um homem e um menino, ambos descalços, trajando calças curtas e instrumentos de trabalho. A imagem da elite em contraste com a do povo.

Outra característica da mensagem transmitida é o sentido de estabilidade e equilíbrio dado pela combinação retangular/horizontal/central, enfatizada também pela combinação entre objeto central no primeiro plano, concentração na parte superior da foto, foto posada, permitindo a profundidade de campo, e controle da encenação através da pose. Tal característica é exemplar nas fotos feitas com montagens de várias imagens, como aquela em que a imagem de Passos aparece ladeada pelas obras e pelos entes queridos, inclusive os cachorrinhos da família. Portanto o sentido que predomina é o da ordenação e hierarquização, próprio ao grupo que tinha como projeto a direção da sociedade.

Espaço geográfico

Nesta dimensão incluem-se os lugares retratados. A tabela abaixo evidencia as proporções de incidência.

Tabela 2. Proporções de incidência

	F.P.P. e F.O.P. Homem e Obra	Político engenheiro Idéia de Progresso	companheiros de fotografia ID de classe	Postais: uma forma de monumento	Família	Cães de estimação: distinção social	TOTAL
Rio de Janeiro	98	91	78	72	86	58	91
Outros Brasil	2	6	11	7	4	25	4
Outros exterior	-	3	11	21	10	17	5
Ambiente privado (interno e externo)	-	5	30	62	75	82	46
Espaço externo urbanizado ou em obras	58	52	37	16	10	9	23
Instituições de ensino ou caridade	7	5	8	-	-	-	2
Instituições de poder	18	30	15	10	10	-	21
Academia/ artes	10	8	5	4	-	-	3
outros	7	5	10	8	5	9	5

A cidade do Rio de Janeiro é o cenário da coleção e a explicação para isso é mais do que óbvia e esperada. Por outro lado, a face da cidade que surge é aquela com a qual o grupo retratado quer se ver identificado. Portanto, nada de freges imundos, do porto sem reformar, de ruas insalubres, ou ainda, do comércio ambulante. A imagem da cidade freqüentada pela classe dominante é composta pelos salões, varandas e jardins arborizados das mansões de Laranjeiras, Botafogo, Flamengo ou Santa Tereza. Um dado importante a ser ressaltado é a presença equilibrada entre a representação do espaço privado e a do espaço público.

Este último está presente em dois tipos de fotos – as fotos das obras e as das instituições de poder. Tanto um tipo de foto quanto o outro dignificam o dono da coleção, Pereira Passos, alocando-o na posteridade como agente de uma nova ordem urbana. Paralelamente, cria uma identidade entre Passos e a cidade, entre a prefeitura e a cidade, entre uma classe e a cidade, entre o poder instituído e a cidade, destituindo a cidade de seus atributos de cidadania e participação popular.

Desta forma, a representação pública da cidade é apropriada privadamente por Passos, apontando para estratégias hegemônicas do grupo que detém o controle técnico dos meios de representação social. Outro aspecto da imbricação entre público e privado é a passagem, como herança familiar, da ligação entre o progresso e a engenharia, através da continuação das associações do homem com sua obra nas fotos de Francisco de Oliveira Passos, filho de Pereira Passos.

Espaço do objeto

Os objetos presentes na fotografia devem ser analisados a partir da função sógnica que assumem na dinâmica da representação. Tais objetos, ao contrário do que uma acepção mais objetivista pode considerar, não são simplesmente produtos, mas vetores de relações sociais, cuja compreensão permite-nos conhecer aspectos da cultura material que os sustenta.

Para fins de análise, espaço do objeto caracteriza-se por ser estruturado por três tipos de objetos: objetos interiores, objetos exteriores e objetos pessoais.

Os objetos interiores são associados ao espaço doméstico e elementos da intimidade do lar. Possuem uma hierarquia de presença que varia de acordo com o ambiente fotografado.

Os objetos exteriores são relacionados ao mundo lá fora. Da mesma forma que o anterior, possuem uma hierarquia de presença associada aos níveis de exterioridade. Objetos de jardim, postes, fios, fachadas, bem como instrumentos de trabalho - como pás e enxadas - podem ser considerados objetos exteriores.

Objetos pessoais são aqueles que pertencem às pessoas, e incluem a indumentária, brinquedos infantis, mamadeiras, chupetas, adornos de uma maneira geral.

Tabela 3. Tipos de objetos

	F.P.P. e F.O.P. Homem e Obra	Político engenheiro Idéia de Progresso	Companheiros de fotografia ID de classe	Postais: uma forma de monumento	Família	Cães de estimação: distinção social	TOTAL
Objetos exteriores	95	90	65	75	35	88	56
Objetos interiores	5	10	35	12	64	14	42
Objetos pessoais	50	20	100	65	90	75	85

A grande incidência de todos os tipos de objeto caracteriza uma cultura material marcada pela abundância e pela necessidade de compor a representação com todos os atributos necessários para caracterizar lugares e pessoas, um padrão de representação adequado ao espaço fotográfico e geográfico, pois tanto corrobora a hierarquia e ordenação, como os significados dominantes, quanto evidencia mais uma vez a imbricação entre o público e o privado, como a ênfase da narrativa.

Espaço da figuração

O espaço da figuração é composto pelas figuras retratadas, sejam pessoas ou animais. É um espaço heterogêneo e hierarquizado. Na série analisada a organização desta dimensão obedeceu à distribuição:

Tabela 4. Conteúdo da figuração

	F.P.P. e F.O.P. Homem e Obra	Político engenheiro Idéia de Progresso	Companheiros de fotografia ID de classe	Postais: uma forma de monumento	Família	Cães de estimação: distinção social	TOTAL
Família Passos	-	6	20	25	100	55	63
F. Pereira Passos individual	10	3	-	10	-		10
F.P.P. - grupo	30	20	85	15	30	10	35
F. de O. Passos	10	6	25	5	20	10	20
Rodrigues Alves e/ou Família	15	3	15	5	-	-	3
Família Imperial	-	-	-	-	4	-	2
Cães de estimação	-	-	10	5	10	100	12
Outros-1 (elite)	30	23	100	5	38	20	42
Outros-2 (populares/ empregados)	40	35	10	5	10	10	12

Nesta dimensão a análise temática indica como a hierarquia é um elemento significativo. No tema I, no qual as fotos estão relacionadas ao homem e sua obra, existe uma grande incidência de fotos de populares, notadamente trabalhadores das obras de remodelação urbana, seguidas de uma grande incidência de fotos onde outros integrantes do grupo no poder aparecem acompanhados de Passos. Tem-se, desta forma, um espaço eminentemente coletivo, devidamente ordenado a partir dos princípios de hierarquia social – o povo trabalha enquanto a elite governa.

O mesmo padrão é encontrado no tema I: mantém-se na representação hierarquizada o papel a ser desempenhado pelo povo para o progresso da Nação. Não há fotos de manifestação ou da população no seu cotidiano, esta não é a imagem escolhida para a representação do progresso, construído com o suor do povo e usufruído pela elite perfumada e elegante.

Já o tema III possui um padrão completamente distinto, apesar de manter-se eminentemente coletivo, como forma de ressaltar a organicidade da rede social. Não há hierarquia social, não aparece a

dicotomia entre povo e elite. A única diferenciação denotada é o predomínio do elemento externo à família, fato perfeitamente compensado pelos temas seguintes, onde esta é a figuração principal.

O tema dos cães, apesar de estes não serem numerosos, foi destacado do conjunto devido a sua peculiaridade histórica. É notória a história da caça impiedosa que a prefeitura de Passos encetou contra os vira-latas, tendo sido tema de várias caricaturas e crônicas bem-humoradas. No entanto, apesar do lado pitoresco da história, tais imagens devem ser tratadas como mais um contraponto entre povo e elite. A bela foto de Olympia Passos acompanhada da legenda *Olympia and her little friend* é antagonizada pela caricatura dos cães vadios em “protesto-supplique”, publicada numa revista ilustrada do período, cujo texto dizia:

Protesto-Súpplice (mantida a ortografia original)

Ao Todo Poderoso Sr. Prefeito

Nós, os cães sem dono rico, os desprotegidos da sorte, pertencentes às classes pobres, que conosco repartem o minguado pão das suas sopas pelos poucos serviços que lhes prestamos, vimos perante V.Ex. protestar contra o vosso iníquo decreto, que condenna ao extermínio uma raça inteira de animais [...] Em que legislação aprendeu V.Ex. a decretar a morte de seres viventes, porque não pagam taxas ao Fisco? [...] Attendei, pois a nossa súpplica, revendo a vossa lei, que tereis gratidão da *cachorrada*, mais sincera do que a de muitos homens que se bem os conhecêsseis, melhor os estimaríeis.

Assinado: Os serviços e humildes Cães Pobres do Distrito Federal (apud TURAZZI, 1985, p. 130).

A narrativa anedótica deixa entrever o aspecto mais discricionário e excludente da política urbana de Passos e, por conseguinte, do homem e sua obra, como também aponta para a natureza de uma sociedade que reproduz os padrões de controle social até mesmo em relação aos animais, tomados nsa suas dimensões de metáfora e de metonímia.

Espaço da vivência/evento

Nesta etapa a idéia é condensar os diferentes espaços anteriores através do eixo temático tomado em seus diferentes aspectos. A série trabalhada apontou a seguinte variação de vivências e eventos:

Tabela 5. conteúdo das vivências

	F.P.P. e F.O.P. Homem e Obra	Político engenheiro ou Idéia de Progresso	companheiros de fotografia de ID de classe	Postais: uma forma de monumento	Família	Cães de estimação: distinção social	TOTAL
agência produtora: prefeitura/pública	96	88	65	90	38	20	53
privada	-	9	29	6	60	80	45
evento político/social	85	54	44	64	30	-	38
trabalho/engenharia	15	40	20	12	20	-	15
Cotidiano/privado	-	3	28	8	46	85	39
Lazer/viagem	-	3	8	16	14	15	8

Em cada um dos temas elencados fica evidente a importância da dimensão pública das vivências privadas. Não fazia sentido viver sem ver e ser visto, e para tanto, a pose, o traje, o ambiente, as pessoas, deveriam cumprir e ocupar seu lugar certo na representação.

Daí o predomínio do espaço exterior, tanto da casa quanto de ambientes públicos. Daí também a ênfase, em todos os temas (menos no VI), ao evento político e social. Este evento sintetizava de maneira ideal a vivência da classe dominante carioca na Primeira República, em que os signos de distinção social se projetavam na dinâmica de compor espaços diferenciados de representação social em que também o fotógrafo deveria estar sempre presente, para registrar tal vivência como exemplo a ser seguido e modelo a ser dignificado, cuja mensagem de ordem e equilíbrio ratificava a hierarquia social já estabelecida. Sendo assim, a imagem fotográfica, pensada ainda nos padrões oitocentistas, naturalizava as representações decalcando-as com realidade.

Outra vivência de grande incidência nas fotos é aquela associada ao espaço do cotidiano no mundo da casa; mas entrecruzando-se os espaços da mensagem fotográfica, percebe-se que a casa representada nas imagens não era a da intimidade doméstica, caracterizada por roupas simples e poucos adornos, mas a casa contígua ao espaço da rua, ao mundo exterior, ao usufruto do conforto que só a riqueza poderia oferecer. Era a casa do jardim, dos móveis de vime, das varandas decoradas e dos eventos sociais. A casa aí deixa de cumprir a sua função de lar para adquirir a dimensão institucional de um salão, local reservado

à vivência exclusiva do grupo no poder. Mais uma vez as representações engendradas pelas fotografias atuam como emblemas de distinção e pertencimento social.

CONCLUSÃO

Este texto teve como objetivo fundamental organizar idéias e sistematizar dados levantados ao longo da pesquisa. Do conjunto do relatório, foi o trabalho que assumiu o encargo de fazer o balanço dos avanços teórico-metodológicos da pesquisa através do trabalho com o material empírico.

Neste sentido é importante, a título de conclusão, tentar, a partir de tudo o que já foi dito ao longo da análise das diferentes dimensões espaciais, responder às questões colocadas especificamente no início do trabalho com as imagens.

1. A relação entre Malta e Passos obedeceu às mesmas regras seguidas pelos fotógrafos da Casa Imperial, qual seja, identificar o homem e sua obra, o governante à Nação e o poderoso ao seu grupo social, incrementando de valor o capital simbólico à disposição de quem detém o poder político.
2. A produção simbólica do poder político republicano, circunscrita ao ato fotográfico, opera com as esferas pública e privada como espaços contíguos no exercício do poder político.

Em suma, em termos de representação simbólica do poder político ao longo da Primeira República, existe uma atualização dos sentidos sociais vigentes no Império. Tal atualização caracteriza-se por três fatores fundamentais:

1. a manutenção do grupo dominante no controle dos meios de produção cultural;
2. arraigamento do *habitus* de classe aristocrático como forma de produzir os signos de distinção social resignificados no âmbito da modernidade;
3. ampliação do universo de signos que compõem a representação do poder republicano, através do predomínio de fotografias de eventos ou vivências, muito mais do que as de estúdio.

A partir desta nova possibilidade técnica é possível captar o poder em ação, diminuindo o nível de artificialidade de representação e ao mesmo tempo reforçando os valores de objetividade e da verdade fotográfica.

Destarte, ao realizar o balanço final da pesquisa “Poder em Foco: a produção da fotografia e a construção simbólica do poder político Republicano”, podemos afirmar que, em termos de estratégias de investimento simbólico, a fotografia e o próprio ato fotográfico tiveram seus papéis consolidados. Dentro da tradição secular de representar o poder, já existente desde a pintura e a produção de insígnias reais, a fotografia não só o representa, mas, antes de tudo, o apresenta na sua atividade, flagrado no momento exato da ação. É ao mesmo tempo monumento e documento do Poder.

REFERÊNCIAS

BALANDIER, G. *O poder em cena*. Brasília, DF: UNB, 1982.

BOURDIEU, P. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel, 1989.

BRASIL. Lei nº 8.159, de 08 de janeiro de 1991. Dispõe sobre a política nacional de arquivos públicos e privados. *Diário oficial da União*, Brasília, DF, de 09 de janeiro de 1991. Republicada em 28 de janeiro do mesmo ano.

CRULS, Gastão. *Aparência do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1949. (Coleção documentos brasileiros).

EDMUNDO, Luiz. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. Rio de Janeiro: Conquista, 1957. v. 10.

ENCICLOPÉDIA nosso século. São Paulo: Abril, 1980. v. 1.

FON-FON. [S.l.: s.n.], v. 1, 1907.

HOBSBAWN, E.; RANGER, T. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

HOBSBAWN, E. J. The revival of narrative: some coments. *Past and Present : a Journal of Historical Studies*, Oxford, n. 86, 1980.

JORNAL DO BRASIL. [S.l.: s.n.], 1905.

LE GOFF, J. *O maravilhoso e o cotidiano no ocidente medieval*. Lisboa: Ed. 70, 1985.

MAUAD, Ana Maria. *Através da imagem: fotografia e história, interfaces*. *Tempo*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 2, 1996.

MAUAD, Ana Maria. *Imagem e auto-imagem do Império*. In: ALENCASTRO, Luís Felipe de. *História da vida privada no Brasil Império: a corte e a modernidade nacional*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

NEEDELL, J. D. *Belle Époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

OLIVEIRA JÚNIOR, Antônio Ribeiro de. *Do reflexo à mediação: um estudo da expressão fotográfica e da obra de Augusto Malta*. 1994. Dissertação (Mestrado)- Instituto de Artes, Pós-Graduação em Multimeios, Campinas, 1994.

ROSSI-LANDI, F. *Linguagem como trabalho e como mercado*. São Paulo: Difel, 1985.

SEVCENKO, N. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.

TURAZZI, Maria Ines. *Fontes para a história do Rio de Janeiro: o uso social de um arquivo particular (o arquivo Pereira Passos)*. *Revista do Rio de Janeiro*, Niterói, v. 1, n. 3, p.130, 1985.