

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

**MARIA ISABELA MENDONÇA DOS SANTOS**

**A mirada estereoscópica de Guilherme Santos:  
Cultura Visual no Rio de Janeiro  
(Séculos XIX e XX)**

Niterói  
2019

MARIA ISABELA MENDONÇA DOS SANTOS

**A mirada estereoscópica de Guilherme Santos:  
Cultura Visual no Rio de Janeiro  
(Séculos XIX e XX)**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense, como requisito para obtenção do título de Doutora em História.  
Setor: História Contemporânea II. Cultura e Sociedade.

Orientadora: Ana Maria Mauad de Sousa Andrade Essus

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG  
Gerada com informações fornecidas pelo autor

S237m Santos, Maria Isabela Mendonça  
A mirada estereoscópica de Guilherme Santos : Cultura Visual no Rio de Janeiro (Séculos XIX e XX) / Maria Isabela Mendonça Santos ; Ana Maria Mauad Andrade de Sousa Essus, orientador. Niterói, 2019.  
315 f. : il.

Tese (doutorado)-Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019.

DOI: <http://dx.doi.org/10.22409/PPGH.2019.d.11974018733>

1. Fotografia. 2. Estereoscopia. 3. Guilherme Santos. 4. Cultura Visual. 5. Produção intelectual. I. Essus, Ana Maria Mauad Andrade de Sousa, orientador. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de História. III. Título.

CDD -

**MARIA ISABELA MENDONÇA DOS SANTOS**

**A mirada estereoscópica de Guilherme Santos:  
Cultura Visual no Rio de Janeiro  
(Séculos XIX e XX)**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em  
História da Universidade Federal Fluminense, como  
requisito para obtenção do título de Doutora em História.  
Setor: História Contemporânea II: Cultura e Sociedade.

Tese aprovada em 17 de abril de 2019.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dra. Ana Maria Mauad de Sousa Andrade Essus  
Orientadora

---

Prof. Dra. Maria Isabel Ribeiro Lenzi – MHN/IBRAM

---

Prof. Dra. Maria Teresa V. Bandeira de Mello – APERJ-COC/FioCruz

---

Prof. Dr. Marcos Felipe de Brum Lopes – MCBC/IBRAM

---

Prof. Dra. Maria Inez Turazzi - UFF-IBRAM

Niterói

2019

## Agradecimentos

Escrever uma tese é um processo sobretudo solitário. Mas, como nenhuma ilha é uma ilha, muitas são as pessoas e instituições envolvidas neste longo percurso.

Começo por agradecer à Universidade Federal Fluminense que me acolhe nos caminhos da História desde a graduação. Ao PPGH e todos os seus funcionários e coordenadores. À Capes pelo auxílio financeiro, sem o qual a realização desta pesquisa se daria em condições muito severas. Em um momento tão delicado da história do país, é fundamental afirmar a importância do apoio à pesquisa, à ciência e à docência, na construção de uma sociedade mais justa e igualitária.

Agradeço à minha orientadora, Ana Maria Mauad, pelas leituras atentas e comentários precisos. Pela escuta, compreensão e pelas chamadas nos momentos em que estive mais dispersa, me trazendo de volta ao chão.

Maria Inez Turazzi e Marcos Felipe de Brum Lopes, pela participação no exame de qualificação, pela leitura atenciosa do material, pelas dicas preciosas que muito enriqueceram este trabalho e pela generosidade em dividir comigo seus conhecimentos. Obrigada pela tarde tão agradável que passamos juntos e que ajudou a renovar minhas energias para o último ano do doutorado.

Aos professores Paulo Knauss e Humberto Machado.

À Maria Cristina M. da Silva, por me apresentar a *Stereo & Immersive Media International Conference*, evento que me introduziu nos atuais debates acerca das mídias imersivas.

À Roberta Zanatta (amiga de longa data e uma das grandes responsáveis por despertar em mim o interesse pela obra de Guilherme Santos, há de se ressaltar), Joanna Balabram e Nazareth Coury do Instituto Moreira Salles. Daiane Lopes e Rodrigo Manoel do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro.

À Sandra Baruki e aos funcionários do CCPF-Funarte pela atenção dispensada e pelo material cedido com tanto carinho.

À Iluska Magalhães e Fichel Davit Chargel, pelas entrevistas, mas principalmente pelo amor à estereoscopia. E à Maria Edith Pessanha (*in momorian*), por todo esforço na divulgação da obra de Guilherme Santos.

À Dr. Gerlind Lorch, pelos óculos estereoscópicos.

Aos alunos da disciplina *História fotografia e documento*, em especial à Marina Marins pela amizade e parceria.

Aos que dividiram comigo as dores e delícias da Pós-graduação: Bruna Dourado, Juliana Muylaert, Wanessa Teles, Marcus Vinícius de Oliveira, Erika Natasha Cardoso, Agda de Lima e Brito, Thaís Amaral Pereira, Camila Bogéa e as eternas, Bianca Rihan, Ana Carolina Reginatto e Larissa Riberti.

Aos amigos Priscila Tavares e Francisco Rodrigues, por todo apoio técnico, material e moral.

Aos maravilhosos, Felipe Lima, Anette Alencar, Paloma Borges, Bianca Alcofarado, Guilherme Tomaz, André Bezerra e Fernando Arruda, pelos momentos de descontração e risadas, mas também pelo suporte emocional.

E, especialmente, à Mamãe e Bernardo, que mesmo em tempos tão sombrios me dão forças e razões para seguir em frente.

**Resumo**

Este trabalho tem por objetivo analisar o papel da fotografia estereoscópica na cultura visual brasileira entre os séculos XIX e XX, tomando como fio condutor a experiência fotográfica de Guilherme Antonio dos Santos, comerciante e estereoscopista amador, que entre os anos de 1906 e 1958, produziu extenso acervo de vistas estereoscópicas de diversas cidades brasileiras, especialmente do Rio de Janeiro. Entendendo que a técnica possui especificidades que escapam à fotografia tradicional, buscou-se compreender como a estereoscopia atuou na educação do olhar moderno.

Considerou-se a materialidade do objeto fotográfico para traçar a trajetória das fotografias estereoscópicas de Guilherme Santos que, em 1964 passam a fazer parte do acervo do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, constituindo a maior coleção de fotografias estereoscópicas do Brasil. Desse modo, buscou-se compreender o quanto a especificidade do material estereoscópico delineou a circulação e a democratização da obra de Guilherme Santos após sua musealização.

**PALAVRAS-CHAVE:** Fotografia, Estereoscopia, Fotografia Amadora, Cultura Visual, Rio de Janeiro, Guilherme Santos

**Abstract**

The objective of the present work is to analyze the role of stereoscopic photography in the Brazilian visual culture between the 19th and 20th centuries, taking as a guideline the photographic experience of Guilherme Antonio dos Santos, an amateur stereoscopist and merchant who, between 1906 and 1958, produced an extensive collection of stereoscopic views of several Brazilian cities, especially Rio de Janeiro. Understanding that the technique has specificities that escape traditional photography, we try to understand how stereoscopy influenced the education of the modern eye.

Taking into account the materiality of the photographic object, we also trace the trajectory of the stereoscopic photographs of Guilherme Santos, which in 1964 they became part of the collection of the Museum of Image and Sound of Rio de Janeiro, constituting the largest collection of stereoscopic photographs in Brazil. Thus, we sought an understanding of how the specificity of the stereoscopic material outlined the circulation and democratization of Guilherme Santos's work after its musealization.

**KEY WORDS:** Photography, Stereoscopy, Amateur Photography, Visual Culture, Rio de Janeiro, Guilherme Santos

## SUMÁRIO

**Introdução:** 10

**Capítulo 1:** *A condição estereoscópica:* 16

1.1: *Origens: os estudos sobre a visão binocular e as tensões entre Mr. Charles Wheatstone e Sr. David Brewster:* 17

1.2: *Estereoscópio: Metáfora visual para o século XIX?:* 24

1.3: *A capilarização da fotografia estereoscópica:* 35

1.4: *A mirada estereoscópica: estética e temáticas da fotoestereoscopia:* 46

1.4.1: *Estereoscopia pedagógica:* 46

1.4.2: *Estereoscopia turística ou Turismo estereoscópico:* 49

1.4.3: *Estereoscopia erótica:* 59

1.5: *Considerações finais sobre o capítulo:* 69

**Capítulo 2:** *A estereoscopia no Brasil: recepção, difusão e prática entre os séculos XIX e XX:*70

2.1 – *Século XIX, chegada e difusão da estereoscopia no Brasil:*73

2.1.1 – *Um ilustre entusiasta:*74

2.1.2. *Fotografias estereoscópicas produzidas no Brasil:*79

2.1.3 - *Fotografias estereoscópicas produzidas no exterior:*82

2.1.4 – *O comércio de aparelhos e vistas estereoscópicas:*83

2.2. - *A fotografia estereoscópica brasileira na passagem para o século XX:*92

2.2.1. - *O amadorismo estereoscópico:*101

2.3 – *Considerações sobre o capítulo:*108

**Capítulo 3:** *Guilherme Santos: um estereoscopista amador:*111

3.1 – *Guilherme Santos: sujeito da sensação:*117

3.2 - *Guilherme Antonio dos Santos, o nobre-burguês:*118

3.2.1 – *O Buraco do Rezende, a viagem à Paris e a missão patriótica:*123

3.3. – *Guilherme Santos, artista:*125

3.3.1 – *Guilherme Santos, o Photo Club Brasileiro, a fotografia artística e a cultura amadora:*128

3.3.1.1. - *Metáforas da Luz:*139

3.3.1.2. – *A paisagem na fotografia de Guilherme Santos: O Belo, o pitoresco e o sublime:*153

3.4.– *Guilherme Santos e a fotografia documental: a Metrópole em foco:168*

3.4.1 – *Rio de Janeiro, uma metrópole em transformação:172*

3.4.2. - *Guilherme Santos e a cobertura estereoscópica dos eventos e solenidades na cidade do Rio de Janeiro:179*

3.4.2.1. – *A visita dos Reis da Bélgica:179*

3.4.2.2 – *O Centenário da Independência do Brasil:188*

3.4.2.3 – *Príncipes, Misses e Missas:193*

3.4.3 – *A Revolução de 1930 por Guilherme Santos:199*

3.4.4 – *O turismo estereoscópico de Guilherme Santos:206*

3.5 – *A mirada estereoscópica de Guilherme Santos, a título de conclusão do capítulo:211*

**Capítulo 4: *As Coleções Guilherme Santos: uma origem, múltiplas trajetórias:217***

4.1: *Guilherme Santos, fotógrafo amador e colecionador: a origem de uma coleção:219*

4.2: *O Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro e a Coleção Guilherme Santos: entre a proteção e o esquecimento:228*

4.2.1: *Um museu para a Guanabara:229*

4.2.2: *A Coleção Guilherme Santos no MIS: 235*

4.2.3: *Guilherme Santos no MIS: Uma coleção esquecida?:247*

4.2.4: *A organização física e digital da Coleção Guilherme Santos: 254*

4.3: *A trajetória da Coleção Guilherme Santos do Instituto Moreira Salles:268*

4.3.1: *O IMS e um possível futuro para Guilherme Santos:273*

4.3.2: *A organização física e digital da Coleção Guilherme Santos no IMS:276*

4.4 – *Considerações finais sobre o capítulo: 281*

**Conclusão: 284**

**Referências: 288**

**Créditos das Imagens: 303**

**Anexo I: 309**

**Anexo II: 312**

## Introdução

Em 2008, quando ainda cursava a graduação em História e era estagiária do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS), entrei em contato pela primeira vez com a fotografia de Guilherme Santos. No MIS, Guilherme Santos era conhecido como “aquele outro fotógrafo, da época do Malta, que se diferencia por ter sido amador e por ter fotografado com uma técnica especial, a estereoscopia.” Eu manuseava quase que diariamente fotografias do “Rio Antigo”, tanto as de Augusto Malta, como as de Guilherme Santos, mas não conseguia perceber o que havia de especial nessa tal de “estereoscopia”.

Em 2011, após ter concluído uma especialização em Preservação e Gestão do Patrimônio Cultural na Casa de Oswaldo Cruz e ter continuado a trabalhar com a organização dos acervos do MIS, percebi que queria me dedicar aos acervos fotográficos também no meio acadêmico. Lembrei de Guilherme Santos. Nunca tinha lido nada sobre ele ao longo daqueles quatro anos de trabalho no Museu. Será que não valeria a pena um estudo sobre sua obra? Foi daí que nasceu um projeto de pesquisa para minha dissertação de mestrado, defendida em 2014.

Durante aquele processo entendi finalmente o que era a estereoscopia. Trata-se de pares de imagens de uma mesma cena que, vistas simultaneamente num visor binocular, produzem a ilusão de tridimensionalidade. Assim, descobri que aquelas fotografias de Guilherme Santos não eram as estereoscopias de fato, mas apenas ampliações em papel de um dos pares de fotografia. Descobri também que a obra de Guilherme Santos no MIS correspondia a um universo de imagens muito maior do que eu supunha. A coleção não se resumia às 1300 ampliações em papel que eu costumava manusear. Tratava-se de mais de 20 mil chapas de vidro que ficaram indisponíveis aos pesquisadores por mais de dez anos e que, em 2013, passaram por processo de digitalização.

Naquele momento, no entanto, me detive na análise das séries de ampliações da cidade do Rio de Janeiro, questionando a relação daquelas fotografias com a construção de uma imagem que se queria formar sobre a então capital federal. Portanto, uma imagem condizente com as aspirações da classe dominante, de uma cidade moderna, civilizada, ao mesmo tempo em que rica em belezas naturais e divertimentos.

Após a defesa da dissertação *Cenas Cariocas: O Rio de Janeiro através das estereoscopias de Guilherme dos Santos (1910-1957)*<sup>1</sup>, percebi que as possibilidades de investigação acerca da obra de Guilherme Santos ainda não haviam se esgotado. A especificidade estereoscópica de seu trabalho ainda carecia de pesquisas mais aprofundadas, visto que este ponto

---

<sup>1</sup> Dissertação (Mestrado em História). PPGH-UFF, Niterói, 2014.

fulcral havia sido pouco explorado na dissertação. Soma-se a isso, a chegada de uma coleção do fotógrafo ao Instituto Moreira Salles (IMS) no ano de 2013, último ano do mestrado, o que me levou a crer que a trajetória de fotógrafo amador de Guilherme Santos, bem como a trajetória de sua própria obra, ainda tinha muito a revelar.

Pesou ainda a escassez de trabalhos sobre fotografia estereoscópica no Brasil. Em geral, os tratados sobre fotografia brasileiros abordam a estereoscopia por alto e tendem a tomá-la como um aprimoramento da técnica fotográfica. O surgimento da estereoscopia, no entanto, é anterior e independente do surgimento da fotografia, tendo se unido a ela somente na década de 1850, mais de 20 anos após a construção do primeiro aparelho estereoscópico. As pesquisas acadêmicas sobre fotografia são unânimes ao apontar a popularidade da estereoscopia como um dos principais dispositivos visuais do século XIX, ao lado da fotografia. No entanto, o protagonismo gozado pela técnica naquele período não é observado de maneira proporcional na bibliografia especializada produzida no Brasil. Nesse sentido, a relevância deste trabalho encontra-se, principalmente, no fato de colocar a estereoscopia no centro do debate.

Busco com esta pesquisa, compreender a experiência fotográfica de Guilherme Santos enquanto amador, mas sobretudo, enquanto estereoscopista. Para isso, tomo emprestado o termo *mirada estereoscópica*, cunhado pelo pesquisador Gavin Adams, um dos poucos pesquisadores brasileiros que investigou a estereoscopia a fundo. Este termo traduz a “operação visual, que envolve o alinhamento de um corpo observador em relação a um aparato de visualização e um tipo particular de concentração para a produção da sensação de volume a partir de duas imagens díspares”<sup>2</sup>, as vistas estereoscópicas. Interessa-me compreender o quanto a prática fotográfica de Guilherme Santos bebeu da *mirada estereoscópica*, experiência visual que aqui considerarei diversa da fotografia, porém não totalmente independente dela.

Entre as décadas de 1900 e 1950, o comerciante Guilherme Antônio dos Santos dedicou-se à prática da fotografia estereoscópica utilizando-se de sua câmera e chapas de vidro *Verascope Richard*, uma das mais importantes fabricante de câmeras e visores estereoscópicos do mundo, se não a mais importante. Ao longo de todos esses anos, Santos colecionou mais de 20 mil vistas estereoscópicas, a grande maioria produzida por ele, e uma pequena parte adquirida de catálogos da *Maison Richard*. O fotógrafo produziu milhares de lâminas de vidro, registrando aspectos de diversas cidades do Brasil e, assim, formou o que podemos considerar o mais importante acervo estereoscópico brasileiro.

---

<sup>2</sup> ADAMS, Gavin. *A mirada estereoscópica e a sua expressão no Brasil*. Tese (Doutorado em Comunicação e Estética do Audiovisual) Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004. P. 3.

Guilherme Santos era comerciante, herdeiro de uma famosa joalheria e galeria de arte carioca, a *Casa Luís de Resende*. Era também representante de uma fábrica de cofres belgas, a *Fichet*. Membro da alta burguesia e amigo íntimo de famosas e abastadas famílias do Rio de Janeiro, Santos preenchia todos os requisitos de um típico estereoscopista<sup>3</sup>, como será demonstrado ao longo deste trabalho.

Pouco antes de sua morte, a coleção de Santos foi fragmentada em partes até então não totalmente reveladas. Até o momento, sabemos que a grande maioria das vistas foi vendida pelo próprio fotógrafo para o Banco do Estado da Guanabara (BEG) a fim de compor o acervo inicial do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS). O restante das chapas de vidro teria sido redistribuído entre seus herdeiros que, no entanto, não sabemos ao certo quantos eram e nem mesmo onde se encontram. Sabemos, entretanto, que uma dessas sub-coleções faz parte atualmente do acervo do Instituto Moreira Salles (IMS), após ter sido comprada por uma colecionadora através de um dos netos de Guilherme Santos, na década de 1990.<sup>4</sup>

Este trabalho apresenta-se, portanto, em quatro frentes distintas e complementares, a fim de traçar uma história social da visualidade no período que convencionou-se chamar de “modernidade”. Entretanto, numa perspectiva que se aproxima à desenvolvida por Reinhart Koselleck, esta pesquisa não se esgota em um único tempo histórico, mas abrange muitos tempos históricos sobrepostos uns aos outros.<sup>5</sup>

Começo por apresentar ao leitor os debates acerca da binocularidade visual e o seu impacto na formação de um observador moderno, que vai ter na fotografia estereoscópica um de seus principais instrumentos de observação do mundo. Apesar de existirem pelo menos desde o início da era moderna, os debates acerca da visão binocular tomam força na primeira metade do século XIX. Estes debates estavam incluídos nos estudos acerca da visão subjetiva, que por sua vez faziam parte de uma ciência que emergia naquele momento, a fisiologia.<sup>6</sup> Os estudos acerca da visão subjetiva vão resultar, entre outras coisas, na invenção do aparelho estereoscópico e, conseqüentemente, numa modernização do regime visual em vigor. Minha proposta, portanto, pressupõe que a visão é uma construção cultural, apreendida e cultivada e não dada simplesmente pela natureza.<sup>7</sup>

---

3 ADAMS, Gavin. *A mirada estereoscópica e a sua expressão no Brasil*. Tese (Doutorado em Comunicação e Estética do Audiovisual) Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004. P. 21.

4 A colecionadora é Iluska Magalhães que nos concedeu entrevista em 31 de maio de 2017.

5 KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado. Contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2006.

6 CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador: Visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. P. 71.

7 MITCHELL, Willian J.T. *What do pictures want?* Chicago: The University of Chicago Press, 2005. P. 337.

Em seguida, busco entender o grau de abrangência da mirada estereoscópica no Brasil, a fim de compreender a experiência estereoscópica de Guilherme Santos e sua trajetória como fotógrafo amador. Isso se dá na medida em que acredito ser possível entender a formação de uma ideologia visual dominante na primeira metade do século XX, período em que Santos atuou, através de sua experiência específica. Esta ideologia visual, contudo, está intrinsecamente relacionada àquela que se desenvolveu e ganhou força ao longo do século anterior, antes mesmo do advento da fotografia, com a popularização de uma diversidade de aparelhos e dispositivos ópticos que vão educar os observadores para a nova ordem visual que se desenhava.

Como o olhar de Guilherme Santos foi educado para a fotografia estereoscópica? Como Guilherme Santos praticou, através da fotografia, seu gosto e suas crenças? Quais eram os objetivos de Guilherme com a prática da estereoscopia e quais os usos e funções ele atribuía às suas vistas estereoscópicas? Em que medida estes objetivos prévios podem ser identificados nas temáticas presentes em seu acervo? De que maneira e em que medida o fotógrafo atuou entre os demais fotógrafos amadores?

Por fim, interessa-me traçar também a vida social da fotografia de Guilherme Santos, os agenciamentos pelos quais ela passou, seus usos e ressignificações, a fim de compreender não só a formação de uma ideologia visual dominante, mas sobretudo de uma ideologia dominante sobre a cidade do Rio de Janeiro, tema majoritário de sua obra. Meu objetivo aqui é analisar a historicidade do acervo produzido por Guilherme Santos, com o intuito de mostrar como os usos e as funções de sua fotografia se alteraram ao longo do tempo e se adaptaram aos novos regimes de visualidade que foram se sobrepondo ao longo destes anos, até o tempo presente.

Assim, a proposta deste trabalho encaixa-se no campo intelectual conhecido como “cultura visual” ou “estudos visuais”. Mas, do que se trata este campo afinal?

Segundo W.J.T. Mitchell, trata-se da subdisciplina que foca na visualidade, lincando estética e história da arte com problemas da luz, ótica, aparatos visuais e experiência, o olho como um órgão de percepção, a direção escópica. Engloba também os estudos das imagens técnicas e científicas, cinema, televisão, mídias digitais, questões filosóficas como a da epistemologia da visão, estudos semióticos das imagens e signos visuais, investigações psicanalíticas da direção escópica, fenomenologia, fisiologia, estudos cognitivos do processo visual, estudos sociológicos de espectadores e exibição, antropologia visual e muito mais.<sup>8</sup>

Ao desenvolver oito contra-teses acerca dos mitos que dominam o senso comum sobre a cultura visual, Mitchell enumera, entre outras coisas, quatro pontos que aqui me interessam sobremaneira, são eles: 1) a cultura visual encoraja reflexões sobre as diferenças entre arte e não

---

8 MITCHELL, Willian J.T. *What do pictures want?* Chicago: The University of Chicago Press, 2005. P. 339.

arte, sinais verbais e visuais, e índices entre diferentes modos sensórios e semióticos; 2) a cultura visual implica uma mediação na cegueira, o invisível, o não visto, o que não pode ser visto e o negligenciado. O gesto, o tátil, o auditivo, o háptico, e os fenômenos da sinestesia; 3) a cultura visual não se limita aos estudos de imagens ou mídias, mas se estende às práticas do cotidiano, do ver e do mostrar e está menos ligada aos significados das imagens e mais às suas vidas e amores; e 4) não existe mídia visual. Todas as mídias são misturadas, com vários índices sensórios e tipos de sinais.

Ora, se todas as mídias são misturadas, veremos ao longo deste trabalho que a fotografia estereoscópica possui em seu cerne a busca pelos fenômenos da sinestesia. Além disso, trata-se de uma técnica imbuída de múltiplas possibilidades sensório-semióticas, localizando-se na fronteira entre meio artístico e documental. Porém, mais do que uma compreensão dos significados e sentidos das vistas estereoscópicas de Guilherme Santos, busco compreender como se deu a formação da visão subjetiva do fotógrafo, a fim de empreender uma história social focada na dimensão da visualidade e, posteriormente, a vida social de suas fotografias. Nesse sentido, considero a imagem visual não como uma simples abstração, mas sobretudo como um artefato que possuiu uma vida pregressa antes de se recolher nos armários de museus e centros de documentação. Mas também uma vida que não se esgota com o processo de musealização/arquivamento, passando por um processo de ressignificação posterior a este momento.

A vida pregressa, como se disse, não se esgota com o processo de arquivamento/musealização. Também é um processo de ressignificação seminal da imagem, que não pode ser deixado de lado pelo historiador, visto que tratar a imagem como artefato e historicizar sua vida social tem, ainda uma vantagem que se poderia chamar de profilática, isto é, evita que ela seja despida da participação em múltiplas esferas da vida social para se circunscrever à função de representação, como se estivéssemos em uma esfera rarefeita e vivéssemos em uma floresta de símbolos, carente de substância, imaterial. A história assim semiotizada passa a depender exclusivamente dos sentidos e ideias - naturalmente sempre relativizados. Se Barthes imaginava que o fato não tinha se não existência linguística, está aí a imagem para desmenti-lo. Não se nega o caráter discursivo da imagem, nega-se que ele seja exclusivo ou sempre predominante. A imagem tem extraordinário potencial linguístico, que pode ser exercido poderosamente, mas não compõe um sistema linguístico por natureza, tem vida fora dele. E, como artefato, nas suas trajetórias, pode aclarar condições materiais da produção/reprodução social – e, ainda, chamar atenção para integrar a visão ao conjunto de nossos demais sentidos.<sup>9</sup>

---

9 MENESES, Ulpiano T. Bezerra. *História e Imagem: inoconografia/iconologia e além*. In: CARDOSO, Ciro F. & VAINFAS, Ronaldo. (Orgs) *Domínios da História*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012. P. 255.

Enfim, o que proponho com esta pesquisa é considerar a fotografia de Guilherme Santos como imagem/documento, imagem/monumento que informa, mas também conforma visões de mundo.<sup>10</sup> Aqui a fotografia é tomada como fonte e objeto da história. Ela é uma prática social e experiência histórica, duas noções cujo encontro está apoiado nas formas simbólicas da cultura e nas produções materiais dos sujeitos fotógrafos, dos observadores das fotografias e das instituições que as agenciam/arquivam.<sup>11</sup>

---

10 LE GOFF, Jacques. *Documento/Monumento*. Enciclopedia Einaudi. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.

11 MAUAD, Ana & LOPES, Marcos. *História e Fotografia*. p. 271. In: CARDOSO, Ciro F. & VAINFAS, Ronaldo. (Orgs.). *Domínios da História*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012. Pp. 262-281.

## **Capítulo 1: A condição estereoscópica**

... No primeiro salão havia alguns aparelhos ópticos, destinados a divertir os hóspedes: um estereoscópio através de cujas lentes se enxergavam fotografias colocadas em seu interior, como, por exemplo, um gondoleiro veneziano de uma plasticidade rígida e sem vida. Em segundo lugar existia ali um caleidoscópio em forma de óculo, a cuja lente se apoiava a vista, enquanto se acionava devagar uma roda denteada, a fim de desencadear uma fantasmagoria multicolor e sempre variada de estrelas e arabescos. E, finalmente um tambor giratório, no qual eram introduzidas fitas cinematográficas, e por cujas fendas, abertas dos lados, podia-se ver um moleiro brigando com um limpa-chaminés, um mestre-escola a castigar um menino, um funâmbulo que dava saltos, e um casal de camponeses a dançar uma tirolesa...<sup>12</sup>

O trecho acima foi retirado do clássico da literatura alemã e mundial, *A Montanha Mágica*, do aclamado escritor Thomas Mann, Nobel de literatura em 1929. Publicado pela primeira vez no ano de 1924, a obra começou a ser escrita em 1912. Narrado em terceira pessoa, temos no trecho a descrição de uma sala de diversões de um sanatório destinado ao tratamento de doenças respiratórias nos gelados alpes de Davos, na Suíça, onde se dá o desenrolar da história.

Os aparelhos ópticos presentes na sala de distrações descritas por Mann – estereoscópio, caleidoscópio e zootrópio - fazem parte daquilo que Jonathan Crary aborda como meios úteis para especificar as transformações no estatuto do observador que, a partir do século XIX, serão “pontos de interseção nos quais os discursos filosóficos, científicos e estéticos imbricam-se a técnicas mecânicas, exigências institucionais e forças socioeconômicas.”<sup>13</sup> Para Crary, mais do que objeto material ou parte integrante de uma história da tecnologia, cada um desses instrumentos pode ser entendido pela maneira como está inserido em uma montagem muito maior de acontecimentos e poderes.

Aqui, a intenção maior do autor é traçar algumas condições e forças que definiram ou permitiram a formação de um modelo dominante de observador no século XIX, contrariando explicações que tratam da história da fotografia e do cinema de forma determinista, “no qual uma dinâmica independente de invenção, modificação e aperfeiçoamento mecânicos impõem-se em um campo social, transformado-o a partir de fora.”<sup>14</sup> Assim, Crary elege o estereoscópio como a principal tecnologia de produção de efeitos “realistas” na cultura visual de massas que baseou-se em uma reconstrução radical da experiência óptica. Nesse sentido, é desejo do autor:

12 MANN, Thomas. *A montanha mágica*. Lisboa: Editora Dom Quixote, 2009. P.94.

13 CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador: Visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2012. P.17.

14 CRARY. Op. Cit. P. 17.

... delinear um sujeito observador que é a um só tempo causa e consequência da modernidade do século XIX. Em linhas muito gerais, o observador sofre um processo de modernização no século XIX, ajustando-se a uma constelação de novos acontecimentos, forças e instituições que, juntos, podem ser definidos, de modo vago e talvez tautológico, como “modernidade”.<sup>15</sup>

Crary separa a criação do aparelho estereoscópico de uma história tradicional da fotografia, apostando que o surgimento da técnica se dá no cerne das pesquisas sobre a pós-imagem retiniana, ou seja, dos “defeitos da visão” e não da busca por um realismo fotográfico.

Pretendemos ao longo deste capítulo colocar a visão de Crary em debate. No entanto, é de nosso interesse num primeiro momento, apresentar a estereoscopia de maneira mais independente do caráter fotográfico, do modo como propõe o autor. Isso porque, apesar de a fotografia estar inexoravelmente presente em nosso objeto de investigação – a obra de Guilherme Santos – é inegável o fato de que a fotografia estereoscópica possui características próprias – que abrangem sua produção, seus usos e seus materiais - que transcendem a fotografia. É o que chamaremos aqui de “condição estereoscópica”.

### *1.1 – Origens: os estudos sobre a visão binocular e as tensões entre Mr. Charles Wheatstone e Sr. David Brewster*

When we look with both eyes open at a sphere, or any other solid object, we see it by uniting into one two pictures, one as seen by the right, and other as seen by the left eye. If we hold up a thin book perpendicularly, and midway between both eyes, we see distinctly the back of it and both sides with the eyes open. When we shut the right we see with the left eye the back of the book and the left side of it and when we shut the left we see with the right eye the back of it and the right side. The picture of the book, therefore, which we see both eyes consists of two dissimilar pictures united, namely, a picture of the back and the left side of the book as seen by the left eye, and a picture of the right side of the book as seen by the right eye.

In this experiment with the book, and in all cases where objects is near the eye, we not only see *different pictures* of the same object, but we see *different things* with each eye. Those who wear spectacles see only the left-hand spectacle-glass with the left eye, on the left side of the face, while with the left eye, on the left side of the face, while with the right eye they see only the right-hand spectacle-glass on the right side of the face, both glasses of the spectacles being seen united midway between the eyes, or above the

---

15 CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador: Visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2012. Pp.18-19.

nose, when both eyes are open. It is, therefore, a fact well known to every person of common sagacity that the *pictures of bodies seen by both eyes are formed by the union of two dissimilar pictures formed by each.* <sup>16</sup> (Grifos do autor)

O trecho acima foi retirado do primeiro capítulo do livro *The stereoscope; it's History, Theory and Construction*, escrito pelo cientista escocês Sr. David Brewster, um dos inventores do estereoscópio e principais teóricos sobre a luz e a visão do século XIX. Neste capítulo, Brewster descreve não só como se dá o funcionamento da visão binocular, princípio básico do estereoscópico, como apresenta um histórico das pesquisas sobre o tema.

Segundo Brewster é na antiguidade, com Euclides e seus Tratados em Ótica, que encontramos pela primeira vez estudos sobre a visão binocular. Mais tarde, será o físico Cláudio Galeno (Turquia, 130 d.C – Roma, 210 d.C) que se debruçará mais profundamente sobre o assunto com seu livro *On the use of different parts of the human body*, onde ele descreve minuciosamente vários fenômenos que são vistos quando olhamos para os corpos com ambos os olhos.<sup>17</sup> Será Galeno que anunciará a lei fundamental da visão binocular, o grande princípio da estereoscopia que é: “the picture of the solid column which we see with both eyes is composed of two dissimilar pictures, as seen by each eye separately.”<sup>18</sup>

Na visão de Brewster, muitos outros cientistas vão florescer o trabalho de Galeno ao longo dos séculos, entre eles os italianos Baptista Porta (1535-1615) e Leonardo da Vinci (1452-1519), já na passagem para a Modernidade. Também nesse período, destacou-se o jesuíta François d’Aguilon (Bruxelas, 1567 – Tournai, 1617) que publicou seus *Optics* em 1613<sup>19</sup>.

O interessante da publicação de Brewster é que neste primeiro capítulo ele não somente apresenta as teorias dos cientistas citados, como também conversa com elas e as contesta, apresentando sempre seu ponto de vista embasado nas pesquisas que realizou sobre o assunto. E, não por acaso, um de seus principais embates teóricos se dará com seu contemporâneo, o cientista inglês Mr. Wheatstone (1802-1875), com quem Brewster divide o título de “inventor do estereoscópio”.

Renomado cientista e inventor, Charles Wheatstone dedicava-se aos estudos das mais diversas naturezas como música, velocidade e eletricidade. Apesar da querela com Sr. Brewster, a maior invenção de Mr. Wheatstone foi o telégrafo, que lhe rendeu um título de cavalheiro em 1868. Segundo Brewster, os estudos sobre a visão binocular encontravam-se estagnados desde

<sup>16</sup> BREWSTER, David. *The stereoscope; it's History, Theory and Construction*. Londres: John Murray, 1856. Pp. 5-6.

<sup>17</sup> BREWSTER. Op. Cit. P.7.

<sup>18</sup> GALENO, Claudio. Apud: BREWSTER, David. *The stereoscope; it's History, Theory and Construction*. Londres: John Murray, 1856. P.8.

<sup>19</sup> BREWSTER. Op. Cit. Pp.8-13.

Aguilon, quando, na década de 1830, Mr. Wheatstone e Mr. Elliot, um professor de matemática de Edimburgo, começam a dirigir suas atenções para o assunto. Assim, ele narra:

Mr. Wheatstone communicated an important paper on the Physiology Of Vision to the British Association at Newcastle in August 1838, and exhibited an instrument called a Stereoscope, by which he unites the two dissimilar pictures of solid bodies, the *πα οπεγεα*, (*ta sterea* of Aguilonius,) and thus reproduced, as it were the bodies themselves. Mr. Whetstone's paper on the subject, which had been previously read at the Royal Society on the 21st of June, was printed in their Transactions for 1838.

Mr. Elliot was led to the study of binocular vision in consequence of having written an Essay, so early as 1823, for the Class of Logic in the University of Edinburgh, "On the means by which we obtain our knowledge of distances by the Eye." Ever since that date he was familiar with the idea, that the relief of solid bodies seen by the eye was produced by the union of the dissimilar pictures of them in each eye, but he never imagined that his idea was his own, believing that it was known by every student of vision.<sup>20</sup>

Para Brewster, é Mr. Elliot e não Mr. Wheatstone que, em 1834, resolve construir um instrumento para unir duas imagens dissimilares. No entanto, ele se atrasa nessa missão até 1839, quando finalmente constrói um estereoscópio simples, sem lentes ou espelhos que consistia em uma caixa de madeira onde no fundo era colocada uma placa deslizante contendo duas imagens dissimilares de uma paisagem, como se vistas uma por cada olho. "Photography did not then exist to enable Mr Elliot to procure two views of the same scene, as seen by each eye, but he drew the transparency of a landscape with three distances."<sup>21</sup>

Com as dificuldades para produzir figuras binoculares Mr. Elliot não imaginava que sua invenção pudesse se tornar popular, largando-a de mão. Foi quando em 1852 ouviu falar pela primeira vez do estereoscópio de Wheatstone ao ler um artigo reimpresso na *Philosophical Magazine* em março daquele ano. Assim, Elliot teria presumido que a teoria do instrumento de Mr. Wheatstone estava incorreta, como também que sua afirmação da descoberta da dissimilaridade de cada olho não tinha fundamento. Não obstante, Sr. Brewster irá se manifestar sobre a controvérsia em seu livro:

This remarkable property of binocular vision being thus clearly established by preceding writers, and admitted by himself, as the cause of the vision of solidity or distance, Mr. Wheatstone, as Mr. Elliot had done before him, thought of doing this by the eyes alone; but Mr. Wheatstone adopted a much better method of doing this by the eyes alone; but Mr. Wheatstone adopted a much better method of doing it by reflexion. He was thus led

<sup>20</sup> BREWSTER, David. *The stereoscope; its History, Theory and Construction*. Londres: John Murray, 1856. Pp. 18-19.

<sup>21</sup> BREWSTER. Op. Cit. P.20.

to construct an apparatus, to be afterwards described, consisting of two plane mirrors, placed at an angle of 90 to which he gave the name of *stereoscope* anticipating Mr. Elliot both the construction and publication of his invention but not in the general conception of stereoscope.<sup>22</sup>

Controvérsias a parte, o fato é que como o próprio Sr. Brewster afirma em seu livro, Mr. Wheatstone havia se antecipado na formulação do *estereoscópio* em si.

Não pretendemos aqui nos debruçar de maneira aprofundada nas controvérsias físicas, fisiológicas e ópticas travadas pelos cientistas àquela época, mas, resumidamente, a questão que preocupou os pesquisadores a partir de 1820/1830 era a seguinte: “dado que um observador percebe uma imagem diferente com cada olho, como elas são percebidas de maneira única ou unitária?”<sup>23</sup> Segundo Crary, as conclusões de Wheatstone em 1833 resultaram da medição bem-sucedida da paralaxe binocular. Para ele, o organismo humano tinha a capacidade de sintetizar a disparidade retiniana em uma única imagem unitária. Apesar da obviedade de tal afirmação – como o próprio Brewster aponta na página 23 de seu livro – Crary defende que o trabalho de Wheatstone marcou uma importante ruptura com as explicações anteriores acerca do corpo binocular.

Brewster afirma que em 1838 enviou uma comunicação para a British Association, na qual ele estabelece a lei da direção visível, que acreditava ter sido mantida pelos escritos anteriores. No entanto, no mesmo encontro, Wheatstone exibiu seu aparato estereoscópico, o que levantou uma acalorada discussão sobre a teoria do instrumento. Em consequência de tal discussão, Brewster repetiu seus experimentos, a fim de investigar se os olhos realmente unem ou não as duas linhas de diferentes lentes, ou de diferentes formas aparentes e concluiu: “I found that they did not, and that no such union was required to convert by the stereoscope to plane pictures into the apparent whole from which they were taken as seen by each eyes.”<sup>24</sup>

Para Brewster, nós realmente vemos uma terceira dimensão no espaço, ao contrário do que muitos metafísicos renomados defendiam. Em 1843 ele teria submetido um artigo para a Royal Society of Edinburgh com tal afirmação.<sup>25</sup> Em seu livro, Brewster queixa-se de que, passados mais de doze anos desta publicação, Mr. Wheatstone não havia realizado nenhuma tentativa de defender as opiniões refutadas em seu artigo. Ao continuar suas pesquisas, Brewster

22 BREWSTER, David. *The stereoscope; it's History, Theory and Construction*. Londres: John Murray, 1856. Pp.21-22.

23 CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador: Visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2012. P. 117.

24 BREWSTER, David. Op. Cit. P. 28

25 *On the law of visible position in single and binocular vision, and on representation of solid figures by the union of dissimilar planes on the retina.*

acaba por desenvolver o que ele chamou de “reflecting stereoscope”, através do uso de prismas e depois disso, construiu vários tipos de estereoscópios até chegar ao seu aparelho mais famoso, o *Estereoscópio Lenticular* (ou estereoscópico por refração).

À época da publicação de seu livro, o estereoscópio lenticular já era um sucesso em várias partes do mundo e já havia sido produzido de várias formas, tamanhos e materiais. Brewster afirma que novos desenhos geométricos eram executados para o aparelho e que fotos binoculares tomadas pelo sol eram litografadas por um famoso litógrafo do século XIX, Mr. Schenck of Edinburgh, para que fossem visualizadas através do estereoscópio. Mr. Loudon, um óptico da cidade de Dundee, produziu diversos estereoscópios lenticulares e enviou-os a membros da nobreza em Londres e outros lugares da Europa.

Segundo Brewster, nunca foi sua proposta aplicar o estereoscópio refletor ao retrato ou à escultura, porém, isso teria se tornado inevitável após o descobrimento do daguerreótipo e do calótipo. Agora, figuras binoculares poderiam ser tomadas com precisão para serem exibidas ao estereoscópio, tornando possível a visualização perfeita de relevos, pessoas, prédios, paisagens e toda uma variedade de esculturas.

In order to shew its application to the most interesting of these purposes, Dr. Adamson of St. Andrews, at my request, executes two binocular portraits of himself, which were generally admired. This successful application of the principle to portraiture was communicated to the public, and recommended as an art of great domestic interest.<sup>26</sup>

O aparelho estereoscópico lenticular foi, portanto, o “pulo do gato” dos estudos de Brewster em relação aos de Wheatstone. Porém, a disputa entre os dois cientistas não terminaria tão cedo. Sr. Brewster argumenta que, depois de ter feito grande sucesso em Paris, sua invenção foi apresentada à Rainha Victória, tendo agradado profundamente sua majestade. Esse fato acarretou um aumento significativo da demanda pelo aparelho, que passou a ser largamente produzido e comercializado. Três anos após Brewster ter publicado uma descrição de seu estereoscópio lenticular, Mr. Wheatstone publica na *Philosophical Transactions* de 1852, um artigo em que afirma já ter usado previamente um aparato no qual prismas eram utilizados para desviar os raios de luz provenientes das figuras, a fim de fazê-las parecerem ocupar o mesmo espaço. Ele teria chamado esse aparato de “refracting stereoscope”.<sup>27</sup> Brewster argumenta que, não importava o que Mr. Wheatstone tenha realizado com prismas, e nem mesmo quando

---

<sup>26</sup> BREWSTER, David. *The stereoscope; it's History, Theory and Construction*. Londres : John Murray, 1856. P.29.

<sup>27</sup> WHEATSTONE, Charles. *Vision*. *Philosophical Transactions*. 1852. P. 6. Apud. BREWSTER. Op. Cit. P.31.

realizou, o fato é que foi ele o primeiro a publicar uma descrição acerca dos estereoscópios, tanto os de prismas refratores quanto os de prismas refletores.<sup>28</sup>

Em 1854, Mr. Wheatstone decide reavivar a polêmica. Em 1838, o Sr. Abbé Moigno teria publicado em sua revista, *Cosmos*, uma carta de autoria de Sr. Brewster, na qual ele descrevia pela primeira vez o funcionamento do estereoscópio. Dezesesseis anos depois, Wheatstone escreve para o mesmo Abbé Moigno reivindicando a invenção do aparelho. Sua carta acaba sendo publicada na *Cosmos* com alguns comentários do editor, que para o lamento de Brewster, retificam as informações publicadas anteriormente:

Nous avons eu tort mille fois d'accorder à notre illustre ami, Sir David Brewster, l'invention du stéréoscope par réfraction. M. Wheatstone, em effet, a mais entre nos mains une lettre datée, le croirait on, du 27 Septembre 1838, dans lequel nous avons lû ces mots écrits par l'illustre savant Ecossois: 'I have also stated that you promised to order for me your stereoscope, both with reflectors and PRISMIS. J'ai aussi dit que vous aviez promis de commander pour moi votre stéréoscope, celui avec réflecteurs et celui avec prismes.' Le stéréoscope par réfraction est donc, aussi bien que le stéréoscope par réflexion, le stéréoscope de M. Wheatstone, que l'avait inventé em 1838, et le faisait construire à cette époque pour Sir David Brewster lui-même. Ce que Sir David Brewster a imaginée, et c'est une idée très ingénieuse, dont M. Wheatstone ne lui disputât jamais la gloire, c'est de former les deux prismes du stéréoscope par refraction avec les deux moitiés d'une même lentille.<sup>29</sup>

A historiografia é unânime ao conceder à Mr. Charles Wheatstone o título de “inventor do primeiro aparato estereoscópico”. Segundo Gavin Adams, “seu estereoscópio é a base de todos os aparelhos estereoscópicos subsequentes”<sup>30</sup>, e seu texto *Contributions to the Physiology of Vision – Part the First. On some remarkable, and hitherto unobserved, Phenomena of Binocular Vision*, escrito em 1838, confere legitimidade científica ao inglês. Brewster, por sua vez, ficou reconhecido como um dos principais difusores da estereoscopia. Geralmente é lembrado por ter trazido para o aparato estereoscópico o daguerreótipo, além de ter aperfeiçoado o aparelho, “inventando seu modelo portátil com lentes de aumento (estereoscópio de Brewster ou estereoscópio lenticular)”<sup>31</sup>.

28 BREWSTER, Jonathan. *Técnicas do observador. Visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2012. P. 32.

29 *Cosmos*. V. v. livre viii. p.241. Apud: BREWSTER. Op. Cit. P. 34.

30 ADAMS, Gavin. *A mirada estereoscópica e a sua expressão no Brasil*. Tese (Doutorado em Comunicação e Estética do Audiovisual) Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.P. 120.

31 ADAMS. Op. Cit. P. 120.

Para o sociólogo Rod Bantjes, tanto Wheatstone quanto Brewster apresentaram princípios improváveis. Wheatstone não foi capaz de oferecer um relato suficiente para refutar as críticas de Brewster de que a visão binocular não resulta na distorção da percepção. Já os defensores da visão verídica, como Brewster, minimizaram ou ignoraram a disparidade retiniana e o papel construtivo da mente, voltando-se ao princípio da convergência binocular que havia sido usado desde o final do século XVII para explicar a percepção do espaço binocular.<sup>32</sup>

Ao contrário do que Brewster defendia, de acordo com Bantjes, o espaço visual binocular não é euclidiano. O espaço em si e os objetos dentro dele divididos são dobrados à medida que os olhos sondam sua profundidade. É como se a percepção binocular adicionasse um excesso de profundidade ao espaço próximo que a mente deve lutar para conter. Nós apenas vemos um mundo espacial estável que obedece as leis da geometria euclidiana ao invocar pistas binoculares com outras evidências visuais e impondo preconceitos subjetivos de forma espacial na nossa construção de um mundo visual “objetivo”.

Também o filósofo Maurice Merleau-Ponty já havia apontado uma solução para síntese da visão binocular que se aproxima a de Bantjes. Voltaremos a falar sobre a teoria da percepção de Ponty em capítulo posterior, mas podemos adiantar que, para o autor, a *profundidade* nos obriga a rejeitar o preconceito do mundo e a reencontrar a experiência primordial onde ele surge sendo ela a mais existencial das dimensões. A *Psicologia da Forma* já observou, segundo Merleau-Ponty, que a grandeza aparente e a convergência não são explicitamente conhecidas na própria percepção da distância, como o estereoscópio e outras formas de ilusão de perspectiva demonstram. Assim, o autor defende que a profundidade nasce sob nosso olhar porque que ela procura ver alguma coisa. “No movimento de fixação no estereoscópio é o próprio campo que se orienta em direção a uma simetria tão perfeita quanto possível e a profundidade só é um momento da fé perceptiva em uma coisa única.”<sup>33</sup>

Por fim, Brewster também apresenta em seu texto o notório “desenho estereoscópio” de Jacopo Chimenti, artista florentino do século XVI, como prova da antiguidade da estereoscopia, o que segundo Adams, é hoje negado consensualmente. Além disso, sua afirmação de que os princípios por trás da imagem estereoscópica foram desenvolvidos por Euclides na Grécia antiga, não foi e nem é aceito.<sup>34</sup>

32 BANTJES, ROD. *Hacking Stereoscopic Vision: the nineteenthcentury culture of critical inquiry in Stereoscope use*. International Journal of film and media arts vol 1, n.º2. Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas, 2016. P. 5.

33 MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2006. P. 268.

34 ADAMS, Gavin. *A mirada estereoscópica e a sua expressão no Brasil*. Tese (Doutorado em Comunicação e Estética do Audiovisual) Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004. P. 121.

## 1.2. - Estereoscópio: Metáfora visual para o século XIX?

Jonathan Crary defende em seu livro *Técnicas do observador*, que a forma mais significativa de imagem visual no século XIX, com exceção das fotografias, foi o estereoscópio. “Hoje, tendemos a esquecer quão generalizada foi a experiência do estereoscópio e como ele foi, por décadas, o mais importante modo de lidar com imagens produzidas fotograficamente.”<sup>35</sup> Assim, a estrutura conceitual do estereoscópio e sua invenção são absolutamente independentes da fotografia e, embora distinto dos demais aparelhos ópticos que representavam a ilusão de movimento, o estereoscópio é parte da mesma reorganização e das mesmas relações de conhecimento e de poder que aqueles aparelhos representavam. Esta reorganização tem início no século XIX, sobretudo com Goethe em *Doutrina das Cores*<sup>36</sup>, obra em que o filósofo alemão vai tratar a questão da pós-imagem retiniana. Suas experiências alcançarão o estatuto de “verdade” óptica, deixando de ser truques que obscurecem uma percepção verdadeira e começando a constituir um componente irredutível da visão humana.

Segundo Crary, foram várias as implicações que teriam contribuído para o desenvolvimento de uma nova “objetividade” conferida aos fenômenos subjetivos. Desse modo, em primeiro lugar, o autor destaca que a pós-imagem (presença de sensação na ausência de um estímulo) ofereceu uma demonstração teórica e empírica da visão autônoma, ou seja, uma experiência óptica produzida pelo e no interior do sujeito. Em seguida, aponta a introdução da temporalidade como um elemento inseparável da observação e defende que essas duas questões estavam inseridas em questões epistemológicas mais amplas, em curso no século XIX. Nesse sentido, além de Goethe, pensadores como Hegel, André Marie-Ampère e Johann Friedrich Herbart, descreveram sobre a percepção como um processo contínuo, um fluxo de conteúdos temporalmente dispersos. Na década de 1820, o tcheco Jan Purkinge, vai se destacar ao dar continuidade ao trabalho de Goethe acerca da persistência e da modulação das pós-imagens.

Tendo começado em meados da década de 1820, o estudo experimental das pós-imagens levou à invenção de uma variedade de técnicas e aparelhos ópticos. Inicialmente, eles tiveram como propósito a observação científica, mas logo se transformaram em formas de entretenimento popular. Todos se baseavam nas noções de que a percepção não era instantânea e de que havia uma separação entre o olho e o objeto. Pesquisas sobre a pós-imagem haviam sugerido que ocorria alguma forma de combinação ou fusão quando as

35 CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador. Visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2012. P. 116.

36 GOETHE, Johann Wolfgang von. *Doutrina das Cores*. Nova Alexandria, 2011.

sensações eram recebidas em rápida sucessão. A duração envolvida no ato de ver possibilitou sua modificação e seu controle.<sup>37</sup>

Um dos primeiros aparelhos ópticos a surgir nesse período foi o taumatrópio (figura 1), mais precisamente no ano de 1825, inventado por John Paris, em Londres. O taumatrópio consiste em um pequeno disco circular com um desenho em cada lado e fios prendidos de modo que possa ser rodopiado por um giro de mão. Quando girado dá a ilusão de que as imagens que aparecem de cada lado do disco se unem numa mesma cena em movimento. Apesar de fenômenos semelhantes terem sido observados em séculos anteriores, o taumatrópio marca a primeira vez que o fenômeno recebe uma explicação científica e se transforma num brinquedo para entretenimento popular.

Depois do taumatrópio vários outros aparelhos ópticos começam a surgir na Europa. O fesnascistoscópio (figura 2), surge em 1830, e é uma invenção do cientista belga Joseph Plateu. Logo em seguida, em 1834, surgiram dois aparelhos semelhantes: o estroboscópio, do matemático alemão Stampfer, e o zootrópio (figura 3) de William G. Horner. Outro fenômeno muito popular que surge no mesmo período é o diorama (figura 4), um tipo de aparelho óptico que evolui do panorama, surgido na década de 1790. Diferentemente da pintura estática do panorama, no diorama o observador imóvel é incorporado a um aparato mecânico que possui uma pintura circular ou semi-circular que se move lentamente.

Antes de todos esses aparelhos Sir David Brewster já havia inventado, em 1815, o caleidoscópio (Figura 5). Conhecido até os dias atuais, o caleidoscópio de Brewster consistia em um tubo com pequenos fragmentos de vidro colorido e três espelhos que formavam um ângulo de 45 a 60 graus entre si. Os pedaços de vidro refletiam-se nos espelhos, cujos reflexos simétricos, provocados pela passagem da luz, criavam a imagem em cores.

É em meio à popularização dos aparelhos supracitados, que se dará, portanto, o surgimento do estereoscópio (figura 6). As origens do estereoscópio estão ligadas, desse modo, as pesquisas sobre a visão subjetiva das décadas de 1820 e 1830, e de maneira mais geral, sobre o campo da fisiologia do século XIX. O estereoscópio também é inseparável dos debates que ocorreram no início do século XIX sobre a percepção do espaço. “O espaço seria uma forma inata ou algo reconhecido pelo aprendizado de estímulos após o nascimento?”<sup>38</sup>

Tomando por base as experiências de Wheatstone, Crary explica que a proximidade física usa a visão binocular como uma operação de reconciliação da disparidade, uma operação que faz

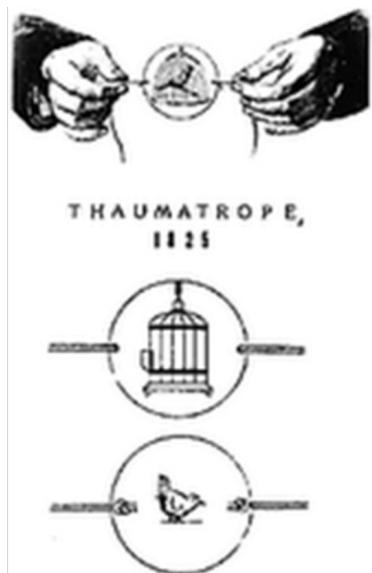
37 CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador: Visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2012. p. 105.

38 CRARY. Op. Cit. P. 117.

com que duas visões distintas pareçam uma só. Para o autor, é isso que liga o estereoscópico a outros aparelhos ópticos da década de 1830 e o afasta da câmera obscura e da fotografia, pois o seu “realismo” pressupõe que a experiência perceptiva é essencialmente uma apreensão das diferenças.

Através de um exame sobre o trabalho de estudiosos dos séculos XVII e XVIII, como René Descartes, Etienne de Condillac e John Locke, Cary sugere que a câmera obscura era uma metáfora dominante para a visão humana naquele período, bem como uma representação crucial e consistente da relação de um sujeito perceptível com um mundo externo. O sujeito e o mundo eram entendidos como entidades pré-administradas, separadas e distintas. Como consequência, o ato de ver era considerado passivo e transparente para o mundo sendo visto, e era nesse sentido um ato separado do corpo físico do observador. A câmera obscura foi tomada como uma confirmação empírica da verdade dessa relação. No entanto, por volta de 1800, temos uma ruptura sistemática na história da visão que marcou o fim do reinado da câmera obscura como o paradigma dominante do conhecimento e da verdade. Essa ruptura se daria justamente com a popularização dos aparelhos ópticos, principalmente o estereoscópio.

**Figura 1: Taumatrópio**



**Figura 2: Fenascistoscópio**

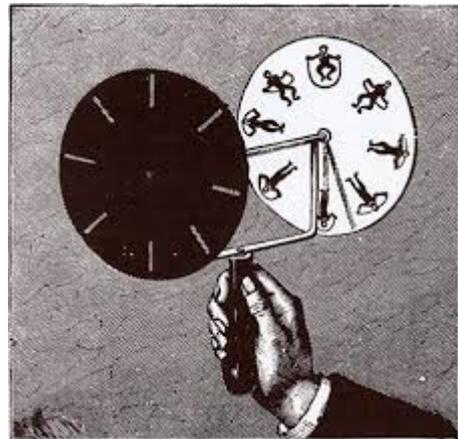


Figura 3: Estroboscópio

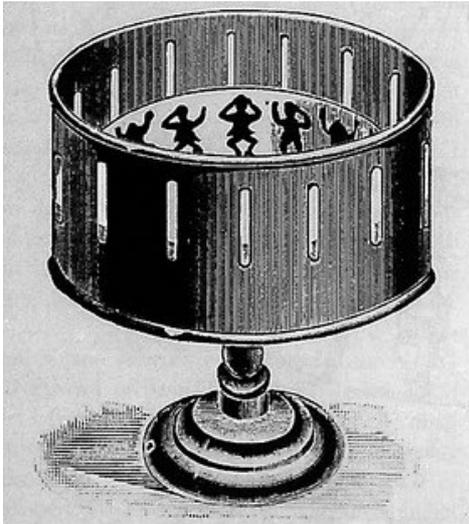


Figura 4: Diorama

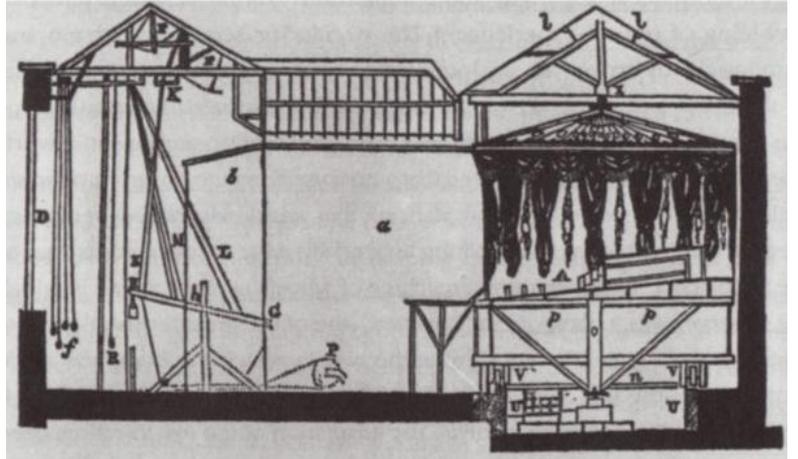
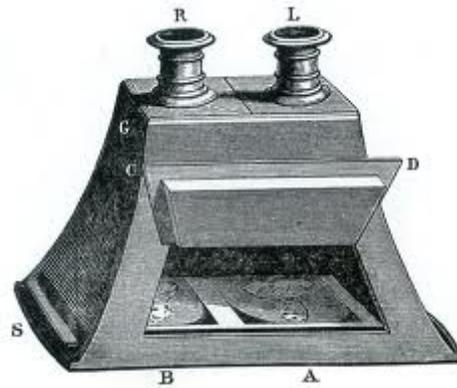


Figura 5: Caleidoscópio de Brewster



Figura 6: Estereoscópio de Brewster



Wheatstone afirmava que a pintura havia sido uma forma adequada de representação somente para imagens de objetos que se encontravam a grande distância. Para ele, até aquele momento, nenhum artista havia fornecido uma representação fiel de qualquer objeto sólido próximo. Desse modo, ele vai buscar a equivalência completa entre a imagem estereoscópica e o objeto, a fim de superar as deficiências da pintura e do diorama.

Quando a pintura e o objeto são vistos com ambos os olhos, no caso da pintura, dois objetos semelhantes são projetados na retina; no caso do objeto sólido, as figuras são distintas; nos dois casos há uma diferença essencial entre as impressões nos órgãos da sensação e, conseqüentemente, entre as percepções formadas na mente; logo, a pintura não pode ser confundida com o objeto sólido.<sup>39</sup>

Assim, o estereoscópio proporcionou uma forma na qual a “nitidez” aumentava conforme o espectador se aproximava do objeto. O efeito desejado com o estereoscópio não era simplesmente a semelhança mas a *tangibilidade* aparente, imediata. O estereoscópio sinaliza uma erradicação do “ponto de vista” em torno do qual, por muitos séculos significados foram atribuídos, reciprocamente, ao observador e ao objeto de sua visão. Com essa técnica de observação não há mais a possibilidade da perspectiva. A relação do observador com a imagem não é mais com um objeto quantificado em relação a uma posição no espaço, mas, antes, com duas imagens distintas, cuja posição simula a estrutura anatômica do corpo do observador.

39 WHEATSTONE. *Contributions to the physiology of vision*. IN: WADE, Nicholas. *Brewster and Wheatstone on vision*. P. 66. Apud: CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador. Visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2012, p.120.

Assim como outros aparelhos ópticos, o estereoscópio também exigia proximidade corporal e imobilidade do observador. Todos eles são parte de uma modulação do século XIX na relação entre o olho e o aparato óptico. Durante os séculos XVII e XVIII, essa relação havia sido essencialmente metafórica: o olho e a câmera escura ou o olho e o telescópio estavam unidos por uma semelhança conceitual, em que a autoridade de um olho ideal permanecia incontestável. No começo do século XIX, a relação entre olho e aparato óptico torna-se metonímica: agora ambos são instrumentos contíguos no mesmo plano de atuação, com capacidades e características variáveis.

Como pudemos observar, Crary identifica uma série de características peculiares ao estereoscópio que testemunham a sua ruptura com o clássico modelo de visão obscura da câmera. Isso inclui o estrondo aberto sobre a disparidade binocular de visão e seu efeito desejado de tangibilidade imediata e aparente, e seu reposicionamento radical da relação do observador com a representação visual. Segundo Geoffrey Batchen, esta última característica exigia o que Crary descreve como a “adjacência e imobilidade corporal” do observador, com a experiência óptica do último decorrente tanto da “interação funcional do corpo e da máquina” como dos objetos externos. Ao transformar cada observador em “simultaneamente o mago e o enganado”, produz-se um novo observador que constitui uma nova montagem de corpo binocular, aparelho óptico e imagem multiplicada que se conjugam em um único campo imanente.<sup>40</sup>

Batchen vai de encontro a tal perspectiva, acusando Crary de enfatizar exclusivamente a encarnação do espectador sobre os efeitos ópticos do aparelho estereoscópico. Em seu artigo *Enslaved sovereign, observed spectator: on Jonathan Crary, techniques of the observer*<sup>41</sup>, o autor defende que a chave para a experiência do estereógrafo está no fato de que o olho é tanto desencarnado como reencarnado:

Or, to put it another way, in a single act of looking, the observer is moved back and forth between two separate but conjoined embodiments. Cut off from all distractions by the masked instrument held to the face, the eye of the viewer is dismembered from his or her immobilised body and induced to wander freely through the receding picture planes that unfold ahead. That same wandering eye simultaneously becomes a miniature prosthesis for another body; the viewer enjoys, as Holmes points out, the palpable sensation of turning into a flying phantom limb and thereby becoming an integral part of the representation being seen.<sup>42</sup>

---

40 BATCHEN, Geoffrey. *Enslaved sovereign: on Jonathan Crary, techniques of the observer*. Continuum: The Australian Journal of Media & Culture. Internet: vol. 6 no 2, 1991.

41 Continuum: The Australian Journal of Media & Culture. Internet: vol. 6 no 2, 1991.

42 BATCHEN, Geoffrey. *Enslaved sovereign: on Jonathan Crary, techniques of the observer*. Continuum: The Australian Journal of Media & Culture. Internet: vol. 6 no 2, 1991.

A visão de Batchen, por sua vez, vai ao encontro da discussão promovida por Allan Sekula em artigo de 1981, *The Traffic in Photographs*. Aqui, Sekula defende que apesar do leve desconforto do corpo que carregava o peso da máquina, a experiência era uma visão desencarnada, uma visão que não tinha a fronteira de uma armação. Assim, o processo estéreo foi particularmente susceptível de dar origem a uma crença na forma desmaterializada.<sup>43</sup> Batchen recorre também à Rosalind Krauss que, por outro lado, enfatiza a forma como o estereoscópio dá ao visor absorto e isolado a sensação de reencaminhar periodicamente os olhos enquanto aparecem de plano para plano. Isso significa que um movimento dos olhos e um movimento de todo o corpo são sinônimos.

These micromuscular efforts are the kinesthetic counterpart to the sheerly optical illusion of the stereograph. They are a kind of enactment, on a very reduced scale, of what happens when a deep channel of space is opened before one. The actual adjustment of the eyes from plane to plane within the stereoscopic field is the representation by one part of the body of what another part of the body (the feet) would do in passing through real space.<sup>44</sup>

O ponto, para Batchen, é que essas tecnologias são apenas a manifestação de uma dissolução dos limites cartesianos entre observador e observado, sujeito e objeto, eu e outro, virtual e real, representação e real, que se dá nos anos de 1800. Uma dissolução que é, como o próprio Crary argumenta, uma das condições fundamentais da própria modernidade. A descrição da visão em Crary se aproxima totalmente de uma descrição Foucaultiana sobre a modernidade. Ou seja, como em Foucault, Crary concebe o sujeito humano moderno como um ser que é, paradoxalmente, tanto o sujeito como o objeto do conhecimento. Aí reside mais uma crítica de Batchen ao trabalho do teórico norte-americano.

Uma vez que a historicização da visão de Crary continua nesta tradição, esta mesma personagem é projetada como sendo, em torno de 1800, simultaneamente o sujeito e objeto de visão. Esta duplicação do sujeito sobre si acontece no momento em que, segundo Foucault, a fonte de todo conhecimento sobre a humanidade é procurada dentro das estruturas do corpo. Pode parecer que isso daria a esses conhecimentos a vantagem de ser “natural”, mas, como Foucault apontou, até mesmo a natureza é assim considerada como tendo uma história formada nas

---

43 SEKULA, Allan. *The Traffic in Photographs*. Art Journal Vol. 41, No. 1, Photography and the Scholar/Critic. College Art Association: Nova YORK, 1981. Pp. 15-25. P. 98.

44 KRAUSS, Rosalind. “*Photography's Discursive Spaces*”. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge: MIT P, 1985. p.139. APUD: BATCHEN, Geoffrey. *Enslaved sovereign: on Jonathan Crary, techniques of the observer*. Continuum: The Australian Journal of Media & Culture. Internet: vol. 6 no 2, 1991.

relações que se entrelaçam entre homens<sup>45</sup>. O que Batchen considera como mais problemático no trabalho de Crary, diz respeito a forma como este discute a fotografia.

...a technology of seeing that he describes as fulfilling the same metaphorical function in the modern era as had the camera obscura in past centuries. Like the camera obscura (and unlike the stereoscope and kaleidoscope), photography is assumed to offer a veridical perception of the world. And certainly, in terms of viewer mobility, the photographic camera appears to replicate exactly the static point of view of the superseded camera obscura. However, according to Crary, if photography “seemed to reincarnate the camera obscura”, it was only as a mirage of a transparent set of relations that modernity had already overthrown.<sup>46</sup>

Assim, Batchen entende como problemática a seguinte afirmação de Crary:

A fotografia derrotou o estereoscópio também como modo de consumo visual, pois recriou e perpetuou a ficção de que aquele sujeito “livre” da câmera escura, ainda era viável. As fotografias pareciam ser uma continuação de códigos pictóricos “naturalistas” mais antigos, mas só porque suas convenções predominantes eram restritas a um pequeno número de possibilidades técnicas (ou seja, as velocidades do obturador e as aberturas da lente, que fizeram com que o tempo decorrido se tornasse invisível e registraram os objetos em foco).

Entretanto, a fotografia já havia abolido a inseparabilidade entre observador e câmera escura, unidos em um único ponto de vista. Ela transformou a nova câmera em um aparato fundamentalmente independente do espectador, não obstante disfarçada como um intermediário transparente e incorpóreo entre o observador e o mundo.<sup>47</sup>

Ou seja, Crary insiste que a fotografia e a câmera obscura parecem compartilhar a mesma maneira verídica de ver. No entanto, também ele afirma que, como “objetos históricos”, a fotografia e a câmera obscura são “radicalmente diferentes”. O que o autor não esclarece, na visão de Batchen, é como eles são diferentes e como, no mesmo período histórico, algumas novas tecnologias mantêm uma epistemologia clássica (fotografia), enquanto outras (estereoscopia) aparentemente podem reproduzir certas formações modernas de conhecimento e subjetividade.

Batchen argumenta que o discurso produzido pelos inventores da fotografia manifesta exatamente os mesmos sinais de crise epistemológica que Crary julga encarnados no estereoscópio e no caleidoscópio. A fotografia foi, por exemplo, concebida por seus pioneiros

---

45 FOUCAULT, Michel. *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. New York: Vintage Books, 1973. APUD: BATCHEN, Geoffrey. *Enslaved sovereign: on Jonathan Crary, techniques of the observer*.

Continuum: The Australian Journal of Media & Culture. Internet: vol. 6 no 2, 1991.

46 BATCHEN, Geoffrey. *Enslaved sovereign: on Jonathan Crary, techniques of the observer*. Continuum: The Australian Journal of Media & Culture. Internet: vol. 6 no 2, 1991.

47 CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador. Visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2012. P. 132.

como um modo de representação que é simultaneamente fixo e transitório, que atrai a natureza e permite que ela se desenhe, que reflita e constitua seu objeto, e que participe igualmente dos domínios da natureza e da cultura. Em outras palavras, os inventores da fotografia não a consideravam simplesmente uma janela transparente para um mundo externo ou como uma replicação não problemática de uma forma cartesiana de visão.<sup>48</sup>

Outro ponto falho da argumentação de Crary tem a ver com sua sugestão de que em algum momento a fotografia venha a representar a mesma epistemologia cartesiana que a câmera obscura antes. E, assim, se a fotografia acabou por triunfar sobre a estereoscopia, é porque aquela representava essa epistemologia cartesiana de modo de ver. Mas, o que não se explica, é o motivo desse domínio epistemológico tradicional, uma vez que o próprio Crary sugere que ela teria sido rompida, derrubada e deslocada durante o século XIX. “Nowhere does Crary actually explain how a Cartesian look was miraculously resurrected in the nineteenth century as the continuing standard by which 'referential illusion' and visual truth were to be measured.”<sup>49</sup>

Aqui, portanto, estamos de acordo com as críticas de Batchen. Se por um lado defendemos, como Crary, que estereoscopia e fotografia possuem naturezas distintas e, principalmente, possuem origens totalmente independentes, por outro, entendemos que o que tornou a estereoscopia popular ao redor do mundo foi justamente sua combinação com o daguerreótipo que acabava de ser inventado. Foi justamente após ter sido apresentado à Rainha Vitória munido de um daguerreótipo binocular que o estereoscópio começou a ser produzido para comercialização. Nesse sentido, acreditamos que a ruptura proposta por Crary é menos radical do que se imagina. Se a estereoscopia não foi um fenômeno eminentemente fotográfico, também não a negou. Muito pelo contrário, aproveitou-se de sua “epistemologia cartesiana” para conquistar seu público.

O célebre médico, poeta e humorista norte-americano, Oliver Wendell Holmes (1809-1894), foi um dos mais ativos entusiastas da fotografia e da estereoscopia e escreveu alguns textos sobre o tema no século XIX. Seus escritos transmitem a visão da fotografia enquanto impressões diretas do mundo visível e servem como um interessante contraponto às visões de Crary e Batchen sobre a crise epistemológica da visão naquele período. Para Holmes, as imagens estéreo constituíam as representações realistas mais convincentes, ao ponto de sugerir que os objetos originais perdiam seu valor diante delas: “A estereografia, como temos chamado à imagem dupla concebida para o estereoscópio, deve ser o cartão de apresentação para fazer todos

48 Ver: BATCHEN, Geoffrey. *Arder em desejos: la concepción de la fotografía*. Gustavo Gili: Barcelona, 2004.

49 BATCHEN, Geoffrey. *Enslaved sovereign: on Jonathan Crary, techniques of the observer*. Continuum: The Australian Journal of Media & Culture. Internet: vol. 6 no 2, 1991.

os conhecimentos da humanidade.”<sup>50</sup> Em seu artigo *The stereoscope and the Stereograph*, publicado em 1859, Holmes explica brevemente os princípios da visão binocular e como se dá o funcionamento do estereoscópio, mas antes faz uma breve apologia ao daguerreótipo:

Se um homem tivesse dado um espelho metálico a Demócrito de Abdera e lhe tivesse pedido para olhar para o seu rosto nele durante trinta ou quarenta batidas do coração, asseverando que uma das películas que o seu rosto estava a emitir iria ficar lá, de modo que nem ele, nem o espelho, nem ninguém iria esquecer que tipo de homem ele era, o filósofo teria provavelmente justificado o seu epíteto com uma gargalhada que teria surpreendido o outro.

Foi precisamente isto o que fez o daguerreótipo. Fixou a mais fugaz das nossas ilusões, aquela que o apóstolo, o filósofo e o poeta utilizaram da mesma maneira como o arquétipo da instabilidade e da irrealidade. A fotografia completou o trinfo, ao fazer uma folha de papel refletir imagens como um espelho e mantê-las como uma pintura.

E, ainda que reconheça a “verdade ilusória” que a estereoscopia oferece aos olhos humanos, não se abstém de defender a sua união com a fotografia como o casamento perfeito para um maior realismo fotográfico.

Um estereoscópio é um instrumento que faz as superfícies parecerem tridimensionais. Todas as imagens em que se trabalha adequadamente a perspectiva, a luz e a sombra têm mais ou menos o efeito de tridimensionalidade, mas com esse instrumento esse efeito é potencializado a ponto de produzir uma **aparência de realidade que engana os sentidos com sua verdade ilusória.**

(...)

Um artista pode desenhar um objeto como o vê, olhando-o apenas com o olho direito. Depois pode desenhar uma segunda vista do mesmo objeto como o vê com o olho esquerdo. (...) Mas reproduzir exatamente os pormenores de um retrato, de um grupo ou de uma paisagem, tão semelhante para os dois olhos, mas não idênticos em cada imagem da nossa visão dupla não natural, seria um desafio para qualquer inaptidão humana. **E é precisamente aqui que entra a fotografia, para resolver qualquer dificuldade.**<sup>51</sup>  
(Grifo nosso)

Assim, ainda que o efeito desejado pelo estereoscópio estivesse mais relacionado a tangibilidade do que simplesmente a semelhança<sup>52</sup>, o próprio Crary afirma que no século XIX nenhuma outra forma de representação combinara dessa maneira o real e o óptico. Logo, supomos que a objetividade visual era também um desejo dos observadores daquele período,

50 HOLMES, Oliver Wendell. *O Estereoscópio e o Estreógrafo*. IN: TRACHTENBERG, Alan (org.). *Ensaio sobre fotografia: de Niépce a Krauss*. Lisboa: Orfeu Negro, 2013. P. 93.

51 HOLMES. Op. Cit. Pp.89-93.

52 CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador: Visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2012. P. 120.

tanto quanto a ilusão. É o que podemos observar no trecho a seguir, escrito por um sofisticado estudioso da visão, Hermann von Helmholtz, em 1850:

Essas fotografias estereoscópicas são tão fiéis à natureza e tão realistas ao retratar as coisas materiais, que, após ver uma dessas figuras e reconhecer nela algum objeto – por exemplo, uma casa –, tem-se a impressão, quando efetivamente se vê o objeto, que já o vimos antes e estamos relativamente familiarizados com ele. Em casos como esse, a visão real da coisa não acrescenta nada de novo ou de mais preciso à percepção anterior que tivemos da figura, pelo menos no que se refere às meras relações de forma.<sup>53</sup>

O que pretendemos mostrar ao longo deste capítulo, no entanto, é que mesmo utilizando-se da fotografia, a observação da estereoscopia pressupõe uma série de especificidades que a fotografia não reivindica. E aqui, estamos novamente de acordo com a visão de Crary, quando defende que a estereoscopia é resultado de uma disciplinarização dos corpos, pois, assim como outros aparelhos ópticos, o estereoscópio exige mobilidade corporal – especialmente a mobilidade do globo ocular para uma vesguice forçada - e imobilidade do observador. No mesmo sentido, possuiu também um universo temático e estético característico, não necessariamente oposto ao fotográfico, mas tipicamente estereoscópico.

Em sua tese, *A Mirada Estereoscópica e sua Expressão no Brasil*, Gavin Adams defende a estereoscopia como estruturante de um tipo de experiência visual diversa daquela da fotografia. Para o autor, assim como para Crary, a invenção e difusão do estereoscópio implicou uma reformulação radical da figura do observador no século XIX. Gavin chama tal operação visual de “mirada estereoscópica”, pois envolve o alinhamento de um corpo observador em relação a um aparato de visualização e um tipo particular de concentração para a produção de sensação de volume a partir de duas imagens díspares.<sup>54</sup> No entanto, mais do que uma ruptura radical da figura do observador, acreditamos que a mirada estereoscópica é parte de um todo de novidades que a modernidade do século XIX trazia para o mundo. Como afirmou Hans Ulrich Gumbrecht, “cada novo medium transforma a mentalidade coletiva, imprimindo-se no relacionamento das pessoas com seus corpos, consciência e ações”<sup>55</sup>.

Assim, se estereoscópio e outros aparatos ópticos entravam em cena, disputavam espaço não só com a fotografia, mas também com o cinematógrafo, o fonógrafo, o telégrafo, o

53 HELMHOLTZ, Hermann. *Physiological Optics*, v.3, P.303. Apud: CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador. Visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2012. P. 122.

54 ADAMS, Gavin. *A mirada estereoscópica e a sua expressão no Brasil*. Tese (Doutorado em Comunicação e Estética do Audiovisual) Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

55 GUMBRECHT, Hans Ulrich. *The body versus the printing press: media in the early modern period, mentalities on the region of Castille and another history of mentalities forms*. In: *Poetics 14* (1985). Elsevier Science Publishers BV North-Holland). Apud. SUSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de Letras. Literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Cia das Letras, 1987.P. 26

gramofone. Fato que não poderia causar se não, alteração nos comportamentos e na percepção dos que passaram a conviver cotidianamente com tais artefatos.<sup>56</sup> A estereoscopia foi, sobretudo, um fenômeno moderno que contou com o investimento de capitais e com a criação de um circuito social de produção circulação e consumo de imagens.<sup>57</sup>

O advento de novas tecnologias expressa e provoca mudanças substanciais na esfera da cultura. A eletricidade, os trens e automóveis e o telefone trouxeram um redimensionamento do uso do tempo e mudanças nas noções de proximidades e distância. A visão no século XIX está intrinsecamente ligada a todas essas transformações; ao efêmero, às novas temporalidades, às novas velocidades, às novas experiências do fluxo de informação. O “observador” do século XIX deve se adaptar a esses deslocamentos perceptivos e temporais.<sup>58</sup>

### 1.3. - *A capilarização da fotografia estereoscópica*

A fotografia, que em tão pouco tempo já estava associada à moda, desde cedo criava também seus próprios modismos. Neste aspecto, por sinal, as exposições cumpriam um papel bem importante. A novidade que viria a ser um dos maiores modismos criados pela fotografia, ao longo do século XIX, foi apresentada pela primeira vez ao público na Exposição de Londres de 1851: era a fotografia estereoscópica. A utilização da imagem fotográfica em um aparelho para a visão estereoscópica (concebido originalmente pelo físico inglês Wheatstone), levou o autor da ideia, David Brewster, a desenvolver o projeto de fabricação de um aparelho do gênero destinado a um público mais amplo. Com a ajuda do óptico francês Jules Duboscq, que decidiu investir no projeto, a ideia não só aperfeiçoou-se, como ganhou materialidade em tempo de ser apresentada na Exposição de Londres de 1851. A ocasião parecia bastante oportuna para a apresentação do novo estereoscópio, o que veio a confirmar-se com a pronta adesão da Rainha Vitória e a venda de mais de mil estereoscópios na Inglaterra, somente nesse ano.<sup>59</sup>

Nascida no âmbito dos estudos acerca da visão humana do final do século XVIII e início do século XIX, o visor estereoscópico foi idealizado como um instrumento científico, um modo de provar a existência e replicar a síntese estereoscópica envolvida na visão binocular. Apesar disso, logo se aliou a recém-inventada fotografia, ganhando o mercado de massas. Tem sua explosão em popularidade após a Exposição Universal de Londres de 1851, ocasião em que

56 SUSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de Letras. Literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Cia das Letras, 1987.

57 MAUAD, Ana & LOPES, Marcos. *História e Fotografia*. In: CARDOSO, Ciro F. & VAINFAS, Ronaldo. (Orgs) *Domínios da História*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012. P. p. 271.

58 SILVA, Maria Cristina Miranda da. *A presença dos aparelhos e dispositivos ópticos no Rio de Janeiro do século XIX*. Tese (Doutorado em Comunicação) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006.

59 TURAZZI, Maria Inez. *Poses e Trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo*. Rio de Janeiro: Funarte/Rocco, 1995. P. 51.

David Brewster o apresenta na forma portátil para lâminas de vidro. Paris e Londres serão assim os dois polos de produção da estereoscopia na Europa. A primeira grande iniciativa comercial com fortes ambições mercadológicas teve início com George Swam Nottage que criou, em 1854, a London Stereocopy Society<sup>60</sup>. A sociedade é inclusive citada por Brewster em seu livro:

A manufacture Stereoscopy Company has been established in London for the manufacture and sale of the lenticular stereoscope, and for the productions of the binocular pictures for educational and other purposes. Photographers are now employed in every part of the globe, taking binocular pictures for the instrument, - among the ruins of Pompeii and Herculaneum - on the glaciers and in the valleys of Switzerland - among the monuments in the Old and the New World - Amid the shipping of commercial harbour - in the museums of ancient and modern life - in the sacred precincts of the domestic circle - and among those scenes of the picturesque and the sublime which are so affectionately associated with the recollection of our early days, and amid which, even at the close of life, we review with loftier sentiments, and nobler aspirations, the youth of our being, which, in the worlds of the future, is to be commencement of a longer and happier existence.<sup>61</sup>

Com o *slogan*: “No home without a stereoscope”, em pouco tempo o catálogo internacional da Sociedade já oferecia mais de 10.000 vistas diferentes e, em apenas dois anos, havia vendido mais de 500.000 visores estereoscópicos.<sup>62</sup> No ano de 1862 a companhia teria vendido cerca de um milhão desses cartões que há época já eram produzidos em papel, no modelo desenvolvido por Oliver Wendell Holmes.<sup>63</sup>

A fotografia estereoscópica deu grande impulso às expedições fotográficas e aos trabalhos de documentação, como pudemos constatar no relato de Brewster. O enorme consumo de vistas, alimentava os desejos dos observadores por paisagens longínquas, cenas urbanas e construções famosas.<sup>64</sup> Além dessas temáticas, a pornografia foi um dos grandes temas da fotografia estereoscópica. Alguns autores consideram a fotografia estéreo o primeiro sistema visual universal de comunicação, antes do cinema e da televisão<sup>65</sup>, podendo ser vista como o natural e direto antepassado do cinema de atrações<sup>66</sup>. Segundo Rodrigo Peixoto:

60 PARENTE, José Inácio. *A estereoscopia no Brasil*. Rio de Janeiro: Sextante, 1999. P. 13.

61 BREWSTER, David. *The stereoscope; its History, Theory and Construction*. Londres: John Murray, 1856. P. 36.

62 PARENTE. Op. Cit. P.13.

63 TURAZZI. Op. Cit. P. 51

64 TURAZZI, Maria Inez. *Poses e Trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo*. Rio de Janeiro: Funarte/Rocco, 1995.

65 TRACHTENBERG, Alan. *Reading American photographs: Images as history - Mathew Brady to Walker Evans*. Hill and Wang: Nova York, 1989. P. 17.

66 GUREVICH, Leon. *The stereoscopic attraction: Three-dimensional imaging and the spectacular paradigm 1850-2013*. Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies. 2013. P. 399.

Estas imagens fundaram a noção de espetáculo visual no período vitoriano, através da representação de fenômenos naturais ou humanos, gerando sensações de espanto e admiração no observador. Ao longo de toda a segunda metade do século XIX a estereoscopia triunfa como entretenimento, como turismo, como gabinete de curiosidades portátil. Na fotografia estereoscópica conciliam-se a espetacularidade do assunto com a espetacularidade do suporte, numa procura de incremento das sensações hápticas e imersivas que o meio já possui naturalmente.<sup>67</sup>

Em termos gerais, podemos dizer que a capilarização da mirada estereoscópica se dá a partir das elites em direção às bases da pirâmide social. A sala de visitas da família burguesa é o lugar por excelência do consumo desta volumosa produção. “Colecionadas em grupos e séries jaziam, ao lado do álbum de família, disponíveis como objetos de uso nos rituais das trocas sociais apropriadas a este aposento.”<sup>68</sup> Aqui, portanto, a função da fotografia estereoscópica vai se aproximar àquela da fotografia bidimensional.

Vale pontuar que o circuito social da fotografia oitocentista orienta-se fundamentalmente pela produção de retratos e paisagens. O sucesso desses dois tipos de fotografia revelam um novo ordenamento da sociedade ocidental em torno do indivíduo, da família nuclear e dos mecanismos de autorrepresentação das camadas burguesas em ascensão. Ou seja, trata-se de um fenômeno social da modernidade. Os retratos atuavam como um signo de distinção que moldava a face das camadas médias enriquecidas ao modo dos códigos estéticos da aristocracia. As paisagens, por sua vez, incluíam uma gama variada de temas e lugares que visavam consolidar o comércio de vistas e estampas que se associavam às viagens de turismo, aos deslocamentos profissionais, a vivência do bucólico e à refinação do cotidiano por parte dos indivíduos abastados e seus familiares. Insere-se, portanto, no mesmo movimento do retrato, de consolidação dos códigos de comportamento burgueses.<sup>69</sup>

Ao contrário do retrato, porém, a imagem estereoscópica não era produzida a pedido do cliente. Esse mercado da sala de visitas era, majoritariamente suprido por empresas especializadas que já possuíam catálogos prontos para o consumo e que, a partir da década de 1860, foram paulatinamente se industrializando e alcançando cifras de produção e distribuição de escala global. Essas empresas consagraram o formato do cartão estereoscópico de Holmes (8 x 15

67 PEIXOTO, Rodrigo. *Uma certa imagem de um mundo: Estereoscopia e educação visual no início do século XX; uma investigação a partir da coleção Pestalozzi (MIMO)*. RCL – Revista de Comunicação e Linguagens | Journal of Communication and Languages, No. 47. Liboa: Edições Universitárias Lusófonas, 2017. P. 34-52.

68 ADAMS, Gavin. *A mirada estereoscópica e a sua expressão no Brasil*. Tese (Doutorado em Comunicação e Estética do Audiovisual) Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004. P. 7.

69 MAUAD, Ana & LOPES, Marcos. *História e Fotografia*. In: CARDOSO, Ciro F. & VAINFAS, Ronaldo. (Orgs) *Domínios da História*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012. Pp. 262-281. Pp. 270-271.

cm) que foi, ao lado do *carte de visite*, fundamental para a diminuição dos preços da imagem fotográfica.<sup>70</sup>

Além do ambiente doméstico, a rua, os parques e as festas parecem ter constituído um contexto de consumo para a estereoscopia, principalmente para as classes trabalhadoras. Em seu trabalho sobre a presença dos aparelhos ópticos no Rio de Janeiro do século XIX, Maria Cristina Miranda da Silva ressalta que o desenvolvimento das cidades veio acompanhado de uma série de transformações sociopolíticas que afetaram o tempo de lazer e proporcionaram maior acesso à cultura para categorias cada vez mais amplas da população urbana. Desse modo, os aparelhos e dispositivos ópticos do século XIX – entre eles o estereoscópio - foram conhecidos e utilizados nos espaços públicos e privados da Europa, mas também do Brasil oitocentista. Como divertimentos, fizeram parte da história da visualidade na cidade do Rio de Janeiro, chegando a alcançar alguma popularidade, sendo exibidos em estabelecimentos próprios, barracas em festas de ruas e outros espaços semipúblicos (como os teatros).<sup>71</sup>

Na última década do século XIX, o uso industrial da gelatina com brometo de prata permitiu a comercialização de filmes mais sensíveis e práticos a baixo custo. Essa transição marca a emergência das corporações norte-americanas, e o relativo declínio dos mercados europeus que já davam sinais de desgaste desde os anos 1870.

As estratégias destas novas companhias para conseguir retornos de um mercado de 40 anos de existência incluíram não só o aumento do número de imagens para maior circulação, o barateamento do produto, mas também otimização das vendas, incluindo as classes trabalhadoras no mercado. O caso americano é o mais próximo do que poderíamos considerar uma cobertura total de potenciais mercados estereoscópicos. As grandes corporações estereoscópicas levaram a mirada estereoscópica nos Estados Unidos a seu estágio mais próximo da universalização.<sup>72</sup>

Já nos Estados Unidos, a estereoscopia teve um desenvolvimento industrial e comercial impressionante e quantitativamente muito maior que na Europa. Encontrando uma economia próspera e um desenvolvimento industrial sedento de novidades, teve uma grande aceitação, especialmente entre colecionadores e associações. Quase todas as cidades americanas foram estereografadas. A América e seu povo, os grandes parques, o Grand Canyon, os negros, os índios

---

70 ADAMS, Gavin. *A mirada estereoscópica e a sua expressão no Brasil*. Tese (Doutorado em Comunicação e Estética do Audiovisual) Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004. P. 7.

71 SILVA, Maria Cristina Miranda da. *A presença dos aparelhos e dispositivos ópticos no Rio de Janeiro do século XIX*. Tese (Doutorado em Comunicação) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006. Pp.23-27.

72 ADAMS, Gavin. *A mirada estereoscópica e a sua expressão no Brasil*. . Tese (Doutorado em Comunicação e Estética do Audiovisual) Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.. P. 8.

e a guerra civil, apareciam como os grandes temas da estereografia<sup>73</sup> estadunidense.<sup>74</sup> Peixoto considera esse momento o auge da fotografia estereoscópica como entretenimento, que caracteriza-se pela venda de cartões avulsos, pequenos conjuntos narrativos e turísticos, ou de teor erótico. Em 1880, com a criação da empresa *Underwood & Underwood* teve início a organização dos cartões estéreo em coleções.

Empacotadas em caixas semelhantes a livros ou com direito a um arquivador próprio, estas coleções eram normalmente editadas por um nome legitimador do seu valor informativo ou pedagógico. Este novo formato comercial das imagens estéreo distanciava-se de uma ideia de experiência visual extraordinária - associada a uma noção de espetáculo que hoje poderíamos identificar mais facilmente nos blockbusters de Hollywood - para se afirmar enquanto ferramenta de conhecimento de uma parte do mundo ou de um assunto específico. A indústria concentrou os seus esforços em redor desta forma de organização dos cartões estéreo, impulsionando a sua disseminação através de uma política de vendas porta-a-porta.<sup>75</sup>

Além da *Underwood & Underwood*, que enviava anualmente 3.000 vendedores para o interior dos Estados Unidos, surgem nesse momento empresas concorrentes como a *Keystone View Co.*, *H.C. White Co.*, e *Killburn*. Cada uma dessas empresas contratava aproximadamente 1000 vendedores ao ano. Esses vendedores eram estudantes recrutados nas universidades estadunidenses e que, com o lucro das vendas, conseguiam muitas vezes reunir o montante suficiente para pagar um ano de estudos. Através desses números podemos perceber o alcance da estereoscopia na sociedade norte-americana, bem como a realidade industrial da produção estereoscópica.

A fotografia estereoscópica vai voltar com força na Europa, a partir de 1893<sup>76</sup> com o surgimento de um sistema padronizado que integrava câmara e visor. Era o sistema *Verascope*, produzido pela fábrica francesa *Maison Jules Richard*, que rapidamente se tornou febre em todo o ocidente. O sistema impôs-se no mercado fotográfico como um padrão por sua praticidade e pelo sistema integrado de filme e chapas de vidro, câmara e visor estereoscópico (Figuras 7 e 8).

Born in 1848, Jules Richard would use skills, learned and refined in the business of precision instrument making, to create the most popular line of Stereo cameras, viewers and accessories of the early 20th century. His father, Felix, died in 1876 leaving the family business in poor condition. Jules Richard took over, and in 1880 patented a

73 Estereografia: sinônimo de vista estereoscópica.

74 PARENTE, José Inácio. *A estereoscopia no Brasil*. Rio de Janeiro: Sextante, 1999. P. 15.

75 PEIXOTO, Rodrigo. *Uma certa imagem de um mundo: Estereoscopia e educação visual no início do século XX; uma investigação a partir da coleção Pestalozzi* (MIMO). RCL – Revista de Comunicação e Linguagens | Journal of Communication and Languages, No. 47. Rio de Janeiro: Edições Universitárias Lusófonas, 2017. P 39.

76 Parente identifica como 1893 o ano do lançamento do Verascope, enquanto Adams identifica como 1896.

highly successful recording barometer. The firm expanded its line of scientific instruments, and by the 1890s Richard was enjoying considerable success. Along the way, he acquired an interest in stereo photography.

Seeing an opportunity, in 1893 he patented a new stereo camera - the *Verascope*. Up to this time, cameras were bulky and cumbersome to operate. Along with the new camera, Richard developed his 45x107 millimeter format, allowing more compact cameras and reduced weight. A talented marketer and innovator, Richard hit on the right combination at the right time. **One could argue his impact on stereo photography was every bit as great as George Eastman's impact on flat photography.** Not only did the 45x107 format become the most popular stereo standard of its day, but Richard followed up with viewers, printing equipment and all the accessories necessary to enjoy the stereo hobby. No one else took such a thorough approach.<sup>77</sup> (Grifo nosso).

Segundo Adams, o surgimento do *Verascope* no mercado propiciou o advento de uma nova era na fotografia estereoscópica por estimular a prática amadora da atividade. Assim, enquanto Parente identifica este novo período como a *Era do Verascope (1910-1958)*, Adams prefere aplicar o termo *Era do Estereoscopista Amador*, pois acredita que o termo amador não apenas indica o status do autor das imagens, mas principalmente indica uma estética que informa a feitura destas. Além disso, outras marcas passaram a fornecer ao mercado um sistema semelhante ao da *Verascope*, de modo que muitos amadores do período vão fotografar com câmeras de outras marcas.

Mais uma vez, portanto, podemos fazer uma comparação entre a estereoscopia e a fotografia. A partir da década de 1880 o sistema *Kodak* colocava ao alcance de um mercado mais amplo os meios de realizar a fotografia. Com o lema “Aperte o botão e nós fazemos o resto”, a empresa lançou em 1888 a primeira câmera fotográfica a baixo custo e de fácil manuseio, o que permitiu a expansão da fotografia convencional como atividade de registro familiar e documentação jornalística. Por outro lado o sistema *Verascope*, prático e simples, contribuiu, para o surgimento de estereoscopistas amadores e novos profissionais.<sup>78</sup>

No entanto, é preciso ter em mente que diferentemente do fotógrafo amador que manuseava uma *Kodak*, o estereoscopista tinha mais tarefas a realizar do que simplesmente “apertar o botão”. “Calibragens, reposicionamento das imagens do par estereoscópico durante o processo de revelação do negativo, além da revelação das lâminas e impressão positiva das lâminas de vidro eram algumas das tarefas a realizar.”<sup>79</sup> Temos então mais uma especificidade da

<sup>77</sup> Disponível em: <http://www.ignomini.com/photographica/stereophotovintage/richardnudes/richardnudes.html>. Último acesso em 23/01/2019 às 21:00 h.

<sup>78</sup> PARENTE, José Inácio. *A estereoscopia no Brasil*. Rio de Janeiro: Sextante, 1999. P. 15

<sup>79</sup> ADAMS, Gavin. *A mirada estereoscópica e a sua expressão no Brasil*. Tese (Doutorado em Comunicação e Estética do Audiovisual) Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004. P. 19.

fotografia estereoscópica em relação à fotografia bidimensional. Fato que, sem dúvida, é relevante quando vamos analisar a capilarização e democratização da fotoestereoscopia, muito mais lenta e restrita do que aquela operada pela *Kodak*.

A trajetória da estereoscopia é marcada pela oscilação entre períodos de “febre” nas vendas e períodos de declínio de sua produção. Após um desses períodos de queda na comercialização e produção de vistas estereoscópicas, o sistema *View-Master* (Figura 9) surgiu nos Estados Unidos em 1939 e nunca mais saiu de cena. Atualmente podemos encontrar aparelhos *View-Master* que funcionam como visores para imagens tridimensionais digitais, mas quando surgiu no mercado, o sistema consistia de um visor, cartões redondos com sete pares de transparências e uma câmera especial que só produz fotografias para este formato.

Um sistema tão fechado impediu o seu uso por amadores e deixou a produção restrita aos grandes grupos e laboratórios. No entanto, pelo seu diminuto formato, sua aparente forma de brinquedo de criança, pela falta de identificação dos seus temas, muitas vezes frívolos e turísticos, o *View-Master* não é reconhecido por muitos como representante digno da arte da estereoscopia. Mas representa a forma mais recente que tomou a técnica, introduzindo a cor até então quase inexistente. Seu comércio, atingindo o auge depois da segunda guerra mundial, foi quantitativamente superior a qualquer outro sistema. Há uma infinidade de séries e temas e se calcula que mais de um bilhão de cartões *View-Master* foi vendido desde que William Gruber, um desconhecido afinador de piano de Oregon, o criou.<sup>80</sup>

O sistema *Verascope* foi produzido e comercializado pela *Richard* até a década de 1950. Em 1938 a empresa lançou seu último modelo de câmera estereoscópica, a *f40*. Projetada para tirar pares de imagens de 24 x 30mm em filme de 35mm, a *f40* substituiu os modelos *Verascope* de vidro e placa anteriores. Sua produção continuou durante a década de 1950, passando por várias pequenas revisões e é considerada uma das melhores câmeras estereoscópicas já produzidas.<sup>81</sup> Embora a *Richard* ainda sobreviva, a conexão da empresa com a fotografia terminou com o desaparecimento da moda estéreo pós-Segunda Guerra Mundial.<sup>82</sup>

A partir da década de 1950, a fotografia estereoscópica amadora se torna mais rara. Apesar disso, será justamente nesta década que a *David White Company* lançará no mercado “the best selling Stereo Camera of all time”, a *Stereo Realist*.<sup>83</sup> A câmera atraiu celebridades ao longo

80 PARENTE. Op. Cit. P.16.

81 Informação extraída do sítio eletrônico camera-wiki.org: [http://camera-wiki.org/wiki/Richard\\_%28Jules%29](http://camera-wiki.org/wiki/Richard_%28Jules%29). Último acesso em 15/02/2018, às 16:32.

82 Informação extraída do sítio eletrônico ignomini.com: <http://www.ignomini.com/photographica/stereophotovintage/richardnudes/richardnudes.html>. Último acesso em 23/01/2019 às 21:00 h.

83 Informação extraída do sítio eletrônico camera-wiki.org: [http://camera-wiki.org/wiki/Stereo\\_Realist](http://camera-wiki.org/wiki/Stereo_Realist). Último acesso em 15/02/2018, às 16:35.

dos anos 1950, tendo como usuário mais célebre o ator Harold Lloyd. Depois dos anos 1970 não encontramos mais registros que atestem a comercialização de câmeras *stereo* em larga escala. Numa rápida pesquisa na internet, descobrimos que atualmente a *David White* atua na produção de aparelhos ópticos para a engenharia e construção civil, mas não produz câmeras para uso doméstico.

O uso da estereoscopia na construção da ciência, aliás, acompanha a trajetória do aparelho e não ficou restrita às suas origens. Ao ser utilizada como suporte instrumental, a fotografia estereoscópica passou a ser uma prática a serviço dos químicos, dos físicos, dos astrônomos, dos cartógrafos, dos médicos e dos antropólogos, sofrendo em cada uma dessas vias diferentes desenvolvimentos. A aplicação dos princípios estereoscópicos é de grande importância na fotomicrografia, por exemplo, sendo utilizada em microscópios desde o século XIX até os dias atuais. Na área da astronomia, foi em 1858 que um astrônomo inglês, Charles Piazzi Smyth (1819-1900), publicou o primeiro livro ilustrado com fotografias estereoscópicas científicas.<sup>84</sup> Na medicina, a fotografia estereoscópica têm sido usada com sucesso desde as primeiras décadas do século XX, principalmente em áreas como anatomia, dermatologia e radiografia<sup>85</sup>. Já mencionamos que Oliver Wendell Holmes, além de entusiasta do estereoscópio era médico. Sua crença na capacidade do aparato de representar a realidade era tamanha, que chegava a sugerir que os objetos originais perdiam seu valor diante da imagem estereoscópica. Holmes preconizava a existência de bibliotecas estereográficas – reais, nacionais ou municipais – com coleções especializadas sobre os mais diversos assuntos a fim de apoiar as pesquisas científicas.

Se no decorrer do século XX a fotografia estereoscópica amadora foi perdendo cada vez mais espaço para a fotografia bidimensional, na ciência podemos dizer que a técnica fincou raízes. Segundo a química Marília Peres:

Esta técnica continua a permitir visualizar objetos que não são percebidos com os nossos olhos, de uma forma tridimensional, como no caso da fotomicrografia, da radiografia ou mesmo da astronomia. Impressa em papel, ou em formato digital, a fotografia estereoscópica continua a ser uma das ferramentas da ciência mais importantes nos nossos dias.<sup>86</sup>

São diversos os motivos possíveis que levaram ao paulatino ostracismo da fotografia estereoscópica. Vimos que Jonathan Crary considera que o desaparecimento do estereoscópio não foi parte de um simples processo de invenção e aperfeiçoamento tecnológico, mas que sua forma

84 *Teneriffe, An Astromer's Experiment: or, Specialities of a Residence Above the Clouds*. 1958.

85 Em 1905 foi publicada a 1ª edição de um dos mais famosos atlas de anatomia *The Edinburgh Stereoscopic Atlas of Anatomy* de Cunningham e Waterson, editado pela KeYstone View Co. & Imperial Publishing Co.

86 PERES, Marília. *Aplicações da fotografia estereoscópica às ciências: uma perspectiva histórica*. In: FLORES, Victor (Org.). *Stereo & Immersive Media Proceedings*. Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas, 2015.P. 47.

de visualização deixou de ser adequada às necessidades e aos usos do século XX.<sup>87</sup> Para Parente, “a estereoscopia foi vítima de sua própria magia”, pois a possibilidade de tridimensionalidade associada à sensação de presença só pode ser obtida através de um estereoscópio, o que limita seu uso.<sup>88</sup>

Mas, se a estereoscopia aos moldes de Sir. David Brewster é atualmente pouco conhecida - a ponto de quase ninguém saber o significado da palavra - a técnica estereoscópica nunca esteve tão presente em nosso cotidiano. Os novos aparelhos de televisão digitais, computadores, videogames e até celulares, possuem em sua maioria a opção de visualização tridimensional. Nos cinemas, as grandes produções hollywoodianas e animações em geral são distribuídas em versão 3D, sendo até difícil encontrar uma sala com exibição de cópia bidimensional. A tão debatida “realidade virtual” que até bem pouco tempo pertencia a um futuro distante e parecia possível somente em filmes de ficção científica, já faz parte do nosso presente de maneira bastante significativa. Desse modo, nem a alta tecnologia foi capaz de dispensar o estereoscópio pois, ainda que utilizando-se de métodos mais sofisticados, continua exercendo a mesma função de dar ao observador a sensação de tridimensionalidade através da polarização da luz.<sup>89</sup>

---

87 CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador. Visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2012. P.128.

88 PARENTE, José Inácio. *A estereoscopia no Brasil*. Rio de Janeiro: Sextante, 1999.P.20.

89 Ibidem. P. 19.

Figura 7: Le Vérascopie Richard.

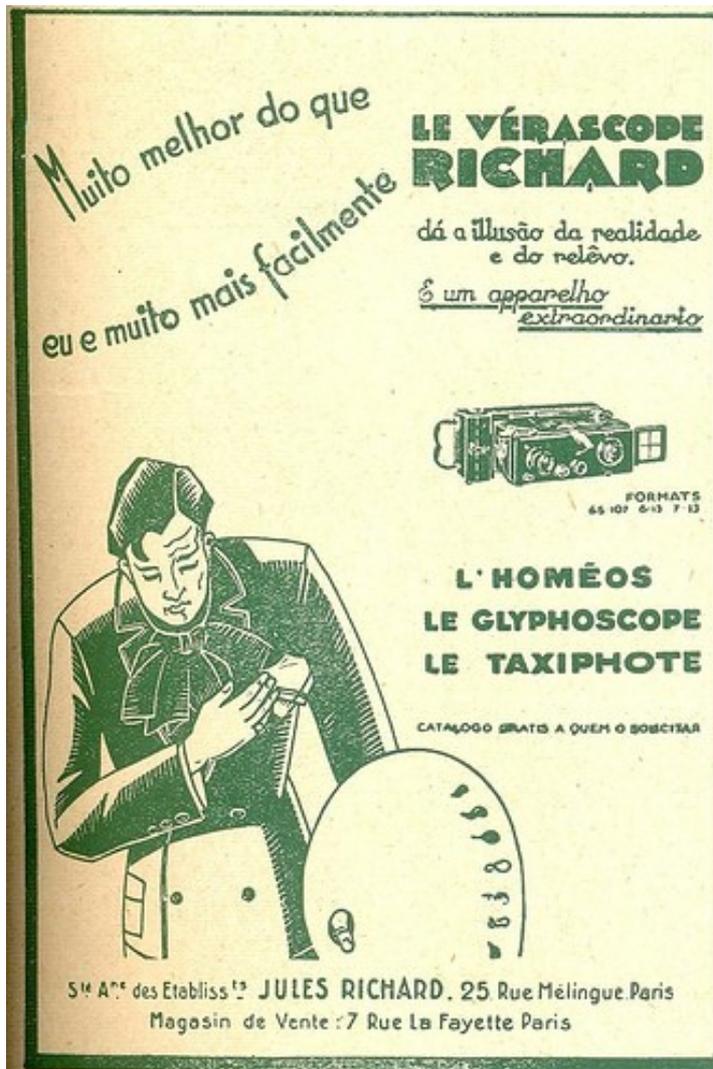


Figura 8: Le Glyphoscope, 1905. Sistema Integrado de Câmera e Visor Estereoscópio Jules Richard.



**Figura 9: View-Master**



O advento do sistema *Verascope* na última década do século XIX é considerado, pelos estudiosos da estereoscopia, como um momento chave da capilarização da técnica. Isso porque, a partir daí, é possível afirmar que existiu uma oposição entre lâmina de vidro e cartão estereoscópico como reservas de classes sociais distintas. Gavin Adams alerta para o fato de ser temerário ler a atividade estereoscópica em termos classistas, mas reconhece que a competência social da mirada estereoscópica, ou seja, “a habilidade de se constituir como observador moderno através do domínio de operações visuais estereoscópicas” certamente se deu a partir das elites em direção às classes populares.<sup>90</sup>

A partir de 1900, portanto, podemos observar uma oposição entre consumo e produção da mirada estereoscópica que vai até a década de 1940. De um lado, as classes detentoras dos meios de produção fotográfica (a grosso modo a burguesia), utilizavam-se do *Verascope* ou similares para produzir vistas estereoscópicas para consumo próprio. Ao estereoscopista amador oferecia-se a captação, revelação e fruição da imagem estereoscópica simplificada e reunida em um único sistema, sendo possível realizar estas operações no próprio ambiente doméstico. De outro lado, as classes populares praticavam a mirada estereoscópica apenas pelo consumo de imagens prontas, geralmente em cartões estereoscópicos.

Assim, as condições de acesso à mirada estereoscópica, se potencialmente irrestrita em termos de unidades produzidas, estavam circunscritas ao homem inserido nos circuitos do consumo de luxo. Era ele quem presidia a compra do material e selecionava seu conteúdo. Além disso, tinha acesso aos lugares públicos onde o material estereoscópico era comercializado. A ele

<sup>90</sup> ADAMS, Gavin. *A mirada estereoscópica e a sua expressão no Brasil*. Tese (Doutorado em Comunicação e Estética do Audiovisual) Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004. P.66.

cabia incluir a classe trabalhadora na modernidade visual da mirada estereoscópica, assumindo seu papel de liderança social e, educando, seu olhar para a fruição das imagens tridimensionais.

#### *1.4 – A mirada estereoscópica: estética e temáticas da fotoestereoscopia*

##### *1.4.1 – Estereoscopia pedagógica*

Eleita para ser repositório do mundo, confirmando a profecia de Oliver Wendell Holmes de que seria «...claramente necessária a criação de uma biblioteca estereográfica compreensiva e sistemática, (...) deveremos ter também coleções estereográficas especiais, tal com temos bibliotecas especializadas» (Holmes 1859, 738-739), a estereoscopia encontra novas formas de transformar o seu conteúdo visual em experiência. Distanciando-se do puro entretenimento, ela abraça agora uma existência enquanto ferramenta ideal para informar e educar sobre o mundo de uma forma objetiva e real, prolongando a retórica de acesso ao objeto e não à imagem do objeto: «As imagens, particularmente aquelas que apresentam uma terceira dimensão como as estereográficas, conseguem trazer o seu espetador para a presença da coisa em si própria. Um certo aluno que se encontrava a ver uma estereografia de uma profunda falésia, inconscientemente deu alguns passos atrás para evitar cair, tão real parecia o perigo.»<sup>91</sup>

Nas duas últimas décadas do século XIX a fotografia estereoscópica descobre a sua vocação educativa. No século XVIII as ideias de Pestalozzi vão influenciar um novo paradigma educacional que ficou conhecido como educação visual. Esta mudança na estrutura do método de ensino está intimamente ligada à fundação de uma sociedade moderna confiante na tecnologia como meio de acesso ao conhecimento. Este ímpeto visual veio encontrar na fotografia e na estereoscopia, os veículos para a formação de gerações de estudantes que deveriam ser colocados em contato com os objetos nucleares do conteúdo a ser aprendido em cada aula. A estereoscopia, mais especificamente, veio a ser considerada a tecnologia que melhor se adaptou à exploração visual e tátil implícita neste processo pedagógico, pois no estereoscópio encontram-se presentes as qualidades de imagem e objeto.

Dentre as várias coleções destinadas ao apoio educacional, o pesquisador e fotógrafo português Rodrigo Peixoto destaca como a mais ambiciosa a da empresa estadunidense *Keystone View Co.* que em 1906 editou uma coleção de 600 cartões estéreo acompanhados por um guia para professores.<sup>92</sup> Para promoção desta coleção foi convocado um impressionante grupo de

91 PEIXOTO, Rodrigo. *Uma certa imagem de um mundo: Estereoscopia e educação visual no início do século XX; uma investigação a partir da coleção Pestalozzi (MIMO)*. RCL – Revista de Comunicação e Linguagens | Journal of Communication and Languages, No. 47. Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas, 2017. Pp. 41-42.

92 Com reedições em 1908, 1911, 1917, 1920 e 1922.

acadêmicos que integravam a comissão editorial do seu guia. Textos explicativos da qualidade e dos objetivos de cada um dos capítulos, instruções sobre como utilizar o visor e os cartões, bem como elogios à utilização do estereoscópio como ferramenta de ensino, estavam presentes no guia. Além da coleção da *Keystone*, Peixoto debruça-se sobre a coleção *Pestalozzi* comprada para uma escola de Lisboa, o Lyceu Francisco Rodrigues Lobo, nas primeiras décadas do século XX. Esta coleção é constituída por 158 cartões estéreos divididos em 3 capítulos (Arte e Arqueologia, Etnografia, Geografia e Geologia) arquivados em caixas com forma de livros.

Apesar das diferenças editoriais, o que é possível perceber em comum nas coleções de estereovistas pedagógicas é o fato de que funcionavam como repositórios de uma certa imagem de um mundo particular que se pretendia veicular aos alunos, um instrumento político de estabelecimento e perpetuação de um poder de uma classe dominante branca caucasiana sobre uma população dominada, constituída pelos afro-americanos. O estereograma<sup>93</sup> representado na figura 10 ilustra bem essa ideia. Na imagem temos representado um mercado de nativos que existia próximo ao Lago Victória no Nyanza (Quênia). No verso do estereograma, um pequeno texto explica aos observadores o conteúdo da fotografia, explicitando a ausência de europeus na cena e a selvageria típica da população Swahili ali retratada:

This scene is near the northern shore of Victoria Nyanza at the western terminus of Uganda railway, 582 miles from Mombasa to the seacoast. Port Florence, the terminal section is the new town with a small european population, consisting of government officials, railroad employes, and a few british belonging to the steamship service of the lake. **In this market, however, no European is in sight.** A few sheds have been erected to shelter the native market people during unfavorable weather. **This natives are mostly of the Swahili tribe** who are here offering for sale their several articles of produce such as mealies, consisting on Indian corn, and millet, both ground and unground, and several kinds of beans, roots, peanuts, sweet-potatos, and bananas, along with many nondescript, native products.

**On account of the presence of the camera many are submitting only a reverse view, but that does not necessarily disparage their facial aspect, and their raiment does not offer much for description.** Sometimes a wrap, grimy and strenghtfull, is placed about the waist, or hung over the shoulder mocking the Roman toga. **There is an abundance of jewelry - always the measure of savagery at home or abroad -** bracelets, armllets, anklets, necklaces, finger rings, ear-rings, lip-pegs, nose-pegs, beads, and bead-bands, and in tribes more savages than the Swahilis, in still greater quantities and variety. (Grifos nossos).<sup>94</sup>

---

93 Sinônimo de vista estereoscópica.

94 Disponível em: <https://digitalcollections.nypl.org/items/5e66b3e8-cde7-d471-e040-e00a180654d7>. Último acesso em 25/02/2018 às 20:04.

Ou seja, o texto deixa claro ao observador o caráter selvagem do mercado retratado, chamando atenção para o fato de que, apesar de não aparecerem na cena, europeus já se encontram no local com uma missão civilizatória.

Desse modo, paralelamente a este movimento de subjetivação da imagem, o uso das coleções estereoscópicas em sala de aula iniciou um processo disciplinador do ato de ver, mediado pelos guias que atuavam como verdadeiros manuais de instruções para a sua melhor utilização. Essa estratégia instaura uma normalização nos usos dessas imagens, educa a relação com a fotografia estéreo, e institui a boa prática do ver e do aprender através da imagem técnica. Assim, o que se passava nestas salas de aula seria mais uma educação do modo de ver e menos do que estava a ser visto. Uma utilização do estereoscópio como agente disciplinador.

Peixoto chama atenção para a coabitação na mesma empresa de milhares de negativos com proveniências e destinos diferentes. Esta heterogeneidade das coleções, comprova que a vontade pedagógica não existia quando da realização das fotografias, mas era posteriormente exercida como forma de promoção da venda de coleções. Não obstante, muitas das fotografias “pedagógicas”, acabaram sendo utilizadas também nas coleções turísticas dessas empresas, entre outras. Fato que também demonstra que “a verdadeira educação estaria no texto que acompanhava as imagens.”<sup>95</sup>

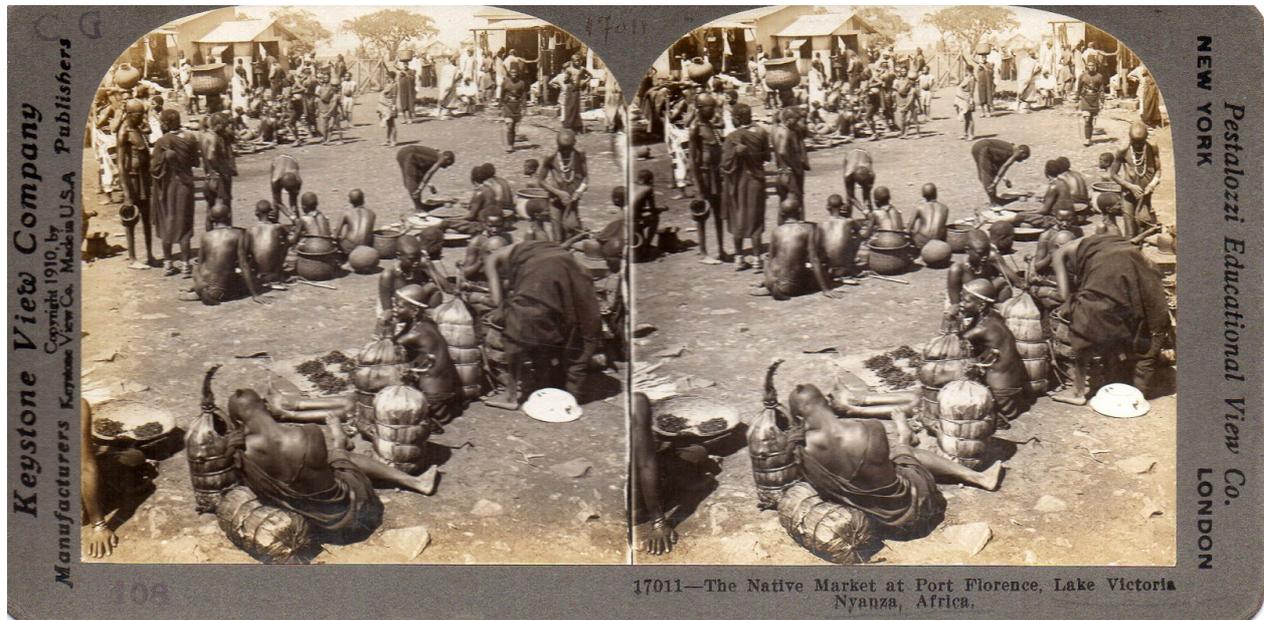
O uso de estereogramas possibilitava aos estudantes a sensação de ter o mundo em sala de aula, graças a natureza imersiva e háptica do dispositivo estéreo. O papel de mediador da tecnologia parece ter ficado esquecido de modo a instalar-se uma verdadeira confusão entre representação automática da realidade e a realidade em si. Segundo Peixoto:

Graças a este artifício retórico foi possível a apresentação de imagens fotográficas estéreo enquanto conhecimento objetivo da realidade, quando na verdade o que acontecia era uma subjetivação desse mesmo conhecimento, quer através do conteúdo visual, quer através da legendagem e do texto que as acompanhava. As coleções educativas de fotografias estéreo tornaram-se assim repositórios de uma certa imagem de um mundo particular, que se pretendia veicular aos alunos, um instrumento político de estabelecimento e perpetuação de um poder.

---

95 PEIXOTO, Rodrigo. *Uma certa imagem de um mundo: Estereoscopia e educação visual no início do século XX; uma investigação a partir da coleção Pestalozzi (MIMO)*. RCL – Revista de Comunicação e Linguagens | Journal of Communication and Languages, No. 47. Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas, 2017. P. 49.

Figura 10: Pestalozzi Educational View Co. The Native Market at Port Florence, Lake Victoria Nyanza, Africa.



#### 1.4.2 – Estereoscopia turística ou Turismo estereoscópico

A indústria do turismo foi uma das muitas novidades que o século XIX apresentou ao mundo. Com o advento das estradas de ferro, dos navios a vapor e dos cabos submarinos, as distâncias entre os homens ao redor do mundo diminuíram possibilitando a um número cada vez maior de indivíduos o prazer de viajar. Nesse período, a indústria do *souvenir*, instituída com o turismo, foi favorecida pelo incremento das viagens, pela realização das exposições, e pela difusão da fotografia.

As viagens ampliaram o mercado consumidor de souvenirs à medida que mais e mais pessoas passaram a se deslocar de suas residências para outras regiões, cidades e países. Por outro lado as viagens sempre estiveram ligadas à história da fotografia. Para os fotógrafos profissionais, viajar há muito tempo representava uma opção de trabalho: acompanhando expedições, deslocando seus próprios ateliês para onde a concorrência fosse menor, produzindo e depois vendendo imagens de lugares distantes ou inacessíveis à maior parte da clientela. Mas, nas últimas décadas do século XIX, quando a fotografia e as viagens se tornaram acessíveis a um grande contingente de pessoas, o consumo de imagens fotográficas como souvenirs teve um impulso sem precedentes, alimentando aquilo que Jacques Le Goff chamou de “iconoteca da memória familiar”. Através das viagens de lazer, do fotoamadorismo e, posteriormente, da explosão dos cartões postais –

uma febre que contagiou o mundo no final do século – a fotografia transformou-se em divertimento de massa.<sup>96</sup>

Diversos manuais e compêndios de fotografia publicados no século XIX dedicaram especial atenção às “excursões fotográficas”. Com a fotografia estereoscópica não seria diferente. Através da análise de vistas estereoscópicas pertencentes à coleção de Carlos da Rocha Fernandes, Gavin Adams percebe um tipo de linguagem visual típico da estereoscopia. Dentre variados temas, o chamado “turismo estereoscópico” foi, sem dúvidas, uma das temáticas mais usadas neste tipo de fotografia, não só pelas empresas especializadas, mas também pelos fotógrafos amadores.

In the second half of the nineteenth century, the successful deployment of stereoscopy was mainly ascribed to its realistic reproduction of the world (Holmes, 1859). Thanks to its quality, this visual medium was used not only for entertainment, but also for information and education (Darrah, 1964; Darrah, 1977; Silverman, 1993). During the stereoscopic-crazed entertainment boom, stereoviews entered American schools and were used for educational purposes to teach social studies, science, history, reading and geography (Apthorpe, 1908 174; Bak, 2012; Ent, 2013).

**Knowledge of the world was a favoured topic. Many societies and foreign countries were represented though stereoviews with the purpose of introducing different cultures** (Malin, 2007; VanderKnyff, 2007). Although there was a long tradition of travelling while staying in one place thanks to books and images (Stiegler, 2013), the stereoscope was introduced as the perfect device for the armchair traveller.<sup>97</sup> (Grifo nosso).

Vimos anteriormente que foram muitas as empresas especializadas em produzir cartões estereoscópicos para o lazer doméstico. Este tipo de imagem com temática turística produzida por empresas, Adams chama de “turismo comercial”. As empresas contratavam fotógrafos profissionais que giravam o mundo produzindo imagens que depois seriam processadas em massa e colocadas à venda. Em termos estéticos, era possível detectar uma linguagem “profissional”, ou seja, as imagens geralmente apresentavam claramente o objeto fotografado, através de composições cuidadosas e iluminação homogênea. Mais especificamente sobre os fotógrafos da *Maison Richard*, o autor afirma:

Os fotógrafos das *Maison Richard* lançaram mão de recursos que já constituíam linguagem consolidada no início do século XX, típicos do registro de arquitetura no

96 TURAZZI, Maria Inez. *Poses e Trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo*. Rio de Janeiro: Funarte/Rocco, 1995. Pp. 73-74.

97 PARMEGGIANI, Paolo. *Between the Point of View and the Point of Being: the Space of the Stereoscopic Tours*. International Journal Of Film And Media Arts vol 1, n.º2. Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas, 2016. P. 35.

século XIX, onde a fotografia concorria para reforçar os efeitos do majestoso, do opulento ou do monumental nas arquiteturas dos edifícios religiosos e seculares as imagens e seus discursos didáticos resultantes inseriam-se sem dificuldade no “museu imaginário” do colecionador estereoscópico.<sup>98</sup>

No caso mais específico das vistas analisadas pelo autor - imagens da cidade de Paris produzidas pela *Richard* - Adams percebeu que todas apresentam fatos arquitetônicos. As imagens retratam edificações individuais, em detrimento das vistas panorâmicas ou de aspectos gerais da cidade. O contexto urbano é reduzido ao essencial de modo que raramente aparece como elemento ativo da composição. A figura humana também é elemento raro, aparecendo somente no contexto da rua. O edifício exemplar e não a cidade, é o tema das lâminas estereoscópicas. É o que podemos notar nas figuras 11 e 12, encontrada na coleção Guilherme Santos do Instituto Moreira Salles.

Mas o turismo estereoscópico não se limita às tomadas externas. Nas séries *Richard* da Coleção Guilherme Santos do Instituto Moreira Salles, encontramos inúmeras vistas estereoscópicas tomadas do interior de museus e igrejas europeias. As estereoscopias “museológicas” da empresa francesa, funcionavam como uma espécie de passeio virtual pelas obras de museus como o *Louvre* e o *Musée de Cluny*. No interior das igrejas, eram privilegiadas as imagens sacras e ornamentos como vitrais. Entre as duas vistas, uma legenda explicativa sobre a peça a ser observada.

Paolo Parmeggiani defende a existência de uma característica específica desses “passeios estereoscópicos” que possuem relação direta com o efeito de imersão virtual no observador. O autor investiga como o ponto de vista visual torna-se um lugar de ser, onde o espectador poderia se tornar um “viajante de poltrona” e mergulhar em um país virtual e exótico. Sua análise se volta para a coleção da empresa *Underwood & Underwood, Italy through the stereoscope*, que chegou ao mercado no início do século XX como uma opção mais barata e viável do que o tradicional *Grand Tour*<sup>99</sup>, acessível apenas às classes mais abastadas. Além das vistas, a coleção vinha acompanhada de mapas e textos que funcionavam como verdadeiros guias de turismo.

---

98 ADAMS. Gavin. *A mirada estereoscópica e a sua expressão no Brasil*. 2004. (Doutorado em Comunicação e Estética do Audiovisual) Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004. P.27.

99 Expressão pela qual vieram a ser denominadas as viagens aristocráticas pelo continente europeu, anteriores à gradativa substituição do tempo orgânico pela regulação do tempo e sua divisão em tempo de trabalho e tempo de lazer no mundo moderno sob o capitalismo. Nele são pontuados aspectos intimamente ligados a esses pioneiros fluxos de viagens por prazer, os quais constituem matrizes remotas dos fluxos de turismo de lazer e cultural do nosso tempo atual.

Assim como a coleção da *Maison Richard*, a coleção da *Underwood & Underwood* apresenta em sua grande maioria, imagens da arquitetura e dos espaços urbanos de cidades italianas como Roma, Florença, Nápolis, Veneza e Pompeia . Embora as cidades italianas sejam principalmente descritas como representações estáticas sem vida social e os destaques da composição sejam os edifícios, memoriais e estradas, pode-se notar que há algumas pessoas nas imagens da coleção (Figura 13). Para Parmeggiani, esta presença é interessante na análise da relação social entre turista e nativo.<sup>100</sup>

A ideia central do autor é que esta coleção, bem como outras da mesma marca, representa uma superação da representação perspectiva do Renascimento (um “ponto de vista”) e uma antecipação da realidade virtual (uma dinâmica e “ponto de ser interativo”). Ou seja, uma característica específica desse conjunto é não apenas a representação de profundidade, mas também a ideia de que o observador deveria desempenhar um papel ativo nas imagens visualizadas (como na realidade virtual). O visualizador é solicitado a mover-se (dirigido pelas palavras do texto) na cena, seguindo uma classe superior de guias de viagem virtuais. O estereoscópio e o texto, graças à natureza específica do efeito de imersão, facilitam a identificação do espectador como um turista ideal que observa as pessoas ideais, mas mantém os monumentos históricos e as paisagens exóticas em verossimilhança.

Cabe ressaltar que a compra de vistas de temática turística muitas vezes era feita durante a própria viagem do colecionador. É o que Adams chama de *souvenir estereoscópico*. Na condição de consumidor-turista, alguns estereoscopistas amadores terão o privilégio de selecionar as vistas que viriam a compor seu museu privado. O turista estereoscópico, submetido ao regime da mirada estereoscópica na fruição doméstica de sua coleção, apropriou-se da linguagem da fotografia arquitetônica. Dentro deste universo visual, o observador “flutua”, percorrendo os volumes e recessos previstos pelo arquiteto. As vistas da *Richard* não vinham acompanhadas de texto explicativo em anexo, como as da *Underwood&Underwood* mas de legenda entre as vistas. A presença destes textos é, segundo Adams, fundamental para que o observador tenha um papel mais ativo na exploração do espaço “estereoscopicamente restituído”.<sup>101</sup>

As vistas comerciais em geral apresentavam uma “linguagem industrial”, ou seja, uma estética que trazia elementos da tradição do desenho de arquitetura. A organização das

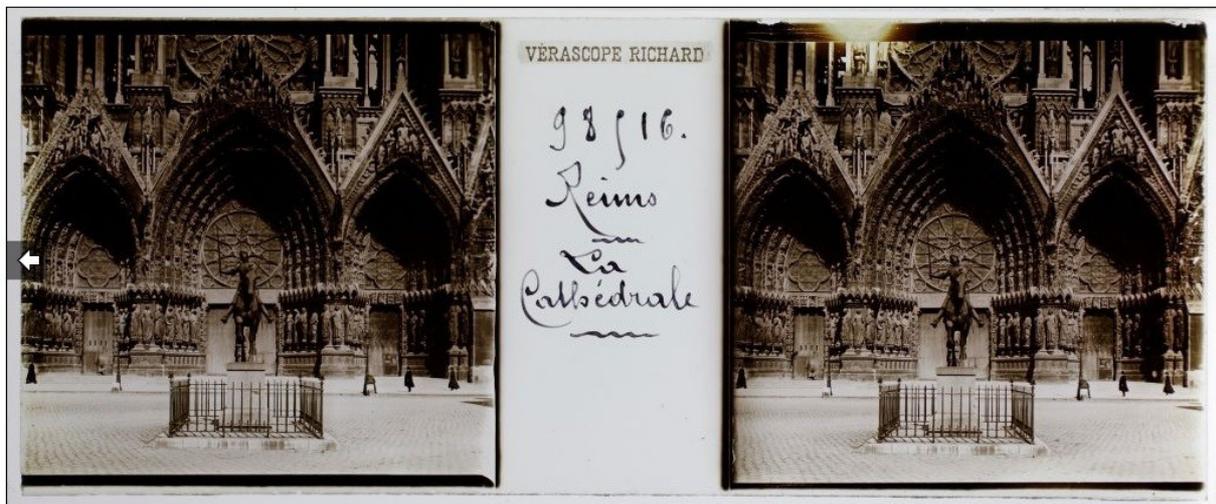
100 PARMEGGIANI, Paolo. *Between the Point of View and the Point of Being: the Space of the Stereoscopic Tours*. International Journal Of Film And Media Arts vol 1, n.º2. Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas, 2016. P. 36.

101 ADAMS, Gavin. *A mirada estereoscópica e a sua expressão no Brasil*. Tese (Doutorado em Comunicação e Estética do Audiovisual) Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.Pp. 44 - 45.

imagens em série é uma característica típica das coleções produzidas pelas empresas especializadas. A tradição da fotografia arquitetônica foi, não obstante, presente na fotografia estereoscópica, no esteio das expedições militares ao Oriente Médio do século XIX. Cabia ao fotógrafo estereoscopista levar “objetividade” à representação, colaborando com o desenho do edifício e contribuindo para os efeitos do majestoso projetados pelo arquiteto.

Um outro tipo de temática presente nas coleções de vistas estereoscópicas de empresas especializadas era a guerra. Considerada a primeira guerra moderna, na Primeira Guerra Mundial os regimes visuais militares tradicionais se dissolveram, dando espaço para a representação da guerra pela fotografia. A guerra de trincheiras criou uma variedade de paisagens jamais vistas anteriormente. A invisibilidade do inimigo e o retiro das tropas no subsolo destruíram a noção de guerra espetacular e desvirtuaram a tradição da pintura histórica de representação panorâmica e cumulativa. Desse modo, a fotografia vai mudar para sempre a representação da guerra, pois mostrava que esta se faz, na maior parte do tempo de esperas, pausas e suspensões.<sup>102</sup>

**Figura 11 – Verascope/Richard. Reims La Catedral, sem data. Coleção Guilherme Santos. Instituto Moreira Salles.**



102 ADAMS, Gavin. *A mirada estereoscópica e a sua expressão no Brasil*. Tese (Doutorado em Comunicação e Estética do Audiovisual) Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004. P.61.

Figura 12: Rome Le Colysée. Verascope/Richard, sem data. Coleção Guilherme Santos. Instituto Moreira Salles.



Figura 13- Underwood&Underwood. Along the Appian Way, constructed 4th century B.C. from Rome to Brindin. Sem data.



**Figura 14: Verascope/ Richard. Paris, Blessè de la Guerre. Sem data. Coleção Guilherme Santos. Instituto Moreira Salles**



A fotografia amadora produziu uma enorme quantidade de fotografias tomadas por combatentes na Primeira Guerra Mundial.<sup>103</sup> Porém muitos fotógrafos profissionais eram enviados ao *front* em missões jornalísticas. A própria *Maison Richard* mandou seus fotógrafos para os campos de batalha da região da Champanha e produziu à época uma série com a temática. Canhões, trincheiras, ruínas e soldados em combate e até mesmo soldados desfigurados, são alguns dos aspectos que podemos encontrar na série que pertenceu a Guilherme Santos, como podemos ver na figura 14.

Obviamente, a estética do turismo estereoscópico das grandes companhias vai influenciar sobremaneira a linguagem estética dos estereoscopistas amadores, como Carlos da Rocha Fernandes e Guilherme Santos. A tangibilidade proporcionada pela estereoscopia, portanto, acabou por fazer prevalecer a temática da paisagem neste tipo de fotografia, fosse ela direcionada à educação de crianças e jovens (na estereoscopia pedagógica) ou ao “turismo de sofá”. O sucesso das paisagens na fotoestereoscopia, contudo, não se deu apenas como consequência da condição estereoscópica. Considerado por muitos historiadores da arte como um fenômeno típico do período moderno da Europa Ocidental, o gênero paisagístico vai alcançar seu ápice no século XIX e é geralmente associado a um novo jeito de olhar que advém com a modernidade.<sup>104</sup>

No livro *Landscape and Power*, W.J.T. Mitchell procura desmistificar alguns fatos reproduzidos pelo senso comum a respeito da Paisagem nas artes visuais. E, apesar de refutar a

103 GERVEREU, L. *Représenter la guerre, in Voir ne pes voir la guerre: histoire des représentations photographiques de la guerre*. Paris: Samogy, 2001. P. 22. Apud:ADAMS, Gavin. *A mirada estereoscópica e a sua expressão no Brasil*. Tese (Doutorado em Comunicação e Estética do Audiovisual) Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004. P.62.

104 MITCHELL, W.J.T. *Landscape and Power*. Chicago: University of Chicago Press, 2002. P. 7.

perspectiva eurocêntrica acerca da invenção da percepção da paisagem, não nega que o gênero foi o chefe da expressão artística do século XIX. Mitchell propõe uma abordagem triangular entre espaço, lugar e paisagem, afirmando “que lugar e espaço são dois conceitos constantemente trabalhados juntos, seja em formas binárias (de Certeau) ou em tríade (Le Febvre). A novidade seria articular as duas noções com o conceito de paisagem.”<sup>105</sup> Pensados em conjunto, os três pontos possibilitam um entendimento do lugar como ponto específico no qual as práticas sociais produzem distintas formas de consumir uma paisagem.

Para Mitchell, Paisagem é uma mídia/meio no mais completo sentido da palavra. É um significado material como a linguagem ou a pintura, embebida numa tradição de significação e comunicação cultural, um corpo de formas simbólicas capaz de ser invocada e reformulada para expressar significados e valores. Como um meio para expressar valor, possui uma estrutura semiótica tanto quanto o dinheiro, funcionando como um tipo especial de *commodity* que interpreta um papel simbólico único no sistema de troca-valor.

Like money, landscape is good for nothing as a use-value, while serving as a theoretically limitless symbol of value at some another level. At the most basic, vulgar level, the value of landscape express itself in a specific price: the added cost of a beautiful view in real state value; the price of a plane ticket to the Rockies, Hawaii, the Alps, or New Zealand. Landscape is a marketable commodity to be presented and represented in “packaged tours,” an object to be purchased, consumed, and even brought home in the form of souvenirs such as post cards and photo albums. In its double role as commodity and potent cultural symbol, landscape is the object of fetishistic practices involving the limitless repetition of identical photographs taken on identical spots by tourists with interchangeable emotions.<sup>106</sup>

O uso da paisagem como *commodity*, não obstante, será o grande trunfo das empresas que produziam e comercializavam fotografias estereoscópicas. A criação de um largo e definido mercado para fotografias de paisagem impressas têm início na metade final da década de 1850 - justamente o período que em as vistas estereoscópicas começam a ser comercializadas em larga escala. Assim,

...by means of incorporation of localized photographic business, in the form of combined photographic and publishing houses, that were dedicated to the production and sale of travel, architectural, and landscape prints and stereographic views to incoming tourists. Prints were initially sold at or close to points of geologic or geographic interests, either one at a time or in multiples arranged in the form of

---

105 LOPES, Marcos Felipe de Brum. *Mario Baldi: Fotografias e narrativas da alteridade na primeira metade do século XX*. Tese (doutorado) – Universidade Federal Fluminense – Programa de Pós-Graduação em História Social. Niterói, 2014.

106 MITCHELL. Op.Cit. P.14.

photographic albums. These photographic publishing houses first appeared in Europe in the 1850 and in the western United States by the early 1860.<sup>107</sup>

Antes disso, os trabalhos dos primeiros fotógrafos daguerreotipistas eram direcionados a uma pequena audiência de amadores e profissionais educados, o que teria estruturado a fotografia de paisagens em termos familiares. Não havia mercado para tais imagens e não havia jeito de trazê-las para a atenção de uma larga audiência, uma vez que não existia ainda uma produção em massa de técnicas de impressão fotográfica para livros. Desse modo, estes fotógrafos eram quase completamente dependentes das convenções do gênero pictórico. Tais convenções eram compartilhadas por artistas que trabalhavam com outras mídias como a litografia, a gravura e a própria pintura em tela.<sup>108</sup>

Durante a segunda metade do século XIX, enquanto a fotografia se distanciava das Belas Artes, os objetivos das representações fotográficas foram se afastando da estética da sugestão e movendo-se para a articulação-representação. A nova geração de fotógrafos começou então a prática da fotografia de paisagem consciente da estética paisagística em outras mídias, mas sem um compromisso arraigado àquelas formas. Libertos da obrigação de produzir obras de arte, os fotógrafos se viram também livres para gravar o que viam, sem restrições de convenções. Assim, o mito da contingência fotográfica teria conduzido os fotógrafos a produzirem imagens que eles acreditavam ser livres ao mesmo tempo em que seus padrões eram compromissados com a exatidão da natureza e da “vida real”.

Na prática, no entanto, tais fotógrafos acabaram por desenvolver uma abordagem para a produção de paisagens que somente parecia escapar dos motivos e fórmulas geralmente sancionados pela tradição pictórica. Enquanto que enfatizava, ao mesmo tempo, aquelas qualidades que eram julgadas pelos observadores como índices da fotografia. Assim, num movimento inverso, acabaram colaborando para um novo modo de observação da natureza e, conseqüentemente, para um novo jeito de pintar paisagens. De acordo com Joel Snyder: “a way of painting landscapes and viewing them became the way of looking at nature, which in turn guided photographers in make purportedly honest, scientifically sanctioned pictures of nature that somehow were supposed to escape artifice, personal interest, and subjective response.”<sup>109</sup>

As fotografias de paisagem do final do século XIX, portanto, não escaparam das convenções da pintura, mas as adotaram e as reformularam. Nesse sentido, é possível

---

107 SNYDER, Joel. *Territorial Photography*. In: MITCHELL, W.J.T. *Landscape and Power*. Chicago: University of Chicago Press, 2002. P. 179.

108 Ibidem.

109 SNYDER, Joel. *Territorial Photography*. In: MITCHELL, W.J.T. *Landscape and Power*. Chicago: University of Chicago Press, 2002. P. 185.

identificarmos na fotografia de paisagem daquele período - e conseqüentemente nas estereografias do gênero – as categorias que tradicionalmente caracterizam este tipo de imagem, como o Belo, o Pitoresco e o Sublime, todas distinções baseadas nos tipos de objetos e espaços visuais representados na pintura.

Sobre a noção de “pitoresco” aliás, Marcos F. de Brum Lopes, nos traz interessante reflexão que nos auxilia numa melhor compreensão acerca da experiência da paisagem. Segundo o autor, o pitoresco é uma característica que ecoa no vocabulário estético, mas não alimenta somente o que é oticamente perceptível, podendo abranger também a imagem mental produzida pela poesia, por exemplo. “Essa última possibilidade surgiu como conceito entre os britânicos do século XVIII e esteve relacionada à identidade inglesa, à representação da paisagem e às noções filosóficas do sublime e do belo.” Logo, também a fotografia vai abraçar o pitoresco ao passar a registrar elementos como castelos, ruínas, grandes árvores, grotas. “O pitoresco, porém, é feito de vários ingredientes.”<sup>110</sup>

Pode-se definir o pitoresco, em linhas gerais, como uma forma de ver a paisagem. No século XVIII, essa paisagem seria natural e britânica, mas ao longo da história passou a corresponder a qualquer região que oferecesse ao observador elementos pitorescos. Segundo Ian Whyte, o pitoresco se desenvolveu na Inglaterra e foi sistematizado em publicações como um manual de observação da paisagem. Praticantes contavam até com instrumentos ópticos para a transformação da realidade em imagem.<sup>111</sup>

Mitchell chama atenção para o fato de que há certamente um gênero da pintura conhecido como “paisagem”, definido com uma certa ênfase nos objetos naturais. O que tendemos a esquecer é que este assunto não é um simples material bruto a ser representado na pintura, mas é também uma forma simbólica nela mesma. Assim, a Paisagem pode ser representada pela pintura, desenho, gravura, fotografia, filme, cenário teatral, literatura, discursos e até mesmo pela música e outros “sons imagéticos”. Antes de todas essas representações secundárias, no entanto, a Paisagem é, ela mesma, um meio multissensorial e físico (terra, pedra, vegetação, água, céu, som e silêncio, luz e escuridão, etc.) em que significados culturais e valores são codificados, mesmo que sejam ali colocados por uma transformação física de um lugar - em paisagens de jardins e de arquitetura- , ou encontrados em lugares formados pela natureza.<sup>112</sup>

É justamente essa “multissensorialidade” da Paisagem que acreditamos ter casado tão bem com a singularidade do aparato estereoscópico. As vistas estereoscópicas ampliam a

110 LOPES, Marcos Felipe de Brum. *A praia: do pitoresco aos conflitos sociais sob o sol carioca*. IN: MAUAD, Ana Maria (Org). *Fotograficamente Rio: A Cidade e seus temas*. Niterói, RJ: PPGHistória – LABHOI-UFF/FAPERJ, 2016. Pp. 89-117. P.89.

111 LOPES. Op. Cit. P. 90.

112 MITCHELL, W.J.T. *Landscape and Power*. Chicago: University of Chicago Press, 2002. P.14.

visualização tátil e incorporam a participação corporal do espectador na imagem-espaco, causando nele a sensação de realismo, presença e bem-estar.<sup>113</sup>

Podemos nos utilizar dos conceitos de “ponto de vista” e “ponto de estar”<sup>114</sup> para entender as características que distinguem a fotografia estereoscópica da fotografia comum. O ponto de vista posiciona a pessoa em uma relação espacial com o meio ambiente de um ângulo específico para avaliá-lo e julgá-lo. Já o ponto de estar é uma condição imersiva total. As estereovistas estariam, desse modo, situadas entre estes dois polos. Não são uma mídia eletrônica e digital que nos colocam numa situação de total imersão, mas dão ao espectador a sensação de estar em uma cena representada. Logo, ao mesmo tempo em que representam uma superação da perspectiva renascentista - como afirmou Crary - podem ser consideradas uma espécie de antecipação da “realidade virtual” que conhecemos atualmente.<sup>115</sup> O grande diferencial que a fotografia estereoscópica proporciona ao seu observador, por tanto, é a interação profunda entre visão e tato, e entre visão, postura e propriocepção para conscientemente representar o espaço.

Devemos estar atentos, no entanto, para o fato de que tais questões técnicas, psicológicas e sociais relacionadas à percepção visual nem sempre produzem uma sensação de presença, mas no contexto histórico e cultural da segunda metade do século XIX é inegável que as estereovistas representaram um novo fator sensório-comunicativo.

#### 1.4.3 – Estereoscopia erótica

Como meio de representação, o estereoscópio era inerentemente obsceno, no sentido mais literal da palavra. Ele destruía a relação cênica entre espectador e objeto, intrínseca à configuração fundamentalmente teatral da câmera escura. Como indicamos, o funcionamento do estereoscópio dependia da prioridade visual do objeto mais próximo do espectador e da ausência de qualquer mediação entre olho e imagem. Tratava-se daquilo que Walter Benjamin viu como central na cultura visual da modernidade: “A cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto tão perto quanto possível na imagem, ou melhor, na sua reprodução.” Não é coincidência que, cada vez mais, o estereoscópio tenha se tornado sinônimo de imaginário erótico e pornográfico ao longo do século XIX.<sup>116</sup>

113 PARMEGGIANI, Paolo. *Between the Point of View and the Point of Being: the Space of the Stereoscopic Tours*. International Journal Of Film And Media Arts vol 1, n.º2. Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas, 2016. Pp. 34-47.

114 Conceitos desenvolvidos por De Kerckhove, D. & De Almeida, M. C. Em *The point of being*. Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2014.

115 PARMEGGIANI, Paolo. *Between the Point of View and the Point of Being: the Space of the Stereoscopic Tours*. International Journal Of Film And Media Arts vol 1, n.º2. Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas, 2016.

116 CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador: Visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2012. P. 125.

O sucesso mercadológico das estereoscopias eróticas entre as décadas finais do século XIX e as primeiras décadas do século XX é amplamente conhecido e consta em toda bibliografia que trata de fotografia estereoscópica. Apesar disso, até o momento não encontramos nenhum trabalho que se debruce especificamente sobre o tema. Sabemos, no entanto, que a *Maison Richard* foi uma das grandes incentivadoras da estereoscopia erótica, graças aos interesses pessoais do proprietário da marca. Jules Richard foi um amante do erotismo tendo produzido, ele próprio, uma infinidade de fotografias de mulheres nuas e, até mesmo se casando com uma de suas “damas”.

In the post Victorian era, European morals can hardly be described as loose. Yet, Richard spent considerable time and effort photographing naked women, and not just for personal consumption. In spite of their potentially scandalous nature, Richard sold copies of his nudes. No doubt many a viewer and slides were sold to “sporting gentlemen” thanks to these images. In today's world, one might argue it was strictly a business venture, designed to encourage comment and sell more product. It would appear, however, his interests were legitimate and the resulting commercial opportunity was merely a bonus.

Jules Richard was by no means the only photographer of naked women. He employed at least one photographer who also shot nudes, and of course there were any number of commercial and amateur photographers of the era who created collections as well.<sup>117</sup>

Segundo Jorge Leite Jr. a fotografia “pornográfica” nasceu junto aos primeiros daguerreótipos, provavelmente na década de 1840, em Paris. A primeira foto erótica de que se tem registro data de 1850 e foi tirada por Félix-Jacques-Antoine Moulin, que chegou a ser condenado a um mês de prisão pela produção de imagens do tipo<sup>118</sup> (Figura 15). Reinhard Seufert em seu estudo sobre porno-fotografia, no entanto, afirma que o primeiro nu frontal feminino é de 1860. Até então as mulheres apareciam sempre de costas, com as nádegas expostas.

No início, as fotografias pornográficas tinham prostitutas como modelos, as quais ganhavam uma quantia fixa para tal trabalho, ou elas mesmas pagavam pelas imagens e as usavam como cartão de visitas para clientes. Algumas vezes, as próprias donas de bordéis chamavam fotógrafos para, através das fotos, atrair fama para a casa. Outro uso frequente das fotos eróticas era como cartão postal. Surgido na década de 1870, este foi um meio fundamental de popularização e disseminação destas imagens, especialmente quando o nu feminino era apresentado sobre a forma de curiosidade antropológica, como as fotos das “mouras de seios nus” que, por serem consideradas imagens exóticas e representativas de povos e costumes “bárbaros”, sofriam menos policiamento para seu

117 Disponível em: <http://www.ignomini.com/photographica/stereophotovintage/richardnudes/richardnudes.html>. Último acesso em 23/01/2019 às 21:00 h.

118 Informação extraída de matéria publicada no sítio eletrônico: <http://www.historiaillustrada.com.br/2014/03/a-primeira-foto-erotica-da-historia.html>. Último acesso em 15/02/2018. às 18:50.

comércio, mesmo quando as tais modelos “mouras” eram inegavelmente europeias (Boëstch e Ferrié, 1998).<sup>119</sup>

O surgimento da cultura de massa na segunda metade do século XIX, contribuiu significativamente para a publicação de revistas eróticas. Na França, a revista *La Vie Parisienne*, fundada em 1863, vai se tornar muito popular quando em 1905, seu novo proprietário decide transformá-la em uma publicação erótica. Em termos estéticos, a revista refletiu a estilização da ilustração Art Nouveau e Art Decó, com belos desenhos animados em cores de vários artistas da época. No Brasil, a *La Vie Parisienne* influenciará o surgimento da principal publicação “galante” daquele período, a *O Rio Nu*. A estética Art Nouveau das ilustrações de *La Vie Parisienne* vai influenciar, sem dúvidas, as fotografias eróticas do período. A fotografia “pornoerótica” vai acompanhar, desse modo, as tradições dos nus artísticos da pintura, mostrando as mulheres nuas nas posições iguais às dos quadros clássicos.<sup>120</sup>

Ainda na França, uma das maiores produtoras de cartões-postais do país, a *ND Photo Studio* produziu uma quantidade significativa de fotografias eróticas que, no entanto, devem ser analisadas de acordo com o seu contexto de utilização. Seguindo uma tendência que se inicia na virada dos séculos XIX e XX, a *ND Photo Studios*, assim como outros estúdios parisienses, envia fotógrafos para as mais diversas colônias francesas. Rebecca J. DeRoo, em *Colonial Collecting – French Woman and Algerian Cartes Postales*, direciona sua atenção às fotografias de mulheres argelinas produzidas pelo estúdio francês em haréns do país e percebe que nestas imagens, o erotismo é influenciado por diferenças difusas na representação racial.

Estes postais, no entanto, acabaram por receber outros tipos de função para além do erótico para divertimento masculino, tendo sido encontrados alguns exemplares em coleções particulares de mulheres. Nesse sentido, a autora conclui que as imagens dos postais da *ND* refletem os interesses da indústria do turismo comercial e do governo colonial francês reforçando, entre os observadores, crenças burguesas sobre raça, trabalho e gênero. O fato de mulheres francesas trocarem e colecionarem os cartões-postais demonstra que elas aceitavam representações coloniais, incluindo hierarquias, trabalho degradante, e estereótipos de erotização feminina. Porém, reordenando, recategorizando, e exibindo os cartões em coleções, essas mulheres encontravam nas imagens possibilidades que excediam aquelas imaginadas pela indústria comercial e colonial que as produziram. Assim, os postais coloniais não apenas

---

119 LEITE JR., Jorge. *Das maravilhas e prodígios sexuais: a pornografia bizarra como entretenimento*. São Paulo: Annablume, 2006. P.70.

120 LEITE JR. Op. Cit. P.65.

reescrevem hierarquias aceitáveis, mas também a usam para deslocar e expandir as definições de feminilidade burguesa.<sup>121</sup>

A exploração da imagem feminina dos povos colonizados foi, no entanto, uma estratégia típica das nações imperialistas entre os séculos XIX e XX. Patricia Johnston observa que, enquanto a imagética antropológica incluía tanto homens quanto mulheres, a fotografia comercial do XIX e a propaganda turística do XX, destacava a mulher quase que exclusivamente. Apesar de a ênfase na sexualidade da mulher aborígine ser presente desde o início da imagética dos mares do sul, no XIX, os esforços bíblicos e classicistas foram gradualmente suplantados por um imaginário cada vez mais sensacionalista.

Depicting indigenous peoples in advertising thus challenged the agencies and their photographers in two key ways: they had to develop visual conventions to make the other culture enticing, and they had to reinforce the viewer's identify. The advertisements accomplished these goals by realigning the typical spectral relations on the ads. Rather than enabling the viewer to change places with the model, as advertisements typically did, these advertisements encouraged the viewer to objectify the native woman as part of a travel experience the consumer might possess.<sup>122</sup>

Ainda que não possamos incluir as fotografias analisadas por Johnston propriamente na categoria de “fotografias eróticas”, elas elucidam a maneira como o corpo feminino vem sendo explorado nas mídias visuais numa função dupla: proporcionam ao público masculino entretenimento e prazer, e ao público feminino, incutem padrões de comportamento e beleza a serem seguidos. De todo modo, cabe a observação de que tanto as imagens eróticas quanto as publicitárias, eram elaboradas e produzidas por editores e fotógrafos homens, brancos e ocidentais.

Voltando às fotografias eróticas, Leite Jr. destaca o lesbianismo encontrado nas produções da virada do século, como um exemplo da visão masculina, presente em imagens e textos desde o século XIX. “As mulheres que entregam-se a esse prazer, mostram-se nesses trabalhos sempre disponíveis também para o homem. A prática homossexual entre elas é mostrada mais como um passatempo que uma paixão, pois o prazer verdadeiro é sempre alcançado graças à virilidade masculina.”<sup>123</sup>(Figura 16).

121 DERROO, Rebeca J.. *Colonial Collecting – French Woman and Algerian Cartes Postales*. IN: HIGHT, Eleanor M. & SAMPSON, Gary D. *Colonialist Photography. Imag(in)ing Race and Place*. Routledge, 2013.

122 JOHNSTON, Patricia. *Advertising Paradise: Hawai'i in art, anthropology and commercial photography*. IN: HIGHT, Eleanor M. & SAMPSON, Gary D. *Colonialist Photography. Imag(in)ing Race and Place*. Routledge, 2013.

123 JOHNSTON, Patricia. *Advertising Paradise: Hawai'i in art, anthropology and commercial photography*. IN: HIGHT, Eleanor M. & SAMPSON, Gary D. *Colonialist Photography. Imag(in)ing Race and Place*. Routledge, 2013. P. 69.

De fato, a série de fotografias estereoscópicas de nus femininos encontradas na coleção Guilherme Santos comprovam as afirmações de Leite Jr.. Produzidas pela *Richard*, as vistas apresentam mulheres de maneira muito semelhante aos postais de mesmo gênero do período. Muitas são as imagens de mulheres em dupla, ou em grupo, insinuando um lesbianismo descompromissado. Em quartos de decoração romântica, ou em jardins floridos, os estilos Art Nouveau e o Art Decó dominam os cenários em que as fotos eram tiradas. Geralmente as mulheres eram retratadas com acessórios como colares, tiaras, ou até mesmo tecidos que cobriam parte do corpo (Figura 17).

As imagens eróticas da *Richard* são geralmente reconhecíveis pela localização. Além de produzir vistas deste tipo em uma propriedade que possuía no interior da França e também num cabaré frequentado pela classe média francesa, o *Tabarin*, Jules Richard possuía, em frente a sua residência em Paris, um estúdio construído com o propósito de receber e fotografar mulheres jovens, conhecido como *L'Atrium*.<sup>124</sup> A arquitetura do local tinha inspiração na Grécia Antiga o que, de acordo com Tomas Weynants, foi uma estratégia utilizada para dar às imagens pornográficas um ar de aceitabilidade artística. “Full Nudity in this time was certainly not generally accepted but the influence of Greek mythology in these photographs was his method to stop critiques.”<sup>125</sup>

Difícilmente os órgãos genitais aparecem nas imagens, e em nenhuma delas encontramos insinuações do ato sexual propriamente dito. Por conta disso, podemos dizer que as estereovistas da série enquadravam-se mais no estilo “erótico” do que “pornográfico”, apesar de os limites entre os dois termos ser fluido e, na maioria das vezes, de alta complexidade de definição.<sup>126</sup> Além disso, estamos nos referindo apenas às vistas da *Richard*. Ou seja, fotografias estereoscópicas de teor mais explícito tiveram uma circulação significativa no período em questão, porém ficaram restritas a um mercado clandestino especial, sujeito a prisões e confisco de coleções.<sup>127</sup>

Se o lugar por excelência da fotografia estereoscópica é a sala da família burguesa, a volumosa produção de estereoscópias pornográficas vai assombrar essa mesma família. “Banido da sala de visitas e da mirada familiar, a imagem estereoscópica pornográfica encontra caminho

---

124 Informação extraída de:

<http://www.ignomini.com/photographica/stereophotovintage/richardnudes/richardnudes.html>. Último acesso em 23/01/2019 às 21:00 h.

125 Disponível em: <http://users.telenet.be/thomasweynants/jules-richard.html>: Último acesso em 24/01/2019 às 14:00 h.

126 Ver: CARDOSO, Erika Natasha. *Carlos Zéfiro e os discursos morais no Brasil (1950 – 1970)*. Dissertação. (Mestrado em História) Universidade Federal Fluminense: Niterói, 2014.

127 PARENTE, José Inácio. *A estereoscopia no Brasil*. Rio de Janeiro: Sextante, 1999. P. 14.

de entrada no domínio masculino exclusivo do *drawing room*.”<sup>128</sup> Este “quarto de vestir” constitui aquilo que Michel Foucault identifica como o “lugar de tolerância” das sociedades burguesas da virada do século. Se a era vitoriana provocou o encerramento da sexualidade na família conjugal, sua lógica hipócrita forçava algumas concessões aos homens daquela sociedade. Assim, o *rendez-vous* e a casa de saúde seriam os locais típicos onde a expressão do desejo sexual e da sexualidade eram permitidos. “Fora desses lugares o puritanismo moderno teria imposto seu tríplice decreto de interdição, inexistência e mutismo.”<sup>129</sup> No quarto de vestir, longe das vistas da esposa e dos filhos, o homem burguês podia desfrutar de momentos de prazer, ainda que virtualmente, através da observação de vistas estereoscópicas de temática erótica.

Alguns autores, como Parente, defendem que nos períodos de declínio, a fotografia estereoscópica resistia apenas pela exploração de imagens eróticas e pornográficas.<sup>130</sup> Nesse sentido, a produção e o consumo de estereoscopias desse tipo costumam ser associadas à decadência da técnica e são geralmente abordadas nos trabalhos sobre o tema como algo menor.<sup>131</sup> Mas, se ao longo do século XIX o estereoscópio se tornou sinônimo de imaginário erótico e pornográfico, acreditamos que pesquisas mais abrangentes do que a que apresentamos aqui se façam necessárias.

De todo modo, o sucesso deste tipo de vista estereoscópica nos permite o reconhecimento de aspectos da sexualidade vivida entre os séculos XIX e XX no ocidente. Para Michel Foucault, a sexualidade advinda com o regime vitoriano não deve ser entendida somente por uma moral repressora, própria das sociedades burguesas, mas sobretudo pela ampliação dos discursos sobre o sexo. Essa “colocação do sexo em discurso” estaria relacionada a uma tradição ascética e monástica medieval que estimulava, sob a forma de uma constrição geral, a tarefa de dizer a si mesmo e a outrem, tudo que se possa relacionar com o sexo.

O essencial é bem isso: que o homem ocidental há três séculos tenha permanecido atado a essa tarefa que consiste em dizer tudo sobre seu sexo; que a partir da época clássica, tenha havido uma majoração constante e uma valorização cada vez maior do discurso sobre o sexo; e que tenha se esperado desse discurso, cuidadosamente analítico, efeitos múltiplos de deslocamento, de intensificação, de reorientação, de modificação sobre o próprio desejo. Não somente foi ampliado o domínio sobre o sexo e foram obrigados os homens a estendê-lo cada vez mais; mas sobretudo focalizou-se o discurso no sexo, através de um sentido completo e de efeitos variados que não se pode esgotar numa simples relação com uma lei de interdição. Censura sobre o sexo? Pelo contrário,

128 ADAMS, Gavin. *A mirada estereoscópica e a sua expressão no Brasil*. Tese (Doutorado em Comunicação e Estética do Audiovisual) Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004. p. 7.

129 FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: A vontade de saber*. São Paulo: Paz e Terra, 2014. P.9.

130 PARENTE. Op. Cit. P. 14

131 Parente é o principal autor brasileiro a atuar com esta perspectiva evolucionista da fotografia estereoscópica que associa a temática pornográfica ao declínio da técnica.

constituiu-se uma aparelhagem para produzir discursos sobre o sexo, cada vez mais discursos, susceptíveis de funcionar e de serem efeito de sua própria economia.<sup>132</sup>

É justamente entre meados dos séculos XVIII e XIX que a pornografia será definida enquanto gênero literário específico, ainda que a emergência da cultura erótica tenha se dado já no Renascimento.<sup>133</sup> Podemos perceber a popularização da estereoscopia erótica, portanto, como um desdobramento inevitável da pornografia enquanto gênero literário, fenômeno que, por sua vez, atesta a necessidade da sociedade moderna de falar sobre o sexo, não explicitamente, mas “valorizando-o como *o segredo*.”<sup>134</sup> Veremos, então, na sociedade burguesa dos séculos XIX e XX, uma explosão e uma fragmentação da perversão, configurando, segundo Foucault, um tipo de poder que se exerceu sobre o corpo e o sexo, que não tem os efeitos da interdição, mas que reduz as sexualidades singulares. Desse modo, devemos abandonar a hipótese de que as sociedades industriais modernas inauguraram um período de repressão, pois o que se dá, na realidade é, através de mecanismos entrecruzados, “a proliferação de prazeres específicos e a multiplicação de sexualidades disparatadas”<sup>135</sup>.

A presença de uma coleção de estereoscopias eróticas da *Richard* no acervo de Guilherme Santos, nos revela desde já, aspectos de sua subjetividade e de sua inserção na sociedade burguesa da virada do século. Abordaremos a subjetividade do fotógrafo em capítulos posteriores com maior profundidade, por hora, creio ser interessante nos voltarmos para a questão particular de sua sexualidade. Aos 25 anos Guilherme se uniu em matrimônio com Maria Mendonça dos Santos e com ela teve seis filhos. Seu casamento foi “muito feliz e pleno”<sup>136</sup>, durou mais de 50 anos e só foi interrompido pela morte de sua esposa.

Segundo Foucault, a medicina das perversões e os programas de eugenia foram, na tecnologia do sexo, as duas grandes inovações da segunda metade do século XIX. Surgia naquele século um projeto médico e político de organizar uma gestão estatal dos casamentos, nascimentos e sobrevivências, de modo que o sexo e a sua fecundidade passaram a ser administrados. As inovações se articulavam facilmente pela teoria das “degenerescências”, de modo que o conjunto perversão-hereditariedade-degenerescência constituiu o núcleo sólido de tais tecnologias em aliança com a psiquiatria, a jurisprudência e a medicina legal. Por esta razão, as técnicas de repressão mais rigorosas não só se formaram, mas foram primeiramente aplicadas nas classes

132 FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: A vontade de saber*. São Paulo: Paz e Terra, 2014. P. 26.

133 HUNT, Lynn. (org.) *A invenção da pornografia - A obscenidade e as origens da modernidade, 1500-1800*. São Paulo: Hedra, 1999.

134 FOUCAULT. Op. Cit. P.39.

135 Ibidem. P. 54.

136 Lília de Maya Monteiro. , Depoimento da série Projetos Especiais – Projeto Guilherme Santos, Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, em 22 de janeiro de 1988.

dirigentes com muito mais rigor, tendo as classes populares escapado a este novo dispositivo de sexualidade. Num movimento claro de distinção de classe, a burguesia tratou de cuidar do seu corpo preocupada com a sua descendência.

Inserido nesta lógica burguesa da família conjugal monogâmica, dos imperativos da higiene e da assepsia, do vigor físico e da pureza moral do corpo social, Guilherme Santos evidentemente cumpria as normas comportamentais que lhe eram socialmente apresentadas. Estas normas, no entanto, concediam-lhe o direito de frequentar “lugares de tolerância” e colecionar estereoscopias eróticas. Desfrutar destas concessões morais, configurava não somente uma expressão de masculinidade e virilidade, mas sobretudo, a maneira pela qual Guilherme Santos se conduzia moralmente dentro de sua vida conjugal.<sup>137</sup>

---

137 Foucault define como “moral” o conjunto de regras e ação proposto aos indivíduos e aos grupos por intermédio de aparelhos prescritivos diversos. Acontece que muitas vezes estas regras são transmitidas de uma maneira difusa permitindo compromissos ou escapatórias. Porém, por “moral” entende-se também o comportamento real dos indivíduos em relação aos valores e regras que lhe são propostos, designando a maneira pela qual eles se submetem mais ou menos a um princípio de conduta. Assim, o estudo desse aspecto da moral deve determinar de que maneira e com que margens de variação ou transgressão os indivíduos ou os grupos se conduzem em referência ao sistema prescritivo que é explícita ou implicitamente dado em sua cultura, e do qual eles tem uma consciência mais ou menos clara.

Figura 15: MOULIN, Félix-JacquesAntoine. Two nudes standing, 1850.



Figura 16: Verascope/ Richard. “Nu feminino”, sem data. Coleção Guilherme Santos. Instituto Moreira Salles.



Figura 17: Imperial Series. “A alma da alegria”, sem data.



### 1.5 – Considerações finais sobre o capítulo

A fotografia estereoscópica produzida entre os séculos XIX e XX não se restringiu às temáticas que pontuamos neste capítulo. Se tudo é digno de ser fotografado, tanto as fotoestereoscopias das empresas especializadas quanto as dos fotógrafos amadores deparou-se com um universo quase ilimitado de temáticas possíveis, sendo o limite dado apenas pela possibilidade da câmera estereoscópica chegar ou não em determinado lugar.

Um dado curioso apontado por Adams é a quase ausência de direções específicas para a composição estética de uma fotografia estereoscópica nos manuais e literatura técnica do período. “A única recomendação que se faz mais ou menos frequentemente é a colocação de algum elemento no primeiro plano, à margem da fotografia, para destacar o efeito de profundidade.”<sup>138</sup>

Procuramos ao longo deste capítulo mostrar as especificidades da fotografia estereoscópica em relação à fotografia bidimensional, sem deixar de apontar as aproximações entre ambas, tanto nos seus usos e funções, quanto em suas características formais. Logo, ainda que seja impossível apontar os limites estéticos e temáticos da fotoestereoscopia, acreditamos que a técnica foi capaz de mobilizar um tipo de experiência visual peculiar.

A fotografia estereoscópica foi, portanto, um fenômeno típico da segunda metade do século XIX e, com menos força, da primeira metade do século XX. Seu sucesso só pode ser

138 ADAMS, Gavin. *A mirada estereoscópica e a sua expressão no Brasil*. Tese (Doutorado em Comunicação e Estética do Audiovisual) Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004. P.131.

entendido quando buscamos entender também as condições e forças que permitiram a formação de um modelo dominante de observador, característico do período em questão.

Ainda que saibamos ser impossível definir um tipo único de observador, vimos que a observação de vistas estereoscópicas foi atividade muito popular no final do século XIX, em conjunto com outros aparelhos e dispositivos ópticos. No início do século XX a fotografia estereoscópica passou a ser também produzida por fotógrafos amadores, restrita a um universo muito limitado de homens abastados, a partir da segunda metade deste mesmo século sua produção e observação vai entrando em desuso, de modo que a fotografia bidimensional torna-se hegemônica. Mas, ainda que os cartões estereoscópicos tenham se tornado peças de museu e objetos colecionáveis, o desejo pela *tangibilidade* da imagem técnica parece nunca ter saído de cena. View-Master, Cinema 3D, simuladores, Realidade Virtual. Todas essas mídias mostram que, se com o passar tempo “desaprendemos” a visualizar cartões estereoscópicos da maneira como era praticada no século XIX, a imagem tridimensional foi deslocada para diferentes aparatos e hoje pode ser acessada das mais diversas formas e nos mais distintos meios.

**Capítulo 2: A estereoscopia no Brasil: recepção, difusão e prática entre os séculos XIX e XX.**

Numa sociedade em que a grande maioria da população era analfabeta, tal experiência [visual] possibilita um novo tipo de conhecimento, mais imediato, mais generalizado, ao mesmo tempo que habilita os grupos sociais a formas de auto-representação até então reservadas à pequena parte da elite que encomendava a pintura de seu retrato. A demanda social por imagens incentivou pesquisas no sentido de melhorar a qualidade técnica das representações, facilitar o seu processo de reprodução e retirar-lhe o caráter de relíquia, ainda presente do daguerreótipo.<sup>139</sup>

A reflexão que abre esse capítulo evidencia a importância que as imagens técnicas assumiram na cultura visual oitocentista. Decorrente da demanda social por imagens cada vez mais imediatas, o protocolo estabelecido pelos riscados e gravuristas que redesenharam o Brasil depois da abertura dos portos em 1808, migrou para as diferentes formas de figurar visualmente o mundo social. Litogravuras, xilogravuras, gravuras em metal delinearam um Brasil para o Segundo Império em um conjunto variado de imagens que circulavam mundo a fora.

O advento das imagens técnicas neste período seguirá, desse modo, a tendência estabelecida pelos protocolos de uma cultura visual, em que imagens migravam de suporte para suporte confirmando o princípio geral de que produzimos imagens com base em repertórios visuais que conferem inteligibilidade àquilo que vemos.<sup>140</sup> Arelada à conquista de novos mercados e ao fascínio causado pelas paisagens exóticas das diversas regiões do Novo Mundo, a imagem fotográfica produzida no Brasil imperial constituiu-se com base nos cânones da pintura de paisagem e das vistas que tanto interessava ao estrangeiro. Nem por isso, a fotografia de vistas deixou de desenvolver uma linguagem e estética próprias, conjugando “progresso material” com a “fantasia lúdica”, na construção de um mundo novo ideal.<sup>141</sup>

No século XIX, a fotografia de paisagem prendia-se aos cânones da pintura romântica e do paisagismo dos grandes panoramas. Daí as chapas de grande formato aparecerem como as mais adequadas a este tipo de fotografia: produziam um resultado próximo ao das vistas e dos panoramas pintados. Marc Ferrez, fotógrafo brasileiro que atuou na corte a partir da década de 1870, especializou-se em vistas,

---

139 MAUAD, Ana. *Imagem e autoimagem do Segundo Reinado*. IN: NOVAIS, Fernando A. (coord.); ALENCASTRO, Luiz Felipe de. (org.). *História da vida privada no Brasil: Império*. São Paulo: Cia das Letras, 1997. P.189.

140 MAUAD. Op. Cit. P.189.

141 TURAZZI, Maria Inez. *Poses e Trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1899)*. Rio de Janeiro: Funarte/Rocco, 1995. P. 102.

chegando a aperfeiçoar o aparelho inventado por M. Brandon, próprio para vistas panorâmicas.<sup>142</sup>

Chegando ao Brasil na década de 1840, a fotografia se desenvolve rapidamente no país, de modo que em 1870 já havia na Corte pelo menos 38 estúdios fotográficos.<sup>143</sup> Muitos deles ofereciam em suas oficinas, além de seus serviços, produtos para a produção de fotografias, como os papéis para a revelação, chapas de vidro e de metal e químicos. Com a ampliação do campo profissional da fotografia e, conseqüentemente, da demanda por este tipo de produto, sua comercialização passou a ser realizada em lojas especializadas. “Tal movimento denota a industrialização de produtos químicos e da ótica, relacionados à segunda Revolução Industrial.”<sup>144</sup> Paralelamente, estes espaços de produção, edição e comercialização de “vistas”, eram também “os locais de aprendizagem dos novos ofícios ligados à imagem e, mais do que isso, de educação do olhar”.<sup>145</sup>

Observando-se mais de perto o endereço desses estabelecimentos – para ser mais precisa, a rua do Ouvidor e cercanias – podemos constatar que bem próximo, ou mesmo no interior dessas livrarias e tipografias, concentrava-se um número bem grande de estúdios fotográficos estabelecidos no país a partir de meados do século XIX. Muitos fotógrafos haviam chegado ao país aportando primeiro em outras cidades. Mas foi o Rio de Janeiro, como centro administrativo, político, econômico e cultural do Império, que se tornou polo concentrador e, ao mesmo tempo, difusor do processo de desenvolvimento da fotografia no Brasil.<sup>146</sup>

Frequentar os ateliês dos fotógrafos da Corte era, naquela época, parte de um hábito de distinção frequentemente compartilhado por aqueles que espelhavam-se no modelo parisiense de civilização. Quanto mais próximo à Rua do Ouvidor, mais *status* tinha o estúdio e maior reconhecimento o fotógrafo. Logo, além das já citadas fotografias de paisagens, eram os retratos que mais atraíam a clientela da Corte, mas também do interior, especialmente da região do Vale do Café. Se internacionalmente foi amplamente criticada pela estética da época, no Brasil a fotopintura teve um grande público, uma vez que fornecia um ar aristocrático à fotografia e remetia aos tempos em que somente uma pequena parcela de privilegiados podiam

142 TURAZZI, Maria Inez. *Poses e Trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1899)*. Rio de Janeiro: Funarte/Rocco, 1995. P. 190.

143 Ibidem.

144 MAUAD, Ana. *Imagem e autoimagem do Segundo Reinado*. IN: NOVAIS, Fernando A. (coord.); ALENCASTRO, Luiz Felipe de. (org.). *História da vida privada no Brasil: Império*. São Paulo: Cia das Letras, 1997. P. 195.

145 TURAZZI, Maria Inez. *Marc Ferrez: Fotografias de um “artista ilustrado”*. São Paulo: Cosac&Naify, 2000. P. 15.

146 Idem. *Poses e Trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1899)*. Rio de Janeiro : Funarte/Rocco, 1995. P. 100.

ser retratados em óleo sobre tela. Assim, podemos dizer que, “o século XIX, afora o fascínio causado pelas vistas estereoscópicas, foi dominado pela preeminência do retrato.”<sup>147</sup>

Apesar deste fascínio, temos na bibliografia especializada poucos estudos que se dedicam à prática da estereoscopia no Brasil durante o século XIX, ausência que se estende também para o século XX. Em geral, a técnica estereoscópica é citada somente de passagem nas obras sobre fotografia, mas sua popularidade em nível internacional é sempre afirmada em tais obras. O que explicaria, então, esta ausência de trabalhos sobre a estereoscopia no Brasil?

Em seu estudo, Gavin Adams levanta então a questão da “invisibilidade” da produção estereoscópica brasileira anterior a 1900. Seria possível que o Brasil simplesmente não tivesse participado da febre mundial nem mesmo como consumidor de cartões estereoscópicos? Ou ainda, nem mesmo o “observador moderno” que descreve Jonathan Crary, teria se constituído no Brasil no século XIX? Se a imagem técnica prosperou em terras brasileiras tão logo o primeiro daguerreótipo foi aqui apresentado em 1840, poderia a estereoscopia ter sido simplesmente ignorada pelo regime de visualidade brasileiro do oitocentos?

O problema da suposta invisibilidade da produção estereoscópica brasileira é o que pretendemos responder neste capítulo. Bem como, a explosão estereoscópica vivida por aqui, na passagem do século XIX para o XX, período em que a produção nacional foi indiscutivelmente mais rica.

Para traçar este panorama, nossas fontes incluem os anúncios publicados nas edições do *Almanak Laemmert* (1850-1889) e também no *Jornal do Commercio* e *Gazeta de Notícias* entre as décadas de 1850 a 1890. Além da tese de Maria Christina Miranda da Silva sobre a presença dos aparelhos ópticos no Rio de Janeiro do século XIX<sup>148</sup>, trabalho que serviu de referência para a nossa pesquisa. Sobre o período da segunda metade do século XX, utilizaremos como fontes as matérias e artigos dos seguintes jornais: *Jornal do Brasil*, *Jornal do Commercio*, *Gazeta de Notícias* e *Tribuna da Imprensa*; além das revistas: *O Malho*, *O Cruzeiro*, entre as décadas de 1930 e 1950.

## 2.1 – Século XIX: chegada e difusão da estereoscopia no Brasil

Para José Inácio Parente, a história da estereoscopia no Brasil pode ser dividida em três períodos distintos, são eles: “Os precursores” que vai de 1855 a 1895; “Figurinhas e Cartões”,

147 TURAZZI, Mari Inez. *Poses e Trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1899)*. Rio de Janeiro: Funarte/Rocco, 1995. P.191.

148 SILVA, Maria Cristina Miranda da. *A presença dos aparelhos e dispositivos ópticos no Rio de Janeiro do século XIX*. Tese (Doutorado em Comunicação) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006.

entre 1895 e 1915; e “A Era do Verascope”, que cobre o período entre os anos de 1910 e 1958. O primeiro período, que abrange a chegada da estereoscopia ao Brasil, seria marcado principalmente pela atuação de Revert Henri Klumb, fotógrafo alemão que foi agraciado pela família real com o título de “Fotógrafo da Casa Imperial” em 1861.<sup>149</sup>

William C. Darrah em *The World of Stereographs*<sup>150</sup>, faz um levantamento da produção estereoscópica do século XIX de diversos países do globo, incluindo aí os latino-americanos. Enquanto no México são citados sete estúdios, que atuavam em cinco diferentes localidades<sup>151</sup>, no Brasil temos apenas quatro estúdios de fotógrafos atuantes na estereoscopia. Dentre eles, o do já citado Klumb, além de R.H. Fuhrman, George Leuzinger, e o estúdio da dupla Henschel & Benque. A partir de Darrah, a comparação entre a produção dos dois países indica claramente uma maior produção mexicana. Além disso, seu levantamento aponta também para a presença de vistas produzidas no México em coleções das firmas estereoscópicas estadunidenses.

The most ambitious series (157 titles) was published by Kilburn Brothers (1873). The negatives, which were made by Edward Kilburn, include people at work, Mayan monuments and village scenes. The implicit activity and coordinated sequence anticipate the later tour technique developed by Bert Underwood.<sup>152</sup>

No entanto, não há conhecimento sobre a presença de vistas brasileiras em coleções de firmas estereoscópicas internacionais. Segundo Adams, ainda que imagens do México publicadas pela *Kilburn* representem menos de 1% do total de suas imagens em catálogos, esta pequena fatia parece ter sido suficiente para a manutenção de um robusto mercado regional e nacional.<sup>153</sup>

Parente afirma que em todas as instituições e coleções particulares brasileiras por ele pesquisadas, provavelmente não se preservam mais do que 340 fotografias realizadas no Brasil, entre 1857 e 1880.<sup>154</sup> Os números apontados por Parente apresentam paralelo com o levantamento realizado por Silva na tese *A presença dos aparelhos e dispositivos ópticos no Rio de Janeiro do século XIX*. Apesar deste número relativamente pequeno, a autora defende que no Brasil a estereoscopia teve uma relativa presença, possibilitando ao observador sua inserção na modernidade “civilizatória” das outras nações e, ainda, contribuindo na formação

149 PARENTE, José Inácio. *A Estereoscopia no Brasil*. Rio de Janeiro: Sextante, 1999. P. 16.

150 DARRAH, William C. *The World of Stereographs*. Nashville, Tennessee: Land Yatch Press, 1997.

151 São eles: Barroeba e Carlos Clausnitzer em São Luis Potosi; V. Contreras em Guajuato; Alberto Fahrenberg e A. Lagrange & Hermano em Monterey; Juleo Michaud, na cidade do México; G.L. Zuber em Mazatlan.

152 DARRAH. Op. Cit. P. 142.

153 ADAMS, Gavin. *A mirada estereoscópica e a sua expressão no Brasil*. Tese (Doutorado em Comunicação e Estética do Audiovisual) Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004. P.13.

154 PARENTE. Op. Cit. P.25.

da auto-imagem de um país em crescimento e a caminho do progresso e da civilização. Silva demonstra que não só o estereoscópio, mas toda uma diversidade de aparelhos e dispositivos ópticos tiveram uma inserção significativa na cultura visual dos cariocas do século XIX, de modo que não é possível negar que o Brasil tenha participado ativamente do processo de modernização do olhar apontado por Crary.

A investigação empreendida por Silva confirma que dispositivos como a lanterna mágica, o cosmorama, o diorama e o telescópio, entre outros, circularam na Corte desde as primeiras décadas do século XIX. Ainda que inicialmente em âmbito privado, rapidamente passaram a ser veiculados em estabelecimentos especializados e a ser anunciados tanto como “novidade científica” quanto como “divertimento”. As exposições destes aparelhos em locais públicos como feiras e festas propiciaram ainda novos espaços de sociabilidade e alteraram o universo visual da cidade que agora era povoado também por vistas de cidades do exterior, fatos históricos e imagens pedagógicas.

Desse modo, Silva afirma ser possível postular que a população carioca, especialmente a parcela pertencente à aristocracia e à burguesia em ascensão, estava sim aberta ao novo regime de visualidade que se configurava especialmente na Europa e nos Estados Unidos. Havia de fato um público ávido por essas novidades visuais na corte o que, segundo a autora, pode ser corroborado pelo fato de o daguerreótipo ter chegado ao Brasil pouquíssimo tempo depois de sua invenção. Contribuem ainda para esta premissa, o pioneirismo de Klumb na produção de estereoscopias e a coleção de vistas estereoscópicas que nos foi legada pelo imperador D. Pedro II. Conforme afirma Gilberto Ferrez:

...a evolução da técnica fotográfica no Brasil seguiu a rigor, e com apenas o tempo decorrido de uma viagem, tudo o que foi aparecendo no mundo, e que tivemos artistas fotógrafos à altura dos melhores surgidos nos grandes centros onde se traçavam os rumos do novo invento: França, Inglaterra, Alemanha, Estados Unidos da América.<sup>155</sup>

### 2.1.1 – *Um ilustre entusiasta*

Durante o Segundo Reinado, um dos grandes entusiastas da fotografia no Brasil será o próprio imperador. Primeiro brasileiro a adquirir e utilizar um equipamento de daguerreotipia em 1840, Dom Pedro II tornou-se a figura central da fotografia brasileira do século XIX, de modo a constituir a primeira grande coleção de fotografias do país e rivalizar com a rainha

---

155 FERREZ, Gilberto. *A fotografia no Brasil: 1840-1900*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985. P. 18.

Vitória da Inglaterra na atribuição de honrarias aos praticantes da nova técnica.<sup>156</sup> Homem culto e atento às manifestações artísticas, descobertas científicas e avanços tecnológicos, o imperador esteve à frente de um projeto civilizatório para o país que tinha no binômio Civilização e Natureza, os componentes da formulação ideológica da nação.

Segundo Ricardo Salles, tal dicotomia se traduzia “em dois elementos constitutivos da nova nacionalidade que interagiam: o Estado monárquico, portador e impulsionador do projeto civilizatório, e a natureza como base territorial e material deste Estado”<sup>157</sup>. Nesse sentido, a “construção do nacional” na produção cultural brasileira vai se dar na valorização dos feitos heroicos, na exaltação da natureza exuberante e na própria exaltação do índio, como podemos observar nos romances indianistas de José de Alencar. Assim, no duplo projeto de dar conta da gênese da nação brasileira, inserindo-a numa tradição de civilização e progresso<sup>158</sup>, considerava-se que a imagem do país no estrangeiro e a representação que este fazia de si mesmo, tanto interna quanto externamente, eram parte fundamental do processo de construção de seu futuro enquanto nação, especialmente no campo simbólico. Sublinhada pela ideologia do progresso, era com as luzes da Europa que o país se iluminava, especialmente com o brilho da França, principal influência dos intelectuais da corte.<sup>159</sup>

A expansão da fotografia, por sua vez, fez parte deste amplo processo de intercâmbio com as nações europeias. D. Pedro II esteve atento a este aspecto quando investiu na produção e divulgação de imagens sobre o Brasil. Diante da visível expansão dos negócios ligados ao setor, o governo imperial apressa-se em regulamentar a atividade, a fim de extrair impostos desse novo ramo industrial e comercial. Nesse sentido,

...em 1853, a Secretaria dos Negócios da Fazenda do Império determinava que as oficinas de fotografia que também fornecessem as molduras dos retratos de seus clientes passavam a estar sujeitas ao “imposto de lojas”, e no Manual dos impostos e contribuições em vigor, editado em 1875, o “empresário de fotografia” já aparecia na 30ª classe das profissões taxadas pelo Imposto de Indústria e Profissões, criado no ano anterior.<sup>160</sup>

156 VASQUEZ, Pedro Karp. *A fotografia no Império*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002. P. 8.

157 SALLES, Ricardo. *Nostalgia Imperial: A formação da Identidade Nacional no Brasil do Segundo Reinado*. Topbooks: Rio de Janeiro, 1996, p. 98. IN: KOSSOY, Boris. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009. p. 74.

158 GUIMARÃES, Manoel Luis Lima Salgado. *Nação e Civilização nos Trópicos: o Instituto Histórico Geográfico Brasileiro e o projeto de uma história nacional*. Rio de Janeiro: Revista Estudos Históricos, 1998. Pp. 5-24.

159 TURAZZI, Maria Inez. *Poses e Trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1899)*. Rio de Janeiro: Funarte/Rocco, 1995.

160 TURAZZI, Maria Inez. *Marc Ferrez: Fotografias de um “artista ilustrado”*. São Paulo: Cosac&Naify, 2000. PP.16-17.

Um investimento de peso foi feito também no âmbito das exposições internacionais. Configurando-se como encarnação do progresso, no recinto das exposições “a internacionalidade do espetáculo materializava a expansão do horizonte capitalista.”<sup>161</sup> Nestes espaços, as nações participantes podiam se inserir numa espécie de hierarquia do progresso e aí a fotografia encontraria uma função incontestável. Pois, mais do que qualquer outra mídia, era capaz de concentrar representações supostamente objetivas dos mais longínquos e estranhos lugares do mundo. A história do desenvolvimento da fotografia no Brasil relaciona-se, então com a história das exposições nacionais e internacionais do país. Inseridas num processo mais amplo de construção e afirmação de uma “identidade brasileira”, essas duas histórias estão ligadas ao um tipo de leitura da “história nacional”, tipicamente oitocentista que objetivava reproduzir fielmente o presente e elaborava as imagens de seu futuro. No Brasil, era grande a empolgação do imperador com as exposições e, por esta razão, em 1861, D. Pedro II abre a primeira Exposição Nacional do País.

Precedidas por exposições provinciais, as primeiras exposições nacionais representaram um estímulo à expansão da atividade fotográfica no país, ao mesmo tempo que passaram a levar para o exterior, sob a chancela do governo imperial, retratos e paisagens do Brasil que, pouco a pouco, divulgariam no meio fotográfico internacional nomes como o de Leuzinger, Pacheco, Ferrez e outros.<sup>162</sup>

Enquanto amante da fotografia, o imperador acompanhou de perto os progressos da técnica e os trabalhos dos profissionais que atuavam no Brasil. O título de “fotógrafo da Casa Imperial” conferia aos fotógrafos agraciados, sobretudo prestígio e popularidade, mais do que honraria e distinção. Além de proporcionar um aumento significativo da clientela desses profissionais, incluía na lista de cliente dos mesmos, a própria família imperial. Não obstante, nenhuma outra família gastou tanto com fotografia quanto a imperial.<sup>163</sup>

As fotografias pertencentes à família imperial incluem uma gama variada de temas: desde os retratos posado mais formais, passando pelas imagens do cotidiano, até os panoramas e os registros das solenidades do Império em diferentes províncias. Existiam ainda as fotografias que eram enviadas às exposições universais, onde a imagem do Brasil adequava-se a cultura ocidental. Numa dessas fotos, o imperador é retratado acompanhado por livros, pelo globo e por canetas-tinteiros, todos signos condizentes com um Brasil moderno e culto. O imperador é a imagem do Império nas exposições universais, e a fotografia possibilita essa identificação.<sup>164</sup>

161 TURAZZI. Op. Cit. 1995. Pp, 28.

162 Idem, ibidem. Pp. 105.

163 MAUAD, Ana. *Imagem e autoimagem do Segundo Reinado*. IN: NOVAIS, Fernando A. (coord.); ALENCASTRO, Luiz Felipe de. (org.). *História da vida privada no Brasil: Império*. São Paulo: Cia das Letras, 1997. Pp.181-233.

O interesse do imperador pela fotografia denota, nesse sentido, mais do que o objetivo de promover uma imagem do Brasil enquanto nação inserida no processo civilizatório, a promoção da auto-imagem do monarca enquanto símbolo desta “linguagem civilizatória”. Assim, a imagem de Dom Pedro “amante das letras e das artes” difundida pelos fotógrafos reais, foi igualmente importante para o processo de construção da nacionalidade brasileira. Conforme Mauad, “enquanto a imagem da corte era uma imagem não somente pública, mas publicada nos jornais e nas exposições universais, a imagem do Império ainda tinha como modelo a família imperial.”<sup>165</sup>

Por esta razão, a família imperial será amplamente fotografada pelos mais consagrados fotógrafos e das mais diferentes formas. Em fotopinturas, fotomontagens, em estúdios simulando ambientes naturais, situações solenes ou informais e, como não poderia deixar de ser, em retratos estereoscópicos. Introduzida no país na segunda metade do século XIX, a estereoscopia terá como um dos seus grandes incentivadores, mais uma vez, o imperador D. Pedro II. O alemão Revert Henrique Klumb, foi o fotógrafo pioneiro da técnica tridimensional no país. Efetuando uma ampla documentação com esse sistema entre os anos de 1855 e 1862, realizou cerca de 200 imagens estereoscópicas mostrando a capital do império ainda com feições coloniais.<sup>166</sup>

Fotógrafo da corte até 1880, em seu trabalho Klumb focaliza os principais monumentos e logradouros públicos da época, sendo o primeiro a se aventurar pelo Alto da Boa Vista e pela Floresta da Tijuca. Seu trabalho possui valor excepcional, pelo pioneirismo técnico e pela documentação histórica da cidade e do estado do Rio de Janeiro, de cidades do estado de Minas Gerais, além dos registros da família imperial brasileira.<sup>167</sup> Em 1860, Klumb é condecorado com uma menção honrosa na 14ª Exposição Geral de Belas Artes da Academia Imperial de Belas Artes e, em 1872 publicou um dos primeiros livros de fotografia editados no Brasil: *Doze Horas em Diligência. Guia do Viajante de Petrópolis a Juiz de Fora*, com textos e fotos de sua autoria.<sup>168</sup> Viveu no Rio de Janeiro de 1855 até o final da década de 1850, produzindo belas fotografias estereoscópicas sobre a cidade, suas paisagens e seus habitantes e registrando os usos e os costumes da época, inclusive o regime de escravidão no país. Consta

164 MAUAD, Ana. *Imagem e autoimagem do Segundo Reinado*. IN: NOVAIS, Fernando A. (coord.); ALENCASTRO, Luiz Felipe de. (org.). *História da vida privada no Brasil: Império*. São Paulo: Cia das Letras, 1997. P. 197.

165 Ibidem. P. 185.

166 Informação extraída do sítio eletrônico <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21647/revert-henrique-klumb>. Último acesso em 05/01/2018 às 08:00 h.

167 Biblioteca Nacional – Coleção Thereza Christina Maria – Klumb, Revert Henrique, fl 1855-18880 – 1-76.

168 Informação extraída do sítio eletrônico: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21629/george-leuzinger>. Último acesso em 05/01/2018 às 9:00 h.

na coleção urbana de Klumb uma fotografia estereoscópica em cartão, datada de 1860, na qual retrata uma vendedora ambulante, provavelmente uma escrava alforriada, por ele denominada “Type de negresse”.<sup>169</sup>

É importante destacar que no oitocentos, era a estética do exótico que delineava a escravidão. “As classes populares só figuravam nas fotografias na condição de “tipos humanos”, objetos de atenção das casas fotográficas para produzir o lado pitoresco da sociedade imperial.”<sup>170</sup> Nesse sentido, a fotografia da vendedora ambulante de Klumb insere-se na busca do pitoresco da sociedade imperial, característica das casas fotográficas da corte. A Casa Leuzinger, por exemplo, foi responsável por uma série de seis *cartes de visite* que registram o trabalho dos ambulantes, na sua maioria negras vendedoras de frutas, doces e fazendas. E, em panoramas que representam o casario da Lapa, a atividade das lavadeiras é indicada por roupas estendidas nos varais.<sup>171</sup>

George Leuzinger, por sua vez, foi outro importante pioneiro da fotografia estereoscópica no Brasil. Em 1861, o suíço abriu uma loja na Rua do Ouvidor equipando-a “com os melhores instrumentos ingleses para fotografar paisagens, panoramas e vistas estereoscópicas”.<sup>172</sup> Assim, durante quase dez anos, foram editados pela Casa Leuzinger, diversos álbuns com vistas do Rio de Janeiro, Niterói, Petrópolis e Teresópolis.<sup>173</sup> No Segundo Reinado, a Casa Leuzinger destaca-se como divulgadora das paisagens do país, em gravura e fotografia e, em 1867, é premiada com uma menção honrosa na Exposição Universal de Paris pelos panoramas do Rio de Janeiro e pelas fotografias de A. Frisch de índios da Amazônia.<sup>174</sup> Com Auguste Stahl e Hunnewell, Leuzinger ilustra em 1866, o livro *Viagem ao Brasil, 1865-1866*, de Louis Agassiz e Elizabeth Cary Agassiz.

Também Marc Ferrez teria se utilizado da técnica tridimensional em trabalhos que constituem até os dias de hoje o acervo iconográfico da Biblioteca Nacional. Assim, além de Klumb, Leuzinger e Ferrez, Kossoy<sup>175</sup> cita como fotógrafos que produziam estereoscopias, os húngaros Biranyi & Kornis, estabelecidos no Rio de Janeiro na década de 1850, Lamartres, no

169 PESSANHA, Maria Edith de Araújo. *A Estereoscopia: O mundo em terceira dimensão*. Rio de Janeiro: M. E. A. Pessanha, 1991. p.18.

170 MAUAD, Ana. *Imagem e autoimagem do Segundo Reinado*. IN: NOVAIS, Fernando A. (coord.); ALENCASTRO, Luiz Felipe de. (org.). *História da vida privada no Brasil: Império*. São Paulo: Cia das Letras, 1997. P. 205.

171 Ibidem.

172 PESSANHA. Op. Cit. p.18.

173 As imagens de George Leuzinger constituem o acervo iconográfico da Biblioteca Nacional e podem ser consultadas na Biblioteca Nacional Digital (bndigital.bn.br) - Coleção D. Thereza Christina – George Leuzinger. Rio de Janeiro entre 1865 e 1874: <http://bndigital.bn.br/terezacristina/page3.htm>

174 TURAZZI, Maria Inez. *Poses e Trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1899)*. Rio de Janeiro: Funarte/Rocco, 1995. p. 251.

175 KOSSOY, Boris. *Origens e expansão da fotografia no Brasil – século XIX*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.

ano de 1858, e Affonso Ruelle, na década de 1860. Além disso, encontramos registros de estereoscopias da dupla de fotógrafos Carneiro & Smith, que atuou no Rio de Janeiro entre as décadas de 1850 e 1880.<sup>176</sup>

Segundo Silva, a presença da estereoscopia no Brasil, entretanto, não se limitou às produções locais. Adquiridas em viagens a outros países, ou mesmo importadas por negociantes ou particulares, foram muito apreciadas, sobretudo a partir da década de 1860, quando o mercado das vistas fotográficas na cidade do Rio de Janeiro já se encontrava mais desenvolvido e com uma nova clientela. Além da nobreza oficial e dos comerciantes mais abastados, os representantes da classe média como militares, padres, funcionários da administração, artistas, professores e profissionais liberais em geral, começavam a desfrutar do estereoscópio e de suas vistas como forma de divertimento.

Com o objetivo de verificar e sistematizar os registros estereoscópicos que circularam na cidade do Rio de Janeiro no século XIX, Silva fez um levantamento da presença deste material nos principais acervos públicos iconográficos da cidade, a fim de mapear tanto as estereoscopias produzidas por fotógrafos que atuavam no Rio de Janeiro como as que foram adquiridas por residentes na cidade. Desse modo, os acervos consultados pela autora foram: Biblioteca Nacional, Museu Imperial e Instituto Moreira Salles. Nestes acervos, Silva identificou dois tipos principais de vistas estereoscópicas, aquelas produzidas no Brasil, e aquelas produzidas no exterior.

### *2.1.2. Fotografias estereoscópicas produzidas no Brasil*

Das estereoscopias produzidas no Brasil no século XIX, em especial no Rio de Janeiro, Silva verificou a autoria dos seguintes fotógrafos: Revert Henrique Klumb, Carneiro & Smith, anônimos organizados por Rodrigues & Co., F. Bastos, Alfredo E. Santos & C. e Marc Ferrez.

Na *Coleção D. Thereza Christina Maria* da Biblioteca Nacional encontra-se a maior parte da produção estereoscópica de Klumb, num total de 265 estereogramas. Há ainda 15 estereogramas do fotógrafo no acervo do Museu Imperial: 14 na *Coleção Lourenço Luiz Lacombe* e 1 com carimbo da *Coleção D. Thereza Christina Maria*. Já no Instituto Moreira Salles, foram encontrados um total de 11 estereoscopias: 2 na *Coleção Gilberto Ferrez*; 7 na *Coleção Mestres do século XIX*.

---

<sup>176</sup> SILVA, Maria Cristina Miranda da. *A presença dos aparelhos e dispositivos ópticos no Rio de Janeiro do século XIX*. Tese (Doutorado em Comunicação) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006P. 85.

Estima-se que as estereografias mais antigas produzidas por Klumb foram produzidas entre 1855-56. A maior parte das estereoscopias do fotógrafo presente nesta coleção, contudo, é de 1860 (202 estereoscopias). Datadas entre 1861 e 1865, foram encontradas 28 estereoscopias: 2 de 1869 e 4 da década de 1860, porém sem data definida; 1 de 1880 e 20 sem data definida.

No acervo do IMS, além das estereoscopias de Klumb, foram encontradas duas fotografias estereoscópicas na *Coleção Gilberto Ferrez*, uma de 1861 e outra de 1865.

Ao analisar as estereoscopias de Klumb, Silva chega a algumas conclusões. Para a autora, o conjunto de sua obra insere-se numa demanda social de imagens típica do panorama cultural do século XIX.

Um inventário da cidade do Rio de Janeiro composto por suas igrejas, edifícios públicos, monumentos, ruas, morros, vistas de vários ângulos da cidade tomadas de cima dos morros e de torres de igrejas, retratos do império, assim como da vegetação característica do país. Uma cidade em desenvolvimento, com seus costumes e gentes cercados por uma natureza exuberante.<sup>177</sup>

Na produção de Klumb destacam-se aspectos interessantes da sede da corte imperial. Panorâmicos da Floresta da Tijuca, do Morro do Castelo, da Praça XV, dos bairros da Glória, da Lapa, da Rua do Ouvidor, entre outras vias comerciais e residenciais do centro da cidade, foram, assim, contempladas pelo fotógrafo. Do mesmo modo, não foram esquecidos os detalhes de cada um destes logradouros já citados, como por exemplo, a famosa fonte do Mestre Valentim no Largo do Paço. Aspectos ainda bastante rurais do Rio de Janeiro imperial também fazem parte dos registros de Klumb presentes no acervo da BN. Assim, no Alto da Boa Vista ele registrou fazendas e sítios, além do trabalho realizados pelos escravos locais. Do mesmo modo, são feitos registros de diversas fazendas do interior da província.

As fotografias de paisagem produzidas por Klumb inserem-se nas novas exigências colocadas pela visualidade moderna, seguida pelos demais fotógrafos daquele período. Sem desconsiderar os códigos de representação da pintura, Klumb apoiava-se na exatidão da forma e na fidelidade do registro, colaborando para a instituição de uma nova maneira de olhar para a natureza, indo ao encontro de um movimento que vai tirar o observador do papel de contemplador passivo e colocá-lo como interventor da cena. De acordo com Turazzi, este novo olhar envolve uma mudança de perspectiva em relação à história.

No Brasil, o esquadramento do território pela fotografia, assim como pela geografia, geologia ou botânica, além de ser matéria de interesse científico, é

---

<sup>177</sup> SILVA, Maria Cristina Miranda da. *A presença dos aparelhos e dispositivos ópticos no Rio de Janeiro do século XIX*. Tese (Doutorado em Comunicação) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006. P.90.

também uma necessidade política de consolidação do Estado imperial: vistas e panoramas fotográficos são reconhecidos como enquadramentos do país que tipificam cenários, costumes e gentes da terra, elegendo-os como atributos singulares de uma identidade nacional em construção, consubstanciada na variedade e exuberância dessas imagens.<sup>178</sup>

Ainda sobre a produção de Klumb, já citamos a fartamente documentada família imperial. “O imperador D. Pedro II e a Imperatriz D. Thereza Christina Maria agregam às suas imagens, vistas dos palácios do Rio e de Petrópolis, cenas familiares e passeios, além de uma histórica cena da família imperial durante sua viagem para a Exposição Universal da Filadélfia.”<sup>179</sup>

Podemos concluir, portanto, que as estereoscopias de Klumb ajudavam na construção da imagem de um “Brasil Moderno”, recriando seus espaços urbanos e, sobretudo, inserindo o observador numa modernidade construída pelo olhar. É o que podemos observar em algumas vistas panorâmicas da cidade do Rio de Janeiro e de Petrópolis tomadas pelo fotógrafo (Figuras 18 e 19).

**Figura 18: Revert Henry Klumb. Passeio Público, Rio de Janeiro. [1860] – Coleção Dona Maria Thereza Christina, Biblioteca Nacional.**



178 TURAZZI, Marc Ferrez: *Fotografias de um “artista ilustrado”*. São Paulo: Cosac&Naify, 2000 P. 14.

179 SILVA, Maria Cristina Miranda da. *A presença dos aparelhos e dispositivos ópticos no Rio de Janeiro do século XIX*. Tese (Doutorado em Comunicação) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006. P. 92.

**Figura 19: Revert Henry Klumb. Casas em Petrópolis, Rio de Janeiro. [1860] – Coleção Dona Maria Thereza Christina, Biblioteca Nacional.**



Os outros fotógrafos estereoscopistas atuantes no Rio de Janeiro ainda no século XIX aparecem na *Coleção Lorenço Luiz Lacombe*, do Museu Imperial: conjunto de vinte (20) estereoscopias da dupla de fotógrafos Carneiro & Smith; e no Instituto Moreira Salles, 4 estereoscopias de autoria de Marc Ferrez.

### *2.1.3 - Fotografias estereoscópicas produzidas no exterior*

No acervo do Museu Imperial foram encontrados por Silva 116 registros estereoscópicos produzidos no exterior por firmas especializadas. São eles: 51 vistas da Killburn Brother's – EUA de 1870 a 1890; 23 vistas HP – Europa s/d.; 19 vistas da Gustav Liersch & Co. - Alemanha – década de 1890; 8 vistas da Solphus Williams - Alemanha – década de 1890; 7 vistas da Collection L.L – França – s/d.; 1 vista de J. Rodenstok – Alemanha- s/d. ;1 vista da Fränkische Schweiz – Alemanha – s/d.

Silva percebe que, apesar de a maior parte das imagens se inserirem na categoria de “turismo estereoscópico”, outras temáticas foram encontradas nas vistas em questão. Assim, ela dividiu as estereoscopias em 5 grupos temáticos: Temáticas divertidas – “situações da vida diária, encenadas por animais, “humanizados” por meio de figurinos e cenários, ou com atribuição de

títulos ironizando a cena mostrada”<sup>180</sup>; Cenas da vida diária – “mulheres jogando tênis, menina com gato no colo, crianças na praia, grupo de caçadores com cães, etc”<sup>181</sup>; Fatos históricos e políticos; Inventários científicos e artísticos; e Vistas turísticas.

No acervo da Biblioteca Nacional, por sua vez, foram encontradas 147 vistas estereoscópicas produzidas no exterior. Na *Coleção Tereza Christina*, destaque, além das estereoscopias de turismo, são as 19 vistas da série *Frank Robbin's Stereoscopic Views, of the Pennsylvania Oil Region, Oil City : Views of the Penna. Oil Region*, fotografias da região petrolífera da Pensilvânia que teriam sido visitadas por D. Pedro II durante sua visita aos EUA em 1878.<sup>182</sup>

Além destas vistas podemos encontrar: 1 vista de *E. H. T. Anthony*, Nova York, EUA; 32 vistas *D. R. Holmes*; 53 vistas *Baker & Record Photographers*; 21 vistas *Saratoga Photographer Co.*, Saratoga Springs, EUA; 10 vistas das Ruínas do Templo de Júpiter e Sanson, Baalbek, Líbano; 1 vista da Exposição Internacional da Filadélfia, 1876; e 8 vistas turísticas da Itália.

É razoável, portanto, o número de estereoscopias estrangeiras produzidas no século XIX que encontram-se preservadas em arquivos e centros de documentação públicos da cidade do Rio de Janeiro. Porém, para termos uma ideia melhor da circulação de vistas e aparelhos estereoscópicos em terras brasileiras, realizamos um levantamento dos estabelecimentos que comercializavam estes produtos na Corte. Para isso foram utilizados anúncios publicados em periódicos como o *Jornal do Commercio*, a *Gazeta de notícias* e o *Almanak Laemmert*, entre os anos de 1850 e 1890.

#### 2.1.4 – O comércio de aparelhos e vistas estereoscópicas

Em nossa pesquisa foram levantados 23 endereços da Corte que comercializavam vistas e/ou aparelhos estereoscópicos entre os anos de 1854 e 1899. São eles:

- 1) Antiga Casa De Optica de José Maria dos Reis: Rua do Hospício, 71;
- 2) Fábrica de Fundas Vannet e Silva: Rua do Ouvidor, 99;
- 3) Armazem de Optica e Instrumentos Mathematicos, Louça, Porcelana, Crystaes, etc  
José Antônio de Faria: Rua do Ouvidor, 59;
- 4) H. Domére – Lj de Papel, objetos de escriptório e objetos de phantasia: Rua do Ouvidor 102;

180 SILVA, Maria Cristina Miranda da. *A presença dos aparelhos e dispositivos ópticos no Rio de Janeiro do século XIX*. Tese (Doutorado em Comunicação) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006. P. 104.

181 Ibidem.

182 D. Pedro II conheceu esta região por ocasião de sua visita aos EUA entre 15/4 e 12/6 de 1876.

- 5) George Leuzinger: Rua do Ouvidor, 36;
- 6) A Minerva (Antiga Casa Caldeira) Raimundo Nunes & Azurar: Rua da Quitanda, 113;
- 7) Ao Guarany - A. R. Caldeira & Dias: Rua da Quitanda, 95 e 142;
- 8) Armazem E Officinas De Optica E Instrumentos Científicos - Carlos Tavares de Mattos: Rua do Ourives, 50;
- 9) J. Vieitas & C.: Rua da Quitanda, 85;
- 10) Viúva Lebourgeois: Rua do Ouvidor, 55;
- 11) À Africana - J. M. Barbosa & C.: Rua da Quitanda, 98 A;
- 12) Imperial Imprensa de música, de Filippone e C.: Rua dos Latoeiros, 59;
- 13) Biranyi e Kornis, artistas em daguerreótipo: Rua de São Pedro, 43;
- 14) As vistas de Pariz: Rua de S. José, 28;
- 15) Photographia Brasileira R.H.Klumb: Rua de S. José, 94 e 96;
- 16) Exposição De E. & H. Laemmert: Rua do Ouvidor 68;
- 17) Casa Abranches: Rua da Alfândega, 10;
- 18) Rua do Ouvidor, 102;
- 19) Rua de Matacavallos, 138;
- 20) Casa Saldanha, de Fernandes Malmo & Cia: Rua do Hospício, 74;
- 21) Carneiro & Smith: Rua dos Latoeiros, 60;
- 22) J. Youds.: Rua dos Latoeiros, 51.
- 23) Casa da Viúva Reis: Rua de São Bento, 10.

Além dos endereços locais, encontramos uma casa nova-iorquina que anunciava seus produtos fotográficos na Corte. Era a E. & H.T. Antony cujo endereço era Brodway, 501. A casa anunciou no *Jornal do Commercio* entre os anos de 1863 e 1864, com os seguintes dizeres: **“Fabricantes de materiais fotográficos de todas as classes e de álbuns fotográficos.** Publicação retratos em cartões de visita de generaes, etc, etc, e de vistas estereoscópicas (...) Nossa coleção de vistas estereoscópicas não tem rival em fábrica alguma, nacional ou estrangeira...”<sup>183</sup>

É interessante observar a natureza dos estabelecimentos que vendiam aparelhos estereoscópicos. Dos estabelecimentos levantados, sete eram casas de materiais científicos. José Maria dos Reis, por exemplo, era um óptico reconhecido na cidade, e recebia encomendas até mesmo do imperador, que mencionou uma das visitas ao estabelecimento em seu diário:

Vi instrumentos curiosos sobretudo um espectroscópio de Bunsen, e outro de Soleil, para medir os ângulos dos eixos dos cristais. Reis ficou de mandá-los para cá para eu examiná-los detidamente. Há muito instrumento que ele decerto não vende. (...) Trouxe-

---

183 *Jornal do Commercio*, 11 de fevereiro de 1864. P.3.

me um catálogo dos nomes apenas dos instrumentos que há na loja. Os vidros são lapidados na Europa. (...). Mostrou-me a mesa onde trabalhava o Maia (...). Notei fotografias obscenas para estereoscópio; devia ao menos tirá-la do mostrador.<sup>184</sup>

Apesar de o relato do imperador apontar para presença de vistas eróticas no estabelecimento de José Maria dos Reis, seus anúncios não mencionavam a comercialização deste tipo de imagem. No *Almanak Laemmert*, e no *Jornal do Commercio*, José Maria dos Reis costumava enfatizar a comercialização de aparelhos científicos, sendo dele a referência mais antiga ao estereoscópio que encontramos, datada de 1854.

PERFEIÇÃO DE VISTA E DE OBSERVAÇÕES (...) A astronomia, a physica, a optica, a engenharia, encontrão no armazem de José Maria dos Reis os auxílios indispensáveis para que essas sciencias se tornem infalíveis nos seu trabalhos e resultados (...) Para maior facilidade damos noticia dos objectos que ali se achão à venda (...) grandes e pequenas fantasmagorias, lanternas mágicas, **estereoscopios com vistas transparentes e de daguerreotypo...**<sup>185</sup>(Grifo nosso).

Além do estabelecimento de José Maria dos Reis, podemos considerar como casas de instrumentos científicos, a *Fábrica de fundas Vannet & Silva*: “Abrindo novas relações com a Europa, recebe agora tudo quanto pertence à Cirurgia, Engenharia, Marinha, Optica e Physica; a saber: oculos, lunetas e vidros para ditos, oculos de theatro, e de alcance, microscópios e estereoscópios.”<sup>186</sup>; *O Armazem de Optica e Instrumentos Mathemáticos de José Antônio de Faria*: “polyoramas panoptico (...) Kaleydoscopios, **estereoscopios** com figuras em alto relevo, lentes para cosmoramas (...) vistas avulsas para formar cosmoramas e outros objetos pertencentes à optica”<sup>187</sup>; a casa *A Minerva*: “O mais antigo e importante estabelecimento de: Instrumentos de Musica (...); Oculos, lunetas e pince-nez; Binoculos e oculos de alcance; Microscopios, **Stereoscopios**; e todo e qualquer instrumento de optica; Fundas, mamadeiras, seringas, etc., etc.; Variedade de instrumentos para cirurgias (...) e em geral todos os instrumentos para o estudo e a prática das sciencias physicas.”<sup>188</sup>; *O Armazém e Oficina de Optica e Instrumentos Científicos*, como o próprio nome já deixa subentendido; o estabelecimento de *J. Vieitas e C.*: “ESPLENDIDO SORTIMENTO DE: Espelhos (...) / Quadros (...) / Optica: pince-nez, oculos, binoculos de theatro e de marinha, oculos de alcance, **stereoscopios**, geaphoscopios, lentes e

184 Diário do Imperador D. Pedro II / 1840-1891. Museu Imperial / IPHAN / MINC. Vol. 9; 22 dez. 1862.

185 *Jornal do Commercio*, 15 de junho de 1854.P. 3.

186 *Almanak Laemmert*, 1856.

187 *Almanak Laemmert*, 1858.

188 *Almanak Laemmert*, 1874.

microscopios.”<sup>189</sup>; e a casa *Ao Guarany*. Que também comercializava instrumentos musicais e sonoros:

Com dous bem montados estabelecimentos de instrumentos de musica, optica, cirurgia, mathematicas e agrimensura, assim como instrumentos de metal e de madeira para bandas e orchestra, caixas de musica, realejos, harmoniflutes, harmonium, harmonicas, e concertina, pince-nez, lunetas, oculos com vidros para todas as vistas, oculos de alcance, binoculos para theatro, marinha e campo, **stereoscopios**, microscopios, bussolas, pantometros, e tudo o que pertence à optica; estojos para cirugia, dentista, (...).<sup>190</sup> (Grifo nosso).

A comercialização dos aparelhos estereoscópicos em casas especializadas em utensílios científicos, confirma que a estereoscopia esteve profundamente ligada às mais diversas ciências da natureza em seus primeiros anos de existência, principalmente por conta de sua suposta objetividade. Além disso, podemos perceber que o estereoscópio é citado geralmente entre os instrumentos do campo científico da óptica, junto a instrumentos como o telescópio, o microscópio, o caleidoscópio, além dos binóculos e demais variedades de óculos. Tal fato confirma que o estereoscópio esteve, como afirma Crary, inseparavelmente ligado aos demais aparelhos ópticos surgidos a partir da década de 1820, através do estudo experimental das pós-imagens retinianas.

Além dos estabelecimentos identificados com a venda de instrumentos científicos, as casas que anunciavam estereoscópios e vistas estereoscópicas, em geral, eram aquelas que vendiam produtos fotográficos. Os estereogramas também podiam ser encontrados em casas que comercializavam os chamados “objetos de fantasia”, o que atualmente chamaríamos de “papeleria”. A *H. Domére*, por exemplo, anunciava no *Almanak Laemmert* sob a rubrica “Loja de papel, objetos de escriptório e phantasia” e anunciava a venda de “objetos de phantasia, photographias, stereoscopos e vistas para os mesmos”<sup>191</sup>. A partir de 1866, os anúncios de Domére aparecem também na rubrica “Casas que vendem objectos para photographos”.

A presença de aparelhos e vistas estereoscópicas em casas que comercializavam produtos mais genéricos, vinculados ao cotidiano doméstico, de trabalho, ou de lazer, aponta para uma capilarização da estereoscopia que ia além do público especializado em óptica ou fotografia. Desse modo, confirma a presença de vistas estereoscópicas no âmbito doméstico, como uma dentre várias formas de divertimento das famílias abastadas da corte. Indica ainda, que a fruição da estereoscopia se dará sobretudo no âmbito privado, conforme apontou Silva:

189 Almanak Laemmert, 1882.

190 Almanak Laemmert, 1875.

191 Almanak Laemmert, 1873.

(...) é preciso ressaltar, assim como nas outras nações, o consumo das vistas estereoscópicas no Rio de Janeiro se dará de forma distinta às observadas a partir dos demais aparelhos e dispositivos em espaços públicos e semipúblicos. Ainda que divulgadas a um público mais amplo em exposições de fotografia, como às vinculadas a Academia de Belas Artes, a observação das vistas estereoscópicas, de caráter individualizado, se daria, sobretudo, no âmbito privado.<sup>192</sup>

Voltando aos estabelecimentos especializados em artigos fotográficos, as casas dos fotógrafos R.H. Klumb e George Leuzinger também podem ser inseridas neste universo. O primeiro, anunciava que sua oficina *Photographia Brasileira R.H.Klumb* oferecia “Grande sortimento de vistas para estereoscópios”<sup>193</sup>. Já Leuzinger, anunciava: “com officina especial e os melhores instrumentos inglezes para paisagens, panoramas, vistas diversas, stereoscopos e costumes...”<sup>194</sup>

Não temos meios de afirmar a procedência exata das vistas comercializadas em todas as casas do ramo, porém é muito provável que as oficinas de Klumb e Leuzinger comercializassem principalmente vistas produzidas pelos próprios fotógrafos das casas. Nos dois casos, os estereogramas eram vendidos num universo de diversos outros aparatos fotográficos, o que revela que a estereoscopia era tida como uma possibilidade técnica dentre várias outras que existiam à época, seguindo a lógica de produção dos próprios proprietários dos estabelecimentos. Ambos dedicavam-se a estereoscopia, mas não somente a ela. O mesmo pode ser confirmado nos reclames da dupla de fotógrafos *Biranyi & Kornis*:

Biranyi e Kornis, artistas em daguerreotypo. Rua de São Pedro 43 tirão retratos segundo todos os systemas nesta arte até hoje conhecidos, especialmente em stereoscopo, em miniatura, etc., de diferentes tamanhos, tanto de pessoas adultas como de crianças, vivas ou mortas; fazem-se também reproduções de vistas, estátuas, de daguerreotypo e de quaesquer outros retratos. Encarregão-se igualmente de ensinar esta arte, tanto em theoria como em prática.<sup>195</sup>

Aparentemente, esta era uma tendência também entre os fotógrafos amadores do século XIX. Não encontramos nenhuma referência a fotógrafos amadores brasileiros que se dedicassem somente à estereoscopia nesse período, e a produção do fotógrafo Alberto de Sampaio vai ao encontro de nossa suposição. Em trabalho sobre a cultura amadora na virada do século XIX,

192 SILVA. Maria Cristina Miranda da. *A presença dos aparelhos e dispositivos ópticos no Rio de Janeiro do século XIX*. Tese (Doutorado em Comunicação) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006 P. 84.

193 Jornal do Comércio, 9 de agosto de 1964. P. 3.

194 Almanak Laemmert, 1868.

195 Jornal do Commercio, 02 de setembro de 1855. P.3.

Adriana Martins Pereira realizou ampla pesquisa acerca da prática fotográfica de Sampaio. Ao levantar as câmeras utilizadas pelo fotógrafo amador, a autora identificou cinco tipos distintos, sendo uma delas a câmera estereoscópica *Stereo-Panoramique Leroy*, produzida na França a partir de 1906. Pereira afirma, no entanto, que esta câmera foi muito pouco utilizada por Sampaio, pois são praticamente inexistentes imagens estereoscópicas produzidas por ele até 1914.<sup>196</sup>

Apesar de as primeiras câmeras estereoscópicas comerciais datarem de 1853<sup>197</sup>, devemos levar em consideração o fato de que as câmeras duplas só começaram a se popularizar no mercado com o advento do sistema *Verascope*, já na última década do século XIX. Dentre os anúncios levantados em nossa pesquisa, notamos que somente a Casa Leuzinger e o estabelecimento da Rua de Matacavallos, 138 comercializavam câmeras para a produção de estereoscopias na década de 1860: “PHOTOGRAPHIA. Na rua de Matacavallos n.138 vende-se uma machina para tirar retratos e outra para vistas estereoscópicas, tirados instantaneamente (n’um segundo), com todas as pertenças e drogas...”<sup>198</sup>

Nesse sentido, acreditamos que o acesso a este tipo de câmera era bastante restrito, o que explica, em parte, a reduzida produção de estereoscopias no Brasil e sua restrição ao círculo dos profissionais até a virada do século.

Excetuando-se as casas dirigidas por fotógrafos, a maioria dos estabelecimentos que comercializavam vistas estereoscópicas trabalhavam com estereogramas importados. Isto porque, nos anúncios mais descritivos, pudemos encontrar várias referências à vistas produzidas na Europa. A *Imperial Imprensa de Música de Filipone C.* Destacava: “(...) stereocopos com muito **lindas vistas, de Paris, de Roma e de diferentes lugares**, divertimento próprio para uma reunião de famílias, para o qual convida-se os senhores amadores de vir ver o effeito que produz; (...)”.<sup>199</sup> (Grifo nosso) Do mesmo modo, a casa *As vistas de Pariz*, como o próprio nome deixava crer, anunciava: “(...)stereoscopo e vistas para ditos dos palácios mais afamados da França, illuminados e transparentes”<sup>200</sup>. Também o estabelecimento da Rua do Ouvidor, número 102, anunciava: “STEREOSCÓPIOS com vidros de crystal. Vistas de vidro, modernas, para STEREOSCÓPIOS. Ditas transparentes, representando scenas familiares, bailes, combates, etc.

196 PEREIRA, Adriana M. P. Martins. *A cultura amadora na virada do século XIX: A fotografia de Alberto Sampaio (Petrópolis/Rio de Janeiro, 1888-1914)*. Tese. Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010. P. 110.

197 Marcos Quinet, Mackenstein e Voigtländer, segundo quadro sinóptico de Adams em: ADAMS, Gavin. *A mirada estereoscópica e a sua expressão no Brasil*. Tese (Doutorado em Comunicação e Estética do Audiovisual) Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004. P.110.

198 Jornal do Commercio, 4 de dezembro de 1863. P. 3.

199 Jornal do Commercio, 14 de dezembro de 1854. P.3.

200 Jornal do Commercio, 03 de junho 1860. P.3.

**Grande variedade de vistas de Pariz.**<sup>201</sup> (Grifo nosso) Em sua oficina de fotografia, *J. Youdis*, também oferecia vistas vindas da Europa, como podemos observar no anúncio a seguir:

J. Youds, rua dos Latoeiros no. 51, acaba de receber um grande sortimento de objectos próprios para photographia, os quaes são vendidos por menor preço do que em qualquer outra parte. (...) Na mesma casa acaba de se receber **o maior sortimento de VISTAS PARA STEREOSCOPIOS que tem vindo a esta corte, pois que há um escolho de mais de 500 duzias, representando vistas transparentes das mais bellas cidades da Europa e de muitas outras qualidades**, de 4\$ a 8\$ a dúzia. Vendem-se os stereoscopios de 4\$ a 7\$ cada um.<sup>202</sup>(grifo nosso).

Seguindo a mesma lógica, anunciava a *Casa Saldanha*:

ATENÇÃO! Vendem-se 1.141 vistas stereoscópicas finíssimas, das principais cidades do mundo, monumentos notáveis, scenas de óperas, bailes, guerras, actrizes, carnaval, etc, etc., e mais dois stereoscopios, ou marmotas de muito aumento. **Tudo foi mandado vir da Europa especialmente para um estabelecimento que não foi inaugurado.** Vendem-se por especial favor e por metade do custo, na Casa Saldanha de Fernandes Malmo & Cia. À rua do Hospício No. 74.<sup>203</sup>(Grifo nosso)

Cabe observar que a maioria dos comerciantes do ramo, gabava-se da relação direta com fabricantes e fornecedores de outros países, sobretudo os da Europa. Muitas vezes, o próprio negociante proprietário do estabelecimento se dizia “recém chegado” do continente com muitas novidades. Segundo Silva, “os comerciantes estavam sempre atentos às novidades “científicas” e certamente em suas viagens tomavam contato com os aparelhos e dispositivos que se constituíam numa grande moda na Europa e nos EUA.”<sup>204</sup> Era o caso, por exemplo, do já citado José Maria dos Reis e também do negociante Domingos dos Reis Caldeira, que:

...estabelecido na Rua da Quitanda desde 1857, sempre oferecendo em seus anúncios “grande sortimento de musica, optica, physica”, etc., no ano de 1862 informa aos leitores do Almanak que “tendo ido a Europa abrir relações directas com os diversos fabricantes, pode servir bem os seus freguezes e por preços razoáveis”<sup>205</sup>

Outra forma de conferir distinção aos estabelecimentos, era a vinculação dos mesmos aos atos do governo imperial. Isso pode ser percebido nos anúncios vinculados por José Maria dos Reis que se valia de seu estabelecimento como “O primeiro estabelecimento de optica no

201 Jornal do Commercio, 09 de junho de 1872. P.4.

202 Jornal do Commercio, 14 de junho de 1865. P.4.

203 Jornal do Commercio, 30 de janeiro de 1899.P.4.

204 SILVA, Maria Cristina Miranda da. *A presença dos aparelhos e dispositivos ópticos no Rio de Janeiro do século XIX*. 2006. Tese (Doutorado em Comunicação) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006. P. 122.

205 Almanak Laemmert, 1862.

Império”<sup>206</sup>. Já a Casa Leuzinger gabava-se por obter “a única distinção conferida ao Brasil para essa arte na Exposição Internacional de Pariz em 1867”<sup>207</sup>. A participação nas exposições internacionais e os prêmios recebidos eram, portanto, outro chamariz importante para os negócios.

Já ressaltamos a importância das exposições para a divulgação e difusão da fotografia no Brasil. Com a estereoscopia não seria diferente. Em 1860, Klumb apresentou fotografias estereoscópicas pela primeira vez ao público em geral, em uma das Exposições Gerais de Belas-Artes da Academia Imperial. Na ocasião, o fotógrafo foi contemplado com uma menção honrosa, apresentando seis retratos, seis vistas da cidade, duas reproduções de estátuas e um “quadro contendo vistas estereoscópicas e três retratos, ditos cartões de visita”.<sup>208</sup>

Já na Exposição Nacional de 1866, a exibição de estereoscopias ganhava estatuto próprio, ainda que submetida à técnica fotográfica. Segundo Turazzi, nesta exposição, a fotografia apareceu dividida em “panoramas”, “panoramas diversos para álbuns”, “estereoscópios”, “álbuns” e “retratos”. As vistas eram vendidas a 10\$000 (dez mil réis) a dúzia escolhida e a 9\$000 (nove mil réis) a dúzia. Comparativamente, as vistas panorâmicas para álbuns eram vendidas de 2\$500 a 3\$000 cada.<sup>209</sup>

Outra característica comum entre os estabelecimentos que comercializavam vistas e aparelhos estereoscópicos no Rio de Janeiro do século XIX é o endereço das casas. Excetuando-se o estabelecimento da Rua de Matacavallos, 138, todas as lojas localizavam-se no centro nervoso da cidade, nos arredores da Rua do Ouvidor, a mais importante da capital do império. Se no século XIX o Rio de Janeiro era a síntese do Brasil, a rua do Ouvidor, por sua vez, era a síntese do Rio de Janeiro.<sup>210</sup> Endereço das melhores lojas e cafés da cidade, onde encontravam-se os intelectuais da *Belle Époque*, os políticos e todos aqueles que queriam ver e ser vistos. Considerada como o “salão de visitas” do Rio de Janeiro, foi na Ouvidor que se estabeleceu a maior parte dos negociantes estrangeiros que desembarcou na cidade com a chegada da corte portuguesa e da abertura dos portos. Ali se concentrava uma grande variedade de estabelecimentos que atraía a elite carioca.<sup>211</sup> Próximas a ela estavam a Rua do Ourives, Rua dos

206 SILVA, Maria Cristina Miranda da. *A presença dos aparelhos e dispositivos ópticos no Rio de Janeiro do século XIX*. 2006. Tese (Doutorado em Comunicação) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006. P.121.

207 Almanak Laemmert, 1877.

208 TURAZZI, Maria Inez. *Poses e Trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1899)*. Rio de Janeiro: Funarte/Rocco, 1995. P. 210.

209 TURAZZI. Op. Cit. P. 210.

210 MAUAD, Ana. *Imagem e autoimagem do Segundo Reinado*. IN: NOVAIS, Fernando A. (coord.); ALENCASTRO, Luiz Felipe de. (org.). *História da vida privada no Brasil: Império*. São Paulo: Cia das Letras, 1997. P. 185.

211 GONÇALVES, Aureliano Restier. *Cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro: terras e fatos*. IN: *Rio de Janeiro: Histórias Concisas de uma cidade de 450 anos*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal das Culturas,

Latoeiros, Rua da Alfândega, Rua da Quitanda, Rua de São José, Rua do Hospício e a Rua de São Pedro, um pouco mais afastada, a Rua de São Bento. A localização das lojas é indicativo, portanto, do tipo de público a que se dedicava o consumo das vistas e aparelhos estereoscópicos. Um público privilegiado que estava atento às novidades estrangeiras e tinha condições de pagar por elas.

Creio que os anúncios aferidos podem nos levar a algumas conclusões acerca da presença da estereoscopia no Brasil do século XIX. A primeira conclusão é que não há dúvidas de que o Brasil participou de maneira significativa da “mirada estereoscópica”. Não podemos afirmar que a produção no período era inexistente e tão pouco que o país esteve ausente da modernização do olhar apontada por J. Crary. Evidentemente a produção nacional foi muito menor que a dos Estados Unidos, Inglaterra e França, mas devemos levar em consideração que estes países eram as grandes potências industriais do mundo e, portanto, sedes de empresas que comercializavam vistas e aparelhos em massa, enquanto no Brasil, a produção tinha características artesanais, em oficinas de fotógrafos que se utilizavam de diversas outras técnicas fotográficas para além da estereoscopia.

Tudo indica que a produção amadora foi bastante reduzida entre as décadas de 1850 e 1890, tendo em vista que poucos estabelecimentos (somente dois) ofereciam produtos para a realização deste tipo de fotografia. De todo modo, não há nos acervos públicos nenhuma coleção de estereoscopias amadoras brasileiras deste período, o que nos leva a crer que se houve esse tipo de prática no Brasil, sua produção ficou restrita ao âmbito privado e jamais foi publicizada. Essa ausência se explica principalmente pelo fato de que o sistema que impulsionou a prática amadora, o *Verascope*, foi lançado em 1893 na Europa, chegando ao Brasil somente na primeira década do século XX.<sup>212</sup>

Por outro lado, através do número considerável de casas que comercializavam vistas estereoscópicas, acreditamos que, durante o século XIX, a estereoscopia foi mais vista do que propriamente praticada no Brasil. Sem dúvida o país recebeu um número significativo de vistas das empresas especializadas estrangeiras, especialmente as europeias, confirmando a inserção do país no processo de modernização do olhar, inclusive gozando de certa precocidade, já que um dos primeiros anúncios encontrados datam de 1854, apenas três anos após a primeira exibição pública de um estereoscópio na Exposição Universal de Londres.

O consumo e a visualização de estereoscopias importadas possibilitaram ao observador brasileiro sua inserção na modernidade “civilizatória” das nações europeias, conformando uma

---

Arquivo Geral da Cidade, 2015. P.173.

212 PARENTE, José Inácio. *A Estereoscopia no Brasil*. Rio de Janeiro: Sextante, 1999.

ideia de progresso a ser seguido. Desse modo, influenciará sobremaneira, a prática amadora que será impulsionada a partir da primeira década do século XX, mas principalmente, servirá como dispositivo disciplinador do olhar, atuando na educação visual dos observadores.

É preciso ressaltar também que o consumo das vistas estereoscópicas no Rio de Janeiro se dará predominantemente no âmbito privado. Ainda que divulgadas a um público mais amplo em exposições de fotografia, a estereoscopia era um entretenimento de caráter doméstico e familiar, muito por conta da concentração e disciplina exigida ao observador. Era também uma técnica restrita às classes mais abastadas, não só por seu valor de mercadoria, mas também por que exigia uma familiaridade com o aparelho. Conforme Adams, se potencialmente irrestrita em termos de unidades produzidas, as condições de acesso à mirada estereoscópica é circunscrita ao homem inserido nos circuitos no consumo de luxo.

Ainda de acordo com Silva:

Por meio da ‘mirada estereoscópica’ na esfera privada, os observadores passaram a fruir a representação dos espaços públicos. Para as mulheres e crianças, mais acostumadas ao convívio reservado do lar, as estereoscopias eram um modo de inserção visual no espaço público. Para os homens, uma possibilidade de ampliar e recriar a vivência do público e, até, do obsceno, tanto no sentido daquilo que esteve ‘fora de cena’ e pode ser [re]criado visualmente, como no sentido do despudor, nas vistas pornográficas.<sup>213</sup>

Sobre as vistas eróticas ou pornográficas, cabe observar que estas não eram citadas nos anúncios de nenhum dos estabelecimentos anunciantes. Desse modo, supomos que valorizava-se *o segredo* a cerca deste comércio. Restringia-se, assim, o público consumidor deste tipo de imagem de modo que a informação sobre o endereço das casas que as comercializavam e, conseqüentemente, o acesso a elas, ficava reservado ao grupo ao qual era concedido o usufruto deste tipo de vista: os homens da classe média alta.

Assim, ainda que a produção estereoscópica nacional tenha sido tímida desde sua aparição até a década de 1890, a intensa comercialização dos aparelhos e vistas nos permite afirmar que a estereoscopia esteve presente no redimensionamento do observador moderno na Corte do Rio de Janeiro. Os frutos deste redimensionamento poderão ser percebidos somente no século seguinte, com o “boom” da prática amadora, como veremos no item a seguir.

## 2.2. - *A fotografia estereoscópica brasileira no século XX*

---

213 SILVA, Maria Cristina Miranda da. *A presença dos aparelhos e dispositivos ópticos no Rio de Janeiro do século XIX*. Tese (Doutorado em Comunicação) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006. P. 136.

Na última década do século XIX, a produção estereoscópica dá um salto no mundo inteiro. Isso porque em 1893, temos o lançamento *Verascope* no mercado, o que facilita a produção amadora. No Brasil, empresas europeias como a *Richard Verascope* e estadunidenses como a *Keystone View* e a *H.C. Whitte* - fundadas respectivamente em 1892 e 1899<sup>214</sup> – começam a enviar fotografos que vão registrar em cartões estereoscópicos, paisagens e aspectos exóticos do país. Portanto, podemos dizer que a partir da década de 1890, o Brasil começa a se inserir oficialmente como paisagem de turismo estereoscópico.

Também nesse período temos o surgimento de uma produção seriada de cartões estereoscópicos brasileiros, através da iniciativa de um empresário filantropo e amante das artes, José Francisco Correia, o Conde de Agrolongo. Proprietário da *Fábrica de Fumos Veado*, a mais importante empresa do gênero no século passado, Correia foi um dos pioneiros da fotografia amadora no país. Um dos raros autores oitocentistas a, comprovadamente, realizar nus fotográficos no Brasil<sup>215</sup>, ele iniciou a campanha publicitária de sua marca distribuindo figurinhas estereoscópicas como brindes colocados nos maços de cigarros. Segundo Parente, esses cartões estereoscópicos viraram uma grande moda, “associando o interesse de conhecer grandes cidades e monumentos, costumes e povos ao prazer de colecionar, típico da época.”<sup>216</sup>

Inicialmente a empresa de cigarros distribuía figurinhas estereoscópicas de pequeno tamanho (2,5 x 7 cm), disponibilizando também um visor apropriado. Mas a demanda foi tão grande que levou Correia a oferecer, mediante a troca das imagens menores, cartões fotográficos maiores (dentro do padrão internacional 8 x 15) e de melhor qualidade, oferecendo também um visor estereoscópico maior e mais luxuoso.<sup>217</sup>

Segundo Adams, as imagens da *Marca Veado* – num primeiro momento produzidas pelo próprio Correia e depois por fotógrafos profissionais contratados – alinham-se rigorosamente à linguagem estética do turismo estereoscópico, uma vez que vistas de monumentos, urbanização recente e aspectos pitorescos do Brasil eram os temas favoritos de suas séries. Mas não eram só paisagens brasileiras que circulavam com os cigarros *Marca Veado*. Também vistas europeias eram produzidas durante as viagens que o industrial fazia com frequência ao Velho Continente.

214 DARRAH, William C. *The World of Stereographs*. Nashville, Tennessee: Land Yatch Press, 1997. Pp. 51-52.

215 <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21861/conde-de-agrolongo>. Último acesso em 15/07/2018, às 10:00.

216 PARENTE, José Inácio. *A Estereoscopia no Brasil*. Rio de Janeiro: Sextante, 1999. P.53.

217 ADAMS, Gavin. *A mirada estereoscópica e a sua expressão no Brasil*. Tese (Doutorado em Comunicação e Estética do Audiovisual) Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004. P. 16.

Figura 20: Cartão estereoscópico Cigarro Marca Veado. Rua Uruguaiana. Coleção particular.



Figura 21: Visor estereoscópico e vistas estereoscópicas, Cigarros Marca Veado. <sup>218</sup>



<sup>218</sup> Disponível em: [http://www.riopostal.com/detalhes\\_produto.asp?id=9698](http://www.riopostal.com/detalhes_produto.asp?id=9698). Último acesso em 23/07/2018. às 22:15.

É difícil quantificar os cartões estereoscópicos produzidos pela *Marca Veado*. As mais novas datam do ano de 1915. Não há figurinhas da *Marca Veado* em acervos públicos brasileiros, mas sabemos que os cartões constam em pelo menos cinco coleções particulares na cidade do Rio de Janeiro: Coleção David Fichel, Coleção Roberto Pedroso, Coleção José Pereira de Andrade e Coleção Waldyr Cordovil.<sup>219</sup> Além da Coleção Roberto Menezes de Moraes<sup>220</sup> na cidade de Niterói, Estado do Rio de Janeiro.<sup>221</sup>

Na década de 1890, um novo editor de cartões estereoscópicos surgiu no Rio de Janeiro. Estabelecida na Rua do Ouvidor, a firma *Rodrigues & Co.* contratou fotógrafos anônimos que fizeram diversos registros da cidade para a produção de vistas estereoscópicas. Os cartões eram distribuídos como brinde por firmas como a *Papelaria e Livraria Gomes Pereira*. Cerca de 100 imagens foram produzidas pela empresa que constituiu um retrato exemplar da cidade do Rio de Janeiro e seus arredores.<sup>222</sup>

Atualmente é possível encontrar parte da produção da *Rodrigues & Co.* no acervo do Arquivo Nacional, na Coleção de Fotografias Avulsas. São 70 vistas estereoscópicas tomadas das cidades do Rio de Janeiro, Petrópolis e Niterói, que retratam seus logradouros, praças, monumentos e prédios.<sup>223</sup> A série de fotografias da Exposição de 1908, em comemoração ao centenário da Abertura dos Portos é um dos destaques da coleção.

Apesar deste surto do cartão estereoscópico nacional, não foram encontrados anúncios de estabelecimentos fotográficos ou ópticos que comercializassem vistas e aparelhos estereoscópicos a partir da primeira década século XX. Como o *Almanak Laemmert* teve sua última publicação no ano de 1889, seguimos fazendo buscas no *Jornal do Commercio* e na *Gazeta de Notícias*.

No *Jornal do Commercio*, entre os anos de 1900 e 1940, a maioria dos anúncios que contém aparelhos e vistas estereoscópicas são de leiloeiros que dentre vários itens citavam geralmente: “1 stereoscopio com vistas”<sup>224</sup>. Além dos anúncios dos leiloeiros, destacamos os reclames da *Marca Veado* que aparecem no jornal no ano de 1909 e citam sua “bella coleção de photostereoscópio a 300 reis”<sup>225</sup> (figura 25). E o anúncio da venda de um “Photostereoscópio Verascope”, ou seja, uma câmera dupla da marca francesa. O anúncio mencionava ainda todos os

219 <https://www.escritoriodearte.com/artista/conde-de-agrolongo>. Último acesso em: 18/07/2018 às 15:00.

220 PARENTE, José Inácio. *A Estereoscopia no Brasil*. Rio de Janeiro: Sextante, 1999. P. 71.

221 <https://ihgb.org.br/perfil/userprofile/RMMoraes.html>. Último acesso em 18/07/2018 às 15:20.

222 PARENTE. Op. Cit. P. 72.

223 BR RJANRIO.02.0.FOT.444/445/446 – Dossiê.

224 *Jornal do Commercio*, 7 de janeiro de 1910. p. 13.

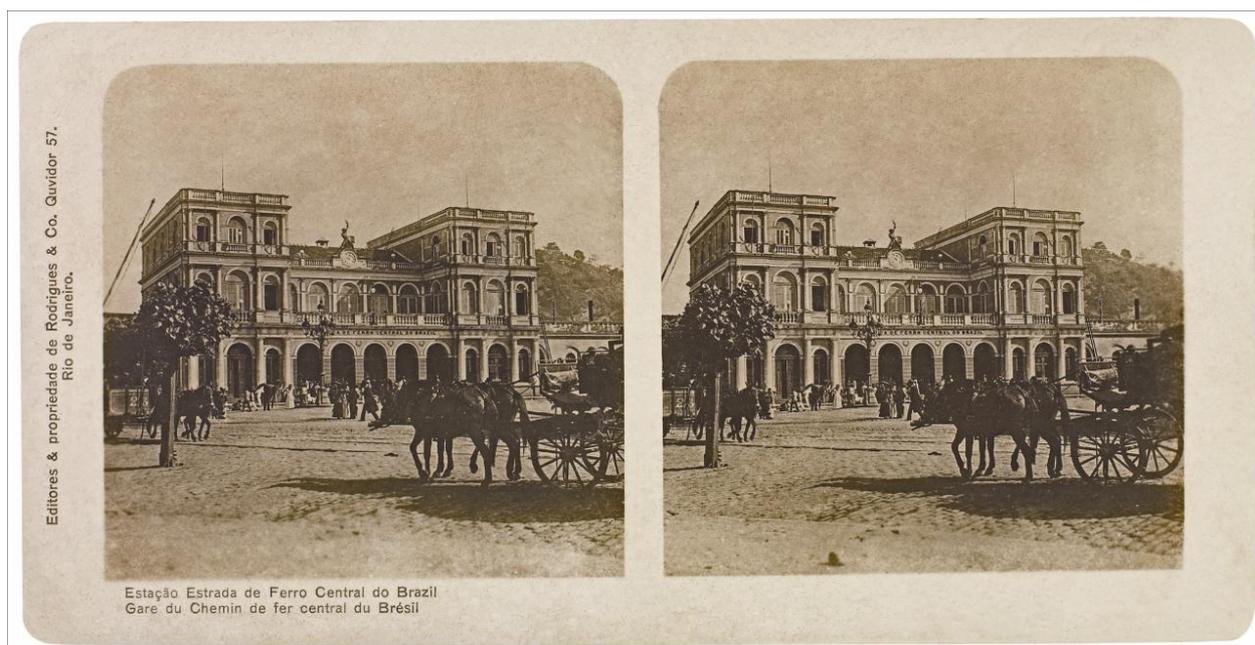
225 *Jornal do Commercio*, 5 de abril de 1909. p. 14.

equipamentos que faziam parte do sistema e solicitava que o negócio fosse tratado “com o Sr. Emilio na Casa Marc Ferrez”<sup>226</sup>.

**Figura 22: Rodrigues & Co. Pavilhão da Sociedade Nacional de Agricultura, Exposição Nacional de 1908. Coleção de Fotografias Avulsas – Arquivo Nacional.**



**Figura 23: Rodrigues & Co. Estação central do Brasil, [1890-1910]. Coleção de Fotografias Avulsas – Arquivo Nacional.**



<sup>226</sup> Jornal do Commercio, 4 de dezembro de 1901, P. 16.

Figura 24: Reclame Cigarros Marca Veado. Jornal do Commercio, 1909.



Os anúncios que mencionavam estereoscópios foram ficando cada vez mais raros a partir da década de 1930 – encontramos somente duas referências ao aparelho em leilões, uma no ano de 1932 e outra no ano de 1935 – e já na década de 1940 não aparecem mais. Na *Gazeta de Notícias* não encontramos nenhum anúncio de venda de aparelhos estereoscópicos, nem mesmo em leilões. Este rareamento nos anúncios de vistas estereoscópicas apontam para um declínio da produção desta mídia, conforme apontou Parente. Entretanto, este declínio deve ser analisado com cautela.

É sabido que empresas como a *Underwood & Underwood* e *Kilburn*, diminuíram drasticamente sua produção a partir da segunda década do século XX, tendo a primeira suspenso a venda de cartões estereoscópicos no ano de 1920, e a segunda já em 1909.<sup>227</sup> Entretanto, a *Keystone View* se tornaria, na década de 1920, a maior editora de estereogramas do mundo, promovendo suas vistas em escritórios em Londres, Paris, Sidney, Cidade do Cabo, Rio de Janeiro e Tóquio.<sup>228</sup> Portanto, é muito provável que as vistas produzidas por empresas estrangeiras tenham continuado a circular no Brasil ao longo da primeira metade do século XX.

Na coleção de fotografias avulsas do Arquivo Nacional, encontramos 22 cartões estereoscópios da editora *Underwood & Underwood*. A série em questão é de fotos de estereoscopia turística do Vaticano e do Papa Pio X, com data atribuída ao ano de 1903, quando teve início seu pontificado.<sup>229</sup>

Precisaríamos de uma pesquisa de maior fôlego para mapear os meios pelos quais as vistas estereoscópicas de editoras estrangeiras chegaram ao Brasil durante o século XX. Sabemos, através da publicação de José Inácio Parente que coleções particulares como a de Iluska Magalhães e a de Eveline Montemór possuem exemplares de cartões *Verascope* e *Keystone View Co.*. Sabemos também que Iluska costumava comprar seus estereogramas em

<sup>227</sup> DARRAH, William C. *The World of Stereographs*. Nashville, Tennessee: Land Yatch Press, 1997. Pp. 45-46.

<sup>228</sup> Ibidem. P. 50.

<sup>229</sup> BR RJANRIO OO.0.FOT.30 – Dossiê.

feiras de antiguidade que frequentava mundo afora e, também no Brasil.<sup>230</sup> A mesma prática foi confirmada por Fichel Davit Chargel, também colecionador de estereoscopias, que afirmou ter comprado vistas em feiras de antiguidade nos Estados Unidos, Argentina e em países da Europa, mas também muitas delas na feira de antiguidades da Praça XV no Rio de Janeiro, de onde foi frequentador assíduo durante muito tempo.<sup>231</sup>

Guilherme Santos adquiria os produtos da *Richard* encomendando-os diretamente de Paris.<sup>232</sup> Desse modo, é provável que outros colecionadores adquirissem vistas estereoscópicas da mesma forma. Outra maneira comum de adquirir estereoscopias era em viagens. Vimos no capítulo anterior que a compra de vistas de temática turística muitas vezes era feita durante a própria viagem do colecionador, como *souvenir*. Não devemos descartar, no entanto, a venda de vistas em casas comerciais. Muito provavelmente, os estabelecimentos especializados que mencionamos no item anterior continuaram a comercializar vistas nas primeiras décadas do século XX, ainda que uma ou outra tenha inevitavelmente fechado suas portas. Ainda assim, creio que uma investigação acerca deste comércio é assunto para pesquisas posteriores.

\*\*\*

Se no âmbito da fotografia a estereoscopia deixa de ser comentada e anunciada nos jornais, a partir da década de 1930 ela aparece principalmente vinculada ao cinema.

Em 1935, o *Jornal do Brasil* traz uma reportagem com o Dr. Sebastião Comparato. Na matéria, o médico apresentava sua invenção, a “cinematographia em relevo”, nas palavras do próprio, uma espécie de “filme tridimensional”.<sup>233</sup> No ano seguinte, no dia 17 de maio, o periódico leva o Dr. Comparato mais uma vez às suas páginas e anuncia: “O Rio será a primeira capital do mundo a mostrar o cinema em relevo”.<sup>234</sup> Na mesma data o *Correio da Manhã* avisa aos leitores que “O invento do Dr. Comparato será conhecido em junho nesta capital”.<sup>235</sup>

Os detalhes acerca da invenção do médico e cientista paulistano é, sem dúvida, assunto interessantíssimo que merece ser investigado com maior profundidade. Por hora, cabe um breve esclarecimento sobre a questão.

No dia 10 de maio de 1936, João Duarte Filho escrevia com exclusividade para o *Correio da Manhã*, explicando ao público a maravilha inventada pelo Dr. Comparato. Em seu artigo,

230 Em entrevista concedida à autora em 30 de maio de 2017.

231 Em entrevista concedida à autora em 28 de setembro de 2018.

232 Lilia de Maya Monteiro. Depoimento da série Projetos Especiais – Projeto Guilherme Santos, Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, em 22 de janeiro de 1988.

233 *Jornal do Brasil*, 21 de novembro de 1935.

234 *Jornal do Brasil*, 17 de maio de 1936.

235 *Correio da Manhã*, 17 de maio de 1936.

Duarte Filho esclarece que a grande novidade apresentada pelo cientista consistia na projeção de películas que não necessitavam do uso dos óculos estereoscópicos para a visualização das cenas em profundidade. O cinema tridimensional já vinha sendo exibido em Hollywood experimentalmente, pelo menos desde a década de 1910<sup>236</sup>, e muitos foram os processos desenvolvidos para o cinema em relevo desde o início do século XX. No Brasil, o filme estereoscópico foi exibido pela primeira vez em 1925, no Cine Capitólio.<sup>237</sup> De acordo com Duarte Filho:

A busca em torno do relevo na t ela não   uma preocupa a nova. Em 1900, Doyen lançava o seu processo, em 1901, aparecia Grivolos, em 1902, Reynaud, 1903 Schmid e Dupuis diziam-se inventores da terceira dimensão para, depois de um hiato de alguns annos durante os quaes as pesquisas não pararam, Janster apparecer, com certa sensa o, dizendo-se descobridor de um systema novo. Lumiere, o inventor, o pae do verdadeiro cinema, apparecia em 1933 com seu processo tambem. E causou sensa o (...)

Não era, entretanto, o processo Lumiere que daria, ao relevo das imagens na t ela a popularidade da nova descoberta (...)

O processo Lumiere, mostrando, realmente, a terceira dimensão na tela tornava-se impraticavel uma vez que requeria adapta o conveniente, não da t ela, da celluloides ou do aparelho projector da imagem, mas dos pr oprios olhos humanos, providos de oculos. Era impraticavel. Era apenas um passo grandioso, realmente nas pesquisas (...)

A nova descoberta   brasileira e será lançada no Rio (...)

O inventor brasileiro serviu-se, para possibilitar o relevo na t ela, apenas de efeitos de luz, por intermedio de projec o...<sup>238</sup>

Assim, no dia 22 de junho de 1936, o “cinema plástico” do Dr. Comparato era finalmente apresentado ao público com o filme “Sangue Azul”. Para o espetáculo foi feita radical reforma nas dependências do Cine Metrópole, a fim de que pudesse estar preparado para receber os efeitos do processo descoberto pelo cientista.<sup>239</sup> Após a estreia, o crítico Viriato Correia escreveu para o *Jornal do Brasil*:

Foi com sangue agitado, os cabellos em p  e o cora o aos pulos, que hontem,   noite, eu vi na tela cinematográfica as primeiras demonstra es da grande inven o.

236 Segundo Adams, a primeira exib o de filme em terceira dimensão ocorreu no ano de 1915. Em: ADAMS.

Gavin. *A mirada estereoscópica e a sua expressão no Brasil*. Tese (Doutorado em Comunica o e Estética do Audiovisual) Escola de Comunica es e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.P.

237 Gazeta de Notícias, e de junho de 1925.

238 Correio da Manhã, 10 de maio de 1936.

239 Correio da Manhã, 21 de junho de 1936.

A terceira dimensão está de facto descoberta. O Brasil pode orgulhar-se de ser a patria de um genio moderno. O sr. Sebastião Comparato está sem favor nenhum, na galeria dos Bartholomeu de Gusmão, dos Santos Dumont, etc.<sup>240</sup>

Outra testemunha da maravilha, o senhor L.S.Marinho relatou ao *Correio da Manhã*.

A plasticidade que esse processo dá aos filmes é surpreendente!

As figuras se movimentam com maior destaque do commum, e seus contornos são maravilhosos dando ao espectador a impressão exacta de que as mesmas estão desligadas do segundo plano; soltas em campos differente. É a grande conquista no terreno cinematográfico.<sup>241</sup>

Apesar do tom empolgado dos entusiastas da invenção do Dr. Comparato, a novidade parece não ter recebido a popularidade esperada. Após 1935 não encontramos mais registros sobre o médico nos jornais, e nem mesmo sobre a exibição de filmes em relevo sem o uso de óculos ou lunetas. Tão pouco o Dr. Comparato recebeu dos brasileiros o mesmo reconhecimento de Santos Dumont, tornando-se o que chamamos de um “ilustre desconhecido” para as gerações seguintes.

No ano de 1941, S. Ivanov traduziu para o português um artigo originalmente publicado na revista *Science Digest*. Intitulado “O Cinema de Três Dimensões”, o texto discorre sobre a estereoscopia no cinema e discute as diversas formas de aplicação da técnica para as telas, abordando tanto a dificuldade do uso dos óculos para a visualização dos filmes, quanto a possibilidade de se produzir filmes estereoscópicos que não necessitassem da utilização dos visores. Não há, entretanto, nenhuma menção ao nome do Dr. Comparato ao longo do artigo.<sup>242</sup>

Durante a década de 1950, artigos similares ao traduzido por Ivanov foram publicados em periódicos como a *Tribuna da Imprensa*<sup>243</sup> e *O Cruzeiro*<sup>244</sup>. Em geral, os textos tratam o cinema estereoscópico como uma incrível novidade que vai garantir o futuro da cinematografia. Porém, a necessidade do uso dos óculos e de adaptação da vista para a visualização perfeita do efeito de profundidade aparecem, nestes textos, sempre como os maiores impeditivos para o sucesso do filme 3D entre o público.

Estes impeditivos são apontados também em textos que discorrem sobre a estereoscopia na fotografia. Em divertida crônica publicada no jornal *O Globo* em 1953, Henrique Pongueti narra as dificuldades que passa uma senhora de idade ao tentar visualizar fotografias

240 *Correio da Manhã*, 27 de junho de 1936.

241 *Idem*.

242 *Jornal do Brasil*, 21 de setembro de 1941.

243 *Terceira Dimensão nos Metro*, por Ely Azeredo. *Tribuna da Imprensa*, 03 de dezembro de 1953.

244 *Nova revolução no mundo do cinema – A 3D vai salvar Hollywood*, por Pedro Lima. *O Cruzeiro*, 27 de julho de 1953.

estereoscópicas.<sup>245</sup>Já o *Correio da Manhã*, traz em 1955 um artigo sobre as vantagens e limitações da técnica.<sup>246</sup>O que estes dois textos nos revelam de mais interessante é que na década de 1950, a fotografia estereoscópica não mais fazia parte do regime de visualidade em vigor. Mas, para além deste fato, apontam para uma tentativa de retorno na técnica ao mercado. Este movimento já havia sido anunciado pelo próprio *Correio da Manhã* em matéria de 1952:

...A impossibilidade de se conseguir imprimir em papel uma fotografia que conservasse todas aquelas qualidades que possuía quando examinadas através do visor apropriado, fez com que aos poucos fossem colocando de lado todos os experimentos estereoscópicos para fotógrafos amadores.

Hoje em dia entretanto, nota-se um ressurgimento muito acentuado da fotografia estereoscópica, como se patenteia através do interesse cada vez maior dos fabricantes de máquinas fotográficas em produzir modelos desse tipo, que vêm tendo larga aceitação no mercado.

É possível que tal ressurgimento seja devido ao fato de estarem evoluindo satisfatoriamente as experiências no sentido de se conseguir a impressão em papel de fotografias com relevo e profundidade. Aqui mesmo, já por mais de uma vez mencionamos as conquistas que nesse terreno conseguiram um inventor patricio de um fotógrafo americano...<sup>247</sup>

De fato, na década de 1950 a fotografia estereoscópica tornou a fazer um certo sucesso com a chegada ao mercado da câmera *Stereo Realistic*. Porém, apesar do *frisson* causado pela câmera utilizada por astros de Hollywood, foi a fotografia plana que teve a hegemonia do regime visual do século XX.

A bibliografia sobre estereoscopia é unânime ao apontar o período pós-guerra como o “último suspiro” da fotografia estereoscópica. Apesar de a *Richard* ter comercializado o *Verascope* até a década de 1950, o último modelo foi lançado pela empresa em 1938. Porém, como veremos no tópico a seguir, pelo menos no Brasil, a estereoscopia começa a se tornar estranha aos observadores já entre as décadas de 1920 e 1930.

### 2.2.1. - *O amadorismo estereoscópico*

Segundo Adams, o material estereoscópico mais interessante produzido no Brasil do alvorecer do século XX surgiu no campo amador. Foram levantadas pelo pesquisador 16 coleções que contém estereoscopias no estado de São Paulo. Essas coleções, reúnem um total de mais de

<sup>245</sup> O Globo, 29 de setembro de 1953.

<sup>246</sup> Correio da Manhã, 20 de maio de 1955.

<sup>247</sup> Correio da Manhã, 25 de maio de 1952.

3.700 imagens, inéditas em sua maioria, produzidas por amadores ou adquiridas no circuito comercial, entre o período de 1910 e 1930.<sup>248</sup>São elas:

- Coleção Adinei Melges Andrade: 12 cartões estereoscópicos de autoria de Felisberto Ranzini, fotógrafo amador; Datas limites: 1915-1935;
- Coleção Almeida Prado da Fundação do Patrimônio Histórico da Energia de São Paulo: 261 diapositivos estereoscópicos de autoria de Raul Almeida Prado, fotógrafo amador; Datas-limites: 1910-1930;
- Coleção Octávio Alvarenga: 102 diapositivos estereoscópicos de autoria de Otávio Alvarenga, fotógrafo amador e instrumental;<sup>249</sup> Datas-limite: 1905-1930;
- Coleção Eduardo Buono: 117 diapositivos estereoscópicos de fotógrafo anônimo; Datas-limite: 1910-1930;
- Coleção Carlos da Rocha Fernandes: 532 diapositivos estereoscópicos e 8 negativos estereoscópicos de autoria de Carlos da Rocha Fernandes, fotógrafo amador e instrumental; Datas-limite: 1910-1940;
- Coleção anônima da Cinemateca Brasileira: 755 diapositivos (produção comercial): 1910-1920;
- Coleção do Convento de Santa Teresa: 10 cartões estereoscópicos de autoria anônima (produção comercial e profissional); Datas-limite: Década de 1910;
- Coleção Luiz Gonzaga de Azevedo do Museu Paulista: 14 diapositivos estereoscópicos de vidro; 28 diapositivos estereoscópicos flexíveis; 04 negativos estereoscópicos de autoria de Luiz Gonzaga de Azevedo, fotógrafo amador; Datas-limite: 1914-1917;
- Coleção “Mofó Elegante”: 5 diapositivos estereoscópicos de fotógrafo anônimo; Datas-limite: Década de 1920.
- Coleção Henrique Rocha Lima: 3 diapositivos estereoscópicos e 480 negativos estereoscópicos de Autoria de Henrique da Rocha Lima, fotógrafo amador e instrumental; Datas-limite: Década de 1920;
- Coleção Alberto Santos Dumont do Museu Paulista: 24 diapositivos estereoscópicos de autoria de Alberto Santos Dumont, aviador e fotógrafo amador: Década de 1920;

---

<sup>248</sup> ADAMS, Gavin. *A mirada estereoscópica e a sua expressão no Brasil*. Tese (Doutorado em Comunicação e Estética do Audiovisual) Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004. P. 16.

<sup>249</sup> Usaremos o termo fotografia instrumental, para os casos de produção no exercício da profissão.

- Coleção Emílio Tallochi: 97 negativos estereoscópicos de vidro e 24 diapositivos estereoscópicos de vidro de autoria de Emílio Tallochi; fotógrafo amador; Datas-limite: 1920-1930;
- Coleção Severo: 10 cartões estereoscópicos de autor desconhecido. Datas-limite: 1920-1930;
- Coleção Bob Toledo do Instituto Moreira Salles: 776 negativos estereoscópicos; 454 diapositivos estereoscópicos. 03 autocromos estereoscópicos de autoria de Edgar Edygio de Souza, fotógrafo amador; Datas-limite: 1905-1935;

Adams localizou ainda 2 cartões estereoscópicos na Coleção Militão Augusto de Azevedo do Museu Paulista e 15 cartões estereoscópicos de autoria de George Renouveau, na coleção Aracy do Amaral que preferimos não inserir na listagem, uma vez que ambas as coleções foram produzidas por fotógrafos profissionais.<sup>250</sup>

Além destas coleções levantadas por Adams em São Paulo, podemos dizer que no Estado do Rio de Janeiro encontram-se quatro das maiores coleções de estereoscopias produzidas no Brasil. A Coleção Sanson, do Museu Imperial, a Coleção Guilherme Santos do Instituto Moreira Salles, a Coleção Guilherme Santos do Museu da Imagem e do Som e a Coleção Guilherme Santos do acervo particular de Fichel Davit Chargel.

A Coleção Sanson, reúne 1.374 fotografias estereoscópicas de vidro produzidas entre os anos de 1900 e 1930, pelo fotógrafo amador Octávio Mendes de Oliveira Castro. A coleção foi doada ao Museu Imperial pelo casal Luiz Alberto de Sanson e Maria Lúcia David de Sanson, descendentes do fotógrafo, em 2005 e 2009. Atualmente é considerada um dos mais significativos registros históricos do Arquivo Iconográfico do Museu Imperial.<sup>251</sup>

Podemos dizer que a Coleção Sanson guarda muitas semelhanças com a coleção produzida por Guilherme Santos. A primeira característica comum é o sistema utilizado para fotografar. Ambos os fotógrafos utilizavam as câmeras do sistema *Verascope* e revelavam suas imagens em chapas de vidro do mesmo sistema. A outra semelhança diz respeito aos temas fotografados pelos dois autores. Segundo informações retiradas no sítio eletrônico do Museu Imperial, a coleção possui:

Imagens da vida doméstica e privada de uma família aristocrática, com seus passeios, viagens e eventos sociais, juntam-se aos **registros de importantes eventos ocorridos**

250 ADAMS, Gavin. *A mirada estereoscópica e a sua expressão no Brasil*. Tese (Doutorado em Comunicação e Estética do Audiovisual) Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004. P. 103.

251 Extraído do sítio eletrônico: <http://www.museuimperial.gov.br/sala-de-imprensa/4907-colecao-de-fotografias-do-museu-imperial-e-reconhecida-como-patrimonio-nacional.html>. Último acesso em 23/07/2018 às 21:00.

no Rio de Janeiro, como a grande exposição nacional de 1908 e a exposição internacional de 1922, e de transformações econômicas, como a construção de praças, edifícios e abertura de estradas de ferro e de rodagem em diferentes partes da federação. Como resultado, a "Coleção Sanson" documenta a natureza exuberante do país e o desenvolvimento arquitetônico, urbanístico e paisagístico de diversas cidades do Brasil e do exterior sob o olhar sensível de um apaixonado fotógrafo amador (...). O fotógrafo teve o privilégio de observar e documentar (...) as propriedades da família com suas edificações, festejos, empregados e animais; as viagens no Brasil e no exterior; os eventos cívicos, políticos e religiosos; o desenvolvimento urbano e, principalmente, a vida social com seus hábitos e costumes no início do século XX.<sup>252</sup> (Grifo nosso).

Figura 25: Otávio de Castro: Palácio Monroe, Exposição Internacional de 1922. Coleção Sanson, Museu Imperial.



Retomaremos as características temáticas da Coleção Guilherme Santos nos próximos capítulos, porém já podemos adiantar que Santos também realizou registros das exposições de 1908 e 1922, bem como documentou as transformações urbanas da cidade do Rio de Janeiro do início do século XX. A natureza exuberante do país e os aspectos arquitetônicos e paisagísticos de diversas cidades do Brasil também podem ser observados nas estereoscopias de Santos e, sobretudo, os eventos cívicos, políticos e religiosos são um capítulo a parte da sua obra. Os aspectos sociais consistiram numa preocupação tão evidente do fotógrafo, que são capazes de nos

---

252 Extraído do sítio eletrônico: <http://www.museuimperial.gov.br/sala-de-imprensa/4907-colecao-de-fotografias-do-museu-imperial-e-reconhecida-como-patrimonio-nacional.html>. Último acesso em 23/07/2018 às 21:00.

oferecer algumas pistas acerca de seus interesses e objetivos fotográficos, como veremos ao longo deste trabalho.

Outra característica que aproxima os dois fotógrafos é a condição social privilegiada da qual gozavam. Guilherme Santos era herdeiro de uma famosa joalheria carioca e representante dos cofres belgas da marca *Fichet* no Brasil. Octávio de Castro, por sua vez, tinha origem aristocrática, filho do barão de Oliveira Castro, industrial e figura proeminente do Império do Brasil, e genro do renomado engenheiro João Teixeira Soares, responsável por inúmeras construções de estradas de ferro do país.

A posição social privilegiada é característica que pode ser observada também entre os amadores paulistas. Raul de Almeida Prado era um rico fazendeiro, produtor de café,<sup>253</sup> e Octávio Alvarenga era uma espécie de “relações públicas” das empresas do Conde Álvares Penteado. Já Carlos da Rocha Fernandes e Henrique da Rocha Lima eram médicos. O primeiro foi pioneiro da radiografia em São Paulo, enquanto o segundo foi diretor do Instituto Butantã e pioneiro da medicina tropical brasileira. Já Edgar Egydio de Souza foi diretor da *Light and Power Co.*<sup>254</sup> Há ainda o famoso Alberto Santos Dumont, cujo histórico de cientista e “pai da aviação” dispensa apresentações.

A posição social dos fotógrafos amadores que destacamos vai ao encontro dos perfis apontados por diversos pesquisadores da história da fotografia. Segundo Pereira, desde os mais antigos manuais é possível encontrar uma nítida polarização entre fotógrafos profissionais e amadores: “o amador provinha das mais altas classes sociais, tinha cultura artística e técnica, sendo inventor de novos processos”<sup>255</sup>. Entretanto, a partir da década de 1880, com a entrada das câmeras e equipamentos Kodak no mercado, grandes contingentes provenientes das “classes médias” passarão a se incluir neste *hall*. Dentro deste contexto, inicia-se um quadro de disputa simbólica de grupos que não queriam perder o espaço de distinção há muito tempo reconhecido socialmente. Em geral, todos os diferentes grupos que reivindicavam a hegemonia sobre o que poderia ser classificado como fotografia amadora, criticavam os usuários de câmeras Kodak ou similares. Assim, “nesse contexto de muitas dicotomias, surgia mais acirradamente a necessidade de diferenciar os campos, dos amadores entre si em relação aos profissionais.”<sup>256</sup>

---

253 Extraído do sítio eletrônico: <https://sao-paulo.estadao.com.br/blogs/edison-veiga/quem-foi-raul-de-almeida-prado/>. Último acesso em 20/07/2018 às 20:00.

254 ADAMS, Gavin. *A mirada estereoscópica e a sua expressão no Brasil*. Tese (Doutorado em Comunicação e Estética do Audiovisual) Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004. P. 104.

255 PEREIRA, Adriana M. P. Martins. *A cultura amadora na virada do século XIX: A fotografia de Alberto Sampaio (Petrópolis/Rio de Janeiro, 1888-1914)*. Tese. Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade de São Paulo. 2010. P.65.

256 *Ibidem*. P. 66.

Um dos campos mais relevantes dessa disputa era o dos fotoclubistas. Este grupo tinha como objetivo mais importante colocar a fotografia no mesmo patamar das Belas Artes. No Brasil, o fotoclubismo também terá sua expressão. Com surgimento do Photo Club do Rio de Janeiro em 1910, a concepção artística da fotografia vai começar a ganhar impulso. Tomando como diretriz estética o movimento pictorialista internacional, o fotoclubismo brasileiro vai levar em consideração a tradição figurativa existente na pintura e expressa pela Escola Nacional de Belas Artes.

Primeiro fotoclube a se organizar de maneira efetiva no país, o Photo Clube Brasileiro se estabelece como um espaço de crítica tanto aos fotógrafos profissionais, quanto aos amadores denominados de “meros batedores de chapa”. Fenômeno internacional de grande disseminação, este era um movimento típico dos núcleos urbanos mais desenvolvidos. No Brasil, seu crescimento seguiu o ritmo da expansão dos centros urbanos e das sociedades burguesas. De caráter predominantemente elitista, os fotoclubistas cultuavam a estética acadêmica e sobrevalorizavam a técnica fotográfica. A condição do fotógrafo clubista era, em geral, do profissional liberal que podia se dedicar à fotografia em suas horas vagas, já que possuía uma condição financeira confortável. O fotoclube fazia, portanto, parte da identidade cultural do pequeno-burguês.<sup>257</sup>

Não temos meios de averiguar se todos os estereoscopistas amadores que levantamos fizeram parte de algum foto-clube ao longo de suas trajetórias. Sabemos, no entanto, que Guilherme Santos filiou-se ao Photo Clube Brasileiro em 1925<sup>258</sup> e encaixava-se perfeitamente no perfil dos amadores fotoclubistas das primeiras décadas do século XX.

Independentemente de serem sócios ou não de fotoclubes, podemos dizer que há algumas características que, nas palavras de Pereira, dão à fotografia amadora “inteligibilidade e interesse”, uma espécie de pacto que estaria na “contribuição do lúdico”. Não tem a ver necessariamente com uma função mais documental ou representativa da fotografia, e sim com os usos feitos das imagens. A diferença principal entre o profissional e o amador, nesse sentido, não está na competência técnica do fotógrafo e nem no domínio de conhecimentos de padrões estéticos, uma vez que para o amador, fotografia não é mercadoria, ele não precisa disso para viver. Suas fotos não circulavam comercialmente, e sim entre familiares e amigos.<sup>259</sup>

---

257 COSTA, Helouise & RODRIGUES, Renato. *A fotografia moderna no Brasil*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p.28.

258 Ibidem.

259 PEREIRA, Adriana M. P. Martins. *A cultura amadora na virada do século XIX: A fotografia de Alberto Sampaio (Petrópolis/Rio de Janeiro, 1888-1914)*. Tese. Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade de São Paulo. 2010. 246-247.

Sobre o amadorismo fotográfico, Adams lembra da importância do álbum de família como um aparato desenvolvido pela indústria fotográfica do século XIX. No álbum, o regime de testemunhos fotográficos de encenações sociais se consolida.

Visualizadores de genealogias, documentos que recolhem “provas” de laços de parentesco, amizade e propriedade, os álbuns de família são verdadeiros autos dos processos de inserção social e trocas internas de uma família. Estes álbuns constituíam importante peça de troca social com visitantes, e tipicamente estavam disponíveis na sala de estar burguesa para apreciação de visitantes.<sup>260</sup>

Podemos dizer que a fotografia amadora estereoscópica atuava de maneira semelhante ao álbum de família, porém com o aspecto adicional de inserir a família num universo visual moderno. Pela primeira vez o observador tinha a possibilidade de ver a si mesmo dentro deste novo espaço formado pela “mirada estereoscópica”. “A estereoscopia amadora permite uma auto-inserção do membro familiar como ator na construção deste olhar moderno, ou pelo menos imaginar-se habitante do mundo modernamente construído”. Eis então a grande novidade da estereoscopia amadora: a auto-imagem inserida dentro do contexto das transformações urbanas, reconstruída como sensação visual-tátil. Se a imagem turística comercial já possibilitava um “eu estive lá” e um “eu vi isto”, “a imagem amadora conflui na própria imagem os dois testemunhos, inscrevendo o fotógrafo e seus parentes em “museu imaginário” particular.”<sup>261</sup>

Adams identifica o estereoscopista amador brasileiro como um membro da elite do país que participa profissionalmente de áreas em que a “mirada estereoscópica” se constituía ou estava em formação: ciências naturais, medicina e engenharia. De fato, entre os paulistas, este era um perfil predominante, como vimos anteriormente. Assim, é possível encontrar nas coleções destes fotógrafos aspectos de suas vidas profissionais integrando o universo temático de suas imagens. É o que ocorre especialmente na coleção de Carlos da Rocha Fernandes, de Henrique da Rocha Lima e de Edgar Egydio de Souza. Essas imagens, no entanto, não chegam a constituir uma cobertura sistemática de operações de suas ocupações e nem uma ferramenta de trabalho, mas mostram-se como instrumento de distinção, se levarmos em conta que todos os autores em questão ocupavam cargos de primeiro escalão nas instituições onde trabalharam.

Também Santos Dumont pode ser incluído no perfil esboçado. Ainda que não tenha propriamente ocupado nenhum cargo de direção, era um homem da elite dedicado à ciência que usava a estereoscopia ocasionalmente como registro de suas atividades profissionais.

---

260 ADAMS, Gavin. *A mirada estereoscópica e a sua expressão no Brasil*. Tese (Doutorado em Comunicação e Estética do Audiovisual) Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004. Pp.20-21.

261 Ibidem. P. 21.

Em termos gerais, no entanto, podemos afirmar que os fotoestereoscopistas amadores aqui apresentados guardavam em comum a preferência pela vida doméstica e pelos aspectos urbanos. Já mencionamos que Santos e Castro realizaram inúmeros registros de aspectos naturais e urbanos de diversas cidades do Brasil. Não obstante, o levantamento realizado por Adams mostra que os fotógrafos paulistas privilegiavam em seus passeios estereoscópicos a produção de vistas de espaços e edifícios públicos de cidades como Rio de Janeiro, São Paulo e Santos, com visível influência da linguagem visual do turismo. Desse modo, percebe-se que os amadores lançavam mão de linguagens visuais que encontravam-se em circulação à época, nos mais diferentes formatos: cartões-postais, gravuras, ilustrações, mas, especialmente no formato estereoscópico definido pelas empresas especializadas.

É claro que cada coleção tem suas características próprias, dadas pela subjetividade de seus produtores. De qualquer modo, buscamos até aqui circunscrever estas diferenças incalculáveis dentro de um universo mais restrito de tendências gerais dos amadores estereoscópicos e, assim, reconhecer tais tendências na obra de Guilherme Santos, bem como os “pontos fora da curva” que diferenciam seu trabalho ao dos demais fotógrafos.

Os “pontos fora da curva” que desde já podemos apontar na produção de Guilherme Santos são: 1) a quantidade muito maior de vistas produzidas em relação à produção de seus colegas. Enquanto entre os paulistas as duas maiores coleções não possuem mais de 800 fotografias, sendo que juntas somam um pouco mais de 3 mil vistas, a coleção de Octávio de Castro possui um pouco mais de 1.300 vistas. Guilherme Santos, por sua vez, possui somente na coleção do Museu da Imagem e do Som, mais de 9 mil vistas dipositivas e mais de 17 mil negativos em vidro; 2) o período de produção mais extenso. Enquanto as demais coleções abrangem um período médio de 15 anos de produção, que vai no máximo até a década de 1940<sup>262</sup>, Guilherme Santos produziu estereoscopias durante 52 anos (entre 1905 e 1957) e sua produção é a única que abrange a década de 1950.

### *2.3 – Considerações sobre o capítulo*

Procuramos neste capítulo mostrar que o Brasil esteve inserido no processo de modernização do olhar do século XIX e participou, ainda que timidamente, da “mirada estereoscópica”.

Os anúncios apresentados mostram que a produção estereoscópica local era majoritariamente realizada por fotógrafos profissionais e a prática amadora era praticamente

---

<sup>262</sup> Somente Carlos da Rocha Fernandes produziu estereoscopias até a década de 1940. A maioria das vistas foram produzidas entre as décadas de 1910 e 1920.

inexistente. Os profissionais que produziam vistas estereoscópicas, por sua vez, não se dedicavam exclusivamente à técnica, utilizando-a enquanto mais uma dentre as várias possibilidades de técnicas fotográficas existentes no período. Nesse sentido, fotógrafos reconhecidos atuarão na produção de estereoscópias destacando-se, entre eles, Revert Henry Klumb e George Leuzinger, ambos estrangeiros radicados no Brasil e premiados em exposições internacionais.

Além da origem europeia (Klumb era alemão e Leuzinger, suíço) e dos prêmios internacionais, os fotógrafos tinham em comum a produção de fotografias de paisagens do Brasil em amplos panoramas. Desse modo, ainda que os fotógrafos não se dedicassem exclusivamente à estereoscopia, podemos concluir que a produção estereoscópica de ambos estava conformada pelo olhar do estrangeiro, ou seja, pela visão do fotógrafo-paisagista que corroborava, por sua vez, com a imagem delineada pelos paisagistas e desenhistas que acompanhavam as expedições naturalistas do século XIX e assim, figuravam um Brasil, ao mesmo tempo em que ensinavam a figurá-lo.<sup>263</sup>

Porém, se a produção local de vistas estereoscópicas foi tímida, os anúncios confirmam um consumo significativo deste tipo de imagem. Oferecidos, na maioria das vezes, em estabelecimentos especializados em produtos científicos e em casas fotográficas, os estereoscópios e os estereogramas, podiam ser também encontrados em lojas que se dedicavam a um universo mais genérico de produtos, o que atesta que a capilarização da estereoscopia espalhou-se para além de um público especializado e sua fruição se dava, sobretudo, no âmbito doméstico.

Por sua vez, estes estabelecimentos localizavam-se, em sua maioria, na área comercial mais nobre da cidade, nas proximidades da Rua do Ouvidor. Além disso, gabavam-se, em seus anúncios, por oferecerem grande sortimento de produtos vindos diretamente da Europa. Nesse sentido, percebemos também que a participação na mirada estereoscópica ficou circunscrita, neste primeiro momento, ao âmbito doméstico das famílias mais abastadas da corte, que teve amplo acesso aos cartões estereoscópicos nacionais, mas principalmente aos produzidos no exterior.

Este quadro se inverte com o advento do século XX que apresenta, pela primeira vez, uma produção comercial produzida no Brasil mas, sobretudo, um crescimento do amadorismo com a chegada ao mercado do sistema *Verascope* e similares. A facilidade proporcionada pelo novo sistema integrado de câmera e visor gera um verdadeiro “boom” na produção amadora

---

263 MAUAD, Ana. *Imagem e autoimagem do Segundo Reinado*. IN: NOVAIS, Fernando A. (coord.); ALENCASTRO, Luiz Felipe de. (org.). *História da vida privada no Brasil: Império*. São Paulo, Cia das Letras, 1997. P. 185.

estereoscópica mundial, inclusive no Brasil. Paralelamente, os anúncios de vendas de vistas e aparelhos, diminuem drasticamente neste período, o que não significa, no entanto, que as vistas internacionais tenham parado de circular por aqui. De todo modo, podemos dizer que a primeira metade do século XX foi marcada pela produção amadora, que teve seu ápice entre as décadas de 1910 e 1930.

Ainda que em alguns sentidos guarde semelhanças à prática amadora da fotografia plana, o amadorismo estereoscópico tem também suas especificidades, sobretudo no que diz respeito à sua capilarização. Estendendo-se pouco, ou quase nada, para além das elites, podemos perceber um perfil padrão dos fotógrafos amadores: profissionais liberais herdeiros de abastadas famílias brasileiras, homens de posses e/ou ocupantes de altos cargos da administração pública e sediado nos grandes centros urbanos. “Este perfil social gozou de hegemonia na produção da imagem estereoscópica, e gerou sua própria inserção dentro de um universo imagético constituído pela mirada estereoscópica”.<sup>264</sup>

Se levarmos em conta o fato de que o desenvolvimento de uma fotografia popular amadora foi totalmente dependente da produção em larga escala de equipamentos e materiais, serviços mecanizados e uma estrutura de marketing organizadas,<sup>265</sup> a restrição da prática estereoscópica a grupos mais elitizados é perfeitamente condizente com a natureza da técnica que, como vimos no primeiro capítulo, obrigava o estereoscopista a realizar mais tarefas do que simplesmente “apertar o botão”.

Em termos estéticos, o estereoscopista amador, em geral, lançava mão da linguagem estereoscópica industrial, especialmente a de temática turística, adicionando a esta linguagem sua narrativa pessoal. Mas também utilizava-se das linguagens presentes em outros formatos visuais, compondo uma linguagem visual subjetiva. Nesse sentido, a produção amadora de estereoscopias “deixa entrever certas idiossincrasias da visão particular do fotógrafo, certos detalhes que escapam à leitura buscada. Mas, a regra é a emulação de uma estética já autorizada: o que se produz é a prova material da competência social de seu manejo.”<sup>266</sup>

---

264 ADAMS, Gavin. *A mirada estereoscópica e a sua expressão no Brasil*. Tese (Doutorado em Comunicação e Estética do Audiovisual) Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004. P. 19.

265 SEKULA, Allan. *The Body and the Archive*. Cambridge: The Mit Press, 1986. P.17.

266 ADAMS, Gavin. Op. Cit.P. 33.

### Capítulo 3: *Guilherme Santos: um estereoscopista amador*

O problema do observador é o campo no qual se pode dizer que se materializa, se torna visível, a visão na história. A visão e seus efeitos são inseparáveis das possibilidades de um sujeito observador, que é a um só tempo produto histórico e lugar de certas práticas, técnicas, instituições e procedimentos de subjetivação.<sup>267</sup>

Agora que possuímos um entendimento satisfatório sobre os mecanismos técnicos da estereoscopia e sobre sua difusão social no Brasil e no mundo, nosso objetivo é compreender a prática estereoscópica sob o prisma da trajetória pessoal de Guilherme Santos, ou seja, compreender a conformação do seu olhar. Segundo Alfredo Bosi, o *olhar* tem uma grande vantagem sobre o ponto de vista, a vantagem de ser móvel. “O olhar é ora abrangente, ora incisivo. Ora cognitivo, ora emotivo/passional. O olho que perscruta e quer saber objetivamente das coisas pode ser também o olho que ri ou chora, ama ou detesta, admira ou despreza. Quem diz olhar diz, implicitamente, tanto inteligência quanto sentimento”.<sup>268</sup>

Jonathan Crary também faz uma distinção similar à de Bosi, porém se concentra na distinção semântica entre as palavras “observador” e “espectador”. Enquanto “espectador” é uma palavra carregada de conotações específicas do contexto cultural do século XIX, “observador” significa aquele que conforma as próprias ações, obedece a algo, observa regras, códigos, regulamentos e práticas. “Observador” é aquele que vê em um determinado conjunto de possibilidades, estando inscrito em um sistema de convenções e restrições, algo que vai muito além de práticas de representação. Um observador específico de um determinado período da história só existiria, desse modo, como efeito de um sistema heterogêneo de relações discursivas, sociais, tecnológicas e institucionais. “Não há um sujeito observador prévio a esse campo em contínua transformação”.<sup>269</sup>

Devemos então, considerar o observador como uma distribuição de fenômenos localizados em muitos lugares possíveis, pois o que determina a visão em qualquer momento histórico é, antes de tudo, uma montagem coletiva de partes díspares em uma única superfície social e não uma estrutura profunda, uma base econômica, ou uma determinada visão de mundo, cada qual atuando separadamente. Há diferentes arranjos de forças a partir dos quais as capacidades de um observador se tornam possíveis, de modo que é impossível a existência de um observador que apreenda o mundo de forma totalmente clara e objetiva. Da mesma forma, é impossível exemplificar empiricamente um observador único. Mas é possível traçar, como fez

267 CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador: Visão e modernidade no século XIX*. Contraponto: Rio de Janeiro, 2012. P. 15.

268 BOSI, Alfredo. Machado de Assis: O enigma do olhar. Ática: São Paulo, 1999. P. 11.

269 Ibidem.

Crary, algumas condições e forças que definiram ou permitiram a formação de um modelo dominante de observador da modernidade.

Nosso objetivo é, portanto, traçar nas páginas que seguem as condições e forças objetivas e subjetivas que formaram Guilherme Santos como um observador que é a um só tempo causa e consequência da modernidade. Um observador que passou por um processo de *modernização*. Esta noção envolve uma imensa reorganização de conhecimentos, linguagens, espaços redes de comunicação e a própria subjetividade.

A modernização é um processo pelo qual o capitalismo desestabiliza e torna móvel aquilo que está fixo ou enraizado, remove ou elimina aquilo que impede a circulação, torna intercambiável o que é singular. Uma dinâmica que abarca corpos, signos, imagens, linguagens, relações de parentesco, práticas religiosas e nacionalidades, além de mercadorias, riquezas e força de trabalho. A modernização torna-se uma incessante e autoperpetuante criação de novas necessidades, novas maneiras de consumo e novos modos de produzir. O observador, como sujeito humano, não é exterior a esse processo, mas imanente a ele.<sup>270</sup>

Na obra *Fenomenologia da Percepção*, inspirado pelo filósofo alemão Edmund Husserl, Maurice Merleau-Ponty vai conceituar a fenomenologia como o estudo das essências. Trata-se de uma filosofia que substitui as essências na existência e não pensa que se pode compreender o homem e o mundo sem sua “facticidade”. Desse modo, não somos o resultado ou o entrecruzamento das múltiplas causalidades que determinam nosso corpo e nosso “psiquismo”, não podemos nos pensar como partes do mundo ou como simples objeto da biologia, da psicologia e da sociologia. Também não devemos fechar sobre nós o universo da ciência. Isto porque, mesmo aquilo que sabemos através da ciência, sabemos a partir de nossas visões pessoais e nossas experiências do mundo. A ciência é determinação e explicação do mundo percebido.<sup>271</sup> Nossa intenção, portanto, é trabalhar com os dados da biografia de Guilherme Santos, a fim de identificar em suas séries estereoscópicas aspectos de sua subjetividade e visão de mundo. Assim, tomaremos a conceituação de Merleau-Ponty também como ferramenta metodológica para a análise das imagens estereoscópicas aqui apresentadas.

Ao tratar da relação da coisa percebida com o mundo natural, Merleau-Ponty chama a atenção para existência da “percepção privilegiada”. Este fenômeno seria o responsável por assegurar a unidade do processo perceptivo, recolhendo nela todas as outras aparências. Para cada objeto, para cada quadro numa galeria, para cada fotografia num álbum, ou para cada

---

270 Crary, Jonathan. *Técnicas do observador: Visão e modernidade no século XIX*. Contraponto: Rio de Janeiro, 2012. Pp. 18-19.

271 MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2006. P.6

estereografia num visor, “há uma distância ótima de onde ele pede para ser visto, uma orientação sob a qual ele dá ainda mais de si mesmo: aquém e além, só temos uma percepção confusa por excesso ou por falta, tendemos então para o máximo de sensibilidade.”<sup>272</sup>

Interessa-nos o fato de que Merleau-Ponty propõe a análise da coisa intersensorial, ou seja, a coisa percebida tanto através do visual como através do tátil, numa intercessão dos sentidos. A coisa visual e a coisa tátil se mantêm para nós através de uma série de experiências: o que é retomado pelo nosso olhar/tato desperta uma certa intenção motora que visa não os movimento do corpo próprio, mas a própria coisa na qual estão como que suspensos. As propriedades sensoriais de uma coisa constituem uma mesma coisa, assim como meu olhar, meu tato e todos os meus outros sentidos são, juntos, a força de um mesmo corpo integrada numa ação única.

Cézanne dizia que um quadro contém em si mesmo até o odor da paisagem. Queria dizer que o arranjo da cor na coisa (e na obra de arte se ela se apodera totalmente da coisa) significa por si mesmo todas as respostas que daria à interrogação dos outros sentidos, que uma coisa não teria essa cor se não tivesse esta forma, estas propriedades táteis, esta sonoridade, este odor, e porque a coisa é a plenitude absoluta que projeta diante de si mesma minha existência indivisa.<sup>273</sup>

Ora, a estereoscopia é, como vimos, intersensorial em seu propósito primeiro e, por esta razão, o estudo da estereoscopia é mais exigente do que qualquer outra tipologia fotográfica. Tal deve-se à necessidade de um visor estereoscópico para que as imagens possam ser adequadamente visualizadas e causem no espectador uma percepção que emocione os sentidos em sua unidade e totalidade. Buscaremos então, analisar os estereógrafos de Guilherme Santos levando em conta a situação sinestésica da relação das aparências, uma vez que “as aparências são sempre envolvidas por mim numa atitude corporal.”<sup>274</sup> Desse modo, ainda que não tenhamos meios de reproduzir aqui as imagens em sua tridimensionalidade, nosso intuito é guiar o leitor através da “percepção privilegiada” das mesmas, algo que somente o visor estereoscópico nos garante completamente, mas que buscaremos expor ao máximo.

Na impossibilidade de trabalhar com todo o universo de vistas estereoscópicas produzidas por Guilherme Santos - mais de 17 mil imagens, só na coleção do Museu da Imagem e do Som -, como estratégia metodológica, optamos por trabalhar com séries temáticas. Estas séries foram elaboradas no marco dessa pesquisa, porém escolhidas a partir das séries produzidas pelo próprio autor da coleção, e selecionadas nos dois acervos do fotógrafo disponíveis para consulta

---

272 Ibidem. P.307.

273 MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2006. P. 325.

274 Ibidem. P. 308.

atualmente, são elas: *Coleção Guilherme Santos do Museu da Imagem e do Som* e *Coleção Guilherme Santos do Instituto Moreira Salles*. Destas coleções, optamos por trabalhar somente com as vistas dipositivas, ficando excluídas de nossa análise os negativos e as ampliações em papel.

Separámos as séries em dois conjuntos analíticos principais: fotografia artística e fotografia documental. Esta separação não está dada na coleção Guilherme Santos de forma estanque e, como veremos, o próprio fotógrafo defendia que seu trabalho estava imbuído de um carácter “artístico-documental”. Entretanto, em determinadas séries é possível detectar a predominância de um viés pictórico, ao modo do que era praticado pelos fotógrafos amadores fotoclubistas, enquanto em outras predomina a linguagem do foto-jornalismo, mais alinhada às fotografias que circulavam nas revistas ilustradas da primeira metade do século XX. Na obra de Guilherme Santos estas duas perspectivas, ora sobrepostas, ora intercaladas, dão origem à “mirada estereoscópica”, essência de sua obra e que procuraremos revelar aqui.

Segundo Allan Sekulla<sup>275</sup>, toda comunicação fotográfica parece tomar lugar em condições típicas deste folclore binário: simbolista e realista. O significado de uma fotografia é, desse modo, inevitavelmente sujeito a uma definição cultural. Ele entende a fotografia como um símbolo de troca, tanto no domínio hermenêutico das altas artes, quanto da imprensa popular. O “discurso fotográfico” é para Sekulla uma arena de troca de informação, um sistema de relações entre as partes engajadas na atividade comunicativa, de modo que todas as mensagens ali expressas são manifestações de interesses. Dessa forma, a questão central que buscaremos responder neste capítulo é: Quais interesses a fotografia de Guilherme Santos expressava? E, como estes interesses estavam relacionados com a sua construção histórica e subjetiva enquanto um *observador*?

Não pretendemos trabalhar aqui com uma perspectiva puramente referencialista que reduz a fotografia ao congelamento de um passado e de uma mensagem estanque. Por outro lado, evitamos a postura “pós-moderna” de reduzir as imagens aos seus efeitos.<sup>276</sup> Acreditamos que as condições nas quais as fotografias foram produzidas precisam ser reconstruídas o mais exaustivamente possível, assim como as circunstâncias de sua disseminação e suas condições específicas.<sup>277</sup> Por esta razão, nos concentraremos em dois pontos que orientam a análise histórica da fotografia de Guilherme Santos: a produção da fotografia e o produto fotográfico em si. Por produção, entendemos a ação de olhar de Guilherme Santos que gera a manipulação da câmara

275 SEKULA, Alan. *On the invention of photography meanig*. University of California, San Diego, 1974.

276 KRIEBEL, Sabine T.. *Theories of Photography. A short History*. IN: ELKINS, James. (ed.). *Photography Theory*. Londres/Nova York: Routledge, 2007. Pp.3-49.

277 AZOULAY, Ariella. *The Civil Contract of Photography*. Zone Books, 2012.

estereoscópica e suas regras técnicas. Por produto, compreendemos o objeto fotográfico, como suporte de relações sociais, se inscrevem afetos, narrativas, sentimentos que circulam nos circuitos sociais das trocas simbólicas e fazem parte dos usos e funções da fotografia.

Para reconstituir a construção da subjetividade de Guilherme Santos, sua experiência como fotógrafo e as condições nas quais as fotografias foram produzidas, nos utilizamos principalmente da entrevista de Lilia Maya Monteiro, neta de Guilherme Santos, concedida ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro no ano de 1985. Este depoimento faz parte de um projeto especial realizado pelo próprio museu, que naquela época produzia um projeto de preservação do acervo estereoscópico de Guilherme Santos. Esta entrevista foi fundamental para nossa pesquisa, uma vez que consiste no único registro oral de um familiar de Guilherme Santos e também o único de alguém que conviveu diretamente e intensamente com ele. Em 1963, uma matéria sobre Lilia foi publicada no *Jornal do Commercio*. Na ocasião, algumas informações sobre o fotógrafo já haviam sido adiantadas, uma vez que Lilia relata brevemente fatos de sua convivência com o avô, responsável pela criação da menina quando ela fica órfã de pai.

A fim de complementar as informações coletadas nos relatos de Lilia, buscamos contato com os familiares de Guilherme Santos ainda vivos, mas não obtivemos sucesso. Na ausência de manuscritos de sua autoria e de outros materiais que nos informem sobre sua personalidade – como livros, revistas, etc. -, encontramos principalmente nos periódicos as pistas sobre sua trajetória e sobre a construção de sua própria imagem como fotógrafo amador. Além de notícias publicadas em diários como a *Gazeta da Tarde*, o *Correio da Manhã*, o *Diário de Notícias* e o jornal *O Globo*, foram de grande proveito as matérias e reportagens especiais sobre a vida e a obra de Guilherme Santos. Complementar aos periódicos já citados, encontramos interessante material no *Jornal do Commercio*, no *Jornal do Brasil* e nas revistas *A Noite*, *Revista da Semana* e *O Malho*.

É importante frisar que estas reportagens especiais começam a surgir principalmente a partir da década de 1950<sup>278</sup>, quando Guilherme Santos inicia a busca por uma instituição pública que compre sua coleção. Em 1954, um incêndio na loja de cofres de Guilherme quase põe um fim definitivo em seu acervo. Podemos observar, então, que a partir deste episódio as reportagens se intensificam, até que em 1964, Santos consegue alcançar seu objetivo ao vender sua coleção para o Banco do Estado da Guanabara.

Da autoria de Guilherme Santos, encontramos somente dois artigos publicados. O primeiro encontra-se na *Photo Revista do Brasil*, e data de maio de 1925. Intitulado “Photographia Estereoscópica”, o artigo marca o debute do comerciante no Photo Clube

---

278 Ver anexo I.

Brasileiro, que naquela ocasião tornava-se membro da associação de fotógrafos. O segundo artigo foi publicado no ano de 1946 no *Boletim de Belas Artes*, publicação da Sociedade Brasileira de Belas Artes, grupo ao qual Guilherme Santos também se associou. No artigo “História de um Jardim – Esplendor e decadência do Passeio Público”, o fotógrafo conta a história do Passeio Público e relata sobre a situação calamitosa em que o espaço encontrava-se à época. Em 1945, o *Boletim* já havia publicado uma matéria sobre a cobertura fotográfica que Santos realizou no Morro do Castelo, apresentando uma breve entrevista com ele.

Cabe frisar que nesta pesquisa entendemos a fotografia como objeto e como fonte da história. Desse modo, as próprias estereovistas nos dão pistas sobre a trajetória do fotógrafo e o contexto de produção das imagens. Na ausência de manuscritos, as legendas presentes em cada fotografia atuam como fontes de informação fundamentais para o entendimento das cenas retratadas, mas também sobre o funcionamento do modo operacional do fotógrafo.

Segundo Merleau-Ponty, cada objeto tem a marca da ação humana a qual ele serve e a civilização da qual participamos existe como evidência para nós em seus utensílios. Desse modo, “um espírito objetivo habita os vestígios e as paisagens”<sup>279</sup>. É através desta perspectiva que propomos analisar as vistas estereoscópicas de Guilherme Santos que são, ao mesmo tempo, objeto e imagem. Um objeto cultural nos aproxima da visão do outro. Logo, as estereovistas de Guilherme nos aproximam de sua visão. Se é pela percepção de um ato humano que a percepção do mundo natural pode ser verificada, o corpo do outro é o primeiro objeto cultural e aquele pelo qual todos nós existimos. Assim, tanto os vestígios quanto o corpo do outro podem se tornar “ato falante de uma existência”, de modo que a constituição do outro é a existência de um número indefinido de consciências.

A análise da percepção do outro, entretanto, encontra dificuldades no pensamento objetivo uma vez que seu trabalho é resolver o paradoxo de uma consciência vista do exterior. Neste tipo de pensamento só há duas maneiras possíveis de ser: o ser-em-si e o ser-para-si, não havendo espaço para o outro, e para uma pluralidade de consciências. O que Merleau-Ponty propõe, no entanto, é que superemos o pensamento objetivo e tomemos contato com uma experiência do corpo e do mundo que as representações científicas do corpo e do mundo não conseguiram absorver. Dessa forma, devemos conceber a consciência como uma consciência perceptiva, como um ser no mundo, e isto só é possível através da percepção fenomenológica, que nos permite entender a visão como o olhar sobre um mundo visível, e por isso, capaz de me mostrar o *olhar do outro*. Com a subjetividade que se revela através do olhar do outro podemos então chegar ao mundo social, que é dimensão da própria existência e objetivo primeiro de uma pesquisa

---

279 MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2006. Pp.351-352.

historiográfica. Guilherme Santos foi, antes de mais nada, um ser no mundo e neste trabalho ele será o nosso “outro”, cuja subjetividade que se revela através do olhar, nos permitirá chegar ao mundo social por ele vivido.

### 3.1 – *Guilherme Santos: sujeito da sensação*

Interessa-nos compreender o processo de formação da “mirada estereoscópica” de Guilherme Santos, considerando-o enquanto um “sujeito da sensação”. Sob esta perspectiva, entendemos que a sensação é coexistência e comunhão, isto é, não é apenas um instrumento de nossa percepção. A sensação é intencional uma vez que encontra no sensível a proposição de um certo ritmo de existência. Se as qualidades irradiam em torno de si um certo ritmo de existência é porque o sujeito que sente não os coloca como objetos, mas simpatiza com elas, as faz suas e encontra nelas sua lei momentânea.

É meu olhar que subentende a cor, é o movimento de minha mão que subentende a forma do objeto ou mais certamente meu olhar se acasala com a cor, minha mão com o duro e o mole, e esta troca entre o sujeito da sensação e o sensível não se pode dizer que um age e que outro sofre, que um dá sentido ao outro. Sem a exploração de meu olhar ou de minha mão e antes que meu corpo se sincronize com ele, o sensível só é uma solicitação vaga.<sup>280</sup>

Assim, pretendemos revelar a experiência de mundo de Guilherme Santos, pois, “é sobre a experiência do mundo que devem se fundamentar todas as nossas operações lógicas de significação.”<sup>281</sup> E, a partir daí, mostrar ao leitor, o quanto sua visão do mundo natural é a soma de suas experiências sob todas as rupturas de sua vida pessoal em situação histórica. Guilherme Santos não era somente um fotógrafo. Amava a fotografia, mas a mantinha apenas como um *hobby* e não como um ofício. Seu ofício era o comércio, logo, era um fotógrafo *amador*. Sua trajetória enquanto comerciante e filho de comerciante já configura uma experiência de mundo que se distingue a dos fotógrafos profissionais. E, além de amador, utilizava-se da estereoscopia, fato que por sua vez o diferenciava dos demais fotógrafos amadores.

Comerciante, fotógrafo, amador, estereoscopista, artista, documentalista, colecionador. Todas as “identidades” que Guilherme tomou para si o formou como um observador próprio do seu tempo. Segundo Merleau-Ponty, construímos a percepção da coisa e do mundo como procedimentos correlatos, pois não engrenamos uma perspectiva a outra em um processo contínuo de percepção subjetiva. Meu ponto de vista é para mim uma maneira de me deslizar no

280 MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo, 2006: Martins Fontes: Pp.221.

281 MERLEAU-PONTY. Op. Cit. p. 334.

mundo inteiro. É o que o filósofo vai chamar de “síntese de transição”, que é a diversidade dos pontos de vista, só suspeitada por um deslize imperceptível.

No horizonte interior ou exterior da coisa ou da paisagem, há uma co-presença ou uma coexistência dos perfis que se armam através do espaço e do tempo. O mundo natural é o horizonte de todos os horizontes, o estilo de todos os estilos, que garante às minhas experiências a unidade dada, e não querida, sob todas as rupturas da minha vida pessoal e histórica, e cujo correlativo é em mim a experiência dada, geral e pré-pessoal de minhas funções sensoriais onde encontramos a definição do corpo.<sup>282</sup>

A síntese da transição é, no entanto, uma contradição, uma vez que, ainda que não esteja nunca acabada, se apresenta para nós seriamente, sendo apresentada em algum grau de relatividade. “A crença na coisa e no mundo só pode significar a presunção de uma síntese acabada”<sup>283</sup>. Assim, a síntese do horizonte é temporal, pois, por meu campo perceptivo, com seus horizontes espaciais, estou presente em meu meio, coexisto em todas as outras paisagens que se estendem além, e todas essas perspectivas formam juntas uma única onda temporal, um instante do mundo. Por meu campo perceptivo, por meus horizontes temporais, estou presente em meu presente, em todo o passado que o precedeu e num futuro. E ao mesmo tempo, essa ubiquidade não é efetiva, mas intencional, pois minha posse do longínquo e do passado, assim como a do futuro, só existe em princípio, mas não de fato. Na experiência com o mundo, estabelecemos horizontes temporais e espaciais que orientam nossa percepção de estarmos no mundo a agirmos sobre ele. Vejamos agora como os horizontes temporais e espaciais de Guilherme Santos se apresentam em sua experiência fotográfica.

### 3.2 - *Guilherme Antonio dos Santos, o nobre-burguês*

No ano de 1871, o regime monárquico brasileiro vivia um de seus momentos decisivos rumo à abolição da escravidão. Se em 1850 a Lei Eusébio de Queirós havia extinguido oficialmente o tráfico negreiro, naquele ano a Lei do Ventre Livre era apresentada à câmara dos deputados no dia 12 de maio e promulgada no dia 28 de setembro. Já por volta da década seguinte, a abolição definitiva da escravidão era iminente. A Lei Saraiva-Cotejipe tornava livres os escravos com idade superior a 65 anos, e a escravidão foi tornando-se rapidamente uma instituição cada vez mais desmoralizada. Em 1888, a assinatura da Lei Áurea acabou por preparar o campo para o fim do regime, fato que se daria no ano seguinte.

---

282 MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2006. P.335.

283 Ibidem.

A lei de 13 de maio veio dar o golpe de morte numa economia em crise e significou, para a maioria dos fazendeiros de café das zonas mais atingidas e para um grande número de senhores de engenho no Nordeste a perda do status. As áreas onde se conservavam as estruturas arcaicas e os métodos rotineiros de produção foram as mais afetadas pela extinção da escravatura.

Com a abolição houve um deslocamento do poder político. Acelerou-se a decadência da oligarquia tradicional que detivera o poder durante o império e se identificara com a Monarquia. Abalaram-se os fundamentos do sistema monárquico no Brasil. No ano seguinte, era proclamada a República.<sup>284</sup>

Foi justamente no ano de 1871, mais especificamente no dia dez de fevereiro, que nasceu, à Rua do Resende, na Região central da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, Guilherme Antonio dos Santos. Seu pai, José Antonio dos Santos, era um próspero ourives e joalheiro da Corte, proprietário de uma das mais famosas joalherias da cidade, a casa *Santos Moutinho e Cia*.

Guilherme Antônio recebera educação rígida, aos moldes aristocráticos. No ano de 1883, terminou os estudos no Colégio Aquino, localizado à Rua do Lavradio. Uma das amizades mais sólidas dos tempos de Aquino foi formada com Luís Gastão d'Escragnolle Dória, que formou-se na Faculdade de Direito do Largo de São Francisco em 1890, mas destacou-se na vida pública como literato e professor do Colégio Pedro II, tornando-se mais tarde membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Foi no Aquino e ao lado de Escragnolle que Guilherme teve um dos momentos mais gloriosos de sua juventude. Ambos foram condecorados com medalhas ao mérito por D. Pedro II por haverem respondido corretamente questões sobre história do Brasil. Uma reportagem do *Jornal do Commercio* confirma: “Disputava com Escragnolle Dória os primeiros lugares, no colégio Aquino que foi condecorado pelo Imperador Pedro II. Daí talvez uma explicação parcial do fascínio que lhe exerce os fatos do nosso Segundo Império e a sua profunda veneração à figura do Imperador, personagem indefectível em suas palestras.”<sup>285</sup>

A grande admiração de Santos pelo monarca – coincidentemente ou não um grande entusiasta da fotografia - e sua identificação com a monarquia foi confirmada pela presença de uma calotipia de Dom Pedro II na coleção adquirida pelo Instituto Moreira Salles. Mas também por sua neta, que em depoimento afirmou: “Meu avô até morrer foi monarquista MESMO!”<sup>286</sup>

Ao terminar os estudos no Aquino, Guilherme torna-se interno do famoso Colégio Abílio. Fundado pelo Barão de Macaúbas, a instituição torna-se célebre por ter inspirado a obra do escritor impressionista Raul Pompéia, *O Ateneu*.

284 COSTA, Emilia Viotti da. *Da Monarquia à República*. São Paulo:UNESP, 2010. P.342.

285 *Jornal do Commercio*, 22 de outubro de 1961. *História da Cidade Pela Estereoscopia*.

286 Lilia de Maya Monteiro. Depoimento da série Projetos Especiais – Projeto Guilherme Santos, Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, em 22 de janeiro de 1988.

EQUIPARADO AO GINÁSIO NACIONAL E HOJE EQUIVALENTE AO COLÉGIO DOM PEDRO II. INTERNATO LIMITADO E EXTERNATO. ENSINO PRIMÁRIO E SECUNDÁRIO. Curso Anexo da Universidade Nacional do Rio de Janeiro. Premiado com medalhas de ouro na Exposição Universal de Paris. [...] Ensino primário (curso especial) e secundário seriado e de preparatórios para exames de admissão aos Cursos Superiores de Ensino. Internato limitado a 80 meninos de famílias distintas, de 7 a 15 anos de idade e externato, das 10 às 16 1/2 horas. Notável professorado. Ensino prático de línguas vivas. Laboratórios, museus e gabinetes para o ensino científico experimental. Educação física sem exageros prejudiciais à saúde e aos estudos. O futebol não é permitido no verão.<sup>287</sup>

No Abílio, Guilherme foi colega de jovens das mais abastadas famílias brasileiras e lá formou-se bacharel em letras aos 15 anos de idade. No entanto, não deu continuidade aos estudos como fizera seu amigo Escragnolle Dória, tendo imediatamente se iniciado nos negócios do pai junto a seu irmão, Francisco Antonio dos Santos. Quando Guilherme demonstrou ao pai que queria se casar, este achou por bem retirar-se dos negócios e deixá-los aos cuidados dos filhos. Para isso porém, o patriarca teria imposto uma condição. Luiz de Rezende, um empregado português que havia ingressado na firma como aprendiz na oficina de joias, ficaria a frente da sociedade. A partir de então a joalheria passaria a se chamar *Casa Luiz de Rezende* e a firma da família, *A. Santos e Cia.*<sup>288</sup> Sobre a joalheria de sua família o próprio Guilherme Santos recordara, em conversa com o cronista A.R. para o *Correio da Manhã*, o tamanho de seu prestígio na sociedade carioca da *Belle Époque*:

- Pois é, no tempo da Monarquia, faziam ponto na Casa Luiz de Rezende, para conversar um pouco, os príncipes D. Luiz e D. Pedro Augusto, filhos da princesa D. Leopoldina, casada com o duque de Saxe; o barão de Maia Monteiro e seu irmão, o conde de Estrela, moços fidalgos do Paço; o barão de Sampaio Viana, antigo inspetor da Alfândega; o visconde de Figueiredo, diretor do Banco Nacional Brasileiro, e outras figuras da aristocracia de então. Na República, Pinheiro Machado e Antonio Azeredo, o industrial Julio Otoni, os irmãos Henrique e Rodolfo Bernadelli, o senador Ramiro Barcelos, Custódio Coelho, diretor do Banco do Brasil, o comendador Luiz Alves da Silva Porto, Edmundo Bittencourt e Camara Lima.<sup>289</sup>

À *Casa Luiz de Rezende*, Santos continuará dedicando-se até o ano de 1922, quando decide mudar de ramo e passa a ser o representante brasileiro dos cofres fortes da marca belga *Fichet Stewart Hautmont*. Negócio muito próspero, segundo Lilia.

<sup>287</sup> Gazeta de Notícias, 2 de outubro de 1949. P. 22.

<sup>288</sup> Lilia Maya Monteiro. Depoimento da série Projetos Especiais – Projeto Guilherme Santos, Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, em 22 de janeiro de 1988.

<sup>289</sup> Correio da Manhã, 20 de maio de 1952. Série Pequenas Reportagens. P. 3.

Guilherme Santos casa-se no ano de 1896 com Maria Mendonça dos Santos, mais conhecida como Dona Mariquinhas. São poucas as informações que temos sobre Dona Mariquinhas, mas ao *Jornal do Commercio*, Lilia de Maya Monteiro afirmou ser a avó descendente direta de uma tradicional família do Rio Grande do Sul, a do Coronel Diniz Rodrigues Dias, o Barão de São Jacob de Cruz Alta.<sup>290</sup> Com Dona Mariquinhas, Guilherme Santos foi pai de quatro filhos: Guilherme Antonio dos Santos Junior, Amalia dos Santos Pinto da Silva (mãe de Lilia Maya Monteiro), Manoel Antonio dos Santos e Francisca Mendonça dos Santos.<sup>291</sup>

O casamento com Mariquinhas demonstra a preocupação de Santos em manter seus laços com as tradicionais famílias brasileiras, especialmente àquelas de prestígio nos tempos da monarquia, ainda que o regime já tivesse sido abolido quase dez anos antes. Uma característica incontestável na personalidade do comerciante é aquilo que Alfredo Bosi vai chamar de “valor de nobreza”, muito comum nos personagens machadianos que o teórico analisa na obra *Machado de Assis: O Enigma do Olhar*.<sup>292</sup> Trata-se de uma vertente central da Ilustração, a qual começou a estender para o Terceiro Estado certas qualidades milenarmente atribuídas ao Primeiro Estado como, por exemplo, o sentimento de honra pessoal e a dignidade do sujeito. Uma estilização de costumes e de linguagem que imitou, em todo o século XIX, alguns traços considerados distintos do antigo regime. A reificação de tudo que parecia digno de status por parte da burguesia oitocentista europeia, mas também brasileira. Assim:

Ser nobre não dependeria, portanto, do sangue ou do estamento em que se nasce (hipótese manifestamente progressista), mas que qualidades íntimas e disposições éticas raríssimas em qualquer tempo e lugar (...) O paradoxo aparente desse progressismo pessimista já se gestava no discurso crítico do Setecentos, quando a burguesia ilustrada em ascensão temperava seus ardores iconoclastas com o ceticismo indulgente da nobreza mais lúcida, que declinava consciente da crise que abalaria para sempre os seus brasões de sangue e terra. Desse burguês culto, ansioso pela conquista da própria autonomia e pela extinção de velhos preconceitos, e desse nobre, ao qual só restava o culto da dignidade pessoal, derivou um dos modelos ideais do indivíduo romântico-liberal do século XIX, nobre e burguês conjuntamente, desprezador do vulgo e dos potentados, analista irônico da mascarada social, mas crente na sabedoria dos seus instintos e na racionalidade dos seus interesses.<sup>293</sup>

290 *Jornal do Commercio*, 7 de março de 1963. Herói da Campanha Oriental e da Guerra do Paraguai, Diniz Dias recebera no ano de 1883, o título nobiliárquico de Barão. Foi fundador da Colônia Militar do Alto Uruguai e Chefe do Partido Liberal. Casado com Josephina Lucas Annes, com quem teve sete filhos. Herói da Campanha Oriental e da Guerra do Paraguai, Diniz Dias recebera no ano de 1883, o título nobiliárquico de Barão. Foi fundador da Colônia Militar do Alto Uruguai e Chefe do Partido Liberal. Casado com Josephina Lucas Annes, com quem teve sete filhos.

291 Lilia Maya Monteiro. Depoimento da série Projetos Especiais – Projeto Guilherme Santos, Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, em 22 de janeiro de 1988.

292 BOSI, Alfredo. *Machado de Assis: O enigma do olhar*. São Paulo, Ática: 1999.

293 BOSI, Alfredo. *Machado de Assis: O enigma do olhar*. São Paulo, Ática: 1999 Pp. 50-51.

Veremos ao longo deste capítulo como este valor de nobreza se manifesta diversas vezes na obra e no discurso de Guilherme Santos. “Nobre” nos sentimentos, nas atitudes e, principalmente no gosto, sua origem burguesa não o impede de frequentar os círculos da monarquia e de reproduzir o padrão de comportamento paternalista típico da sociedade brasileira oitocentista. Nas palavras de Lília Maya Monteiro, Guilherme era o “pai dos pobres. Paternalista. Ajudou muita gente. Seus dois empregados ficaram riquíssimos. Sempre ajudando pessoas que nós nem sabíamos, nem conhecíamos.”<sup>294</sup> Quando perguntada sobre a relação de seu avô com Augusto Malta ela responde: “Eram muito amigos. Guilherme Santos ajudava muito Augusto Malta, que era muito pobre e até então era somente um retratista de rua. Vovô emprestava a ele seu laboratório e deixava que ele fizesse as suas fotografias em seu gabinete.” Ela continua o depoimento afirmando que a filosofia de vida do avô “era a da bondade. Vovô jamais via o mal nas pessoas, e mesmo quando faziam o mal a ele, costumava dizer: ‘Nós não sabemos o que o levou a fazer tal coisa. Nunca julgue, minha filha, nunca julgue ninguém. Porque todas as medalhas têm duas faces!’” Um homem de máximas positivas, Santos também costumava dizer frases como, “é mais difícil calar por 5 minutos, do que fazer um discurso de 1 hora”, ou, “o homem que não vive para servir, não serve para viver”. A mensagem deixada por Guilherme Santos na memória afetiva de sua neta, portanto, era de otimismo em relação à vida e, sobretudo, de bondade e serviço aos mais necessitados.

O valor de nobreza de Guilherme Santos, como vimos, não se restringia ao seu estilo de vida e caráter, mas sobretudo a suas relações sociais. Seguindo os passos do avô, Lília casa-se com Roberto de Maya Monteiro, também descendente de tradicional família brasileira.<sup>295</sup> Os Maya Monteiro, por sua vez, eram muito próximos da família real brasileira, de modo que Lília não escondia sua amizade com a Princesa Dona Thereza, afirmando durante o depoimento ser sua comadre. A afirmação de Lília pode ser confirmada na mesma matéria publicada no *Jornal do Commercio* de 1963, e que divulgou a então empresária como “O nome da semana”:

Sendo os Maya Monteiro muito ligados a família imperial, teve Lília o privilégio de contar com a amizade de nossos Príncipes desde que se casou.

Com d. Teresa, muito trabalhou nas inúmeras festas de caridade promovidas pela Princesa, assim como teve o prazer de trabalhar eficientemente em prol da construção do

294 Lília Maya Monteiro. Depoimento da série Projetos Especiais – Projeto Guilherme Santos, Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, em 22 de janeiro de 1988.

295 A família Maia Monteiro, ou Maya Monteiro, era herdeira do Barão de Maia Monteiro, Antônio Joaquim de Maia Monteiro, um próspero proprietário rural brasileiro, filho do português Joaquim Manoel Monteiro, Conde de Estrela. Fidalgo Cavaleiro da Casa Imperial, recebeu o grau de cavaleiro da Ordem de Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa, agraciado com o baronato por decreto de 12 de junho de 1882. Informação extraída do sítio eletrônico: <http://www.museu-emigrantes.org/docs/titulados/visconde%20estrela.pdf>. Último acesso em 26/02/2019 às 20:30 h.

“seminário de Côrreas”, feliz iniciativa da Princesa D. Esperança de Bourbon de Orleans e Bragança.<sup>296</sup>

A mesma reportagem destaca a influência que Guilherme Santos teve na criação de Lília e, principalmente, na formação do seu gosto e estilo de vida: “Guiada desde os primeiros passos por ‘Vovô Guilherme’, que tem como traços marcantes da sua personalidade uma apurada e sensível grandeza de sentimentos a par de profundo amor às artes em geral, como ele aprendeu a admirar as coisas belas da vida.” Aqui, mais uma vez Lília confirma a personalidade nobre-burguesa de seu avô: um homem de bem, digno, sensível e de bom gosto. Esta personalidade se manifestará em seu olhar fotográfico de diversas formas. Desde a escolha das temáticas retratadas, passando pela estética das fotografias, até as funções e os usos que o fotógrafo atribuía a elas. De todo modo, é importante frisar que, como em todos os sujeitos históricos, o olhar de Guilherme Santos era móvel.

### 3.2.1 – O Buraco do Rezende, a viagem à Paris e a missão patriótica

O ano de 1898, será um marco na vida do comerciante Guilherme Santos. Naquele ano a *Casa Luiz de Rezende* sofreu um duro golpe. Em depoimento, Lília Maya Monteiro afirma que por volta de 1899, 1900, teria ocorrido um grande furto na joalheria, que ficara conhecido na cidade como “Buraco do Rezende”. O episódio narrado por Lília realmente aconteceu, como pudemos constatar em reportagem do jornal *Gazeta da Tarde* do dia 5 de dezembro de 1898.

Hoje, pela manhã, espalhou-se no centro da nossa operosa capital a noticia de um roubo de cerca de 20.000 \$, sendo victima delle a conhecida firma commercial da nossa praça Luiz de Rezende & Cia., estabelecida com a importante casa de joias da rua do Ouvidor esquina da dos Ourives.

(...)

Relactemos o facto.

**Hoje, pelas 6 horas e 45 minutos da manhã, o empregado d’aquella firma, como de costume, entrou na casa, e depois de abrir a loja da esquina das duas ruas citadas, dirigiu-se para a chamada 2ª loja, onde existe uma grande *vitrine*, denominada *vitrine rica*.**

**Logo ao abrir a porta interna que dá para aquella loja, esse empregado, de nome Guilherme dos Santos sentiu forte cheiro de terra e verificou um pequeno buraco no assoalho, que é de ladrilhos.**

**Vendo logo que se tratava de um roubo, Santos fechou a porta e correu á policia central, a dar parte do occorrido.**

---

296 Jornal do Commercio, 7 de abril de 1963. P. 21.

(...)

Os ladrões levaram grande numero de adereços completos, diademas, anéis com *solitarios* do Brasil e as mais ricas e elegantes joias que todos viam na *vitrine rica* da casa Luiz de Rezende.<sup>297</sup> (Grifo nosso)

Na reportagem Guilherme Santos é identificado como um empregado da loja. Não sabemos se a razão deste tratamento foi um engano do jornalista, ou uma vontade do próprio comerciante de não se identificar como sócio-proprietário da casa. Sabemos, no entanto, que àquela época, Guilherme residia com sua família no último andar do sobrado onde se localizava o estabelecimento. “Vovô morava no último andar da Casa Luiz de Rezende e lá nasceram a minha mãe, Amália, e meu tio, Guilherme dos Santos Jr.”<sup>298</sup>.

Muito abalado com o episódio, Guilherme se afasta dos negócios da família. Cerca de dois ou três anos depois, seu pai sugere que ele faça uma viagem para a Europa, a fim de se tratar e curar do trauma. Em Paris o comerciante conhece vários médicos, mas recusa-se a ingerir medicamentos, curando-se com o método de autossugestão desenvolvido pelo psicólogo e farmacêutico francês Émile Coué. “Hoje, sob todos os pontos de vista, vou cada vez melhor.” Esta era a máxima que Guilherme Santos costumava repetir todos os dias e sobre a qual pautou sua vida a partir de então. A Estadia na Europa, porém, rendeu-lhe frutos para além da cura de seu estado de nervosismo permanente, pois foi na Cidade Luz que Guilherme aproximou-se da fotografia tridimensional, fato que o levaria a se dedicar a arte da estereoscopia a partir de então.

Nos idos de 1905, o estereoscópio, (aparelho que imprime sensação de relevo e perspectiva a imagens planas) estava em grande voga, quando o Sr. Guilherme empreendeu viagem a Paris, a fim de aprimorar-se na arte fotográfica. Ali, visitando as casas do gênero, deparou-se com grande quantidade de vistas brasileiras, mostrando somente os aspectos negativos do nosso país.<sup>299</sup>

O trecho sugere que Guilherme Santos já nutria interesse pela fotografia estereoscópica antes da viagem a Paris e lá procura aperfeiçoar seus conhecimentos na área.<sup>300</sup> Em 1905, visita uma exposição da *Maison Jule Richard* na capital francesa, onde estavam expostas vistas estereoscópicas do sistema *Verascope*. Naquela exposição depara-se com vistas tomadas de todos os lugares do mundo e, de imediato, encanta-se. As vistas que representavam o Brasil, no entanto, não agradam ao comerciante. Em suas palavras: “A alma caiu-me aos pés. E da indignação, surgiu o ideal de realizar, pelo mesmo processo, a coleção de vistas que pudesse mostrar ao

297 Gazeta da Tarde, 5 de dezembro de 1898. P. 1.

298 Lilia Maya Monteiro. Depoimento da série Projetos Especiais – Projeto Guilherme Santos, Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, em 22 de janeiro de 1988.

299 Jornal do Commercio. 22 de outubro de 1961.P. 20.

300 Idem.

mundo que o Brasil não era, absolutamente, aquilo que se me apresentavam.”<sup>301</sup> Segundo Lilia, as vistas brasileiras retratavam apenas cenas de um Brasil pitoresco, selvagem e atrasado, “três ou quatro fotografias de negras na Bahia vendendo abacaxis”.

Ao adquirir o material para produção de estereografias da própria Richard, demora-se Santos em Paris somente o tempo necessário para aprimorar seus estudos e aperfeiçoar-se na técnica, voltando ao Brasil em 1906, com material adequado para o desenvolvimento de seu ideal. Sua primeira vista estereoscópica é tomada na cidade portuguesa de Caldas da Rainha, antes de seu retorno para a terra natal.

À estereoscopia Guilherme Santos dedicará maior parte de seus momentos de lazer. Atuando por mais de cinquenta anos como fotógrafo amador, Guilherme jamais vai produzir fotografias com outro sistema que não o *Verascope*. Ao longo de sua trajetória vai adquirir mais de 14 unidades<sup>302</sup> de aparelhos estereoscópicos da mesma marca, jamais experimentando fotografar fora daquele padrão. Apesar de ter a fotografia estereoscópica como *hobby*, levará a atividade muitíssimo a sério. Fotografava nos momentos de folga, mas a revelação e a organização das fotografias eram somente realizadas em seu escritório. Também no escritório ele guardava os diapositivos e negativos estereoscópicos, protegendo-os de qualquer intempérie em um dos cofres-fortes *Fichet*, marca de cofres que, não por coincidência, era ele próprio o representante brasileiro. É graças a este cuidado que as vistas resistem ao incêndio em seu galpão em 1954. Àquela época Santos já havia diminuído bastante a produção de estereoscopias e buscava realizar o sonho de vendê-las a uma instituição museológica. Passados menos de dois anos da venda do arquivo estereoscópico, Guilherme Santos vem a falecer, aos 95 anos, na varanda da casa de sua filha na Ilha do Governador, vítima de uma desidratação. À época ele vivia com seu irmão em uma confortável casa na Rua Cesário Alvim, no bairro do Humaitá, para onde havia se mudado da Rua Conde de Bonfim, na Tijuca, desde a morte de Dona Mariquinhas, em 1952.

Baixo, magrinho, olhos verdes. Era muito confundido com Epitácio Pessoa, de quem era amigo. Comia muito pouco, mas diariamente ingeria maçã e marmelada... Ficou com a audição alterada ao final da vida, mas muitas vezes fingia-se de surdo para não se aborrecer, porque era um *bon vivant*.<sup>303</sup>

### 3.3 – Guilherme Santos, artista

301 Correio da Manhã, 08 de maio de 1952. P. 18.

302 Contrato de compra e venda do ARQUIVO ESTEREOSCÓPICO entre o Banco do Estado da Guanabara Guilherme Antonio dos Santos de 28 de abril de 1964.

303 Lilia Maya Monteiro. Depoimento da série Projetos Especiais – Projeto Guilherme Santos, Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, em 22 de janeiro de 1988.

O comércio foi para sempre a ocupação principal de Guilherme Santos, aquela que proveu seu sustento e o de sua família. Aparentemente uma atividade antagônica às suas aspirações artísticas, tratou-se no fundo de algo que aguçou-lhe a vocação. “A loja de seu pai era repleta de quadros de consagrados autores e de objetos artísticos.”<sup>304</sup> O gosto pela arte o acompanhará por toda a vida. Em 1952, o próprio Guilherme revelou para um repórter que “sua inclinação pelas coisas velhas de passado e de arte” teria começado em 1886 quando começou a trabalhar na Casa Luiz de Rezende, “joalheiro elegante e grande aficionado da pintura e da escultura.”<sup>305</sup>

Além da dedicação aficionada pela estereografia, que não só produzia, como também colecionava, Santos era filatelista e numismata. Sua coleção de selos foi uma das mais importantes do Brasil. Era um amante das artes em geral. Escrevia poesias, tocava piano sem nunca ter aprendido formalmente, gostava de ópera, frequentava o Theatro Lírico e tinha o hábito de assistir operetas.<sup>306</sup> Lilia revelou que o avô tinha em casa uma pinacoteca, composta em sua maioria de obras de pintores franceses que chegavam para a *Casa Luiz de Rezende*. O perfil de amante das artes, construído sobre o avô, já havia sido exposto por Lilia na reportagem para o *Correio da Manhã*.

Sendo na época o Senhor Guilherme Antonio dos Santos, um dos sócios da tradicional joalheria Luis de Resende que além das requintadas jóias e das pratas que vendia, possuía uma permanente galeria de arte com telas e esculturas assinadas pelos maiores artistas nacionais e estrangeiros daquele tempo, cresceu a menina Lilia conhecendo o que de melhor havia nesse setor, **vindo dali o carinho e admiração que tem pela arte antiga não compreendendo nem sentindo a arte moderna.**<sup>307</sup> (Grifo nosso)

O apreço pelas artes plásticas fez com que Guilherme Santos se tornasse membro da Sociedade Brasileira de Belas Artes. Não sabemos exatamente em que ano se deu a associação e nem por quanto tempo ela durou, porém, no ano de 1945, Santos concedeu uma entrevista ao periódico da Sociedade, o *Boletim de Belas Artes*. Na reportagem, *A Colina Histórica – O Mundo Maravilhoso destruído*, ele é apresentado como um membro da sociedade que teve a providencial iniciativa de registrar em suas chapas os derradeiros momentos do Morro do Castelo.<sup>308</sup> Já em 1946, Guilherme publica naquele periódico um artigo sobre o Passeio Público: *História de um jardim – Esplendor e decadência*<sup>309</sup>. Neste artigo, o fotógrafo conta a história do jardim público

304 Jornal do Commercio, 22 de outubro de 1961. *História da Cidade Pela Estereoscopia*. P. 8.

305 Correio da Manhã, 20 de maio de 1952. Pg. 3.

306 Lilia Maya Monteiro. Depoimento da série Projetos Especiais – Projeto Guilherme Santos, Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, em 22 de janeiro de 1988.

307 Jornal do Commercio, 7 de abril de 1963. *O Nome da Semana: Lilia de Maya Monteiro*. P. 20.

308 Boletim de Belas Artes, Setembro de 1945. No 9. Pp. 68-69.

309 Boletim de Belas Artes, Junho de 1946. No 18. Pp. 167-168.

construído no século XVIII, e que, no século XX encontrava-se em estágio de impiedosa mutilação.

O “Passeio Público” era a **jóia paisagística mais preciosa da cidade**. Tive não só a fortuna de conhecê-lo no esplendor de sua beleza primitiva, como também através dele guardo lembranças da minha infância. Sendo o jardim predileto dos moradores do centro da cidade, para recreio das famílias, alguns dias em cada semana era eu conduzido pelos meus Pais para gozar os seus encantos, atirar miolo de pão aos cisnes brancos e negros que deslizavam garbosos nas águas transparentes do “lago das pirâmides”, subir ao terraço de onde contemplava a praia do Boqueirão do Passeio, como era conhecida.

Impiedosamente mutilado, o “Passeio Público” não pode hoje produzir a mesma impressão de outrora.

(...)

Através de Vieira Fazenda, sabemos da origem do belo jardim:

Sendo Vice-Rei Luiz de Vasconcellos e Souza, propagou-se nesta cidade a epidemia conhecida como “Zamperini”, da qual foi afetado o próprio governante. Localizado o foco da moléstia na Lagoa do Boqueirão”, resolveu Luiz de Vasconcellos mandar aterrar essa infecto pântano à custa do Monte da Mangueiras, construindo-se no local o “Passeio Público”.

**Da ornamentação do novo parque participaram vários artistas, entre os quais Mestre Valentim, Xavier das Conchas e Xavier dos Pássaros. Duraram as obras quatro anos, sendo aberto ao público em 1783.**

(...)

**Adornam o jardim, ressaltando-lhe a beleza natural, várias peças de arte.** Quem não conhece **os jacarés fundidos na “Casa do Trem” por Valentim, o menino “Sou útil inda brincando”, os dois torreões**, a varanda modificada no começo deste século pelo engenheiro Aureliano Coutinho e mais tarde reconstruída pelo general Rangel de Vasconcellos? Quem não aprecia **as duas pirâmides seculares, nas quais Luiz de Vasconcellos mandou inscrever os dísticos “Saudade do Rio” e “Amor ao público”**, para significar os seus sentimentos por este povo, entre o qual viveu mais de dez anos? Quem não admira **o medalhão onde estão gravados os bustos de Maria I e seu marido Pedro III? E o belo gradil**, já arrancado, que fez parte dos melhoramentos feitos por Fialho em 1861, e que substituiu o muro primitivo que defendia a frente do jardim... (Grifo nosso).

Fica evidente no artigo o apreço que Santos nutria pelo patrimônio histórico, artístico e cultural da cidade e do país, bem como sua insatisfação em relação às políticas públicas do regime republicano para estes assuntos. Sua fala tem um tom de nostalgia e evidencia a saudade que sentia dos tempos de infância, quando era frequentador assíduo do jardim. Não por acaso aqueles tempos eram os do regime monárquico com o qual Guilherme Santos tanto se

identificava, de modo que, ainda que não explicita no texto sua posição política, seja possível percebê-la nas entrelinhas.

Além de atestar o seu envolvimento com as questões patrimoniais e sua simpatia pela monarquia, o artigo revela a preferência do fotógrafo pelas ditas “artes clássicas” produzidas no Brasil colonial e imperial, como igualmente Lilia demonstrara na reportagem do *Jornal do Commercio*. Desse modo, “o valor de nobreza” de Guilherme Santos fica evidenciado pelo seu gosto clássico e tradicional, aspecto de sua personalidade que é ratificado com sua associação à Sociedade Brasileira de Belas Artes.

Fundada em 1910, a partir da década de 1930, a atuação da Sociedade foi assumindo um caráter cada vez mais identificado com a simples celebração dos nomes consagrados da arte acadêmica brasileira, como Manuel Araújo Porto-Alegre, Pedro Américo, e os irmãos Rodolfo e Henrique Bernadelli. Demonstrando conservadorismo em relação às tendências estéticas modernistas, que naquele momento irrompiam no cenário artístico brasileiro, é possível perceber através dos números dos boletins da sociedade, o apego daquele grupo pela arte figurativa e pelos temas consagrados nas artes plásticas brasileira e internacional do século XIX. Os artistas modernistas jamais encontraram espaço no interior da Sociedade, mesmo após sua consagração junto à crítica e ao público. Ao contrário, com o passar dos anos a entidade abandonou qualquer perspectiva renovadora, identificando-se de forma cada vez mais resoluta ao conservadorismo artístico.<sup>310</sup>

Este conservadorismo artístico da Sociedade Brasileira de Belas Artes, confirma o gosto clássico de Guilherme Santos e nos dá pistas acerca daquilo que ele entendia por “fotografia artística” e, portanto, quais elementos formais ele perseguia em sua prática fotográfica. Estes elementos formais, por sua vez, identificam-se com aqueles que eram perseguidos pelos fotógrafos pictorialistas e, mais especificamente, aqueles associados a clubes de fotografia, assunto de nosso tópico a seguir.

### 3.3.1 – *Guilherme Santos, o Photo Club Brasileiro, a fotografia artística e a cultura amadora*

O movimento fotoclubista surge como reação amadorista à massificação da produção fotográfica predominante. Fenômeno internacional de grande disseminação, este era um movimento típico dos núcleos urbanos mais desenvolvidos. No Brasil, seu crescimento seguiu o

---

310 COUTO, André Luiz Faria. Centro Artístico Juventas (Sociedade Brasileira de Belas Artes). Disponível em: [http://brasilartesciclopedias.com.br/tablet/temas/centro\\_artistico\\_juventas.php](http://brasilartesciclopedias.com.br/tablet/temas/centro_artistico_juventas.php). Último acesso em 10/11/2018 às 14:00 h.

ritmo da expansão dos centros urbanos e das sociedades burguesas. De caráter predominantemente elitista, os fotoclubistas cultuavam a estética acadêmica e sobrevalorizavam a técnica fotográfica. A condição do fotógrafo clubista era, em geral, do profissional liberal que podia se dedicar à fotografia em suas horas vagas, já que possuía uma condição financeira confortável. O fotoclube fazia, portanto, parte da identidade cultural do pequeno-burguês.

Seguindo uma tendência típica da classe social que ocupava, não por acaso, Guilherme Santos associa-se ao Photo Clube Brasileiro, associação de fotógrafos fundada na cidade do Rio de Janeiro no ano de 1923, por um grupo de amadores que se reúnem para debater as relações entre arte e fotografia. A filiação se consuma no ano de 1925, como podemos constatar na edição de estreia da *Photo Revista do Brasil*. Neste número, Santos publica um artigo intitulado “Photographia Estereoscópica”. No expediente da revista, aparece como um de seus principais colaboradores. E, nas páginas dedicadas às notícias do Photo Club, aparece como um dos membros recentes da associação.<sup>311</sup>

A partir de 1926, o Photo Clube Brasileiro passa a publicar a revista *Photogramma*, principal veículo das ideias e normas pictorialistas na fotografia, além de importante meio de informação das novidades técnicas difundidas nos Estados Unidos e na Europa.<sup>312</sup> Segundo seus membros, era papel do Photo Clube e da revista *Photogramma* ajudar os principiantes com conselhos e exemplos, defender os interesses morais e materiais dos amadores e profissionais, informar-lhes de todas as novidades, estudos e descobertas, e auxiliar-lhes com lições de ilustração e artigos de técnica e estética, “de modo que os que começam possam aperfeiçoar-se e evoluir dos simples batedores de chapa a amadores de fotografia pictorial, isto é, artistas conscientes que para exprimir suas emoções usam a fotografia.”<sup>313</sup> Em outras palavras, era objetivo dos fotógrafos amadores, membros dos foto clubes, elevar a fotografia ao status das Belas Artes.

O debate acerca do caráter artístico da fotografia não tem início no século XX, mas remonta ao período do seu surgimento em meados do século XIX. Em ensaio de 1964, Sigfried Kracauer elucida a polêmica que se abatia entre os chamados “realistas” e aqueles que defendiam a fotografia como expressão artística.

Após a descoberta da daguerreotipia, (...) era objeto de consenso generalizado que a fotografia produzia a realidade como uma perfeição “igual à da própria natureza”. Ao apoiarem a proposta de compra do invento de Daguerre pelo Governo francês, Arago e

311 Photo-Revista do Brasil, maio de 1925. No 1, P. 14.

312 MAUAD, Ana Maria. *Sob o signo da imagem: a produção da fotografia e o controle dos códigos de representação social pela classe dominante no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XX*. Tese (Doutorado em História) PPGH – UFF, Rio de Janeiro, 1990. P.60.

313 *Photogramma*, Julho, 1926, Ano I, nº 1.P. 1.

Gay Lussac empolgaram-se com a precisão matemática e a perfeição inimaginável com que a câmera reproduzia todos os pormenores; ambos vaticinaram que o meio beneficiaria não só as ciências como a arte (...) estes realistas do século XIX realçavam um ponto essencial, a saber: o fato de o fotógrafo, de certo modo, reproduzir os objetos diante de sua lente, dever abdicar por completo da liberdade do artista para desvalorizar as formas que se lhe deparam, bem como a sua inter-relação espacial, em nome de uma visão interior.

(...)

As concepções dos realistas, porém, enfrentaram uma virulenta oposição, não só no campo artístico, como entre os próprios fotógrafos. A arte, defendiam os opositores, não se esgotava na reprodução pintada ou fotografada da realidade, era mais do que isso; pressupunha a imaginação criadora do artista ao dar forma ao material, que se lhe apresentava. Em 1853, Sir William Newton sugeriu que a imagem fotográfica não só pudesse como devesse ser alterada, a ponto de coincidir com os “reconhecidos princípio das belas artes.”<sup>314</sup>

O aceso debate entre os paladinos do realismo e seus adversários fará surgir na década de 1890 o movimento pictorialista. Trata-se de uma corrente radical da arte fotográfica, surgida nos anos de 1850 com Paul Périer, um dos vice-presidentes da Sociedade Francesa de Fotografia. O movimento se pronunciava contra a vulgarização das obras de arte através da fotografia, aquilo que mais tarde Benjamin vai chamar de perda da *aura*.<sup>315</sup>

O movimento recusava o registro, o automatismo, a imitação servil, a máquina, a cópia literal e defendia que, para abrir a fotografia para a arte, o fotógrafo-artista deveria intervir diretamente na imagem, inclusive com a mão. Ou seja, incentivava a concepção da arte fotográfica como uma mistura de princípios heterogêneos que ajustava-se a uma estética da mescla e da intervenção.<sup>316</sup> Nesse sentido, as intervenções serão incentivadas em todos os estágios do processo fotográfico desde o negativo até o processo de impressão. No decorrer dos anos o pictorialismo constitui uma longa série de processos que têm em comum a mesma finalidade: transformar em arte o mecanismo fotográfico e eliminar o automático do registro. Através de processos como o uso da goma bicromatada, do bromóleo e do *flou*<sup>317</sup>, os pictorialistas podiam

314 KRACAUER, Sigfried. *Fotografia*. IN: TRACHTENBERG, Alan (org.). *Ensaio sobre fotografia: de Niépce a Krauss*. Lisboa: Orfeu Negro, 2013. P.270.

315 Walter Benjamin realiza uma exposição do significado da aura no ensaio *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, escrita pelo filósofo entre 1935 e 1936, mas somente publicada pela primeira vez em 1989. BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: Editora Zouk, 2012.

316 ROUILLE, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009. P. 257.

317 **Goma bicromatada:** técnica de impressão fotográfica baseada na propriedade dos sais de crômio que, quando misturado com a goma arábica, torna-se insolúvel quando exposto à luz solar. A esta emulsão fotossensível soma-se pigmento solúvel em água, dando cor e tom à cópia sobre papel; **Bromóleo:** Consiste no branqueamento das fotografias em papel de brometo e seu posterior revestimento com um pigmento oleoso, produzindo um acabamento com textura semelhante ao da pintura a óleo; **Flou:** Efeito utilizado para desfocar a imagem com fim artístico.

controlar as tonalidades, introduzir luzes e sombras e remover detalhes que parecessem muito descritivos. Não obstante, grande parte desses efeitos eram acompanhados da utilização de pincéis, escovas, raspadeiras e até dos próprios dedos, a fim de alterar as formas das imagens.

Apesar de abarcar tendências diversas e promover um intercâmbio permanente entre membros de diferentes países, o pictorialismo conseguia demonstrar a existência de um movimento único, coerente e notavelmente organizado através dos salões e das exposições internacionais. Com o intuito de definir com clareza as bases do movimento, estas exposições eram organizadas todos os anos por uma das associações, e possibilitavam uma seleção rígida das obras, assegurando assim a homogeneidade estética dos princípios de criação de imagens.<sup>318</sup>

Embora possuísse uma identidade homogênea, produzida por sua composição social, e conseguisse formar um consenso quanto aos seus objetivos teóricos, o movimento não se constituiu em torno de um manifesto capaz de produzir imagens que pudessem se ligar por uma estética única e conceitualmente definida. No intuito de preservar minimamente alguns princípios e fortalecer o movimento, tornou-se necessário redefinir a estética pictorialista e admitir certas divergências nacionais. Afirmando o caráter artístico da fotografia, o movimento pictorialista vai definir, em linhas gerais, a imagem fotográfica como interpretação do sujeito fotógrafo, que atua como um intermediário entre o tema/objeto e o *medium*. Ao valorizar o ato fotográfico, o pictorialismo buscava fundar uma estética original que superasse o caráter empírico da fotografia-documento, fundamentando sua técnica mediante a uma série de intervenções na cópia fotográfica.

Kracauer defende, no entanto, que com algumas exceções, os fotógrafos-artistas desses tempos seguiram uma tendência geral que ele vai chamar de “formadora” ou “criadora”. “Este ímpeto criador, contudo, manifestou-se exclusivamente **em fotografias que repetiam os estilos pictóricos dominantes e geralmente apreciados; consciente ou inconscientemente, estes fotógrafos mimetizavam a arte tradicional**, não a realidade nua e crua.”<sup>319</sup> (Grifo nosso).

No Brasil, a tendência formadora vai ganhar expressão através do fotoclubismo, principalmente no Photo Club Carioca, que mais tarde dará origem ao Photo Club Brasileiro. Esta associação vai reunir fotógrafos e amadores, dentre os quais se destacam Fernando Guerra Duval, Alberto Friedman, João Nogueira Borges e Hermínia Borges. De modo geral, a produção é pautada por temas e regras de composição características da pintura ensinada na Escola Nacional de Belas Artes.

---

318 MELLO, Maria Teresa Bandeira de. *Arte e fotografia: O Movimento Pictorialista no Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte, 1998. P. 37

319 KRACAUER, Sigfried. *Fotografia*. IN: TRACHTENBERG, Alan (org.). *Ensaio sobre fotografia: de Niépce a Krauss*. Lisboa: Orfeu Negro, 2013. P.270.

A concepção artística da fotografia só ganha expressividade no Brasil com o surgimento do fotoclubismo, que toma como diretriz estética o pictorialismo internacional. Entretanto, a percepção do pictorialismo no Brasil leva em consideração a tradição figurativa existente na pintura brasileira, expressa pela Escola Nacional de Belas-Artes, associada ao trabalho dos pintores de panoramas tais como Leandro Joaquim e Vitor Meirelles e aos pintores paisagistas como Georg Grimm, Castagneto e Henri Vinet.

**Há ainda uma outra tradição importante para a análise do pictorialismo brasileiro: as das revistas ilustradas. O traço forte da caricatura desempenhou um papel significativo no avanço das técnicas de representação de imagens, ultrapassando o registro da natureza e envolvendo-se com o registro do social.**<sup>320</sup> (Grifo nosso)

A aproximação das fotografias dos fotoclubistas com a visualidade figurativa da Escola de Belas Artes pode ser observada tanto na escolha dos temas quanto na preocupação com o equilíbrio dos diversos elementos de composição da imagem – massas, linhas, tons, formas, luz, sombras, etc.

Os concursos mensais do Photo Club Brasileiro indicam os temas “clássicos” e seus desdobramentos: retratos (perfis e fotos de cabeça); paisagens (árvore, nuvens); animais, naturezas-mortas (flores, frutas); marinhas; arquitetura (igrejas, pontes); estudos de nu (feminino, masculino, ao ar livre, em composição de dança); cenas domésticas (na cozinha, ao telefone); cenas rurais (habitações rústicas, tipos regionais); cenas do cotidiano (no mercado, banho de mar, esporte, crianças, trabalhadores) etc. **Além dessas categorias gerais, observamos temas que exigem uma maior habilidade técnica e interpretativa e, em sua maioria relacionada à utilização da luz: dias de chuva, efeitos de sol e sombra, efeitos de luz noturna, efeitos de luz artificial, efeitos de contra-luz na figura humana, e outros.**<sup>321</sup> (Grifo nosso).

Adriana Martins Pereira utiliza a categoria de “cultura amadora” para analisar a trajetória do fotógrafo Alberto de Sampaio. Segundo a autora, um dos mais importantes eixos desta cultura eram os clubes, sendo a produção amadora de fotografia uma atividade com alta dose de interação social. Uma vez que certos amadores costumavam colocar-se em oposição ao profissional, o problema da distinção aparece como definidor de critérios e usos da fotografia para amadores associados aos clubes.<sup>322</sup>

Aparentemente, a participação de Guilherme Santos no Photo Club Brasileiro foi tímida. Ainda que uma fotografia sua tenha ilustrado a capa do primeiro número da *Photo-Revista do*

320 MELLO, Maria Teresa Bandeira de. *Arte e fotografia: O Movimento Pictorialista no Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte, 1998. Pp. 66-67.

321 Ibidem. P. 96.

322 PEREIRA, Adriana M. P. Martins. *A cultura amadora na virada do século XIX: A fotografia de Alberto Sampaio (Petrópolis/Rio de Janeiro, 1888-1914)*. Tese. Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade de São Paulo. 2010.

*Brasil* – o que, sem dúvida, demonstra seu prestígio entre os fotoclubistas - , não encontramos mais referências ao seu trabalho nos números seguintes da publicação oficial da associação (que a partir de 1926 passa a chamar-se *Photogramma*). Desse modo, acreditamos que Santos não foi contemplado com nenhum prêmio do concurso de fotografia que o fotoclube realizava mensalmente. Seria então Guilherme Santos um *outsider* no Photo Club Brasileiro? O que explica esta tímida participação do fotógrafo na associação?

Nossa resposta se dá menos no sentido estético e social e mais no sentido técnico de sua fotografia. Sabemos que Santos atuava exclusivamente com câmeras estereoscópicas do sistema *Verascope*. Este sistema que unia câmera e visor, produzia negativos de vidro e permitia a revelação apenas em chapas de vidro, bem como a visualização das mesmas através do visor estereoscópico. Isso dificultava a divulgação e circulação de suas imagens entre seus colegas associados, uma vez que para ter suas fotografias publicadas na revista do clube, era necessário que fossem reveladas em papel. Neste formato suas fotografias perdiam o efeito de tridimensionalidade, o que empobrecia as imagens e, provavelmente desestimulava o fotógrafo. Santos era provavelmente o único membro daquela sociedade a utilizar somente o sistema *Verascope*, bem como o único a fotografar exclusivamente com câmera estereoscópica. Ao consultar todos os 44 números da revista *Photogramma*, detectamos somente um artigo referente à técnica em questão. Assim escreveu o Dr. Kraemer Guimarães, em 1931, sobre a representação estereoscópica:

Entre nós está pouco divulgado este ramo da fotografia que entretanto, é um dos mais fecundos e interessantes... **A fotografia simples tem a vantagem inestimável de convir melhor aos processos chamados artísticos, de permitir fácil reprodução e ampliação. É por excelência o processo de divulgação nas artes, pelo menos no estado atual de nossa sciencia. A estereoscopia, é porém, inestimavel joia esquecida de nossos amadores que, por certo, desconhecem muito de seus méritos e qualidades.** Quantas vezes deparamos uma paisagem que agrada a vista, mas que, reproduzida fotograficamente, é monotona e sem attrativos? Estão nesses casos as alamedas, os bosques, as montanhas verdejantes que a estereoscopia, pelo relevo e distinção dos diversos planos reproduz com brilhantismo e vantagem... <sup>323</sup> (Grifo nosso).

O artigo deixa claro que para os processos fotográficos que interessavam aos fotoclubistas, a estereoscopia não era prática. Do mesmo modo, revela que os amadores brasileiros pouco conheciam, ou mesmo ignoravam aquele sistema. Curioso observar que o mesmo fenômeno acontecerá do outro lado do Atlântico. Em *A Terceira Imagem: Fotografia Estereoscópica em Portugal*, Victor Flores chama atenção para o fato de que no ano de 1886,

---

323 *Photogramma*, nº44, ano V, pg 11.

ocorria naquele país a Exposição Internacional de Photographia, onde representações de fotógrafos amadores portugueses e, estrangeiros - entre os quais se destacavam os ingleses Henri Peach Robinson e Peter Henry Emerson – tomaram forma. Entretanto, “esta Exposição é particularmente reveladora de como o paradigma da fotografia artística, linha orientadora de todo o seu programa, não contempla a fotografia estereoscópica.”<sup>324</sup> Segundo Flores, uma provável explicação para esta exclusão da estereoscopia na fotografia artística encontra-se no fato de que a técnica não foi reconhecida como prática fotográfica de estúdio, ao contrário de outras técnicas vigentes no período.

Efectivamente, a cultura visual que a estereoscopia estava a constituir era essencialmente fora do estúdio, junto das paisagens naturais mas também das cidades e dos monumentos. Esse foi o principal interesse do público e foi para aí que se voltaram as colecções comerciais de estereoscopia que desde cedo começaram a circular em Portugal.<sup>325</sup>

De fato, quando analisamos as vistas estereoscópicas das editoras especializadas, notamos que a maior parte delas foi produzida em ambientes ao ar livre. As vistas produzidas em estúdios geralmente imitavam ambientes domésticos, como quartos, salas de jantar, cozinha ou gabinetes de trabalho, simulando cenas do cotidiano. É o que Darrah vai chamar de “fotografia criativa”, uma mistura de técnicas fotográficas com métodos e tradições do teatro, que criavam nos estúdios quaisquer cenas desejadas.<sup>326</sup> As famosas estereoscopias eróticas também eram produzidas em locações assim, mas sabemos que a circulação de vistas deste tipo se restringia ao universo masculino.

Para Flores, a questão da exclusão das imagens mais vernaculares dos circuitos da arte e da história da fotografia constitui o paradoxo intrínseco da cultura visual da estereoscopia. “Porquê tão difundida e, ao mesmo tempo, tão esquecida? Porquê tão próxima da burguesia e, ao mesmo tempo, tão distante dos seus Salões?”

No artigo publicado na *Photo Revista do Brasil*, Guilherme Santos faz uma ampla defesa da fotografia estereoscópica e exalta a revista como uma possível colaboradora no desenvolvimento do gosto dos brasileiros pela arte da fotografia.

...Como passa tempo, o que é possível encontrar que seja mais agradável, mais divertido do que os positivos sobre vidro da photoestereoscopia!?

(...)

324 FLORES, Victor (org.). *A Terceira Imagem: a fotografia estereoscópica em Portugal*. Lisboa: Documenta, 2016 P. 25.

325 Ibidem. P. 27.

326 DARRAH, William C. *The World of Stereographs*. Nashville, Tennessee: Land Yatch Press, 1997. P.57.

A Photo-Revista vem preencher uma lacuna e acreditamos que uma campanha sustentada com perseverança por todos os seus colaboradores, daria bom resultado, no sentido de desenvolver o gosto dos brasileiros pela arte photographica...<sup>327</sup>

Apesar da tímida participação da estereoscopia no Photo Club, podemos identificar na produção de Guilherme Santos, mas também no seu estilo de vida, algumas características que o aproximam da “cultura amadora”. Primeiramente, o fotógrafo fazia questão de se distinguir dos “meros batedores de chapa”, algo que também sua neta costumava afirmar: “a fotografia era sua grande paixão e não sua profissão.”<sup>328</sup> Além disso, são evidentes em algumas séries, os atributos formais que aproximavam seu trabalho ao realizado pelos fotógrafos pictorialistas.

É importante levar em conta que, à medida que consideravam a fotografia como uma interpretação subjetiva do real, os pictorialistas defendiam a ideia de que o que caracteriza uma obra de arte é o estilo pessoal do autor. E nesse sentido, para imprimir sua marca sobre a obra, o fotógrafo artista deveria controlar todas as etapas de produção da imagem, intervindo com ampla liberdade na escolha dos diversos elementos constitutivos da fotografia. A principal marca da obra de Guilherme Santos era, sem dúvida, a qualidade estereoscópica. Além disso, o fotógrafo sempre controlou todas as etapas de produção de suas fotografias, desde a concepção até a revelação.

Bem antes de se associar ao foto clube Santos já realizava experimentações em suas imagens. Podemos apontar como uma das mais interessantes os banhos de anilina ou as chamadas *viragens* que, segundo Lilia, o avô lançava mão com certa frequência. Ela afirma que se divertia muito ao observar a produção deste tipo de vista quando criança. Seu avô possuía um laboratório em sua própria casa e importava todo o material *Richard/Verascope* que porventura necessitasse, com o intermédio da *Casa Luiz de Rezende*. “Ele sempre teve todo o material de que necessitava à vontade. Todas as novidades eram enviadas para ele (...) Costumava usar os banhos verdes para as fotos de floresta e os vermelhos para as fotos em que queria destacar o sol.”<sup>329</sup>

Na coleção Guilherme Santos do Museu da Imagem e do Som observamos, com certa frequência, sequências de duplicatas produzidas a partir de um mesmo negativo, porém com distintas formas de revelação, que dão origem a fotos mais claras ou mais escuras, em preto e branco, viragem sépia<sup>330</sup>, ou viragem colorida. É o que podemos observar, por exemplo, na série

327 Photo Revista do Brasil, 1 de maio de 1925. P.14.

328 Lilia de Maya Monteiro. Depoimento da série Projetos Especiais – Projeto Guilherme Santos, Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, em 22 de janeiro de 1988.

329 Idem.

330 O termo viragem se refere a um processo químico sofrido pelo material fotográfico, que depois de devidamente revelado, fixado e lavado, pode ser submetido a um novo processamento químico, que normalmente gerará uma cópia mais resistente ao tempo. Há vários processos de viragem, mas este se diferencia pela presença do elemento enxofre em forma de sulfeto que confere às fotos tons sépia, marrons profundos e vermelhos amarronzados,

de fotografias tomadas em Niterói. A fotografia da figura 26 possui quatro duplicatas, uma em P&B como a original, duas sépias e uma em viragem de tom amarelo-esverdeado, como podemos observar nas figuras 27 e 28 a seguir.

As intervenções de Santos nas fotografias se limitavam a estes casos específicos, de modo que não encontramos na coleção nada que revele a introdução de novos elementos ou a supressão de detalhes através do uso de instrumentos como pincéis, lápis ou borrachas. Porém, as influências do pictorialismo podem ser vistas também em algumas temáticas abordadas em seu trabalho e, principalmente com o uso da luz e das sombras na composição das imagens.

Não encontramos na obra de Guilherme Santos nenhum estudo de nu. As cenas de gênero não eram raras em seu trabalho, mas eram produzidas com ares (somente aparente) de informalidade. Jamais eram realizadas em estúdios, sendo geralmente tomadas em passeios ao ar livre, como em cachoeiras, praias, ou parques (ver figura 29). O mesmo pode ser dito dos retratos. Em sua coleção é possível encontrar uma quantidade razoável de retratos de amigos, parentes e até autorretratos. Estes, porém, jamais eram tomados em estúdios e muito raramente em ambientes internos. Na maioria das vezes eram feitos em plano geral e algumas vezes em plano médio, mas nunca em primeiro plano (figuras 30 e 31).

Também não encontramos na coleção nenhuma fotografia de natureza morta. Já as paisagens e as fotografias marinhas eram muito comuns. E era neste tipo de fotografia que Santos costumava experimentar com a luminosidade e com as sombras, bem ao estilo pictorialista.

---

dependendo do tamanho dos cristais de prata. A viragem em sépia é um processo de colorização em que a cópia ou o filme fotográfico já revelado sofre uma reação química onde a prata retorna ao seu estágio de halogênio solúvel, numa primeira etapa (banho), e fica sensível a modificações, que de fato ocorrem numa segunda etapa (banho). A viragem é feita comumente em dois banhos, sendo o primeiro conhecido como um branqueador, responsável pela solubilização da prata, e outro tonalizador, que completa a ligação química, transformando por fim a molécula de em sulfeto de prata, muito mais estável as intempéries do tempo, e que confere tal tonalidade.

Figura 26: SANTOS, Guilherme. Nictheroy – Boa Viagem – a pedra da praia, 1925. Coleção Guilherme Santos. Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. (Sépia)

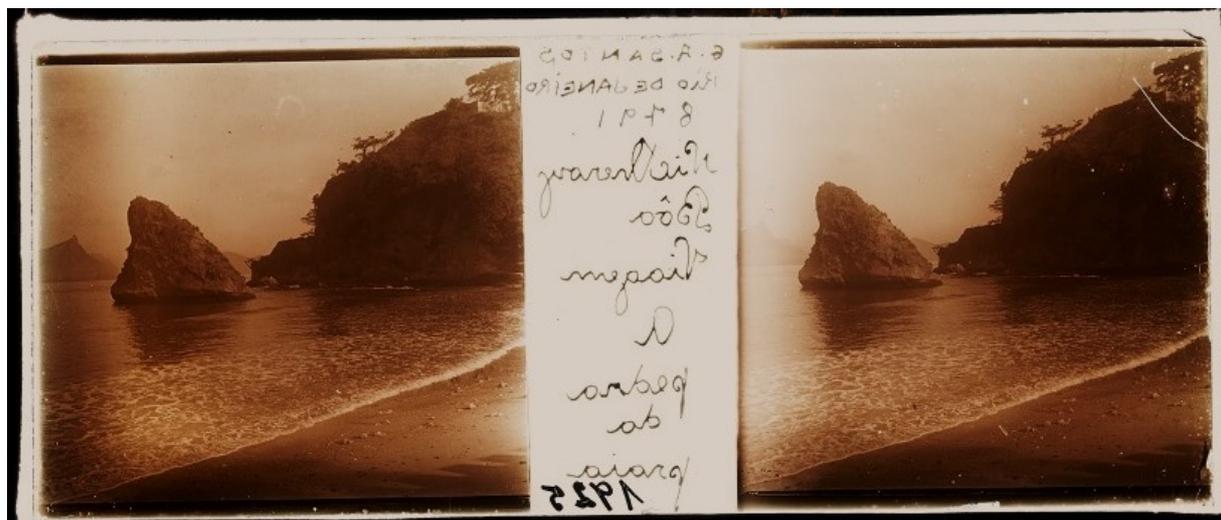


Figura 27: SANTOS, Guilherme. Nictheroy – Boa Viagem – a pedra da praia, 1925. Coleção Guilherme Santos. Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. (Preto e Branco)

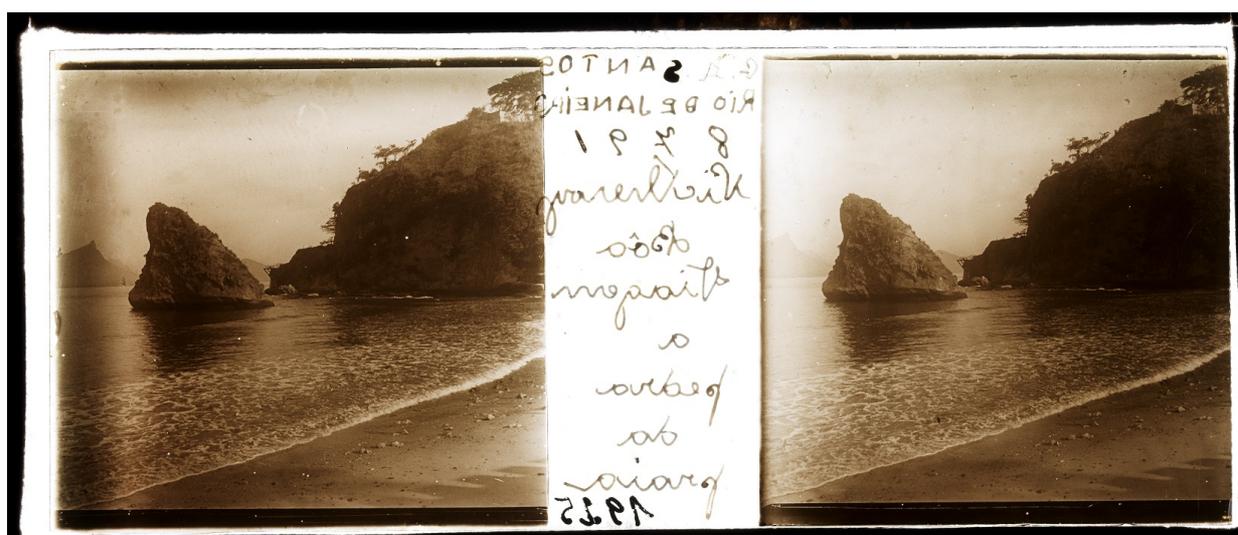


Figura 28: SANTOS, Guilherme. Nictheroy – Boa Viagem – a pedra da praia, 1925. Coleção Guilherme Santos. Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. (Viragem alaranjada).

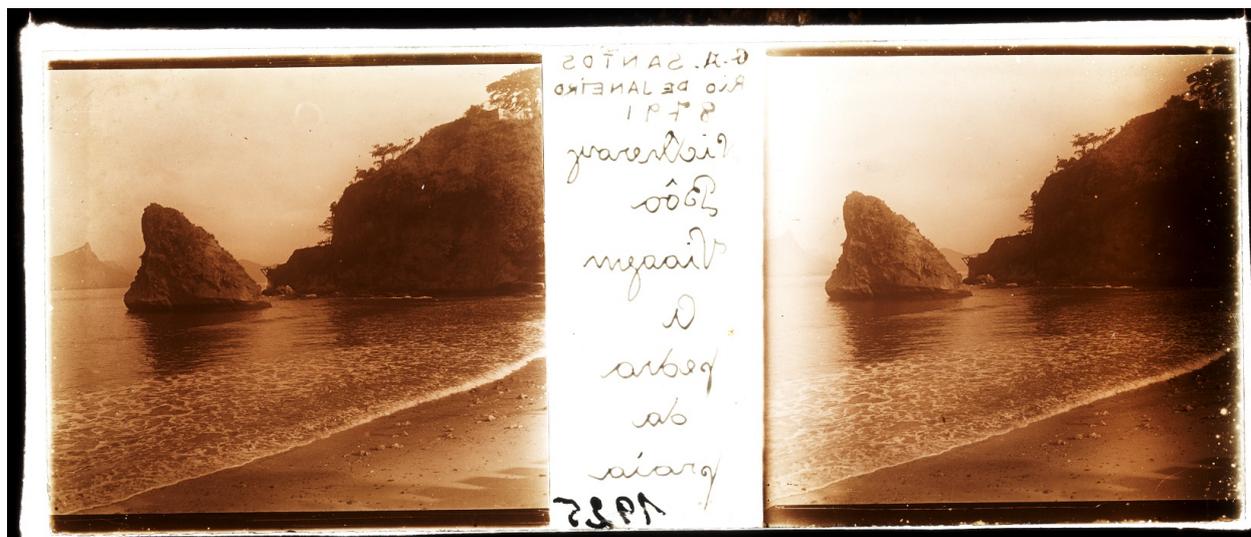


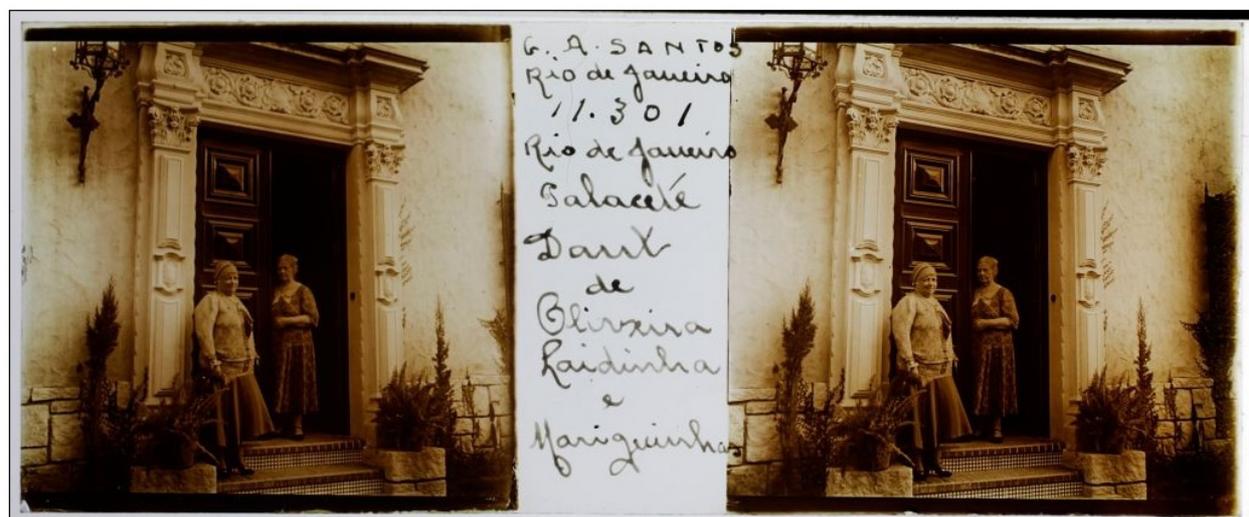
Figura 29: SANTOS, Guilherme. Flamengo – Banho de Mar, s/d. Coleção Guilherme Santos, Instituto Moreira Salles.



**Figura 30: SANTOS, Guilherme. [Pessoas em bancada a Beira Mar – Leme], s/d. Coleção Guilherme Santos, Instituto Moreira Salles.**



**Figura 31: SANTOS, Guilherme. Palacete Duarte de Oliveira – Laidinha e Mariquinhas, s/d. Coleção Guilherme Santos, Instituto Moreira Salles.**



### 3.3.1.1. - Metáforas da Luz e das cores

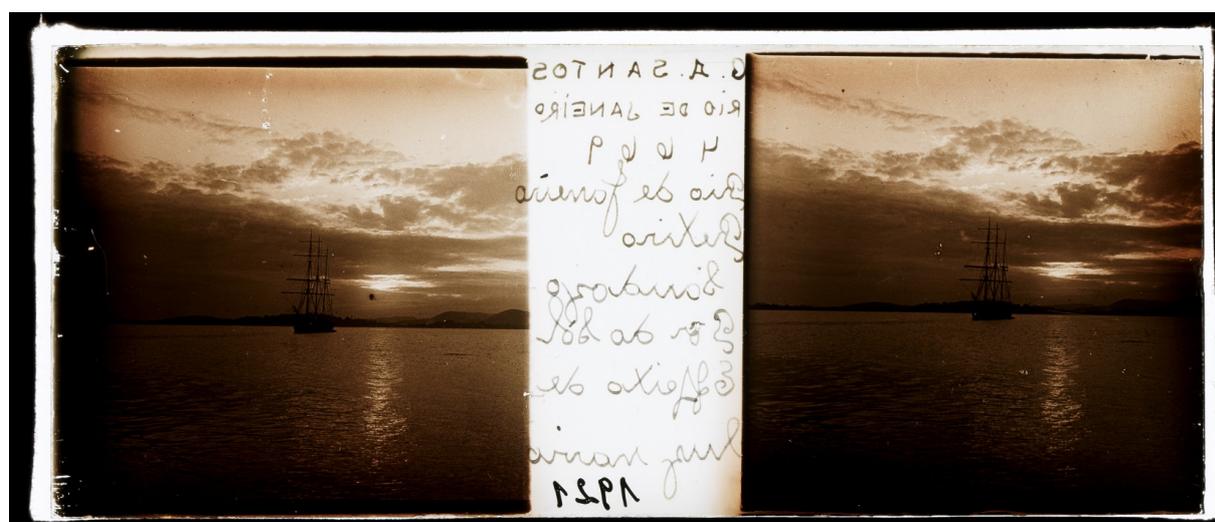
Um tipo de fotografia que Guilherme Santos apreciava muito produzir eram as do luar e do nascer ou pôr do sol. Estas séries, eram chamadas pelo próprio fotógrafo de “reflexos” e foram produzidas várias vezes ao longo de sua atividade fotográfica. Nelas, ele se utilizava dos efeitos da luz do sol e da lua refletidos na Baía de Guanabara, ou em qualquer tipo de espelho d’água,

como por exemplo, a Lagoa Rodrigo de Freitas ou o lago da Quinta da Boa Vista. Um dos locais preferidos do fotógrafo para a produção de vistas deste tipo era a Praia do Retiro Saudoso, no bairro do Caju.

Hoje um local pouco frequentado após os processos de aterramento da região – restam ainda uma colônia de pescadores em uma rua de pouco mais de 300 metros<sup>331</sup> -, o Retiro Saudoso era um lugar pitoresco e propício à prática da “fotografia artística”. No ano de 1921, por exemplo, Santos produziu uma série de treze fotografias (cada uma com pelo menos uma duplicata) naquele local, todas com as palavras “por do sol” ou “cair da tarde” e “efeito de luz” nas legendas. As vistas da série são bem similares, têm sempre como destaque o reflexo do sol nas águas da baía, e se diferenciam umas das outras por pequenos detalhes, como a presença de elementos como embarcações, árvores, ou vegetação.<sup>332</sup>

Séries do pôr do sol, foram produzidas por Guilherme Santos também em locais de mar aberto, como as praias de Copacabana ou Ipanema. Neste último, era comum que o fotógrafo aproveitasse da geografia dos morros Dois Irmãos e da Pedra da Gávea para produzir composições de luz e de sombra. Também na cidade de Niterói, Santos realizou séries de fotografias com “efeitos de luz” do sol sob as águas do mar. Praias como o Canto do Rio, Boa Viagem e Icarai foram contempladas e nelas o fotógrafo se aproveitava dos pequenos morros que cercam a região, das pedras que enfeitam as praias - como a Pedra de Itapuca – e da geografia do município vizinho, visto do outro lado da baía.

**Figura 32: SANTOS, Guilherme. Retiro Saudoso - Por do Sol – Efeitos de luz, 1921. Coleção Guilherme Santos, Museu da Imagem e do Som.**



331 Informação extraída do sítio eletrônico: <http://literaturaeriodedejaneiro.blogspot.com/2013/02/caju-nosso-primeiro-balneario.html>. Último acesso em: 14/10/2018 às 21:22.

332 Série “Retiro Saudoso, 1921” GSEP:4665- 4775. Coleção Guilherme Santos de Diapositivos estereoscópicos do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro.

Ao abordar a questão da “constância das cores” em nossa percepção, Merleau-Ponty afirma que a distinção entre a cor própria do objeto e a iluminação não resulta de uma análise intelectual, mas é uma organização da própria cor. Ele defende que a iluminação é um modo particular de aparição da luz e das cores, de modo que o reflexo não é algo visto por si mesmo, mas faz ver o resto. Não se oferece como uma finalidade para nossa percepção, é seu auxiliar ou mediador. Assim, a iluminação conduz o nosso olhar e faz ver o objeto.<sup>333</sup>

Segundo Merleau-Ponty, o olhar é um aparelho capaz de responder às solicitações da luz segundo o seu sentido e de concentrar a visibilidade esparsa. Assim como a comunicação supõe uma certa montagem linguística pela qual um sentido mora nas palavras, do mesmo modo a percepção supõe em nós este aparelho que é o olhar. A correlação natural das aparências e de nossos desenvolvimentos sinestésicos é conhecida não como uma lei, mas vivida como engajamento de nosso corpo nas estruturas típicas de um mundo. Nesse sentido, nossa instalação num certo meio colorido é uma operação corporal.

Antes de Merleau-Ponty, Goethe, em *Doutrina das Cores*,<sup>334</sup> já havia postulado sobre a primazia da subjetividade do sentido da visão para a compreensão dos fenômenos cromáticos. Para Goethe, o homem e a natureza estavam intrinsecamente ligados, uma vez que a natureza se revela aos nossos sentidos e sobre ela, e com base em nossas sensações, realizamos nossas observações e tiramos nossas conclusões. Assim, a chave para a solução dos mistérios que envolvem a natureza, encontra-se no próprio homem, de modo que sujeito e objeto fazem parte da mesma construção. Crítico da teoria newtoniana sobre as cores, a teoria goetheana fundamenta-se no conceito de que a luz deve estar intimamente relacionada à visão. Na opinião de Crary:

O importante na exposição que Goethe faz da visão subjetiva é a inseparabilidade de dois modelos comumente apresentados como distintos e inconciliáveis: um observador fisiológico que será descrito cada vez mais detalhadamente pelas ciências empíricas no século XIX e um observador pressuposto por diversos “romantismos” e modernismos ainda em fase inicial, na condição de produtor ativo e autônomo de sua própria experiência visual.<sup>335</sup>

Seguindo uma prática já conhecida, Goethe fez da câmera obscura o lugar de seus estudos ópticos, mas abandona de forma abrupta e surpreendente a ordem da câmera, negando-a como sistema óptico e como figura epistemológica. Na experiência óptica que Goethe descreve, a

333 MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2006. P.315.

334 GOETHE, Johann Wolfgang von. *Doutrina das Cores*. Nova Alexandria, 2011.

335 CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador: Visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.P.73.

subjetividade corpórea do observador torna-se o lugar onde se funda a sua própria possibilidade, o corpo humano é agora produtor ativo da experiência óptica e as cores observadas são cores fisiológicas que pertencem inteiramente ao corpo de observador e constituem as “condições necessárias da visão”.

Para Goethe, a observação subjetiva não é a inspeção de um espaço interior, mas algo que exterioriza-se cada vez mais, de modo que o corpo que vê e seus objetos começam a constituir um único campo no qual interior e exterior se confundem. Assim, o conhecimento de um mundo fenomênico começa com a estimulação da retina e se desenvolve segundo a sua constituição. “A existência dos objetos externos, assim como dos conceitos de forma, extensão e solidez, decorre dessa experiência fundadora”.<sup>336</sup>

Na obra de Guilherme Santos podemos encontrar um número significativo de viragens coloridas na série “reflexos”. Geralmente com amarelos, vermelhos e laranjas. Mas também viragens em verde, azul e até mesmo lilás<sup>337</sup>. O uso das viragens coloridas revela a busca do fotógrafo pela sinestesia, ou pela coisa intersensorial, sobre a qual nos fala Merleau-Ponty. Ao se utilizar das cores quentes como o vermelho e o amarelo, o fotógrafo intencionava causar no observador a sensação de calor causada pela luz solar. No mesmo sentido, o uso de cores frias como o verde e o azul, geralmente utilizadas em fotografias tomadas em parques e florestas com espelhos d’água e rica vegetação, causam no observador sensação de frescor, remetendo-o a um ambiente tranquilo, bucólico e sereno. Os banhos de anilina nas vistas estereoscópicas atuam na produção daquilo que Cézanne vai chamar de “odor” da paisagem representada.

Retornando a Merleau-Ponty, este defende que a iluminação e as cores num campo visual estão intimamente ligadas à organização deste campo. “Uma cor não é nunca simplesmente cor, mas cor de um certo objeto”.<sup>338</sup> As cores de um campo visual formam um sistema ordenado em torno de uma dominante que é a iluminação tomada por nível. Assim, não somente as cores mas também os caracteres geométricos, os dados sensoriais e a significação dos objetos que formam um sistema, organizam o campo perceptivo. Este é o verdadeiro significado das “constâncias perceptivas” sendo a constância da cor, somente um momento abstrato da constância das coisas, e estando a constância das coisas “fundamentada na consciência primordial do mundo como horizonte de todas as nossas experiências.”

Meu corpo, enquanto é capaz de sinergia sabe o que significa para o conjunto de minha experiência tal cor a mais ou a menos, ele apreende de antemão a incidência sobre a apresentação e o sentido do objeto. Ter sentidos, por exemplo, ter a visão, é possuir esta

336 Ibidem P. 77.

337 Série “Ipanema, 1920” GSSEP:3880. Coleção Guilherme Santos de Diapositivos estereoscópicos do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro.

338 MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2006. P. 318.

montagem geral, esta característica das relações visuais possíveis com a ajuda da qual somos capazes de assumir toda constelação visual dada. Ter um corpo é possuir uma montagem universal, uma característica de todos os desenvolvimentos perceptivos e de todas as correspondências intersensoriais além do segmento do mundo que percebemos efetivamente.<sup>339</sup>

As observações de Merleau-Ponty sobre os fenômenos de constância nos levam a crer que a escolha de Guilherme Santos por uma determinada cor para uma determinada cena não se dava ao acaso. Provavelmente eram escolhidas a partir das cores que predominavam em seu campo perceptivo no momento da tomada da fotografia. E, apostando na objetividade e na capacidade multissensorial da tecnologia estereoscópica, Santos convidava os observadores de suas vistas a mergulharem em seu campo perceptivo e compartilharem de suas sensações sinestésicas.

Voltemos agora à questão da luz na fotografia de Guilherme Santos. Melissa Miles afirma que desde o seu germe a fotografia tem sido construída a partir da linguagem das “metáforas da luz”. Para a autora, os desvios contagiante e reviravoltas discursivas sobre a luz, refletem muitas das contradições e paradoxos que mais amplamente permeiam a história da filosofia ocidental como uma “**fotologia**”. Como a luz do sol, a lei dos logos é ambivalente e igualmente capaz de cegar e iluminar aqueles dentro de seu escopo. O movimento de uma luminosidade estável e coerente permeia discursos filosóficos onde a luz serve como um meio transparente em que a verdade e o mundo objetivo são revelados. A luz revela, clareia, ilumina e faz o mundo ao nosso redor perceptível e conhecido.<sup>340</sup>

Já Marcus Aurelius Roots, conhecido fotógrafo norte-americano do século XIX, recomendava que como o sol é o agente gerador da fotografia, o fotógrafo deve aspirar a dominar tudo o que se sabe sobre isso. Também, Henry Fox Talbot, responsável pelo desenvolvimento do sistema negativo-positivo, reafirmava que era a luz a origem de seus desenhos fotogênicos. Além dele, Oliver Wendell Holmes’s, fazia alusão ao raio de sol para descrever o valor da verdade fotográfica, a criatividade natural do sol que empresta ao meio sua candura e integridade, e formam a ponte que conecta a fotografia ao real. Assim, “the light of God, the light of truth, the inner light of subject’s soul and optical discourses of light’s reflective characteristics are among the many luminous metaphors which converge in this promotion of the new medium”.<sup>341</sup> Porém, estes mitos de origem da escrita da luz não são confinados ao século XIX. Segundo Miles, a

---

339 Ibidem. Pp.331-332.

340 MILES, Melissa. *The Burning Mirror; Photography in an Ambivalent Light*. Australian Scholarly Publishing, 2008.

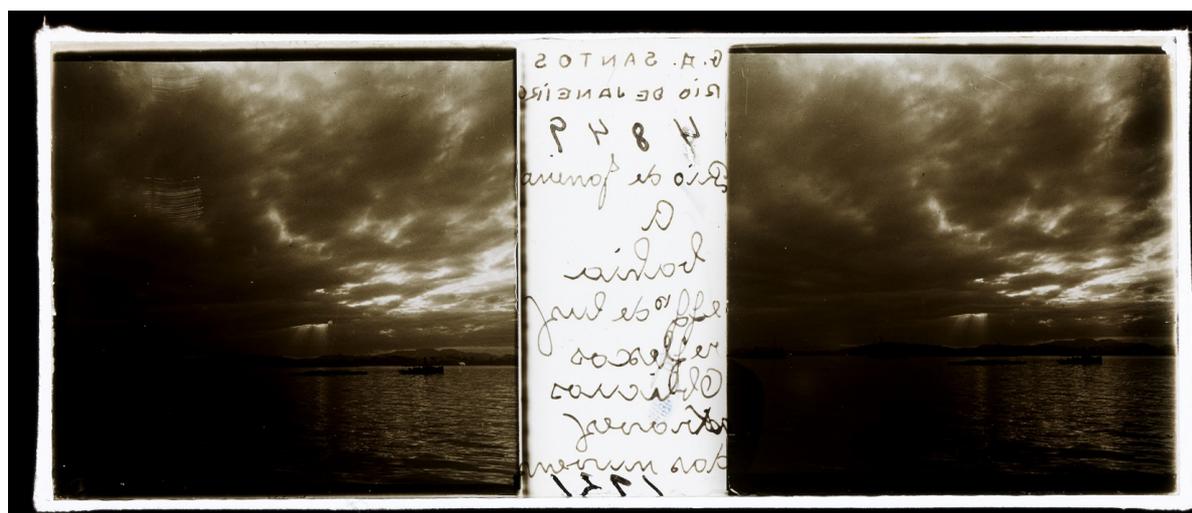
341 MILES, Melissa. *The Burning Mirror; Photography in an Ambivalent Light*. Australian Scholarly Publishing, 2008. P. 331.

persistência da luminosidade da fotografia é evidente nas monografias contemporâneas, exposições e histórias que invocam a etimologia da fotografia.

Esta apregoada descoberta do “império da luz” também havia sido estabelecida pelos pictorialistas. “Inúmeros artigos da revista *Photogramma* definem exaustivamente a luz como matéria-prima, elemento básico de uma obra de arte fotográfica, sobre o qual deve assentar a sua estética.”<sup>342</sup> A luz, era entendida como a essência da fotografia e o componente que a diferencia das demais artes plásticas. Desse modo, aparece na fotografia pictorialista como uma preocupação formal, presente na maior parte dos trabalhos daqueles fotógrafos. Por esta razão, o céu será sempre um destaque das fotografias de paisagem dos fotógrafos pictorialistas. Não obstante, nas diversas séries “reflexos” da coleção Guilherme Santos, o céu é também um destaque. Em algumas legendas, Santos descrevia: “reflexos oblíquos através das nuvens”. Como podemos observar na figura 33.

É impossível observar tais vistas estereoscópicas e não relacioná-las com algumas fotografias produzidas por alguns dos reconhecidos membros do Photo Club Brasileiro. Aqui, a fotografia aparece como representação da natureza com a valorização dos atributos naturais da paisagem.

**Figura 33: SANTOS, Guilherme. Reflexos Oblíquos através das nuvens. Coleção Guilherme Santos do Museu da Imagem e do Som.**

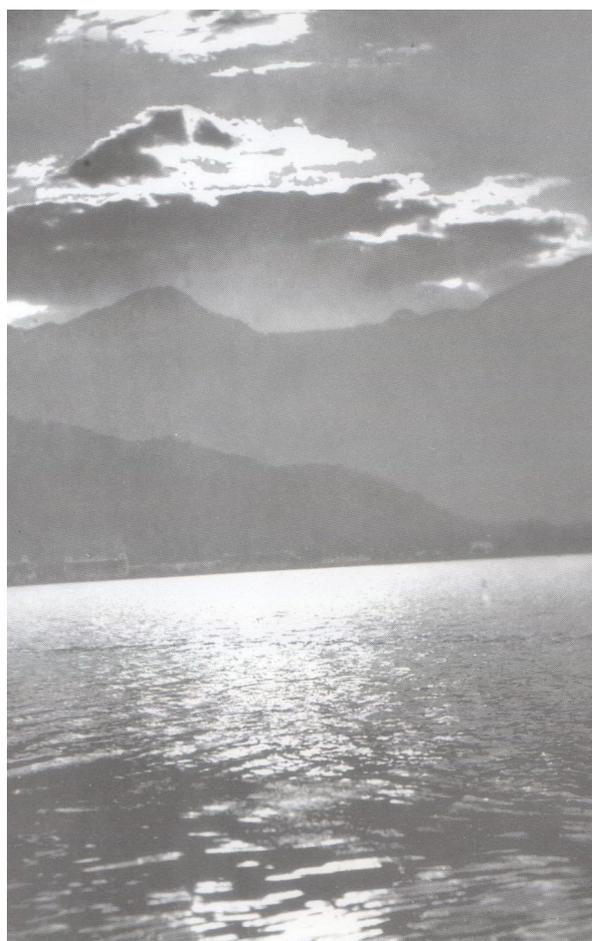


342 MELLO, Maria Teresa Bandeira de. *Arte e fotografia: o movimento pictorialista no Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte, 1998. P.120.

**Figura 34: BORGES, Hermínia Nogueira. Urca, 1925. Coleção Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.**



**Figura 35: BORGES, João Nogueira. Contra Luz, 1936. Coleção Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.**



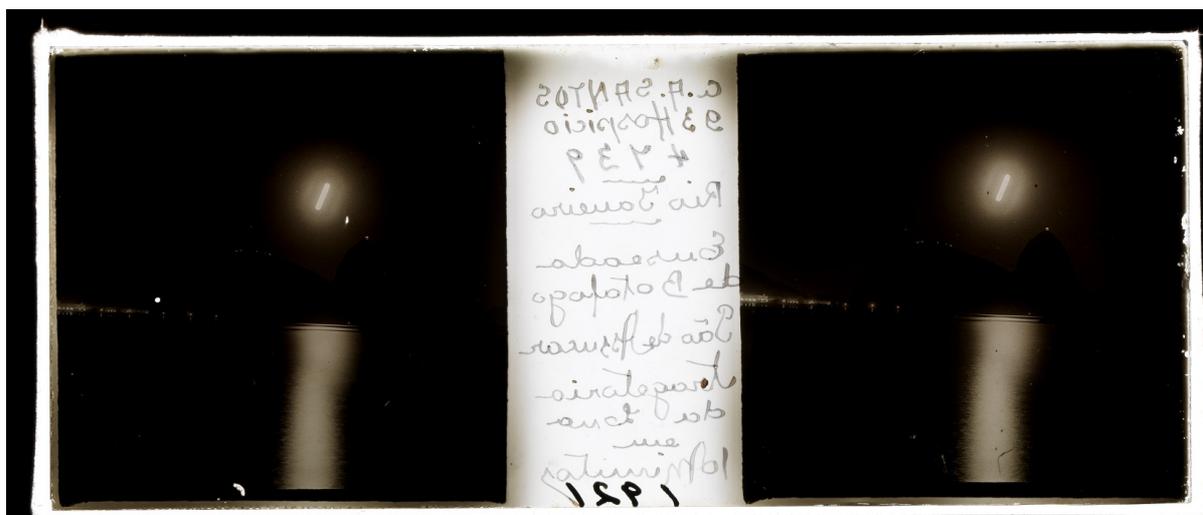
Na fotografia de Hermínia Nogueira Borges, o efeito do contra-luz é utilizado para destacar a cadeia de morro, num nítido contraste com o céu. Este também aparece como elemento fundamental da paisagem e sua tonalidade cinzenta destaca a presença das nuvens. Na fotografia

de João Nogueira Borges, o próprio título já indica o uso do contra-luz. A cadeia de morros ao fundo da composição, contrasta com a luminosidade do mar, e do céu, que também aqui tem suas nuvens bem nítidas.

Como pudemos observar, a luz natural era muito utilizada na fotografia de Guilherme Santos. Nesse sentido, enquanto nas fotografias de paisagem é nítida sua aproximação estética com os colegas de fotoclube, sob outros aspectos há um claro distanciamento. Em razão da própria natureza da fotografia estereoscópica, Santos evitava ao máximo fotografar em ambientes internos, de modo que não encontramos nenhuma fotografia produzida em estúdio em sua coleção – o que vai ao encontro da afirmativa de Victor Flores de que a estereoscopia não se consagrou enquanto uma prática de estúdio. Guilherme jamais se utilizara da luz para produzir estudos de corpo humano, ou naturezas-mortas, como constantemente faziam os fotoclubistas. Por outro lado, as fotografias noturnas terão uma presença significativa em sua obra.

Em 1919, Santos produziu uma série de fotografias de uma noite de luar na Praia de Copacabana. São 5 vistas (4 delas com duplicatas), dentre as quais destacamos duas imagens: “Copacabana – Noite de Luar – Trajetória da Lua – 1919”; e “Praia de Copacabana – A iluminação – trajetória das estrelas – 1919”.<sup>343</sup> Cerca de dois anos depois, em 1921, produziu mais uma fotografia da trajetória da lua na Enseada de Botafogo e, nesta vista, explica na legenda da fotografia o tempo de exposição para capturar aquele risco branco e luminoso no céu: “Trajetória da lua em dez minutos” (Figura 36).

**Figura 36: SANTOS, Guilherme. Enseada de Botafogo – Pão de Açúcar – Trajetória da Lua em dez minutos, 1921. Coleção Guilherme Santos do Museu da Imagem e do Som.**



343 GSEP:3664-3697. Coleção Guilherme Santos de Diapositivos estereoscópicos do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro.

Podemos apontar, nas fotografias dos astros de Guilherme Santos, uma tendência mais estereoscópica do que propriamente pictorialista. A captura com uma câmera dupla da trajetória da lua, nos remete à gênese da estereoscopia, quando a técnica servia principalmente ao auxílio das ciências da natureza, como a física e a astronomia.

Segundo Darrah, existem três categorias de vistas estereoscópicas de interesse astronômico: o sistema solar e as constelações de nossas galáxias; expedições de pesquisas astronômicas; e observatórios astronômicos e instrumentos. A primeira estereografia da lua teria sido produzida por Warren de La Rue no Observatório de Cranford em 1858. O eclipse solar, de 7 de agosto de 1869, foi fotografado pela *Philadelphia Photographic Eclipse Expedition*. Em 1874, o projeto de uma cooperativa internacional conseguiu fotografar o trânsito de Vênus e publicou uma pequena série das vistas tomadas das estações baseadas na Tasmânia e na Sibéria. Também a *Keystone View Company* publicou aproximadamente trinta vistas astronômicas que englobavam o sol, planetas cometas e meteoros: “Eight titles are relatively common, having been included in the “600” Educational Set. Most epectacular are the stereos of Mars, and Saturn and its rings.”<sup>344</sup>

É claro que as estereografias astronômicas produzidas por Guilherme Santos não possuíam a mesma qualidade técnica e profissional das vistas enumeradas por Darrah. Santos era um amador na fotografia e sua profissão estava ligada ao comércio e não às ciências astronômicas, por mais que tivesse recursos econômicos para investir em seu *hobby*, não tinha acesso às tecnologias científicas das estações espaciais e dos observatórios astronômicos. Mas, o interesse pela captura dos astros demonstra sua aproximação com a linguagem estereoscópica. Não pretendemos, contudo, negar o viés artístico e a preocupação estética do fotógrafo. Muito pelo contrário. Quando visualizadas através do visor estereoscópico os astros fotografados por Santos saltam aos olhos e brilham muito mais do que quando vistos a olho nu, causando no observador verdadeiro deslumbramento com sua aparente proximidade. Mais uma vez as sensações sinestésicas são estimuladas aqui.

Guilherme também produziu uma quantidade relevante de panoramas noturnos da cidade do Rio de Janeiro cujo destaque era a iluminação artificial, principalmente de pontos ao redor da Baía de Guanabara, como a enseada de Botafogo. Os monumentos arquitetônicos da cidade, amplamente documentados à luz do sol, pelo amador, foram também alvos de capturas noturnas.

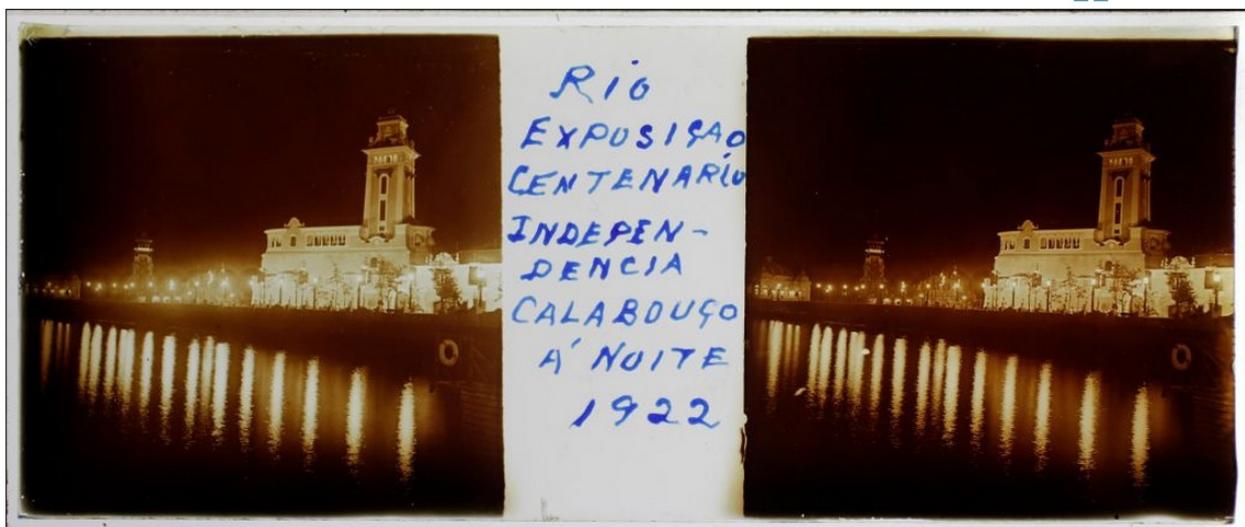
---

344 DARRAH. W.C. *The world of Stereographs*. Nashville, Tennessee: Land Yatch Press, 1997. P.147.

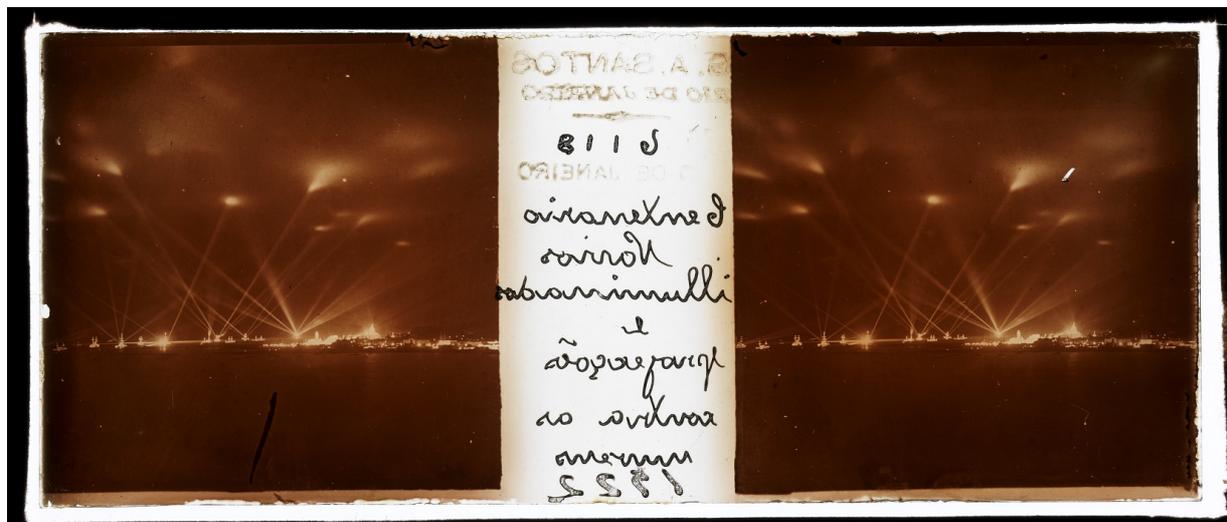
Figura 37: SANTOS, Guilherme. Chegada dos Reis da Bélgica – O palácio Monroe a noite, 1920. Coleção Guilherme Santos do Instituto Moreira Salles.



Figura 38: SANTOS, Guilherme. Exposição centenário da independência - Calabouço a noite, 1922. Coleção Guilherme Santos do Instituto Moreira Salles.



**Figura 39: SANTOS, Guilherme. Centenário. Navio iluminado e projeção através das nuvens, 1922. Coleção Guilherme Santos do Museu da Imagem e do Som.**



Guilherme também produziu uma quantidade relevante de panoramas noturnos da cidade do Rio de Janeiro cujo destaque era a iluminação artificial, principalmente de pontos ao redor da Baía de Guanabara, como a enseada de Botafogo. Os monumentos arquitetônicos da cidade, amplamente documentados à luz do sol pelo amador, foram também alvos de capturas noturnas. Em 1920, durante a visita dos Reis da Bélgica ao Brasil, o Palácio Monroe havia recebido iluminação especial para o evento. Santos fotografou o edifício na noite anterior a chegada do casal real. Quando vista a olho nu, esta fotografia já nos causa admiração, porém com o visor estereoscópico somos levados a passear por todos os mínimos detalhes do prédio iluminado, cúpulas, janelas, pilares e até mesmo as árvores que se encontram a sua frente (Figura 37).

Durante a festa do centenário da independência, em 1922, Santos registrou os novos palacetes que a Esplanada do Castelo recebia especialmente para o evento, tanto de dia quanto de noite. Na figura 38 podemos observar o prédio que ficava localizado na Ponta do Calabouço. Nesta fotografia, o destaque não é a iluminação do prédio mas o reflexo que a iluminação da rua faz nas águas da Baía de Guanabara e o efeito que elas causam quando visualizadas ao estereoscópio. Além dos novíssimos prédios construídos para o evento, a noite de abertura das comemorações pelo centenário da independência também foi digna de registro. A inauguração, contou com navios iluminados que, atracados próximos à Esplanada do Castelo, projetavam luzes no céu da cidade e promoviam um espetáculo visual surpreendente para os convidados da festa, como podemos observar na figura 39.

As fotografias noturnas realizadas por Guilherme Santos na cidade do Rio de Janeiro, reafirmam uma tendência apontada por Walter Benjamin que, ao se referir às fotografias de Eugene Atget sobre a cidade de Paris, afirma que o fotógrafo desmascara a realidade da cidade. “Ele procurava o desaparecido e o escondido, e assim, essas fotografias se voltam também contra a ressonância exótica, empolada e romântica dos nomes das cidades: aspiram a aura da realidade como se fosse água num navio a afundar-se.”<sup>345</sup> Sem pretender comparar aqui o trabalho dos dois fotógrafos, o que nos interessa nesse momento é observar o quanto a fotografia vem atuando desde o século XIX como um instrumento de conhecimento da realidade e da história urbana. Segundo Maria Pacce Chiavari:

Tal observação ajuda a compreender como, no início do século XX, no Brasil, o desenvolvimento da técnica fotográfica contribuiu para o surgimento de uma cultura visual ligada especificamente à cidade e capaz de documentar a sua história, de acordo com as exigências colocadas pela moderna sociedade. **Embora a fotografia, desde o período do Império, como demonstra Pedro Vasquez (Vasquez, 2003, p. 54 -55), assumo peso no âmbito da edificação iconográfica da Capital do Brasil, o novo regime republicano faz dessa técnica a linguagem oficial de comunicação e divulgação do próprio governo.**<sup>346</sup> (Grifo nosso)

Sabemos que Guilherme Santos não atuava como fotógrafo oficial do regime republicano. Entretanto, ele nunca escondeu que entendia a fotografia como uma missão civilizatória e patriótica. Em entrevista concedida ao *Boletim de Belas Artes* no ano de 1946, quando perguntado sobre o motivo que o levou a “documentar tão cuidadosamente” o Morro do Castelo, “condenado a desaparecer”, ele respondeu: “Interesse puramente espiritual, isto é, sentimental e patriótico.”<sup>347</sup> Do mesmo modo, quatro anos depois, em entrevista concedida a *Revista A Noite*, afirmou:

...um ideal dominou meu sentimento de brasileiro: fazer um arquivo de fotografias que um dia provasse que o Brasil não era aquilo que estava sendo apresentado: Minhas fotografias mostrariam em quadros, **com expressão artística**, um Brasil adiantado e cheio de atrações, civilizado, habitado por uma raça superior...<sup>348</sup> (Grifo nosso)

Portanto, por mais que Guilherme Santos não fosse fotógrafo oficial da república, sua fotografia possuía sim, um caráter oficioso. Assemelhava-se, sob muitos aspectos, às imagens oficiais, através das quais foi construída a imagem-modelo da Capital Federal, principalmente a

345 BENJAMIN, Walter. *Fotografia*. IN: TRACHTENBERG, Alan (org.). Ensaio sobre fotografia: de Niépce a Krauss. Lisboa: Orfeu Negro, 2013. P. 229.

346 CHIAVARI, Maria Pace. *O mar, ícone e indício na fotografia pública do Rio de Janeiro (1906-1922)* IN: MAUAD, Ana Maria (org.). *Fotograficamente Rio: A cidade e seus temas*. Rio de Janeiro: FAPERJ, 2016. P.15.

347 Boletim de Belas Artes, Junho de 1946. No 18. Pp. 167-168.

348 A Noite, 1 de agosto de 1950.

partir de 1902, com a posse do Presidente Rodrigues Alves. Ao analisar as representações fotográficas constituintes dos álbuns de fotografias institucionais da Capital Federal do início do século XX, Chiavari afirma que com o clima de “regeneração da capital”, surge um mercado que induz a elaboração de uma imagem fotográfica baseada no uso político da fotografia. Um dos álbuns analisados pela autora é o “Álbum da Cidade do Rio de Janeiro comemorativo do 1º Centenário da Independência do Brasil, 1822-1922”. Neste álbum:

A visualidade da então capital Federal, refletida nas suas imagens fotográficas, permite verificar o processo de finalização dos projetos implementados durante a gestão do governo da Primeira República. Na capa, a menção à prefeitura do Distrito Federal, como entidade responsável pela edição do álbum, confere às imagens apresentadas o estatuto de “fotografias oficiais”, independente da intenção do autor das fotos.<sup>349</sup>

A autora destaca como uma grande novidade do álbum comemorativo do 1º Centenário da Independência, a presença de vistas noturnas. “Embora, desde a primeira metade do século XIX, a iluminação de Paris representasse um mito no mundo inteiro, no Rio de Janeiro, a imagem de *Paris ville lumière* torna-se referência do gosto *Belle Époque* no momento das grandes transformações urbanas.” Porém, no contexto carioca, o uso de vistas noturnas poderia assumir diferentes funções, sendo possível identificar uma escolha seletiva das áreas a serem modernizadas no âmbito do plano urbano. Assim, é possível verificar, em uma vista noturna tomada no bairro de Botafogo, que a intensidade de iluminação produzida pela rede elétrica aumenta ao se aproximar do litoral. “Por tal moderna infraestrutura ser limitada, na época, às áreas mais enriquecidas da cidade, sua presença em Botafogo, assinala esse bairro como um dos mais favorecidos e elitizados.”

Não por acaso, a parte das fotografias noturnas de Guilherme Santos foram tomadas justamente nos bairros de Botafogo e Copacabana, os mais iluminados à época. As outras foram tomadas durante eventos oficiais. Um deles, justamente a festa do Centenário da Independência, mencionada por Chiavari, cujo ápice foi a Exposição Internacional de 1922, que se realizou no novo espaço da cidade que surge com a demolição do Morro do Castelo. Para além dos objetivos de afirmar uma imagem do país internamente, a exposição tinha o intuito de projetá-lo no cenário internacional como uma nação moderna e civilizada.

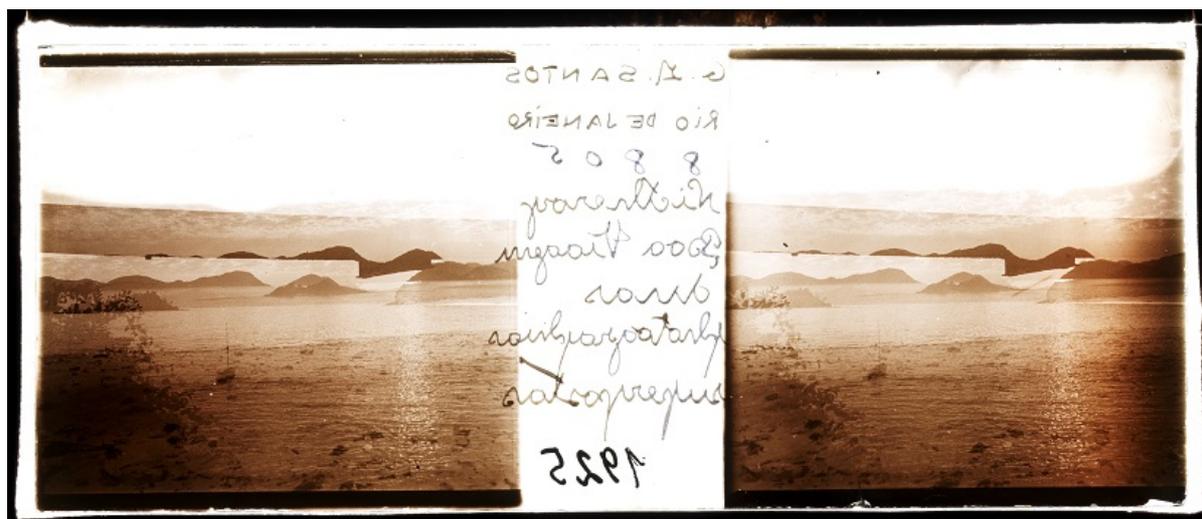
---

349 CHIAVARI, Maria Pace. *O mar, ícone e indício na fotografia pública do Rio de Janeiro (1906-1922)*. IN: MAUAD, Ana Maria (org.). *Fotograficamente Rio: A cidade e seus temas*. Rio de Janeiro: FAPERJ, 2016.

Aprofundaremos a questão da Exposição de 1922 ainda neste capítulo, mas o que queremos deixar claro, por hora, é que a preocupação estética de Guilherme Santos não o impediu de realizar fotografias-documento. Como o próprio revelou para a *Revista A Noite*, sua intenção ao fotografar era produzir quadros com “expressão artística”. Logo, conclui-se que Santos considerava-se um artista e não um mero batedor de chapas. Assim como seus colegas de foto clube, entendia a fotografia como uma arte e com ela, experimentava.

É curioso que justamente em 1925, ano em que ingressa no Photo Club Brasileiro, Guilherme Santos tenha produzido as duas fotografias mais experimentais e, conseqüentemente, mais destoantes do restante da coleção. Inseridas em uma série de imagens de reflexos solares em Niterói, as vistas se destacam por apresentarem imagens sobrepostas na placa de vidro, como podemos ver na figura 40.

**Figura 40: SANTOS, Guilherme. Boa Viagem – Nascer do dia – Duas fotografias superpostas, 1925. Coleção Guilherme Santos do Museu da Imagem e do Som.**



Apesar de suas experimentações, Guilherme Santos acreditava que sua arte tinha uma missão. A missão de informar, documentar, e educar as novas gerações e, para tal empreitada, não media esforços. “Para conseguir fotografar determinado ângulo que lhe parecia bom, empreendia, por vezes, fatigante trabalho, para que seu elevado desejo resultasse satisfeito.”<sup>350</sup> A crença na missão civilizadora da fotografia estereoscópica acompanhará Santos durante toda sua trajetória como fotógrafo, mas também antes e depois. Quando decide se aventurar pela estereoscopia – nos primeiros anos da década de 1900 - é com o propósito de educar as massas num futuro não muito distante sobre um passado recente que era, naquele momento, o seu presente. Já nos anos

<sup>350</sup> Jornal do Brasil, 27 de maio de 1956.

finais de sua produção – nos últimos anos da década de 1950 – inicia a busca por um museu ou instituição pública que se interesse pela compra de sua coleção. Coleção esta que julgava ter informações preciosas e precisas acerca de um país, e de uma cidade que há muito deixara de ser como era.

Nas intenções pessoais de Guilherme Santos, portanto, bem como em seus horizontes espaciais de seu campo perceptivo, passado, presente e futuro vão se sobrepor. E serão estas intenções que guiarão seu rigor estético, mas também factual. Logo, se em algumas séries identificamos uma linguagem pictorialista, em outras é possível perceber um viés mais realista e documental. A mirada estereoscópica de Guilherme Santos está, assim, constantemente se intercalando entre estas duas frentes.

### 3.3.1.2 – *A paisagem na fotografia de Guilherme Santos: O Belo, o pitoresco e o sublime*

É a partir do século XVIII que uma nova concepção do belo começa a se formar, a partir da imposição de termos como “gênio”, “gosto”, “imaginação” e “sentimento”. “Todos estes termos nada tem a ver com as características do objeto, mas sim com as qualidades, as capacidades ou as disposições do sujeito que produz ou julga o belo. Aquilo que é belo é definido pelo modo como o nós o apreendemos, analisando a consciência daquele que pronuncia um juízo de gosto.”<sup>351</sup>E, assim como o belo, também a noção de sublime avançará em ambientes filosóficos neste período.

Já no século I, porém, Pseudo-Longino considerava o Sublime uma expressão de grandes e nobres paixões que colocam em jogo a participação sentimental, seja do sujeito criador, seja do sujeito fruidor, na obra de arte. Longino colocava em primeiro plano no processo de criação artística o momento do entusiasmo: o Sublime é para ele algo que anima o discurso poético de dentro para fora e arrasta os ouvintes, leitores ou espectadores ao êxtase. O sublime seria um efeito da arte e não um fenômeno natural, para cuja realização concorrem determinadas regras e que tem como fim a obtenção do prazer.

Na perspectiva do setecentos, a ideia do sublime, ao contrário, associa-se antes de tudo a uma experiência não concernente à arte, mas à natureza, e nesta experiência são privilegiados o informe, o doloroso e o tremendo. Esta é uma época marcada pelo surgimento de viajantes ansiosos por conhecer novas paisagens e novos costumes. Desenvolve-se assim um gosto pelo exótico, interessante, curioso, diferente, estupefaciente. Uma tendência que ficará conhecida como a “poética das montanhas”. Já no século XVII, o cientista inglês Thomas Burnet via na

---

351 ECO, Humberto. *História da beleza*. São Paulo: Record, 2010. P. 275.

experiência das montanhas algo que eleva a alma a Deus, evoca a sombra do infinito e suscita grandes pensamentos e paixões.

Nascido no século XIX, Guilherme Santos não era muito dado a grandes viagens e novidades. “Não gostava de viajar. Ia muito a São Paulo a trabalho. Fotografou muito nessas oportunidades mas não viajava para fotografar.”<sup>352</sup> Por outro lado a natureza sempre foi sua paixão, e se pouco viajou para explorar novas paisagens, novos costumes, novos prazeres e novas emoções, pelo menos duas vezes ao ano visitava as estações de água de cidades como São Lourenço, Caxambu e Lambari. “Também ia muito a Petrópolis, ou ao Alto da Boa Vista com carro de garagem. Frequentava também o Jardim Botânico, levando a máquina junto. Tinha loucura por Teresópolis.”

Disse PAULO MANTEGAZZA, capítulo IV no “O LIVRO DAS MELANCHOLIAS” de uma forma encantadora e com a alma amargurada: que se conhecesse DEUS, dirhe-ia que na sua infinita misericórdia, perdoasse todos os pecados dos homens e reservasse toda a sua ira, todas as suas vinganças, todos os seus raios, para o homem que destroi uma “FLORESTA”!!!

Faço minhas as palavras do primoroso escriptor, mas, acrescento que **o homem que dedicar-se á fotografia, de preferencia a estereoscopia, no contacto intimo e constante que ele tiver com a NATUREZA, quando houver estudado bem, irá lentamente habituando-se a apreciar em sua alma, sentimentos delicados** que até então desconhecia e difficilmente será capaz de derrubar uma arvore ou consentir que alguém o faça sem sua presença!<sup>353</sup> (Grifo nosso)

O trecho acima foi retirado do artigo *Photografia Estereoscópica*, escrito por Guilherme Santos para a *Photo-Revista do Brasil*. Com o objetivo de inserir os fotógrafos amadores no universo da fotoestereoscopia, Santos acaba por revelar no texto também o seu amor pela natureza. O texto confirma ainda o seu hábito de realizar trilhas pelas florestas da cidade:

Por uma destas lindas manhãs de ABRIL (era dia feriado) percorremos uma parte da estrada que liga o ALTO DA BOA VISTA AO SUMARÉ. É uma das maravilhas da TIJUCA! A vegetação é abundante e variada e conta-se ás dezenas, arvores gigantescas cujas ramadas projetam sombras extensas sobre o caminho!

O sol imprimia uma luz de ouro sobre o verde esmeralda do arvoredado e fazia pensar que foi a natureza quem inspirou os nossos antepassados sobre a escolha das cores para nossa bandeira. Caminhamos cerca de 6 km ida/volta e gastamos perto de 3 horas.

352 Lilia Maya Monteiro. Depoimento da série Projetos Especiais – Projeto Guilherme Santos, Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, em 22 de janeiro de 1988.

353 Photo Revista do Brasil. 1 de maio de 1925. P.14.

Este perfil de grande admirador da natureza refletiu, obviamente, em seu trabalho fotográfico. Guilherme acreditava que a fotografia estereoscópica o aproximava ainda mais da natureza, e, conseqüentemente, esta aproximação suscitava nele nobres sentimentos, numa perspectiva semelhante aquela que, desde o século XVII, defendia Burnet. Assim, não é estranho identificar em suas vistas estereoscópicas a presença do Sublime e da “poética da montanha”.

Vimos no primeiro capítulo deste trabalho que as fotografias de paisagem do final do século XIX não escaparam das convenções da pintura de modo que, também nas estereografias do gênero identificamos facilmente as categorias que tradicionalmente caracterizam este tipo de imagem, como o Belo, o Pitoresco e o Sublime. Nas estereografias de Guilherme Santos não seria diferente. Podemos afirmar que o fotógrafo aproveitou-se da multissensorialidade das paisagens que visitou para compor vistas estereoscópicas que causam aos observadores uma ampliação da visualização tátil e incorporam sua participação na imagem-espaco, causando a sensação de realismo, presença e bem-estar. Mas que, sobretudo, afirmam a grandeza da natureza em relação aos seres humanos.

É o que podemos observar, por exemplo nas figuras 41 e 42, tomadas pelo fotógrafo no Morro Dona Marta. Aqui, a grandiosidade do Corcovado em primeiro plano, causa grande impacto ao observador da vista estereoscópica. Geralmente fotografado de distâncias maiores, o Corcovado visto tão de perto, já é por si só surpreendente e causa em quem observa um “prazer inquieto”<sup>354</sup> Visto ao estereoscópio, esta sensação é ainda mais intensa, pois o observador sente-se inserido na floresta retratada.

Na primeira imagem, podemos ver a Baía de Guanabara e o Pão de Açúcar em segundo plano. O aparelho estereoscópico possibilita a sensação de que um abismo intransponível separa o Corcovado, em primeiro plano, do que está retratado ao fundo, causando ao mesmo tempo medo e vontade de desbravar o que não está revelado na fotografia. A segunda imagem, por sua vez, foca no Corcovado, mas faz nossa vista passear pela mata, que se encontra em primeiro plano, até chegar ao topo da montanha. O topo do Corcovado aparece então como o “algo que não podemos ter”.<sup>355</sup> Mistura-se, em quem observa, o desejo de estar ali ao medo do percurso para ali chegar. Podemos dizer que em ambas as vistas, estão representadas aquilo que Schiller<sup>356</sup> definiu como o Sublime: “um objeto cuja representação leva nossa natureza física a perceber seus

---

354 KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade de Juízo*. Lisboa: São Paulo:Forense Universitária, 1995. Apud: ECO, Humberto. *História da beleza*. São Paulo: Record, 2010. P.296.

355 Ibidem.

356 SCHILLER, Friedrich. *Do Sublime ao Trágico*. São Paulo: Editora Autêntica, 2011. Apud: ECO, Humberto. *História da beleza*. São Paulo: Record, 2010. P.297.

próprios limites, do mesmo modo que a nossa natureza racional sente a própria superioridade e sua independência de qualquer limite.”<sup>357</sup>

Figura 41: SANTOS, Guilherme. Corcovado e Pão de Assucar vistos do Morro de D. Marta, 1921. Coleção Guilherme Santos. Museu da Imagem e do Som.

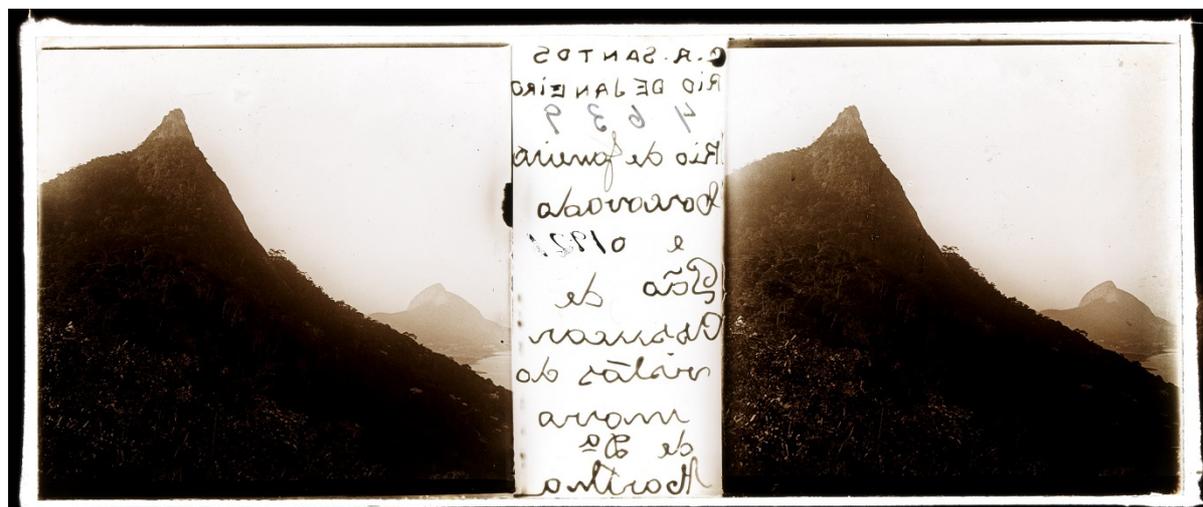
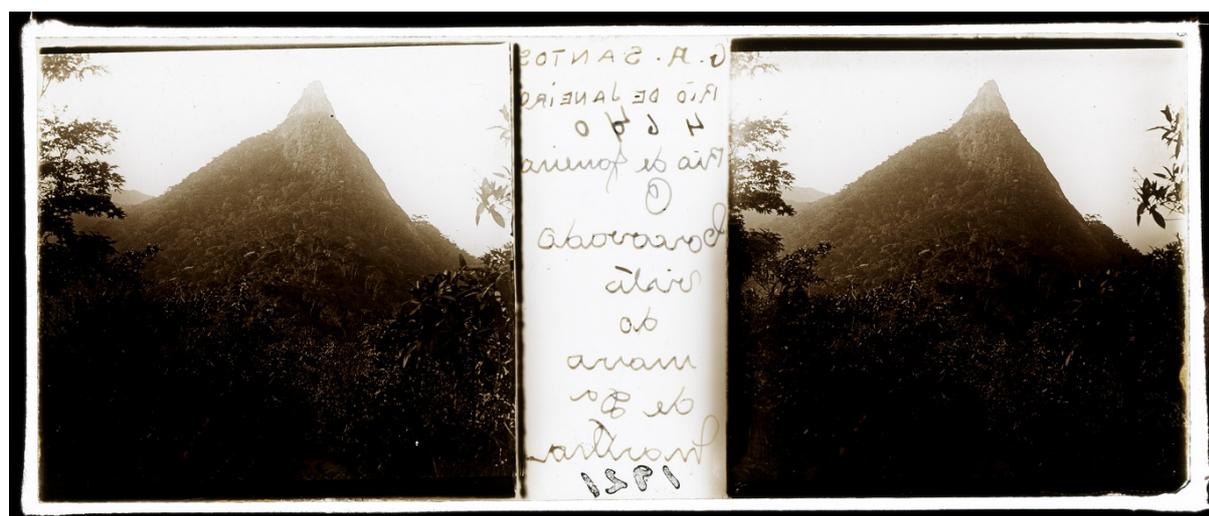


Figura 42: SANTOS, Guilherme. O Corcovado visto do Morro de D. Marta. Coleção Guilherme Santos do Museu da Imagem e do Som.



357 ECO, Humberto. *História da beleza*. São Paulo: Record, 2010. P.296.

A presença expressiva da natureza na fotografia de Guilherme Santos caracteriza uma aproximação clara de seu trabalho ao de outros fotógrafos amadores da mesma época. Adriana Martins Pereira revela que a natureza constitui um eixo temático de alta importância no acervo de Alberto de Sampaio. Isso ocorria “dentro de um contexto de extrema valorização da natureza, seja pelo cânone da fotografia com objetivos artísticos, de certos clubes de amadores, seja na pintura de paisagens, ou mesmo literatura”<sup>358</sup>.

Na fotografia, em especial, o que mais importava aos integrantes dos clubes fotográficos eram os debates sobre a composição do quadro, o uso da iluminação e a dimensão tecnológica dos equipamentos e materiais de laboratório. Nestas circunstâncias, a representação da natureza aparecia como um tópico muito privilegiado, pois além de ser um meio de fruição estética, possibilitava ao homem de perfil burguês a afirmação de seus conhecimentos sobre o assunto. A natureza, neste caso, fundamentava um gosto de classe. No caso de Alberto de Sampaio:

Petrópolis era o espaço privilegiado para a elite que vivia a *Belle Époque* na capital do país. Do mesmo modo, lugar propício para a mediação entre natureza/cidade, seja na produção dos fotógrafos amadores ou profissionais que divulgavam suas imagens de ávores e rios, em exposições e revistas ilustradas. Alberto de Sampaio terá concentrada na cidade serrana a maior parte de sua produção de fotografias na natureza. Porém, devido à pertinência do eixo temático, a natureza está numa diversidade de lugares e situações: cidades visitadas no interior do Brasil (englobadas pela natureza) e Europa (predominam representação de grupos na natureza), além dos registros nas fazendas de familiares. Vale ressaltar que a cidade não se apresenta como artifício, com sinais de intervenção humana, próprio do espaço urbano. Trata-se de uma natureza que invade a cidade e se torna hierarquicamente preponderante.<sup>359</sup>

Petrópolis também será um espaço privilegiado para Guilherme Santos e seus familiares, uma vez que o fotógrafo possuía uma residência de veraneio naquela cidade. Porém, ao contrário de Alberto de Sampaio, as fotografias de paisagem de sua produção não estarão concentradas ali, mas em diversas cidades do Brasil, inclusive na capital fluminense. Teresópolis será outra cidade serrana privilegiada nas fotografias de Guilherme Santos. Ali, diversas séries foram produzidas entre os anos de 1917 e 1920, principalmente nas cascatas e cachoeiras da região. Nestas séries, Santos retrata também a interação do homem com a natureza, que aparece como local de descanso, refúgio da vida conturbada nas cidades, uma prática típica das classes abastadas daquele período.

---

358 PEREIRA, Adriana M. P. Martins. *A cultura amadora na virada do século XIX: A fotografia de Alberto Sampaio (Petrópolis/Rio de Janeiro, 1888-1914)*. Tese. Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade de São Paulo. 2010. P. 116.

359 Idem. P.118.

A forma de representação artística da impressão de sublimidade que se experimenta diante dos espetáculos da natureza apresenta-se como um dilema para a sensibilidade romântica do século XIX.<sup>360</sup> Mais do que representar a natureza em um momento Sublime, a pintura do período vai buscar representar a nossa experiência do sentimento do Sublime. Eco exemplifica esta busca com o quadro do artista David Friedrich, *Nascer da lua sobre o mar*, de 1835. Neste quadro, o pintor retrata o ser humano no ato de observar um espetáculo sublime.

Em uma fotografia, tomada em Teresópolis no ano de 1917, Guilherme trabalha com uma perspectiva semelhante à de Friedrich. A legenda já direciona o observador ao que está sendo apresentado na imagem: “Um amador das concepções da natureza saudando-a com carinho”.<sup>361</sup> Já na fotografia, produzida em 1920, Santos descreve: “Paquequer: meditando sobre as águas” e em outra, do mesmo ano: “Estático em plena natureza – Rio Paquequer”.<sup>362</sup> Este movimento se repete em várias séries, como podemos observar na vista produzida na Cascata das Antas, na cidade mineira de Poços de Caldas. Na figura 43 podemos ler: “Poços de Caldas – Cascata das Antas – Um admirador saudando a natureza.” Mais uma vez o verbo “saudar” aparece na descrição da imagem. Na imagem em si, um homem, de costas para o fotógrafo e de frente para a queda d’água, encontra-se de braços abertos e levantados, segurando um chapéu na mão esquerda. Ao estereoscópio, a sensação de quem observa a vista, é de que está a espiar a cena por trás da vegetação que aparece ao lado direito da imagem. É possível perceber também que o homem retratado encontra-se numa pedra mais alta que as demais e que esta possui uma ponta que parece sair do quadro. A água da cachoeira espalha-se pelas pedras, como se a qualquer momento pudesse alcançar o sujeito que faz a saudação, ainda que ele esteja num nível mais elevado da cascata.

---

360 ECO, Humberto. *História da beleza*. São Paulo: Record, 2010. P.296

361 GSEP00203 Coleção Guilherme Santos de Diapositivos estereoscópicos do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro.

362 GSEP:3975 e GSEP:3991 Coleção Guilherme Santos de Diapositivos estereoscópicos do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro.

**Figura 43: SANTOS, Guilherme. Poços de Caldas – Cascata das Antas – Um admirador saudando a natureza, sem data. Coleção Guilherme Santos do Instituto Moreira Salles.**



A vista em questão, além de apresentar um ser humano no ato de observação do sublime, apresenta-o como um ser muito pequeno diante da grandiosidade da natureza e da força da água. A imagem não nos revela o rosto do homem que saúda a natureza, mas nos faz crer que seu semblante é de alegria e contentamento. E, ao mesmo tempo que nos passa a sensação de prazer de estar diante de uma queda d'água, esta aproximação também nos causa um certo receio.

Cabe lembrar aqui que, na pintura de paisagem, o “sublime” estava geralmente associado ao elemento água, sendo muito comum, por isso, a presença de cachoeiras na composição de cenários para a representação de natureza desconcertante.<sup>363</sup>As vistas apresentadas representam, portanto, momentos de integração entre o homem e a natureza. Mais do que um simples momento de diversão e descontração, as fotografias (vinculadas às legendas) buscam levar ao observador a sensação de sublimidade que tocava tanto o fotógrafo quanto os indivíduos ali retratados. O homem diminuto perante a natureza avassaladora. Mais do que apreciá-la somente, o fotógrafo afirma que ali estava “saudando-a”. O uso do verbo “saudar” demonstra que a relação de Santos com a natureza era como uma espécie de devoção para com algo divino. Na outra fotografia ele se utiliza do verbo “meditar”, que representa mais um tipo de integração do homem com a natureza, sendo a natureza um espaço de encontro espiritual e interior. Já o adjetivo “estático” revela, por sua vez, a estupefação do sujeito diante da grandeza da natureza, algo tão sublime que é capaz de provocar uma espécie de paralisia em quem observa. Esta tendência

363 PEREIRA, Adriana M. P. Martins. *A cultura amadora na virada do século XIX: A fotografia de Alberto Sampaio (Petrópolis/Rio de Janeiro, 1888-1914)*. Tese. Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade de São Paulo. 2010.P. 132.

também pode ser observada na série que Guilherme Santos realizou na cidade de Piracicaba, no interior do Estado de São Paulo. Nesta série, o fotógrafo apresenta algumas fotografias da cachoeira da cidade e aqui destacaremos três delas.

A primeira vista (figura 44), Guilherme intitulou “A cachoeira e o pescador”. Nesta imagem, o pescador que aparece ao lado direito da foto, seria quase imperceptível, não estivesse empunhando uma vara que praticamente atravessa o quadro fotográfico. Sua presença ali é um tanto perturbadora pois mesmo a olho nu, é nítida a força da água que parece poder arrancá-lo dali a qualquer momento. O estereoscópio permite que as ondas que se formam sejam visualizadas de forma mais nítida, ampliando ainda mais a sensação de agitação ruidosa e desordenada que a cachoeira provoca. A vara de pesca, por sua vez, fica bem próxima do observador, parecendo ser possível tocá-la. Nesta imagem o homem retratado não demonstra desfrutar de um momento com a natureza, mas parece estar desafiando-a. A perturbação com o sublime neste caso é ainda maior do que no caso anterior.

Na segunda imagem da série “A cachoeira através do arvoredo” (figura 45), a sensação que prevalece não é de perturbação, mas de tranquilidade. As águas do rio não se apresentam revoltas na fotografia, mas apenas seguem seu percurso. O estereoscópio dá ao observador a sensação de estar num nível muito acima do curso do rio, e as árvores em primeiro plano, atuam como uma espécie de proteção, além de emprestarem um tom de bucolismo à imagem. A última vista (figura 46), “A mata, a cachoeira e a cidade”, não é igualmente tão perturbadora quanto a primeira, porém apresenta claramente o contraste entre a criação de Deus e a criação do homem, como numa espécie de hierarquia. Mata e cachoeira em primeiro plano e a cidade ao fundo, pequena e quase insignificante diante da força e beleza da natureza.

Figura 44: SANTOS, Guilherme. A cachoeira e o pescador. Coleção Guilherme Santos do Instituto Moreira Salles.

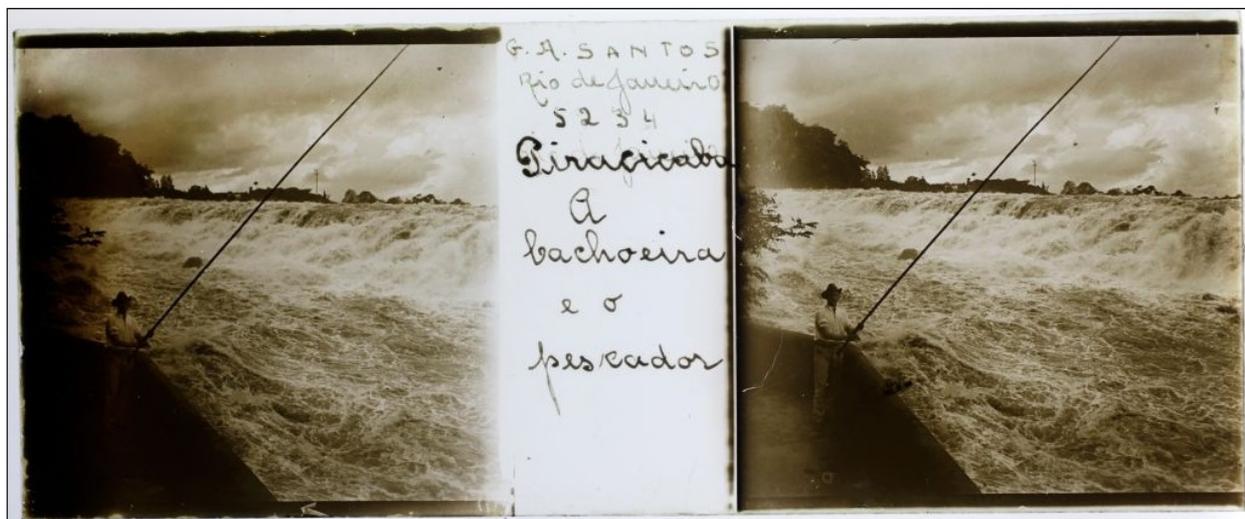
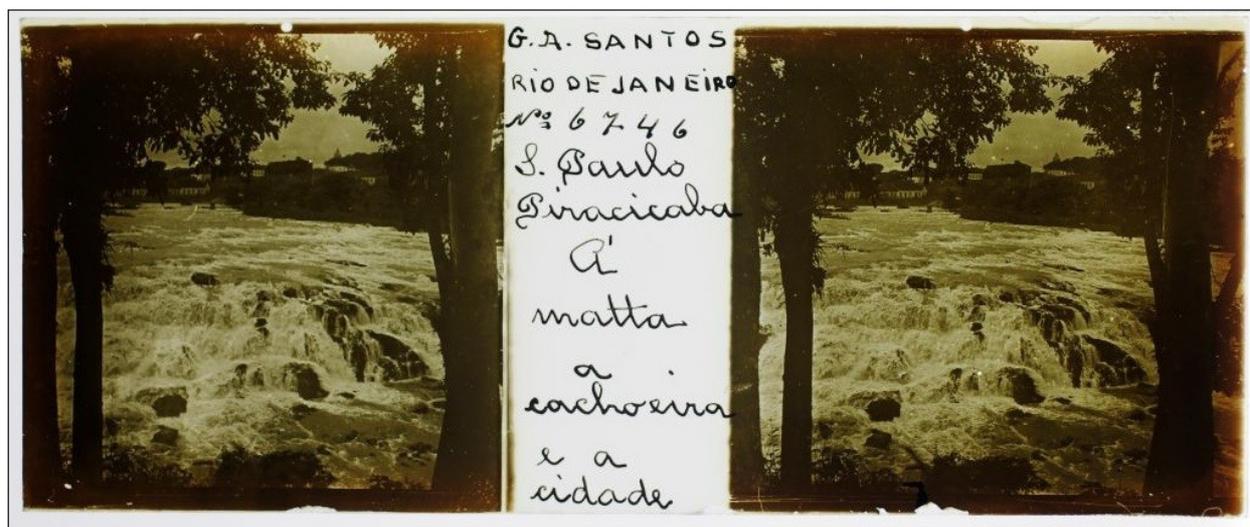


Figura 45: SANTOS, Guilherme. A cachoeira através do arvoredo. Coleção Guilherme Santos do Instituto Moreira Salles.



**Figura 46: SANTOS, Guilherme. A matta, a cachoeira e a cidade. Coleção Guilherme Santos do Instituto Moreira Salles.**



Na maioria das séries produzidas nas cidades interioranas, encontramos fotografias que retratam grupos de pessoas posando nas pedras das cascatas, cachoeiras e rios banhando-se, ou caminhando em trilhas em meio a vegetação. Estas vistas atuam na função de documentar um momento de lazer (viagem, passeio, excursão), ao mesmo tempo em que dialogam com a visão de natureza sublime do fotógrafo, apontando para uma clara referência estética pictórica. Estas fotografias atestam ainda que Guilherme Santos participava de atividades sociais típicas de sua classe social, e também dos fotoclubistas.

Embora os passeios de Guilherme Santos não fizessem parte de qualquer atividade relacionada ao foto clube - mesmo porque o fotógrafo só vai se tornar membro do Foto Clube Brasileiro em 1925 - , eles demonstram o diálogo do fotógrafo com a tendência de prática de atividades ao ar livre, muito em voga no período. Nos clubes e publicações direcionados aos amadores era muito forte a valorização da prática das excursões. “Eram “passeios” de grupos de elite que promoviam a interação social, atuando como elementos de diferenciação, tanto dos que se vinculariam ao debate estético como ao uso de câmeras simplificadas.”<sup>364</sup>

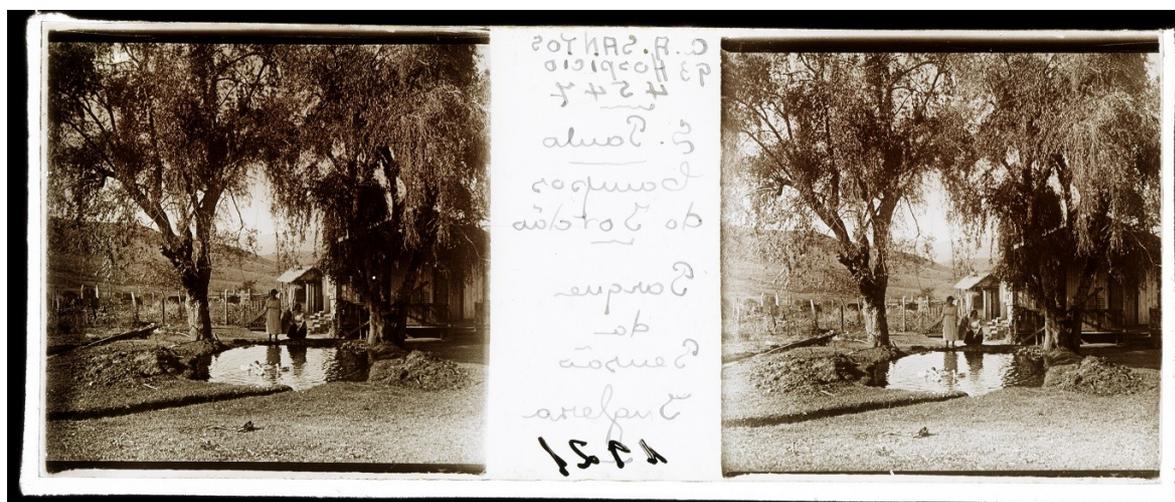
As propriedades interioranas dos amigos de Guilherme também servirão de cenário para este tipo de fotografia. É muito comum nestas séries encontrar referências a famílias ou homens, bem como a estabelecimentos como hotéis e pousadas. Para citar alguns exemplos, em Petrópolis

364 PEREIRA, Adriana M. P. Martins. *A cultura amadora na virada do século XIX: A fotografia de Alberto Sampaio (Petrópolis/Rio de Janeiro, 1888-1914)*. Tese. Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade de São Paulo. 2010. P.122.

há uma série produzida na “Propriedade do Dr. Abreu Fialho”<sup>365</sup>. Em Terezópolis, o fotógrafo realiza uma série de fotografias no Hotel Ângelo, de propriedade do Coronel Ângelo,<sup>366</sup> e também na propriedade Arnaldo Guinle. Mais do que demonstrar o costume de viajar para locais afastados dos grandes centros urbanos, estas séries comprovam a relação íntima de Guilherme com abastadas famílias brasileiras, e confirmam a afirmação de Lília Maya Monteiro: “Vovô era amigo de toda a família Guinle, dos Marinheiros e dos Escragnoles. Tinha como clientes famílias paulistas importantes como a Família Prado e o Conde Penteado...”<sup>367</sup>

Nestas propriedades – pousadas, hotéis, sítios, fazendas, etc. - Santos produzia também vistas que representavam o domínio do homem sobre a natureza. É o caso, por exemplo, da série produzida na Pensão Inglesa, localizada na cidade de Campos de Jordão, no interior do estado de São Paulo. Esta série não deixa de contemplar passeios de grupos na mata e na cachoeira do “Parque da Pensão Inglesa”, mas há um predomínio de vistas que retratam as benfeitorias realizadas no lugar, como um lago repleto de patos, os chalés onde dormiam os hóspedes, ou mesmo a olaria que havia no local.

**Figura 47: SANTOS, Guilherme. Parque da Pensão Inglesa. Coleção Guilherme Santos do Museu da Imagem e do Som.**



A natureza domada está presente também nas séries de fotografias que Guilherme produzia nos diversos parques da cidade do Rio de Janeiro. As fotografias sobre os parques e praças elucidam bem o seu desejo mostrar um espaço domesticado e civilizado, mas próximo da

365 GSEP-002682 a GSEP-002699 Coleção Guilherme Santos, Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro.

366 GSEP-003957 a GSEP-75 e GSEP-3984 a GSEP-3992.

367 Lília de Maya Monteiro. Depoimento da série Projetos Especiais – Projeto Guilherme Santos, Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, em 22 de janeiro de 1988.

natureza. Não obstante, é significativa a quantidade de imagens tomadas na Quinta da Boa Vista (1916; 1919), no Passeio Público (1921), na Praça Paris (1921), no Jardim Botânico (1910;1921) e no Campo de Santana (1916; 1917), onde o fotógrafo teria passado oito meses tentando fotografar as garças da melhor forma possível.<sup>368</sup>

Bucolismo e romantismo, deste modo, parecem ser características predominantes nestas séries. Além do paisagismo, grutas, edifícios arquitetônicos e monumentos fazem parte das vistas e também os frequentadores daqueles espaços muitas vezes eram retratados em seus momentos de descontração. Na Quinta da Boa Vista, por exemplo, são inúmeras as imagens em que a família carioca está representada desfrutando das maravilhas do jardim projetado por Glaziou no século XIX. Guilherme Santos repetiu esta linguagem bucólica em parques de outras cidades além do Rio de Janeiro. Quando visitou a cidade de Belo Horizonte, produziu uma série de fotografias que se assemelham sobremaneira às vistas realizadas nos parques cariocas.

Aqui ele valoriza igualmente o espelho d'água do parque local, chamando a atenção do observador para este aspecto das vistas desde as legendas, destacando os efeitos de luz e sombra que compunham a imagem. Na figura 48 podemos ler na legenda: “O Parque – O chalé dos patinhos no centro do lago em plácida miragem”, ou ainda na figura 49: “No parque, efeito da sombra sobre o lago”. A fauna local também ganhou destaque nesta série. Patos e garças aparecem geralmente nas vistas e são também citados nas legendas. Na figura 50 podemos ler: “Patinhos cortando as águas serenas do lago” e na figura 51: “O lago e a garça”.

**Figura 48: SANTOS, Guilherme. O Parque – O chalé dos patinhos no centro do lago em plácida miragem, sem data. Coleção Guilherme Santos do Instituto Moreira Salles.**

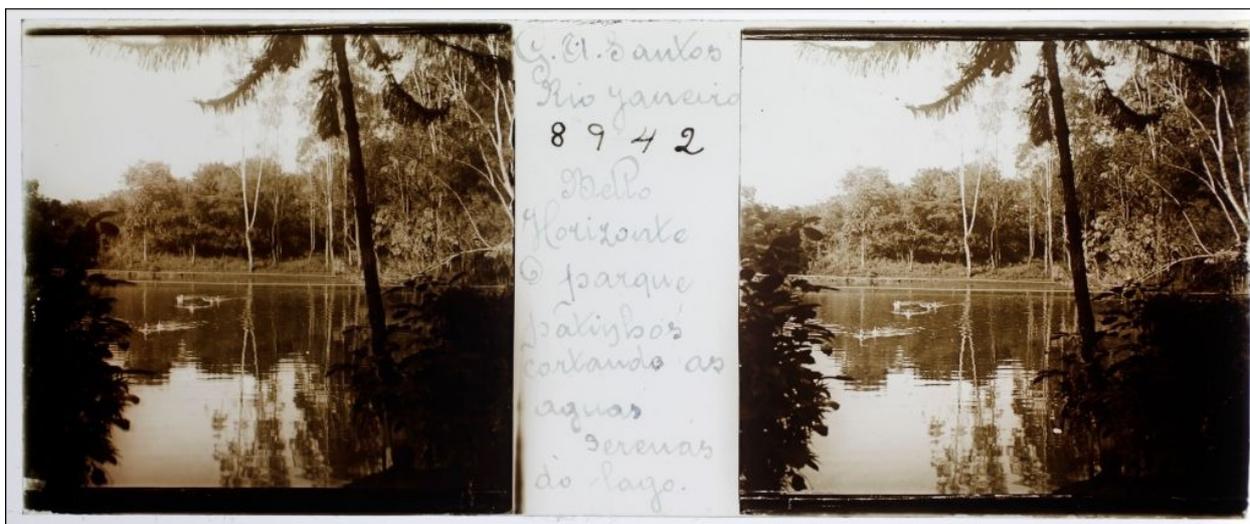


<sup>368</sup> Informação dada por uma das entrevistadoras durante o depoimento de Lilia Maya Monteiro ao MIS. Depoimento da série Projetos Especiais – Projeto Guilherme Santos, Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, em 22 de janeiro de 1988.

Figura 49: SANTOS, Guilherme. No parque, efeito da sombra sobre o lago, sem data. Coleção Guilherme Santos do Instituto Moreira Salles.



Figura 50: SANTOS, Guilherme. Patinhos cortando as águas serenas do lago, sem data. Coleção Guilherme Santos do Instituto Moreira Salles.



**Figura 51: SANTOS, Guilherme. O lago e a garça, sem data. Coleção Guilherme Santos do Instituto Moreira Salles.**



As séries apresentadas constituem uma parte ínfima da obra de Guilherme Santos. A natureza é apresentada em suas coleções em incontáveis séries e num número de vistas ainda maior. Seria impossível uma abordagem de todas elas no espaço deste trabalho. Entretanto, buscamos revelar com as séries escolhidas, como a natureza era representada de maneira diversa pelo fotógrafo. Numa mesma série pode aparecer de forma bruta em algumas vistas, mas também domada pelo homem em outras. Pode causar perturbação ou paz ao observador. Pode aparecer integrada às cidades, ou afastada dos centros urbanos. Porém, as vistas se relacionam por alguns aspectos que destacaremos agora.

Em primeiro lugar, o apreço do fotógrafo pela natureza aparece como uma característica inegável de sua subjetividade nestas séries. A missão civilizatória que Santos tomou para si aparece também neste traço pessoal. Em sua concepção, a fotografia tinha a função de aproximar o homem da natureza. Esta aproximação seria capaz de despertar na alma humana os mais nobres sentimentos e impediria a destruição do que Deus criou. Santos então imbui a fotografia de uma missão espiritual e ecológica. Em segundo lugar, a preocupação formal e o rigor estético na formação dos quadros apontam para sua aproximação com a tradição pictórica da pintura de paisagem do século XIX. Esta aproximação revela, por sua vez, que Santos também dialogava com a linguagem visual utilizada pelos fotógrafos pictorialistas e com a fotografia praticada pelos amadores do mesmo período. Ele não se considerava um mero batedor de chapas, mas um artista no senso estrito da palavra. Suas vistas mostram que ele encontrava-se inserido na “cultura

amadora” compartilhando com eles o bom gosto, mas também os hábitos e o estilo de vida. Nesse sentido, a missão civilizatória de Guilherme Santos estava imbuída também de um desejo de transformar o gosto dos brasileiros. Por fim, a preocupação com a sinestesia das imagens, mostra que Guilherme Santos procurava explorar ao máximo as capacidades da fotografia bidimensional e buscava sempre dar ao observador a sensação mais próxima possível da realidade. Para isso, utilizava-se constantemente de elementos como terra, pedra, vegetação, água, céu, som e silêncio, luz e escuridão em seus quadros.

Notamos, desse modo, que o “senso estético” de Guilherme Santos estava sempre vinculado a seu objetivo realista. Este casamento de modo algum atesta uma incoerência nos seus objetivos, afinal, como afirmou John Tagg ao analisar a fotografia realista de Berenice Abbott<sup>369</sup>, longe de ser uma apresentação neutra dos fatos preexistentes, o realismo pode envolver determinadas estratégias formais essenciais. Nas palavras do próprio Guilherme:

Outras séries [estereoscópicas] apresentando o esplendor da Natureza em grandes quadros **compostos com senso estético, com observação artística que estariam**, que empolgam e que nunca cançaríamos de contemplar são fotografias que provam como é **impossível negar o extraordinário poder que tem a natureza, de impressionar e fazer vibrar a alma das criaturas com suas majestosas criações!** Neste particular a nossa terra recebeu do CREADOR um dote precioso, o qual infelizmente em vez de ser transportando para chapas da fotografia por meio de objectivas dos diferentes aparelhos, tem o homem esbanjado e destruído quasi inconscientemente sem considerar o grande mal que causa ao bem comum e sem reflectir no crime que pratica.<sup>370</sup> (Grifo nosso).

### 3.4– Guilherme Santos e a fotografia documental: A metrópole em foco

Na modernidade da metade do século XIX, a “máquina-fotografia” passa a ter o importantíssimo papel de “produzir as visibilidades adaptadas à nova época”. Ou seja, ela dissemina uma iluminação sobre as coisas e sobre o mundo em consonância com alguns dos grandes princípios modernos, ajudando a redefinir, em uma direção moderna, as condições do ver, logo, “seus modos, e seus desafios, suas razões, seus modelos, e seu plano – a imanência.”<sup>371</sup> Adaptadas à nova época, tais visibilidades referem-se às novas necessidades da sociedade industrial, que não pode mais confiar na subjetividade do desenho humano. A obra do desenhista

369 TAGG, John. *O “Curso” da Fotografia*. IN: TRACHTENBERG, Alan (org.). *Ensaio sobre fotografia: de Niépce a Krauss*. Lisboa: Orfeu Negro, 2013. Pp. 355-359.

370 Photo Revista do Brasil, 1 de maio de 1925. P. 14.

371 ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009. P. 39.

representa apenas um aspecto restrito daquilo que ele consegue perceber, do que ele pode compreender, do que ele quer reter, de modo que o seu desenho pode ser acometido por uma espécie de cegueira, em razão de seus próprios limites humanos. A fotografia, por outro lado, seria capaz de reproduzir todo o visível, sem seleção e sem perda, captando não somente o que o autor viu e quis representar.

Sabemos que a modernidade da fotografia e a legitimidade de suas funções documentais vão se apoiar nas ligações estreitas que ela mantém com os mais emblemáticos fenômenos da sociedade industrial, ou seja, o crescimento das metrópoles; o desenvolvimento da economia monetária; a própria industrialização; as revoluções das comunicações e o advento da democracia. Além disso, as bruscas transformações nos conceitos de espaço e de tempo, provocadas pelo advento das máquinas a vapor, que vão possibilitar o deslocamento do sujeito moderno numa velocidade nunca antes experimentada. Nesse sentido, os meios fotográficos podem ser considerados como modernos e urbanos, visto que as economias visuais, no contexto das descobertas dos processos fotográficos, estruturam-se sobre as transformações das sociedades ocidentais. A fotografia surge como a própria imagem desta sociedade, do mesmo modo que, para a fotografia, a sociedade industrial representa sua condição de possibilidade, seu principal objeto e seu paradigma.

Segundo Andre Rouillé, apesar de seu caráter variado, a legitimidade cultural e artística da fotografia é recente. Surgida em meados do século XIX, ela teria se aproveitado de uma crise profunda do regime de verdade, ou seja, de uma perda da credibilidade que atinge os modos de representação em vigor no oitocentos. É neste território que vai agir o “verdadeiro fotográfico”. Sustentado pela analogia, pela mecanicidade e pela garantia da existência da coisa representada, indispensáveis ao mundo industrial, o verdadeiro fotográfico, vai articular uma série de rupturas que a fotografia teria inaugurado. O sujeito moderno vê na fotografia uma imagem ideal, pois que real, agregando-a ao seu conjunto de novidades, redefinindo os regimes de visualização e veracidade. Antes, uma imagem pictórica, subjetiva por definição, que traduzia a realidade através da interpretação humana e naturalmente passível de falhas; “agora, uma imagem-máquina que reproduzia o mundo em todos os detalhes, objetiva e cujo produto final unia, fisicamente, mundo e imagem.”<sup>372</sup>

O discurso da fotografia como espelho do real já estaria colocado por inteiro, desde o início do século XIX e, embora comportasse declarações ora pessimistas, ora entusiastas, o conjunto de todas as discussões em torno da fotografia compartilhava de uma concepção geral

---

372 MAUAD, Ana Maria & LOPES, Marcos F. De Brum. *História e Fotografia*. IN: CARDOSO, Ciro Flamarion Santana & VAINFAS, Ronaldo. *Novas Domínios da História*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012. P.270.

bastante comum: “quer seja contra, quer a favor, a fotografia nelas é considerada como a imitação mais perfeita da realidade.”<sup>373</sup> E à sua própria natureza técnica, ao seu procedimento mecânico, atribuía-se essa capacidade mimética. Fazer aparecer uma imagem de maneira “automática”, “objetiva”, quase “natural”, significava abrir mão da intervenção direta da mão do artista. Nisso, a imagem fotográfica se opõe à obra de arte, produto do trabalho do gênio e do talento do artista.

A objetividade e precisão creditadas à imagem fotográfica possibilitam, portanto, o registro minucioso dos diversos aspectos que abrangem a sociedade industrial: a expressão cultural dos povos exteriorizada através de costumes como habitação, monumentos, mitos e religião, além dos fatos sociais e políticos. Do mesmo modo, o registro das paisagens urbana e rural, da arquitetura das cidades, das obras de implantação das estradas de ferro, dos conflitos armados e das expedições científicas e os retratos de estúdio, o mais popular tipo de fotografia da época. Viu-se assim, com muita rapidez, a fotografia ser investida de tarefas de caráter científico e documental. A crença de que nenhum detalhe escapa à fotografia foi o fator que possibilitou que o seu uso como documento prevalecesse durante mais de um século e sob múltiplas formas, destacando-se nesse processo, a aliança estabelecida com a imprensa da década de 1920.

Assim, permanece – principalmente ao longo do século XIX, mas ainda no século XX – a bipartição que recobre a perspectiva da fotografia como o resultado objetivo da neutralidade de um aparelho (técnica), enquanto a pintura seria o produto subjetivo da sensibilidade e habilidade de um artista. Nessa lógica, ao contrário do sujeito pintor – que por mais “objetivo” ou “realista” que se pretenda, jamais conseguirá tirar da imagem sua interpretação – a foto, opera na ausência do sujeito. Disso, deduziu-se – como se não houvesse um sujeito fotógrafo tão humano quanto o pintor – que a foto não interpreta, não seleciona, não hierarquiza.

A crença na objetividade da fotografia tornou a alteridade cultural e social um tema fotográfico recorrente ao longo dos séculos XIX e XX. A fotografia atuava como uma grande inventário do mundo, possibilitando a visualização do “outro”, numa época marcada por questões históricas como o colonialismo e o imperialismo, bem como por questões identitárias nacionais e por teorias racistas. A fotografia começa então a servir aos Estados liberais e capitalistas no controle social dos indivíduos sob sua autoridade. Teorias racialistas e criminológicas do século XIX dependiam dos dados visuais informados pela fotografia para indicar condições médicas e psicológicas dos indivíduos. Assim, articulando o visual com o verbal, texto e fotografia serão utilizados por policiais, médicos, geógrafos e etnólogos em contextos discursivos de poder e controle social mais amplos.<sup>374</sup>

---

373 DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas, SP: Papirus, 2012. P. 27.

374 MAUAD, Ana Maria & LOPES, Marcos F. De Brum. *História e Fotografia*. IN: CARDOSO, Ciro Flamarion Santana & VAINFAS, Ronaldo. *Novas Domínios da História*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012. Pp. 263-281.

Investida de discursos científicos típicos da modernidade do século XIX, a crença no verdadeiro fotográfico vai se ampliando cada vez mais. “Nesses contextos, a fotografia era a prova contra qual qualquer manifestação visual do mundo real poderia ser medida.” O significado das imagens ficava, desse modo, produzido e garantido pela articulação entre ciência e Estado, não havendo espaço para outras manifestações fora daquelas elaboradas no campo discursivo de poder.

A fotografia estereoscópica não ficaria imune a este movimento. As empresas especializadas enviavam fotógrafos para diversas partes do mundo a fim de produzir verdadeiros inventários estereográficos que serviriam para o divertimento da burguesia em ascensão mas, sobretudo, para a educação de seus filhos. Oliver Wendell Holmes defendia a criação de bibliotecas estereográficas, tamanha sua crença no realismo proporcionado pela fotoestereoscopia. “O tempo virá em que um homem que quiser ver qualquer objeto, natural ou artificial, irá à Biblioteca Estereográfica Imperial, Nacional ou Municipal, pedir a sua pele ou forma, como faria com um livro em qualquer biblioteca...”, defendeu em seu artigo *O Estereoscópio e o Estereógrafo*.

O primeiro efeito de olhar para uma boa fotografia através do estereoscópio é uma surpresa, como nenhuma pintura jamais produziu. A mente tateia o seu caminho até as profundezas da imagem. Os ramos descarnados de uma árvore em primeiro plano estendem-se para nós como se fossem arrancar-nos os olhos. O cotovelo de uma figura projeta-se de modo a tornar-nos quase desconfortáveis. Depois, há uma quantidade tão assustadora de pormenores, que temos a mesma sensação de complexidade infinita que a natureza nos dá. Um pintor mostra-nos massas; a figura estereoscópica não nos poupa nada – tudo deve estar lá, cada vara, palha ou arranhão, tão fielmente como a cúpula de São Pedro, ou o cume do Mont Blanc, ou a quietude em constante movimento do Niágara. O sol não é respeitador de pessoas nem de coisas.<sup>375</sup>

Guilherme Santos compartilhava com Holmes a crença no “verdadeiro estereoscópico”. Em artigo publicado na *Photo-Revista do Brasil* ele afirmava:

...Nenhuma outra fotografia trabalhada pelos processos até hoje conhecidos, pôde dar-nos tão grande satisfação, produzir-nos impressão tão nítida daquilo que quisermos recordar como a fotografia estereoscópica!

(...)

A sensação do relevo e da perspectiva que nos dá um positivo sobre o vidro, cópia de um clichê estereoscópico, introduzido no instrumento apropriado, é inigualável! Inconfundível! Incomparável!

---

375 HOLMES, Oliver Wendell. *O Estereoscópio e o Estereógrafo*. TRACHTENBERG, Alan. Ensaio sobre a fotografia de Niépce a Krauss. Lisboa: Orfeu Negro, P. 93.

Ao olhar, apresentam-se as imagens das criaturas, da Natureza ou dos objetos, com a expressão a mais perfeita e verdadeira, mostrando-nos em destaque todos os planos que as objetivas colheram na extensão do ângulo focal!<sup>376</sup>

Em Paris, o encantamento de Guilherme Santos com a precisão das estereovistas *Verascope* misturou-se com a decepção em relação às imagens do Brasil ali mostradas. Um país atrasado, selvagem, povoado por raças inferiores. Era este o Brasil exposto nas estereoscopias da *Richard* e consumado no imaginário do Velho Mundo. Não obstante, o Brasil pitoresco, selvagem e exótico vinha sendo, desde o século XIX, mostrado majoritariamente ao mundo pelo olhar do estrangeiro, tanto na pintura quanto na fotografia. Era esta a imagem que Santos queria substituir com suas próprias estereovistas. A objetividade da fotoestereoscopia serviria, a partir de então, para transformar positivamente a imagem que se fazia do Brasil no exterior. A cidade do Rio de Janeiro seria a vitrine e o espelho dessa imagem.

Antes de adentrar no universo documental de Guilherme Santos, devemos atentar para o fato de que, como bem alertou John Berger, “as fotografias são testemunho de uma escolha humana que foi exercida numa dada situação”. A mensagem a ser decifrada, está menos relacionada a um acontecimento particular ou a um determinado objeto do que *aquilo que o fotógrafo decidiu que merece ser registrado*. A disposição formal de uma fotografia nada explica ao espectador, a não ser que este tenha um conhecimento prévio daquilo que está sendo retratado. Ao registrar o que foi visto uma fotografia refere-se sempre ao que não foi visto. “Isola, preserva e apresenta um momento extraído de um contínuo.”<sup>377</sup> Logo, nossa análise sobre a fotografia documental realizada por Guilherme Santos debruça-se sobretudo sobre suas escolhas, sobre aquilo que ele decidiu que merecia ser registrado, sobre o que, em sua concepção o fotógrafo considerava relevante mostrar para seus contemporâneos de outras partes do globo e para seus conterrâneos de gerações futuras.

Devemos ser prudentes ao definir a concepção de “realismo”, como alertou John Tagg. Para Berenice Abbott, por exemplo, realismo não era somente uma questão de tema, mas era algo “inerente ao próprio processo fotográfico e estava presente em toda boa fotografia cuja imagem não estivesse falsificada por uma exagerada manipulação técnica”. Mais do que um exame pormenorizado do “realismo” de Abbott, Tagg propõe uma discussão dos *pré-requisitos do realismo*. São eles: “a relação entre a fotografia e a realidade; os processos e as condutas que

376 Photo Revista do Braisl.1 de maio de 1925. P.14.

377 BERGER, John. *Compreender uma fotografia*. IN: IN:TRACHTENBERG, Alan (org.). *Ensaio sobre fotografia: de Niépce a Krauss*. Lisboa: Orfeu Negro, 2013. Pp. 318-319.

criam significado na fotografia; a utilidade social das fotografias; e os quadros institucionais dentro dos quais elas são produzidas e consumidas.”<sup>378</sup>

Apesar de admitir que seja também utilizada como instrumento nos grandes aparelhos educativos, culturais e de comunicação, Tagg entende que a fotografia é em si mesma um instrumento de controle ideológico sob a autoridade central da ideologia da classe dominante. Aproximando-se de Althusser, ele defende que os aparelhos ideológicos expressam simultaneamente os níveis gerais e delimitados da luta de classes na sociedade, demarcando os locais dessa luta.

Devemos ter em mente também que, em qualquer sociedade, o que define e cria a “verdade” é um sistema de procedimentos através dos quais ela mesma está vinculada. Procedimentos estes que produzem, regulamentam, distribuem e fazem circular as declarações. Esta relação dialética é aquilo que Foucault vai chamar de “regime de verdade”, presente em cada sociedade de maneira particular.<sup>379</sup> Desse modo, ao analisar as fotografias documentais de Guilherme Santos, temos de ter presente que estas foram produzidas num período em que o país passava por profundas transformações materiais e culturais, mas sobretudo de grande instabilidade política, em que o regime republicano lutava para se impor. Devemos rejeitar, portanto, a ideia de modelos intemporais que subentendem “realismo” como uma coisa única e não um modo prático de transformação material constituído num dado momento histórico e sujeito a transformações históricas definidas. Não se trata de defender que as vistas de Guilherme Santos não atestam a realidade em algum grau. Mas sim de compreender que estas foram produzidas num regime de verdade específico e que, no mesmo sentido, atuaram e, ainda atuam, como instrumento de controle da classe dominante. Ainda que Guilherme Santos fotografasse com total autonomia, sem nenhum vínculo formal com qualquer instituição pública ou privada, e mesmo que politicamente o fotógrafo não se identificasse com os que detinham o poder à época, seus interesses econômicos e sociais tão pouco eram conflitantes.

### 3.4.1 – Rio de Janeiro, uma metrópole em transformação

Em seus 450 anos de história, a cidade do Rio de Janeiro foi objeto de diferentes tipos de narrativa. Dos relatos dos viajantes dos séculos XVIII e XIX ao canção popular que, mais recentemente, a transformou em uma das mais cantadas cidades do mundo, a antiga capital federal foi representada de maneiras e formas diversas, em testemunhos que

378 TAGG, John. *O “Curso” da Fotografia*. IN: TRACHTENBERG, Alan (org.). *Ensaio sobre fotografia: de Niépce a Krauss*. Lisboa: Orfeu Negro, 2013. Pp. 355-359.

379 FOUCAULT, Michel. *The political function of the intellectual*. *Radical Philosophy*, 1977. P.13. (Apud) TAGG, John. *O “Curso” da Fotografia*. IN: TRACHTENBERG, Alan (org.). *Ensaio sobre fotografia: de Niépce a Krauss*. Lisboa: Orfeu Negro, 2013. Pp. 371-372.

acabaram por definir para ela um perfil preciso. Fosse por sua natureza, sua modernidade ou sua peculiar cultura mestiça, ela serviu de cenário privilegiado para diferentes projeções sobre nação.<sup>380</sup>

Durante o regime imperial, a cidade do Rio de Janeiro era a sede da Corte, centro do poder e laboratório político do país, onde as instituições eram testadas e os “homens bons” treinados para ocupar seus principais postos. Desde a mudança da corte para o Brasil, a cidade cresceu vertiginosamente. “Entre 1808 e 1822, a população do Rio de Janeiro passou de 60 para aproximadamente 112 mil habitantes, chegando a 267 mil em 1850.”<sup>381</sup> Assim, a cidade se expandia desde a região do Campo de Santana até pelas freguesias mais distantes como o Engenho Velho, São Cristóvão e Engenho Novo, na direção norte da cidade, mas também na direção sul, onde bairros como Glória, Catete, Laranjeiras e Botafogo transformavam-se em bairros de residência permanente. As freguesias do centro também passavam por mudanças, de modo que suas ruas estreitas começavam a ganhar calçamento e iluminação a gás, a partir de 1854, com os esforços do Barão de Mauá. Para além dos limites da cidade, a expansão se concretizava com a criação da Estrada de Ferro D. Pedro II, que ligaria a corte imperial ao Vale do Paraíba. “Em 1858 foi inaugurado o primeiro trecho, entre a Corte e Queimados e, em 1861, foi inaugurado o serviço regular de transporte de passageiros, cobrindo todo o trajeto projetado para a ferrovia.”<sup>382</sup>

A civilização brasileira era erguida pela expansão das lavouras cafeeiras do Vale do Paraíba, que por sua vez eram erguidas com a força do trabalho escravo. A “boa civilização” mudava de hábitos e passava a frequentar bailes, festas e teatros e o Rio de Janeiro ia se transformando, aos poucos, em vitrine da civilização europeia, mas com fronteiras muito bem demarcadas pelo mapa da expansão dos serviços de urbanização, transporte, limpeza, água e luz.

Se durante o império, o protagonismo da cidade do Rio de Janeiro estava garantido pela força da Corte, a proclamação da república viria definir para ela uma nova vocação: “Cidade-capital”, “capital cultural do país”, “vitrine e espelho da nação”, “farol do Brasil”, etc. O Rio de Janeiro projetava para o resto do país os ideais de beleza, modernidade e civilização e cosmopolitismo a serem perseguidos pela nação.<sup>383</sup>

---

380 PEREIRA, Leonardo Affonso M. *Uma capital toda prosa: A invenção da belle époque carioca*. IN: *Rio de Janeiro: Histórias concisas de uma cidade de 450 anos*. Secretaria Municipal de Educação. Rio de Janeiro: SME, 2015. P. 107.

381 SOUZA, Adriana Barreto de. *O Rio de Janeiro Imperial*. IN: *Rio de Janeiro: Histórias concisas de uma cidade de 450 anos*. Secretaria Municipal de Educação. Rio de Janeiro: SME, 2015. P. 84.

382 Idem. P. 92.

383 NEVES, Margarida. *Uma capital em trompe l’oeil*. O Rio de Janeiro, Cidade-capital da velha república. IN: MAGALDI, Ana; ALVES, Cláudia; GONDRA, José. *Educação no Brasil: História, cultura e política*. Bragança Paulista: EDUSF, 2003.

As primeiras décadas do século XX foram de grande importância nos rumos urbanos da cidade-capital. A proclamação da república no final do século XIX impôs o novo status de capital federal e, conseqüentemente, a necessidade de transformações drásticas em sua forma. O modelo das capitais europeias – especialmente Paris – era o ideal a ser atingido e o passado colonial e escravista dos becos e ruelas sem pavimentação, devia ficar definitivamente para trás. Tem início, então, a “Era das demolições”.

Com o projeto do polêmico do Presidente Rodrigues Alves, em parceria com o Prefeito Pereira Passos (1902-1906), inicia-se o processo de reformas urbanas popularmente conhecido como “Bota-Abaixo”. Sanear, higienizar, ordenar, demolir, civilizar, estas eram as palavras de ordem do prefeito. Cortiços, casas de cômodos, estalagens, velhos casarões, passaram a ser os alvos preferenciais de sua reforma urbanística, a fim de livrar a capital federal da pecha de cidade insalubre, assolada por constantes epidemias de febre amarela, varíola e malária, com sérios prejuízos para a atividade comercial do país. À custa da derrubada de velhos imóveis e até mesmo morros, foram alargadas e prolongadas diversas vias urbanas. A Avenida Central (atual Rio Branco) é o símbolo principal do Bota-Abaixo e, apesar de lembrada como produto do esforço do prefeito, foi iniciativa do governo federal, que ainda realizou obras de ampliação do porto do Rio de Janeiro, além de abrir as avenidas Rodrigues Alves e Francisco Bicalho.

Nas administrações seguintes, os ideais de saneamento e embelezamento da cidade continuam a prevalecer, culminando com a administração do prefeito Carlos Sampaio que em 1920 decreta o desmonte do Morro do Castelo. Sob a alegação de que o morro prejudicava a ventilação da área central da cidade, Sampaio sustentou sua demolição para a construção do aterro da Misericórdia, cenário onde se realizaria em 1922 a Exposição Internacional do Centenário da Independência. Este período foi, portanto, marcado por mudanças físicas, mas também de padrões de comportamento. Todas as instâncias do viver foram se adequando ao modo de vida burguês e a novas formas de representação social, acompanhando o redimensionamento da área central da cidade, entre áreas de lazer e trabalho e áreas de habitação e lazer.<sup>384</sup>

No meio desse turbilhão, o país e sua capital eram divulgados mundo a fora graças ao avanço das imagens técnicas. No primeiro ano do novo século o cartão-postal era introduzido no país, bem como os álbuns das cidades e dos estados, produzidos por fotógrafos profissionais, como Augusto Malta, que entre 1902 e 1936 atuará como fotógrafo oficial da prefeitura do Rio de Janeiro. Temos ainda a introdução da fototipia na imprensa, o surgimento das revistas

---

384 MAUAD, Ana Maria. *Sob o signo da imagem: a produção da fotografia e o controle dos códigos de representação social pela classe dominante no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XX*. Tese (Doutorado em História) PPGH – UFF, Rio de Janeiro, 1990. P. 55.

ilustradas e o uso cada vez maior da fotografia na publicidade, tornando a fotografia algo inerente aos hábitos da sociedade brasileira, conforme nos mostra Flora Sussekind. Não obstante, nesse período será significativo o crescimento do número de fotógrafos amadores no país.<sup>385</sup>

O despertar de Guilherme Santos para a fotografia estereoscópica se dá justamente em meio a este processo de profundas transformações urbanísticas e culturais da cidade do Rio de Janeiro. Quando retorna da Europa para o Brasil, em 1906, a Avenida Central acabava de ser entregue ao tráfego<sup>386</sup> e era agora a mais importante via de comércio, negócios e socialização da cidade, posição antes ocupada pela Rua do Ouvidor.

O primeiro trecho ia do largo da Prainha (atual Praça Mauá) até a rua General Câmara (destruída com a abertura da Av. Presidente Vargas). Por sua proximidade com o porto, foi ocupado principalmente pelo empresariado ligado ao comércio de importação e exportação e pelos bancos atrelados a estas atividades. O segundo, que se estendia até a rua São José, tornou-se o espaço do footing, já que concentrava as atividades comerciais: as grandes confeitarias, lojas de vestuários, magazines, estabelecimentos bancários e os jornais, como o do Brasil, do Commercio e o Paiz. O trecho final, composto por grandes lotes oriundos do desmorte de parte do Morro do Castelo e de áreas remanescentes junto a praça Ferreira Viana, se estendia até a Av. Beira Mar. Adquirindo um caráter institucional, era composto por edifícios públicos – o Teatro Municipal, a Escola Nacional de Belas Artes e o Palácio Monroe.<sup>387</sup>

Esta nova configuração urbana, sem dúvida, surpreendeu os sentidos de Guilherme Santos. O comerciante havia saído do país durante as reformas do Bota-Abaixo e deixado para trás um Rio de Janeiro completamente diferente do encontrado ao retornar.<sup>388</sup> Até mesmo a Rua dos Ourives, onde se localizava a *Casa Luiz de Rezende*, deixou de existir para dar lugar a Avenida Central. Ainda que não tenhamos nenhuma declaração do fotógrafo sobre o assunto, acreditamos que sua surpresa tenha sido igual, ou até maior à exposta pelo escritor Lima Barreto na obra *Os Bruzundangas*: “De uma hora para a outra, a antiga cidade desapareceu e outra surgiu como se fosse mutação de teatro. Havia mesmo na cousa muito de cenografia.”<sup>389</sup>

385 SUSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo das letras: Literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo, Schwarcz, 1987. P. 33.

386 Em 07 de setembro de 1904 a Avenida Central era inaugurada pelo presidente Rodrigues Alves, mas somente em 15 de novembro de 1905 foi entregue ao tráfego.

387 KUSHNIR, Beatriz & HORTA, Sandra. *Avenida Central: Contrastes do Tempo*. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/dossies/rede-da-memoria-virtual-brasileira/arquitetura-e-urbanismo/avenida-central/>. Último acesso em: 10/01/2019 às 14:00.

388 As fontes não precisam a data da viagem de Guilherme Santos à Europa, mas sabemos que sua ida data de dois a três anos após o roubo da joalheria, no ano de 1898, sendo provável que tenha partido entre os anos de 1900 e 1902. Algumas fontes, no entanto, indicam que a viagem se realizou no ano de 1905.

389 Lima Barreto. *Os Bruzundangas*. Rio de Janeiro, 1922.

Sabemos que o patrimônio histórico, artístico e cultural do país era algo que comovia Guilherme Santos. Foi somente dezesseis anos após seu retorno ao Brasil que teve início o processo de desmonte do Morro do Castelo, episódio que o levará a produzir uma das mais extensas séries documentais de sua obra. Não foi, no entanto, o desmonte da colina histórica que o levou a produzir fotografia documental. A vontade de fotografar, segundo o próprio artista, foi despertada por seu “ideal e sentimento de brasileiro: fazer um arquivo de fotografias que um dia provasse que o Brasil não era aquilo que estava sendo apresentado.”<sup>390</sup>

Apesar de Guilherme Santos ter se iniciado na fotografia somente no período republicano, a disseminação e circulação no exterior de vistas brasileiras com fins “publicitários” foi uma prática implementada pelo regime imperial. Sabemos que o debute do Brasil nas exposições internacionais data da década de 1860 e era nestes espaços que a produção fotográfica nacional geralmente vinha a público. As paisagens brasileiras que circulavam nas exposições retratavam o exotismo da natureza local em harmonia com o desenvolvimento e o progresso representados por vias férreas, plantações de café e núcleos urbanos em desenvolvimento, especialmente pela capital do império.

Os esforços do imperador D. Pedro II na circulação destas paisagens no exterior não foram em vão. Insley Pacheco, Georges Leuzinger e Marc Ferrez, foram alguns dos fotógrafos que representaram o Brasil nas exposições e delas saíram premiados, só para citar os nomes mais emblemáticos. Estes prêmios não só mostram o reconhecimento da técnica e da arte fotográfica brasileira em âmbito nacional e internacional, mas também a integração destes profissionais ao repertório da cultura visual do século XIX. Através da educação do olhar do fotógrafo, as fotografias permitiram que a construção da imagem do império se identificasse com os ideais da nação.<sup>391</sup>

A virada do século trouxe a consolidação do regime republicano no Brasil, e ao longo deste processo, a fotografia continuou a atuar como um *medium* de propaganda para o governo. A industrialização da fotografia levou à popularização do circuito social fotográfico, intimamente baseado nos princípios de racionalidade, objetividade e instantaneidade, que serão responsáveis pela promoção da educação do espectador e pela formação da “modernidade visual” brasileira. A crescente urbanização e industrialização do país ao longo do século XX teve um papel fundamental na transformação da fotografia, que se fortaleceu em seu status de imagem pública e se apoiou em novas estratégias para olhar e ser olhado.

---

390 Revista A Noite. 1 de agosto de 1950. P. 7.

391 MAUAD, Ana Maria MUAZE, Mariana & LOPES, Marcos Felipe de Brum. *Prácticas fotográficas em el Brasil moderno: siglos XIX y XX*. IN: *Fotografía e Historia em América Latina*. MRAZ, John & MAUAD, Ana Maria (Coord.). Montevideo: CDF Ediciones, 2015. Pp. 93-94.

O espaço ocupado pela fotografia nesta “nova ordem visual” definiu um novo lugar social para os fotógrafos cujas experiências fotográficas contribuíram para a elaboração de todo um conjunto de representações do mundo visível e, conseqüentemente, para o desenvolvimento de uma história visual do Brasil moderno. Ao mesmo tempo, o sucesso destas imagens vincularam os fotógrafos ao seu mundo e a sua geração. Dentro deste seletivo grupo de agentes históricos podemos incluir, portanto, Guilherme Santos.

Veremos com mais detalhes no próximo capítulo que as vistas de Guilherme Santos circularam num âmbito muito restrito ao longo de sua vida, mas é inegável que sua fotografia dialogava diretamente com a linguagem visual da época. Ainda que a estereoscopia traga peculiaridades que a fotografia bidimensional não possui, a fotografia estereoscópica não deixa nunca de ser “fotografia”. O diálogo travado entre a obra de Guilherme Santos e a fotografia de imprensa, por exemplo, é fato inegável.

Joaquim Marçal de Andrade identifica o nascimento da fotorreportagem e do fotojornalismo no Brasil já no século XIX, uma vez que quando realizada fora dos estúdios, a fotografia aqui produzida era marcadamente documental. O pesquisador defende que o trabalho de fotógrafos como Augusto Stahl, Marc Ferrez, Revert H. Klumb e Juan Gutieérrez possuía em comum a tendência de retratar eventos que contrastavam com a vida corriqueira da época, como as chegadas ou visitas da família imperial, os conflitos políticos e sociais, as celebrações e inaugurações de monumentos.<sup>392</sup>Ora, nada mais próximo daquilo que Guilherme Santos buscou em sua prática fotográfica. Isto ficará cada vez mais evidente ao leitor até o final do capítulo.

Frisamos anteriormente que a estereoscopia não era reconhecida como prática fotográfica de estúdio, constituindo sua cultura visual “essencialmente junto das paisagens naturais, das cidades e dos monumentos”. Nesse sentido, a fotografia de Guilherme Santos nasce documental já em sua essência, para além das contribuições recebidas dos precursores da fotografia nacional. Dentre as temáticas privilegiadas pelo fotoestereoscopista, destacam-se os diversos logradouros da Zona Sul da cidade, principalmente as praias e seus banhistas; os parques e as praças como o Jardim Botânico, o Campo de Santana, a Quinta da Boa Vista e o Passeio Público; a exuberância da natureza da cidade com sua cadeia e montanhas e ícones imagéticos como o Pão de Açúcar e o Corcovado; mas também os eventos sociais e solenes como o carnaval de rua, as visitas oficiais e as exposições internacionais. Os aspectos sociais consistiram, portanto, numa preocupação evidente do trabalho de Guilherme Santos, fato que é ressaltado inclusive por Lilia Maya Monteiro:

---

392 ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de. *História da Fotorreportagem. A fotografia na Imprensa do Rio de Janeiro de 1839 a 1900*. Esclavier: Rio de Janeiro, 2004.

Ele se preocupava muito com os aspectos sociais e registrava todas as visitas oficiais à cidade... Fazia questão de doar, presentear os visitantes com coleções de chapas sobre o Rio de Janeiro. Assim fez com o Príncipe de Gales, com o Rei Alberto, com o Presidente de Portugal Antônio José de Almeida. Frequentava o Itamaraty...<sup>393</sup>

A opinião de Lilia também é compartilhada por Davit Fichel Chargel, proprietário de uma coleção de estereovistas de Guilherme Santos:

Na minha opinião o Guilherme Santos tem mais valor do que o Malta ou o Ferrez. Veja bem, eu reconheço o trabalho fantástico dos dois, mas as fotografias deles eram mais estanques. O Guilherme Santos era mais repórter, fazia a fotografia em três dimensões. Por exemplo, ele não fotografava só os prédios, ele fotografava as pessoas que estavam ali, os eventos... A visita do Rei Alberto ao Derby, ao Senado... Era um ponto de vista mais jornalístico...<sup>394</sup>

No alvorecer do século XX, a *Revista da Semana* abre caminho para a utilização continuada da fotografia no crescente mercado editorial carioca, algo que já vinha se desenhando desde o século XIX e será seguido por outras revistas, como a *Fon-Fon* e a *Careta*. A tendência geral nestas publicações será o relato de um fato com o uso quase exclusivo da fotografia. As matérias são quase que totalmente visuais e “o texto, além de situar brevemente o leitor no acontecimento, apenas atesta que a imagem ali publicada é mais autêntica que as publicadas nos outros veículos (...) Imagens mentais e imagens fotográficas se combinam para dar uma sensação de presença, de vivência.”<sup>395</sup> Ao longo da década de 1910, os periódicos seguirão investindo na fotografia como instrumento para proporcionar nos leitores a sensação de presença no acontecimento narrado. Um dos métodos mais utilizados nesse sentido é a organização das imagens e sua disposição numa progressão temporal e cronológica. Silvana Louzada aponta como um exemplo de relevância a notícia da chegada de Santos Dumont ao Brasil, reportado pela *Fon-Fon* em 10 de janeiro de 1914.

A reportagem procura cobrir, em duas páginas, todos os aspectos do acontecimento, com uma foto do navio que traz o famoso avião antes de atracar, outra dele no convés, além de fotos de autoridade e do povo que o recebe. Mais uma vez, a imagem tinha total primazia sobre o texto, que podia até não trazer informação alguma, como na legenda da página à esquerda: “Aspectos tomados por ocasião da chegada do glorioso aeronauta.” Na outra página, alguma informação, apesar da redação telegráfica: “o Blünche. Santos

393 Lilia Maya Monteiro. Depoimento da série Projetos Especiais – Projeto Guilherme Santos, Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, em 22 de janeiro de 1988.

394 Em entrevista concedida a autora em 27/09/2018.

395 LOUZADA, Silvana. *Prata da Casa: Fotógrafos e Fotografia no Rio de Janeiro (1950-1960)*. Niterói: Eduff, 2014. P. 47.

Dumont a bordo. - Comissão de recepção. - Aspectos do Caes Lauro Muller, por ocasião do desembarque.<sup>396</sup>

É possível identificar, então, um investimento na informação visual, nestas e em outras matérias da revista. As páginas são arranjadas quase que em ordem cronológica, conduzindo o leitor a realizar a leitura da imagem numa sequência que induz a reconstituição do movimento.

Impossível não relacionar este movimento do leitor ao observar as imagens de uma revista ilustrada, com o movimento realizado pelo observador do estereoscópio ao se iniciar num “turismo de sofá”. Este movimento corporal do observador deve-se às “inevitáveis alterações da percepção”<sup>397</sup>, causadas não só pelo estereoscópio, mas também pelos álbuns de vista, cartões-postais, kinetoscópios e toda sorte de aparelhos ópticos que o século XIX apresentou e que, no século XX, já haviam sido assimiladas pelo público.

Tal aproximação entre as duas linguagens torna-se ainda mais inevitável quando observamos as legendas que Guilherme Santos atribuía às vistas nas séries fotográficas de conteúdo semelhante a estas publicadas na matéria da *Fon Fon*. A cobertura da chegada do casal real belga ao Brasil, em 1920, bem como a de outros eventos do mesmo porte, é um exemplo típico que abordaremos com maior profundidade a partir de agora.

### 3.4.2. - *Guilherme Santos e a cobertura estereoscópica dos eventos e solenidades na cidade do Rio de Janeiro*

#### 3.4.2.1. – *A visita dos Reis da Bélgica*

No ano de 1920, o Brasil se preparou para receber a visita do rei Alberto e de sua esposa, a rainha Elizabeth, da Bélgica. Naquele ano, “uma série de acontecimentos dignos de nota e autoridades de diversos matizes esmeraram-se para oferecer ao casal a melhor impressão possível, organizando recepções, visitas, almoços, passeios e jantares, cuidando de cada detalhe”.<sup>398</sup>

Conhecido no Brasil como o Rei-Herói por sua atuação direta na Primeira Grande Guerra, Alberto foi convidado a conhecer o Brasil por Epiácio Pessoa - recém-eleito presidente da

396 LOUZADA, Silvana. *Prata da Casa: Fotógrafos e Fotografia no Rio de Janeiro (1950-1960)*. Niterói: Eduff, 2014. PP.47-48.

397 SUSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo das letras: Literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Schwarcz, 1987.P. 34.

398 KESSEL, Carlos. *A vitrine e o espelho: o Rio de Janeiro de Carlos Sampaio*. Rio de Janeiro: Secretaria das Culturas, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro: 2001, P. 65.

república - durante a conferência de Versalhes. Sua vinda era vista como a grande oportunidade de divulgar o país no exterior. Aceito o convite, o Itamaraty organizou a festa de modo que os convidados estivessem cercados do conforto que exigia sua condição real. Carlos Sampaio, o então prefeito da capital, correu para cuidar da estética da cidade, retocando os lugares por onde passaria a comitiva do casal.

Faria-se de tudo para retirar da paisagem admirada pelos convidados o Rio de Janeiro das favelas, dos mendigos, das prostitutas e das crianças descalças.

Desde o começo do ano a imprensa alimentava a expectativa pela visita real. Nas vésperas do acontecimento, a ansiedade dos cariocas aumentou. Apareceram biografias do rei. O filme “O Martírio da Bélgica” entrou em cartaz no Cinema Central. Um selo comemorativo de 100 réis, foi emitido. A Casa Colombo aproveitou para lançar no mercado o sapato “Rei Alberto”. Efigies, medalhas e bandeirinhas da Bélgica eram vendidas em quantidade. Nos prédios da Avenida Rio Branco, alugavam-se janelas e sacadas para os espectadores assistirem ao cortejo real.<sup>399</sup>

A ansiedade dos cariocas exposta no trecho acima, pode ser facilmente percebida na série fotográfica de Guilherme Santos, que aparentemente, compartilhava da expectativa de seus conterrâneos. Na coleção do Museu da Imagem e do Som a série conta com mais de 100 vistas diapositivas e na coleção do Instituto Moreira Salles são 56 imagens sobre o tema.

A agenda oficial da visita dos nobres belgas, planejada pelo Itamaraty, vislumbrava mostrar ao soberano os sinais de progresso e prosperidade do país.

A chegada, numa tarde de domingo, 19 de setembro, foi apoteótica: o povo correu às ruas para receber os soberanos belgas. Enquanto Alberto e Elizabeth percorriam o trajeto que ia do cais do porto ao Palácio Guanabara, a multidão, alinhada por um cordão de isolamento, saudava entusiasmada a passagem do casal real.<sup>400</sup>

Os primeiros dias do casal em terras brasileiras foram preenchidos por encontros com as principais autoridades, em locais como o Palácio do Catete, e o Supremo Tribunal Federal. Também era preciso mostrar aos monarcas a riqueza de nossas artes e ciências e, para tal, os soberanos foram levados ao Instituto Histórico, ao Museu de Belas Artes, ao Jardim Botânico, e ao Theatro Municipal. Mas além dos sinais do progresso, os representantes da civilização europeia deviam conhecer as belezas naturais do país e, com esse propósito, foram levados ao Pão de Açúcar, ao Corcovado, às estradas do Alto da Tijuca e também às cidades de Petrópolis e

---

399 DONADIO, Paulo. *Tem rei no mar*. Revista de História, Rio de Janeiro, Edição No 34, julho de 2008. Disponível em: <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/artigos/tem-rei-no-mar>. Último acesso em 10 de julho de 2018.

400 Idem.

Teresópolis. E, por fim, também nossos espaços de diversão foram contemplados, levando o casal ao Derby Club para assistir a uma corrida de cavalos.

Cada detalhe da estadia dos reis belgas no Rio de Janeiro foi perseguido com dedicação por Guilherme Santos, desde a recepção apoteótica do casal real, até a visita do soberano ao parlamento, o passeio no bondinho do Pão de Açúcar, a “Festa Infantil” na Quinta da Boa Vista, e até mesmo a decoração que a cidade ganhou para os dias de Alberto e Elizabeth. Guilherme Santos não tinha a intenção de publicar esta cobertura visual em nenhum periódico, porém a aproximação de sua linguagem com a das revistas ilustradas da época é bem clara, principalmente quando paramos para observar os textos que acompanhavam cada vista e a forma como elas aparecem organizadas na coleção. Assim como no caso da *Fon-Fon*, Santos organizou esta série em ordem cronológica e as legendas dão ao observador um panorama do que está sendo visualizado.

Reproduziremos aqui algumas das legendas das vistas da série, na ordem em que estão organizadas na coleção.

**GSEP-004086:** *Visita dos Reis da Bélgica – Avenida Rio Branco – Véspera da chegada – 1920*

**GSEP-004096:** *Visita dos Reis da Bélgica Chegada – Avenida Beira Mar – Aguardando o cortejo real – 1920*

**GSEP-004097:** *Visita dos Reis da Bélgica Chegada – Um aspecto da Avenida Rio Branco – 1920*

**GSEP-004099:** *Visita dos Reis da Bélgica – Avenida Rio Branco – Passagem das tropas – 1920*

**GSEP-004107:** *Chegada do Rei Alberto – A Rua Paissandu de manhã*

**GSEP-004116:** *Visita dos Reis da Bélgica -Chegada Avenida Rio Branco – Estátua de Marechal Floriano*

**GSEP-004118:** *Chegada Rei Alberto-General Ribeiro da Costa – Avenida Rio Branco – 1920*

**GSEP-004119:** *Chegada do Rei Alberto – O policiamento na Avenida Rio Branco - 1920*

**GSEP-004133:** *Visita dos Reis da Bélgica – Chegada Avenida Rio Branco – Cortejo Real a vista*

**GSEP-004135:** *Chegada dos Reis da Bélgica – O palácio Monroe a noite*

**GSEP-004145:** *Visita dos Reis da Bélgica – No parlamento um aspecto do povo aguardando a chegada do rei*

**GSEP-00148:** *Visita dos Reis da Bélgica – No parlamento o automóvel conduzindo o Rei recebido por senadores e deputados - 1920*

**GSEP-004151:** *Visita dos Reis da Bélgica – No Parlamento O Rei e o Presidente subindo a escada acompanhados*

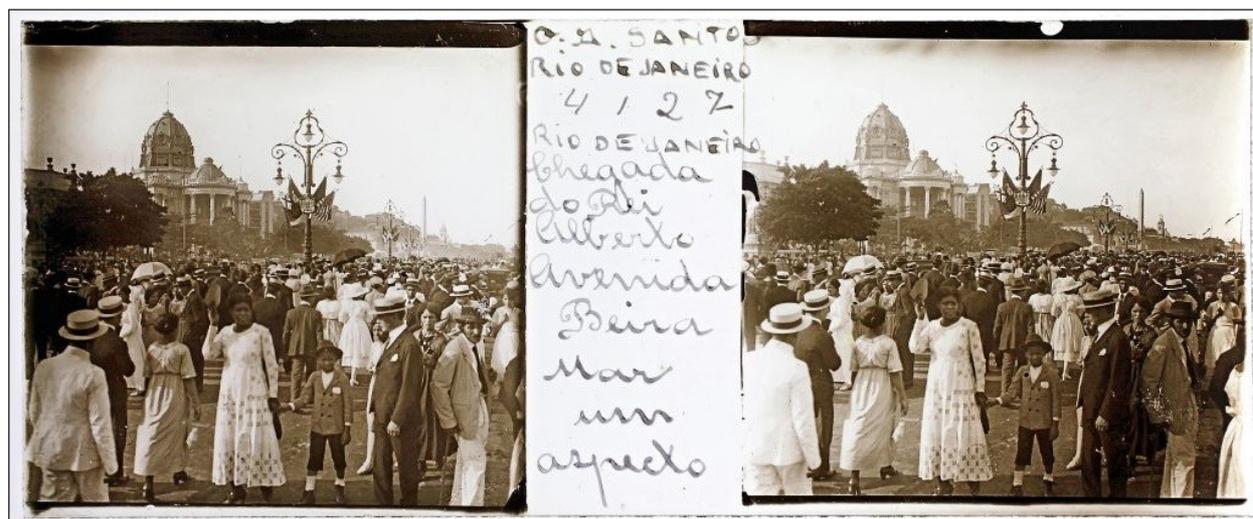
**GSEP-004153:** *Visita dos Reis da Bélgica – No Parlamento O Rei no alto da escadaria – 1920*

**GSEP-004155:** *Visita dos Reis da Bélgica – No Parlamento O Rei e o Presidente após sessão saem acompanhados*

**GSEP-004156:** *Visita dos Reis da Bélgica – No Parlamento O Rei e o Presidente posam para fotógrafos*

As legendas citadas pertencem a uma subsérie dentro da série da “Visita dos Reis da Bélgica”, que chamaremos aqui de “Chegada dos Reis da Bélgica”. A cobertura de Guilherme Santos se estende por todos os outros acontecimentos em torno desta visita<sup>401</sup>, gerando outras subséries, cujas legendas das vistas seguem a mesma lógica da primeira. Se compararmos as imagens com as legendas a elas atribuídas, podemos notar que na maioria das vezes elas são fundamentais para o entendimento do que está retratado na cena. As fotografias a seguir reproduzidas pertencem a mesma série “Visita dos Reis da Bélgica”, mas foram encontradas na coleção do Instituto Moreira Salles.

**Figura 52:** SANTOS, Guilherme. *Chegada do Rei Alberto – Avenida Beira Mar – Um aspecto, 1920. Coleção Guilherme Santos do Instituto Moreira Salles.*



<sup>401</sup> Somente os fatos ocorridos na cidade do Rio de Janeiro. Os monarcas fizeram visitas a outras cidades brasileiras, como Petrópolis, Teresópolis, Belo Horizonte, Ouro Preto e São Paulo.

Figura 53: SANTOS, Guilherme. Visita Rei Alberto, 1920. Coleção Guilherme Santos do Instituto Moreira Salles.

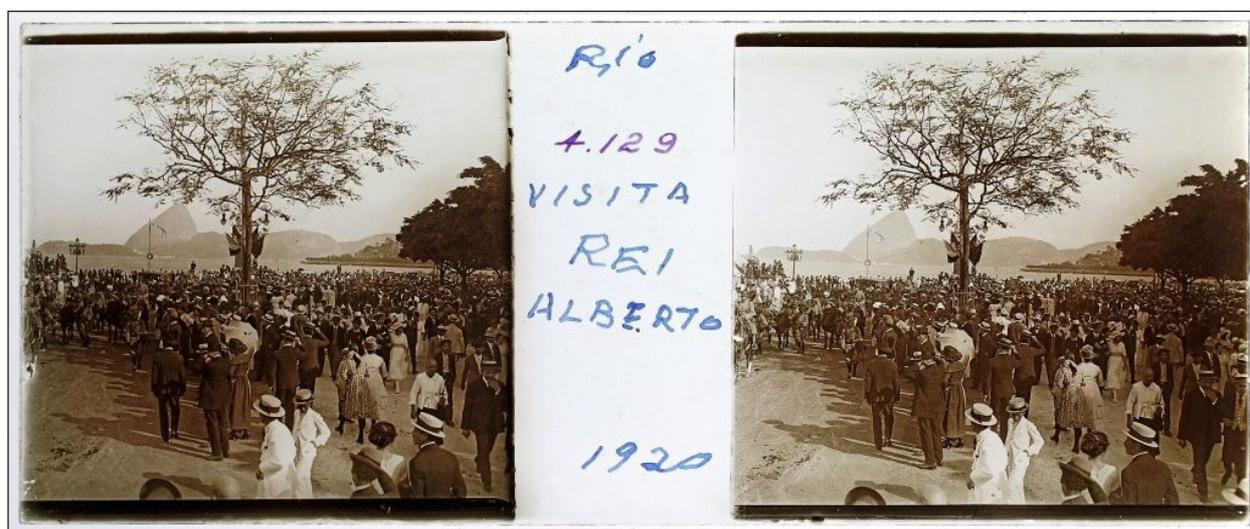


Figura 54: SANTOS, Guilherme. Chegada dos Reis da Bélgica – Carro a Dummont - Vendo-se o Rei e o Presidente Epitácio Pessoa.



Figura 55: SANTOS, Guilherme. Visita dos Reis da Bélgica – No Parlamento O Rei no alto da Escadaria, 1920. Coleção Guilherme Santos do Instituto Moreira Salles.

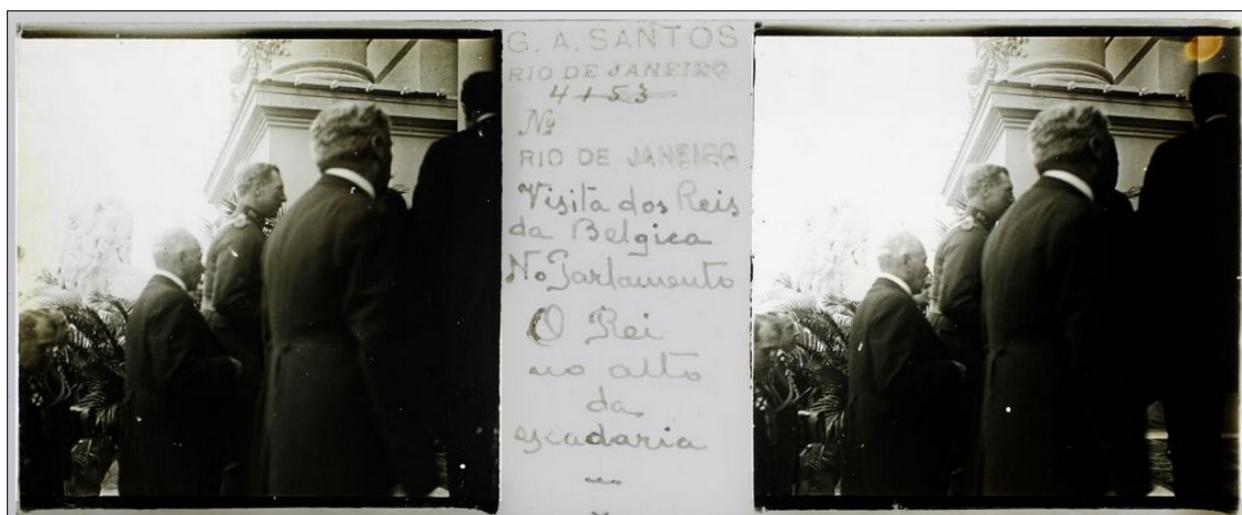


Figura 56: SANTOS, Guilherme. Visita dos Reis da Bélgica - Derby Club – Os reis e os Presidentes atentos á corrida do Grande Premio, 1920. Coleção Guilherme Santos do Instituto Moreira Salles.



**Figura 57: SANTOS, Guilherme. Visita dos Reis da Bélgica – Copacabana – O Rei dirige-se ao banho com seus ajudantes de ordens, 1920. Coleção Guilherme Santos do Instituto Moreira Salles.**



Na figura 52 podemos ler: “Chegada do Rei Alberto – Avenida Beira Mar – Um aspecto”. Na imagem podemos observar uma multidão aglomerada na rua e, ao fundo, o Palácio Monroe, antiga sede do Senado Federal. A imagem por si só pouco revela sobre a cena retratada. A multidão poderia estar ali reunida por qualquer motivo. A legenda se faz fundamental para entender a razão que levou tantas pessoas a saírem à rua, principalmente se a imagem for visualizada isolada de sua série. O texto também auxilia o observador na localização de onde a fotografia foi tomada, especialmente se este for um estrangeiro, ou simplesmente um não-carioca. Para o observador nascido a partir da década de 1970, a legenda também se faz necessária, ainda que seja habitante da cidade do Rio de Janeiro. Uma pessoa que desconhece a história do Palácio Monroe, jamais poderá imaginar que a vista foi tomada na Avenida Beira Mar. Construído no encontro com a Avenida Central no ano de 1904, o prédio foi demolido em 1976 por conta das obras do Metrô Rio e, portanto, não faz mais parte do cenário da cidade há mais de 40 anos. A vista seguinte (figura 53), foi tomada no mesmo momento, porém de um ângulo diferente. Desta vez podemos ver o Pão de Açúcar ao fundo da imagem, mas mais uma vez precisamos da legenda da fotografia para entender o que ela representa.

Na figura 54 podemos identificar pela cavalaria imponente que compõe grande parte do quadro que o está retratado é uma ocasião solene. A legenda contudo leva nosso olhar para o centro da imagem, e personagens centrais do evento: Alberto e Epiácio Pessoa no carro “a Doumont”, bem ao centro da imagem, poderiam passar despercebidos por um observador pouco

atento. Na figura 55, vemos uma vista que possui como legenda: “Visita dos Reis da Bélgica – No Parlamento O Rei no alto da Escadaria”. Mais uma vez, precisamos da legenda telegráfica. Observamos na imagem alguns homens elegantemente trajados, em uma espécie de comitiva, subindo as escadas de um edifício de arquitetura neoclássica. Dentre os homens, um se destaca por sua vestimenta repleta de detalhes reluzentes. Um observador mais atento provavelmente suporia tratar-se de um monarca, mas qual? Um contemporâneo de Guilherme Santos talvez pudesse matar a charada por estar a par dos acontecimentos da época, mas um observador do presente, dificilmente reconheceria o Rei Alberto ali.

As legendas de Guilherme Santos atuam, assim, como verdadeiras reportagens jornalísticas e inserem o observador, não só na imagem específica, mas na totalidade da série. O observador desempenha um papel ativo nas imagens visualizadas e é solicitado a mover-se na cena, dirigido pelas palavras do texto e pela ordem cronológica em que as vistas são apresentadas. Mas as fotografias de Guilherme Santos ainda oferecem o *plus* que as reportagens das revistas ilustradas não possuem, o estereoscópio. Este provoca no observador a sensação de imersão que é ainda mais intensa do que a sensação de presença provocada pelas fotorreportagens das revistas. Em conjunto, o estereoscópio e o texto facilitam a identificação do espectador como um observador ideal que faz parte da cena retratada.

Além da agenda oficial da visita dos reis belgas, Guilherme Santos cobriu os momentos de descontração do rei na cidade. Buscando aproveitar ao máximo seu tempo livre no Brasil, o rei Alberto ia todas as manhãs tomar banho de mar na Praia de Copacabana, no Posto 6.

Como se pode imaginar, fora dessa agenda oficial o rei quase não teve tempo livre. No dia seguinte à chegada, Alberto tentou andar a pé pelas ruas do centro da cidade, mas foi impedido pela multidão que rapidamente se formou. O cerco popular não o fez desistir de aproveitar bem suas manhãs. Nas 14 alvoradas que passou no Rio, o monarca saltava da cama diretamente para a praia de Copacabana. Todo dia era dia de banho de mar.

(...)

Os banhos do rei eram demorados exercícios de natação. Alberto furava as ondas, dava braçadas vigorosas, nadava centenas de metros e de vez em quando ultrapassava os limites demarcados pelo serviço de salvamento. Certa vez, quando se afastou da costa, foi seguido por duas jovens nadadoras copacabanenses. Ao adverti-las de que era perigoso irem tão longe, teve como resposta que nada temiam, pois eram conhecedoras da praia desde pequenas. E ainda foi desafiado para uma competição – da qual saiu vencedor, é claro. Alberto, além de rei-soldado, era um rei *sportman*. Representava, junto com essas banhistas, um modo esportivo de ir ao banho, baseado na prática da natação, que concorria com o antigo hábito, justificado no discurso médico.<sup>402</sup>

402 DONADIO, Paulo. *Tem rei no mar*. Revista de História, Rio de Janeiro, Edição No 34, julho de 2008. Disponível em: <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/artigos/tem-rei-no-mar>. Último acesso em 10 de julho de

A notícia dos mergulhos reais espalhou-se rapidamente e logo atraiu uma multidão de curiosos que passou a acompanhar da areia os banhos do rei. Dentre os olhares curiosos estava também o de Guilherme Santos que com sua *Verascope* capturou as braçadas de Alberto no mar de Copacabana e aqueles que, das areias da Avenida Atlântica, observavam os exercícios de natação da majestade, como podemos observar na figura 30.

Das revistas ilustradas, somente a *Careta* apresentou uma cobertura fotográfica tão detalhada quanto a produzida por Guilherme Santos. No número publicado no dia 25 de setembro de 1920, a revista reproduziu uma fotografia do encouraçado São Paulo que trouxe o casal real para o Rio de Janeiro. A fotografia acompanhava um artigo que proclamava o tão esperado desembarque do rei e da rainha e descrevia a forma calorosa com que os brasileiros os receberam.

Na edição seguinte, de 2 de outubro daquele mesmo ano, apresenta uma cobertura fotográfica da “Parada Militar em Homenagem aos Reis da Bélgica”<sup>403</sup>. Dessa vez as fotos não acompanhavam nenhum texto mais longo, bastando somente legendas telegráficas como: “S.M. o Rei Alberto, tendo a sua direita o general Barbedo”, passando revista as tropas. A edição apresentou um total de dez fotografias da parada militar, distribuídas ao longo de quatro páginas.

No número do dia 9 de outubro a cobertura fotográfica tem continuidade. Na página 15 é exibida uma fotografia do rei Alberto em visita ao jardim botânico, cuja a legenda informa: “S.M. no Jardim Botânico planta uma Metrodora”. Na página 20 tem início a série de fotografias da “Excursão de SS.MM. Os Reis dos Belgas ao Estado do Rio de Janeiro”. São quatro páginas repletas de fotografias do casal em visita as cidades de Teresópolis e Petrópolis, na região serrana do estado. Na página 28, suas fotografias apresentam a visita de Alberto à brigada policial da capital federal.

A edição do dia 16 de outubro traz uma fotografia de “S.M. o Rei Alberto I na intimidade” na página 18 e, entre as páginas 20 e 25, apresenta aspectos fotográficos da visita de Alberto às cidades mineiras de Belo Horizonte e Ouro Preto. Mais uma vez as fotografias não vêm acompanhadas de textos longos, somente de breves legendas explicativas. No mesmo número, entre as páginas 28 e 31, segue-se a mesma lógica, desta vez com a cobertura fotográfica da visita dos soberanos ao Estado de São Paulo.

O número seguinte, do dia 23 de outubro, exhibe as fotografias da festa veneziana que ocorreu na capital federal em homenagem ao rei Alberto. O brilho da noite, no entanto, teria sido ofuscado por um forte temporal que caiu sobre a cidade<sup>404</sup>. Algumas páginas depois, *Careta* traz

---

2018.

403 *Careta*, 2 de outubro de 1920. P. 14.

404 *Careta*, 23 de outubro de 1920. P.18.

uma fotografia de meia página da visita de Ruy Barbosa ao Rei Alberto no Palácio Guanabara. A outra metade da página há um texto que versa sobre a presença de Alberto no Brasil, o compara com Dom Pedro II e sua embarcação real, a “galeota Nossa Senhora da Conceição.”<sup>405</sup>

Apesar desta longa cobertura fotográfica, não há nas páginas de *Careta* nenhuma imagem dos mergulhos do Rei Alberto no mar de Copacabana, o que mostra que os fotógrafos que atuavam para as revistas ilustradas estavam a postos somente para o registro dos ritos oficiais da passagem do monarca, mas não preparados para flagrar os momentos fora do *script*. Guilherme Santos, por sua vez, mostrou que estava um passo a frente de seus colegas profissionais, atuando como uma espécie de  *paparazzi*, antes mesmo do surgimento do termo.

Outra diferença clara entre a cobertura de Guilherme Santos e a realizada pelos fotojornalistas encontra-se em sua posição ao realizar as tomadas. As fotografias da série não eram tomadas de lugares privilegiados ou exclusivos dos fotógrafos oficiais, mas do meio do povo, muitas vezes muito distante da cena, prejudicando sua identificação pelo observador. Mas se por um lado este posicionamento do fotógrafo gerava vistas um tanto confusas aos olhos de quem observa, por outro causam uma sensação de proximidade com o que está sendo retratado. É como se o observador pudesse de fato se sentir parte da multidão que faz sacrifícios para assistir a passagem do Rei Alberto, mesmo que de longe.

#### 3.4.2.2 – O Centenário da Independência do Brasil

Segundo William Darrah, desde a Exposição Internacional de 1851, onde a fotografia estereoscópica foi apresentada, até 1935, toda exposição internacional ocorrida entre a Europa e os Estados Unidos foi registrada em *stereo*. Os organizadores de várias exposições concediam direitos exclusivos aos fotógrafos, e alguns designavam como oficiais, fotógrafos sem direitos exclusivos.<sup>406</sup>

Não obstante, o evento que recebeu maior atenção de Guilherme Santos em sua trajetória fotográfica foi a festa do Centenário da Independência do Brasil, no ano de 1922, mais especificamente a Exposição Internacional do Centenário da Independência, popularmente conhecida como Exposição de 1922.

Ocupando 2.500 metros de extensão e ornamentada por uma abertura monumental situada na Avenida Rio Branco, a exposição era a materialização de um projeto de governo e de nação. Consistiu em uma agenda por novos parâmetros de desenvolvimento e de elaboração da identidade nacional num momento de instabilidade tanto no cenário internacional - com o fim da

<sup>405</sup> Careta, 23 de outubro de 1920. P.28.

<sup>406</sup> DARRAH. W.C. *The world of Stereographs*. Nashville, Tennessee: Land Yatch Press, 1997. P.160.

Primeira Grande Guerra - como no cenário nacional - com as greves operárias e a crescente tensão entre governo e militares.<sup>407</sup> Os pavilhões da mostra foram construídos em duas áreas contíguas que se estendiam do Palácio Monroe ao mercado da Praça XV e, se constituíram, em sua maior parte, por aterros provenientes do desmonte do Morro do Castelo.

Para além dos objetivos de afirmar uma imagem de Brasil em âmbito nacional, a exposição de 1922 tinha como fim projetar o país como uma nação moderna e civilizada no cenário internacional. Trazendo ao país autoridades e expositores das mais diversas nações, os organizadores da mostra afirmavam para o mundo que o Brasil era capaz de receber eventos de grande porte e, cumprindo uma função dupla, atraía os olhares do mundo ao mesmo tempo em que enchia de orgulho os cidadãos brasileiros. “O espaço tomado ao mar e ao Castelo deveria ser também um espelho, onde a cidade e a nação pudessem buscar a imagem que verdadeiramente queriam e deveriam projetar, a imagem do progresso, da civilização, da higiene e da beleza.”<sup>408</sup>

Se a organização do evento não garantiu o seu registro em *stereo*, como faziam as exposições europeias e estadunidenses, Guilherme Santos tratou de registrá-lo de forma independente, dedicando mais de 250 vistas estereoscópicas à Exposição de 1922.<sup>409</sup> Esta série contempla diversos aspectos dos “deslumbrantes monumentos arquitetônicos” da mostra, desde sua fase de construção até o momento da inauguração, numa clara produção de vistas de “turismo estereoscópico”. O parque de diversões, o pavilhão dos países – França, Inglaterra, Argentina, Bélgica, Tchecoslováquia, Japão, Itália, Estados Unidos e México – e os pavilhões nacionais que, além dos estados brasileiros, eram constituídos por “pastas ministeriais” como estatística, caça e pesca, pequenas indústrias, grandes indústrias, agricultura e aviação. Havia ainda o pavilhão da cervejaria Brahma, o palácio das festas e o chalé da marca *Leite Moça*. Aspectos internos e externos dos pavilhões, tomadas noturnas valorizando a iluminação dos edifícios e vistas panorâmicas tomadas dos que ainda restava do Morro do Castelo.

Guilherme Santos também cobriu os diversos acontecimentos em torno das comemorações do centenário da independência, como a chegada das comitivas internacionais, as paradas militares de inauguração e encerramento e a recepção dos aviadores portugueses Sacadura Cabral e Gago Coutinho pelo presidente Epitácio Pessoa, que em 17 de junho de 1922 chegavam de Portugal da primeira viagem de avião a atravessar o Atlântico. O prefeito Carlos

---

407 O'DONNELL, Julia. *A invenção de Copacabana: Culturas urbanas e estilos de vida no Rio de Janeiro (1890-1940)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013. P.110.

408 KESSEL, Carlos. *A vitrine e o espelho: o Rio de Janeiro de Carlos Sampaio*. Rio de Janeiro: Secretaria das Culturas, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2001. P74.

409 A cobertura oficial da Exposição de 1922 ficou a cargo de Augusto Malta, fotógrafo oficial da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro que não atuava com a fotografia tridimensional.

Sampaio também aparece em algumas imagens, inaugurando pavilhões ou recebendo comitivas estrangeiras.

Vimos neste capítulo que desde a virada do século, a ideia de uma capital embelezada “com vernizes de metrópole europeia” era a concepção dominante entre as principais figuras políticas do país. No início da década de 1920, a necessidade de melhoramentos na cidade que seria palco de uma exposição universal era praticamente consenso, uma vez que os olhares do mundo inteiro estariam voltados para a cidade do Rio de Janeiro. Foi a Exposição de 1922 que afiançou, portanto, o arrasamento definitivo do Morro do Castelo. Para o prefeito Carlos Sampaio, a modernidade do país dependia do arrasamento do morro e, naquele momento, modernidade significava deixar de ser sinônimo de natureza pródiga e exuberante; de riqueza natural. Modernidade significava a submissão dessa natureza à ordem do trabalho e da cultura.<sup>410</sup> A Exposição Universal de 1922 alavancava a ideia de que o produto do trabalho garantiria a riqueza e o progresso das nações, a fim de que o olhar sobre o Brasil deixasse de ser feito exclusivamente sob a ótica da exuberância e do exotismo natural. A ideia era demonstrar “beleza, cultura e progresso”. Além da demolição do Morro do Castelo, o legado da exposição foi a inauguração do Museu Histórico Nacional, o aterro da praia de Santa Luzia e a construção de um novo centro para a cidade, o que na década de 1930 viria a ser a Cinelândia.

Embora, Guilherme Santos tenha sido um defensor ferrenho da manutenção do Morro do Castelo, sua cobertura das comemorações do Centenário da Independência revela que o fotógrafo era também um entusiasta da modernidade e do progresso em algum grau. Ainda que seu discurso oficial demonstre o contrário, como podemos observar na passagem a seguir:

Impiedosamente mutilado, o “Passeio Público” não pode hoje produzir a mesma impressão de outróra; não pode escapar à sanha dos selvagens de casaca, que destituídos de respeito às relíquias que o passado nos legou, destruíram a Colina do Castelo, o chafariz do Largo da Carioca, e tantos outros monumentos cheios de tradição e beleza.<sup>411</sup>

Ou ainda, na entrevista concedida um ano depois: “Até hoje ainda não arrefeceu em meu espírito a indignação contra a destruição de nossas relíquias nacionais. O arrasamento do Morro do Castelo fez desaparecer um monumento de incalculável valor para o Brasil.”<sup>412</sup>

O fato de ter fotografado com tanto esmero o Morro do Castelo às vésperas de sua demolição e, pouco tempo depois, ter fotografado com o mesmo esmero a exposição que teria motivado aquele ato de destruição, faria de Guilherme Santos um homem sem escrúpulos ou

410 SILVA, Lúcia. *História do Urbanismo no Rio de Janeiro: Administração Municipal, Engenharia e Arquitetura dos anos 1920 à Ditadura Vargas*. Rio de Janeiro: E-papers Serviços Editoriais, 2003. Pg. 54.

411 Boletim de Belas Artes, Junho de 1946. No 18. Pp. 167-168.

412 Boletim de Belas Artes, Setembro de 1945. No 9. Pp. 68-69.

somente incoerente? Se lamentou até o dia de sua morte a destruição de tão importante sítio histórico, não seria mais adequado ao seu nobre espírito que não compactuasse com a festa do centenário da independência? Julgamos que não. E reiteramos aqui que trabalhamos com a perspectiva de que o olhar de Guilherme Santos era móvel e dotado daquilo que Alfredo Bosi vai chamar de “senso do relativo”. Ao investigar o “enigma do olhar” de Machado de Assis, Bosi afirma:

A historicidade que penetra os processos simbólicos é mais aberta e complexa que o tempo do relógio, que só mede a conjuntura relativa à contingência biográfica do autor. A historicidade em que se inscreve uma obra de ficção traz em si dimensões da imaginação, da memória e do juízo crítico. Valores culturais e estilos de pensar configuram a visão do romancista, e esta pode ora coincidir com a ideologia dominante no seu meio, ora fastar-se dela e julgá-la.<sup>413</sup>

Sem a intenção de comparar aqui a obra do famoso romancista com o trabalho realizado por Guilherme Santos, entendemos que a historicidade em que se inscreve também a produção de uma coleção de fotografias é aberta e complexa e traz em si dimensões da imaginação e do juízo crítico do fotógrafo, por mais que este creia no realismo fotográfico e busque isto em seu trabalho. Assim, não vemos como desvio de caráter ou mesmo incoerência a atitude de Santos de ter fotografado com a mesma atenção duas realidades antagônicas: a miséria do Morro do Castelo e o esplendor da exposição que tomou o seu lugar. Se “Guilherme Santos, em bôa hora gravou o morro condenado, fixando-o em cerca de quatrocentas chapas estereoscópicas, constituindo a melhor e mais extensa documentação que existe sôbre aquele mundo desaparecido”, foi por seu “interesse puramente espiritual, isto é, sentimental e patriótico.” Nesse caso, porém, seu interesse patriótico afastava-se da ideologia dominante e atuava como uma espécie de denúncia contra ela. No caso do registro da festa do centenário da independência, seu ideal patriótico de provar “que o Brasil não era aquilo que estava sendo apresentado” continuava a prevalecer, com a diferença que dessa vez ele coincidia com a ideologia dominante.

Podemos observar nas vistas expostas a seguir, que Guilherme Santos empreendeu na Exposição do Centenário da Independência de 1922, um verdadeiro turismo estereoscópico através dos pavilhões construídos na Esplanada do Castelo, privilegiando sempre a monumentalidade arquitetônica dos edifícios. Produziu vistas internas e externas dos prédios que, em geral não contemplavam as figuras humanas. Excetuam-se desses casos os registros das participações dos convidados ilustres e/ou das figuras públicas proeminentes, onde podemos observar uma linguagem jornalística similar a empregada na cobertura da visita dos reis belgas.

---

413 BOSI, Alfredo. *Machado de Assis: O enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 1999. P. 12.

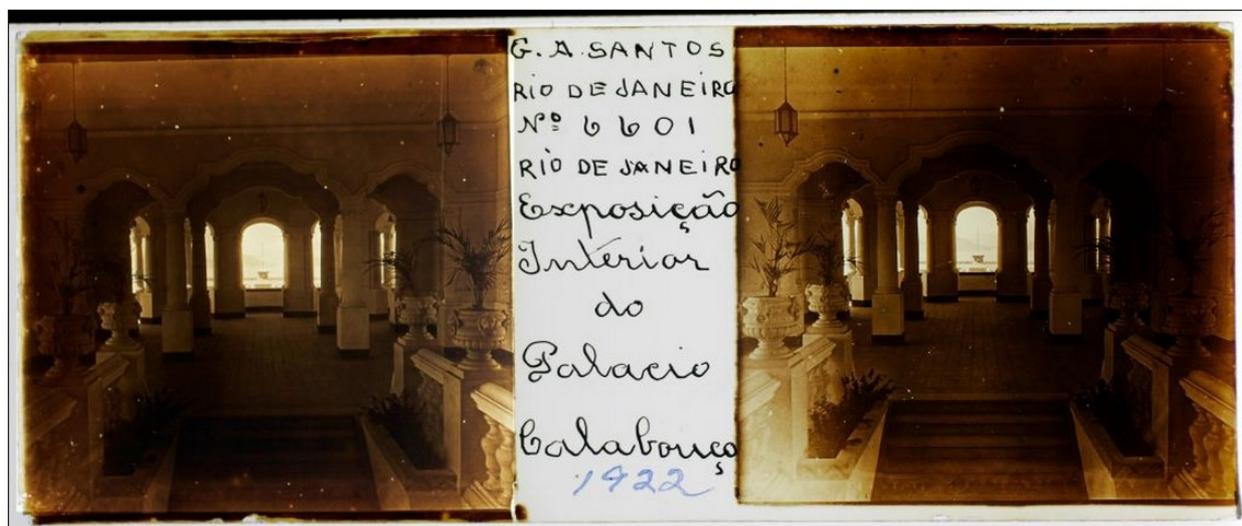
Figura 58: SANTOS, Guilherme. Exposição Pavilhão do Japão, 1922. Coleção Guilherme Santos do Instituto Moreira Salles.



Figura 59: SANTOS, Guilherme. Exposição Centenário à noite Pavilhão Britânico, 1922. Coleção Guilherme Santos do Instituto Moreira Salles.



**Figura 60: SANTOS, Guilherme. Exposição – Interior do Palacio Calabouço, 1922. Coleção Guilherme Santos do Instituto Moreira Salles.**



### 3.4.2.3 – Príncipes, Misses e Missas

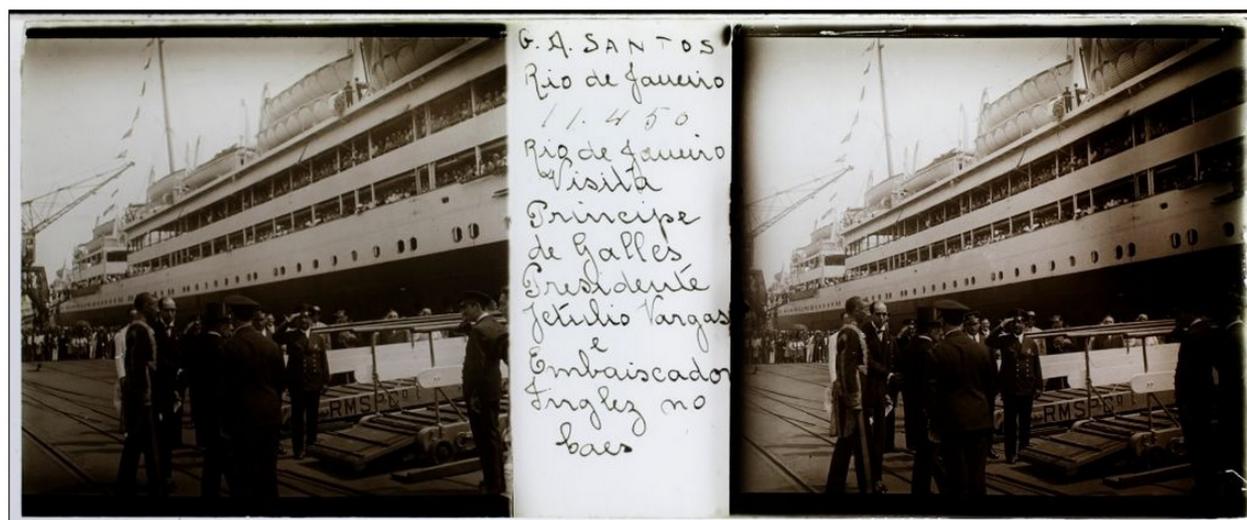
Documentar acontecimentos envolvendo personalidades, principalmente internacionais, fazia parte da missão que Santos tomou para si e, além dos registros das visitas e eventos grandiosos, presentear os convidados com as vistas estereoscópicas que produzia fazia parte do seu ritual. Assim foi feito com os reis da Bélgica, com o presidente de Portugal, Antônio José de Almeida, em 1922 e com o Príncipe de Gales.

No ano de 1931, foi a vez de Eduardo VIII conhecer as terras brasileiras. Acompanhado de seu irmão George, o então herdeiro do trono inglês veio ao país durante uma incursão pela América do Sul. Naquela ocasião, a visita dos nobres britânicos era vista como uma grande oportunidade para o governo provisório de Getúlio Vargas estreitar suas relações diplomáticas com uma das maiores potências econômicas do mundo. Mais uma vez, a imprensa ilustrada se ocupou de alimentar as expectativas da população com o acontecimento, do mesmo modo que Guilherme Santos se ocupou de fotografá-lo em seus mínimos detalhes.

A visita de S.S.A.A o Príncipe de Gales e o Príncipe Jorge Eduardo, ao Brasil, tem uma incedível importância que nunca será demasiado repetir. O Brasil e a Inglaterra, ligados por tradicionais laços de cordialidade crescente e cada vez mais aproximados pelo intercambio commercial, pelo intercambio científico, pelo contato constante de seus povos, bem precisavam desta oportunidade gratissima em que, estamos certos, se demonstrará positivamente o quanto ainda podem ser intensificadas as relações anglo-

brasileiras. De S.A. o Príncipe de Galles irá depender, um dia, a diretriz político-econômica do grande Imperio Britannico (...) O Chefe do Governo Provisório, que tem nos hombros, por força do movimento libertador que o elevou à suprema direcção da Republica, a responsabilidade de representar a nova mentalidade brasileira, terá repetido a S.S.A.A o que o Brasil quer dizer: "Sêde bemvidos à intimidade de nossos corações".<sup>414</sup>

**Figura 61: SANTOS, Guilherme. Visita Príncipe de Galles – Presidente Getúlio Vargas e Embaixador Inglez no Caes, 1931. Coleção Guilherme Santos do Instituto Moreira Salles.**



**Figura 62: SANTOS, Guilherme. Visita Príncipe de Galles – O Cortejo na Avenida Rio Branco, 1931. Coleção Guilherme Santos do Instituto Moreira Salles.**



414 Revista da Semana, 28 de março de 1931. P.15.

A cobertura fotográfica que Guilherme Santos realizou durante a passagem dos irmãos britânicos pelo Rio de Janeiro seguiu a mesma lógica daquela realizada para o casal real da Bélgica e, apesar de ter produzido um número de vistas inferior no segundo caso, podemos dizer que o esmero do fotógrafo na captura dos acontecimentos foi semelhante. Do mesmo modo, a organização da série em ordem cronológica e a atribuição de legendas para explicar a cena de cada vista, demonstram que Santos empregava um *modus operandi* próprio para a produção de séries estereoscópicas deste tipo.

Em sua prática, ele procurava o registro extra-oficial, buscava ocupar os mesmos espaços /da curiosa multidão que acompanhava os eventos e nem sempre sua câmera chegava aos locais ideais para tirar o que se pode chamar de uma “boa fotografia”, principalmente quando comparamos suas imagens com aquelas publicadas nos periódicos e tomadas por fotógrafos profissionais. Algumas vezes o amador conseguia se utilizar de sua influência para entrar em locais restritos, mas dificilmente os encontros a portas fechadas estavam ao alcance de sua *Verascope*. Tudo que se passava aos olhos do grande público, porém, lhe parecia digno de registro. Todo acontecimento que atraía multidões, atraía também o seu olhar.

No ano de 1930, foi o Concurso Internacional de Beleza (Miss Universo) que levou Guilherme Santos a sair às ruas da cidade fotografando a multidão que se aglomerava para acompanhar a passagem das misses. A espera pelas beldades que chegavam de navio levou um enorme contingente de curiosos ao cais do porto, na Praça Mauá, e lá também estava Guilherme Santos com sua câmera. Na Avenida Rio Branco e na praia de Botafogo, ele fotografou as famílias que, de seus automóveis, observavam o desfile das misses em carro aberto. Na figura 63, a legenda revela que o fotógrafo costumava levar sua família para os eventos que fotografava.

**Figura 63: SANTOS, Guilherme. Rio de Janeiro, Concurso Internacional de Belleza – Praia de Botafogo – Mariquinhas e Amalia. Coleção Guilherme Santos do Instituto Moreira Salles.**

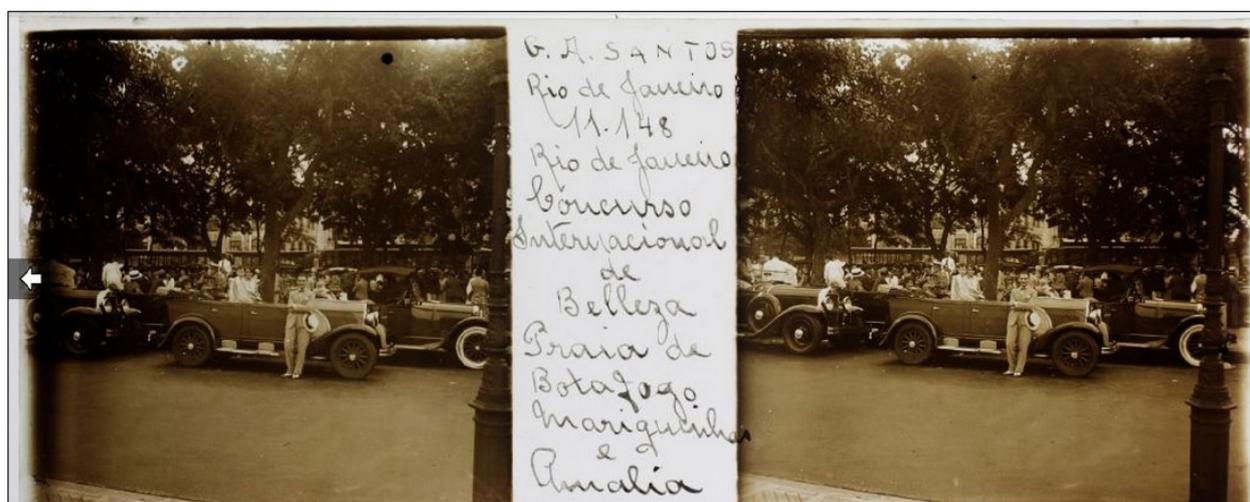


Figura 64: SANTOS, Guilherme. Jubileu Sacerdotal do Cardeal Arcoverde - Parque da Aclamação – Dom Sebastião Leme Celebrando, 1924. Coleção Guilherme Santos do Instituto Moreira Salles.

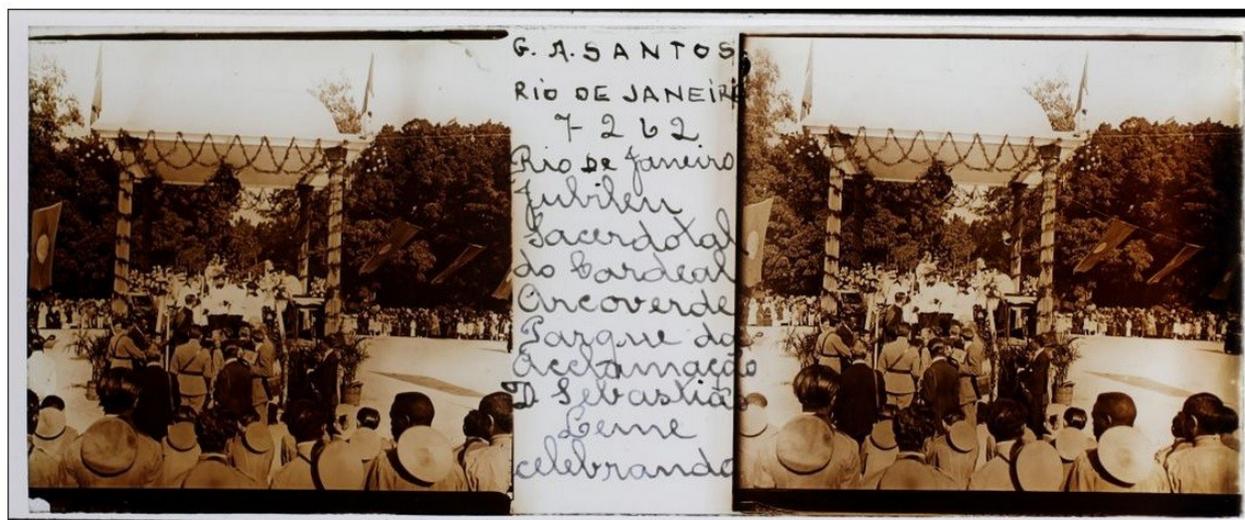
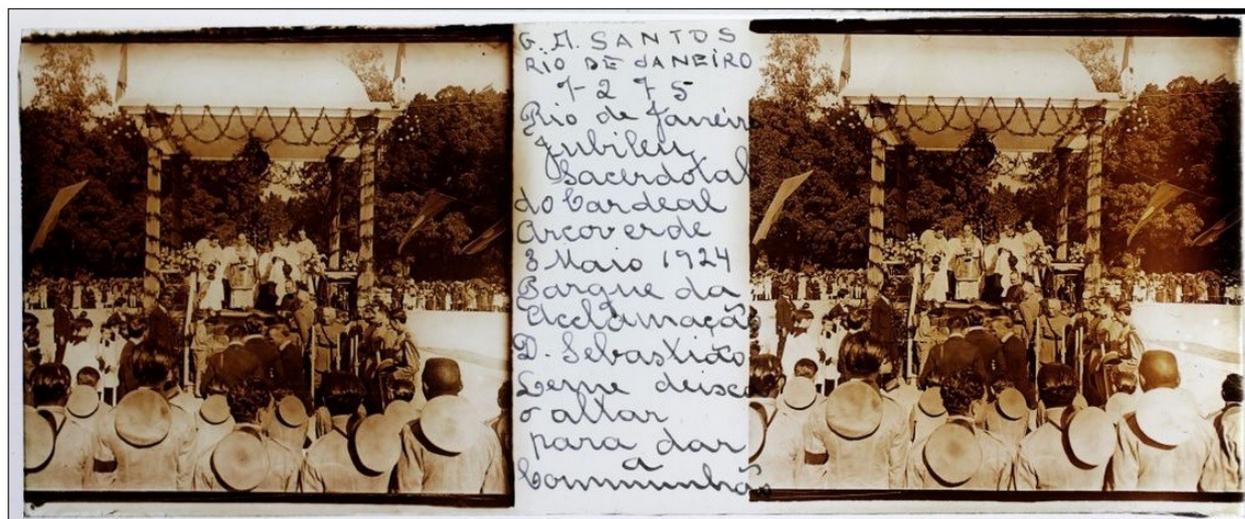


Figura 65: SANTOS, Guilherme. Jubileu Sacerdotal do Cardeal Arcoverde – 3 de maio de 1924 – Parque da Aclamação – Dom Sebastião Leme deixa o altar para dar a comunhão, 1924. Coleção Guilherme Santos do Instituto Moreira Salles.



No ano de 1924 foi intensa a dedicação do fotógrafo na cobertura do Jubileu Sacerdotal do Cardeal Arcoverde. Só na coleção MIS há mais de 400 diapositivos desta série. Festas e celebrações de vários dias foram feitas para comemorar os 50 anos de ordenação sacerdotal do Cardeal e, apesar do elevado número de imagens capturadas naquela ocasião, as fotografias se concentram basicamente na missa solene realizada no Campo de Santana no dia 3 de maio daquele ano. São inúmeras vistas tomadas da “Paschoa dos militares” que se observadas de relance parecem duplicatas, mas se diferenciam uma das outras por pequeníssimos detalhes. Aqui as legendas atuam apontando cada alteração de uma cena para outra. Como podemos observar nas figuras 64 e 65.

Além desta celebração, ganhou destaque na série a “Comunhão da Liga Católica”, outra missa campal realizada no dia seguinte à missa dos militares. Em número bem reduzido, aparecem imagens de procissões nas proximidades da antiga Catedral da Sé. Os eventos da Igreja Católica, não obstante, eram alvos constantes da fotografia de Guilherme Santos que se dedicou ao registro de outras incontáveis celebrações deste tipo. Destas, uma das mais importantes foi, sem dúvida, a cerimônia de inauguração do monumento do Cristo Redentor no Morro do Corcovado, com a presença do então presidente Getúlio Vargas, em 12 de outubro de 1931.

Segundo Darrah, há dois tipos de convenções públicas que foram recorrentemente estereografados: aqueles organizados e planejados, e as assembleias e manifestações mais ou menos espontâneas. Nos Estados Unidos, várias convenções políticas, tanto do Partido Democrata, quanto do Partido Republicano foram fotografadas por editoras especializadas como a *Keystone View*, que em 1908 registrou a Convenção Republicana que ocorreu na cidade de Chicago. Além das convenções políticas, os Jubileus de Paz, e os encontros anuais como os da *Christian Endeavor Society*, que recebiam grandes multidões, também ganharam registro.

The remarkable World Peace Jubilees held in Boston in 1869 and 1872 were extensively stereographed (...) The spontaneous mass meetings and gatherings are quite diverse. Anthony (no. 909) stereographed “The Great Union Meeting” in New York on April 20, 1861, following the surrender of Fort Sumter. Quite different was “Coxey’s Army” of unemployed who in 1894 marched to Washington. Killburn and Jarvis published several views of the marchers approaching Washington and the stragglers idling on the Mall.<sup>415</sup>

A afirmação de Darrah nos revela, portanto, que o hábito de fotografar eventos religiosos e políticos estava em sintonia com a linguagem das editoras especializadas que, desde o século XIX, ditavam as regras sobre os usos e funções da fotografia *stereo* e forjavam uma estética visual para técnica, específica ao mesmo tempo que hegemônica. Foram muitos os eventos

---

415 DARRAH. W.C. *The world of Stereographs*. Nashville, Tennessee: Land Yatch Press, 1997.P. 155.

registrados por Guilherme Santos e seria impossível nos aprofundarmos em todos eles no espaço deste trabalho. Além dos carnavais dos anos de 1914 a 1928, localizamos na coleção MIS os seguintes eventos: “Festa de 7 de setembro – Presidente Dutra e do Uruguai”, “Visita do Presidente Justo”, “O Dia de Caxias Presidente Bernardes”, “Retorno de Café Filho”, “Chegada de Assis Brasil”, “Visita do Presidente Herbert Hoover”, “Visita do Presidente Eisenhower”, “Transferência dos espelhos imperiais”, “Exposição Canina”, “Exposição de Automóveis”, “Feira de Amostras”, “Festa da Sombriinha”, “Missa de Ação de Graças Avião Argos”... Estes são apenas alguns dos títulos de eventos que encontramos na Coleção MIS e que demonstram a verdadeira obsessão do fotógrafo pelo registro de eventos sociais.

Em comum, estas séries apresentam as legendas telegráficas e a organização cronológica num claro diálogo entre a mirada estereoscópica e a linguagem dos periódicos ilustrados do período. Mas, para além destas características formais, a cobertura dos eventos revela traços fundamentais da subjetividade de nosso fotógrafo. Os exemplos que aqui relatamos mostram a importância que Guilherme Santos atribuía às formalidades, às tradições e, principalmente, à aprovação internacional em relação ao “processo civilizatório” brasileiro. Receber bem os visitantes estrangeiros e, ao mesmo tempo, mostrar-lhes nossa aptidão para organizar os mais complexos eventos parece ter sido uma questão *sine qua non* de sua prática. O esmero e entusiasmo na cobertura das visitas dos nobres belgas e ingleses, em especial, demonstram seu apreço pelos regimes monárquicos e a nostalgia que nutria pelos tempos de outrora, quando era ainda um menino.

E, se a cobertura destes eventos denota a importância que Santos concedia aos ritos e formalidades, ao mesmo tempo projetava a cidade visualmente. Em sintonia com os valores de sua classe social, a alta burguesia carioca, alinhava a imagem do Brasil aos parâmetros da burguesia ocidental. Estas vistas alinhavam-se também ao que vinha sendo exposto nas revistas ilustradas do período. Em suas páginas, estas revistas apresentavam à pequena parcela letrada da sociedade brasileira o estilo de vida da elite do país, mas também dos norte-americanos e europeus. Manuais da vida civilizada e moderna, elas também apresentavam os leitores com fotografias de reis, rainhas, príncipes, princesas, chefes de estado e astros do cinema internacional, possibilitando ao público a fruição daqueles momentos de luxo e glamour, ainda que virtualmente.<sup>416</sup> Muito natural, desse modo, que Guilherme Santos também se interessasse por este tipo de registro, aproveitando a oportunidade de divulgar ao mundo todo o cosmopolitismo brasileiro.

---

416 MAUAD, Ana Maria MUAZE, Mariana & LOPES, Marcos Felipe de Brum. *Práticas fotográficas em el Brasil moderno: siglos XIX y XX. IN: Fotografía e Historia em América Latina*. MRAZ, John & MAUAD, Ana Maria (Coord.). Montevideo: CDF Ediciones, 2015. P. 9.

Participar e documentar eventos políticos, religiosos e de entretenimento, representavam para Guilherme Santos mais que um *hobby*, mas uma obrigação moral e cívica. No mesmo sentido, documentar e divulgar as belezas da cidade, eram a sua mais importante missão enquanto cidadão brasileiro. Santos parecia colocar a cima de suas preferências políticas o amor que nutria por seu país e o desejo de divulgá-lo positivamente. Mais uma vez, o “valor de nobreza” de Guilherme Santos aqui se revela e, sua missão “auto-atribuída” se faz novamente cumprida.

### 3.4.3 – A Revolução de 1930 por Guilherme Santos

Se a tendência geral da cobertura estereoscópica era mais voltada para os eventos organizados e planejados, ou para assembleias e manifestações mais ou menos espontâneas, Guilherme Santos fugiu a essa regra em sua prática, ao cobrir como um verdadeiro repórter, o movimento da população da cidade do Rio de Janeiro durante a Revolução de 1930.

Nos primeiros anos da década de 1920, o sistema político-econômico que tem como eixo central a burguesia do café começa a apresentar sinais de desequilíbrio, revelando-se principalmente no inconformismo das classes médias e nas revoltas tenentistas, oposição da jovem oficialidade do Exército ao sistema político em vigor.<sup>417</sup>Politicamente, esse período caracterizou-se pelo domínio das oligarquias agrárias sob a hegemonia dos cafeicultores. O poder em nível local era exercido por “coronéis”. Eram eles a via para a escolha dos representantes ao Congresso e dos candidatos a presidente e vice-presidente da República. Esses chefes políticos pertenciam quase sempre aos partidos republicanos, que tinham caráter estadual.

Após a Primeira Guerra Mundial, a estrutura econômica do país, baseada na monocultura cafeeira, torna-se extremamente vulnerável. Se em fins do século XIX e início do século XX o Brasil detém praticamente o monopólio da produção mundial de café, a partir dos anos 1920 a concorrência de outros países aumenta, acarretando na queda de preços do produto e na política de valorização. Em 1929, esse sistema entra em colapso quando, com a quebra da bolsa de Nova Iorque, o problema da superprodução se agudiza, obrigando o governo federal a comprar grande parte dos estoques dos produtores e a queimar 80 milhões de sacas do produto.

Em agosto daquele ano, os estados de Minas Gerais, Rio Grande do Sul e Paraíba, se uniam para formar a Aliança Liberal, indicando o gaúcho Getúlio Vargas para o cargo de presidente, em oposição ao apoio do então presidente Washington Luiz à candidatura do paulista Júlio Prestes. Este apoio significava a queda do acordo conhecido como política do café-com-leite que possibilitava a alternância de paulistas e mineiros na presidência da república. A

---

417 FAUSTO, Boris. A revolução de 1930: História e Historiografia. São Paulo: Cia. Das Letras, 1997.P. 92.

plataforma da Aliança Liberal, lida em público por Vargas na Esplanada do Castelo no dia 2 de janeiro de 1930, percorria todos os setores da organização do Estado. Entre outros temas, criticava a política de valorização do café, defendia a produção e o desenvolvimento econômico, a reforma do funcionalismo público, a colonização da Amazônia e medidas contra a seca do Nordeste. Por fim, Vargas alertou para o perigo da fraude eleitoral nas eleições do dia 1º de março, uma ameaça ao regime republicano.

Ainda em 1929, a corrente mais radical da Aliança Liberal passou a admitir a hipótese de desencadear um movimento armado em caso de derrota nas urnas. O resultado do pleito de 1º de março de 1930 deu a vitória a Júlio Prestes e Vital Soares, eleitos com 57,7% dos votos. Logo após a derrota nas eleições foram retomadas as articulações para um movimento revolucionário. O assassinato de João Pessoa em Recife, vem acelerar os acontecimentos. Os conspiradores passaram a pressionar os principais chefes e iniciaram os preparativos militares. A posição primeira de Vargas, de aparente oposição à revolta, vem sendo interpretada como uma tentativa de não despertar a desconfiança do governo federal, tendo o Rio Grande condições de preparar o movimento com a quase ignorância do governo. Em 25 de setembro, Vargas e Oswaldo Aranha decidem a data do início da revolução: 3 de outubro. O movimento deveria irromper simultaneamente no Rio Grande do Sul, Minas e estados do Nordeste.

A revolução assim eclodiu às dezessete horas e trinta minutos do dia 3 de outubro no Rio Grande do Sul. Dois dias depois, todo o estado havia aderido à revolução. Em Belo Horizonte, a revolução eclodiu no mesmo dia e na mesma hora em que as forças gaúchas tomaram o quartel-general de Porto Alegre. A marcha das colunas revolucionárias gaúchas continuaria seguindo seu objetivo, em direção a São Paulo. A 10 de outubro, Getúlio Vargas e Góis Monteiro seguiram de trem com destino ao norte do Paraná, prevendo choques violentos com as tropas legalistas. O comboio revolucionário, no qual viajavam estacionou em Ponta Grossa.

Vargas e sua comitiva permaneceram em um dos vagões da composição ferroviária, enquanto Góis montou seu quartel-general numa das dependências do grupo escolar da cidade. Ali, planejou o ataque geral que, tomando como base a frente de Itararé, seria desfechado sobre São Paulo no dia 25 de outubro. Ainda em Ponta Grossa, porém, Góis foi informado pelo seu ajudante-de-ordens das **ocorrências no Rio de Janeiro que culminariam com a deposição do presidente Washington Luís. Um grupo de oficiais-generais, liderados por Augusto Tasso Fragoso, exigiu a renúncia do presidente através de um documento encaminhado por intermédio de dom Sebastião Leme, cardeal-arcebispo do Rio de Janeiro.** Ante a negativa de Washington

Luís, no dia 24 de outubro os militares determinaram o cerco do palácio Guanabara e sua prisão.<sup>418</sup> (Grifo nosso).

As vitórias dos revolucionários também ocorriam em Minas e no Nordeste. Diante disso, no Rio de Janeiro, uma Junta Militar depôs Washington Luís, assumiu o governo e empossou Vargas no dia 3 de novembro daquele ano, como chefe do Governo Provisório da República.

Antes disso, porém, em 31 de outubro, Vargas havia desembarcado na capital precedido por três mil soldados gaúchos, sendo recebido com uma manifestação apoteótica de apoio. Na ocasião, até mesmo as sedes dos jornais que apoiavam o governo deposto foram destruídos. No Rio de Janeiro, atos ocorreram nos jornais *O Paiz*, *A Noite*, *Gazeta de Notícias* e *Vanguarda*.

Guilherme Santos acompanhou de perto alguns destes acontecimentos. O primeiro deles foi o empastelamento da *Gazeta de Notícias*, no dia 3 de outubro, momento em que eclodiu a revolução.

Mais uma vez, a vista vem acompanhada de legenda explicativa: “Revolução – Rua do Ouvidor – Ataque a Gazeta de Notícias”. A fotografia foi tirada provavelmente da varanda de um prédio localizado na esquina da Avenida Rio Branco com a Rua do Ouvidor e traz uma tomada geral do acontecimento. É possível observar uma multidão de homens aglomerados na esquina das ruas e também adentrando a Rua do Ouvidor. No entanto, por ter sido tomada de uma distância considerável do acontecimento, a fotografia não nos fornece muitas informações, além do que é explicado na legenda. O uso do visor estereoscópico não traz muita diferença para quem a observa a olho nu, sendo vantajosa somente para aproximar um pouco mais nossa visão da cena.

Há ainda outras fotografias tomadas neste episódio. Em um determinado momento do conflito, Guilherme Santos desceu à rua para fotografar o empastelamento mais de perto. Mais uma vez a imagem em si pouco revela, e as legendas são fundamentais para a sua interpretação. É o caso da vista da figura 67: “Revolução – Avenida Rio Branco – Entusiasmo popular – Incêndio dos móveis da ‘A gazeta’”. Ainda que esta fotografia tenha sido tomada da rua e não do alto de um prédio como a anterior, o que está em foco na cena são os homens aglomerados e não há indícios de móveis sendo queimados.

Outro fato que Guilherme Santos acompanhou com suas lentes, foi a deposição do presidente Washington Luís. No dia 24 de outubro, ele sai preso do Palácio do Catete e, acompanhado do arcebispo do Rio de Janeiro Cardeal Dom Sebastião Leme (que negociou sua

---

418 ABREU, Alzira Alves. Revolução de 1930. Verbetes Temáticos. Cpdoc/FGV Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/revolucao-de-1930-3>. Última consulta em: 09/01/2018 às 12:00.

rendição), é conduzido até o forte de Copacabana, onde permanece até o dia 26. Do navio Alcântara, que sai da Baía de Guanabara, o presidente deposto é enviado para o exílio.

Na figura 68 podemos observar o ex-presidente fardado de uniforme branco, acompanhado de uma comitiva que incluía também Dom Sebastião Leme. Ao contrário da maioria das vistas, esta não possui legenda e, só podemos identificá-la por encontrar-se na série “Revolução de 30”. O grupo posa para o fotógrafo num local que se assemelha a um porto, o que nos leva a crer que a fotografia foi tomada no dia do embarque de Washington Luís para o exílio.

Após a deportação de Washington Luiz, a agitação nas ruas da cidade continua conforme o êxito dos revolucionários vai se tornando mais evidente. Com a vitória definitiva da Revolução, e a chegada de Getúlio Vargas na capital, Guilherme Santos sai às ruas para registrar a euforia do povo, ou o que ele vai chamar de “expansão da ira popular contra a imprensa governista”, e o empastelamento e incêndio do jornal *O País*. Na figura 69 podemos observar uma espécie de marcha na Avenida Rio Branco rumo ao jornal que estava sendo invadido. Dessa vez Santos acompanha e registra o movimento da rua. No chão, centenas de pedaços de papel que foram jogados do alto dos prédios em comemoração à vitória. A “turba” caminha unida, alguns homens empunham bandeiras, outros chapéus. A partir daí, ele dá continuidade a série, tomando fotografias sempre do asfalto e localizando-se cada vez mais próximo dos populares.

Durante o empastelamento do jornal *Vanguarda*, Guilherme registrou na Avenida Rio Branco o momento em que os populares desenrolavam a bobina de papel que foi tirada da sede do jornal (Figura 70). Na figura 71, “Avenida Rio Branco – Expansão de Militares e civis após a Vitória”, ele registrou a passagem dos militares em carro aberto pela principal avenida da cidade. Nela observamos uma multidão aglomerada saudando as tropas revolucionárias. É possível ver um homem em cima de um poste, provavelmente na tentativa de melhor enxergar os “heróis da nação”. Nas varandas dos edifícios, grupos também podem ser vistos a observar a festa. Tomadas da rua e não do alto de um prédio, a sensação de quem visualiza as duas fotografias é de alguém que observa os acontecimentos como o narrador na terceira pessoa. Um curioso que tudo vê, observa e narra, mas não participa.

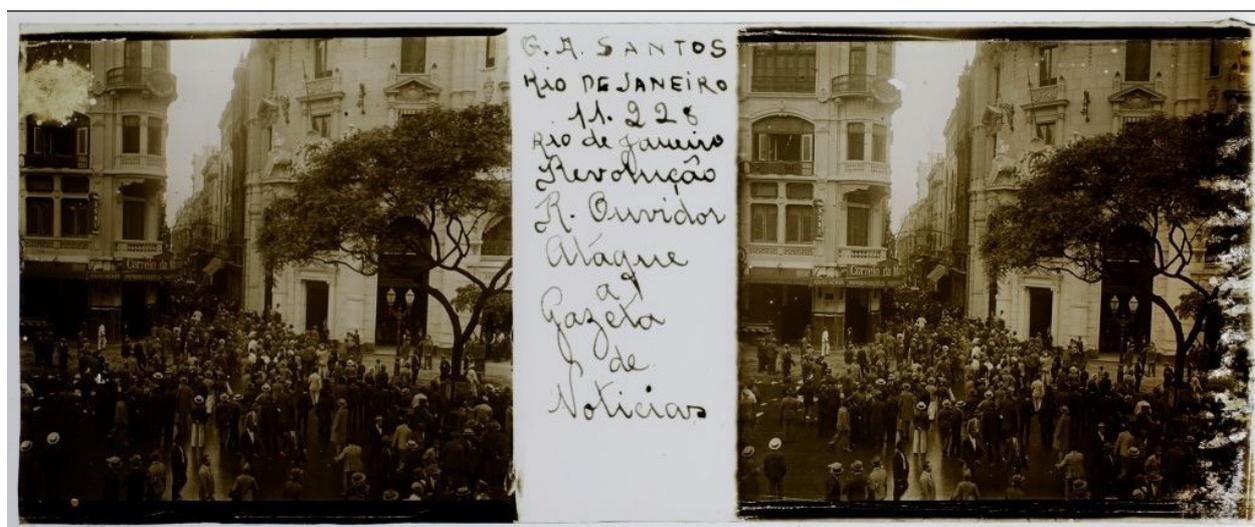
Na figura 72, podemos perceber o movimento de aproximação do fotógrafo dos protagonistas da revolução. Ele sai da calçada de onde tomou a fotografia anterior e se embrenha no meio dos populares, que ovacionam os soldados. O botão foi apertado quando o fotógrafo encontrava-se bem próximo ao carro dos heróis, de frente para eles. Observar esta fotografia ao estereoscópio proporciona a sensação de estar no meio da multidão, como se estivéssemos prestes a abraçar o capitão, repetindo o movimento do homem que parece estar se dependurando nele. O clima que a fotografia transmite é de entusiasmo. É como se ouvíssemos o som da cena: palmas,

cantos, gritos, buzinas, palavras de ordem e vivas. Aqui Guilherme Santos extraiu todo o potencial imersivo da estereoscopia. A legenda, “O capitão glorificado pelo povo”, apenas ratifica o que a imagem evidencia.

A cobertura estereoscópica de Guilherme Santos durante a Revolução de 1930, insere-se no projeto de documentação do fotógrafo. Seu posicionamento diante dos fatos não foi revelado em nenhuma das fontes que consultamos. Aparentemente, não há um engajamento evidente de Guilherme Santos em favor da causa revolucionária. Porém, a julgar pelas vistas que aqui expusemos, supomos que o fotógrafo nutria certa simpatia pelos rebeldes. A começar pelo fato de que ele se refere ao movimento com a linguagem dos vitoriosos, utilizando nas legendas a palavra “revolução”. Além disso, este episódio foi o único movimento do tipo que o fotógrafo cobriu, tendo deixado de lado eventos políticos como a Revolta da Chibata, em 1910, a Revolta dos 18 do Forte, em 1922, e a Intentona Comunista de 1935.

Na cobertura da Revolução de 1930, Guilherme Santos atuou como um verdadeiro repórter fotográfico, presente nos locais e nos momentos onde os fatos ocorriam.<sup>419</sup> Alternando fotografias tomadas à distância, com outras tiradas a poucos metros dos populares, o fotógrafo simulava uma neutralidade diante daquele acontecimento histórico e atuava como um verdadeiro documentalista. Este posicionamento, demonstra sua crença inabalável no “verdadeiro fotográfico”, mas sobretudo no poder da estereoscopia, para ele a técnica “mais perfeita e verdadeira que nenhum outro processo é capaz de oferecer”.

**Figura 66: SANTOS, Guilherme. Revolução – R. do Ouvidor – Ataque a Gazeta de Noticias, 1930. Coleção Guilherme Santos do Instituto Moreira Salles.**



419 MAUAD, Ana Maria MUAZE, Mariana & LOPES, Marcos Felipe de Brum. Práticas fotográficas em el Brasil moderno: siglos XIX y XX. IN: Fotografia e Historia em América Latina. MRAZ, John & MAUAD, Ana Maria (Coord.). CDF Ediciones: Montevideo, 2015. P. 96.

Figura 67: SANTOS, Guilherme. Revolução – Avenida Rio Branco – Entusiasmo popular – Incêndio dos móveis da “A gazeta”. Coleção Guilherme Santos do Instituto Moreira Salles.



Figura 68: SANTOS, Guilherme. [Deposição de Washigton Luiz], 1930. Coleção Guilherme Santos do Instituto Moreira Salles.



Figura 69: SANTOS, Guilherme. Revolução – Expansão da ira popular contra a imprensa governista - Coleção Guilherme Santos do Instituto Moreira Salles.



Figura 70: SANTOS, Guilherme. Revolução Avenida Rio Branco – Bobina de papel tirada da Vanguarda, 1930. Coleção Guilherme Santos do Instituto Moreira Salles.



Figura 71: SANTOS, Guilherme. Revolução – Avenida Rio Branco – Expansão de militares e civis após a vitória, 1930. Coleção Guilherme Santos do Instituto Moreira Salles.



Figura 72: SANTOS, Guilherme. Revolução – O Capitão glorificado pelo povo – Avenida Rio Branco, 1930. Coleção Guilherme Santos do Instituto Moreira Salles.



#### 3.4.4 – O Turismo estereoscópico na obra de Guilherme Santos

Se Guilherme Santos tinha verdadeira adoração pelo registro dos aspectos sociais da cidade do Rio de Janeiro, ele não se furtaria, no entanto, de realizar o turismo estereoscópico clássico, aos moldes do que era representado nas vistas de editoras como a *Maison Richard*.

Desse modo, os monumentos arquitetônicos da cidade do Rio de Janeiro, mas também de Belo Horizonte e São Paulo, aparecerão muitas vezes em sua obra.

Estas séries, em geral, retratam edificações individuais, onde o contexto urbano é reduzido ao essencial de modo que raramente aparece como elemento ativo da composição. A figura humana também é elemento raro, e são vistas somente no contexto da rua. O edifício exemplar é o ator principal deste tipo de vista estereoscópica. Estas fotografias concorrem para reforçar os efeitos do majestoso, do opulento ou do monumental nas arquiteturas dos edifícios religiosos, mas também daqueles palacetes construídos e/ou ocupados pelo poder público. Assim, abrange edifícios da administração pública, mas também aqueles de usufruto da população, como museus, teatros e bibliotecas.

Podemos incluir nesta lista, as já citadas vistas dos parques e praças públicas tão apreciados por Guilherme Santos e fotografados em detalhes. Também as esculturas, estátuas, bustos, de personalidades públicas, ou seres míticos foram amplamente registrados. Vimos que no Passeio Público, o fotógrafo preocupou-se em registrar todos os monumentos do local. O mesmo movimento vai se repetir em outros locais como o Jardim Botânico e o Campo de Santana. Neste último ganham destaque as esculturas As Quatro Estações: Inverno, Verão, Outono e Primavera, de autoria de Jean Baptista Gasg e Gustav Frédéric Michel. Na Praça Tiradentes, Santos produziu uma série da Estátua Equestre de Dom Pedro I, contemplando diversos ângulos do monumento ao imperador.

Os monumentos da cidade do Rio de Janeiro gravados por Guilherme Santos são incontáveis e poderíamos dedicar um capítulo inteiro a eles. Por hora, basta ter em mentes que estas vistas estavam imbuídas do discurso didático do fotógrafo e inseriam-se no seu “museu imaginário” particular. Este museu particular, no entanto, estava sendo construído para, no futuro, servir e educar todos os cidadãos que se interessassem a aprender mais sobre a história do Brasil. As vistas de turismo estereoscópico de Guilherme Santos provam a inserção do fotógrafo na “mirada estereoscópica”, ao mesmo tempo em que se adequam ao seu propósito missionário. No entendimento do fotógrafo, elas serviam de prova de que as principais cidades brasileiras estavam inseridas no processo civilizacional da modernidade. Por ser o local de residência de Guilherme Santos, a cidade do Rio de Janeiro será obviamente a mais contemplada por este tipo de estética. Por razões práticas, no entanto, optamos por apresentar neste espaço a série que o fotógrafo realizou na capital paulista, provavelmente no ano de 1916.

Na figura 73 podemos identificar a tendência pela valorização do edifício monumental. Nela, não há presença humana e o objeto central é o prédio do Museu do Ipiranga e o jardim do entorno. Inaugurado em 1895 como Museu de História Natural, o Museu do Ipiranga (Museu

Paulista) foi construído com o intuito de ser um marco representativo da Independência do Brasil, da História do Brasil e do Estado de São Paulo. No período do centenário da independência, em 1922, reforçou-se o seu caráter histórico. De estilo eclético, a vista valoriza toda sua majestuosidade. Guilherme Santos, brinca com a imagem do prédio refletida no lago do jardim, estratégia constantemente usada pelo fotógrafo. Na legenda ele chama a atenção para a “miragem” convidando o observador a partilhar de suas sensações sinestésicas.

Nas vistas 74 e 75, Guilherme utiliza-se mais uma vez do potencial imersivo da estereoscopia, ao valorizar a profundidade na composição das imagens. Ambas foram realizadas no passeio (Belvedere) do Parque da Avenida Paulista, também conhecido como Parque Trianon. Na primeira, temos a escultura “Aretuza” em destaque. O fotógrafo optou por registrar as “costas” da musa, a fim de valorizar os efeitos da luz solar na galeria de colunas que se forma a sua frente. Já na vista seguinte, percebemos que o fotógrafo realizou o movimento contrário. Localizou-se no extremo oposto da galeria, de modo que nossa vista caminha por toda ela até encontrar ao seu final, a estátua Aretuza.

As vistas produzidas no Belvedere possibilitaram a Santos não somente o exercício da profundidade e da imersão, mas também o registro de um local identificado com a alta sociedade paulistana. Demolido em 1957 para a construção do Museu de Arte de São Paulo, o Belvedere Trianon foi inaugurado em 1916 como um clube que rapidamente se tornou ponto de encontro obrigatório da intelectualidade local e transformou-se em um símbolo da elite e da riqueza paulista.

Na figura 76 uma vista tomada na região do Vale do Anhangabaú, no centro da cidade. Apesar de a legenda destacar o edifício do Automóvel Club, temos uma vista geral da área, tomada do Viaduto do Chá. Assim, é possível observar os vários prédios da região, a pavimentação do local, os jardins, e os automóveis que por ali circulavam. Toda a modernidade, progresso e riqueza da cidade de São Paulo são apresentados ao observador através destes elementos que compõem a imagem.

Progresso e riqueza também estão representados na figura 77, tomada no interior da Estação da Luz. A vista destaca a luz solar que adentra a estação pela sua imponente vidraça e reluz nos seus suportes de ferro, causando no observador um certo incômodo, tamanha a violência dos raios sobre a vista. Não obstante, o vidro e o ferro são os materiais que representam, desde o século XIX, a funcionalidade do sistema industrial moderno, tendo no Palácio de Cristal de Londres seu primeiro e maior expoente. Mas na Estação da Luz, o vidro e o ferro simbolizavam, além do progresso da humanidade, a porta de entrada do mais próspero estado da federação. A estrutura fotografada por Santos somente começou a ser construída em

1901, mas desde 1867 a estação tinha papel importante na conexão da capital paulista às fazendas de café e ao Porto de Santos. Símbolo do poder paulista durante a República do Café com Leite, pela estação eram obrigados a passar todos os políticos, empresários, diplomatas e intelectuais que chegassem a cidade de São Paulo.

O turismo estereoscópico que Guilherme Santos empreendeu nas cidades brasileiras aproxima-se do “turismo comercial” das editoras de vistas europeias e norte-americanas. Em seu trabalho identificamos especialmente uma semelhança com o que era produzido pela *Verascope/Richard*, não só porque o fotógrafo utilizava o sistema da marca, mas sobretudo porque colecionava suas vistas desde que se iniciou na prática. Natural, então que a *Richard* exercesse sobre ele uma maior influência.

Para além deste fatores estéticos, interessa-nos perceber que a série aqui exposta é representativa do Brasil que Guilherme queria divulgar mundo afora. Em São Paulo, o fotógrafo perseguiu a construção de uma imagem positiva para o país como um todo. A mesma monumentalidade, a mesma civilidade e modernidade que buscou na capital paulista, pode ser encontrada em Belo Horizonte e no Rio de Janeiro. O turismo estereoscópico de Santos, portanto, servia para ele como a prova de que o progresso da nação brasileira não se restringia ao âmbito da capital federal, mas era compartilhado por toda nação.

**Figura 73: Figura São Paulo - Jardim do Ipiranga - O museu miragem. Coleção Guilherme Santos do Instituto Moreira Salles.**

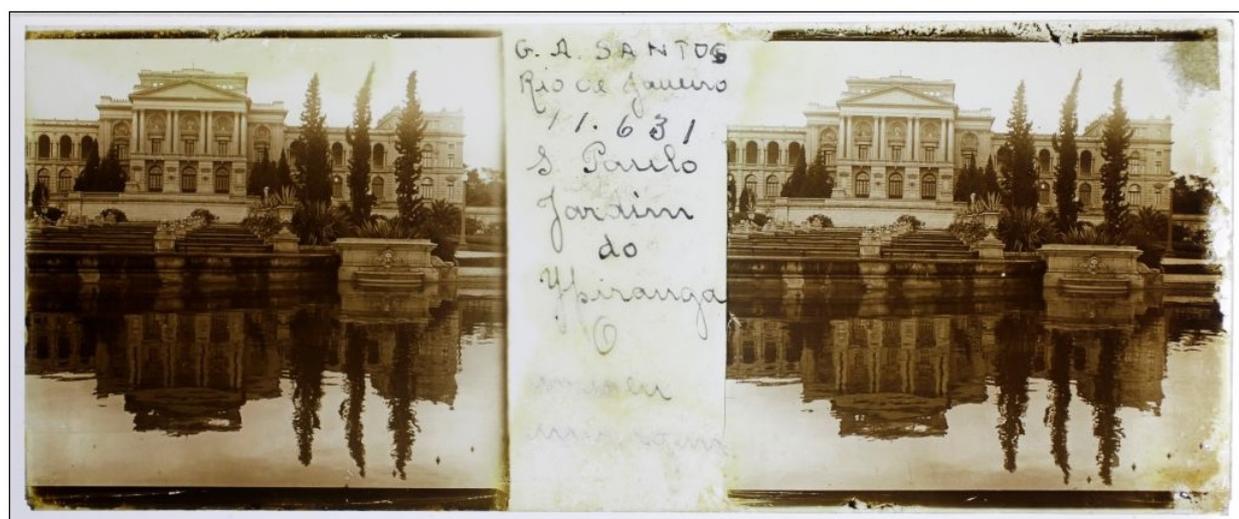


Figura 74: São Paulo Jardim Paulista Estatueta de Arethusa. Coleção Guilherme Santos do Instituto Moreira Salles.

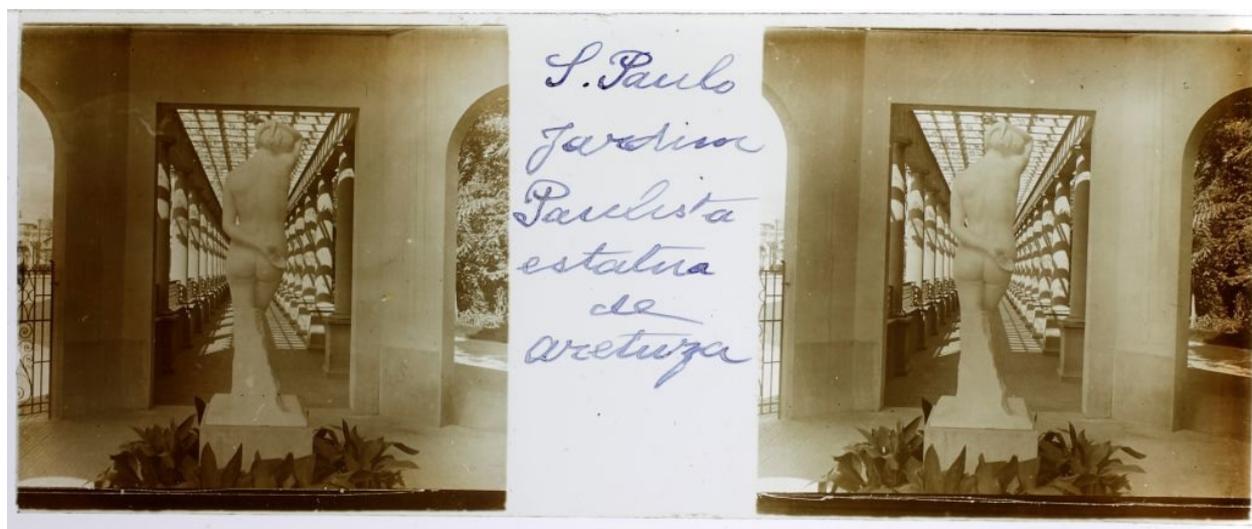


Figura 75: SANTOS, Guilherme. São Paulo Parque da Avenida Paulista Galeria das Colunas Arethusa ao fundo. Coleção Guilherme Santos do Instituto Moreira Salles.



Figura 76: SANTOS, Guilherme. São Paulo Automóvel Clube vista tomada do viaduto do chá. Coleção Guilherme Santos do Instituto Moreira Salles



Figura 77: SANTOS, Guilherme. São Paulo Interior da Estação da Luz. Coleção Guilherme Santos do Instituto Moreira Salles.



### 3.5 – A mirada estereoscópica de Guilherme Santos, a título de conclusão do capítulo

E, nessa tentativa de paralisar o tempo, se incluíam não apenas as técnicas de produção e reprodução de imagens e sons, mas também as modernas possibilidades de locomoção em veículos como os trens, bondes com tração elétrica, automóveis. Porque de certo modo ofereciam o espetáculo de uma superação de distâncias, antes aparentemente enormes, graças aos movimentos mecânicos. E também, de um controle possível sobre o

tempo, que parecia possível alargar ou comprimir, de acordo com o uso ou não de tais maquinismos.<sup>420</sup>

Tendo produzido mais de 20 mil vistas estereoscópicas, ao longo de mais de cinquenta anos, é evidente que a obra de Guilherme Santos é extremamente variada, sendo possível identificar em seu trabalho múltiplas formas de fotografar. As séries aqui apresentadas mostram que Guilherme dialogava com a produção fotográfica amadora e mesmo profissional de seus contemporâneos, estando seu trabalho amplamente inserido naquilo que chamamos de cultura visual de uma época. Porém as séries mostram também que, mesmo gozando de conhecimentos técnicos, a fotografia de Guilherme Santos é marcada pela especificidade estereoscópica. Este diferencial limitou seu trabalho como “fotógrafo artista”, uma vez que a fotografia tridimensional não lhe permitia fotografar em ambientes fechados de maneira satisfatória, ao mesmo tempo que limitava a circulação de suas imagens entre os colegas do Photo Clube Brasileiro.

Por outro lado, a técnica tridimensional possibilitava ao comerciante a busca pela sinestesia da fotografia estereoscópica. É claro que nem sempre o fotógrafo tinha êxito na composição de imagens multissensoriais. Em algumas vistas percebemos que o uso do visor estereoscópico pouco contribui na visualização da imagem, em outras, não é possível compreender o contexto da fotografia sem a legenda explicativa. Mas, o próprio uso de legendas é, em si, uma estratégia típica da fotoestereoscopia, muito utilizada pelas editoras de vistas estereoscópicas do século XIX. Exercícios e tentativas que indicam a inserção de Guilherme Santos na “mirada estereoscópica”.

A *Photo-Revista do Brasil* e a revista *Photogramma* são as poucas publicações sobre fotografia consultadas por Guilherme Santos às quais tivemos acesso. Entretanto, sabemos que o fotógrafo colecionava vistas estereoscópicas da *Verascope/Richard*, o que pode ter contribuído para sua identificação com a “mirada estereoscópica”. Outros elementos evidenciam a sua adesão, entre os quais destacam-se: a composição das imagens – colocando, geralmente, algum elemento no primeiro plano, à margem da fotografia, para destacar o efeito de profundidade - ; a escolha das temáticas; e a organização/identificação das séries, através do uso da ordem cronológica e das legendas inseridas no espaço em branco entre as duas fotografias.

Nesse sentido, podemos dizer que Guilherme Santos foi um observador típico da modernidade, como aquele definido por Crary. Ao mesmo tempo causa e consequência da modernidade, Guilherme sofreu um processo de modernização do seu olhar e ajustou-se a uma constelação de novos acontecimentos, forças e instituições e, a partir daí, elaborou uma

---

420 SUSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de Letras. Literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Cia das Letras, 1987.P.49.

identidade visual própria. Pintura e escultura acadêmica, fotografia pictorialista, revistas ilustradas, fotografia documental, fotografia estereoscópica. Todos esses elementos vão contribuir na formação da mirada estereoscópica própria a Guilherme Santos. Em sua obra, arte e ciência integravam um único espaço entrelaçado de saberes e práticas.<sup>421</sup>

Dentre estes conhecimentos, é óbvio que Guilherme vai eleger aqueles que são de seu maior interesse. Nesse sentido, sua enciclopédia estereográfica abarca somente o que sua visão de mundo considerava relevante para o conhecimento das gerações futuras. Seus interesses por sua vez estavam relacionados às experiências que viveu em seu meio cultural. Que meio cultural era esse? O meio da “nobre-burguesia” que viveu o final do século XIX e início do século XX no Brasil e vivenciou, não só as profundas transformações econômicas que o avanço do capitalismo trouxe, mas a transição do regime monárquico para o republicano. Guilherme Santos nasceu no Brasil Imperial, viu a república ser proclamada, viveu a Primeira República e presenciou todas as transformações comportamentais e urbanísticas que o novo regime trouxe. Viu tudo que era sólido desmanchar no ar e tomou para si a missão de documentar para as gerações futuras aquilo que ele sabia estar prestes a desaparecer.

Paralelamente, vivenciou uma verdadeira revolução visual, mas sobretudo técnica, que se define no Brasil especialmente a partir de fins da década de 1880. Ou seja, assistiu a ampliação da rede ferroviária no país, o uso da iluminação elétrica nos teatros, a adoção da tração elétrica nos bondes, o aparecimentos dos primeiros balões, zepelins e aeroplanos, o crescimento do número de automóveis nas ruas. Assistiu também à difusão da telefonia, do fonógrafo e a introdução de novas técnicas de registro sonoro, bem como de novas técnicas de impressão e reprodução de textos, mas também de desenhos e fotografias, cada vez mais presentes nos periódicos e nos reclames publicitários.<sup>422</sup> Junto a difusão da fotografia, assistiu também à difusão das imagens em movimento nos cinematógrafos, que vão se tornando cada vez mais numerosos na capital federal. Não obstante, Guilherme presenciará também a popularização da fotografia entre não-profissionais e o surgimento do primeiro clube de fotógrafos amadores, o Photo Clube do Rio de Janeiro que dará origem ao Photo Clube Brasileiro, ao qual se filiará 15 anos depois.

Guilherme assiste então, não só um processo de mudanças políticas e culturais radicais, mais especialmente uma mudança drástica na percepção do tempo, que era agora uma percepção fragmentária, “obediente ao império de hoje e à restrição do presente ao instante a que se assistia

---

421 CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador. Visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2012. P.18.

422 SUSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de Letras. Literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Cia das Letras, 1987 P.29.

então, pendendo para a crônica ou o instantâneo fotográfico.”<sup>423</sup> Esta mudança na percepção do tempo que exige cada vez mais imagens técnicas reflete, por sua vez o desejo de modernização que vai impulsionar as reformas urbanas e sanitárias que vão colocar abaixo símbolos da cidade que pareciam, até então, intocáveis. Por esta razão, Guilherme empreendeu uma cobertura detalhada do Morro do Castelo às vésperas de sua demolição definitiva e, quando perguntado sobre as razões que o levaram aquele ato, respondeu: “Não tendo forças para impedir o fato, procurei gravar do melhor modo o trecho a ser destruído, para minorar esse desastre. Hoje possuo em meu arquivo aspectos do Brasil que ninguém mais poderá ver senão através de minhas chapas.”<sup>424</sup>

Guilherme Santos parecia ter consciência de que a civilização da qual participamos existe com evidência nos utensílios que produzimos e utilizamos, ao se iniciar na fotografia estereoscópica. O comerciante acreditava, sobretudo, no poder pedagógico de suas estereografias. Fotografava com um grande apego ao passado, que não é único, mas vários passados sobrepostos: seu próprio passado vivido na infância, nos tempos da monarquia; o “passado de glórias” da cidade do Rio de Janeiro, fundada no Morro do Castelo, a “Acrópole brasileira”; o passado que ainda estava por vir quando se iniciou na fotografia; o passado da estereoscopia, que ao longo do século XX foi se tornando obsoleta. Apegado à sua crença, com a fotografia estereoscópica, Guilherme fazia surgir “o progresso através da tradição que desaparece”<sup>425</sup>.

Não obstante, o passado que Guilherme Santos fez questão de gravar em chapas estereoscópicas estava imbuído de um viés ideológico bem claro. Ainda que não trabalhasse para nenhum órgão estatal, não fosse funcionário de nenhum jornal e nem mesmo costumasse comercializar suas vistas, elas tinham uma função bem definida para o fotógrafo: mostrar que o Brasil não era um país de selvagens. Esta imagem que Guilherme Santos tentou construir sobre o Brasil no exterior era obviamente uma imagem idílica, idealizada por um homem da alta burguesia e saudoso da monarquia. Era a imagem de um país moderno, civilizado, habitado por uma população de maioria branca, bem educada, que sabia receber os ilustres estrangeiros que por aqui passavam, bem como organizar eventos internacionais de grande porte. Esta imagem geral do país, excluía de suas vistas os bairros do subúrbio do Rio de Janeiro, os negros, as favelas já em expansão, a pobreza e a miséria. Logo, tudo que não aparece na fotografia de Guilherme Santos, pode nos revelar ainda mais sobre o viés ideológico de sua missão.

---

423 SUSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de Letras. Literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Cia das Letras, 1987. 99.

424 Boletim de Belas Artes. No 9 Setembro de 1945.

425 Revista A Noite. 1 de agosto de 1950.

O fato de Guilherme Santos ser um monarquista convicto e o país moderno e civilizado que ele queria divulgar fazer parte de um projeto do regime republicano, somente em aparência evidencia uma incoerência. Mostramos aqui que seu campo perceptivo foi construído por várias identidades, bem como, o mundo por ele percebido não era apenas o mundo dele, mas também o mundo onde ele via se delinarem as condutas de outras pessoas. Só nos conhecemos na nossa inerência ao tempo e ao mundo, ou seja, na nossa ambiguidade<sup>426</sup>, e é assim que devemos entender as supostas contradições de Guilherme Santos.

Crendo na objetividade da estereoscopia e carregado de uma missão bem definida desde o princípio, o fotógrafo não se contentou em restringir suas vistas aos pouco observadores de seu círculo familiar e social. Aí temos uma característica fundamental que o diferencia dos demais estereoscopistas. O esforço empreendido por Guilherme Santos não é comparável ao de nenhum outro fotógrafo do tipo e, até mesmo entre os adeptos da fotografia plana é difícil encontrar uma produção tão extensa. Mas, especificamente entre os adeptos da estereografia, sabemos que a maioria das coleções de vistas estereoscópicas produzidas por amadores no Brasil encontram-se ainda hoje em coleções particulares ou foram adquiridas por museus e arquivos públicos muito recentemente, através de negociação com os descendentes dos fotógrafos.<sup>427</sup> Guilherme, por sua vez, perseguia pelo menos desde a década de 1940, a ideia de vender sua coleção a um museu ou arquivo público e não vai descansar enquanto não alcançar este objetivo.

Esta busca incessante que só termina ao final de sua vida, mostra o desejo subjetivo do fotógrafo de se eternizar e tornar sua obra um patrimônio público. O que significa que Guilherme desejava que ela atuasse na orientação dos indivíduos em um contexto de identidade coletiva, obrigação e poder. Assim, a cobertura documental do fotógrafo pode ser avaliada como um exercício de fotografia pública que tinha o objetivo de associar a informação sobre o evento à fruição estereoscópica.

Ora, se a obra de Guilherme Santos não se tornou uma referência visual nacional - no sentido que poucos são os brasileiros que conhecem suas vistas -, não podemos negar que seu trabalho sempre esteve em consonância com a cultura visual do seu tempo e que, nesse sentido, o fotógrafo ajudou a formar uma memória coletiva acerca do Brasil da primeira metade do século XX e, mais especificamente acerca da cidade do Rio de Janeiro. Não obstante, depois de muitas tentativas, Guilherme consegue finalmente vender sua coleção de vistas estereoscópicas para o poder público no ano de 1964.

---

426 MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2006. P.349.

427 Ver ADAMS, Gavin. *A mirada estereoscópica e a sua expressão no Brasil*. 2004. 139 fls Tese (Doutorado em Comunicação e Estética do Audiovisual) Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004. Anexo 1: Coleções Estereoscópicas.

O processo de musealização da obra de Guilherme Santos, a trajetória de suas vistas estereoscópicas e os usos e funções a elas atribuídas após sua morte é assunto para o nosso próximo capítulo. Por ora, cremos que as séries apresentadas aqui nos auxiliam na compreensão do fotógrafo enquanto sujeito observador e, portanto, campo onde a visão se materializa na história.

#### Capítulo 4: *As Coleções Guilherme Santos: uma origem, múltiplas trajetórias.*

Depois de mais de meio século de prática e colecionismo de estereoscopia, Guilherme Antônio dos Santos se desfaz definitivamente de seu “arquivo histórico estereoscópico”, a fim de torná-lo acervo do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS), no ano de 1964. Porém, neste processo o fotógrafo decide manter parte de seu arquivo com a própria família, dividindo-o entre filhos, netos e até uma sobrinha.<sup>428</sup>

Atualmente, portanto, a maior parte de sua coleção de estereoscopias pertence ao MIS. Outra parte bem pequena das vistas, destinadas aos herdeiros de Santos, foi adquirida em 2013 pelo Instituto Moreira Salles (IMS) e uma terceira, pertence atualmente ao colecionador Fichel Davit Chargel, que luta para inaugurar a Casa de Cultura José Bonifácio: Museu da Comunicação e Costumes. Hoje públicas, as duas primeiras coleções possuem a mesma origem: foram produzidas por Guilherme Santos, um obstinado colecionador de suas próprias vistas estereoscópicas e de vistas *Verascope/Richard*.

Aqui, trabalharemos com a perspectiva de que os objetos materiais possuem uma trajetória, uma biografia, uma vida social e, por isso, estão permanentemente sujeitos às transformações de funções e sentidos.<sup>429</sup> Portanto, é nosso objetivo traçar uma biografia da Coleção Guilherme Santos, que com o passar dos anos, deixou de ser “A Coleção”, no singular, e passou a ser “As Coleções”, no plural.

Para traçar a biografia dessas coleções, procuraremos responder algumas questões centrais como: Sua origem, quem as produziu, seu(s) percurso(s) dentro e fora dos museus e instituições, seus mercados culturais, e seus usos e funções conforme as mudanças de proprietários pelos quais passaram. O valor que adquiriram conforme as instituições/pessoas que as compraram. Como nos mostrou Igor Kopytoff, devemos fazer aos objetos, as mesmas perguntas que faríamos para pessoas:

Ao fazermos a biografia de uma coisa, deveríamos fazer perguntas similares àquelas que faríamos às pessoas: quais são, sociologicamente, as possibilidades biográficas inerentes a esse “status”, e à época e à cultura, e como se concretizam essas possibilidades? De onde vem a coisa, e quem a fabricou? Qual foi sua carreira até aqui, e qual é a carreira que as pessoas consideram ideal para esse tipo de coisa? Quais são as “idades” ou as fases da “vida” reconhecidas de uma coisa, e quais são os mercados culturais pra elas?

428 Segundo Iluska Magalhães em entrevista concedida à autora em 31 de maio de 2017.

429 KOPYTOFF, Igor. *A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo*. In: APPADURAI, Arjun. *A vida social das coisas*. Niterói: EdUff, 2008. P. 64-94.

Como mudam os usos da coisa conforme ela fica mais velha, e o que lhe acontece quando a sua utilidade chega ao fim?<sup>430</sup>

Outras questões pertinentes à trajetória das coleções de Santos têm a ver com a materialidade dos objetos que ele produzia e colecionava. Ou seja, a matéria-prima, o processamento e as técnicas de fabricação, a morfologia, o peso, a cor, a textura, o formato, enfim, sua natureza físico-química.<sup>431</sup> Tais informações são materialmente observáveis e estão relacionadas à verdade objetiva de qualquer artefato. O que queremos mostrar, portanto, é que a condição material das Coleções Guilherme Santos – fotografia estereoscópica em vidro - vai dizer muito sobre o seu destino, tanto por parte de um dos museus que as adquiriu – nesse caso o Museu da Imagem e do Som –, quanto por parte daqueles que as receberam como herança.

Mas há ainda os atributos de sentidos dos objetos que, por sua vez, são selecionados historicamente e mobilizados pelos grupos sociais em operações de produção, circulação e consumo de sentido. Isso quer dizer que os objetos assumem diferentes dimensões, significados e valores, também de acordo com os usos que seu detentor/comprador/proprietário faz deles.

Devemos levar em conta ainda, que as Coleções Guilherme Santos são compostas de fotografias, ou seja, objetos que carregam em si imagens. Essas imagens por sua vez, porém, podem ser entendidas como experiências históricas, que se se reciclam no processo contínuo de produção de sentido e, desse modo, vão acampando em corpos diferentes e se tornam novas imagens em novos processos de simbolização. “Esse processo revela aspectos interessantes a sociedade que produz e recebe imagens. Em momentos diferentes, certas imagens, com sentidos comuns, entram em ação para animar valores e transformar o mundo onde os corpos habitam.”<sup>432</sup>

Pensando a partir de tal perspectiva, a fotografia, destinada a ser objeto de consumo, redefine-se em um objeto histórico a partir do momento em que foi adquirida por um museu, ou instituição cultural. Assim, afirma Rosane Ferraz:

No processo de produção e consumo, aquilo que possa ser trocado por dinheiro é, nesse momento, uma mercadoria. A relação entre o retratado ou o comprador e o fotógrafo é mercadológica, mas os usos que o comprador faz das imagens e sua possível inserção numa coleção particular ou pública revela outras dimensões do objeto e sua desmercantilização. Ao se transformar em coleções públicas, as fotografias mudam de status, como patrimônio coletivo, e sua mercantilização é interdita por meio do consenso construído socialmente. Objetos históricos são excluídos de circulação, são

430 KOPYTOFF, Igor. *A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo*. In: APPADURAI, Arjun. *A vida social das coisas*. Niterói: EdUff, 2008.p. P.92.

431 FERRAZ, Rosane Carmanini. *A coleção de fotografias do Museu Mariano Procópio e as sociabilidades no Brasil oitocentista*. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Minas Gerais, 2016.

432 MAUAD, Ana Maria. *Como nascem as imagens? Um estudo de História Visual*. História, questões e debates. n. 61. Curitiba, EDUFPR, jul/dez 2014. P.115.

semióforos, portadores de sentido, mediadores entre o visível e o invisível. São fontes excepcionais para se compreender a sociedade que os produziu.<sup>433</sup>

Veremos ao longo deste capítulo, que as fotografias de Guilherme Santos não nascem necessariamente como mercadorias, porém sua mercantilização era já uma possibilidade futura desde os primórdios de sua concepção. O que nos leva a pensar em diferentes fases da trajetória da Coleção Guilherme Santos: a primeira diz respeito à sua produção, circulação e colecionismo no início século XX, quando ainda eram de propriedade de seu criador. A segunda, orienta-se pela transformação desta coleção privada em acervo público. No entanto, podemos dizer que a mesma coleção, ao ser desmembrada, vivenciou este processo duas vezes, já que somente uma parte foi vendida ao BEG em 1964, tendo a outra parte sido vendida para o Instituto Moreira Salles somente 49 anos depois. Já a terceira parte, permanece privada até os dias de hoje.

#### *4.1 – Guilherme Santos, fotógrafo amador e colecionador: a origem de uma coleção.*

Ao nos lançarmos em busca da vida social das coisas, há que se considerar que os objetos funcionam como vetores para a construção de subjetividades. Na conformação de uma coleção fica patente esse caráter de ato em que está em jogo a subjetividade em diálogo. Nesse sentido:

A primeira inferência é que a coleção, por mais personalizada e centrada no indivíduo, se faz sempre em relação ao outro. E, portanto, um suporte de interação. Ainda que o colecionador paroxisticamente tente restringir o desfrute de sua coleção por outros beneficiários que não sua própria e exclusiva pessoa, o que se tem é a reiteração de que a coleção está vocacionada para o 'espaço público'. O esforço de manter em segredo a coleção é apenas uma tentativa de anular ou neutralizar sua natureza visceral de enunciado, suprimindo pela violência as redes de interação.<sup>434</sup>

A origem da coleção de vistas estereoscópicas de Guilherme Santos mostra que a prerrogativa de Meneses é correta.

Guilherme Santos decidiu se iniciar na prática da fotografia estereoscópica por uma razão bastante objetiva, como expomos no capítulo anterior. A fala de Guilherme Santos aos jornais demonstra que ele tinha uma clara intenção quando decidiu começar a produzir vistas

433 FERRAZ, Rosane Carmanini. *A coleção de fotografias do Museu Mariano Procópio e as sociabilidades no Brasil oitocentista*. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Minas Gerais, 2016. P.279.

434 MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. *Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público*. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v.11, n.21, Pp.89-104,1998. P.97.

estereoscópicas. Queria mostrar para o mundo que o Brasil não era aquele lugar primitivo, exótico, atrasado, como costumavam retratar os fotógrafos estrangeiros. Santos acreditava ter uma missão. A missão de divulgar para o mundo, principalmente para a Europa, que o Brasil era um país civilizado e sua capital, o Rio de Janeiro, já havia superado seu passado colonial.

Ainda em Paris, o comerciante adquiriu todo o material necessário à prática estereoscópica. Câmeras, visores, lâminas de vidro, tudo da marca *Richard*. Será na cidade portuguesa de Caldas da Rainha que vai produzir sua primeira fotografia estereoscópica e, de volta ao Brasil em 1906, dará início a um *hobby* que vai durar mais de 50 anos. Não por acaso, na mesma época, o fotoclubismo começava a entrar em voga. Outra atividade típica das camadas mais abastadas da sociedade à época foi o colecionismo.

Até o século XVI colecionar era privilégio de príncipes e nobres, que concentravam seus interesses em objetos belos e preciosos. Neste período a Europa teve o primeiro surto de atividade colecionadora. O espírito científico do Renascimento possibilitou o surgimento de uma grande quantidade de coleções que buscavam explorar e representar o mundo tal como ele parecia à época.<sup>435</sup>

No século XIX, o ato de colecionar estará fortemente ligado à “fé na capacidade de as coleções representarem mundos simbólicos, abrangerem a compreensão do mundo e o lugar do homem, no espaço e no tempo, em um determinado lugar e como parte de uma determinada história”, o que vai tornar os museus muito amados dos recém-formados Estados-nações europeus.<sup>436</sup> Destarte, à medida que os Estados Modernos vão se consolidando, os governantes das nações europeias começam a tornar públicas suas coleções, numa demonstração de mudanças no pensamento sobre as relações da esfera privada com a esfera pública. Os museus, então, surgiram como espaços institucionais que abrigam e exibem as coleções. Não é atoa que a segunda metade do século XIX vai ficar conhecida como “a era dos museus”.<sup>437</sup> Nesse período colecionar se tornaria uma atividade de diferenciação social, pois “presta-se exemplarmente aos anseios dos colecionadores”. De acordo com Solange Lima e Vânia Carvalho:

Pode-se afirmar que boa parte da produção fotográfica disseminou-se socialmente levando-se em conta a sua condição de item colecionável. É o caso das estereoscopias que fizeram sucesso nos anos de 1860, vendidas geralmente em séries denominadas coleções de vistas, “coisas picantes”, paisagens exóticas, etc., como atestam as propagandas; ou dos cartões-postais, ou mesmo dos retratos no formato *carte-de-visite* e

435 FERRAZ, Rosane Carmanini. *A coleção de fotografias do Museu Mariano Procópio e as sociabilidades no Brasil oitocentista*. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Minas Gerais, 2016.

436 BLOM, Philipp. *Ter e Manter: uma história íntima de colecionadores e coleções*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

437 FERRAZ. Op. Cit. P. 49.

*cabinet*, para os quais rapidamente idealizaram-se formas de acondicionamento e exibição – os álbuns, ricamente decorados e com janelas para o encaixe das imagens.

A miniaturização dos locais através das imagens de cidades do mundo inteiro, de personalidades através dos retratos, assim como a reprodução das obras de arte, permitem infinitas estratégias para a formação de coleções – séries de cidades, povos, obras de artes, souvenirs de viagens, lembranças e narrativas afetivas e familiares.<sup>438</sup>

Voltemos então ao personagem principal deste trabalho, Guilherme Santos, um colecionador típico. Fotógrafo amador, além de colecionar as vistas que produzia, Santos colecionava séries produzidas pela *Maison Richard*. Mas as estereoscopias não eram o seu único foco. Santos era também um filatelista aficionado. Possuiu uma das coleções de selos mais importantes do Brasil, que no final da vida vendeu ao seu amigo Guilherme Guinle.<sup>439</sup>

Na coleção do Instituto Moreira Salles encontramos não só vistas de cidades europeias diversas, mas também aquelas que Ferraz e Carvalho denominaram de “coisas picantes”. Sabemos que as séries eróticas de nus femininos eram um dos grandes filões da fotografia estereoscópica desde o século XIX e, Guilherme Santos - apesar da fama de bom moço e fiel devoto da doutrina católica<sup>440</sup> - não se absteve em colecionar este tipo de imagem. Além do turismo e do erotismo, outro tema recorrente da fotografia estereoscópica era a guerra, mais especificamente a Primeira Guerra Mundial. Guilherme Santos também esteve antenado a esta tendência e colecionou algumas imagens do tipo.<sup>441</sup>

Neste momento creio ser interessante retomarmos os motivos que levaram Guilherme Santos a produzir vistas estereoscópicas e, conseqüentemente, colecioná-las. Como pudemos observar na sua própria fala, Santos tinha objetivos a curto e a longo prazo com suas fotografias. A curto prazo, ele desejava divulgar um Brasil civilizado e moderno para os estrangeiros. A longo prazo ele almejava construir um arquivo que fosse útil para educação e cultura do povo brasileiro, demonstrando o desejo de musealizar sua obra desde os primórdios de sua produção.

Em 1942, o influente escritor Escragnolle Dória, amigo íntimo de Guilherme,<sup>442</sup> publica um artigo na *Revista da Semana*, chamando a atenção para duas preciosas coleções de

---

438 CARVALHO, Vânia Carneiro e LIMA, Solange Ferraz. *Fotografias como objeto de coleção e de conhecimento: Vânia Carneiro de Carvalho e Solange Ferraz de Lima*. In: Anais do Museu Histórico Nacional – Dossiê Fotografia, Volume 32, 2000. P. 20.

439 Lília Maria Maya Monteiro, Depoimento da série Projetos Especiais – Projeto Guilherme Santos, Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, em 22 de janeiro de 1988.

440 Em depoimento ao MIS, Lília Maya Monteiro é questionada sobre a integridade moral de seu avô e sua fidelidade ao casamento. Lília não hesita e confirma que seu avô “era muito comportado” e que o casamento de seu avós foi “muito bonito e completo”. Ela afirma ainda que se Guilherme Santos fez alguma coisa errada, “fez tão bem que ninguém ficou sabendo”.

441 Na coleção do IMS encontramos algumas dezenas de imagens com temática bélica.

442 Lília Maria Maya Monteiro, Depoimento da série Projetos Especiais – Projeto Guilherme Santos, Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, em 22 de janeiro de 1988.

fotografias: o arquivo histórico de fotografias de Augusto Malta e o arquivo histórico, artístico estereoscópico de Guilherme Santos. Neste artigo intitulado de “Rio Desaparecido”, Escragnolle fala da importância destas duas coleções para a preservação de uma memória sobre o Rio de Janeiro que, desde o início do século, passava por transformações urbanas abruptas que suprimiam o “Velho Rio”.<sup>443</sup>

Podemos dizer que o artigo de Escragnolle inaugura um processo de propaganda da obra de Guilherme Santos que só terá fim em 1964. Apesar disso, é somente em 1950 que vamos encontrar a primeira reportagem que de fato atesta o interesse do fotógrafo em musealizar sua coleção. Nesta reportagem de destaque, o jornalista Walther Sampaio narra a visita ao ateliê de Santos e revela trechos da entrevista que realizou com ele. Já no título da reportagem é revelado ao leitor o valor da obra de Guilherme Santos para a memória e história do país: “Surge o progresso através de uma tradição que desaparece”, numa clara referência aos temas que Santos registrava – o Brasil da modernidade - e ao seu método de trabalho - a fotografia estereoscópica.

“A Noite Ilustrada” em visita ao Arquivo Guilherme dos Santos” - Histórico, Artístico e Estereoscópico Nacional – 45 anos de trabalhos ininterruptos para provar ao estrangeiro que o Brasil não era o que estava sendo apresentado – Uma obra em poder do autor cuja utilidade no Brasil seria muito mais eficiente – Onde surge a terceira dimensão.<sup>444</sup>

Não há modéstia por parte de Santos na hora de “vender seu peixe”. Aproveitando-se da oportunidade de divulgação do seu trabalho ele afirma que seu opulento arquivo seria de grande proveito para fins educacionais e culturais. Quando perguntado se alguma instituição já haveria emitido parecer favorável ao seu trabalho, Santos é categórico:

Sim. Existe um processo iniciado pela Secretaria Geral de Educação e Cultura da Prefeitura, com pareceres favoráveis de todos os departamentos para aquisição do precioso arquivo e recolhê-lo a um museu. Em uma sala do mesmo seriam colocados em exposição permanente grande número de aparelhos científicos que apresentariam assuntos variados, não só relacionados com a educação e a cultura do povo, como a beleza e a arte, de vez que o arquivo possui vasta documentação abrangendo inúmeros domínios entre os quais destacam-se o histórico e o artístico(...) As camadas que vivem indiferentes à história, à beleza, à arte e à tradição, muito teriam a lucrar com as exposições do museu, que se incumbiria de atrair aqueles visitantes por meio de uma propaganda, especialmente organizada para aquele fim. O morro do Castelo, com suas inumeráveis relíquias históricas, faz parte do arquivo, com mais de quatrocentos documentos, incluindo diversos aspectos de arrasamento, com quadros curiosos, onde se vê o **progresso que surge através da tradição que desaparece.** (Grifo nosso)

443 Revista da Semana, 30 de maio de 1942. P. 14.

444 A Noite Ilustrada, 1<sup>o</sup> de agosto de 1950.

A reportagem evidencia o grande esforço realizado por Guilherme Santos para construir grandiosa obra, esforço este não apenas físico e psicológico, mas também (ou talvez principalmente) financeiro, de modo que sua única exigência era que o arquivo fosse vendido e não doado.<sup>445</sup>

O senhor Guilherme Santos sempre evidenciou idealismo para chegar ao ponto em que chegou. Embora nada indagássemos ao mesmo, a despeito do gigantesco trabalho que presenciamos, gastou uma soma bem grande de cruzeiros. Portanto, para êle, nada mais interessante do que se desfazer de todo seu arquivo, indo neste caso para o museu, porém desde o momento que seja recompensado pela sua tarefa profícua e, sobretudo, o dinheiro que dispendeu. Até hoje seus esforços não foram coroados com grande êxito, todavia sua esperança ainda é bem grande em lograr êxito e quem sabe ainda, na gestão do presidente Eurico Dutra, venha Guilherme dos Santos a dar ao Brasil, o que há muito êle reclama: expor em um museu o seu valioso arquivo histórico, artístico nacional.<sup>446</sup>

Na edição de 6 de junho de 1952 do jornal *Correio da Manhã*, encontramos mais um *lobby* jornalístico das fotografias de Santos. Na sessão “Pequenas Reportagens”, o jornalista identificado como A.R. trata do requerimento feito pelo então vereador Paschoal Carlos Magno solicitando a criação de um Museu da Estereoscopia, que seria composto principalmente pelas vistas produzidas por Guilherme Santos.

Já dei pequena demonstração do que é a coleção de cêrca de vinte mil fotografias fixadas em clichês matrizes, que permitem cópias em número ilimitado de cada uma, de aspectos naturais, cenas, usos, costumes e figuras eminentes, tudo fotografado pelo artista Guilherme Santos (...)

E quantas coleções preciosas assim não se perdem por ai à falta de oportuna defesa? Não se perdem ou ficam esquecidas, sem aproveitamento adequado sobretudo no setor do ensino e da difusão cultural?

Naturalmente foi pensando deste modo que o vereador Paschoal Carlos Magno achou por bem apresentar à câmara do Distrito Federal este requerimento: “1952 – Requerimento n. 2239 Solicitando mensagem para a criação do Museu de Estereoscopia. - Requeiro que, ouvida a Câmara, a Mesa solicite ao sr. prefeito o envio de mensagem sobre a incorporação ao Departamento de História e Documentação, da Secretaria Geral

---

445 Este fato se mostra para nós um tanto curioso, uma vez que o fotoestereoscopista gostava de afirmar que a fotografia era para ele apenas um hobby e nunca uma profissão. Em seu depoimento, Lília Maya Monteiro faz questão de dizer que o avô não era um “batedor de chapas” que dependia da fotografia para se manter, e sim um amante da fotografia, numa clara tentativa de distinção social. Entretanto, em entrevista cedida a autora, Iluska Magalhães vai de encontro com a fala de Lília e afirma que Guilherme Santos costumava vender sim, algumas chapas, fato que justificaria a quantidade imensa de imagens repetidas na coleção. Apesar de nossa dificuldade em atestar a afirmação de Iluska, ela não parece ser tão absurda quando sabemos de sua exigência pela venda e não doação da coleção.

446 A Noite Ilustrada, 1 de agosto de 1950. Pp. 6-10.

de Educação e saúde, do Arquivo de Estereoscopia Guilherme Santos, depois de ouvidos os órgãos técnicos referentes ao assunto...<sup>447</sup>

O projeto do vereador Paschoal Carlos Magno não foi adiante. Nem foi criado na cidade um “Museu de Estereoscopia” e nem foi comprado pela prefeitura o arquivo de Guilherme Santos. Apesar disso, o fotógrafo não desistiu de seu objetivo de modo que divulgações sobre o seu trabalho aparecem em mais duas reportagens no ano de 1952.<sup>448</sup> Já em 1956, uma nova reportagem é publicada no *Jornal do Brasil* divulgando as maravilhas de sua coleção de clichês que vão desde os aspectos naturais da cidade do Rio de Janeiro, até as visitas de personalidades internacionais: “O Rio de Janeiro através da estereoscopia – Precioso arquivo de vistas da cidade desde o início da década atual.”<sup>449</sup>

Na década seguinte, novas referências ao trabalho de Santos vão aparecer nos jornais cariocas. No dia 4 de abril de 1960, encontramos no jornal *O Globo* uma significativa reportagem sobre Guilherme Santos e a história de sua coleção de vistas estereoscópicas. Com o título “Eis aqui uma preciosidade para o Museu da República”, a matéria sugere que o arquivo de Santos seja comprado pelo museu do Catete<sup>450</sup> principalmente por sua riqueza temática: “um dos depoimentos mais preciosos da vida do Rio dos últimos cinquenta anos” - e enumera os variados aspectos registrados pelo fotógrafo:

(...) O que mais existe está lá em seu arquivo, como o Morro do Castelo, a Baía de Guanabara, “como nosso senhor no-la deu”, e principalmente “momentos” que não voltam mais: a saída da missa da Glória, o enterro de Pinheiro Machado, Rui de visita aos reis dos belgas, o Rei Alberto no Rio, Bernardes, Washington, Luís e Getúlio em profusão. E até Dwight Eisenhower no Rio...<sup>451</sup>

A reportagem revela ainda que “homens de responsabilidade na vida cultural do Rio” já sabiam da existência da coleção de Santos, tendo o “Sr. Hidelbrando de Góis” proposto a sua compra para o Museu da Cidade e o “Sr. Fioravanti di Piero” já escrito sobre “o recolhimento da coleção de estereoscopias a um museu”. E termina com um apelo:

---

447 Correio da Manhã, 6 de junho de 1952.

448 “Felizmente ficaram as fotografias”, Correio da Manhã, 8 de maio de 1952. A reportagem fala das fotos de Guilherme Santos que registraram os últimos anos de existência do Morro do Castelo e sua demolição; “Antes de conversar sobre o Morro do Castelo, Correio da Manhã, 20 de maio de 1952. Do mesmo repórter que escreveu sobre as fotografias do Morro do Castelo, narrando sua conversa com Santos sobre suas memórias acerca do Rio de Janeiro de outros tempos, da época da Monarquia em que a Rua do Ouvidor tinha grande prestígio.

449 *Jornal do Brasil*, 27 de maio de 1956.

450 Com a transferência da capital para Brasília, O Palácio do Catete, com base em Decreto Presidencial de 08 de março de 1960, passou então a ser organizado para abrigar o Museu da República, inaugurado a 15 de novembro do mesmo ano.

451 *O Globo*, 4 de abril de 1960. P. 12.

(...)De qualquer maneira urge que seja recolhida e levada ao público essa preciosidade, que a paciência, a dedicação à História e o amor à Cidade, organizaram com carinho durante mais de meio século. A grande oportunidade de seu aproveitamento, no entanto, surge agora, com a organização do Museu da República no Palácio do Catete. Rio e República se confundiram 71 anos. A história da Cidade é a história do próprio País, nesse período. Para o Museu da República deve ir a Coleção Guilherme Antônio dos Santos, de estereoscopias. E para seu organizador, a gratidão, não só dos cariocas, mas de todos os brasileiros, por que fez ressurgir do passado a vida do Rio de todos nós.

Aparentemente o apelo do jornalista do *O Globo* não foi levado em consideração aos responsáveis pela elaboração do acervo do Museu da República. Não encontramos nos periódicos da época mais nenhuma menção a esta possibilidade.

No ano seguinte, 1961, encontramos duas referências a Guilherme Santos. Uma no *O Globo* e outra no *Jornal do Commercio*. A primeira, uma nota informativa, trata do aniversário de 90 anos do “colecionador de estereoscopias”<sup>452</sup> com missa em ação de graças na Igreja Nossa Senhora da Lampadosa. A segunda é uma reportagem mais detalhada sobre a vida e a obra do fotógrafo. Intitulada “História da Cidade pela estereoscopia”<sup>453</sup>, a matéria fala, entre outros assuntos, sobre sua profunda adoração à figura do imperador, Dom Pedro II e também seu fascínio pelos fatos do segundo império. Fala ainda de sua viagem à Paris, que teria ocorrido para que se aprimorasse na arte fotográfica e revela, por fim, sua emotividade e incontida repulsa à marcha do tempo para a edificação do chamado “progresso”, referindo-se principalmente à demolição do Morro do Castelo, episódio que o fotógrafo abominava.

Em nenhuma das duas referências encontramos, entretanto, um pedido para compra do acervo de Santos por alguma instituição pública ou museu. Isso só ocorrerá novamente em 1964, numa nota do *Jornal do Brasil*, que sugere que a coleção Guilherme Santos seja analisada pela Superintendência do IV Centenário, o que finalmente surtirá efeito. Já em abril do mesmo ano o arquivo estereoscópico de Guilherme Santos será comprado pelo BEG para compor o acervo inicial do Museu da Imagem e do Som, a ser inaugurado no ano seguinte em meio às comemorações pelo IV centenário da cidade do Rio de Janeiro.

Antes de musealizar sua coleção, no entanto, a obra de Santos já havia circulado em alguns circuitos bastante restritos. O próprio fotógrafo nos dá pistas dos meios sociais nos quais suas vistas estereoscópicas foram observadas, conforme declaração para a revista *A Noite Ilustrada*:

---

452 *O Globo*, 10 de fevereiro de 1962. P.2.

453 *Jornal do Comércio*, 22 de outubro de 1961.

Por ocasião das festas do centenário da Independência alguns milhares de reproduções estereográficas dos mais lindos quadros da nossa natureza foram por mim cedidos ao ministro do exterior, que os ofereceu a todos os estrangeiros que vieram representar os respectivos países para que levassem uma lembrança viva das belezas da nossa terra.<sup>454</sup>

O relato de Guilherme Santos atesta que seu objetivo a curto prazo, traçado quando decidiu se iniciar na prática estereoscópica, era de fato cumprido. O relato de sua neta, Lília, também vai ao encontro da fala de Santos:

Vovô presenteava os visitantes estrangeiros com coleções de chapas. Ele tinha facilidade de encontrá-los por causa do cunhado dele do Itamaraty, vivia batendo ponto lá e presenteava os presidentes, os príncipes que vinham ao Brasil... Foi assim com o presidente de Portugal, qual era o nome dele mesmo? Antônio José de Almeida... Com o príncipe de Gales, O Rei Alberto! Ele ia, presentava, entregava aquilo como recordação....<sup>455</sup>

Portanto, mesmo que de maneira muito restrita, podemos dizer que a obra de Guilherme Santos chegou a ter certa abrangência internacional, principalmente entre as décadas de 1920 e 1930<sup>456</sup>.

Ainda que no século XIX, a visualização de estereoscopias fosse atividade comum em feiras, mercados e festas ao ar livre, no século XX torna-se um passa tempo principalmente doméstico. Era comum que as famílias mais abastadas possuísem em suas salas uma caixa contendo vistas estereoscópicas e, se não um taxifoto<sup>457</sup>, ao menos um visor estereoscópico portátil, para o lazer com a família e com os amigos. Não seria diferente com Guilherme Santos que, em artigo para a *Photo Revista do Brasil*, declarou:

Como passa tempo, o que é possível de encontrar que seja mais agradável, mais divertido do que os positivos sobre vidro da photoestereoscopia!?

**Reunidos em família e acompanhados de bons amigos sentados em redor de uma mesa, passa-se de mão em mão o aparelho estereoscópico exibindo as diferentes séries de positivos!** Algumas, despertando recordações aos que, num afogar de saudades revêem os bons momentos que passaram, contemplando imagens de criaturas que talvez nunca mais encontrem no caminho da vida e que fizeram a delícia daqueles momentos,

---

454 A Noite Ilustrada, 1<sup>o</sup> de agosto de 1950.

455 Lília Maria Maya Monteiro, Depoimento da série Projetos Especiais – Projeto Guilherme Santos, Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, em 22 de janeiro de 1988.

456 A visita dos reis da Bélgica ao Brasil se deu no ano de 1920. Em 1922, foram muitos os visitantes estrangeiros que para cá vieram por conta do Centenário da Independência da famosa Exposição de 1922. Já a visita do Rei Eduardo VIII se deu no ano de 1931.

457 O Taxifoto é uma caixa arquivo de vistas estereoscópicas com visor acoplado. Nele é possível a visualização de diversas vistas estereoscópicas distintas, uma de cada vez, através do puxar de uma alavanca que proporciona a mudança da imagem.

em uma estação de águas, em uma excursão, em cidades de verão, a bordo de um transatlântico, na convivência íntima de uma longa viagem, etc.<sup>458</sup> (Grifo nosso)

O trecho em questão foi retirado do artigo que inaugura a atuação de Guilherme Santos no Photo Club Brasileiro. Além do artigo, foi publicada na capa da revista uma fotografia de sua autoria. E, na mesma edição da revista, é publicada uma propaganda de suas fotografias estereoscópicas. Portanto, sabemos que as fotografias de Santos chegaram a circular entre os fotoclubistas, ainda que com todas as dificuldades materiais que apontamos no capítulo anterior.

Krzysztof Pomian afirma que as coleções são criadas para serem expostas ao olhar. O conceito de objetos semióforos desenvolvido pelo autor defende que alguns objetos são desprovidos de valor utilitário, com a função mediadora entre o visível e o invisível.<sup>459</sup> As fotoestereoscopias de Guilherme Santos podem ser consideradas na essência, objetos semióforos, criados para serem expostos ao olhar e não para comercialização. Entretanto, apesar de não possuírem um valor de mercado intrínseco, os estereogramas de Guilherme Santos serviram para ele como um meio de diferenciação e afirmação social. Apesar disso, Santos fez questão de vender a coleção a uma instituição pública, negando-se a realizar uma doação. Isso porque afirmava ter despendido muitos recursos financeiros durante muito tempo com a produção e manutenção da coleção. Desse modo, a exigência pela venda, demonstra que Santos possuía perfeita noção do valor de mercado de sua coleção de estereoscopias.

Uma vez que é o colecionador quem atribui valores e significados aos objetos, o colecionismo está atrelado à necessidade do indivíduo de se posicionar socialmente por meio deles como suportes de memória, traçando sua relação entre o grupo e entre presente e passado. Assim, de acordo com Ferraz:

Um colecionador traz consigo o desejo de possuir e de ser representado a partir dos objetos que coleciona. O que o motiva torna suas coleções únicas. Busca sempre um significado especial no objeto, e esse significado é a motivação que o leva a atribuir-lhe valor. “Todo item colecionado é, em certa medida, um totem.” (BLOM, 2003:193). Dessa forma, podemos entender os objetos de coleção como uma representação de seus colecionadores, uma vez que estes lhes atribuem valores e ressignificações, reordenando seu próprio mundo. Uma determinada coleção diz mais sobre o colecionador do que sobre os objetos em si.<sup>460</sup>

458 *Photo Revista do Brasil*, vol 1, maio de 1925. P.14.

459 POMIAN, Krzysztof. *Coleção*. In: Enciclopédia Einaudi: Memória-História. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984.

460 FERRAZ, Rosane Carmanini. *A coleção de fotografias do Museu Mariano Procópio e as sociabilidades no Brasil oitocentista*. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Minas Gerais, 2016. P.47.

Portanto, é dessa forma que buscamos entender a formação da coleção de estereovistas de Guilherme Santos e o seu posterior processo de atribuição de valor.

As fontes pesquisadas revelaram ser antiga a vontade de Guilherme Santos tornar pública sua coleção de vistas estereoscópicas. Em 1964, depois de algum empenho nesse sentido, o comerciante consegue finalmente vendê-la a uma instituição. Com o intermédio do Banco do Estado da Guanabara, o Museu da Imagem e do Som, que só viria a ser inaugurado no ano seguinte, adquire mais de 20 mil vistas, 14 visores estereoscópicos e 3 taxifotos, da coleção formada ao longo de mais de cinquenta anos, tudo isso pela quantia de Quarenta milhões de Cruzeiros (Cr\$ 40.000.000,00).<sup>461</sup>

Essa enorme quantidade de vistas, no entanto, não contempla o todo o arquivo de Guilherme Santos, que se preocupou em vender somente as imagens que considerava de verdadeira utilidade pública, deixando as mais “picantes”, as de “família” e as vistas *Verascope/Richard* para seus herdeiros. Haroldo, seu neto, foi o grande privilegiado nessa “divisão”, ficando responsável pela guarda de cerca de 7 mil vistas e pelo menos 3 aparelhos estereoscópicos.

Ao vender parte de sua coleção para o Museu da Imagem e do Som, Santos tinha alguma ideia do que seria feito de sua obra, ou pelo menos, acreditava no que poderia ser feito com ela: divulgar, expor, educar, guardar a memória de uma cidade para as gerações futuras. Santos acreditava, sobretudo, no potencial pedagógico de suas estereografias. Ainda que o MIS não tenha divulgado e explorado sua obra da maneira que desejara, o seu percurso dentro do Museu não saiu tanto do que era esperado. Entretanto, ao deixar a outra parte com seus familiares, suas vistas deram voltas e passaram por mãos que dificilmente o fotógrafo poderia imaginar.

Analisaremos, a partir de agora, esses percursos da obra de Santos. Primeiro, o percurso da coleção que foi vendida ao MIS, dentro do MIS. Depois, o percurso da coleção que ficou aos cuidados de seu neto Haroldo até chegar ao Instituto Moreira Salles.

#### *4.2 – O Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro e a Coleção Guilherme Santos: entre a proteção e o esquecimento.*

Este Museu visa documentar em som e imagem o esforço do homem brasileiro, do homem carioca, dos homens de todas as nações que para aqui vieram convergentes formar, ampliar, reformar, desenvolver, tornar viva, humana, colorida, variada,

---

<sup>461</sup> Contrato de Compra e Venda entre o Banco do Estado da Guanabara, S.A. e Guilherme Antonio dos Santos, 28 de abril de 1964.

multiforme, infinitamente alegre, mas infinitamente sofrida, a gloriosa e valorosa cidade de São Sebastião de Rio de Janeiro.<sup>462</sup>

O trecho a cima foi retirado do discurso proferido por Carlos Lacerda, então governador do Estado da Guanabara, quando da inauguração do Museu da Imagem e Som do Rio de Janeiro. Fundado no ano de 1965 como parte das comemorações pelo IV centenário da cidade do Rio de Janeiro, o MIS foi um projeto pioneiro do gênero audiovisual no país. Qualificando-se como centro de documentação de música e imagem, acabou transformando-se também num local de encontros e de lançamentos das ideias e dos comportamentos da vanguarda artística brasileira entre as décadas de 1960 e 1970.

A maioria das coleções do MIS foram adquiridas através de doações, entretanto, algumas delas foram compradas pelo Governo do Estado da Guanabara, quando do seu processo de fundação. É o caso da Coleção Guilherme Santos, vendida pelo próprio fotógrafo ao Banco do Estado da Guanabara, que no ano de 1964 a comprou junto com os acervos “fonofotográficos” de Augusto Cesar Malta, Henrique Foreis Domingues (Almirante) e Mauricio Quadrios, sob a justificativa de que a proteção aos documentos e objetos de valor histórico e cultural é dever do poder público.<sup>463</sup>

Antes de adentrarmos, entretanto, nos detalhes da trajetória da Coleção Guilherme Santos no Museu, creio ser de nosso interesse a elucidação do contexto histórico de sua criação, a fim de compreendermos em que medida as vistas estereoscópicas do fotógrafo iam ao encontro dos objetivos de seu criador, Carlos Lacerda.

#### *4.2.1 – Um museu para a Guanabara*

No contexto de mudança da Capital Federal para Brasília e da criação do Estado da Guanabara - na metade final da década de 1950, a cidade do Rio de Janeiro vivia um momento de incertezas e inseguranças. Acostumada a ser o centro das atenções do país principalmente depois da vinda da família real portuguesa em 1808, a perda do status de Capital soou para os cariocas como a perda de um reinado.

Cumprindo um propósito unificador e homogeneizador, a partir do século XIX a cidade começa a desempenhar a missão civilizatória atribuída pelo Estado absolutista português e, mesmo após a instauração da república no país, sua capitalidade continua a ser eminentemente

---

462 Carlos Lacerda em discurso de inauguração do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro em 3 de setembro de 1965.

463 Carta ao Diretor-Superintendente do Banco do Estado da Guanabara em 13 de outubro de 1965.

ligada a um papel pedagógico de modelação de comportamentos e de valores condizentes ao novo projeto nacional colocado em prática. A cidade passa a assumir então o papel de lugar instituidor de unidade, espaço privilegiado para a produção e preservação das raízes fundadoras do Estado nacional. Nesse sentido, até a mudança do Distrito Federal para Brasília, cidade e nação se misturavam, sendo difícil demarcar onde começa e onde termina a memória local e a memória nacional quando se trata de escrever a história do Rio de Janeiro.

Dada a construção de Brasília como fato, cresce a campanha pela criação do estado da Guanabara, tendo em Carlos Lacerda seu defensor mais emblemático, bem como candidato a governador da futura cidade-estado:

Indicado como o primeiro candidato a governador da Guanabara na convenção da UDN, realizada em junho de 1960, Carlos Lacerda adota radicalmente o discurso “guanabarin” com o vigor da retórica virulenta que lhe é peculiar; e, no contexto de redefinição de uma nova identidade para a cidade do Rio de Janeiro, assume a campanha em defesa de sua autonomia político-administrativa e tradição cosmopolita, em oposição ao “provincianismo” da capital recém-criada.<sup>464</sup>

Além de debater questões locais básicas de uma administração pública, Lacerda vai defender também a necessidade de construir e recuperar uma história para a cidade do Rio de Janeiro. Assim, a tradição do Rio como sede da nação é fixada como tema principal da campanha lacerdista para o governo do estado da Guanabara que nasce, oficialmente, em 21 de abril de 1960. As bases ideológicas e culturais do que viria a se constituir no Museu da Imagem e do Som já estão presentes, portanto, desde a campanha de Lacerda, naquilo que pode ser definido como uma *estratégia de permanência*<sup>465</sup>, ou seja, como uma tentativa de manutenção da cidade como centro da produção cultural nacional, no momento da transferência do Distrito Federal. Não obstante, além do Museu da Imagem e do Som, Lacerda inaugura ainda a Sala Cecília Meirelles, o Parque Lage, e o Museu do Primeiro Reinado.

A historiadora Cláudia Mesquita defende a criação do Museu da Imagem e do Som como um documento ímpar do processo de criação do estado da Guanabara, ou seja, como um *museu de fronteira*. Em *Um museu para a Guanabara: Carlos Lacerda e a criação do museu da imagem e do Som (1960-1965)*<sup>466</sup>, a autora revela que a criação do novo estado representou um momento chave de disputa pela redefinição da identidade política carioca, considerando que essa

---

464 MESQUITA, Cláudia. *Um museu para a Guanabara. Carlos Lacerda e a criação do Museu da Imagem e do Som (1960-1965)*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2009. P. 49.

465 Noção desenvolvida por Eduardo Junqueira em *Justiça e Política: os juristas do Rio de Janeiro e a transferência da capital federal*. Dissertação de mestrado em História Social. Rio de Janeiro: UFRJ, 1999. IN: MESQUITA. Op.Cit. P. 46.

466 Rio de Janeiro: Folha Seca, 2009.

identidade entre o Brasil e sua ex-capital não ficaria apenas no âmbito do político, mas principalmente no terreno da cultura. Desse modo, por intermédio dos meandros da criação do museu seria possível estabelecer as relações existentes entre as práticas e estratégias políticas do governador Lacerda e a construção de uma memória coletiva carioca:

Concebendo a memória como ingrediente básico na configuração das identidades do Museu da Imagem e do Som como trincheira simbólica na confirmação da Guanabara como estado-capital, é possível compreendê-lo como *museu de fronteira* na medida em que, para além de um lugar de memória nos moldes sugeridos por Pierre Nora, trata-se de um espaço da diferenciação e delimitação entre o local e o nacional.

De tal modo, os museus de fronteira seriam aqueles intencionalmente demarcadores da identidade local, nos quais se observa os usos diferenciados da memória como estratégia política. (...)

Assim, a história do Museu da Imagem e do Som e as fronteiras simbólicas desse território cultural remetem-nos à história da criação da Guanabara e às práticas e estratégias empreendidas por Lacerda e sua equipe no sentido de transformá-la em estado-capital, a partir de um esforço de construção simbólica da cidade, materializado tanto nos objetos adquiridos para constituir o acervo do MIS quanto no prédio remanescente da Exposição Internacional de 1922 escolhido para sediá-lo – o qual, por si mesmo, constitui uma das peças mais significativas desse Museu.<sup>467</sup>

Desse modo, Mesquita defende que o discurso político de Lacerda como fonte privilegiada para a inteligibilidade do MIS passa pelas relações entre memória e história aos moldes de Halbwachs.<sup>468</sup> Defende ainda que as estratégias de construção da memória coletiva pelo lacerdismo aproximam-se da proposta construtiva de Michael Pollak de *enquadramento de memória*: “guiado pela preocupação não apenas de manter as fronteiras sociais, mas também de modificá-las, esse trabalho reinterpreta incessantemente o passado em função dos combates do presente e do futuro”.<sup>469</sup>

Foco da disputa travada pelo grupo político liderado por Carlos Lacerda, a memória da cidade do Rio de Janeiro foi utilizada em defesa da mesma diante da ameaça de esvaziamento político, econômico e cultural provocado pela transferência inevitável da capital e pela inflação que assolava o país no final do governo JK. Assim, todos os esforços de Lacerda e seus aliados se voltarão para a reafirmação do Rio de Janeiro enquanto capital cultural do país, como podemos observar nos trechos a seguir:

467 MESQUITA, Cláudia. *Um museu para a Guanabara. Carlos Lacerda e a criação do Museu da Imagem e do Som (1960-1965)*. Rio de Janeiro: Editora Folha Seca, 2009. Pp: 33-35.

468 HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.

469 POLLAK, Michael. *Memória, esquecimento, silêncio*. Estudos Históricos. Rio de Janeiro, 01. 2. n. 1, 1989.

O Rio é uma cidade em que todos os brasileiros, ontem, hoje e sempre estarão como em sua casa. Sabem esses brasileiros que somos uma região sem regionalismo, pensamos nossos problemas em termos mundiais, além de continentais, e continentais, além de nacionais. (...)somos a síntese do Brasil (...) somos a porta do Brasil para o mundo. E somos do mundo a vera imagem que ele faz de nós (...) somos um povo ecumênico, povo litorâneo, voltado para o nosso tempo, abraçado com o futuro. Nosso pensamento, profundamente brasileiro, é internacional.

Somos um povo carnavalesco, mas um povo sofrido, um povo de samba e de anedota, mas um povo de reflexão rápida e reações profundas. Somos um povo de senso de humor, e com repentinos de ira sagrada. Somos um povo impetuoso e generoso, capaz de disciplina e de indocilidade.<sup>470</sup>

A partir do discurso de Lacerda podemos notar algumas características cidadinas que lhe eram caras e que foram utilizadas a fim de enquadrar uma memória sobre a cidade do Rio de Janeiro. Dentre elas, o cosmopolitismo. Tão criticado pelos defensores da transferência da capital, esta característica era defendida por Lacerda como um dos grandes trunfos da “cidade maravilhosa”. Uma região marcada pela ausência de regionalismo, ou seja, que não excluía ninguém, apenas acolhia gente de todos os lugares do Brasil e do mundo, sem preconceitos. O apelo cosmopolita, coloca o Rio como porta de entrada do país, cidade mediadora que apresenta o novo e o estrangeiro para o resto da nação bem como leva o nacional e o regional para o resto do globo. Para Lacerda a cidade é modelo de civilização que carrega em si influências portuguesa, francesa e inglesa.

Aqui, é interessante ressaltar os esforços de Lacerda para resgatar a cultura lusitana como traço positivo da identidade carioca. Por muitos anos a presença da família imperial portuguesa na cidade foi vista como negativa, principalmente pelos republicanos. Passados mais de cinquenta anos após o fim da monarquia no país, os *mudancistas* – como eram chamados os que defendiam a transferência da capital para o Planalto Central – ressaltavam as mazelas do legado português no distrito federal. O que era tido pelos opositores de Lacerda como mais uma razão para a transferência da capital, foi utilizada em suas campanhas como motivo de orgulho para os cariocas. Uma vez que Dom João fora o responsável por passar o Brasil de colônia a Reino e, mais tarde, seu filho fazer de tal Reino um Império, Lacerda defendia o sentimento de gratidão pelos lusitanos e não o de ódio ou desprezo.<sup>471</sup>

Além do cosmopolitismo outros traços identitários são valorizados como a paisagem tropical, e principalmente as virtudes e vícios de seus cidadãos, apresentados numa

<sup>470</sup> Lacerda, C. *A redenção da cidade*.

<sup>471</sup> Lacerda, C. *O Rio, escola de Brasil*. Trecho da apresentação para o livro de Gastão Cruls, *Aparência do Rio de Janeiro*.

complementaridade dialética: alegria carnavalesca e sofrimento, senso de humor e ira, impetuosidade e generosidade, disciplina e indocilidade. Assim, Mesquita conclui:

As características da *cidade imaginada* por Carlos Lacerda, fixadas em seus discursos políticos, podem ser sintetizadas nas seguintes palavras e expressões: nacional / internacional / sem regionalismo / insubstituível / síntese do Brasil / de beleza exuberante / indômita / feminina / berço da história do Brasil / porta do Brasil / retrato do Brasil / cidade adorada pelos brasileiros / sede do Brasil / ferida / marcada / ultrajada / hospitaleira / generosa / berço da civilização. E o perfil do carioca é definido como: sem rancores / esperançoso / bravo / honrado / de fibra / generoso / entusiasta / corajoso / lutador / pioneiro / profundamente brasileiro / internacional / ecumênico / litorâneo / carnavalesco / sofrido / hospitaleiro / de samba / de anedota / de reflexão rápida / de reações profundas / de senso de humor impetuoso / disciplinado / indócil / ativo / sensível.<sup>472</sup>

Essas singularidades destacadas pelo governador no trabalho de construção simbólica do Rio serão materializadas no Museu da Imagem e do Som, entendido como um museu de fronteira pelo seu caráter de consolidação material e delimitação simbólica de uma identidade cultural local. Será, portanto, pensando em tais moldes identitários que a criação do MIS se dará. Um museu para atuar como *lugar de memória* carioca e, conseqüentemente, dar novo gás a autoestima da cidade. A proposta identitária do MIS se enquadrava numa tendência museológica que começava a ser debatida justamente na década de 1960, quando o Museu foi criado. Naquele momento, procurava-se reconstruir um passado de funções homologatórias e conservadoras e o tema da identidade cultural aparecia como rota capaz de conduzir os museus, com segurança, ao posto almejado.<sup>473</sup>

Ulpiano Meneses mostra que a eleição da identidade cultural como um dos objetivos fundamentais que os museus deveriam perseguir, fez com que a questão fosse sempre acriticamente considerada. Recomendada por organizações como a UNESCO e o Conselho Internacional de Museus (ICOM), trabalhar a identidade se transformou numa palavra de ordem para os museus de todo o mundo. Nesse sentido, temos como resultado a identidade sendo trabalhada como uma substância, quintessência de valores e qualidades a priori positivas, imunes a qualquer crivo e o museu, como seu santuário. Apesar de ser impossível negarmos os saldos positivos desta ação identitária, Meneses chama atenção para um de seus principais perigos, uma

472 MESQUITA, Cláudia. *Um museu para a Guanabara. Carlos Lacerda e a criação do Museu da Imagem e do Som (1960-1965)*. Rio de Janeiro: Editora Folha Seca, 2009. P.93.

473 MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. *A problemática da identidade cultural dos museus: de objetivo (de ação) a objeto (de conhecimento)*. Anais do Museu Paulista Nova Série NQ1 1993. P. 207-309.

vez que a identidade tem mais a ver com seus processos de reconhecimento do que de conhecimento.

Daí a tendência de tais imagens (particularmente no caso das identidades nacionais) escamotear a diversidade e, sobretudo, as contradições, os conflitos, as hierarquias, tudo mascarando pela homogeneização a posteriori e por uma harmonia cosmética. Observe-se, pois, como ela pode facilmente servir para alimentar as estratégias de dominação e desempenhar funções anestésicas (cf. Ortiz, 1985; Queiroz 1989).<sup>474</sup>

É interessante pensarmos, portanto, a criação do MIS a partir das prerrogativas apontadas por Meneses. Prerrogativas essas que, conseqüentemente, levaram Carlos Lacerda a escolher determinados acervos em detrimento de outros. Se acreditamos que uma coleção é também uma escolha política<sup>475</sup>, a escolha do “Arquivo histórico estereoscópico” de Guilherme Santos para compor o acervo inicial do Museu, portanto, não se deu ao acaso. As temáticas presentes na Coleção Guilherme Santos eram totalmente condizentes com os objetivos de Carlos Lacerda, principalmente se considerarmos seu potencial público e pedagógico. Bem como apontamos no capítulo anterior, assim como Lacerda, Santos entendia que a família real portuguesa havia deixado um legado positivo para nação brasileira, o que o aproxima ainda mais do pensamento lacerdista. O cosmopolitismo da cidade do Rio de Janeiro, representado na obra de Santos em dezenas de séries é, provavelmente, uma das marcas da coleção que mais atraiu o então governador da Guanabara.

Tomando a cidade do Rio de Janeiro como a síntese do Brasil, a coleção Guilherme Santos garante ao público aprender sobre o passado da cidade fora da escola, reforçando “o passado formal pela educação do olhar”.<sup>476</sup> Assim, podemos traçar um paralelo entre a obra de Guilherme Santos e a pintura histórica brasileira que no século XIX forjou uma grande narrativa para a nação e configurou um modelo de história didática em que o passado nacional pudesse ser ensinado para seus cidadãos. Ao apresentar um panorama da pintura histórica brasileira no século XIX, Maraliz Christo observa que, durante o Segundo Reinado, as formas de representação histórica inscritas nesse gênero de pintura se apoiaram na atuação de artistas próximos ao poder público, como Victor Meirelles e Pedro Américo, que diversas vezes impuseram visões próprias do passado em seus quadros.

---

474 Ibidem. P. 209.

475 FERRAZ, Rosane Carmanini. *A coleção de fotografias do Museu Mariano Procópio e as sociabilidades no Brasil oitocentista*. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Minas Gerais, 2016.

476 MAUAD, Ana Maria. *O passado em imagens: Artes visuais e história pública*. IN: MAUAD, Ana, Maria ALMEIDA, Juniele Rabêlo de & SANTHIAGO, Ricardo. *História Pública no Brasil: sentidos e itinerários*. São Paulo: Letra e Voz, 2016. P. 90.

A estabilidade política permite debates em torno da constituição de uma memória nacional, unindo Estado e instituições, principalmente o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), criado em 1838, e a Academia Imperial das Belas Artes. Uma visão apressada desse processo determinaria a priori os papéis de cada um: o imperador mandou, o Instituto escreveu, a Academia ilustrou. A complexidade da construção de uma memória nacional exige pesquisa constante sobre como se processa em cada situação concreta. Interessante perceber o caminho trilhado na tentativa de dotar o país de um passado único e coerente, como também os conflitos vivenciados no percurso. Estudos sobre o IHGB apontam para a homogeneidade de sua militância intelectual, caracterizada pelo compromisso com o regime e a fidelidade ao Imperador. A continuidade entre passado, presente e futuro seria o fio condutor a tecer a memória nacional. O Estado brasileiro era visto como o legítimo herdeiro do império português: mantivera-se a mesma língua, o mesmo regime monárquico e a mesma origem dinástica. A independência, por conseguinte, seria processo natural, não traumático, ao contrário do ocorrido nos outros países da América Latina. Quanto às raízes da nacionalidade, alguns, a exemplo de Varnhagen, privilegiavam as origens européias, outros buscavam-na nos indígenas; prevalecendo, por fim, a visão romântica de viés indigenista (Guimarães, 1988).<sup>477</sup>

Ao tomar o local como o nacional, as vistas estereoscópicas de Santos ganham no MIS as condições ideais para que o passado seja recriado diante do público. É o que Mauad chama de “dimensão pública da experiência visual, que ao colocar o expectador face a representação do passado lhe atribuía uma consciência histórica.”<sup>478</sup> Veremos agora, como esta dimensão pública da Coleção Guilherme Santos tem sido de fato aproveitada pelo Museu da Imagem e do Som desde sua inauguração até os dias de hoje.

#### 4.2.2 – A Coleção Guilherme Santos no MIS

Em Botafogo, há cerca de 50 anos o Sr. Guilherme Antônio dos Santos (foto) reúne fotografias do Rio de Janeiro possuindo atualmente o maior arquivo fotográfico do gênero e que poderá ser de grande utilidade no IV centenário da cidade. A coleção é constituída de 18.000 diapositivos duplos, capazes de serem vistos em terceira dimensão pelo estereoscópio, aparelho comprado pelo colecionador em 1905 em Paris. O Sr. Guilherme dos Santos, que tem 92 anos de idade, é um apaixonado do Rio e diz que resolveu fazer a coleção depois de observar que na capital francesa só eram mostrados os aspectos negativos do Brasil. Entre as numerosas preciosidades fotográficas do Sr. Guilherme dos Santos, encontram-se fotos do Rei Alberto da Bélgica no Brasil, do

<sup>477</sup> CHRISTO, M.C.V. *A pintura de história no Brasil do século XIX: Panorama introdutório*. Arbor: Ciencia, Pensamiento y Cultura, v CLXXXV, n. 740, nov/dec. 2009, Pp. 47-68.

<sup>478</sup> MAUAD, Ana Maria. *O passado em imagens: Artes visuais e história pública*. IN: MAUAD, Ana, Maria ALMEIDA, Juniele Rabêlo de & SANTHIAGO, Ricardo. *História Pública no Brasil: sentidos e itinerários*. São Paulo: Letra e Voz, 2016, P. 90.

Presidente Vargas de cartola a frente do Palácio Guanabara, além de milhares de cenas do Rio no começo do século. Por exemplo, dos banhos de mar na Praia do Flamengo, com as senhoras e senhoritas dentro de maiôs compridos, que desciam até os joelhos. Lá estão também reproduções de desenhos desaparecidos já e que retratam episódios do Rio antigo. Sugerimos à superintendência do IV centenário que entre em contato com o Sr. Guilherme dos Santos, cuja coleção poderá constituir atração nas festividades de 1965.<sup>479</sup>

O trecho a cima foi retirado do jornal *O Globo* em edição de janeiro de 1964, pouco mais de um ano antes da inauguração do Museu da Imagem e do Som. Sob a liderança do Dr. Leoberto de Castro Ferreira, primeiro-secretário de Turismo do Estado da Guanabara e coordenador da superintendência do IV Centenário, foi dado passo inicial em direção à institucionalização do MIS, através da criação de uma entidade mantenedora do Museu, a Fundação Vieira Fazenda, em 24 de abril de 1964.<sup>480</sup> Entretanto, data de 1961 o início da elaboração de um museu para a Guanabara.

É graças a Maurício Quádrio, italiano radicado no Brasil e um apaixonado pelo Rio, que a história do MIS vai começar. Dono de uma valiosa coleção de discos com gravações de vozes de personalidades da política nacional, Quádrio se mostrará disposto a doá-la ao povo da cidade. Já algum tempo intencionado a criar um centro de documentação ou museu audiovisual, Carlos Lacerda convoca o italiano para uma reunião a fim de lhe cobrar a promessa. O que pode ser mais cosmopolita do que um museu de memória local, ser composto por coleção de propriedade de um estrangeiro?<sup>481</sup>

Segundo Mesquita, o “cosmopolitismo constituiu um dos traços principais da ideia de museu que Lacerda pretendia criar, tendo na capital francesa sua referência maior”<sup>482</sup>, posto que naquele momento a França era a grande referência internacional para a civilização ocidental moderna. Nesse sentido, temos uma valorização do Estado como gestor dos atributos culturais da nação, nos moldes da política cultural desenvolvida pelo ministro Gustavo Capanema durante o governo Vargas. Tal concepção do Estado como principal gestor das ações culturais explica também a admiração de Lacerda por Dom João VI, uma vez que este era considerado pioneiro na formulação de uma política cultural para o Brasil. Não por acaso, foi em Lisboa que Lacerda adquiriu as primeiras coleções para o MIS, com financiamento do BEG: retratos a óleo dos

479 *O Globo*, 7 de janeiro de 1964. P. 5.

480 DECRETO “E” nº 385, de 24 de abril de 1964.

481 MESQUITA, Cláudia. *Um museu para a Guanabara. Carlos Lacerda e a criação do Museu da Imagem e do Som (1960-1965)*. Rio de Janeiro: Editora Folha Seca, 2009.

482 *Ibidem*. P.103.

personagens da Casa de Bragança, gravuras do Brasil e Rio antigos, dentre outros “documentos interessados à história e à formação da Cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro”.<sup>483</sup>

Contudo, é somente com a criação da Fundação Vieira Fazenda, em face das comemorações do IV Centenário, que a ideia de MIS ganha forma concreta, e é somente a partir daí que a história de Guilherme Santos se cruza com a história do Museu.

(...)Quando assumi o governo, li nos jornais que um senhor chamado Maurício Quádrio tinha uma coleção de gravações, algumas delas inéditas, e quase todas, mais ou menos desconhecidas do público, que abrangiam a voz de Rui Barbosa à voz de Rio Branco e muitas outras gravações de momentos, fatos e atos culminantes da vida nacional. Depois conhecia de longa data a extraordinária obra empreendida por Henrique Foréis, o nosso grande e querido Almirante, a maior patente do rádio (...) Depois soube que numa modéstia casinha de Jacarepaguá, prestes a ser desocupada, (...) vivia a viúva do fotógrafo Malta, que foi um pioneiro e um expoente da classe dos fotógrafos profissionais da Guanabara (...) **Depois as estereoscopias e fotografias de Guilherme Santos, algumas milhares de fotografias assinalando uma outra fase do Rio, o Rio da 1ª Guerra Mundial, o Rio depois de vencida a febre amarela, o Rio de Antônio Prado Júnior e de Pedro Ernesto, o Rio metrópole moderna, a partir do 1º Centenário da Independência do Brasil...**<sup>484</sup>(Grifo nosso).

A exposição inaugural tinha grandes painéis de fotografias de Augusto Malta contando história do Rio de Janeiro. Além disso, cabines de som para as pessoas ouvirem músicas e discursos de presidentes e de políticos.<sup>485</sup> Apesar de o tema da exposição inaugural ter sido o “Rio Antigo”, as vistas estereoscópicas de Guilherme Santos não foram exibidas.<sup>486</sup> Apesar desta ausência, naquele mesmo ano o MIS editou séries de cartões postais com imagens de Guilherme Santos e Augusto Malta, *Rio Antigo* e *Rio Desaparecido* que atualmente encontram-se no Museu Histórico Nacional.

Mais tarde, na década de 1970, uma nova exposição sobre o Rio Antigo entra em cena no MIS, dessa vez com um viés mais específico, o lazer na cidade. Em nota sobre esta exposição no caderno Rio Show do jornal *O Globo* não há menção à Guilherme Santos, mas fala-se da presença de estereoscópio e taxifoto, dois aparelhos que fazem parte de sua coleção.<sup>487</sup>

A década de 1980 traz mais exposições sobre o Rio Antigo no MIS. No verão de 1985 o Museu inaugura a exposição *Será que amanhã vai dar praia?* que expunha imagens de variados

483 LACERDA, Carlos. Discurso de inauguração do MIS, em 3 de setembro de 1965.

484 LACERDA, C. Discurso de inauguração do MIS. 3 de setembro de 1965. Fonoteca/FMIS/RJ.

485 MESQUITA, Cláudia. *Um museu para a Guanabara. Carlos Lacerda e a criação do Museu da Imagem e do Som (1960-1965)*. Rio de Janeiro: Editora Folha Seca, 2009.

486 Lília Maria Maya Monteiro, Depoimento da série Projetos Especiais – Projeto Guilherme Santos, Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, em 22 de janeiro de 1988.

487 *O Globo*, 16 de novembro de 1972. P. 7.

tipos documentando o ritual do carioca de ir à praia desde os últimos anos do século XIX. Em reportagem do *Jornal do Brasil* de 1984 sobre os programas mais aguardados para o verão que se aproximava, mais uma vez o fotógrafo Augusto Malta era citado como presença certa na exposição, porém nenhuma menção ao nome Guilherme Santos foi encontrada.<sup>488</sup>

Também em 1984, antes de *Será que amanhã vai dar praia?* entrava em cena a exposição *19 anos MIS*, que como já indicava o nome, comemorava os 19 anos da instituição que naquele período passava por grandes dificuldades. Recém-empossada do cargo de diretora do museu, a jornalista cultural Ana Maria Bahiana vislumbrou com esta mostra a possibilidade de levantar o astral da instituição que, como outros museus administrados pela FUNARJ<sup>489</sup>, vivia de “pires na mão”.<sup>490</sup>

– O museu tem problemas incríveis de infiltração, o auditório foi mal dimensionado e além de cadeiras grandes temos cabines pequenas onde não cabem os projetores e o técnico tem que ser muito magro. Sua vida tem sido tão atribulada que a característica de ser um museu voltado para o futuro anda meio perdida. No momento ele está defasado, mas estamos correndo pra ficar tudo em dia.

A primeira etapa será fazer o carioca “ver” o museu. Saber que ele existe. E para isso Ana Maria resolveu comemorar o 19º aniversário do MIS mostrando grande parte dos tesouros guardados em suas prateleiras, como o acervo doado por Almirante, o do Jacó do Bandolim, uma verdadeira preciosidade em termos de fichamento, informações e arquivo, tudo feito pelo próprio instrumentista e compositor. Isso sem falar no acervo da Rádio Nacional, nas inúmeras revistas, nos recortes e livros que compõem a seção de documentação e biblioteca e nos mais de 700 depoimentos que vão de Cartola a D. Helder Câmara.<sup>491</sup>

A reportagem do Caderno B do *Jornal do Brasil* de 31 de agosto de 1984 não menciona as fotografias do MIS, mas no resumo da exposição divulgado nos jornais constava: “Exposição comemorativa dos 19 anos do Museu da Imagem e do Som que reúne fotos, desenhos, fitas e slides, discos e vídeos que pertencem ao acervo do Museu.”<sup>492</sup> Já no jornal *Última Hora* de 27 de dezembro de 1984, encontramos finalmente uma evidência da presença das imagens de Guilherme Santos em tal exposição: “No ano do seu aniversário o museu está apresentando a exposição **19 anos do MIS** que reúne fotos do Rio Antigo de Guilherme Santos, discos, pinturas,

488 *Jornal do Brasil*, 30 de outubro de 1984, Caderno B.

489 Fundação de Artes do Estado do Rio de Janeiro.

490 *Jornal do Brasil*, 31 de agosto de 1984, Caderno B. *Como vivem ou sobrevivem os museus de uma cidade de cofres vazios*. Por Cirleia Gropillo.

491 *Jornal do Brasil*, 31 de agosto de 1984, Caderno B. *Como vivem ou sobrevivem os museus de uma cidade de cofres vazios*. Por Cirleia Gropillo.

492 *Jornal do Brasil*, 5 de setembro de 1984, Caderno B: Divirta-se.

além de sessões contínuas com projeções de vídeos com shows, e depoimentos integrantes do acervo...”<sup>493</sup>

Em reportagem de 11 de março de 1985, *O MIS em busca do seu público*<sup>494</sup>, Ana Maria Bahiana fala das suas estratégias para tornar o MIS um museu mais atrativo e popular. Dentre os inúmeros projetos da diretora, estaria o de expor as imagens em 3D de Santos a partir de setembro daquele ano, o que não se realizou.

Às 80 mil fotos de Malta somam-se 19 mil vistas estereoscópicas de Guilherme Santos: um processo fotográfico em lâminas que em equipamento especial fornece 50 anos de história da cidade em três dimensões. Desenhos, caricaturas, coleções de fotos de cinemas, gravuras, completam o setor. (...)

Projetos, aliás, não faltam ao MIS, subordinado à Funarj. Um deles abrange arquitetura moderna no Brasil, através de depoimentos de arquitetos, e será realizado junto ao Instituto de Arquitetos. **O segundo exibirá em setembro as fotos em 3-D de Guilherme Santos** e um terceiro criará um catálogo com resumo dos depoimentos existentes no MIS. (Grifo nosso)<sup>495</sup>

Segundo Cláudia Mesquita, desde a saída de Carlos Lacerda e sua equipe, “outros agentes e grupos sociais foram responsáveis pela virada conceitual do museu, tornando-o afinado com os movimentos da contracultura e de afirmação definitiva da música popular brasileira como um valor nacional”.<sup>496</sup> Passado o *frisson* da inauguração, não demorou muito para que o MIS buscasse desvincular sua imagem a de Carlos Lacerda. A nova conjuntura nacional que se desenhava com a vitória de Negrão de Lima para governador da Guanabara, fez Lacerda ver seu sonho de chegar à Presidência da República naufragar. Em 27 de outubro de 1965 era assinado o Ato Institucional No 2 que colocava fim às eleições diretas no Brasil e extinguiu os partidos políticos. Em 4 de novembro daquele mesmo ano, apenas 2 meses após a inauguração do MIS, Lacerda renuncia ao cargo de governador.

Um dos mais destacados líderes civis do golpe militar que depôs João Goulart em 31 de março de 1964, Lacerda foi sendo aos poucos alijado do centro das decisões. Em outubro de 1965 sofreu uma derrota importante: Carlos Flexa Ribeiro, seu secretário de Educação, foi derrotado por Francisco Negrão de Lima na disputa pelo governo da Guanabara. No final do mês, o regime militar se consolidou com a edição do Ato Institucional nº 2, frustrando as pretensões de alguns civis, entre os quais o próprio Lacerda.<sup>497</sup>

493 Última Hora, 27 de dezembro de 1984.

494 Jornal do Brasil. 11 de março de 1985. Caderno B

495 Idem.

496 MESQUITA, Cláudia. *Um museu para a Guanabara. Carlos Lacerda e a criação do Museu da Imagem e do Som (1960-1965)*. Rio de Janeiro: Editora Folha Seca, 2009. P. 133.

497 LAMARÃO, Sérgio. *Articulação da oposição: A Frente Ampla*. IN: *A Trajetória política de João Goulart*

O estabelecimento dos militares no poder e o desenrolar de um período sombrio para a sociedade brasileira levou o MIS a se identificar cada vez mais com a efervescência cultural dos anos 1960 e a desempenhar o papel esperado pelas elites intelectuais de esquerda: o de foco de resistência ao projeto militar ao qual a figura de Carlos Lacerda permanecia indissociável. Ainda que em 1966 o ex-governador tenha regressado à vida política através da Frente Ampla<sup>498</sup>, movimento de articulação de oposição ao regime, o Museu rapidamente se desligou da figura de seu criador.

Criado como um lugar de valorização das tradições cariocas, mais ao gosto passadista das comemorações do IV Centenário, paradoxalmente o MIS nasceu num momento “muito jovem, muito quente da cultura nacional”, num momento de protesto, no qual a onda jovem alcançou um fluxo internacional, em que o jovem como sujeito político aparece como uma novidade. Transformações que se impunham ao MIS como exigência política e cultural, e que ajudaram a remover a tradicional pecha de museu como lugar de velharia, só de passado, fazendo do Museu da Imagem e do Som o primeiro museu brasileiro intrinsecamente comprometido com a contemporaneidade.<sup>499</sup>

Nesse sentido, ao longo dos anos a identidade do MIS acabou se voltando muito mais para o *som* do que para a *imagem*.<sup>500</sup> Ainda que estes dois conceitos tenham inexoravelmente caminhado lado a lado, desde a gestão Ricardo Cravo Albin (1965-1971) a MPB foi sendo utilizada pelo MIS como o baluarte da instituição tantas vezes ameaçada. E, ainda que algumas exposições fotográficas fossem lançadas com alguma frequência, eram os projetos musicais os grandes chamarizes de público para o museu.

Com o fim do mecenato do BEG, já em 1965, foi cogitada a extinção do MIS. Tendo em vista o cenário calamitoso da instituição, uma das ações mais importantes da gestão de Cravo Albin (1965-1971) foi o projeto de registros orais, denominado de *Depoimentos para a Posteridade*. O projeto que surgiu principalmente para dar voz e preservar as memórias dos grandes nomes da MPB, com o tempo passou também a registrar as histórias e trajetórias de nomes ligados aos mais diversos tipos de atividades artísticas – teatro, televisão, cinema, literatura, artes plásticas - e até de gente mais simples, gente comum, como os ex-moradores do

---

(Dossiê). Disponível em:  
[http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/Jango/artigos/Exilio/Articulacao\\_da\\_oposicao](http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/Jango/artigos/Exilio/Articulacao_da_oposicao).

Último cesso em 16/10/2017.

498 Movimento político lançado em 28 de outubro de 1966 com o objetivo de lutar pela “restauração do regime democrático” no Brasil, a Frente Ampla teve como principal articulador o ex-governador da Guanabara, Carlos Lacerda, e contou com a participação dos ex-presidentes Juscelino Kubitschek e João Goulart, e de seus correligionários.

499 MESQUITA, Cláudia. *Um museu para a Guanabara. Carlos Lacerda e a criação do Museu da Imagem e do Som (1960-1965)*. Rio de Janeiro: Editora Folha Seca, 2009. Pp. 131-132.

500 Durante o seminário em comemoração pelos 30 anos do MIS, os palestrantes falam sobre a predominância da música sobre as outras artes no Museu: Vídeo do Seminário 30 ANO MIS: VI-00521.1/2.

finado Morro do Castelo.<sup>501</sup> Ex-conselheiros do MIS evidenciam que o projeto foi criado também para preservar a memória urbana da cidade do Rio de Janeiro.<sup>502</sup>

Assim, em 1988, sob a direção de Maria Eugênia Stein, o MIS convida a neta de Guilherme Santos, Lília Maya Monteiro, a dar seu depoimento. O depoimento de Lília fez parte da série Projetos Especiais/Projeto Guilherme Santos, o primeiro da instituição voltado para a preservação da memória e da história da obra do fotógrafo amador. Bem como, uma das poucas fontes disponíveis acerca de sua biografia.

Entre os anos de 1990 e 1991 o MIS, em parceria com o Centro de Conservação e Preservação Fotográfica (CCPF) da Funarte/IBAC<sup>503</sup>, realiza projeto de restauração, higienização e cópia das placas de vidro da Coleção Guilherme Santos.<sup>504</sup> Criado para atender em caráter urgente a necessidade de preservação dos acervos fotográficos históricos e contemporâneos brasileiros, que até então se ressentiam de uma política de conservação, o Centro foi responsável pelo primeiro projeto de higienização e restauro das placas de vidro da Coleção Guilherme Santos do MIS, desde que foram adquiridas, mais de vinte anos antes.<sup>505</sup> Graças às suas características peculiares, a conservação deste tipo de suporte fotográfico exige conhecimentos e cuidados especiais<sup>506</sup> que à época, somente o CCPF possuía no país. Assim, a Coleção Guilherme Santos foi higienizada e copiada em contato pela equipe do Centro, permitindo ao MIS colocar o rico acervo de Santos à disposição do público. O mesmo processo realizado com as placas de vidro de Santos já havia sido realizado com os negativos em vidro da Coleção Augusto Malta.

Podemos perceber, portanto, que durante a gestão de Maria Eugênia Stein, os acervos fotográficos ganharam atenção. “Entre 1987 e 1991, os projetos se voltaram para as coleções dos fotógrafos Augusto Malta e Guilherme Santos, que foram submetidas ao tratamento de conservação, através do trabalho do especialista Sérgio Burgi [então coordenador do CCPF], contratado para coordenar os projetos.”<sup>507</sup>

501 Em 1985, os ex-moradores do extinto Morro do Castelo foram convidados pelo MIS a falarem sobre suas memórias no local. Florinda Aloiz e Francisco Moreno, Projeto Arquivo Vivo, Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, em 30 de outubro de 1985. CD 674.

502 MENDONÇA, Tânia Maria Quinta Aguiar de. *Museus da Imagem e do Som: O desafio do processo de musealização dos acervos audiovisuais no Brasil*. Tese (Doutorado em Museologia) -Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa, 2012.

503 O Centro de Conservação e Preservação Fotográfica do Instituto Brasileiro de Arte e Cultura (IBAC) foi criado em 1987 para atender às necessidades precípua dos acervos históricos e contemporâneos brasileiros e até hoje é referência nacional em relação a preservação de acervos fotográficos.

504 Roteiro do vídeo Negativos de vidro – conservação. Sandra Baruki, Nazareth Coury e João Carlos Horta. In: Cadernos técnicos de conservação fotográfica. Rio de Janeiro: Funarte, 2014.

505 Idem.

506 Para mais informações sobre o processo de higienização e preservação de suportes fotográficos em vidro ver vídeo *Negativos de Vidro: Conservação*. Centro de Conservação e Preservação Fotográfica e Coordenação de Cinema e Produção de Vídeo da FUNARTE/IBAC (minC), 1993.

507 MENDONÇA, Tânia Maria Quinta Aguiar de. *Museus da Imagem e do Som: O desafio do processo de musealização dos acervos audiovisuais no Brasil*. Tese (Doutorado em Museologia) -Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa, 2012. P.290.

A preocupação de Maria Eugênia com a conservação dos acervos não foi por acaso. Em 1987, ano em que toma posse, a diretora inicia sua gestão com a ameaça de ver o MIS removido de sua sede original. Naquele ano, um projeto da Metrô Rio previa a demolição do prédio histórico a fim de construir ali uma estação. Entretanto, desde a década de 1970 o Museu vinha sofrendo com a possibilidade de mudança, ou mesmo de extinção. Em 1981, um dramático incêndio coloca em risco a sede histórica, obrigando a transferência provisória do acervo para o Museu do Ingá, em Niterói. Com a nova ameaça de 1987, Maria Eugênia inicia uma campanha que vai sensibilizar grande parte da opinião pública pela permanência do MIS em sua sede histórica: “O MIS por um triz”.<sup>508</sup> A campanha será bem-sucedida e em 1989 o MIS é inserido na Zona Especial de Corredor Cultural<sup>509</sup> tendo o seu prédio finalmente tombado pelo Instituto Estadual do Patrimônio Cultural (Inepac). Além disso, em 1991 é criada a Fundação Museu da Imagem e do Som (FMIS) que retoma a proposta original de Maurício Quádrío de fazer do MIS um museu autossustentável, com agilidade administrativa e autonomia financeira.<sup>510</sup> Nesse momento, o Museu ganha uma sede administrativa no tradicional bairro da Lapa e o edifício da Praça XV passa por uma grande restauração, sendo finalmente reinaugurado em 1990 com uma grande festa e mostra sobre a Exposição Internacional de 1922.<sup>511</sup>

A Coleção Guilherme Santos possui uma vasta série de vistas estereoscópicas sobre a famosa exposição que deu origem à sede histórica do MIS, construída originalmente para abrigar o Pavilhão de Administração do Distrito Federal. Entretanto, o fotógrafo não foi contemplado, uma vez que as imagens expostas na ocasião eram grandes painéis de fotografias originais com intervenções artísticas.<sup>512</sup> Porém, nesse momento, a ausência de Santos na exposição tem uma causa justa. Quando da reinauguração do MIS, as vistas estereoscópicas de Santos ainda se encontravam sob os cuidados da equipe chefiada por Sergio Burgi, de modo que é somente em momento posterior que as mesmas ficarão disponíveis novamente para consulta. Tal fato foi motivo até de uma reportagem de destaque na *Revista Domingo*, suplemento semanal do *Jornal do Brasil*.

Ao reabrir as portas no último dia 1º de março, o Museu da Imagem e do Som (MIS) tinha algo mais do que as novas fachadas, quatro salas de vídeo e a mostra Fragmentos sobre o centenário da Independência, para colocar à disposição de seus curiosos visitantes. Escondido entre as suas paredes de tom bege, o museu guarda um valioso

508 MESQUITA, Cláudia. *Um museu para a Guanabara. Carlos Lacerda e a criação do Museu da Imagem e do Som (1960-1965)*. Rio de Janeiro: Editora Folha Seca, 2009. P. 158.

509 Lei Municipal No 506 de 17 de janeiro de 1984.

510 Na visão de Maurício Quádrío a sobrevivência do MIS dependia da geração de recursos próprios, que seriam captados através da montagem de um laboratório fotográfico e um estúdio de gravação para copiagem e reprodução de acervos e da criação de uma editora para publicações com reproduções de fac-similares.

511 Vídeo Institucional: *Reinauguração do MIS, 1990*: VI-1256.1/5

512 Idem.

acervo inédito sobre o Rio antigo: são 19.500 negativos de fotos registrando a vida da cidade entre os anos de 1910 e 1940, todas feitas pelo fotógrafo carioca Guilherme Santos que acabam de ser restaurados.

Totalmente reconstituído e pronto para ser exposto em breve aos visitantes do MIS, o acervo de Guilherme Santos é uma verdadeira viagem ao tempo pelo Rio dos bondes, do carnaval nas ruas do Centro, das multidões de viajantes que se aglomeravam nas estações ferroviárias, do banho de mar na Praia do Flamengo. Nada escapava aos flagrantos do fotógrafo. Nem mesmo as agitações políticas e sociais que faziam da Avenida Rio Branco, com seus imponentes prédios, o palco dos grandes acontecimentos que balançavam a cidade e o país...<sup>513</sup>

Intitulada como “Um Rio para francês ver”, a matéria contou brevemente a trajetória de Guilherme Santos e ressaltou as duas peculiaridades mais significativas de sua obra: os suportes em lâminas de vidro e a tridimensionalidade, características que evidenciam a singularidade do trabalho de Santos perante a de outros fotógrafos do mesmo período. “Não existe no Rio nenhum acervo estereoscópico parecido com este”, são as palavras de Sérgio Burgi citadas na reportagem que contou com a reprodução de seis imagens do fotógrafo e nos parece ser a que melhor divulgou a obra de Santos desde que esta foi comprada para compor o acervo do MIS.

A reportagem termina por destacar o trabalho de pesquisa realizado pela historiadora Maria Edith Pessanha, à época funcionária do Museu. Sua pesquisa resultou no livreto *A Estereoscopia, O Mundo em terceira dimensão*,<sup>514</sup> publicado em 1991.

...Para entender como funcionava a técnica foi preciso estudá-la profundamente. A tarefa foi destinada à pesquisadora Maria Edith de Araújo Pessanha que de tanto se envolver no assunto acabou escrevendo o livro *A Estereoscopia – O Mundo em Terceira dimensão*, ainda não publicado por falta de verbas. Agora é torcer para que o mesmo mal não impeça o carioca de ver um dos mais completos acervos fotográficos do passado de sua cidade.

Voltaremos a falar da relação de Maria Edith com a obra de Guilherme Santos mais adiante, mas é importante ressaltarmos nesse momento que a intenção maior da autora com a produção do livro foi divulgar o trabalho do estereoscopista e sua técnica já esquecida na década de 1990. Assim, mais da metade do último capítulo do livro intitulado “A estereoscopia no Brasil”, é dedicada à biografia e à produção de Santos. Todas as poucas imagens publicadas pertencem ao acervo do fotógrafo, ou reproduzem algum de seus aparelhos estereoscópios.<sup>515</sup>

513 Jornal do Brasil, 14 de março de 1991, Revista Domingo: *Um Rio para francês ver*. PP 26-27.

514 PESSANHA, Maria Edith de Araújo. *A Estereoscopia: O Mundo em Terceira Dimensão*. Rio de Janeiro: M.E.A Pessanha, 1991.

515 As imagens reproduzidas são: Carnaval na Avenida, Rio de Janeiro, 1916; Aspecto da Avenida, Rio de Janeiro, 1917; Ponte sobre o Rio Piabanha, Petrópolis, 1919; e Passeio sobre a Relva, Quinta da Boa Vista, Rio de

Depois da reinauguração do MIS na década de 1990, é somente no final da primeira década do século XXI que as coleções fotográficas serão novamente colocadas em pauta na instituição. Mas antes disso, em 1999, José Inácio Parente lança o livro *A Estereoscopia no Brasil*<sup>516</sup>. Neste livro o autor traça um panorama da presença estereoscópica no Brasil, desde sua chegada, no século XIX. Ele apresenta os principais nomes da prática no país e publica algumas vistas estereoscópicas de Guilherme Santos do acervo do Museu. Ao todo, estão presentes 42 imagens estereoscópicas do fotógrafo.

Sob a gestão de Rosa Maria de Araújo, a partir de 2007, foi lançado o projeto Novo MIS que tinha como principal objetivo construir uma nova sede para o Museu na Praia de Copacabana. Com previsão para ser inaugurado entre 2012 e 2013, o Novo MIS seria uma das grandes realizações da gestão do então governador Sérgio Cabral (2007-2014), um “presente” para cidade que em 2014 sediaria o Mundial de Futebol e em 2016, os Jogos Olímpicos. Um projeto ambicioso que, nas palavras do curador Hugo Sukman, tinha por finalidade “traduzir o modo de ser o Rio de Janeiro em forma de museu”<sup>517</sup>.

Uma grande transformação está prevista para o MIS Rio de Janeiro com a transferência para a nova sede, que está sendo construída no bairro de Copacabana, zona sul da cidade, com previsão para ser inaugurada em 2013. O projeto arquitetônico do Novo MIS chamou a atenção desde 2009, quando foi selecionado através de um concurso, que envolveu escritórios de arquitetura brasileiros e de outros países.

O projeto do Novo MIS, assinado pelo escritório americano Diller Scofidio + Renfro, vai se tornar um ícone na paisagem cultural do Rio de Janeiro. Inspirado no calçadão de Copacabana terá 9,8 mil m<sup>2</sup> de área construída em oito andares, com salas de exposição permanentes e temporárias, espaços destinados à pesquisa e à guarda temporária de acervos, salas administrativas, salas para atividades didáticas, um teatro/cinema com 300 lugares, loja, cafeteria; restaurante panorâmico, bar/ terraço e um mirante no topo do edifício. Mesmo com a mudança para Copacabana, o museu deverá continuar ocupando duas sedes, pois os acervos não serão transferidos para o Novo MIS. O espaço de guarda ainda está sendo estudado e planejado conforme os padrões de segurança e climatização.

Para viabilizar o projeto, orçado em R\$ 65 milhões, o governo do Rio de Janeiro buscou diversas parcerias, tais como, a Fundação Roberto Marinho e o Ministério da Cultura, por meio da Lei Federal de Incentivo à Cultura, a Companhia Vale, a Empresa de Informática IBM, a Companhia de Bebidas das Américas [AmBev] e a Light Companhia de Energia Elétrica do Rio de Janeiro, e o apoio do Grupo Votorantim. O financiamento

---

Janeiro, 1919. Além de três fotografias de Sérgio Burgi: Duas de um estereoscópio e uma de um Taxifoto, ambos Da Coleção Guilherme Santos para o MIS.

516 PARENTE, José Inácio. *A estereoscopia no Brasil*. Rio de Janeiro: Sextante, 1999.

517 Fala do curador do Novo MIS em Vídeo Institucional MIS – *Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Baj0AET3Ni0>. Acesso às 18:40 de 31/10/2017.

para infraestrutura é do Banco Interamericano de Desenvolvimento [BID] e os patronos são a Rede Globo, o Banco Itaú e a Natura.<sup>518</sup>

A partir de 2009, quando é oficialmente anunciada a construção do Novo MIS, toda a política de gestão de acervo do Museu se voltará para a execução deste empreendimento. Assim, uma série de projetos de preservação e digitalização dos arquivos das mais diversas mídias que a instituição comporta terão início quase que simultaneamente.<sup>519</sup> É aí que a Coleção Guilherme Santos voltará a ser foco dos interesses do MIS, o que não significa de modo algum que terá alguma exclusividade ou prioridade em relação às demais coleções.

A gestão que assumiu o MIS em 2007, na presidência da historiadora Rosa Maria Barbosa de Araújo, apresentou diversas propostas, dentre elas: reativar os conselhos, promover um encontro dos Museus da Imagem e do Som, incrementar as gravações do Programa Depoimentos para Posteridade, **realizar projetos de documentação e digitalização dos acervos e reformular o perfil do museu, adequando-o às novas tecnologias, e, construir uma nova sede no bairro de Copacabana.**

Das propostas apresentadas em 2007, algumas estão em andamento, e outras foram concretizadas nos últimos cinco anos, tais como, o I Fórum Brasileiro de Museus da Imagem e do Som realizado em 2009, no Rio de Janeiro, com representantes de 33 instituições que tem sob sua guarda acervos audiovisuais, as gravações do Programa Depoimentos para Posteridade, e o **projeto de banco de dados informatizado que está em andamento.** Em 2010, o governo do Estado deu início às obras do Novo MIS. A previsão é que a inauguração aconteça em 2013.<sup>520</sup> (Grifo nosso)

Com o objetivo de alimentar o banco de dados digital que naquele momento estava sendo elaborado, a Coleção Guilherme Santos passou por um novo processo de organização, catalogação, digitalização e acondicionamento. Desse modo, as informações dos diapositivos, negativos e ampliações em papel foram inseridas em fichas catalográficas informatizadas e as imagens contidas em cada um dos suportes, digitalizadas individualmente de modo a possibilitar

---

518 MENDONÇA, Tânia Maria Quinta Aguiar de. *Museus da Imagem e do Som: O desafio do processo de musealização dos acervos audiovisuais no Brasil*. Tese (Doutorado em Museologia) -Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa, 2012. P. 249.

519 Atualmente o acervo do MIS é constituído por 24 coleções que reúnem mais de 300.000 documentos nos mais variados suportes, como fotografias em vidro e em papel, fitas de áudio, discos de cera e vinil, películas, fitas audiovisuais, partituras e documentos textuais dos mais diversos. Um acervo tridimensional composto por instrumentos musicais variados, medalhas, placas, vestimentas, entre outros objetos, e uma biblioteca composta por livros, teses, catálogos e revistas. Desse modo, o acervo do museu encontra-se dividido de acordo com a natureza de seus documentos, ou seja, por tipos documentais que aparecem ao pesquisador como setores. São eles: Iconográfico; Textual; Discoteca; Partituras; Sonoro; Audiovisual e Tridimensional. Apesar de a organização do acervo ser por tipo documental, a lógica interna dessas coleções foi preservada e pode ser recuperada na busca do banco de dados digital, o que possibilita que o pesquisador perceba a unicidade e organicidade de tais conjuntos documentais.

520 MENDONÇA, Tânia Maria Quinta Aguiar de. *Museus da Imagem e do Som: O desafio do processo de musealização dos acervos audiovisuais no Brasil*. Tese (Doutorado em Museologia) -Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa, 2012. P. 283.

sua visualização através da tela do computador, sem a necessidade de manuseio por parte dos pesquisadores. Além disso, todos os invólucros que protegiam as placas desde a década de 1980 – já desgastados e tomados por fungos – foram substituídos por novos, de maneira a evitar a proliferação de microrganismos responsáveis pela deterioração das lâminas de vidro e das ampliações em papel. Entretanto, a coleção não passou por novo processo de higienização.

Em 2008, ano do centenário de Henrique Foreis Domingues, o Almirante,<sup>521</sup> o MIS lança um vídeo institucional a fim de divulgar a comemoração de data tão significativa para a sua história.<sup>522</sup> O vídeo anunciava ainda que o museu estava se “aparelhando para atrair a atenção de pessoas do mundo inteiro que queiram conhecer a nossa história” e aproveita para divulgar as riquezas de seu acervo. Dentre as várias imagens de arquivo exibidas, encontramos algumas fotografias de Guilherme Santos. O carnaval do Corso, as praias de Copacabana e Flamengo e os banhistas são os temas privilegiados numa clara valorização da cultura carioca aos moldes da proposta de Carlos Lacerda quando da elaboração do Museu.

Destarte, a fundação do MIS será lembrada no vídeo e a “identidade da cultura brasileira” será tomada como um valor intrínseco ao perfil de seu acervo. Mais uma vez o destaque é da Música Popular Brasileira, menina dos olhos da instituição. Pixinguinha, Donga, Cartola, Tom Jobim, Carmem Miranda, entre outros artistas consagrados – preservados em uma infinidade de fotografias, partituras, discos, filmes, fitas de áudio, recortes de jornal e cartas - são presenças mais do que valorizadas. Não é de se estranhar, portanto, que não seja dado o crédito aos fotógrafos cujas imagens foram reproduzidas. O material em questão não esqueceu de divulgar a enorme quantidade de fotografias que o Museu possui: mais de 40 mil. No entanto, não foi capaz de dar o devido reconhecimento aos produtores de tão rico acervo imagético. Por fim, o vídeo manda um recado, sugerindo que o MIS é um museu que se volta para o futuro, ainda que sua função seja resguardar as glórias do passado.

O Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro nasceu de um projeto inédito no Brasil e no Mundo.

As novas tecnologias de armazenamento e consulta exigem a transformação do MIS em um espaço real e virtual.

---

521 Henrique Foréis Domingues, radialista, compositor, cantor e pesquisador, nasceu no Rio de Janeiro, em 19 de fevereiro de 1908. Almirante dedicou sua vida à divulgação e à preservação da memória musical brasileira, tendo organizado um vasto acervo que se tornou importante fonte de pesquisa sobre o folclore e a música popular brasileira. Faleceu no Rio de Janeiro, em 22 de dezembro de 1980. A coleção Almirante foi adquirida pelo governo do estado na época da inauguração do MIS, em 1965, e é composta de milhares de partituras, livros, fotos, recortes de jornais, além de instrumentos musicais que pertenceram a músicos brasileiros famosos.

522 Vídeo Institucional: Museu da Imagem e do Som – MIS – Rio de Janeiro. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=T0EHgE4hZM0>. Acessado em 1/11/2017 às 16:00.

O Novo MIS vai incluir novos acervos, novas mídias e incluir a televisão. Ganha o estudante, o pesquisador, o turista e o cidadão.

MIS Um museu total.<sup>523</sup>

Apesar dos esforços da gestão Rosa Maria de Araújo, acreditamos ser pertinente informar que durante todo esse período que vigorou até o final de 2018, não houve no MIS nenhuma exposição ou mostra. A última exposição que visitou o Museu foi “Os filhos da Bossa”. Inaugurada em dezembro de 2006, exibia fotografias sobre a Bossa Nova de acervo da própria instituição. Ficou em cartaz até 29 de janeiro do ano seguinte.<sup>524</sup> Depois disso, os visitantes que por mera curiosidade entrassem na sede da Praça XV ou da Lapa, veriam apenas os poucos objetos da exposição permanente do MIS.

#### 4.2.3. – *Guilherme Santos no MIS: Uma coleção esquecida?*

Como pudemos observar no início desta seção, a fundação do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro possuía uma função política clara e bem definida. Fora criado para ser um *museu de fronteira*, ou seja, um *lugar de memória* essencialmente carioca, cujo objetivo central era fixar determinadas características do povo e da cidade do Rio de Janeiro. Mais do que contar uma história local que desvinculasse o estado da Guanabara do poder central, a intenção de Carlos Lacerda era apresentar o Rio de Janeiro como capital cultural do país, local onde as mais diversas tradições – nacionais e estrangeiras – se encontravam e se misturavam para dar origem a algo genuinamente brasileiro. Nesse sentido a coleção Guilherme Santos era totalmente condizente com as intenções de Carlos Lacerda e do MIS.

A coleção de vistas adquiridas pelo MIS, apesar de possuir imagens de diversas cidades dos estados de Minas Gerais, São Paulo e Rio de Janeiro, é composta em sua grande maioria por imagens da capital fluminense. Por sua vez, as vistas do então Distrito Federal retratam justamente aquilo que na visão de Carlos Lacerda, era a essência da cidade. Para além de uma cidade civilizada e moderna, Santos fotografou os hábitos do carioca que, com o passar das décadas, foram se tornando típicos: os desfiles carnavalescos (no Corso, nos Cordões ou nos préstitos das Grandes Sociedades), os banhos de mar, os jogos de futebol. Igualmente, fotografou os aspectos paisagísticos ícones da cidade: o Morro do Corcovado, o complexo do Pão de Açúcar, a Baía de Guanabara, a Lagoa Rodrigo de Freitas, a Pedra da Gávea, os morros do Vidigal (Dois Irmãos), o calçadão de Copacabana. O cosmopolitismo da cidade, que preparava grandes eventos

523 Vídeo Institucional: Museu da Imagem e do Som – MIS – Rio de Janeiro. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=T0EHgE4hZM0>. Acessado em 1/11/2017 às 16:00.

524 O Globo, 26 de dezembro de 2006.

internacionais e recebia com frequência o estrangeiros ilustres. Soma-se a isso o fato de tudo ter sido registrado num passado não muito distante, porém já bastante idealizado e idílico. Aquilo que Luís Edmundo chamou de *O Rio de Janeiro do meu tempo*<sup>525</sup> e que nos acostumamos a chamar de *Rio Antigo*. Por todas estas razões, a comemoração do IV Centenário da cidade do Rio de Janeiro era a grande oportunidade que Guilherme Santos aguardava para finalmente vender sua preciosa coleção. Ao mesmo tempo, a coleção de Santos se enquadrava perfeitamente naquilo que Lacerda planejava para compor o acervo inicial do MIS, o que resultou num movimento que vulgarmente chamaríamos de “juntar a fome com a vontade de comer”.

A coleção Augusto Malta poderia ter sido a única de natureza fotográfica a compor a coleção inicial do Museu, uma vez que suas temáticas, no geral, são bastante parecidas. Porém a coleção de Santos contava com três diferenciais em relação a de Malta. Vamos a eles:

Primeiramente o fato de tratar-se de uma coleção de estereoscopias, técnica já pouco utilizada na década de 1960 e, por isso, pouco conhecida. Depois, por abranger um período brevemente posterior ao de Malta, um período que, nas palavras do próprio Lacerda, assinalava uma outra fase do Rio: “O Rio da 1ª Guerra Mundial, o Rio depois de vencida a Febre Amarela, o Rio de Antônio Prado Júnior e de Pedro Ernesto, o Rio metrópole moderna, a partir do 1º Centenário da Independência do Brasil.”<sup>526</sup> Ou seja, um Rio que já havia superado seu passado colonial, de modo que se Malta registrou a luta da cidade para se modernizar, Santos registrou seus momentos de glória.<sup>527</sup> Por último, mas não menos importante, o fato de ter sido Santos um fotógrafo amador e independente, desvinculado de qualquer padrão, jornal ou gestor político. Santos fotografava apenas o que lhe apetecia e nunca o que lhe mandavam fotografar. Fotografava por prazer e não para obter sustento. Esta característica tornava seu trabalho ainda mais oportuno, uma vez que sua visão de cidade era absolutamente condizente com aquela que o Governador da Guanabara desejava divulgar. E, apesar de não ter atuado para nenhum periódico ou instituição oficial, a fotografia de Santos foi, em muitos momentos, como vimos, documentária.

Entretanto, apesar de tamanha pertinência aos interesses da Guanabara, nem Lacerda e nem o MIS se aproveitaram da obra de Guilherme Santos da maneira que o fotógrafo desejava.

525 Edmundo, Luís. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. Disponível em: <http://www2.senado.leg.br/bdsf/item/id/1071>

526 LACERDA, Carlos. Discurso de inauguração do MIS, em 3 de setembro de 1965.

527 Apesar de Augusto Malta e Guilherme Santos terem sido contemporâneos, a atividade fotográfica de Malta se inicia um pouco antes a de Santos. Já em 1902 Malta é contratado como fotógrafo oficial da Prefeitura do Rio de Janeiro pelo então prefeito Francisco Pereira Passos a fim de documentar as obras do período conhecido como Bota-abaixo. Malta permanece no cargo até aproximadamente 1936, mas permanece fotografando até 1942. Desse modo, sua coleção abrange majoritariamente o período em que foi funcionário da prefeitura, com ênfase nos anos da administração de Passos. Já Santos inicia suas atividades como fotógrafo amador em 1905, mas com exceção de algumas poucas fotografias da primeira década do século XX, o grosso de sua coleção abrange o período que se inicia em 1914 e vai até meados da década de 1950.

Em depoimento, Lilia Maya Monteiro queixa-se da ausência de referências a seu avô na abertura oficial do museu que contou com uma exposição sobre o Rio Antigo.

... Eu fiquei muito triste no dia da inauguração porque eu aqui estive com uma carta de vovô muito gentil para o diretor e não vi nada com relação ao acervo, não vi coisíssima nenhuma a menor referência ao nome dele, tanto que fiquei tão indignada... Porque no dia da inauguração desse museu, vovô era vivo ainda, ele não veio, mas mandou uma carta para eu entregar ao diretor e eu fiquei tão indignada com tudo aquilo que voltei com a carta na bolsa. Não entreguei e não sabia como dizer aquilo a ele porque ele era um homem cheio de sensibilidade e eu sabia que aquilo ia feri-lo. E tem mais, vovô tinha tanta paixão por essa fotografia e tudo mais que eu acho que ele começou a morrer depois que vendeu aquilo para aqui. Ele deixou de ter incentivo, ele realmente se deixou abater.<sup>528</sup>

Outra reclamação de Lilia em relação ao MIS diz respeito à confusão entre as fotografias de Guilherme Santos e Augusto Malta.

Primeiro vovô vendeu para o Museu os negativos em vidro, os originais. Depois ele doou então as fotografias em papel. Não sei se a diretora do Museu, a Maria Eugênia, pessoa maravilhosa, aliás, se lembra que uma vez eu fiquei muito aborrecida de ver umas fotografias de vovô, mas estão carimbadas Malta atrás. E eu tenho certeza que são dele porque eu conheço. Simplesmente porque Malta tinha sido fotógrafo da prefeitura, tinha mais nome nesse ponto, mas por ser hoje a gente vê mais a parte profissional, antigamente não era assim.

Tal mágoa parece ter se perpetuado entre outros familiares de Santos. Além de Lília, Haroldo, também demonstrara descontentamento com o descaso do MIS para com o trabalho de seu avô. Segundo Iluska Magalhães, “a família toda era muito chateada com o MIS. O Haroldo não suportava o MIS, achava que eles não ligavam pro Guilherme Santos lá.”<sup>529</sup>

Maria Edith Pessanha corrobora a fala de Iluska. Ela ainda se lamenta, pois quando tentava lançar seu livro não obteve nenhum apoio por parte do Museu, vendo-se obrigada a correr atrás de patrocínio por conta própria. Quando finalmente conseguiu publicá-lo, não contou com nenhuma divulgação.

E tem uma porção (de livros) ninguém divulgou (...) Eu não consegui patrocínio não. Fiz igual a você. Batalhei, fiz o mesmo questionamento que você. Todo mundo fala em Malta, ninguém fala em Guilherme Santos, o que que está havendo? Fiz o mesmo questionamento. Aí eu peguei e falei assim: não, sabe de uma coisa? Vou procurar os

528 Lilia Maria Maya Monteiro, Depoimento da série Projetos Especiais – Projeto Guilherme Santos, Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, em 22 de janeiro de 1988.

529 Entrevista de Iluska Magalhães concedida a autora em 31 de maio de 2017.

parentes do Guilherme Santos. Para me falarem dele alguma coisa, né!? Ai... NADA!  
Nada não tem nada.<sup>530</sup>

O que nos instiga nesta investigação é entender o porquê do aparente desinteresse por parte do MIS com a obra de Guilherme Santos, mesmo nos seus primórdios. É sabido que as temáticas fotografadas por Santos iam ao encontro dos interesses de Carlos Lacerda. Ainda assim, a inauguração que teve total participação do governador em seus detalhes<sup>531</sup> não contou com nenhuma imagem estereoscópica e nem mesmo de ampliações em papel.

Como vimos anteriormente, com o passar do tempo, a crise política advinda do golpe civil-militar apoiada pelo próprio Lacerda, força o seu afastamento da vida política da Guanabara e, conseqüentemente, muda os rumos do museu por ele criado. O MIS passa a se associar então à contracultura e à esquerda intelectual que faz clara oposição ao novo regime. Desse modo, passa a ser a casa da Música Popular Brasileira, guardiã da memória musical do país, mas principalmente apoiadora dos novos artistas populares que começavam a fazer sucesso e rapidamente se consagravam. Não obstante, a política do Museu se volta muito mais para a música do que para a fotografia, ou qualquer outro tipo de artes visuais. Tal fator justificaria então o desinteresse da instituição pela obra de Santos ao longo de quase vinte anos de existência? Talvez sim, mas apesar da predileção pela música, o MIS apresentou ao longo da década de 1970 algumas exposições visuais, inclusive fotográficas, como já mencionamos.

Passadas em perspectiva as exposições do MIS desde sua inauguração, notamos que Guilherme Santos jamais ganhara destaque em nenhuma delas.

Aparentemente, até a década de 1980, nem mesmo havia uma preocupação com a manutenção de sua obra e pouco se sabia sobre o fotógrafo até Ana Maria Bahiana se interessar por suas estereoscopias e cogitar exibi-las ao público. De fato, Bahiana expôs fotografias bidimensionais de Santos na exposição *19 anos MIS*, porém não conseguiu realizar o desejo de exibir as vistas em três dimensões.

Pouco tempo depois, na gestão de Maria Eugênia Stein, Guilherme Santos torna a ser interesse da direção do MIS, agora num grande projeto de conservação das fotografias em vidro que compõem o acervo da instituição. Tal projeto permitiu colocar o acervo à disposição do público, “objetivo principal de qualquer trabalho de restauração”<sup>532</sup>. É nessa mesma ocasião que o Museu convida a neta de Guilherme Santos a conceder seu *Depoimento para Posteridade*. Tal

530 Entrevista de Maria Edith Pessanha concedida a autora em 16 de agosto de 2017.

531 MESQUITA, Cláudia. *Um museu para a Guanabara. Carlos Lacerda e a criação do Museu da Imagem e do Som (1960-1965)*. Rio de Janeiro: Editora Folha Seca, 2009.

532 Vídeo *Negativos de Vidro: Conservação*. Centro de Conservação e Preservação Fotográfica e Coordenação de Cinema e Produção de Vídeo da FUNARTE/IBAC (minC), 1993.

depoimento é parte de um projeto especial sobre o fotógrafo e paralelamente são realizadas pesquisas sobre sua vida e obra. Tal fato demonstra o desejo da então direção do MIS de produzir no museu uma memória sobre Guilherme Santos com o objetivo claro de realizar uma exposição sobre o tema. Apesar de a gestão de Maria Eugênia Stein não ter conseguido concretizar esta exposição, o projeto de preservação e conservação realizado em parceria com a FUNARTE rendeu frutos. A principal evidência é o livreto publicado por Maria Edith Pessanha, à época responsável pela divisão de estudos e pesquisas do MIS— atualmente extinto. A complexidade do material que estava sendo tratado fez com que fosse necessário um profundo estudo sobre a estereoscopia, tarefa que ficou sob a incumbência de Maria Edith.

A necessidade de haver uma investigação sobre a técnica estereoscópica nos leva a concluir que parte da negligência do MIS para com Guilherme Santos se deu pelo desconhecimento sobre a estereoscopia por parte dos técnicos do Museu. Ainda que sua primeira leva de funcionários pudesse ter adquirido algum conhecimento sobre a técnica, em 1965 a estereoscopia já se encontrava com pouca ou nenhuma difusão tanto no âmbito nacional quanto no internacional.<sup>533</sup> Era algo já pouco conhecido do público em geral, sendo praticado no Brasil por alguns poucos entusiastas, como o próprio Guilherme Santos, que desde 1958 não produzia mais imagens estereoscópicas. Nesse sentido, é possível que a equipe do Museu àquela época tivesse pouca ou nenhuma intimidade com os aparelhos estereoscópicos que tornavam possível a visualização das vistas em três dimensões.

Se na década de 1960 a estereoscopia já estava em desuso, no final da década de 1980 havia sido praticamente esquecida e virado objeto de colecionismo direto. Do contrário, não seria necessário que Pessanha fizesse uma “profunda investigação sobre o assunto”, como a reportagem do *Jornal do Brasil* nos conta e como seu próprio livreto comprova. A obra de Pessanha, aliás, é pioneira. *A Estereoscopia – O Mundo em Terceira Dimensão* é a primeira publicação brasileira sobre fotografia tridimensional e explica de forma bem didática como se dá o fenômeno da visão binocular, como funcionam os materiais estereoscópicos (câmera, visor, taxifoto, etc.) e como se deu a invenção da estereoscopia pelos cientistas Wheatstone e Brewster. Além disso, a autora aborda o período do apogeu da técnica na segunda metade do século XIX e termina seu trabalho dissertando sobre os fotógrafos brasileiros que se utilizaram da fotografia tridimensional.

A ausência de publicações nacionais sobre a estereoscopia até o trabalho de Maria Edith – que só é publicado em 1991 – é mais uma evidência do quanto a técnica era pouco conhecida e estudada por aqui. Ainda que em finais do século XIX a estereoscopia tenha tido uma difusão

---

533 PARENTE, José Inácio. *A estereoscopia no Brasil*. Rio de Janeiro: Sextante, 1999.

significativa no Brasil, e na primeira metade do século XX tivesse havido uma prática considerável deste tipo de fotografia, o tema nunca havia sido pauta de nenhuma publicação específica em nenhum dos períodos. É somente a partir dos anos 1980, com o advento de uma historiografia voltada para o campo da fotografia que a estereoscopia começa a ser pautada, ainda assim, sempre de maneira breve e secundária.<sup>534</sup>

O desconhecimento sobre a técnica leva, conseqüentemente, à ignorância em relação ao visor estereoscópico, peça chave para que uma vista dupla seja visualizada em três dimensões. Levando em consideração o fato de que as imagens duplas de Santos possuem apenas 45 x 107 mm, fora do estereoscópio elas se tornam não só pouco atraentes, mas até mesmo de difícil visualização. Soma-se a isso o fato de todas as vistas – não só os negativos – serem feitas de um material extremamente frágil, o vidro. Um manuseio excessivo dos estereogramas provocaria sua rápida deterioração sob o risco mesmo de perdas irreparáveis. Não obstante, antes da digitalização completa da coleção Guilherme Santos, era política do MIS oferecer aos pesquisadores o acesso somente às ampliações em papel. Esta subcoleção, no entanto, não traduz a riqueza da obra. Ampliadas como imagem única e não dupla, as fotografias em papel são incapazes de provocar o efeito de tridimensionalidade, característica *sui generis* do trabalho de Santos. A visualização bidimensional dessas imagens empobrecem-nas e fazem Santos parecer um fotógrafo menor quando comparado a nomes como de Augusto Malta - apenas para citar aquele cuja coleção também faz parte do acervo do Museu. O que parece é que até a década de 1980 as estereovistas eram objetos quase intocados no MIS, bem como eram os taxifotos e os visores estereoscópios.

Voltemos ao depoimento de Lilia Maya Monteiro ao MIS. Já quase ao final da gravação, Ângela Sallet, então museóloga responsável pela Coleção Guilherme Santos, revela que o estereoscopista não andava tão esquecido pelo Museu quanto a neta do fotógrafo supunha.

**Lilia** – o sonho dele era uma exposição em que tivessem taxifotos permanentes e que todos pudessem ver assim num número grande....

**Angela** – A Neusa (Fernandes) estava aqui na época, houve uma exposição em que os taxifotos foram mostrados...

**Neusa** – *Imagem e Som na Primeira República*

**Ângela**- Eu lembro porque eu estava estagiando nessa época...

**Lilia** – Então o público teve acesso aos taxifotos? Eu nunca soube disso...

**Ângela** – Eu acho até que esse foi tão forte que nas outras exposições sempre se tinha que colocar esse aparelho, porque as pessoas já chegavam querendo olhar....

---

534 Ferrez faz menção à estereoscopia em publicação de 1985, *A fotografia no Brasil: 1840-1900*; Vasquez traz menção à estereoscopia em seu livro *Dom Pedro II e a Fotografia no Brasil* (1988).

A gestão de Neusa Fernandes no MIS durou pouco tempo e se deu bem no início da década de 1970, mais exatamente entre dezembro de 1971 e março de 1972.<sup>535</sup> Tal fato nos faz acreditar que a exposição a qual Ângela Sallet se refere na gravação ocorreu neste íterim. Em novembro de 1972, há registro de uma outra exposição no Museu que exibia os taxifotos - *O lazer no Rio Antigo*<sup>536</sup>, a qual já nos referimos anteriormente –, o que nos leva a acreditar em Ângela quando disse que estes curiosos aparelhos fizeram um certo sucesso com o público.

Sabemos então que as vistas estereoscópicas de Santos chegaram a ser observadas em três dimensões no início da década de 1970, porém acabaram entrando no ostracismo das gavetas do MIS já em meados desta mesma década, onde permanecerá até o final da década seguinte.

A exposição sobre Guilherme Santos prometida por Maria Eugênia à Lília nunca saiu do papel, mas desde a reinauguração da sede histórica do MIS na Praça XV em 1990, um taxifoto estereoscópico *Richard* é parte da sua exposição permanente. Bem no *hall* de entrada do Museu está o aparelho que possui em seu interior uma vista estereoscópica. Desse modo, os visitantes mais atentos podem encaixar suas vistas no aparelho e, assim, observar em terceira dimensão o estereograma que ali se encontra.

Com a perspectiva de ganhar uma nova sede em Copacabana na segunda década do século XXI, o MIS continuou apostando na ideia de “Rio Capital Cultural do Brasil”. Nas palavras do curador do Novo MIS, Hugo Suckman: “Existe uma maneira carioca de ver o mundo. Tem a ver com humor, tem a ver com irreverência... É esse jeito de ver o mundo e fazer as coisas que a gente está buscando traduzir.”<sup>537</sup> Ou ainda, nas palavras de Adriana Rattes, secretária de cultura do Estado entre 2007 e 2014: “Essa história de como esse carioca surgiu, de como esse Rio de Janeiro se transformou nessa cidade tão famosa, tão interessante no mundo inteiro... Essa história está dentro do acervo do Museu e essa história foi que a gente percebeu rapidamente que devia contar para o mundo.”<sup>538</sup>

Ou seja, passados 50 anos da criação do MIS, a ideia de *museu de fronteira* elaborada por Carlos Lacerda, continuou a fazer parte da estratégia política de Sérgio Cabral, à frente do Governo do Estado do Rio de Janeiro. Adequando-se às demandas da era digital, o Museu permaneceria contando a história da cidade como a história do país, mas de um jeito totalmente novo. Nesse sentido, a Coleção Guilherme Santos é, mais do que nunca, pertinente aos objetivos

---

535 Informações extraídas do currículo da plataforma Lattes de Neusa Fernandes. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/2068048391967142>. Acessado em 10/11/2017.

536 O Globo, 16 de novembro de 1972. P. 7.

537 Vídeo Institucional MIS – *Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Baj0AET3Ni0>. Acesso às 18:40 de 31/10/2017.

538 Idem.

da instituição a qual pertence e, por isso, será novamente “desengavetada” no novíssimo século XXI.

Estamos em 2019 e o Novo MIS, prometido para 2012, é apenas um esqueleto de prédio na orla de Copacabana. Agora totalmente digitalizadas, se por um lado as vistas estereoscópicas de Santos podem ser facilmente observadas através de um monitor, por outro a tridimensionalidade das imagens está mais uma vez inacessível aos pesquisadores. Tendo em vista a crise que se abate sobre o Estado do Rio de Janeiro desde 2016 e a situação precária em que se encontram os arquivos e museus sob administração estadual, o sonho de ver a maior coleção de estereoscopias do Brasil exposta e disponível em três dimensões se torna cada vez mais distante. Não obstante, também fica sob risco a preservação deste e de tantos outros valiosos acervos.

#### 4.2.4– A organização física e digital da Coleção Guilherme Santos

Uma vez que já conhecemos a história da Coleção Guilherme Santos em sua estreita relação com a história do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, creio que podemos agora entender como se encontra atualmente organizada esta coleção.

Considerada “arquivo histórico estereoscópico” de inegável valor para a sociedade, a coleção é constituída por mais de 17 mil negativos em vidro, nove mil diapositivos em vidro, e 1300 ampliações em papel feitas a partir desses negativos, abrangendo um período que vai de 1914 a 1957.<sup>539</sup> No contrato de compra e venda do “Arquivo histórico estereoscópico na 3ª dimensão”<sup>540</sup> consta que havia no acervo:

12.500 clichés negativos do Rio de Janeiro; 4.500 clichés negativos dos Estados do Rio, São Paulo e Minas; 7.000 vistas diapositivas de diversos assuntos; 14 aparelhos estereoscópicos de ótica de precisão da marca Richard, manuais; 3 taxifotes estereoscópicos de ótica de precisão da marca Richard com capacidade de 300 vistas diapositivas para cada; 11 livros de registro, contendo os números dos clichês matrizes, com descrição resumida de cada um e as respectivas datas; e um cofre forte “Fichet”, de construção especial com 2 portas, inteiramente refratário ao incêndio e blindado contra perfuração de brocas eletromecânicas.

Em depoimento, Lília Maya Monteiro afirma que seu avô possuía um cuidado sem precedentes com sua coleção de vistas, guardando-as num cofre *Fichet* à prova de fogo que ele

539 Tais informações foram extraídas do sítio eletrônico do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro:

[http://www.mis.rj.gov.br/acervo\\_gs.asp](http://www.mis.rj.gov.br/acervo_gs.asp) em 04/07/2012 às 22:42. Entretanto, as pesquisas ao acervo revelaram que a fotografia mais antiga da coleção é datada do ano de 1908, enquanto a mais recente data do ano de 1959.

540 Contrato de Compra e Venda entre o Banco do Estado da Guanabara, S.A. E Guilherme Antonio dos Santos em 28 de abril de 1964.

mesmo havia mandado fabricar, já que era o representante brasileiro da fábrica de cofres. Em 28 de abril de 1964, Manoel Antonio dos Santos, assina, enquanto filho de Guilherme e seu procurador, o contrato de compra e venda com o Banco do Estado da Guanabara de seu “arquivo histórico estereoscópico catalogado e organizado durante longos anos, mantido em acondicionamento e mobiliário adequado”<sup>541</sup>. Desse modo, o fotógrafo se desfaz não só de sua coleção de imagens estereoscópicas, mas também de alguns dos acessórios que utilizava para produzi-las e visualizá-las. No mesmo depoimento, uma das entrevistadoras afirma que pelo nível de organização previamente estabelecido por Guilherme, pouca foi a mão de obra que a coleção dera aos profissionais do MIS à época de sua chegada. De fato, as pesquisas mostraram que a instituição optou por manter a lógica organizacional implantada pelo fotógrafo, a fim de não descaracterizar o arquivo.

Três subcoleções distintas fazem parte da coleção de imagens do acervo de Guilherme Santos. São elas: a coleção de diapositivos estereoscópicos em vidro; coleção de negativos estereoscópicos em vidro; e a coleção de ampliações em papel, que Santos teria ele mesmo produzido a partir dos negativos de vidro e doado ao MIS alguns meses após sua inauguração.

Em relação aos diapositivos de vidro, encontramos na coleção a quantidade de 9.310 unidades, medindo 45 x 107 mm cada, numeradas do 000001 ao 020410. Esta numeração, no entanto, não apresenta uma sequência perfeita. Ao mesmo tempo em que percebemos a ausência de alguns números, outros se repetem, de modo que é possível encontrar de duas até 20 cópias de uma mesma imagem nas sequências. Esta numeração fora feita pelo próprio fotógrafo, de modo que coube ao MIS atribuir um código de identificação que aparece na frente de todos eles, o “GSEP” que significa “Guilherme Santos Estereoscopia Positiva”. Desse modo, no banco de dados da instituição os diapositivos aparecem dessa forma: GSEP-000001, GSEP-000002 e assim sucessivamente. Na maioria das placas Guilherme escrevia, no espaço entre as duas imagens, a numeração da foto, o local e a data de produção (geralmente somente o ano), além de alguma outra informação que considerasse pertinente, como podemos observar na figura 78. Estas placas encontram-se organizadas em ordem cronológica e em curtos ou grandes blocos temáticos. Dentre tais temas, alguns costumam se repetir ao longo da coleção de acordo com a sua data.

---

541 Contrato de Compra e Venda entre o Banco do Estado da Guanabara, S.A. E Guilherme Antonio dos Santos em 28 de abril de 1964.

**Figura 78: SANTOS, Guilherme. Cristo Redentor no Corcovado O monumento visto de frente, 12/10/1931 – Coleção Guilherme Santos, Instituto Moreira Salles.**



Entretanto, para entendermos realmente a lógica da organização dos diapositivos estereoscópicos precisamos entender primeiro como foi pensada a organização dos negativos da coleção. Segundo o relato do funcionário responsável pela re-catalogação dos negativos e diapositivos em vidro, Walter Alves de Oliveira Jr.<sup>542</sup>, a coleção de estereoscopias foi dividida em duas séries. A série nomeada A se refere aos negativos estereoscópicos e contém 19.547 negativos ordenados a partir de uma numeração escrita no próprio suporte, em ordem crescente. Assim, a equipe atribuiu o código GSEA-000000 para conseguir inserir esses mesmos negativos no banco de dados da instituição. A série numerada foi renomeada para série dos positivos, ou melhor, Série P, por ser composta apenas por estereoscopias positivas em técnicas Preto e Branco, Sépia e Viragem. Ainda segundo Walter, ao observarmos mais amplamente a coleção, percebemos também que os números que se encontravam no suporte dos positivos não eram sequenciados mas faziam correspondência ao número escrito nos negativos. Esses números se mantiveram nos códigos GSEP-000000. Porém, pela quantidade de duplicatas, a equipe colocou por volta de 4 cópias possuindo o mesmo código e uma letra ao final, por exemplo: GSEP-000001-A, B, até Z, conforme a quantidade de cópias que a imagem possui. Foram contabilizadas no total, 9298 estereoscopias diapositivas.<sup>543</sup>

<sup>542</sup> Walter Alves de Oliveira Junior é fotógrafo e estudante de História. Trabalhou como funcionário terceirizado no projeto de digitalização da Coleção Guilherme dos Santos de estereoscopias entre agosto de 2012 e abril de 2013.

<sup>543</sup> A quantidade de diapositivos repetidos na coleção é muito significativa. Santos apreciava experimentar os banhos de anilina em suas fotografias. Desse modo, além da sépia, costumava revelar uma mesma imagem em diversos tons diferentes. Além dessa necessidade de experimentação, outra razão para a grande quantidade de duplicatas na coleção estava no fato de que Santos costumava presentear pessoas ilustres (principalmente personalidades internacionais) com suas chapas.

Voltando então, aos negativos, podemos notar que eles encontram-se sequenciados seguindo a mesma lógica cronológica dos diapositivos. A consulta ao acervo comprova a afirmação de Walter: todos eles encontram-se numerados no verso do próprio suporte de vidro, de modo que coube ao museu inserir somente o código GSEA antes dos números. Este código, no entanto só é visualizado no banco de dados, de modo que os negativos se mantiveram inalterados. Podemos perceber também, que parte significativa dos negativos não possui informação alguma sobre o local e a data em que foram produzidas as imagens. Desse modo, as informações sobre algumas delas (a menor parte) foram recuperadas através de fichas catalográficas individuais<sup>544</sup>. Uma outra parte dos negativos podem ter suas informações recuperadas através das anotações feitas nos seus diapositivos correspondentes. No entanto, a maior parte dos negativos teve de ser identificada através de pesquisas e levantamento de hipótese com base em indícios visuais.

Fisicamente, as vistas estereoscópicas (positivas e negativas) da Coleção Guilherme Santos encontram-se acondicionadas em pequenas caixinhas de papel alcalino em formato cruz. Cada caixa é capaz de acondicionar até 20 placas entrefolhadas, podendo algumas delas possuir menos placas. Ao todo são 499 caixas que ficam acomodadas, por sua vez, em 56 bacias/gavetas de ferro que ocupam 2 armários de ferro inteiros e aproximadamente a metade de um terceiro.

A coleção de ampliações em papel possui um número muito reduzido de imagens quando comparado ao número de negativos em vidro. Enquanto os negativos somam uma quantia de aproximadamente 19 mil itens e as chapas diapositivas de 9 mil exemplares, as ampliações em papel chegam a somar pouco mais de 1300 fotografias. Além disso, as estereoscopias foram reproduzidas como imagens individuais e não como pares de imagens. Isso significa que as fotografias ampliadas não podem ser observadas tridimensionalmente, posto que apenas uma imagem da chapa estereoscópica foi reproduzida, como se fosse uma imagem bidimensional. Tal fato empobrece sobremaneira o trabalho de Santos que foi especialmente produzido para ser observado ao estereoscópio (Figura 79).

Outra diferença clara entre as duas coleções em vidro e esta em papel diz respeito ao método organizacional. Atualmente, para consultar os três acervos de imagens pertencentes à Coleção Guilherme Santos, basta acessar a base de dados digital “MIS Consulta” disponível em um dos computadores da sala de pesquisa da sede Praça XV. Nesta base de dados, o acervo do museu encontra-se dividido por setores de acordo com sua natureza física: textual, iconográfico, audiovisual, partitura, sonoro e tridimensional. Desse modo, o pesquisador que deseja consultar

---

<sup>544</sup> Não sabemos ao certo quem foi o responsável pela produção de tais fichas. Provavelmente foram produzidas durante projeto de preservação e higienização das placas de vidro realizado em parceria com o Centro de Conservação e Preservação de Fotografias da FUNARTE no ano de 1989. Tais fichas, no entanto, pouco revelam sobre a produção das imagens, em primeiro lugar porque foram produzidas muitos anos após as estereoscopias, por terceiros. Além disso, são em número muito reduzido frente a quantidade de imagens.

as estereoscopias de Guilherme dos Santos precisa selecionar primeiramente a opção “iconográfico”. Selecionada esta opção, é necessário que ele escolha a coleção que deseja consultar. Desse modo, uma lista das coleções que possuem imagens lhe são apresentadas, bastando apenas que selecione a opção “Guilherme Santos”. Isto feito, resta ao pesquisador somente optar por uma das três coleções disponíveis: negativo estereoscópico, diapositivo estereoscópico e fotografia. Assim, todas as ocorrências aparecem listadas numericamente de acordo com a ordem em que estão fisicamente dispostas. O pesquisador tem ainda a possibilidade de procurar imagens por palavras- chaves, ou mesmo por datas e localizações.

**Figura 79: SANTOS, Guilherme. Ruínas do Morro do Castelo, 1922. Coleção Guilherme Santos, Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro**



Mas nem sempre foi assim. Durante algum tempo antes da digitalização das coleções, somente as ampliações em papel estavam disponíveis para consulta, ficando todo o material em vidro inacessível à maioria dos pesquisadores. Aquele que quisesse visualizar as imagens de Santos deveria, primeiramente, consultar um catálogo impresso, que dividia a coleção em eixos temáticos de acordo com os envelopes nos quais as ampliações estavam acondicionadas. Desse modo, as fotografias encontravam-se organizadas da seguinte forma:

Praia de Copacabana – Banho de Mar: Envelope 1

Ressaca: Envelope 2

Ressaca na praia da Lapa – 1925: Envelope 3

Banhistas na praia do Flamengo: Envelope 4  
Aspectos Sociais: Envelope 5  
Praia de Santa Luzia – Banho de Mar: Envelope 6  
Festa dos pescadores (São Pedro)/ Missa no Mar em Botafogo: Envelope 7  
Morro do Castelo: Envelope 8  
Diversos/ Bondinho do Pão de Açúcar/ Estrada de Ferro Corcovado: Envelope 9  
Av. Rio Branco: Envelope 10  
Cais Froux - Praça XV: Envelope 11  
Av. Beira Mar (Flamengo): Envelope 12  
Enseada de Botafogo: Envelope 13  
Zona Sul: Envelope 14  
Quinta da Boa Vista/ Jardim Zoológico do Grajaú: Envelope 15  
Jardim Botânico: Envelope 16  
Logradouros: Centro: Envelope 17  
Logradouros: Zona Norte: Envelope 18  
Cemitério do Caju: Envelope 19  
Panoramas marítimos: Envelope 20  
Transportes marítimos: Envelope 21  
Panoramas marítimos: Envelope 22  
Transportes marítimos: Envelope 23  
Regresso do Gal. Pershing no Arsenal da Marinha: Envelope 24  
Panoramas marítimos: Envelope 25  
Ilha de Paquetá/ Ilha do Governador: Envelope 26  
Baía de Guanabara/ Ilha Fiscal/ Pão de Açúcar: Envelope 27  
Ilhas: Envelope 28  
Estrada de Ferro: Central do Brasil: Envelope 29  
Estrada de Ferro: Leopoldina: Envelope 30  
Panoramas: Diversos: Envelope 31  
Panoramas: Urbanísticos: Envelope 32  
Passeio Público/ Campo de Santana: Envelope 33  
Aspectos Arquitetônicos: Envelope 34  
Monumentos escultóricos: Envelope 35  
Panoramas: Naturais: Envelope 35  
Aspectos Sociais: Envelope 37 e 38

Jubileu de um cardeal – Catedral: Envelope 39  
 Comemorações Oficiais: Envelope 40  
 Funerais (Pinheiro Machado): Envelope 41  
 Funerais (Souza Aguiar): Envelope 42  
 Aspectos sociais (Atividades esportivas): Envelope 43  
 Esportes diversos: Envelope 44  
 Campeonato Sul-americano de Futebol-1919: Envelope 45  
 Futebol: Envelopes: 47, 47 e 48  
 Teresópolis: Envelope 49  
 Estrada da Ferro: Rio-Petrópolis: Envelope 50, 52 e 52  
 Estrada da Ferro: Rio-Petrópolis (Aspectos sociais): Envelope 53  
 Residência de Lisboa Serra: Envelope 54  
 Estrada Rio-Petrópolis (Panoramas): Envelope 55  
 Caxambu – Cambuquira: Envelope 56 Palmeiras – RJ: Envelope 57  
 Minas Gerais: Envelope 58  
 Carnaval: 1915/1916/1917/1919/1922/1924/1925/1927/1928/1930: Envelope 59 a 83  
 Carros Alegóricos: Envelope 84

Podemos notar, portanto, que a organização do acervo de ampliações em papel não segue, sob nenhum aspecto, os critérios utilizados na organização dos negativos e diapositivos em vidro. Ainda que no caso das imagens em vidro Guilherme também não as tivesse organizado por nenhum critério temático claramente observável, o fotógrafo utilizou-se da ordem cronológica para acondicionar seus clichês. Não é este o caso que observamos na ordem da coleção de ampliações. Aqui, os envelopes não apresentam ordem cronológica alguma entre si, além de que, num mesmo envelope podemos encontrar imagens com as datas mais diversas e sem nenhuma cronologia. Fica claro que houve uma preocupação em acondicionar fotos de mesmo tema em um único envelope, no entanto, a ordem na qual elas foram acondicionadas aparentemente não possui lógica organizacional ou funcional.

Da mesma maneira que as imagens em vidro, as ampliações em papel também possuem uma numeração no verso que vai de FG-00001 ao FG-01320. Assim, as fotografias encontravam-se dispostas em ordem numérica dentro dos envelopes e a ordem dos envelopes também obedecia tal ordenação. Não havia uma regra, no entanto, em relação a quantidade de fotos por envelope, de modo que esse número variava indiscriminadamente de um envelope para o outro. Atualmente o MIS não disponibiliza mais a lista reproduzida acima e nem mesmo a utiliza como base

organizacional. Além disso, o museu não mais faz uso de envelopes de papel para acondicionar as fotografias, substituindo-as por jaquetas de poliéster divididas com bases de papel neutro que acondicionam duas fotografias, uma de cada lado. Apesar de todas as mudanças no acondicionamento das ampliações em papel, a ordem numérica das fotos não foi alterada, de modo que tanto fisicamente quanto digitalmente (no banco de dados “MIS Consulta”), as imagens aparecem na ordem numérica original.

A fim de melhor compreender as diferenças entre as duas coleções em vidro e a coleção em papel, elaboramos duas tabelas comparativas. A primeira (tabela 1) analisa quantidade de imagens em relação às diferentes cidades exploradas pelo fotógrafo, procurando perceber quais foram mais valorizadas por ele durante a produção dos negativos e positivos de vidro e, mais tarde, durante a produção das ampliações em papel. Já a segunda (tabela 2), analisa o temas/locais mais fotografados por Santos, e tem o mesmo objetivo da primeira, ou seja, perceber quais temas foram valorizados e quais foram negligenciados por Santos quando da revelação das ampliações.

**Tabela 1**

<b>Cidades</b>	<b>Negativo</b>	<b>Positivo</b>	<b>Ampliação</b>
Niterói	0082(0,4%)	0104(1,1%)	0005(0,3%)
Petrópolis	0172(0,9%)	0143(1,5%)	0077(5,8%)
Teresópolis	0418(2,3%)	0702(7,5%)	0011(0,8%)
São Lourenço	0234(1,3%)	0174(1,8%)	-----
Caxambu	0367(2%)	0196(2%)	0002(0,15%)
São Paulo	0348(1,9%)	0156(1,6%)	-----
Rio de Janeiro	9204(51%)	6545(70%)	1205(91%)

Na tabela 1 podemos perceber que a cidade do Rio de Janeiro fora, de fato, a mais fotografada por Santos, representando mais de cinquenta por cento (50%) da coleção de negativos. Supondo que a quantidade de diapositivos estereoscópicos represente a relevância que o fotógrafo atribuía a cada cidade, podemos concluir que o Rio de Janeiro era também aquela que mais interessava ao fotógrafo divulgar, uma vez que constitui setenta por cento (70%) do universo de imagens por ele reveladas.

Por outro lado algumas cidades que aparentemente tinham grande importância para o nosso fotógrafo foram totalmente negligenciadas ou simplesmente ignoradas nas ampliações. O exemplo mais gritante é o da cidade de Teresópolis. Uma das cidades serranas preferidas de

Guilherme Santos, Teresópolis fora amplamente fotografada por suas lentes estereoscópicas<sup>545</sup>. Apesar de seu amor declarado pelo local, apenas 11 fotos, o equivalente a 0,8 por cento do total da coleção, foram ampliadas. Isso tirado de um universo de mais de 418 negativos. Se compararmos com o total de diapositivos, esta diferença fica ainda mais clara, uma vez que há mais de 700 imagens de Teresópolis reveladas por Santos, constituindo mais de 7 % do total da coleção de diapositivos em vidro.

O mesmo podemos notar em relação às cidades termas mineiras. É sabido que Guilherme Santos tinha paixão por estas cidades, as quais visitava pelo menos uma vez ao ano.<sup>546</sup> Dentre elas estão Caxambu, Cambuquira, Lambari, Poços de Caldas e São Lourenço. Apesar disso, de todas estas cidades, há na coleção de ampliações somente 2 fotografias de Caxambu, o que representa apenas 0,15 % do total. Da cidade de São Lourenço, que possui mais de 234 negativos e 174 positivos, não há nenhuma fotografia ampliada.

**Tabela 2**

Temas	Negativo	Positivo	Ampliação
Copacabana	752(4,2 %)	500(5,3%)	031(2,3%)
Praia de Copacabana	636(3,5%)	337(1,8%)	031(2,3%)
Leblon	020(0,1)	004(0,02%)	002(0,15%)
Botafogo	195(1%)	179(2%)	009(0,7%)
Enseada de Botafogo	073(0,4%)	099(1%)	002(0,15%)
Glória	120(0,6%)	080(0,8)	020(1,5%)
Flamengo	854(4,7%)	723(7,7%)	036(2,7%)
Praia do Flamengo	723(4%)	629(6,7)	024(1,8%)
Baía de Guanabara	868(4,8%)	238(2,5%)	063(4,7%)
Praça Mauá	105(0,6)	067(0,7%)	003(0,2)
Passeio Público	132(0,7%)	095(1%)	009(0,7)
Quinta da Boa Vista	119(0,6%)	088(0,9%)	017(1,3%)
Retiro Saudoso	105(0,6)	199(2%)	013(0,9%)
Lagoa	096(0,5%)	049(0,5%)	016(1,2%)
Morro do Castelo	517(2,9%)	443(4,7%)	025(1,8%)
Avenida Rio Branco	905(5%)	246(2,6%)	412(31%)
Pão de Açúcar	204(1,1%)	150(1,6%)	034(2,5%)
Corcovado	144(0,8%)	160(0,17%)	014(1%)
Santa Luzia	090(0,5%)	052(0,5%)	010(0,75%)
<b>Urca</b>	<b>251(1,4%)</b>	<b>207(2,2%)</b>	<b>004(0,3%)</b>
<b>Praça Paris</b>	<b>151(0,8%)</b>	<b>163(1,75%)</b>	<b>001(0,0007%)</b>
Jardim Botânico	115(0,6%)	095(1%)	011(0,8%)
Campo de Santana	186(1%)	100(1%)	018(1,3%)
<b>Carnaval</b>	<b>850(4,5%)</b>	<b>167(1,7%)</b>	<b>480(36%)</b>
<b>Futebol</b>	<b>193(1%)</b>	<b>009(0,09%)</b>	<b>117(8%)</b>
Feiras de Amostras	595(3,3%)	250(2,6%)	001(0,0007%)

545 Lilia Maria Maya Monteiro, Depoimento da série Projetos Especiais – Projeto Guilherme Santos, Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, em 22 de janeiro de 1988.

546 Idem.

A capital paulista também fora ignorada neste processo. Sabe-se que Santos tinha muitos clientes na cidade de São Paulo, precisando visitá-la frequentemente. Desse modo, levava sua câmera estereoscópica a fim de registrar os diversos aspectos da cidade na maioria de suas viagens. Apesar disso, não consta nenhuma ampliação em papel do total de 348 negativos produzidos pelo fotógrafo, que preocupou-se em revelar pelo menos 156 imagens deste total. Dado este breve panorama fica claro, portanto, que ao ampliar as vistas estereoscópicas, Guilherme priorizou àquelas referentes à cidade do Rio de Janeiro.

\*\*\*

Ao longo desses mais de 50 anos de história, seria injusto afirmar que o MIS foi negligente com a preservação da Coleção Guilherme Santos. Entretanto, em termos de divulgação, passou ao longe do que o fotógrafo e sua família desejavam. É impossível afirmar que em outra instituição isso se daria de maneira diferente, mas para nós fica claro que o que torna a fotografia de Santos atraente aos olhos do público é a tridimensionalidade e, enquanto esta característica não for explorada, sua obra ficará relegada às “gavetas”.

Soma-se a isso toda a problemática histórica do lugar dado às fotografias nos museus. Ainda que o MIS tenha surgido já nos anos 1960 como pioneiro na guarda de acervos visuais e sonoros, é somente na década de 1980 que a fotografia brasileira começa a ser reconhecida como documento. A partir daí, à preocupação com a preservação dos acervos soma-se a divulgação de repertórios fotográficos “descobertos” em coleções institucionais de todo o país, de modo que já na década seguinte o movimento de valorização da fotografia começa a apresentar frutos no campo acadêmico.<sup>547</sup> Não por acaso, será justamente nesse período – virada da década de 1980 para a de 1990 - que o MIS vai, pela primeira vez, se preocupar com a preservação de seu acervo fotográfico e iniciar um projeto de conservação em parceria com o CCPF/FUNARTE.

Paralelamente, novos desafios começam a ser colocados nesse período por conta do crescimento maciço da produção fotográfica e do advento das novas tecnologias informatizadas, remodelando os sistemas de organização física e documental até então praticados. Nesse sentido, principalmente a partir da primeira década do século XXI, começamos a assistir ao desenvolvimento e implantação de catálogos eletrônicos que vêm facilitando a busca e recuperação da informação visual. De acordo com Vânia Carvalho e Solange Lima, “a proposição de vocabulários controlados como uma das formas de pesquisa em bancos de imagens alimenta

---

<sup>547</sup> CARVALHO, Vânia Carneiro e LIMA, Solange Ferraz. *Fotografias como objeto de coleção e de conhecimento: Vânia Carneiro de Carvalho e Solange Ferraz de Lima*. Anais do Museu Histórico Nacional – Dossiê Fotografia, Volume 32, 2000, p. 15-32.

hoje discussões em grande parte das instituições brasileiras, preocupadas em dar visibilidade às suas coleções fotográficas.”<sup>548</sup>

No MIS tal processo não se deu de forma diferente de modo que é principalmente a partir de 2008, sob a gestão de Rosa Maria de Araújo, que se iniciam vários projetos de digitalização de acervos e sua catalogação em banco de dados eletrônico. Todas essas medidas são de fato muito importantes para a preservação do material fotográfico, bem como para a facilitação do acesso às imagens pelos pesquisadores. Uma vez que todas as informações referentes às imagens encontram-se indexadas, basta que o usuário digite uma palavra-chave qualquer para encontrar aquilo que procura numa fotografia, que por sua vez será visualizada em poucos cliques, sem o risco de sofrer deterioração pelo manuseio.

Tratando-se de uma coleção frágil, feita em sua maioria por finas lâminas de vidro, como a de Guilherme Santos temos, sem dúvida, um grande avanço. Se considerarmos ainda o porte da coleção – mais de 20 mil imagens – e o fato de que ela não estava catalogada em sua maioria, podemos considerar que o projeto iniciado em 2009 foi mesmo bem-sucedido. No entanto, assim como nas outras instituições de guarda de acervos, a informatização trouxe vantagens ao MIS, mas também problemas. Principalmente no que diz respeito aos seus acervos fotográficos. Segundo Carvalho e Lima:

Apesar dos avanços já empreendidos, os critérios de seleção e montagem das formas descritivas da imagem ainda deixam muito a desejar, quando se trata de atender às necessidades de produção de conhecimento sobre a própria fotografia. A ausência de descritores voltados para os **atributos formais da imagem** é um dos problemas que merece destaque.

O grau de standardização dos termos descritivos do conteúdo visual deve levar em conta o perfil do público consulente, muitas vezes heterogêneo, e a tendência de integração das informações em redes internacionais. No entanto, não nos parece que a necessidade de descritores genéricos deva comprometer as particularidades das coleções institucionais<sup>549</sup>, muito menos ignorar as expectativas do especialista ou os próprios atributos da fotografia.<sup>550</sup> (Grifo nosso)

Podemos perceber que a busca textual na base de dados desenvolvida para o MIS, apresenta algumas falhas principalmente no que diz respeito aos atributos formais da imagem colocado pelas autoras. Especialmente no caso da Coleção Guilherme Santos, notamos que o uso

548 CARVALHO & LIMA. Op. Cit. P. 22.

549 SMIT, Johanna W. *Propositions for the treatment of iconographical information*. CONGRESSO INTERNACIONAL DE INFORMACION – INFO 97 (1997: Havana: IBICT, 1997)

550 CARVALHO, Vânia Carneiro e LIMA, Solange Ferraz. *Fotografias como objeto de coleção e de conhecimento: Vânia Carneiro de Carvalho e Solange Ferraz de Lima*. Anais do Museu Histórico Nacional – Dossiê Fotografia, Volume 32, 2000, p. 15-32. P. 24.

de descritores genéricos – os mesmos descritores utilizados para identificação de outras coleções – comprometem suas particularidades, causando perdas nas pesquisas de caráter mais profundo e específico, como o caso da nossa. Um bom exemplo disso pode ser percebido na busca de fotos das comemorações pelo Centenário da Independência do Brasil em 1922.

O acontecimento mais importante das comemorações, como vimos no capítulo anterior, foi a Exposição Internacional de 1922. Durante a exposição, muitas comitivas estrangeiras chegaram ao Distrito Federal, grande parte delas compostas por seus governantes como presidentes e primeiro-ministros. Até os aviadores portugueses Gago Coutinho e Sacadura Cabral chegaram de avião durante a festa, na primeira travessia aérea a atravessar o atlântico, como podemos ver na figura 80.

**Figura 80: SANTOS, Guilherme. Chegada de Sacadura Cabral e Gago Coutinho (Exposição Internacional de 1922). Coleção Guilherme Santos do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro.**



Apesar de a fotografia ter sido tomada durante as comemorações do centenário da independência, não é possível recuperar esta imagem no banco de dados a partir do descritor “Exposição Internacional de 1922”, pois ou por esquecimento ou desconhecimento de quem realizou a catalogação, esta palavra-chave não consta na ficha digital da imagem, sendo possível encontrá-la somente com as palavras “eventos e comemorações”, “Gago Coutinho” e “Sacadura Cabral”.

Entretanto, nesse caso especialmente, é importante termos em mente o lugar tradicionalmente ocupado pela fotografia nos museus, como Carvalho e Lima alertam: “Seu uso era sobretudo instrumental, vinculado à documentação de acervos para fins de controle, catalogação, conservação, pesquisa de campo ou recurso expositivo.”<sup>551</sup> Tomando os objetos como alvo de reverência puramente ideológica, às fotografias restava uma função meramente ilustrativa ou instrumental, contribuindo para a formação de acervos mal documentados, com lotes inteiros de imagens não identificadas. Além disso, sabemos que coleções e arquivos “sofrem modificações devido à seleção e ao descarte promovido por familiares ou detentores originais, ou mesmo perdas por deterioração, até serem incorporados como acervo.” Mesmo no caso de arquivos, é difícil imaginarmos uma “acumulação” documental intacta.<sup>552</sup>

É justamente esse o caso da Coleção Guilherme Santos que, como vimos, foi propositalmente dividida pelo próprio fotógrafo com o objetivo de deixar parte dela em poder de seus familiares. Sendo assim, a instituição não conseguiu abarcar todos os vestígios materiais de uma determinada atividade e, esse fato deve ser levado em consideração. A documentação de coleções e arquivos pressupõe uma série de tarefas que devem partir de uma perspectiva remissiva, que permita interligar ou confrontar os diversos documentos: descrição, pesquisa contextual e bibliográfica, entrevistas. Essas tarefas devem ser feitas a fim de garantir e tornar visível ao pesquisador a totalidade do documento. “Além disso, os conjuntos documentais, a partir de sua incorporação institucional, passam a constituir uma nova trajetória, dialogando com outras coleções e fundos, ocupando um espaço físico e conceitual como patrimônio de acesso público.”<sup>553</sup>

Apesar de no contrato de compra e venda do “Arquivo histórico estereoscópico de Guilherme Santos” pelo BEG, constar a aquisição de “11 livros de registro, contendo os números dos clichês matrizes, com descrição resumida de cada um e as respectivas datas”, não há no MIS informações sobre o paradeiro de tais livros. Não se encontram no setor textual do Museu e nem em seus arquivos institucionais. As lacunas de documentação evidenciam, assim, a fragilidade na continuidade das políticas patrimoniais dos museus e arquivos do Estado do Rio de Janeiro, que sobrevivem de crise em crise pelo empenho quase pessoal dos seus funcionários.

Os livros de registro podem ter se perdido no incêndio que ocorreu no MIS em 1981, ter sido extraviados, ou mesmo nunca terem de fato pertencido ao Museu. De todo modo, não há em

551 CARVALHO, Vânia Carneiro e LIMA, Solange Ferraz. *Fotografias como objeto de coleção e de conhecimento: Vânia Carneiro de Carvalho e Solange Ferraz de Lima*. Anais do Museu Histórico Nacional – Dossiê Fotografia, Volume 32, 2000, p. 15-32. P. 26.

552 CARVALHO, Vânia Carneiro e LIMA, Solange Ferraz. *Fotografias como objeto de coleção e de conhecimento: Vânia Carneiro de Carvalho e Solange Ferraz de Lima*. Anais do Museu Histórico Nacional – Dossiê Fotografia, Volume 32, 2000, p. 15-32.. P. 21.

553 Ibidem. P. 22.

toda Coleção Guilherme Santos – que engloba imagens e objetos – nenhum documento textual produzido pelo fotógrafo. Nenhuma carta, diário ou caderneta que atestem suas ideias e pensamentos que auxiliem o pesquisador num uso crítico das fontes fotográficas. Não fosse a precisão de Guilherme Santos em identificar as imagens na própria lâmina estereoscópica e muitas vezes ali mesmo produzir textos e narrativas, quase impossível seria a posterior identificação e indexação de suas fotografias.

O que pudemos constatar ao longo dos 50 anos de existência do MIS foi um uso da Coleção Guilherme Santos bem aos moldes denunciados por Carvalho e Lima:

Se por um lado a marginalização da fotografia foi responsável pelo seu uso inadequado, por outro, a sua recente “redescoberta” nos museus veio acompanhada de sua mobilização nas problemáticas “recriações” histórico-cenográficas. Sem levar em consideração o seu circuito original de produção e consumo, curadores servem-se da fotografia para expor aos visitantes a “realidade” passada(...) A distorção é consequência não apenas do uso acrítico da fonte historiográfica, mas da ausência de sistemas documentais capazes de garantir a integridade das coleções e arquivos e referenciar pesquisas, sejam elas documentais ou temáticas.<sup>554</sup>

O uso equivocado de coleções fotográficas, no entanto, não é “privilégio” do MIS. Sabemos que no Brasil os acervos públicos sofrem com a carência de investimentos e recursos humanos a longo prazo. Os projetos de digitalização e catalogação informatizada são realizados em curtos prazos, com grandes equipes que pouco dialogam entre si. Privilegia-se, assim, uma produção quantitativa na lógica “quanto mais itens catalogados melhor”, e deixa-se de lado uma pesquisa mais profunda sobre os acervos em questão. Ainda que seja grande a boa vontade dos documentalistas, dificilmente estes têm acesso à totalidade da coleção, à sua história, sua trajetória, seus personagens e seu contexto histórico. Soma-se a isso o fato de que muitas vezes os projetos são interrompidos sem que o trabalho tenha se esgotado de fato. Seja por falta de recursos, prazos expirados, ou transição de governos.

O que se coloca hoje para o MIS, assim como tantos outros museus que possuem coleções fotográficas, é o desafio de propor meios de articular seus acervos com os produtos gerados a partir de seus usos acadêmicos, pedagógicos e culturais. Uma consulta eletrônica sobre determinada coleção fotográfica seria muito mais eficaz se fornecesse não apenas seu histórico e dados específicos de cada unidade, mas também referências ao uso que se fez dela após sua integração ao acervo institucional. Tecnologia suficiente para este fim não é mais um problema,

---

554 CARVALHO, Vânia Carneiro e LIMA, Solange Ferraz. *Fotografias como objeto de coleção e de conhecimento: Vânia Carneiro de Carvalho e Solange Ferraz de Lima*. Anais do Museu Histórico Nacional – Dossiê Fotografia, Volume 32, 2000, p. 15-32. P. 26.

porém necessitamos ainda da boa vontade e do esforço conjunto de pesquisadores, curadores, documentalistas, e agentes culturais, mas principalmente de políticas públicas eficientes.

#### 4.3 – A trajetória da Coleção Guilherme Santos do Instituto Moreira Salles

Os percursos que definiram a chegada da Coleção Guilherme Santos ao Instituto Moreira Salles nos instruem sobre as especificidades que a natureza das instituições imprimem ao patrimônio histórico. Não obstante, as histórias de cada uma das instituições são também muito distintas, ainda que ambas guardem semelhanças em relação a natureza de seus acervos.

O Instituto Moreira Salles é uma instituição singular na paisagem cultural brasileira. Tem importantes patrimônios em quatro áreas: Fotografia, em mais larga escala, Música, Literatura e Iconografia. Notabiliza-se também por promover exposições de artes plásticas de artistas brasileiros e estrangeiros. E gosta de Cinema. Suas atividades são sustentadas por uma dotação, constituída inicialmente pelo Unibanco e ampliada posteriormente pela família Moreira Salles.<sup>555</sup>

Na prática, o IMS é uma espécie de museu da imagem e do som de caráter privado<sup>556</sup>, instituição cultural sem fins lucrativos idealizado pelo banqueiro e diplomata Walther Moreira Salles. Além desta significativa diferença, o Instituto foi criado com propósitos distintos em relação aos processos culturais contemporâneos, uma vez que abrange acervos de artistas brasileiros e estrangeiros. De todo modo, apresenta como seu principal objetivo organizar, conservar e difundir estes acervos, como afirma o próprio sítio eletrônico da instituição: “O objetivo fundamental do IMS é difundir esses acervos da maneira mais ampla. Isso requer um ingente trabalho prévio de higienização e digitalização de imagens e sons, e sua melhor catalogação, para servir a exposições e a publicações e atender pesquisadores e outros consulentes.”

Uma das importantes características do IMS, reside no lugar de destaque dado à fotografia, com um acervo que totaliza de cerca de 2 milhões de imagens desde o século XIX ao século XX.

A Fotografia cuida de cerca de 2 milhões de imagens, dos mais importantes testemunhos do século XIX – e aqui despontam as esplêndidas imagens de Marc Ferrez – a relevantes coleções que abarcam quase todo o século XX. Nessas últimas, convém registrar nomes como os de Marcel Gautherot, José Medeiros, Maureen Bisilliat, Thomaz Farkas, Hans

<sup>555</sup> Informações extraídas do sítio eletrônico do Instituto Moreira Salles. Disponível em: <https://ims.com.br/sobre-o-ims/>. Último acesso em: 11/11/2017 às 16:00.

<sup>556</sup> No sentido de que as instituições possuem acervos de natureza semelhantes, principalmente ligadas à música, fotografia, cinema e literatura.

Gunter Flieg e Otto Stupakoff, entre outros. Em 2016, foi adquirida a coleção dos jornais do grupo Diários Associados no Rio de Janeiro, com cerca de 1 milhão de itens, e é prioridade do Instituto incorporar a seus acervos imagens do século XXI. Este formidável conjunto de coleções e obras completas dos artistas credencia o IMS como a mais importante instituição de fotografia do país.<sup>557</sup>

O IMS destaca-se no cenário nacional como a única instituição a manter uma política permanente de aquisição de fotografias desde o final do século XX.<sup>558</sup> Não é por acaso, portanto, que em 2013 a instituição tenha adquirido uma coleção de vistas estereoscópicas de Guilherme Santos. A trajetória desta coleção até sua chegada ao IMS é o que vamos contar a partir de agora.

Em depoimento concedido ao MIS, Lília Maya Monteiro revela que nem todas as vistas estereoscópicas produzidas por Guilherme Santos foram vendidas ao Museu: “Tudo o que diz respeito aos aspectos naturais e sociais da cidade foram vendidas aqui para o Museu. As fotos de família temos em casa e ficaram em grande parte com o meu primo, Haroldo.”

Haroldo era o outro neto de Guilherme Santos que, assim como Lília, fora criado pelos avós e com eles viveu a maior parte da infância e juventude.<sup>559</sup> Esta personagem é, portanto, peça fundamental de nosso quebra-cabeças sobre a trajetória das vistas estereoscópicas de Guilherme Santos. Porém, outra personagem importante desta narrativa é a colecionadora Iluska Magalhães. Responsável pela venda da coleção de vistas estereoscópicas ao IMS e uma de nossas únicas pontes com a família de Guilherme Santos, Iluska nos concedeu entrevista em 31 de maio de 2017.

Comissária de bordo aposentada, Iluska (66 anos) é colecionadora de raridades, tendo inclusive trabalhado como antiquária por algum tempo. A paixão por antiguidades fez com que passasse a colecionar estereoscopias, técnica que admirava desde criança, quando ganhou de sua mãe o famoso brinquedo *View-Master*. Na década de 1990, Iluska soube através de um amigo que também trabalhava com antiguidades que no Humaitá havia um senhor se desfazendo de uma coleção de vistas estereoscópicas. Este senhor era Haroldo Santos.

Eles moravam numa casa no Humaitá. O Guilherme Santos também morou nessa casa. A filha e a mulher dele queriam se desfazer daquilo... A mulher dele não gostava daquilo. Não via o menor sentido naquelas coisas ali ocupando espaço. O Haroldo queria ficar, mas foi pressionado a vender (...)

---

557 Informações extraídas do sítio eletrônico do Instituto Moreira Salles. Disponível em: <https://ims.com.br/sobre-o-ims/>. Último acesso em: 11/11/2017 às 16:00.

558 VASQUEZ, Pedro Karp. *O uso criativo de acervos fotográficos*. Centro de Conservação e Preservação Fotográfica da Funarte (Org.), Volume 8. Rio de Janeiro: Funarte, 2016.

559 Segundo Iluska Magalhães, os pais de Haroldo teriam falecido quando ele ainda era criança.

Eram caixas e caixas empilhadas numa área aberta. A área tinha cobertura, mas quando chovia muito forte molhava tudo... A família ainda mora nessa casa do Humaitá...<sup>560</sup>

Pelo valor que Haroldo cobrava pela coleção – na época algo equivalente a 10 mil dólares<sup>561</sup> - Iluska sabia que não teria como comprá-la, mas foi convencida por seu amigo a pelo menos “dar uma olhada” no material:

Haroldo tinha umas 7 mil fotos. Quando eu vi fiquei muito interessada, mas sabia que não tinha como comprar. Aí eu lembrei de um amigo meu, o David Fichel, foi editor da (Revista) O Cruzeiro, que também gostava de estereoscopia. E aí a gente decidiu comprar juntos e cada um ficaria com 3.500 fotos.

Iluska nos revelou que chegou a ficar bem próxima de Haroldo por algum tempo. Apesar disso, ele jamais soubera da negociação entre Iluska e Fichel.

Ele gostava de mim porque eu gostava de estereoscopia. Como nem a esposa e nem a filha ligavam, ele acabou tomando afeição por mim. Aí a gente se encontrava de vez em quando pra tomar café na Colombo... Ele também queria que eu trouxesse lá de fora uns CD's de uns músicos de *jazz* que ele gostava, os irmãos Dorsey... Mas ele era rabugento e então eu nunca contei para ele que eu estava comprando a coleção junto com o David.

Comprada a coleção de estereovistas, Iluska fez a divisão com David e tratou de organizar a parte que lhe coube. Reservou um cômodo de sua casa especialmente para as estereoscopias e as acondicionou em um armário especial. Organizou todas as placas de acordo com a ordem numérica estabelecida por Santos, conforme os registros que ele fazia entre as duas imagens de uma mesma chapa. Com o passar do tempo foi realizando melhorias neste cômodo e, com a ajuda de sua filha, tornando-o cada vez mais seguro para as lâminas de vidro. Através de seu amigo Fichel, Iluska foi apresentada a Sergio Burgi e a ele confiou a higienização e restauração de sua coleção, dando início a um processo de catalogação das placas.

Apesar de todo zelo, o quarto que abrigava as estereoscopias acabou por destelhar em um dia de intenso dilúvio na cidade. “Eu estava viajando... Todo o trabalho de anos que eu e minha filha fizemos foi perdido. Nós conseguimos salvar a maioria das fotos, mas a organização delas se perdeu e eu não tive mais tempo e nem paciência de arrumar de novo.” Depois deste trágico episódio, Manoela, a filha de Iluska, sugeriu que a mãe vendesse sua coleção para que ela ficasse segura e fosse conhecida por mais gente: “Ela disse: Mãe, essas fotos ficam guardadas aqui, ninguém vê, não é justo!... Eu não queria me desfazer, mas achei que ela estava certa.”

<sup>560</sup> Iluska Magalhães em entrevista a autora em 31 de maio de 2017.

<sup>561</sup> Iluska não se lembrou exatamente o valor cobrado por Haroldo pela coleção, mas disse acreditar que ele pedia algo em torno de US \$10.000,00 (dez mil dólares). Ela afirma ter feito um contrato de compra e venda bem simples, a fim de evitar que no futuro algum de seus familiares exigisse a coleção de volta.

Segundo Iluska, foi a própria Manoela quem sugeriu o Instituto Moreira Salles como local ideal para receber as estereoscópias, depois de realizar uma pesquisa sobre o assunto. “Foi então que eu descobriu que o Sérgio estava trabalhando lá”. Apesar de o IMS ter oferecido pagar pela coleção um valor abaixo do que a colecionadora esperava, ela acabou optando pela venda para o Instituto por saber da excelência do trabalho que realizam.<sup>562</sup>

Até chegar aos cuidados do IMS, a coleção “pessoal” de Guilherme Santos percorreu um longo caminho e passou por diversas mãos, mas esteve esquecida a maior parte do tempo. Primeiro, o próprio fotógrafo que a produziu abriu mão dela em prol de seu neto mais próximo, Haroldo Santos. Avô e neto habitavam a mesma residência no bairro do Humaitá no Rio de Janeiro. Nesse sentido, é muito provável que a proximidade entre os dois tenha levado Guilherme a acreditar ser Haroldo o herdeiro natural de suas estereoscópias, ou seja, o guardião da memória do grupo familiar. Como afirma Ferraz, na qualidade de colecionador, “o indivíduo pode ser entendido como o guardião das memórias da família”, não sendo lavado apenas por uma motivação individual, “a procurar, investigar, encontrar e conservar seus bens preciosos.”<sup>563</sup>

Guilherme Santos faleceu em 1966 aos 95 anos, apenas dois anos depois da venda de sua coleção para o MIS e da partilha entre seus familiares. Mesmo depois da morte do avô, Haroldo permaneceu habitando a residência do Humaitá. Casou-se e teve uma única filha, Ingrid. São escassas as informações que dispomos sobre Haroldo e sua família – uma vez que sua única herdeira não demonstrou interesse em nos conceder entrevista. Entretanto, através do depoimento de Iluska Magalhães, podemos ter alguma ideia do tratamento dado à coleção desde o falecimento de Santos, até ser colocada à venda por Haroldo, mais de vinte anos depois.

Aparentemente as estereovistas passaram anos e anos esquecidas nos fundos da casa do Humaitá. Empilhadas em caixas expostas ao tempo, não receberam nenhum tipo de cuidado contra deterioração. Não eram apreciadas e nem observadas por ninguém. Mais que esquecidas, eram indesejadas. A esposa de Haroldo não só não se interessava por elas, como as queria longe dali. Assim, Haroldo decide colocá-las a venda. Isso se deu na década de 1990.<sup>564</sup> Portanto, se o MIS não deu às estereoscópias de Santos o tratamento que ele desejava, tão pouco sua família fez diferente.

Iluska Magalhães interessa-se pela coleção porém, sem recursos para comprá-la na íntegra, decide dividi-la com seu amigo David Fichel. Assim, a coleção que já havia sido

---

<sup>562</sup> O valor pago pela coleção não foi revelado.

<sup>563</sup> FERRAZ, Rosane Carmanini. *A coleção de fotografias do Museu Mariano Procópio e as sociabilidades no Brasil oitocentista*. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Minas Gerais, 2016 P. 251.

<sup>564</sup> Iluska Magalhães não se lembra mais exatamente o ano em que a compra foi feita, mas afirma ter sido na primeira metade da década, entre 1992 e 1994.

desmembrada e dividida em várias subcoleções por seu próprio criador, é novamente repartida, dessa vez em duas partes iguais. Das 7 mil estereovistas de Haroldo, 3.500 ficam com Iluska e as outras 3.500 vão para a coleção de Fichel.

A metade que coube à Iluska passou mais de vinte anos guardada em um cômodo de sua casa. Ela não mencionou este fato na entrevista que nos concedeu, mas em 1999 algumas de suas vistas foram publicadas na obra de José Inácio Parente, *A estereoscopia no Brasil*<sup>565</sup>. Assim, com exceção desta publicação, sob sua posse as fotografias também quase não foram observadas. Como a própria nos revelou, “nos últimos anos quase ninguém mais olhava aquilo.” Não obstante, todo o zelo da colecionadora não foi o bastante para evitar que a força de uma tempestade quase colocasse tudo a perder.

A metade que coube à Iluska foi vendida ao IMS e, portanto, tornou-se “pública”<sup>566</sup>. O quinhão de Fichel, permanece de uso privado, mas o colecionador luta, desde 2015, pela inauguração da Casa de José Bonifácio Museu de Comunicação e Costumes na Ilha de Paquetá, onde as vistas estereoscópicas de Guilherme Santos já se encontram acondicionadas e esperam ansiosamente por curiosos visitantes que queiram observá-las, em conjunto a uma grande variedade de vistas de outras procedências.

Assim como Iluska, Fichel é um aficionado por estereoscopias, objeto que vem colecionando pelo menos desde os 17 anos. Hoje com 85, seu acervo engloba, além de fotografias antigas, pinturas, ex-votos, óculos, binóculos, leques, bengalas, armas de fogo e principalmente objetos de comunicação como gramofones, telefones, rádios e até um mutoscópio – dispositivo de imagem em movimento anterior ao cinematógrafo. Estivemos na Casa José Bonifácio em 27 de setembro de 2018 e vimos de perto a riqueza do acervo do Sr. Fichel. Na casa histórica que pertenceu ao “Patriarca da Independência”, ele vem organizando com muito esmero e recursos próprios sua rica coleção, um verdadeiro deleite para os apreciadores dos dispositivos visuais e sonoros de outrora, mas tem sofrido com o recebimento de muitas pesadas que o impedem de “fazer o trabalho de cultura”<sup>567</sup> que vislumbra.

Segundo Iluska, Fichel mantém em sua casa em Santa Teresa uma espécie de estúdio onde guarda as fotografias que costuma adquirir em leilões, antiquários, feiras de antiguidade. Esta informação foi confirmada pelo colecionador que também afirmou ainda haver muita coisa em seu endereço residencial que não pôde ser transportada para Paquetá. Dentre estas coisas, incluem-se as fichas catográficas que ele produziu para cada vista estereoscópica de Guilherme

---

565 Rio de Janeiro: Sextante, 1999.

566 Aqui preferimos colocar a palavra pública entres aspas pois, ainda que o IMS tenha disponibilizado o acesso às imagens de Guilherme Santos, o direito de uso destas imagens pertence ao instituto, uma instituição privada.

567 Em entrevista concedida à autora em 27 de setembro de 2018.

Santos, de modo que não foi possível consultá-las para a realização desta pesquisa. De toda forma, Fichel afirmou que as temáticas de sua coleção são as mesmas da coleção de Iluska.

Percebemos portanto que, assim como Iluska, Fichel preocupou-se em organizar, catalogar e acondicionar da maneira correta suas estereoscopias, procedimento que costuma realizar com todos os objetos que coleciona. No entanto, ele não pretende desfazer-se de sua coleção nem tão cedo. Fichel tem consciência de que seu acervo constitui um “bem nacional”<sup>568</sup> que merece ser preservado e exposto, mas ao contrário de Iluska e do próprio Guilherme Santos, procurou ele mesmo construir seu museu num projeto ambicioso que nos faz vislumbrar novos usos para as estereoscopias do fotógrafo. Nas palavras do colecionador: “Minha intenção é fazer disso aqui um museu vivo. Onde as pessoas possam interagir, ver, ouvir, pesquisar...”<sup>569</sup>

#### 4.3.1 – O IMS e um possível futuro para Guilherme Santos

Detentora da coleção de Iluska desde 2013 apenas, o Instituto Moreira Salles já sinalizou dar maior visibilidade ao trabalho de Guilherme Santos do que o Museu da Imagem e do Som.

Em 28 de fevereiro de 2015 apresentou a exposição *Rio: primeiras poses – visões da cidade a partir da chegada da fotografia (1840-1930)*, como parte das comemorações aos 450 anos da cidade do Rio de Janeiro. Nesta mostra foram expostas 450 imagens de diversos fotógrafos que atuaram na cidade entre as últimas décadas do período imperial e primeiras do período republicano. Nomes consagrados da história da fotografia como George Lingerie, Victor Frond, Augusto Stahl, Revert Henri Klumb, Marc Ferrez e Augusto Malta foram contemplados e, entre eles, Guilherme Santos.<sup>570</sup>

Finalmente, depois de mais de 30 anos, as imagens de Santos foram exibidas em três dimensões de uma forma jamais feita até então. No lugar dos taxifotos ou visores estereoscópicos tradicionais, a curadoria da exposição optou por digitalizar as vistas e proporcionar uma visualização tridimensional com o auxílio da tecnologia. Assim, um monitor exibia as duplas imagens digitalizadas e sobrepostas que, através de um óculos 3D, se fundiam aos olhos dos observadores. Eram dois monitores que ao todo exibiam 75 estereoscopias alternadamente.

Em 24 de junho de 2016 foi inaugurada uma nova exposição que contou com imagens de Guilherme Santos do acervo do Instituto Moreira Salles, dessa vez no Paço Imperial. *O paço, a praça e o Morro*, contou com 200 registros de grandes mestres da fotografia brasileira do século

568 Palavras de Fichel Davit Chargel em entrevista à autora em 27 de setembro de 2018.

569 Idem.

570 Informações extraídas do sítio eletrônico da Secretaria de Turismo da Cidade do Rio de Janeiro – Riotur: <http://visit.rio/evento/rio-primeiras-poses/>. Último acesso em 17/11/2017 às 16:00.

XIX e do século XX. Desdobramento da exposição *Rio: Primeiras Poses*, esta mostra se voltou especialmente para o local onde teve início o desenvolvimento urbano da cidade do Rio de Janeiro, a região que abrange a Praça XV e o Morro do Castelo.<sup>571</sup>

Por fim, no último dia 25 de novembro (2017), foi aberta a exposição *Conflitos: fotografia e violência política no Brasil 1889-1964*. A mostra traz um panorama de guerras civis, revoltas e outros episódios de confronto envolvendo o Estado brasileiro e aborda o papel das imagens fotográficas nesses eventos, seu uso político e suas formas de circulação.<sup>572</sup> No total de 338 imagens de diversos fotógrafos, encontram-se seis fotografias estereoscópicas de Guilherme Santos que em 1930 cobriu os capítulos finais da Revolução que deu fim ao período conhecido como República Velha. Outras estereoscopias de diferentes fotógrafos estão presentes na exposição. Dessa vez os curadores optaram por disponibilizar óculos estereoscópicos produzidos especialmente para a ocasião, sendo possível a visualização das imagens em três dimensões.

Além de ter proporcionado a visualização tridimensional das fotografias de Santos pela primeira vez depois de mais de três décadas, o Instituto também possibilitou a visualização de algumas imagens para pesquisas *on line*. Segundo o sítio eletrônico do Instituto:

Estão disponíveis cerca de 12.000 imagens para pesquisas on line. Você pode realizar buscas, cadastrar-se para salvá-las ou enviar sua seleção de imagens, caso deseje utilizá-las. Na base de dados a visualização das imagens é de até 200% de ampliação. As alternativas de ação são busca livre; busca avançada; solicitação de uso de imagens e opções de visualização.<sup>573</sup>

Dentro deste universo de 12.000 imagens, estão vinte fotografias estereoscópicas de Guilherme Santos que podem ser visualizadas através de consulta à base de dados *Cumulus*.<sup>574</sup> Há ainda no site do Instituto uma “apresentação” sobre Guilherme Santos, procedimento realizado com todos os fotógrafos que compõem o acervo do IMS.

Guilherme Antônio dos Santos (Rio de Janeiro, 1871-1966), fotógrafo amador, foi um dos pioneiros da estereoscopia no Brasil ao introduzir o *Verascope*, um sistema de integração entre câmera e visor. Desenvolvido na França por volta de 1893, o *Verascope* tornou-se bastante popular entre os fotógrafos amadores e foto clubes.

Santos interessa-se pela técnica da estereoscopia em 1905, durante uma viagem a Paris, onde adquire o equipamento fotográfico com o qual vai registrar intensamente a

571 Informações extraídas do sítio eletrônico: <http://brasilianafotografica.bn.br/?p=5365>. Último acesso em 25/11/2017 às 15:00 h.

572 Informações extraídas do sítio eletrônico: <https://ims.com.br/exposicao/conflitos/>. Último acesso em 03/12/2017, às 14:00 h.

573 Sítio eletrônico do Instituto Moreira Salles: <https://ims.com.br/acervos/fotografia/>. Último acesso em 17/11/2017 às 16:00 h.

574 [http://fotografia.ims.com.br/sites/#1510944305759\\_1](http://fotografia.ims.com.br/sites/#1510944305759_1). Último acesso em 17/11/2017.

paisagem urbana e os habitantes do Rio de Janeiro. A então capital federal passava por radicais transformações provocadas pela reforma de Pereira Passos - prefeito entre 1902 e 1906 - e que coincidem com o período mais intenso da produção de Guilherme Santos, entre os anos de 1910 e 1958. Além do cotidiano, festas e acontecimentos da capital - com destaque para o carnaval de rua, o voo do Graf Zeppelin e o desmonte do Morro do Castelo - as séries sob a guarda no Instituto Moreira Salles incluem ainda panoramas, paisagens rurais e de regiões serranas brasileiras, fotografia erótica e experimental.

O conjunto que passa a ser disponibilizado para pesquisa na Reserva Técnica de Acervos do IMS contém cerca de 3.000 imagens. A maior parte de seu acervo está guardada no Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, onde estão 17.812 mil negativos e 9.310 mil positivos (em vidro), além de 1.302 ampliações em papel feitas a partir dos negativos.<sup>575</sup>

Ao fim desta apresentação, estão exibidas dez imagens selecionadas.

Para visualizar toda a coleção, porém, é necessário o agendamento de uma visita presencial ao setor fotográfico da sede carioca do IMS.<sup>576</sup> Visando a preservação e a conservação do acervo, só é permitida a consulta através do banco de imagens digital, do mesmo modo que é feito no MIS. Desse modo, não é possível a manipulação das placas de vidro e nem a visualização tridimensional das mesmas.

As imagens de Guilherme Santos também podem ser acessadas através da plataforma digital Brasileira Fotográfica. Iniciativa da Biblioteca Nacional em parceria com o Instituto Moreira Salles, a Brasileira Fotográfica apresenta-se como “um espaço para dar visibilidade, fomentar o debate e a reflexão sobre os acervos deste gênero documental, abordando-os enquanto fonte primária mas também enquanto patrimônio digital a ser preservado.”<sup>577</sup>

Os usos feitos da Coleção Guilherme Santos pelo Instituto Moreira Salles são claramente muito distintos dos usos feitos pelo MIS. Pedro Karp Vasquez chama atenção para o fato de que a instituição se singularizou com a constituição de sua coleção, pois combinou a aquisição de grandes coleções particulares preexistentes com a aquisição de conjuntos independentes de imagens de um determinado tema ou autor. “Essa estratégia tornou seu acervo fotográfico uma fonte preciosa para o entendimento da produção brasileira no século XX, com a vantagem de permitir grande flexibilidade de recortes e abordagens” e completa: “seria possível escrever a história da fotografia brasileira oitocentista baseando-se exclusivamente nas coleções do IMS e da BN.”<sup>578</sup>

<sup>575</sup> <https://ims.com.br/titular-colecao/guilherme-santos/>. Último acesso em 17/11/2017, às 17:00

<sup>576</sup> Rua Marquês de São Vicente, 476 Gávea - Rio de Janeiro/RJ.

<sup>577</sup> <http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana>. Último acesso em 18/11/2017, às 14:00.

<sup>578</sup> VASQUEZ, Pedro Karp. *O uso criativo de acervos fotográficos*. Centro de Conservação e Preservação Fotográfica da Funarte (Org.), Volume 8. Rio de Janeiro: Funarte, 2016. P.56.

#### 4.3.2 – A organização física e digital da Coleção Guilherme Santos no IMS

Como revelamos, Iluska Magalhães chegou a organizar seus estereogramas seguindo a ordem estabelecida por Guilherme Santos, porém um acidente decorrente de uma forte tempestade teria causado a perda desta organização. Nesse sentido, as imagens de Guilherme Santos aparecem na base de dados Cúmulos na mesma ordem em que estavam quando foram doadas, e por isso, sem uma organização lógica.

O que podemos perceber é que há uma tentativa de divisão por temas/locais. Por exemplo, as fotos das cidades de Belo Horizonte e Poços de Caldas, São Paulo, Petrópolis, Teresópolis, etc, aparecem próximas umas das outras, mas essa divisão temática muitas vezes é interrompida, sendo difícil, no geral, enxergarmos qualquer tipo de continuidade. Desse modo, bem diferente do que constatamos no MIS, não há uma ordem cronológica entre as fotografias, tão pouco numérica.

Um outro aspecto interessante na Coleção Guilherme Santos do IMS diz respeito ao seu conteúdo temático. Enquanto a coleção do Museu da Imagem e do Som é constituída apenas por imagens produzidas pelo próprio Guilherme Santos, a coleção do Instituto possui também imagens produzidas por outros fotógrafos. Assim, encontramos uma série de estereoscopias eróticas – nus femininos (figura 81) - e outra de estereoscopias de cidades europeias – dentre elas: Paris (figura 82), Bruxelas, Roma, Veneza (figura 83), Florença, Sicília, Granada e Sevilha. Além das cidades europeias, encontramos também vistas de cidades brasileiras como Salvador e até mesmo Rio de Janeiro. Encontramos ainda imagens com temática bélica (figura 84). A maioria dessas vistas eróticas e turísticas foram produzidas pela *Richard* e evidenciam a experiência da mirada estereoscópica por parte de Santos e de sua família.

A presença das vistas *Richard* na coleção que ficou até a década de 1990 restrita ao âmbito familiar de Guilherme Santos, deixa clara a curadoria prévia do fotógrafo. Ao MIS, Santos destinou basicamente as vistas que contam a história da cidade do Rio de Janeiro e, aos cuidados da família, deixou também aquelas de caráter privado e as imagens adquiridas para o entretenimento doméstico. Tais imagens, por sua vez, estão inseridas na lógica temática e estética da estereoscopia que destacamos anteriormente: turismo estereoscópico, turismo de guerra e estereoscopia erótica.

Figura 81: Verascope/Richard. Nu feminino. Sem data. Coleção Guilherme Santos, Instituto Moreira Salles.



Figura 82: Verascope/Richard. Paris, Muséé du Louvre. Sem data. Coleção Guilherme Santos. Instituto Moreira Salles.

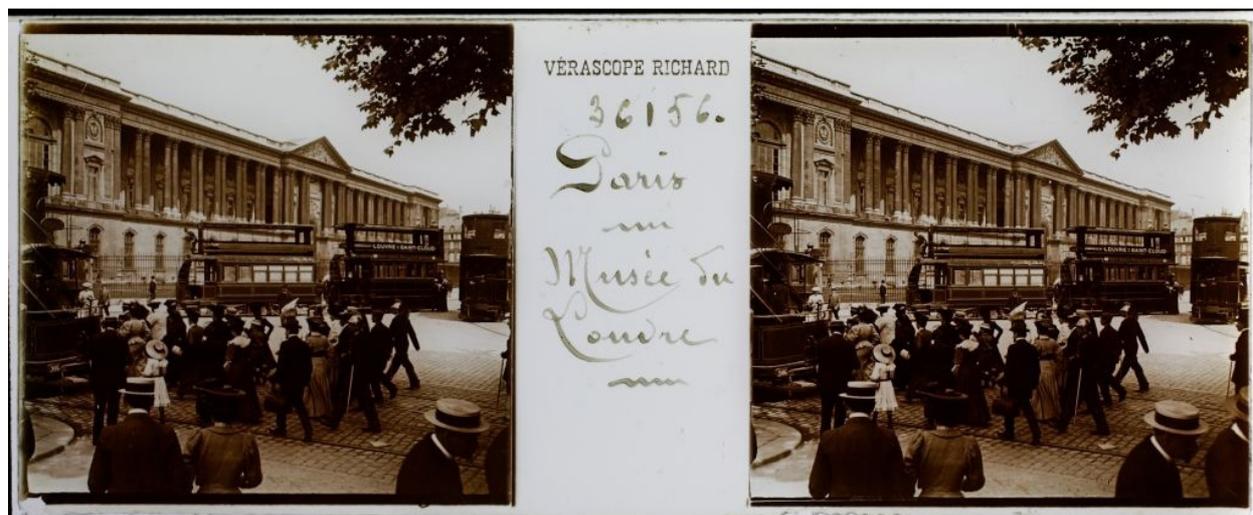


Figura 83: Verascope/Richard. Venise, Canal San G er mino. Sem data. Cole o Guilherme Santos. Instituto Moreira Salles.

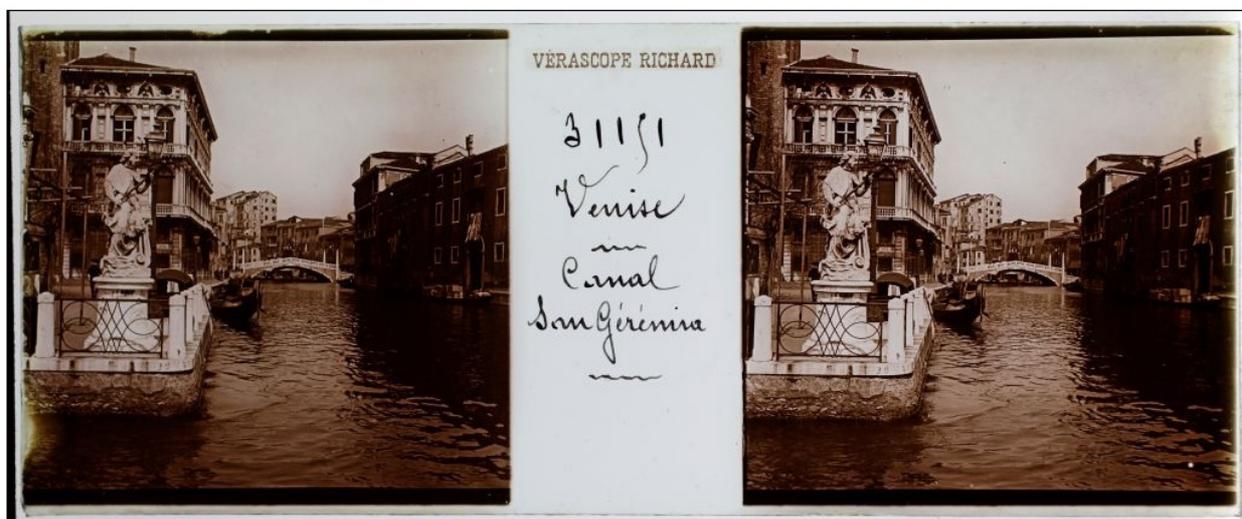
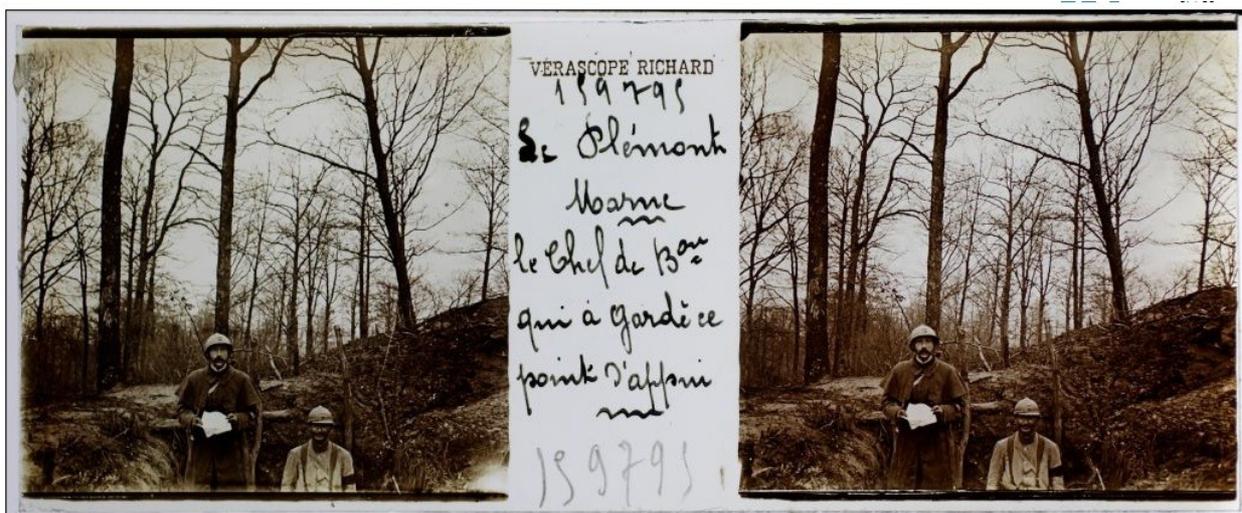


Figura 84: Verascope/Richard. L  Pl mont Marne. Sem data. Cole o Guilherme Santos. Instituto Moreira Salles



Apesar de toda excelência do trabalho do Instituto Moreira Salles, a catalogação da Coleção Guilherme Santos ainda não foi concluída, o que impossibilitou a realização de um levantamento quantitativo preciso sobre os temas presentes neste acervo. Entretanto, através de uma observação superficial do banco de imagens, percebemos que com exceção das vistas *Verascope*, as temáticas presentes na coleção do Instituto são basicamente as mesmas da coleção do MIS. Desse modo, foram encontradas no acervo estereoscopias que tratam dos seguintes temas:

**Rio de Janeiro:**

Carnaval (1915,1917,1919, 1927,1928, 1930, 1931, 1932)

Visita dos Reis da Bélgica

Exposição de 1922

Visita do Presidente Justo

Visita do Príncipe de Gales

Ressaca

Voo do Graff Zeppelin

Missas

Morro do Castelo

Corcovado

Cristo Redentor

Pão de Açúcar

Estrada da Vista Chinesa

Copacabana

Botafogo

Largo do Machado

Ilha do Governador

Ilha de Paquetá

Tijuca

Quinta da Boa Vista

Petrópolis

Teresópolis

**São Paulo:**

São Paulo

Piracicaba

**Minas Gerais:**

Belo Horizonte

Poços de Caldas

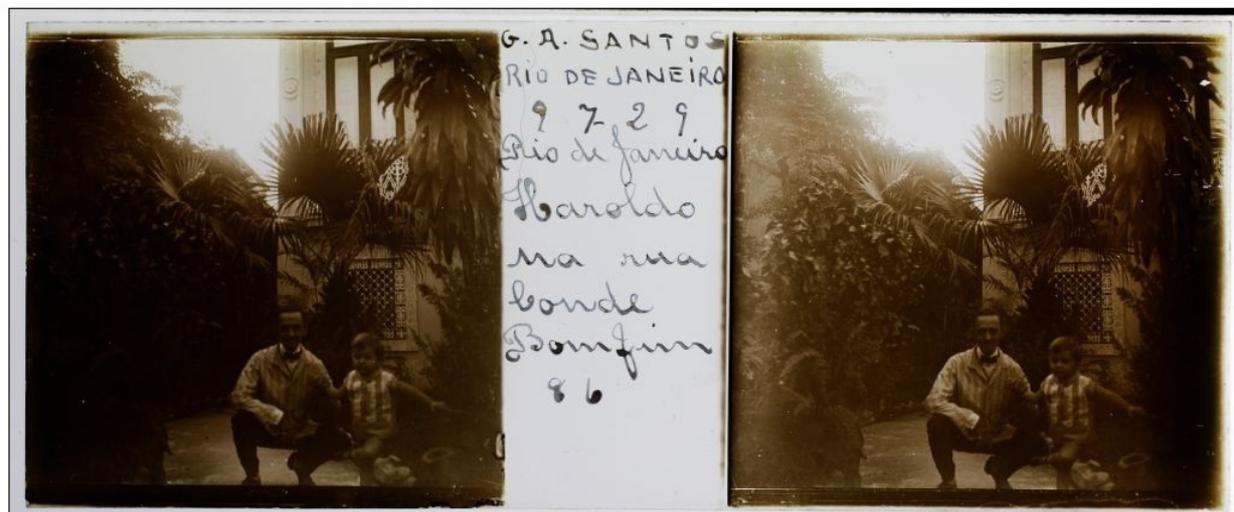
São Lourenço

Caxambu

Rio São Francisco

Não necessariamente os números que faltam numa coleção aparecem na outra, de modo que é possível encontrar números que aparecem em ambas as coleções e números que não aparecem em nenhuma delas.<sup>579</sup> Portanto, o que constatamos de mais significativo na coleção do Instituto é que, ao contrário do que acreditávamos, ela não é composta somente de imagens de “família”. Ou seja, ainda que de fato existam fotografias de família (figura 85) essas representam um total mínimo da coleção. E, ao contrário do que Lilia Maya Monteiro afirmou em depoimento, Guilherme Santos deixou para Haroldo muitas chapas de aspectos “sociais” e “naturais”, tanto da cidade do Rio de Janeiro, quanto de outras cidades do interior.

**Figura 85: SANTOS, Guilherme. Haroldo na rua Conde de Bonfim. Sem data. Coleção Guilherme Santos, Instituto Moreira Salles**



No total, a coleção possui 1655 chapas dipositivas e 351 chapas negativas. Há na coleção ainda 31 imagens não estereoscópicas de temas variados – incluindo um retrato de D. Pedro II -

<sup>579</sup> Como afirmamos, Guilherme Santos costumava produzir inúmeras cópias de um mesmo negativo. Ele revelava as imagens em versões sépia, preto e branco, além dos banhos coloridos (verde, azul, vermelho). Ele também costumava revelar a mesma imagem com diferentes luminosidades, utilizando-se da manipulação do revelador.

além de 3 visores estereoscópicos da marca *Richard*.

Sobre os procedimentos de acondicionamento da coleção, o Instituto trabalha seguindo rígidas normas arquivísticas de conservação. Segundo Nazareth Coury<sup>580</sup>, restauradora sênior do IMS, a Coleção Guilherme Santos ainda não recebeu acondicionamento definitivo, porém, logo que chegou foi rapidamente higienizada para digitalização. Já foi digitalizada na íntegra e recebeu um acondicionamento primário. Assim, as placas estereoscópicas encontram-se acondicionadas em um total de 139 pequenas caixinhas de papel neutro, cada uma comportando uma média de 14 chapas. Cada chapa, por sua vez, recebeu um envelopamento individual, com envelopes em formato cruz de papel alcalino.

#### 4.4 – Considerações finais sobre capítulo

Procuramos neste capítulo esclarecer os caminhos percorridos pela coleção de Guilherme Santos ao longo desses mais de 100 anos.

Por sua natureza fotográfica, as estereoscopias de Guilherme Santos, mais do que meros objetos colecionáveis, foram produzidas com o propósito de transmitir uma mensagem objetiva a seus observadores. Com o passar do tempo, no entanto, essa mensagem foi sendo ressignificada. Como nos mostra Mauad sobre a biografia das fotografias:

A biografia das imagens e sua vida social importam, pois implicam relações sociais diferenciadas. Uma fotografia (...) possui uma trajetória cujas histórias revelam experiências sociais só esclarecidas pelo estudo das condições de seu agenciamento pelos guardiões da memória, pelos colecionadores, pelas instituições de guarda, enfim, pelos diferentes sujeitos sociais que operam sobre a imagem. Tal dimensão supera, em grande medida, a compreensão da imagem fotográfica como texto e a concebe como materialização de uma prática social.<sup>581</sup>

Assim, se quando produzidas as estereovistas serviram ao propósito determinado por Guilherme Santos, ao serem compradas pelo BEG acabaram servindo a um outro propósito, mais precisamente o do governador Carlos Lacerda. Embora fosse desejo do fotógrafo tornar pública sua coleção, os rumos dados a ela dentro do museu podem ter ficado aquém do que ele almejava. Ainda assim, apesar da pouca divulgação, durante os 50 anos de permanência no MIS, a obra de Guilherme Santos foi preservada e vem sendo utilizada por diversos pesquisadores para a

<sup>580</sup> Em visita técnica ao IMS em 29 de novembro de 2017.

<sup>581</sup> MAUAD, Ana Maria. *Poses e Flagrantes: ensaio sobre histórias e fotografias*. Niterói: EDUFF, 2008. P.21.

produção de trabalhos acadêmicos, livros, filmes, material publicitário, além de exposições em outros museus e instituições culturais.

Do mesmo modo, se Guilherme Santos decidiu selecionar algumas vistas para ficarem sob os cuidados de seu neto, foi porque acreditou ser Haroldo o guardião ideal de suas fotografias de caráter mais íntimo e de sua memória no âmbito familiar. Mais uma vez, no entanto, as coisas não saíram como o planejado. Apesar do carinho de Haroldo pela coleção do avô, ele não conseguiu fazer com que sua esposa e filha tomassem afeição por ela. Nesse sentido, achou por bem vendê-la. Mas procurou fazer isso para alguém que apreciasse a técnica estereoscópica e, portanto, pudesse fazer um bom uso das vistas.

Iluska Magalhães, no entanto, compra a coleção com seu amigo David Fichel. Ela jamais revela a negociação que fizera com ele. Mais uma vez, portanto, a coleção toma um rumo inesperado. Haroldo morre em 2007 sem jamais ter tomado conhecimento do destino de parte de sua coleção.

A partir daí, os usos da coleção “pessoal” de Guilherme Santos se dão basicamente no âmbito privado de Iluska e Fichel, ambos apreciadores e colecionadores de estereoscopias. Por mais de 20 anos, os dois serão, cada um à sua maneira, espécies de guardiões e perpetuadores de uma prática e de uma técnica fotográfica que se tornou uma raridade. Assim, a Coleção Guilherme Santos, no âmbito privado de Iluska e Fichel, terá a função principal de servir às suas necessidades individuais enquanto colecionadores e funcionarão, nas palavras de Phillip Blom, como “um teatro da memória, uma dramatização e uma mise-en-scène de passados pessoais e coletivos”.<sup>582</sup>

Em 2013, Iluska mais uma vez dá um novo rumo à coleção de estereoscopias ao decidir vendê-la ao Instituto Moreira Salles. Portanto, a parte da coleção que Guilherme Santos julgou ser de cunho familiar, de caráter privado e íntimo, passa a integrar uma coleção institucional, e ganha, a partir daí, novos usos e novas funções, que variam de acordo com as intenções e necessidades do Instituto e de seus pesquisadores. Desse modo, já fez parte de pelo menos três exposições temáticas diferentes e, assim como no MIS, vem servindo aos mais variados tipos de pesquisadores.

Pudemos ver também que o cuidado e a divulgação das Coleções Guilherme Santos se deram de modo bem distinto em cada uma das instituições, sobretudo porque cada uma possui origens muito díspares que acarretaram em políticas de aquisição de acervos totalmente distintas e conseqüentemente em usos variados. As trajetórias das coleções Guilherme Santos, portanto,

---

582 BLOM, Phillip. *Ter e Manter: uma história íntima de colecionadores e coleções*. Rio de Janeiro: Record, 2003. P.219.

nos levam a refletir sobre os desafios colocados pelas políticas patrimoniais atuais. Se no MIS as políticas de aquisição, conservação e gestão de patrimônio sobrevivem à política de favores do Estado do Rio de Janeiro e ao personalismo de suas ações, no IMS vemos um entesouramento de coleções públicas gerando limites ao patrimônio visual nacional.

Mas, para além das diferenças institucionais e problemas políticos apontados aqui, procuramos mostrar que a singularidade estereoscópica das Coleções Guilherme Santos também foi um fator que contribuiu para os desafios na sua guarda e divulgação. Se durante o século XIX o estereoscópio foi uma das formas mais significativas de imagem visual, na segunda metade do século XX já havia entrado em processo de desaparecimento. Desse modo, por mais que fotografia e estereoscopia estejam intrinsecamente relacionadas, é fundamental que curadores, museólogos e todo o corpo de funcionários envolvidos na conservação e nos usos das Coleções Guilherme Santos levem em conta tal especificidade a fim de aproveitá-las ao máximo.

Por fim, lembremos do potencial público das vistas estereoscópicas de Guilherme Santos que atuam historicamente através de duas dimensões do público: como “história para o público”, uma vez que se volta, desde sua gênese, à difusão de conhecimento histórico para uma ampla audiência; e como “história e público”, já que se reproduz nos espaços expositivos do museus e centros culturais, mas também em pesquisas para academia, publicidade, cinema, televisão e internet e demais experiências coletivas de visualização do passado.<sup>583</sup> Esse potencial não só pode, como deve ser aproveitado pelas instituições que detêm as coleções Guilherme Santos, a fim de finalmente dar ao fotógrafo o destaque que sua obra merece.

---

583 De acordo com as reflexões desenvolvidas por SANTHIAGO, Ricardo. *História pública como prática e campo de reflexões: Debate, trajetórias e experiências no Brasil*. Projeto de Pesquisa realizado no Programa PPGH-UFF ENTRE 2013 E 2015, como parte do PNPd-Capes. Appud: MAUAD, Ana Maria. *O passado em imagens: Artes visuais e história pública*. IN: MAUAD, Ana, Maria ALMEIDA, Juniele Rabêlo de & SANTHIAGO, Ricardo (Orgs.). *História Pública no Brasil: sentidos e itinerários*. Letra e Voz: São Paulo, 2016. Pp. 87-96.

## Conclusão

...for me this was magic, so I thought, why is not everyone doing this the whole time? If you can take pictures in 3D why would you bother take pictures in 2D?<sup>584</sup>

O excerto acima foi retirado do depoimento de um dos maiores entusiastas da fotografia estereoscópica que temos na atualidade, o lendário guitarrista da banda *Queen* e também astrofísico, Dr. Brian May. Fundador da *London Stereoscopic Company*, May é uma espécie de militante da fotografia tridimensional desde a infância quando, aos 7 anos de idade, visualizou uma estereoscopia pela primeira vez. Colecionador e fotógrafo amador de vistas estereoscópicas, ele se empenha na divulgação da fotografia 3D principalmente entre a geração criada na era da tecnologia digital, através da produção de vistas estereoscópicas em meios digitais e de visores estereoscópicos de fácil manuseio.

A questão que aflige o roqueiro aponta para o cerne de nossa pesquisa. Por que optamos por fotografias planas se podemos visualizar imagens em relevo?

Procuramos ao longo deste trabalho mostrar o quanto a fotografia estereoscópica foi um fenômeno típico da cultura visual do século XIX, pois que relacionado aos estudos acerca da fisiologia da visão e da visão subjetiva, objetos-chave das pesquisas das ciências experimentais do período. Forma dominante de consumo de imagens fotográficas na segunda metade do século XIX, a estereoscopia precedeu a invenção da fotografia, mas esteve intrinsecamente relacionada a ela desde a invenção do daguerreótipo.

Assim, em conjunto com outros dispositivos ópticos, mas especialmente com a fotografia, a estereoscopia foi responsável pelo redimensionamento do olhar dos indivíduos modernos, gozando de certa hegemonia entre as mídias visuais até as primeiras décadas do século XX. Com o surgimento de editoras especializadas a partir da década de 1860, vistas estereoscópicas dos mais variados temas serão produzidas por fotógrafos profissionais enviados para diversas partes do globo, com o objetivo de produzir um verdadeiro inventário do real. Surge o “turismo estereoscópico”, um produto que garante ao observador viajar sem sair da poltrona. De caráter eminentemente pedagógico, a estereoscopia era também uma forma de entretenimento das famílias burguesas do ocidente.

No Brasil do Segundo Reinado a técnica também teve uma significativa expressão, especialmente entre os fotógrafos profissionais de grande prestígio na corte. Revert Henry

---

<sup>584</sup> Depoimento de Mr. Brian May ao programa BBC Future. Disponível em: <http://www.bbc.com/future/story/20181213-rock-star-brian-may-revives-victorian-virtual-reality>. Última visualização em 12 de fevereiro de 2019, às 11:40 h.

Klumb, fotógrafo da Casa Imperial, foi provavelmente o introdutor da técnica no país, produzindo mais de 200 estereoscopias que contemplavam principalmente as paisagens naturais, os aspectos da urbanização de cidades como Rio de Janeiro e Petrópolis, e o cotidiano da família imperial. A família imperial, por sua vez, pode ser considerada uma das grandes incentivadoras da prática estereoscópica no Brasil, ao utilizar as exposições nacionais e internacionais como os meios de divulgação mais importante do trabalho dos fotógrafos que atuavam no país.

Entretanto, outro fator que atesta a inserção da estereoscopia na cultura visual brasileira do século XIX é a presença significativa de vistas estereoscópicas de empresas especializadas na corte. Oferecidos geralmente em casas de material fotográfico ou científico localizadas na área mais nobre do comércio local, a Rua do Ouvidor, as vistas e os aparelhos estereoscópicos eram consumidos principalmente pela burguesia em ascensão, ávida pelas novidades visuais que vinham da Europa e dos Estados Unidos. Apesar do consumo expressivo de tais vistas, a produção de estereoscopias por fotógrafos amadores só terá início no Brasil na primeira década do século XX. De todo modo, é inegável que a presença das vistas estereoscópicas internacionais atuou na educação e na domesticação do olhar dos brasileiros da virada do século, bem como influenciou a experiência estereoscópica e o olhar dos fotógrafos amadores.

Nesse período, assistimos então uma verdadeira corrida em direção às imagens técnicas no Brasil.<sup>585</sup> Jornais, revistas ilustradas, a indústria publicitária nascente e o cinema, serão os principais responsáveis pela introdução deste tipo de imagem no cotidiano dos brasileiros. Significativo também será o crescimento do número de fotógrafos amadores no país. A “Kodakização” e a banalização do ato de fotografar, farão surgir os movimentos de fotógrafos preocupados com a expressão artística da fotografia amadora.

Nascido em 1871, Guilherme Santos vivenciou este novo regime visual. Em viagem a Paris é apresentado ao sistema *Verascope* e decide aventurar-se na produção amadora de estereoscopias, tornando-se o principal representante da técnica no Brasil. Imbuído de uma missão civilizatória, o objetivo de Santos é produzir quadros que mostrem ao mundo um Brasil que superou seu passado colonial e selvagem, diferente da imagem apresentada nas fotografias produzidas por fotógrafos estrangeiros. Buscando fugir da representação exótica, ele produz quadros ora documentais, ora pictoriais, sempre atento à natureza sinestésica da técnica estereoscópica. Sua produção, entretanto, é composta de diversas referências visuais em voga no período, desde a pintura de paisagens até as revistas ilustradas.

---

585 SUSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de Letras. Literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Cia das Letras, 1987.P.36.

Entendendo-se como um verdadeiro artista, Santos jamais desprezou o caráter pedagógico da estereoscopia, pois acreditava firmemente em sua objetividade e capacidade mimética. Assim, passa mais de 50 anos produzindo estereoscopias incansavelmente, com o objetivo de educar os brasileiros tanto em relação à história do país, quanto em relação ao gosto para as artes. Nesse sentido, Guilherme Santos diferenciou-se dos demais fotógrafos amadores, fossem eles praticantes da fotografia bidimensional ou em relevo. Ainda que compartilhasse com seus colegas muitas vivências, especialmente econômico-sociais, a fotografia para Santos representou muito mais que um simples *hobby* e, por esta razão, ele não descansou enquanto não viu sua obra ser musealizada.

No MIS a obra de Guilherme Santos passa a ser pública, no entanto, seu alcance foi muito menos expressivo do que o seu autor ambicionava. Aqui retomamos a pergunta de Dr. Brian May que expomos anteriormente. Se tão condizente com os objetivos de Carlos Lacerda de forjar uma grande narrativa para os cariocas, configurando um modelo de história didática em que o passado da cidade pudesse ser ensinado ao público, por que as estereoscopias de Guilherme Santos têm sido tão pouco aproveitadas pelas sucessivas administrações do Museu? A resposta se encontra justamente na natureza da fotografia estereoscópica. Preferimos visualizar imagens em 2D a imagens em 3D, mas por qual razão, se a fotografia tridimensional é tão “mágica”?

Se na virada do século a presença de imagens em cartazes, fotografias, cartões-postais e revistas já era expressiva na cultura visual brasileira, no final dos anos 1920 e início dos anos 1930 assistimos uma verdadeira explosão visual com o lançamento de revistas como *O Cruzeiro* e *A Noite Ilustrada* no mercado editorial. Repetindo a fórmula das revistas ilustradas das décadas anteriores, estas publicações lançaram mão das novas técnicas de impressão mais precisas, bem como, contribuíram no reconhecimento do trabalho dos fotógrafos através do uso do crédito dos autores.<sup>586</sup> Temos a partir de então o início de uma nova era visual que, não obstante, já vinha sendo observada nos Estados Unidos e na Europa, com revistas como *Life Magazine*, *Vu* e *Berliner Illustrirte Zeitung*.

Rapidamente, as imagens bidimensionais impressas tomam o cotidiano visual dos brasileiros. Este movimento vai se intensificando com o decorrer do século XX. Livre para ser usada em qualquer circunstância, tamanho, ou formato, a fotografia plana se torna hegemônica nas publicações, no fotojornalismo, nos álbuns de família e na publicidade enquanto a fotografia tridimensional se torna cada vez mais estranha ao olhar. “A possibilidade da tridimensionalidade associada à sensação de presença só pode ser obtida através de um estereoscópio que, por mais

---

586 MAUAD, Ana Maria, MUAZE, Mariana & LOPES, Marcos Felipe de Brum. *Prácticas fotográficas em el Brasil moderno: siglos XIX y XX*. IN: MRAZ, John & MAUAD, Ana Maria (Coord.). *Fotografía e Historia em América Latina*. Montevideo: CDF Ediciones, 2015.

simples que seja, é sempre um artifício.”<sup>587</sup> Mas não é só isso. A fruição de uma vista estereoscópica sempre dependeu do adestramento individual do corpo, mais especificamente, de um estrabismo forçado. Uma pessoa que nunca observou uma estereoscopia, dificilmente conseguirá obter o efeito de relevo na primeira tentativa. Pessoas estrábicas e/ou com baixa visão não conseguem captar o efeito de tridimensionalidade de uma estereoscopia, a não ser que passem por um treinamento visual intenso.<sup>588</sup> Desse modo, “a inscrição da mirada estereoscópica na armadura muscular humana”<sup>589</sup> não é e nunca foi natural, mesmo que durante um período específico tenha se integrado à rotina visual de uma determinada parcela da sociedade. Por esse motivo, ainda preferimos visualizar fotografias em 2D, ao contrário do que prefere o Dr. Brian May.

Guilherme Santos também tinha predileção pelas fotografias em 3D. Assim, ao mesmo tempo em que a condição estereoscópica tornou sua obra ímpar nas páginas da história da fotografia brasileira, acabou por provocar seu encastelamento. Como bem observou Parente, “a vocação da estereoscopia sempre esteve mais ligada à intimidade, ao lento desfrutar dos objetos e das paisagens, mais restrita portanto às condições de espaço e tempo para a contemplação do efeito mágico e da beleza.”<sup>590</sup> A fotografia de Guilherme Santos não pode separar-se da plasticidade estereoscópica sob o risco de perder sua identidade. Desse modo, ainda que demande cuidados especiais para além daqueles que a fotografia plana já impõe, é fundamental que as instituições de guarda estejam atentas a esta especificidade, a fim de tornar o acervo de Guilherme Santos e as demais coleções estereoscópicas realmente acessíveis ao público.

Por fim, esperamos que este trabalho tenha contribuído para a divulgação de uma obra fotográfica tão rica como a de Guilherme Santos, por tanto tempo relegada aos armários e às coleções privadas. Bem como, esperamos ter dado à estereoscopia o protagonismo que a técnica merece no *hall* das mídias visuais da Modernidade.

---

587 PARENTE, José Inácio. *A Estereoscopia no Brasil*. Rio de Janeiro: Sextante, 1999. P.20.

588 A noção de perspectiva criada pela fusão estereoscópica só pode ser experimentada por pessoas que possuem visão binocular (stereopsis). Existem várias causas para a falta de stereopsis, também conhecida como cegueira stereo (stereoblindness). IN: RAPOSO, Sara. *Stereoscopic Therapy: fun or remedy?* International Journal of film and media arts, [S.I.], v. 1, n. 2, p. 48-56, dec. 2016. ISSN 2183-9271. Available at: <http://revistas.ulusofona.pt/index.php/ijfma/article/view/5710>.

589 ADAMS, Gavin. *A mirada estereoscópica e a sua expressão no Brasil*. Tese (Doutorado em Comunicação e Estética do Audiovisual) Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo: São Paulo, 2004. P.88.

590 PARENTE, José Inácio. *A Estereoscopia no Brasil*. Rio de Janeiro: Sextante, 1999. P:18.

## Referências

### Periódicos

ALMANAK administrativo, mercantil e industrial da Corte e provincia do Rio de Janeiro para o anno de 1854. Rio de Janeiro: Laemmert Editores, 1854.

ALMANAK administrativo, mercantil e industrial da Corte e provincia do Rio de Janeiro para o anno de 1855. Rio de Janeiro: Laemmert Editores, 1855.

ALMANAK administrativo, mercantil e industrial da Corte e provincia do Rio de Janeiro para o anno de 1856. Rio de Janeiro: Laemmert Editores, 1856.

ALMANAK administrativo, mercantil e industrial da Corte e provincia do Rio de Janeiro para o anno de 1857. Rio de Janeiro: Laemmert Editores, 1857.

ALMANAK administrativo, mercantil e industrial da Corte e provincia do Rio de Janeiro para o anno de 1858. Rio de Janeiro: Laemmert Editores, 1858.

ALMANAK administrativo, mercantil e industrial da Corte e provincia do Rio de Janeiro para o anno de 1859. Rio de Janeiro: Laemmert Editores, 1859.

ALMANAK administrativo, mercantil e industrial da Corte e provincia do Rio de Janeiro para o anno de 1860. Rio de Janeiro: Laemmert Editores, 1860.

ALMANAK administrativo, mercantil e industrial da Corte e provincia do Rio de Janeiro para o anno de 1861. Rio de Janeiro: Laemmert Editores, 1861.

ALMANAK administrativo, mercantil e industrial da Corte e provincia do Rio de Janeiro para o anno de 1862. Rio de Janeiro: Laemmert Editores, 1862.

ALMANAK administrativo, mercantil e industrial da Corte e provincia do Rio de Janeiro para o anno de 1863. Rio de Janeiro: Typ. Universal Laemmert, 1863.

ALMANAK administrativo, mercantil e industrial da Corte e provincia do Rio de Janeiro para o anno de 1864. Rio de Janeiro: Typ. Universal Laemmert, 1864.

ALMANAK administrativo, mercantil e industrial da Corte e provincia do Rio de Janeiro para o anno de 1865. Rio de Janeiro: Typ. Universal Laemmert, 1865.

ALMANAK administrativo, mercantil e industrial da Corte e provincia do Rio de Janeiro para o anno de 1866. Rio de Janeiro: Typ. Universal Laemmert, 1866.

ALMANAK administrativo, mercantil e industrial da Corte e provincia do Rio de Janeiro para o anno de 1867. Rio de Janeiro: Typ. Universal Laemmert, 1867.

ALMANAK administrativo, mercantil e industrial da Corte e provincia do Rio de Janeiro para o anno de 1868. Rio de Janeiro: Typ. Universal Laemmert, 1868.

ALMANAK administrativo, mercantil e industrial da Corte e provincia do Rio de Janeiro para o anno de 1869. Rio de Janeiro: Typ. Universal Laemmert, 1869.

ALMANAK administrativo, mercantil e industrial da Corte e provincia do Rio de Janeiro para o anno de 1870. Rio de Janeiro: Typ. Universal Laemmert, 1870.

ALMANAK administrativo, mercantil e industrial da Corte e provincia do Rio de Janeiro para o anno de 1871. Rio de Janeiro: Typ. Universal Laemmert, 1871.

ALMANAK administrativo, mercantil e industrial da Corte e provincia do Rio de Janeiro para o anno de 1872. Rio de Janeiro: Typ. Universal Laemmert, 1872.

ALMANAK administrativo, mercantil e industrial da Corte e provincia do Rio de Janeiro para o anno de 1873. Rio de Janeiro: Typ. Universal Laemmert, 1873.

ALMANAK administrativo, mercantil e industrial da Corte e provincia do Rio de Janeiro para o anno de 1874. Rio de Janeiro: Typ. Universal Laemmert, 1874.

ALMANAK administrativo, mercantil e industrial da Corte e provincia do Rio de Janeiro para o anno de 1875. Rio de Janeiro: Typ. Universal Laemmert, 1875.

ALMANAK administrativo, mercantil e industrial da Corte e provincia do Rio de Janeiro para o anno de 1876. Rio de Janeiro: Typ. Universal Laemmert, 1876.

ALMANAK administrativo, mercantil e industrial da Corte e provincia do Rio de Janeiro para o anno de 1877. Rio de Janeiro: Typ. Universal Laemmert, 1877.

ALMANAK administrativo, mercantil e industrial da Corte e provincia do Rio de Janeiro para o anno de 1878. Rio de Janeiro: Typ. Universal Laemmert, 1878.

ALMANAK administrativo, mercantil e industrial da Corte e provincia do Rio de Janeiro para o anno de 1879. Rio de Janeiro: Typ. Universal Laemmert, 1879.

ALMANAK administrativo, mercantil e industrial da Corte e provincia do Rio de Janeiro para o anno de 1880. Rio de Janeiro: Typ. Universal Laemmert, 1880.

ALMANAK administrativo, mercantil e industrial da Corte e provincia do Rio de Janeiro para o anno de 1881. Rio de Janeiro: Typ. Universal Laemmert, 1881.

ALMANAK administrativo, mercantil e industrial da Corte e provincia do Rio de Janeiro para o anno de 1882. Rio de Janeiro: Typ. Universal Laemmert, 1882.

ALMANAK administrativo, mercantil e industrial da Corte e provincia do Rio de Janeiro para o anno de 1883. Rio de Janeiro: Typ. Universal Laemmert, 1883.

ALMANAK administrativo, mercantil e industrial da Corte e provincia do Rio de Janeiro para o anno de 1884. Rio de Janeiro: Typ. Universal Laemmert, 1884.

ALMANAK administrativo, mercantil e industrial da Corte e provincia do Rio de Janeiro para o anno de 1885. Rio de Janeiro: Typ. Universal Laemmert, 1885.

ALMANAK administrativo, mercantil e industrial da Corte e provincia do Rio de Janeiro para o anno de 1886. Rio de Janeiro: Typ. Universal Laemmert, 1886.

ALMANAK administrativo, mercantil e industrial da Corte e provincia do Rio de Janeiro para o anno de 1887. Rio de Janeiro: Typ. Universal Laemmert, 1887.

ALMANAK administrativo, mercantil e industrial da Corte e provincia do Rio de Janeiro para o anno de 1888. Rio de Janeiro: Typ. Universal Laemmert, 1888.

ALMANAK administrativo, mercantil e industrial da Corte e provincia do Rio de Janeiro para o anno de 1889. Rio de Janeiro: Typ. Universal Laemmert, 1889.

JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro. 15 de junho de 1854.

JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro. 18 de junho de 1854.

JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro. 03 de setembro de 1854.

JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro. 14 de setembro de 1854.

JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro. 17 de setembro de 1854.

JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro. 03 de dezembro de 1854.

JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro. 10 de dezembro de 1854.

JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro. 14 de dezembro de 1854.

JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro. 17 de dezembro de 1854.

JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro. 24 de dezembro de 1854.

JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro. 31 de dezembro de 1854.

JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro. 11 de março de 1855.

JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro. 18 de março de 1855.

JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro. 25 de março de 1855.

JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro. 10 de junho de 1855.

JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro. 13 de junho de 1855.

JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro. 22 de junho de 1855.

JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro. 24 de junho de 1855.

JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro. 29 de junho de 1855.

JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro. 07 de setembro de 1856.

JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro. 14 de dezembro de 1856.

JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro. 21 dezembro de 1856.

JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro. 10 de dezembro de 1856.

JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro. 15 de março de 1857.

JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro. 07 de junho de 1857.

JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro. 21 de junho de 1857.

JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro. 06 de junho de 1857.

JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro. 20 de setembro de 1857.

JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro. 06 de dezembro de 1857.

JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro. 07 de março de 1858.

JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro. 14 de março de 1858.

JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro. 21 de março de 1858.

JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro. 28 de março de 1858

JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro. 20 de junho de 1858.

JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro. 24 de dezembro de 1858.

JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro. 03 de junho de 1860.

JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro. 09 de setembro de 1864.

JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro. 05 de outubro de 1868.

JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro. 22 de dezembro de 1871.

JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro. 24 de dezembro de 1870.

JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro. 09 de junho de 1872.

JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro. 22 de outubro de 1961.

JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro. 07 de março de 1963

JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro. 21 de novembro de 1935.

JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro. 17 de maio de 1936.

JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro. 21 de setembro de 1941

JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro. 24 de março de 1950.

JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro. 27 de maio de 1956.

JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro. 31 de agosto de 1984.

JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro. 11 de março de 1985.

REVISTA DOMINGO (suplemento semana do Jornal do Brasil). Rio de Janeiro. 14 de março de 1991.

CORREIO DA MANHÃ. Rio de Janeiro. 17 de maio de 1932.

CORREIO DA MANHÃ. Rio de Janeiro. 09 de dezembro de 1934.

CORREIO DA MANHÃ. Rio de Janeiro. 17 de maio de 1936.

CORREIO DA MANHÃ. Rio de Janeiro. 08 de junho de 1939.

CORREIO DA MANHÃ. Rio de Janeiro. 08 de maio de 1952.

CORREIO DA MANHÃ. Rio de Janeiro. 20 de maio de 1952  
CORREIO DA MANHÃ. Rio de Janeiro. 25 de maio de 1952.  
CORREIO DA MANHÃ. Rio de Janeiro. 06 de junho de 1952.  
CORREIO DA MANHÃ. Rio de Janeiro. 29 de setembro de 1952.  
CORREIO DA MANHÃ. Rio de Janeiro. 25 de maio de 1955.  
CORREIO DA MANHÃ. Rio de Janeiro. 24 de dezembro de 1954.  
CORREIO DA MANHÃ. Rio de Janeiro. 14 de dezembro de 1955.  
CORREIO DA MANHÃ. Rio de Janeiro. 25 de maio de 1952.  
CORREIO DA MANHÃ. Rio de Janeiro. 30 de abril de 1967.

O GLOBO. Rio de Janeiro . 20 de setembro de 1953.  
O GLOBO. Rio de Janeiro . 24 de novembro de 1953.  
O GLOBO. Rio de Janeiro . 05 de maio de 1954.  
O GLOBO. Rio de Janeiro . 04 de abril de 1960.  
O GLOBO. Rio de Janeiro . 07 de janeiro de 1964.  
O GLOBO. Rio de Janeiro. 24 de agosto de 1965.  
O GLOBO. Rio de Janeiro. 03 de setembro 1965.  
O GLOBO. Rio de Janeiro. 25 de setembro de 1965.  
O GLOBO. Rio de Janeiro. 26 de novembro de 1972.  
O GLOBO. Rio de Janeiro. 08 de novembro de 1998.  
O GLOBO. Rio de Janeiro. 31 de outubro de 2013.  
O GLOBO. Rio de Janeiro. 03 de novembro de 2013.  
O GLOBO. Rio de Janeiro. 25 de janeiro de 2016.

TRIBUNA DA IMPRENSA. Rio de Janeiro. 06 de dezembro de 1953.  
TRIBUNA DA IMPRENSA. Rio de Janeiro. 03 e 04 de junho de 1954.  
TRIBUNA DA IMPRENSA. Rio de Janeiro. 06 e 07 de fevereiro de 1960.

ÚLTIMA HORA. Rio de Janeiro. 12 de fevereiro de 1958.  
ÚLTIMA HORA. Rio de Janeiro. 27 de dezembro de 1984.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro. 30 de janeiro de 1966.  
DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro. 17 de julho de 1966.

GAZETA DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro. 20 de novembro de 1943.

GAZETA DA TARDE. Rio de Janeiro. 5 de dezembro de 1898.

O BRASIL. “Publicações PhotoRevista do Brasil”. Rio de Janeiro. 23 de janeiro de 1925.

REVISTA DA SEMANA. Rio de Janeiro. 30 de maio de 1942.

O MALHO. Rio de Janeiro. 9 de maio de 1951.

A SCENA MUDA, Rio de Janeiro, 05 de maio de 1954.

A NOITE, Rio de Janeiro. 25 de maio de 1937.

A NOITE, Rio de Janeiro. 1º de agosto de 1950.

CARETA, Rio de Janeiro, 02 de outubro de 1920.

CARETA, Rio de Janeiro, 09 de outubro de 1920.

CARETA, Rio de Janeiro, 17 de outubro de 1920.

CARETA, Rio de Janeiro, 23 de outubro de 1920.

CARETA, Rio de Janeiro, 29 de outubro de 1920.

O CRUZEIRO. Rio de Janeiro. 27 de julho de 1956.

O CRUZEIRO. Rio de Janeiro. 24 de dezembro de 1955.

PHOTO REVISTA DO BRASIL. Rio de Janeiro. vol 1, maio de 1925.

PHOTOGRAMMA. Rio de Janeiro. Nº 1, 1926

PHOTOGRAMMA. Rio de Janeiro. Nº44, 1931.

BOLETIM DE BELAS ARTES. Rio de Janeiro. No 9 Setembro de 1945.

BOLETIM DE BELAS ARTES. Rio de Janeiro. No 18 Junho de 1946.

### **Documentação Institucional do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro:**

Contrato de Compra e Venda entre o Banco do Estado da Guanabara, S.A. E Guilherme Antonio dos Santos em 28 de abril de 1964.

Carta ao Diretor-Superintendente do Banco do Estado da Guanabara em 13 de outubro de 1965.

**Sítios eletrônicos:**

David White Company: <http://www.davidwhite.us.com/>

História Ilustrada: <http://www.historiaillustrada.com.br/>

Camera-wiki: <http://camera-wiki.org/wiki>

Brasileira Fotográfica: <http://brasileirafotografica.bn.br/>

Instituto Moreira Salles: <https://ims.com.br/>

Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro: <http://www.mis.rj.gov.br>

Secretaria de Turismo da Cidade do Rio de Janeiro – Riotur: <http://visit.rio>

**Fontes orais: depoimentos, discursos e entrevistas**

**Lilia Maya Monteiro** para o Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. Em 22/01/1988.

**Carlos Lacerda** *Discurso de inauguração do MIS*, em 3 de setembro de 1965. Fonoteca/FMIS/RJ; *O Rio, escola de Brasil*. Trecho da apresentação para o livro de Gastão Cruis, Aparência do Rio de Janeiro; *A redenção da cidade*, 1960.

**Iluska Magalhães** Entrevista concedida a autora em 31/05/2017.

**Maria Edith Pessanha** Entrevista concedida a autora em 16/08/2017.

**Fichel Davit Chargel** Entrevista concedida a autora em 28/09/2018.

**Fontes audiovisuais:**

Vídeo Institucional *MIS – Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Baj0AET3Ni0>.

Vídeo Institucional: Museu da Imagem e do Som – MIS – Rio de Janeiro. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=T0EHgE4hZM0>

Vídeo Institucional: *Reinauguração do MIS, 1990*: VI-1256.1/5; Videoteca MIS

Vídeo *Negativos de Vidro: Conservação*. Centro de Conservação e Preservação Fotográfica e Coordenação de Cinema e Produção de Vídeo da FUNARTE/IBAC (minC), 1993; Videoteca CCPF

Vídeo do Seminário 30 ANO MIS: VI-00521.1/2.; Videoteca MIS

*BBC Future with Dr. Brian May*. Disponível em: <http://www.bbc.com/future/story/20181213-rock-star-brian-may-revives-victorian-virtual-reality>.

## Bibliografia

- ABREU**, Alzira Alves. *Revolução de 1930*. Verbete Temático. Cpdoc/FGV Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbe-tematico/revolucao-de-1930-3>.
- ABREU**, Maurício de Almeida. *Evolução Urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: IPLANRIO, 1987.
- ADAMS**, Gavin. *A mirada estereoscópica e a sua expressão no Brasil*. Tese (Doutorado em Comunicação e Estética do Audiovisual) Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo: São Paulo, 2004.
- ANDRADE**, Joaquim Marçal Ferreira de. *História da Fotorreportagem. A fotografia na Imprensa do Rio de Janeiro de 1839 a 1900*. Rio de Janeiro: Eselvier, 2004.
- APPADURAI**, Arjun. *A vida social das coisas*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008.
- AZOULAY**, Ariella. *The Civil Contract of Photography*. Zone Books, 2012.
- BATCHEN**, Geoffrey. *Enslaved sovereign: on Jonathan Crary, techniques of the observer*. Continuum: The Australian Journal of Media & Culture. Internet: vol. 6 no 2, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Arder em desejos: la concepción de la fotografía*. Barcelona, Gustavo Gili, 2004. Disponível em: <https://www.mcc.murdoch.edu.au/ReadingRoom/6.2/Batchen.html>
- BANTJES**, ROD. *Hacking Stereoscopic Vision: the nineteenth century culture of critical inquiry in Stereoscope use*. International Journal of film and media arts vol 1, n.º2. Lisboa:
- BENJAMIN**, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: Editora Zouk, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Fotografia*. IN:TRACHTENBERG, Alan (org.). *Ensaio sobre fotografia: de Niépce a Krauss*. Orfeu Negro: Lisboa, 2013. Pp.219-238.
- BERGER**, John. *Compreender uma fotografia*. IN:TRACHTENBERG, Alan (org.). *Ensaio sobre fotografia: de Niépce a Krauss*. Orfeu Negro: Lisboa, 2013. Pp. 318-319
- BLOM**, Philipp. *Ter e Manter: uma história íntima de colecionadores e coleções*. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- BOSI**, Alfredo. *Machado de Assis: O enigma do olhar*. Ática: São Paulo, 1999.
- BOURDIEU**, Pierre. *La Fotografia: un arte intermedio*. México, D.F.: Editorial Nueva Imagen, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Gostos de classe e estilos de vida*. IN: ORTIZ, Renato (org.). *Pierre Bourdieu Sociologia*. São Paulo: Editora Ática, 1985.

- BREWSTER**, David. *The stereoscope; it's History, Theory and Construction*. John Murray, Londres, 1856.
- CARDOSO**, Erika Natasha. *Carlos Zéfiro e os discursos morais no Brasil (1950 – 1970)*. Dissertação. (Mestrado em História) Universidade Federal Fluminense: Niterói, 2014.
- CARVALHO**, Vânia Carneiro e **LIMA**, Solange Ferraz. *Fotografias como objeto de coleção e de conhecimento*. Anais do Museu Histórico Nacional – Dossiê Fotografia, Volume 32, 2000, Pp. 15-32.
- CHIAVARI**, Maria Pace. *O mar, ícone e indício na fotografia pública do Rio de Janeiro (1906-1922)*. IN:MAUAD, Ana Maria (org.). *Fotograficamente Rio: A cidade e seus temas*. Rio de Janeiro: FAPERJ, 2016.
- CHRISTO**, M.C.V. *A pintura de história no Brasil do século XIX: Panorama introdutório*. Arbor: Ciencia, Pensamiento y Cultura, v CLXXXV, n. 740, nov/dec. 2009, p. 1147-68.
- COSTA**, Emilia Viotti da. *Da Monarquia à República: momentos decisivos*. São Paulo:UNESP, 2010.
- COSTA**, Helouise & **RODRIGUES**, Renato. *A fotografia moderna no Brasil*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- COSTA**, Thainá Castro. *Colecionando o invisível: o reordenamento de mundo a partir de objetos de descarte*. Dissertação (Mestrado em Memória Social) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.
- CRARY**, Jonathan. *Técnicas do observador: Visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- DARRAH**, W.C. *The world of Stereographs*. Nashville, Tennessee: Land Yatch Press, 1997.
- DE KERCKHOVE**, D. & **DE ALMEIDA**, M. *The point of being*. Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2014.
- DEROO**, Rebeca J.. *Colonial Collecting – French Woman and Algerian Cartes Postales*.IN: **HIGHT**, Eleanor M. & **SAMPSON**, Gary D. *Colonialist Photography. Imag(in)ing Race and Place*. Routledge, 2013.
- DONADIO**, Paulo. *Tem rei no mar*. Revista de História, Rio de Janeiro, Edição No 34, julho de 2008.
- ECO**, Humberto. *História da beleza*. Record: São Paulo, 2010. P. 275.
- FABRIS**, Annateresa. *O circuito social da fotografia: estudo de caso*. IN: **FABRIS**, Annateresa (org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1991.
- FAUSTO**, Boris. *A revolução de 1930: História e Historiografia*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1997.

- FERRAZ**, Rosane Carmanini. *A coleção de fotografias do Museu Mariano Procópio e as sociabilidades no Brasil oitocentista*. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Minas Gerais, 2016.
- FERREZ**, Gilberto. *A fotografia no Brasil: 1840-1900*. Rio de Janeiro: FUNARTE: Fundação Nacional Pró-Memória, 1985.
- FLORES**, Victor (org.). *A Terceira Imagem: a fotografia estereoscópica em Portugal*. Lisboa: Documenta, 2016.
- FOUCAULT**, Michel. *História da sexualidade I: A vontade de saber*. São Paulo: Paz e Terra, 2014.
- GERVEREU**, L. *Représenter la guerre, in Voir ne pes voir la guerre: histoire des représentations photographiques de la guerre*. Paris: Samogy, 2001.
- GINZBURG**, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- GOETHE**, Johann Wolfgang von. *Doutrina das Cores*. Nova Alexandria, 2011.
- GONÇALVES**, Aureliano Restier. *Cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro: terras e fatos*. IN: Rio de Janeiro: Histórias Concisas de uma cidade de 450 anos. Secretaria Municipal das Culturas, Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2004.
- GUIMARÃES**, Manoel Luis Lima Salgado. *Nação e Civilização nos Trópicos: o Instituto Histórico Geográfico Brasileiro e o projeto de uma história nacional*. Revista Estudos Históricos: Rio de Janeiro, 1998.
- GUREVICH**, Leon. *The stereoscopic attraction: Three-dimensional imaging and the spectacular paradigm 1850-2013*. Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies, 2013.
- HALBWACHS**, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006
- HOLMES**, Oliver Wendell. *O Estereoscópio e o Estreoógrafo*. IN: TRACHTENBERG, Alan (org.). *Ensaio sobre fotografia: de Niépce a Krauss*. Orfeu Negro: Lisboa, 2013.
- HUNT**, Lynn. (org.) *A invenção da pornografia - A obscenidade e as origens da modernidade, 1500-1800*. São Paulo, Hedra, 1999.
- JOHNSTON**, Patricia. *Advertising Paradise: Hawai'i in art, anthropology and commercial photography*. IN: HIGHT, Eleanor M. & SAMPSON, Gary D. *Colonialist Photography. Imag(in)ing Race and Place*. Routledge, 2013.
- KESSEL**, Carlos. *A vitrine e o espelho: o Rio de Janeiro de Carlos Sampaio*. Rio de Janeiro: Secretaria das Culturas, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro: 2001

**KOPYTOFF**, Igor. *A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo*. IN: APPADURAI, Arjun. *A vida social das coisas*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008.

**KANT**, Immanuel. *Crítica da faculdade de Juízo*. Lisboa: São Paulo:Forense Universitária, 1995.

**KOSELLECK**, Reinhart. *Futuro Passado. Contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2006.

**KOSSOY**, Boris. *Origens e expansão da fotografia no Brasil – século XIX*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.

\_\_\_\_\_. *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.

\_\_\_\_\_. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

**KRACAUER**, Sigfried. *Fotografia*. IN:TRACHTENBERG, Alan (org.). *Ensaio sobre fotografia: de Niépce a Krauss*. Orfeu Negro: Lisboa, 2013.

**KRAUSS**, Rosalind. *Photography's Discursive Spaces. The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge: MIT Press, 1985.

**KRIEBEL**, Sabine T. *Theories of Photography. A short History*. 2007. IN: ELKINS, James. (ed.). *Photography Theory*. Londres/Nova York: Routledge, 2007.

**LAMARÃO**, Sérgio. *Articulação da oposição: A Frente Ampla*. Sérgio Lamarão In: *A Trajetória política de João Goulart (Dossiê)*. Disponível em:

[http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/Jango/artigos/Exilio/Articulacao\\_da\\_oposicao](http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/Jango/artigos/Exilio/Articulacao_da_oposicao).

**LE GOFF**, Jacques. *História e memória*. São Paulo: Editora Unicamp, 2003.

**LEITE JR.**, Jorge. *Das maravilhas e prodígios sexuais: a pornografia bizarra como entretenimento*. Annablume: São Paulo, 2006.

**LIMA**, Solange Ferraz de. *Circuito social da fotografia: estudo de caso*. IN: FABRIS, Annateresa (org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1991

**LOPES**, Marcos Felipe de Brum. *Mario Baldi: Fotografias e narrativas da alteridade na primeira metade do século XX*. Tese (doutorado) – Universidade Federal Fluminense – Programa de Pós-Graduação em História Social. Niterói, 2014.

\_\_\_\_\_. *A praia: do pitoresco aos conflitos sociais sob o sol carioca*. IN: MAUAD, Ana Maria (Org.). *Fotograficamente Rio: A Cidade e seus temas*. Niterói, RJ: LABHOI-UFF/FAPERJ, 2016. Pp. 89-117.

**LOUZADA**, Silvana. *Prata da Casa: Fotógrafos e Fotografia no Rio de Janeiro (1950-1960)*. Eduff: Niterói, 2014.

**MANN**, Thomas. *A montanha mágica*. Editora Dom Quixote: Lisboa, 2009.

**MAUAD**, Ana Maria. *Sob o signo da imagem: a produção da fotografia e o controle dos códigos de representação social pela classe dominante no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XX*. Tese (Doutorado em História) PPGH – UFF, Rio de Janeiro, 1990.

\_\_\_\_\_. *Imagem e auto imagem do Segundo Reinado*. IN: ALENCASTRO, Luís Felipe de. NOVAIS, Fernando A. *História da vida privada no Brasil – Império: a corte e a modernidade nacional*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, volume 2, p. 181-231.

\_\_\_\_\_. *Poses e Flagrantes: ensaio sobre histórias e fotografias*. Niterói: EDUFF, 2008.

\_\_\_\_\_. *Como nascem as imagens? Um estudo de História Visual*. História, questões e debates. Curitiba, n. 61, jul/dez 2014. Editora UFPR. Pp. 105-132.

\_\_\_\_\_. *O passado em imagens: Artes visuais e história pública*. IN: MAUAD, Ana, Maria ALMEIDA, Juniele Rabêlo de & SANTIAGO, Ricardo (Orgs.). *História Pública no Brasil: sentidos e itinerários*. Letra e Voz: São Paulo, 2016. Pp.

**MAUAD**, Ana Maria & **LOPES**, Marcos Felipe de Brum. *História e Fotografia*. IN: CARDOSO, Ciro Flamarion e VAINFAS, Ronaldo. *Novos Domínios da História*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012. Pp. 263-281.

**MAUAD**, Ana Maria, **LOUZADA**, Silvana & **SOUZA** Jr., Luciano Gomes. *Anos 1980: a afirmação de uma fotografia brasileira*. IN: QUADRAT, Samantha Viz (org.). *Não foi tempo perdido: os anos 80 em debate*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014.

**MAUAD**, Ana Maria, **MUAZE**, Mariana & **LOPES**, Marcos Felipe de Brum. *Práticas fotográficas em el Brasil moderno: siglos XIX y XX*. IN: MRAZ, John & MAUAD, Ana Maria (Coord.). *Fotografía e Historia em América Latina*. CDF Ediciones: Montevideo, 2015. Pp.77-121.

**MELLO**, Maria Teresa Bandeira de. *Arte e fotografia: o movimento pictorialista no Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte, 1998.

**MENDONÇA**, Tânia Maria Quinta Aguiar de. *Museus da Imagem e do Som: O desafio do processo de musealização dos acervos audiovisuais no Brasil*. Tese (Doutorado em Museologia) - Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa, 2012.

**MENESES**, Ulpiano T. Bezerra de. *A problemática da identidade cultural dos museus: de objetivo (de ação) a objeto (de conhecimento)*. Anais do Museu Paulista Nova Série NQ1 1993. Pp. 207-309.

\_\_\_\_\_. *Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v.11, n.21,1998. Pp.243-262.

\_\_\_\_\_. *História e imagem: iconografia/iconologia e além*. IN: CARDOSO, Ciro Flamarion e VAINFAS, Ronaldo. *Novos Domínios da História*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.

**MERLEAU-PONTY**, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

**MESQUITA**, Cláudia. *Um museu para a Guanabara. Carlos Lacerda e a criação do Museu da Imagem e do Som (1960-1965)*. Rio de Janeiro: Editora Folha Seca, 2009.

**MITCHELL**, W.J.T. *Landscape and Power*. Chicago. The University of Chicago Press, 2002.

\_\_\_\_\_. *What do pictures want?* Chicago: The University of Chicago Press, 2005.

**NEVES**, Margarida. Uma capital em trompe l'oeil. O Rio de Janeiro, Cidade-capital da velha república. IN: MAGALDI, Ana; ALVES, Cláudia; GONDRA, José. *Educação no Brasil: História, cultura e política*. Bragança Paulista: EDUSF, 2003.

**O'DONNELL**, Julia. *A invenção de Copacabana: Culturas urbanas e estilos de vida no Rio de Janeiro (1890-1940)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

**PARENTE**, José Inácio. *A Estereoscopia no Brasil*. Rio de Janeiro: Sextante, 1999.

**PARMEGGIANI**, Paolo. *Between the Point of View and the Point of Being: the Space of the Stereoscopic Tours*. International Journal Of Film And Media Arts vol 1, n.º2. Lisboa, 2016. Pp. 34-47.

**PEIXOTO**, Rodrigo. *Uma certa imagem de um mundo: Estereoscopia e educação visual no início do século XX; uma investigação a partir da coleção Pestalozzi (MIMO)*. RCL – Revista de Comunicação e Linguagens, No. 47, 2017.

**PEDRO II**, dom. *Diário do imperador. 1840-1891*. Museu Imperial / IPHAN / MINC. Vol. 9, 1862.

**PEREIRA**, Adriana M. P. Martins. *A cultura amadora na virada do século XIX: A fotografia de Alberto Sampaio (Petrópolis/Rio de Janeiro, 1888-1914)*. Tese. Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade de São Paulo. 2010.

**PEREIRA**, Leonardo Affonso M. *Uma capital toda prosa: A invenção da belle époque carioca*. IN: Rio de Janeiro: Histórias concisas de uma cidade de 450 anos. Secretaria Municipal de Educação. Rio de Janeiro: SME, 2015. Pp.

**PERES**, Marília. *Aplicações da fotografia estereoscópica às ciências: uma perspectiva histórica*. IN: FLORES, Victor (Org.). *Stereo & Immersive Media Proceedings*. Edições Universitárias Lusófonas: Lisboa, 2015. Pp. 25-51.

**PESSANHA**, Maria Edith de Araújo. *A Estereoscopia: O Mundo em Terceira Dimensão*. Rio de Janeiro, 1991.

**POLLAK**, Michael. *Memória, esquecimento, silêncio*. Estudos Históricos. Rio de Janeiro, 01. 2. n. 1, 1989.

**POMIAN**, Krysstof. *Coleção*. In: Enciclopédia Einaudi: Memória-História. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984.

**RICOEUR**, Paul. *Entre mémoire et histoire*. Projet, Paris, n.248, 1996.

**RAPOSO**, Sara. *Stereoscopic Therapy: fun or remedy?* International Journal of film and media arts, [S.I.], v.1, n.2, Lisboa, 2016. Pp.48-56.

**SALLES**, Ricardo. *Nostalgia Imperial: A formação da Identidade Nacional no Brasil do Segundo Reinado*. Rio de Janeiro, Topbooks, 1996.

**SANTOS**. Maria Isabela M. dos. *Cenas Cariocas. O Rio de Janeiro através das estereoscopias de Guilherme Santos (1910-1957)*. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal Fluminense, Programa de Pós-Graduação em História: Niterói, 2014.

\_\_\_\_\_. *A prática estereoscópica de Guilherme Santos e o Rio de Janeiro em perspectiva tridimensional na primeira metade do século XX*. IN: MAUAD, Ana Maria (Org). *Fotograficamente Rio: A Cidade e seus temas*. Niterói, RJ: PPGHistória – LABHOI-UFF/FAPERJ, 2016.

**SCHILLER**, Fridriech. *Do Sublime ao Trágico*. São Paulo: Editora Autêntica, 2011.

**SEKULA**, Allan. *On the invention of photography meanig*. University of California, San Diego, 1974

\_\_\_\_\_. *The Traffic in Photograph*. Art Journal Vol. 41, No. 1, Photography and the Scholar/Critic. College Art Association: Nova YORK, 1981. Pp. 15-25.

\_\_\_\_\_. *The Body and the Archive*. The Mit Press, 1986.

**SILVA**, Lúcia. *História do Urbanismo no Rio de Janeiro: Administração Municipal, Engenharia e Arquitetura dos anos 1920 à Ditadura Vargas*. Rio de Janeiro: E-papers Serviços Editoriais, 2003.

**SILVA**, Maria Cristina Miranda da. *A presença dos aparelhos e dispositivos ópticos no Rio de Janeiro do século XIX*. Tese (Doutorado em Comunicação) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006.

**SMIT**, Johanna W. *Propositions for the treatment of iconographical information*. CONGRESSO INTERNACIONAL DE INFORMACION – INFO 97. Havana: IBICT, 1997.

**SNYDER**, Joel. *Territorial Photography*. IN: MITCHELL, W.J.T. *Landscape and Power*. University of Chicago Press, 2002. Pp. 179-185.

**SOUZA**, Adriana Barreto de. *O Rio de Janeiro Imperial*. IN: *Rio de Janeiro: Histórias concisas de uma cidade de 450 anos*. Secretaria Municipal de Educação. Rio de Janeiro: SME, 2015. P. 84.

**SUSSEKIND**, Flora. *Cinematógrafo de Letras. Literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Cia das Letras, 1987.

**TAGG**, John. *O “Curso” da Fotografia*. IN: TRACHTENBERG, Alan (org.). *Ensaio sobre fotografia: de Niépce a Krauss*. Orfeu Negro: Lisboa, 2013. Pp. 355-359.

**TRACHTENBERG**, Alan. *Reading American photographs: Images as history – Mathew Brady to Walker Evans*. Hill and Wang: Nova York, 1989.

**TURAZZI**, Maria Inez. *Poses e Trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo*. Rio de Janeiro: Funarte/Rocco, 1995.

\_\_\_\_\_. *Marc Ferrez: Fotografias de um “artista ilustrado”*. Cosac&Naify: São Paulo, 2000.

**VASQUEZ**, Pedro Karp. *O uso criativo de acervos fotográficos*. Centro de Conservação e Preservação Fotográfica da Funarte (Org.), Volume 8. Rio de Janeiro: Funarte, 2016.

\_\_\_\_\_. *Revert Henrique Klumb: um alemão na Corte Imperial brasileira*. Rio de Janeiro: Capivara, 2001.

**WHEATSTONE**. *Contributions to the physiology of vision*. IN: WADE, Nicholas. *Brewster and Wheatstone on vision*. Experimental Psychology Society by Academic Press: Michigan, 1983.

### Créditos das imagens:

Figura 1: Taumatrópio - Imagem reproduzida de

<http://anima-gisno.blogspot.com.br/2011/05/taumatropio.html>

Figura 2: Fesnascistoscópio – Imagem reproduzida de:

<http://becastanheiradepera.blogs.sapo.pt/o-clube-cinanimar-o-fenacistoscopio-221605>

Figura 3: Zootrópio – Imagem reproduzida de :

<http://encenasaudemental.net/personagens/max-wertheimer/>

Figura 4: Diorama – Imagem reproduzida de:

<http://blogs.ucl.ac.uk/eicah/fanny-parks-case-study/fanny-parks-case-study-the-grand-moving-diorama-of-hindostan/>

Figura 5: Caleidoscópio de Brewster – Imagem reproduzida de:

<http://clubes.obmep.org.br/blog/sala-de-atividades-pavimentacao-sala-1/>

Figura 6: Estereoscópio de Brewster – Imagem reproduzida de:

<http://j28ventura.blogspot.com.br/2013/04/a-estereoscopia.html>

Figura 7: Le Vérascope Richard. Publicidade, 1930, Portugal. – Imagem reproduzida de:

[http://camera-wiki.org/wiki/Richard\\_%28Jules%29](http://camera-wiki.org/wiki/Richard_%28Jules%29)

Figura 8: Le Glyphoscope, 1905. Sistema Integrado de Câmera e Visor Estereoscópio Jules

Richard – Imagem reproduzida de: [http://camera-wiki.org/wiki/Richard\\_%28Jules%29](http://camera-wiki.org/wiki/Richard_%28Jules%29)

Figura 9: View-Master -Imagem reproduzida de: <http://www.view-master.com/en-us>

Figura 10: Pestalozzi Educational View Co. The Native Market at Port Florence, Lake Victoria

Nyanza, Africa – Imagem reproduzida de:

<https://www.digitalcommonwealth.org/search/commonwealth:sq87db19w>

Figura 11: Verascope/Richard. Reims La Catedrale, sem data. Coleção Guilherme Santos.

Instituto Moreira Salles

Figura 12: Verascope/ Richard. Rome Le Colysée. Sem data. Coleção Guilherme Santos.

Instituto Moreira Salles

Figura 13: Underwood&Underwood. Along the Appian Way, constructed 4th century B.C.

from Rome to Brindin. Sem data – Imagem reproduzida de: [https://www.alamy.com/along-the-appian-way-stereographic-views-of-italy-underwood-and-underwood-underwood-bert-](https://www.alamy.com/along-the-appian-way-stereographic-views-of-italy-underwood-and-underwood-underwood-bert-1862-1943-stereograph-gelatin-image220697649.html)

<https://www.alamy.com/along-the-appian-way-stereographic-views-of-italy-underwood-and-underwood-underwood-bert-1862-1943-stereograph-gelatin-image220697649.html>

Figura 14: Verascope/ Richard. Paris, Blessè de la Guerre. Sem data. Coleção Guilherme

Santos. Instituto Moreira Salles

Figura 15: MOULIN, Félix-Jacques-Antoine. Two nudes standing, 1850 – Imagem reproduzida de: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Two\\_nudes\\_standing\\_by\\_F%C3%A9lix-Jacques\\_Moulin.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Two_nudes_standing_by_F%C3%A9lix-Jacques_Moulin.jpg).

Figura 16: Verascope/ Richard. “Nu feminino”, sem data. Coleção Guilherme Santos. Instituto Moreira Salles.

Figura 17: Imperial Series. “A alma da alegria”, sem data – Imagem reproduzida de: <http://www.conradoleiloeiro.com.br/peca.asp?ID=1380801>.

Figura 18: Revert Henry Klumb. Passeio Público, Rio de Janeiro. [1860] – Coleção Dona Maria Thereza Christina, Biblioteca Nacional.

Figura 19: Revert Henry Klumb. Casas em Petrópolis, Rio de Janeiro. [1860] – Coleção Dona Maria Thereza Christina, Biblioteca Nacional.

Figura 20: Cartão estereoscópico Cigarro Marca Veado. Rua Uruguaiana. Coleção de Anônimo – Imagem Reproduzida de: <http://www.brasillivros.com.br/peca.asp?ID=2372269>.

Figura 21: Visor estereoscópico e vistas estereoscópicas, Cigarros Marca Veado – Imagem reproduzida de: [http://www.riopostal.com/detalhes\\_produto.asp?id=3626](http://www.riopostal.com/detalhes_produto.asp?id=3626).

Figura 22: Rodrigues & Co. Pavilhão da Sociedade Nacional de Agricultura, Exposição Nacional de 1908. Coleção de Fotografias Avulsas – Arquivo Nacional.

Figura 23: Rodrigues & Co. Estação central do Brasil, [1890-1910]. Coleção de Fotografias Avulsas – Arquivo Nacional.

Figura 24: Reclame Cigarros Marca Veado. Jornal do Commercio, 1909. 7 de maio de 1909, P.14.

Figura 25: CASTRO, Otávio de: Palácio Monroe, Exposição Internacional de 1922. Coleção Sanson, Museu Imperial.

Figura 26: SANTOS, Guilherme. Nictheroy – Boa Viagem – a pedra da praia, 1925. Coleção Guilherme Santos Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro.

Figura 27: SANTOS, Guilherme. Nictheroy – Boa Viagem – a pedra da praia, 1925. Coleção Guilherme Santos Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro.

Figura 28: SANTOS, Guilherme. Nictheroy – Boa Viagem – a pedra da praia, 1925. Coleção Guilherme Santos Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro.

Figura 29: SANTOS, Guilherme. Flamengo – Banho de Mar, s/d. Coleção Guilherme Santos, Instituto Moreira Salles.

Figura 30: SANTOS, Guilherme. [Pessoas em bancada a Beira Mar – Leme], s/d. Coleção Guilherme Santos, Instituto Moreira Salles.

Figura 31: SANTOS, Guilherme. Palacete Duarte de Oliveira – Laidinha e Mariquinhas, s/d. Coleção Guilherme Santos, Instituto Moreira Salles.

Figura 32: SANTOS, Guilherme. Retiro Saudoso - Por do Sol – Efeitos de luz – Barquinhos, 1921. Coleção Guilherme Santos, Museu da Imagem e do Som.

Figura 33: SANTOS, Guilherme. Reflexos Oblíquos através das nuvens. Coleção Guilherme Santos do Museu da Imagem e do Som.

Figura 34: BORGES, Hermínia Nogueira. Urca, 1925. Coleção Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Figura 35: BORGES, João Nogueira. Contra Luz, 1936. Coleção Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Figura 36: SANTOS, Guilherme. Enseada de Botafogo – Pão de Açúcar – Trajetória da Lua em dez minutos, 1921. Coleção Guilherme Santos do Museu da Imagem e do Som.

Figura 37: SANTOS, Guilherme. Chegada dos Reis da Bélgica – O palácio Monroe a noite, 1920. Coleção Guilherme Santos do Instituto Moreira Salles.

Figura 38: SANTOS, Guilherme. Exposição centenário da independência - Calabouço a noite, 1922. Coleção Guilherme Santos do Instituto Moreira Salles.

Figura 39: SANTOS, Guilherme. Centenário. Navio iluminado e projeção através das nuvens, 1922. Coleção Guilherme Santos do Museu da Imagem e do Som.

Figura 40: SANTOS, Guilherme. Boa Viagem – Nascer do dia – Duas fotografias superpostas, 1925. Coleção Guilherme Santos do Museu da Imagem e do Som.

Figura 41: SANTOS, Guilherme. Coleção Guilherme Santos do Museu da Imagem e do Som.

Figura 42: SANTOS, Guilherme. Coleção Guilherme Santos do Museu da Imagem e do Som.

Figura 43: SANTOS, Guilherme. Poços de Caldas – Cascata das Antas – Um admirador saudando a natureza, sem data. Coleção Guilherme Santos do Instituto Moreira Salles.

Figura 44: SANTOS, Guilherme. A cachoeira e o pescador. Coleção Guilherme Santos do Instituto Moreira Salles.

Figura 45: SANTOS, Guilherme. A cachoeira através do arvoredo. Coleção Guilherme Santos do Instituto Moreira Salles.

Figura 46: SANTOS, Guilherme. A matta, a cachoeira e a cidade. Coleção Guilherme Santos do Instituto Moreira Salles.

Figura 47: SANTOS, Guilherme. Parque da Pensão Inglesa. Coleção Guilherme Santos do Museu da Imagem e do Som.

Figura 48: SANTOS, Guilherme. O Parque – O chalé dos patinhos no centro do lago em plácida miragem, sem data. Coleção Guilherme Santos do Instituto Moreira Salles.

Figura 49: SANTOS, Guilherme. No parque, efeito da sombra sobre o lago, sem data. Coleção Guilherme Santos do Instituto Moreira Salles.

Figura 50: SANTOS, Guilherme. Patinhos cortando as águas serenas do lago, sem data. Coleção Guilherme Santos do Instituto Moreira Salles.

Figura 51: SANTOS, Guilherme. O lago e a garça, sem data. Coleção Guilherme Santos do Instituto Moreira Salles.

Figura 52: SANTOS, Guilherme. Chegada do Rei Alberto – Avenida Beira Mar – Um aspecto, 1920. Coleção Guilherme Santos do Instituto Moreira Salles.

Figura 53: SANTOS, Guilherme. Visita Rei Alberto, 1920. Coleção Guilherme Santos do Instituto Moreira Salles.

Figura 54: SANTOS, Guilherme. Chegada dos Reis da Bélgica – Carro a Dummont - Vendo-se o Rei e o Presidente Epitácio Pessoa.

Figura 55: SANTOS, Guilherme. Visita dos Reis da Bélgica – No Parlamento O Rei no alto da Escadaria, 1920. Coleção Guilherme Santos do Instituto Moreira Salles.

Figura 56: SANTOS, Guilherme. Visita dos Reis da Bélgica - Derby Club – Os reis e os Presidentes atentos á corrida do Grande Premio, 1920. Coleção Guilherme Santos do Instituto Moreira Salles.

Figura 57: SANTOS, Guilherme. Visita dos Reis da Bélgica – Copacabana – O Rei dirigi-se ao banho com seus ajudantes de ordens, 1920. Coleção Guilherme Santos do Instituto Moreira Salles.

Figura 58: SANTOS, Guilherme. Exposição Pavilhão do Japão, 1922. Coleção Guilherme Santos do Instituto Moreira Salles.

Figura 59: SANTOS, Guilherme. Exposição Centenário à noite Pavilhão Britânico, 1922. Coleção Guilherme Santos do Instituto Moreira Salles.

Figura 60: SANTOS, Guilherme. Exposição – Interior do Palacio Calabouço, 1922. Coleção Guilherme Santos do Instituto Moreira Salles.

Figura 61: SANTOS, Guilherme. Visita Príncipe de Galles – Presidente Getúlio Vargas e Embaixador Inglez no Caes, 1931. Coleção Guilherme Santos do Instituto Moreira Salles.

Figura 62: SANTOS, Guilherme. Visita Príncipe de Galles – O Cortejo na Avenida Rio Branco, 1931. Coleção Guilherme Santos do Instituto Moreira Salles.

Figura 63: SANTOS, Guilherme. Rio de Janeiro, Concurso Internacional de Belleza – Praia de Botafogo – Mariquinhas e Amalia. Coleção Guilherme Santos do Instituto Moreira Salles.

Figura 64: SANTOS, Guilherme. Jubileu Sacerdotal do Cardeal Arcoverde - Parque da Aclamação – Dom Sebastião Leme Celebrando, 1924. Coleção Guilherme Santos do Instituto Moreira Salles.

Figura 65: SANTOS, Guilherme. Jubileu Sacerdotal do Cardeal Arcoverde – 3 de maio de 1924 – Parque da Aclamação – Dom Sebastião Leme deixa o altar para dar a comunhão, 1924. Coleção Guilherme Santos do Instituto Moreira Salles.

Figura 66: SANTOS, Guilherme. Revolução – R. do Ouvidor – Ataque a Gazeta de Noticias, 1930. Coleção Guilherme Santos do Instituto Moreira Salles.

Figura 67: SANTOS, Guilherme. Revolução – Avenida Rio Branco – Entusiasmo popular – Incêndio dos móveis da “A gazeta”. Coleção Guilherme Santos do Instituto Moreira Salles.

Figura 68: SANTOS, Guilherme. [Deposição de Washigton Luiz], 1930. Coleção Guilherme Santos do Instituto Moreira Salles.

Figura 69: SANTOS, Guilherme. Revolução – Expansão da ira popular contra a imprensa governista - Coleção Guilherme Santos do Instituto Moreira Salles.

Figura 70: SANTOS, Guilherme. Revolução Avenida Rio Branco – Bobina de papel tirada da Vanguarda, 1930. Coleção Guilherme Santos do Instituto Moreira Salles.

Figura 71: SANTOS, Guilherme. Revolução – Avenida Rio Branco – Expansão de militares e civis após a vitória , 1930. Coleção Guilherme Santos do Instituto Moreira Salles.

Figura 72: SANTOS, Guilherme. Revolução – O Capitão glorificado pelo povo – Avenida Rio Branco, 1930. Coleção Guilherme Santos do Instituto Moreira Salles.

Figura 72: SANTOS, Guilherme. Revolução – O Capitão glorificado pelo povo – Avenida Rio Branco, 1930. Coleção Guilherme Santos do Instituto Moreira Salles.

Figura 73: Figura São Paulo - Jardim do Ipiranga - O museu miragem. Coleção Guilherme Santos do Instituto Moreira Salles.

Figura 74: São Paulo Jardim Paulista Estatua de Arethuza. Coleção Guilherme Santos do Instituto Moreira Salles.

Figura 75: SANTOS, Guilherme. São Paulo Parque da Avenida Paulista Galeria das Colunas Arethuza ao fundo. Coleção Guilherme Santos do Instituto Moreira Salles.

Figura 76: SANTOS, Guilherme. São Paulo Automóvel Clube vista tomada do viaduto do chá. Coleção Guilherme Santos do Instituto Moreira Salles.

Figura 77: SANTOS, Guilherme. São Paulo Interior da Estação da Luz. Coleção Guilherme Santos do Instituto Moreira Salles.

Figura 78: SANTOS, Guilherme. Cristo Redentor no Corcovado O monumento visto de frente, 12/10/1931 Coleção Guilherme Santos, Instituto Moreira Salles.

Figura 79: SANTOS, Guilherme. Ruínas do Morro do Castelo, 1922. Coleção Guilherme Santos do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro.

Figura 80: Verascope/Richard. Chegada de Sacadura Cabral e Gago Coutinho (Exposição Internacional de 1922). Coleção Guilherme Santos do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro.

Figura 81: Verascope/Richard. Nu feminino. Sem data. Coleção Guilherme Santos, Instituto Moreira Salles. Sem data. Coleção Guilherme Santos. Instituto Moreira Salles.

Figura 82: Verascope/Richard. Paris, Musée du Louvre. Sem data. Coleção Guilherme Santos. Instituto Moreira Salles.

Figura 83: Verascope/Richard. Venise, Canal San Gèrémino. Sem data. Coleção Guilherme Santos. Instituto Moreira Salles.

Figura 84: Verascope/Richard. Lé Plémont Marne. Sem data. Coleção Guilherme Santos. Instituto Moreira Salles.

Figura 85: SANTOS, Guilherme. Haroldo na rua Conde de Bonfim. Sem data. Coleção Guilherme Santos, Instituto Moreira Salles.

## ANEXO I

Reportagens e entrevistas sobre/com Guilherme Santos em ordem cronológica:

TEMA	VEÍCULO	DATA	TÍTULO/DESCRIÇÃO
O Morro do Castelo	Boletim de Belas Artes	09/1945	A COLINA HISTÓRICA: UM MUNDO MARAVILHOSO DESTRUÍDO  Matéria/entrevista sobre o registro dos últimos momentos do Morro do Castelo por Guilherme Santos
Publicações PhotoRevista do Brasil	O Brasil	23/01/1925	Nota sobre o 1º número da Photo Revista do Brasil do PhotoClube Brasileiro. Cita Guilherme Santos, autor da imagem que ilustra a capa, além de citar o artigo escrito pelo mesmo: Fotografia e estereoscopia.
Rio desaparecido	Revista da Semana	30/05/1942	Artigo de Escragnoille Doria sobre a importância das fotografias de Malta e GS.
Surge o progresso através da tradição que desaparece	A Noite: Suplemento – Secção de Retrogravura	1/08/1950	Reportagem de Walter Sampaio sobre o fabuloso trabalho de Guilherme Santos.
BELAS ARTES: GUILHERME SANTOS	Jornal do Brasil	24/03/1950	Matéria elogiando a coleção de Guilherme Santos.
Guilherme Santos	O Malho	09/1951	Nota sobre o fotógrafo Guilherme Santos e sua coleção de vistas estereoscópicas
Estereoscopia/Guilherme Santos	Correio da Manhã	06/06/1952	Matéria de A.R.: “Coleções preciosas sobre o requerimento do vereador Paschoal Carlos Magno à Câmara do D.F. (2239) solicitando a criação do Museu de Estereoscopia, além de sua incorporação ao Departamento de História e Documentação do Arquivo de Estereoscopia de Guilherme Santos.
Felizmente ficaram as fotografias	Correio da Manhã	08/05/1952	Pequena reportagem sobre o desmonte do Morro do

			Castelo, fala sobre as fotografias de Guilherme Santos sobre o local e cita seu artigo para o Boletim de Belas Artes sobre o assunto em outubro de 1945.
Antes de conversar sobre o Morro do Castelo	Correio da Manhã	20/05/1952	Pequena reportagem sobre o encontro do jornalista com Guilherme Santos e suas lembranças sobre o Rio Antigo, em especial a Rua do Ouvidor.
Maria Mendonça dos Santos	Correio da Manhã	30/05/1952	Nota de falecimento de Maria Mendonça dos Santos esposa de Guilherme Santos.
Destruída a loja pelas chamas	Correio da Manhã	24/12/1954	Reportagem sobre o incêndio nas lojas da G.A.Santos e Cia que quase destrói as chapas estereoscópicas de GS.
O Rio de Janeiro através da estereoscopia – precioso arquivo de vistas da cidade desde o início da década atual	Jornal do Brasil	27/05/1956	Reportagem sobre a obra de Guilherme Santos.
Eis aqui uma preciosidade para o Museu da República	O Globo	04/04/1960	Matéria sobre Guilherme Santos e seu acervo estereoscópico que levanta a possibilidade de ser vendido ao Museu da República.
Colecionador de estereoscopias completa hoje 90 anos de idade	O Globo	10/02/1961	Nota sobre o aniversário de 90 anos de Guilherme Santos com missa em ação de graças na Igreja N. S. da Lampadosa
Guilherme Santos	Jornal do Comércio	22/10/1961	“História da cidade pela estereoscopia”: Matéria sobre Guilherme Santos, a época com 90 anos de idade. Fala, entre outros assuntos, sobre sua profunda adoração à figura do imperador, Dom Pedro II e também seu fascínio pelos fatos do segundo império; Fala sobre sua viagem à Paris, que teria ocorrido para que Santos se aprimorasse na arte fotográfica e lá “deparou-se com grande quantidade de

			vistas brasileiras, mostrando somente os aspectos negativos do nosso país. << A alma caiu-me aos pés e da indignação surgiu o ideal de realizar, pelo mesmo processo, a coleção de vistas que pudesse mostrar ao mundo que o Brasil não era, aquilo que se me apresentavam>>(…) Notamos sua acendrada emotividade, a sua incontida repulsa à marcha do tempo para a edificação do que se convencionou chamar progresso.
Lilia de Maya Monteiro	Jornal do Comércio	07/03/1963	Reportagem de Gilberto Trompowsky sobre a neta de Guilherme Santos, Lilia de Maya Monteiro. Cita o nome da Mulher de GS: Sra Mariana Mendonça dos Santos que seria descendente direta de tradicional família do RS, a do Barão de São Jacob da Cruz Alta. Lilia nasceu e foi criada na Tijuca. Estudou no famoso Sacré-Cour de Jesus, sua mãe foi Amália Santos Pinto da Silva. Casou-se com Roberto de Maya Monteiro. Teve 2 filhos: Lilia Maria e Guilherme Roberto. Cita que a família Maya Monteiro era muito ligada à família imperial.
Guilherme Santos	O Globo	07/01/1964	Há 50 anos constrói o maior arquivo de fotos sobre o Rio.
Guilherme A. dos Santos	Diário de Notícias	30/01/1966	Nota de falecimento e convite para a missa de sétimo dia.

### Artigos de autoria de Guilherme Santos publicados em periódicos:

Photo Revista do Brasil - 1 Maio-1925 : “Photographia Estereoscópica”

Boletim de Belas Artes – Junho de 1946: “História de um Jardim – Esplendor e decadência do Passeio Público”.

## ANEXO II



Guilherme Santos. [Auto-retrato] Leitura e Banho de Sol, Sem data. Coleção Guilherme Santos Instituto Moreira Salles.



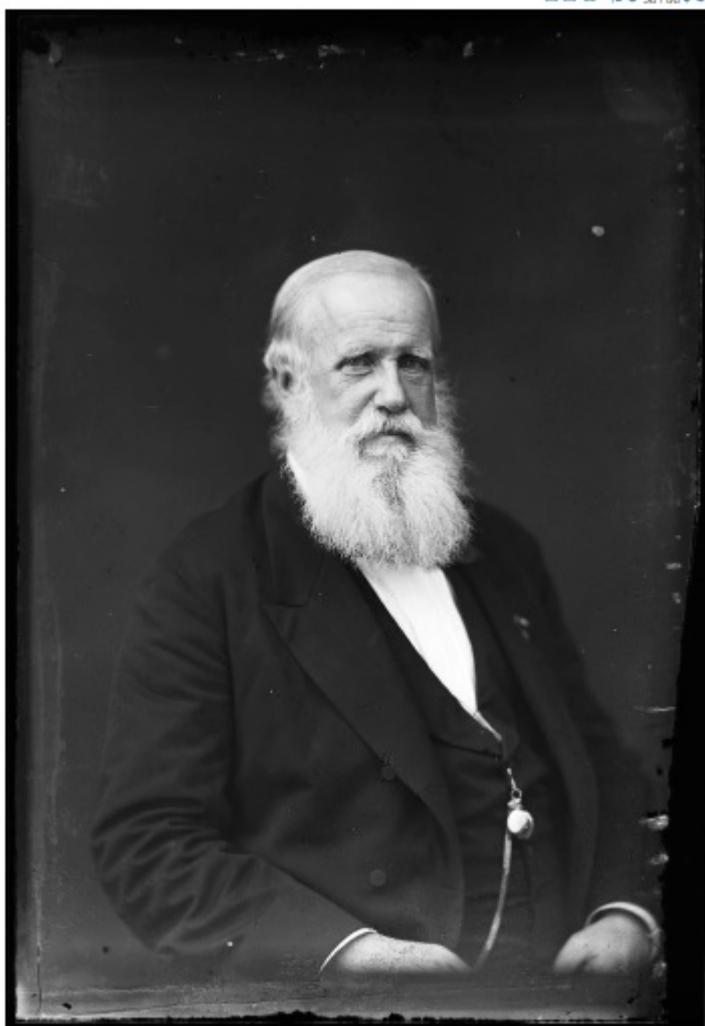
## Há 50 Anos Constrói o Maior Arquivo de Fotos Sobre o Rio

EM BOTAFOGO, há cerca de cinquenta anos o Sr. Guilherme Antônio dos Santos (foto) reúne fotografias do Rio de Janeiro, possuindo atualmente o maior arquivo fotográfico do gênero e que poderá ser de grande utilidade no IV Centenário da Cidade. A coleção é constituída de 18 000 diapositivos duplos, capazes de serem vistos em terceira dimensão pelo estereoscópio, aparelho comprado pelo colecionador em 1905, em Paris. O Sr. Guilherme dos Santos, que tem 92 anos de idade, é um apaixonado do Rio e diz que resolveu fazer a coleção depois de observar que na capital francesa só eram mostrados os aspectos negativos do Brasil. Entre as numerosas preciosidades fotográficas do Sr. Guilherme dos Santos, encontram-se fotos do Rei Alberto da Bélgica no Brasil, do Presidente Vargas de cartola à frente do Palácio Guanabara, além de milhares de cenas do Rio do começo do século. Por exemplo, dos banhos de mar na Praia do Flamengo, com as senhoras e senhoritas dentro de maiôs compridos, que desciam até os joelhos. Lá estão também reproduções de desenhos já desaparecidos e que retratam episódios do Rio antigo. Sugerimos à Superintendência do IV Centenário que entre em contato com o Sr. Guilherme dos Santos, cuja coleção poderá constituir atração nas festividades de 1965.

**CHAPA NO ESTEREOSCÓPIO**

*O Sr. Guilherme Antônio dos Santos quando ajustava uma das chapas ao estereoscópio, sob as vistas fiscalizadoras de sua bisneta*

**A Noite, 1 de agosto de 1950**



**Retrato de Dom Pedro II que pertenceu a Guilherme Santos.  
Coleção Guilherme Santos. Instituto Moreira Salles.**

