

Versões do “progresso”: a modernização como tema e problema do fotógrafo Militão Augusto de Azevedo¹

Íris Morais Araújo²

RESUMO: O artigo centra-se no legado de Militão Augusto de Azevedo (1837-1905), com o objetivo de desvendar as diferentes maneiras como esse fotógrafo representou o processo de modernização ocorrido nas últimas décadas do século XIX no Brasil e, especialmente, em São Paulo. A análise dos documentos de Militão – fotografias, cartas e um *Índice das fotografias de antigos paulistas* – configura uma multiplicidade de significados a respeito das transformações ocorridas na cidade de São Paulo a partir da década de 1860, e na política brasileira após a Proclamação da República. As observações da personagem a respeito de seu mundo em mudança asseveram que, menos do que coladas apenas ao “progresso”, as representações do fotógrafo formam um amálgama de temporalidades desencontradas, que se imbricam e tensionam-se.

PALAVRAS-CHAVE: Militão Augusto de Azevedo. Fotografia. Progresso. São Paulo. Monarquia (Brasil). República (Brasil).

ABSTRACT: This article centers itself in the inheritance of Militão Augusto de Azevedo (1837-1905) with the objective of investigate the different ways he represented the modernization process in the last decades of the 19th century in Brazil and especially in the city of São Paulo. The Militão's documents analysis – photographs, letters and a *Índice das fotografias de antigos paulistas* – configures a multiplicity of meanings about the transformations occurred in the São Paulo city since 1860, and in the Brazilian politics after the Republic's Proclamation. The character's comments about his changing world asseverate that, less than directly related to the “progress”, the photographer's representations form an amalgam of mismatched temporalities, which imbricate and tension themselves.

KEYWORDS: Militão Augusto de Azevedo. Photography. Progress. São Paulo. Monarchy (Brazil). Republic (Brazil).

1. Este artigo apresenta alguns argumentos desenvolvidos em minha dissertação de mestrado em Antropologia Social, apresentada em 2006, que contou com o apoio da Fapesp e a orientação de Lília Moritz Schwarcz. Agradeço a Solange Ferraz de Lima e Charles Monteiro, coordenadores do minissimpósio *História, fotografia e cultura visual: reflexões sobre o estatuto das imagens, formas de produção e usos sociais no tempo* (integrante do IV Simpósio de História Cultural: sensibilidades e sociabilidades), pela oportunidade de discutir algumas de minhas ideias coletivamente. Devo ressaltar, ainda, o incentivo dado a mim pela própria Solange e por Vânia Carneiro de Carvalho para enviar este texto para publicação. Contei ainda com as leituras atentas de Frederico Tell de Lima Ventura, Daniela Carolina Perutti e Samuel Bueno, bem como as dos pareceristas anônimos dos *Anais do Museu Paulista: história e cultura material*.

2. Doutoranda em Antropologia Social, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências

3. CARTA a Tavares Sobrinho, 10 dez. 1889. Todas as cartas citadas ao longo deste trabalho foram rascunhadas no *Livro-copiador de cartas* de Militão, que atualmente pertence à Coleção Militão Augusto de Azevedo do Museu Paulista da Universidade de São Paulo. Esse documento tem o formato de um grande caderno de capa dura (como os livros de atas) e contém cerca de trezentas folhas (algumas, porém, foram perdidas, inclusive com registros do fotógrafo). Dessas, 193 contém rascunhos das cartas e outros escritos; outras 48, no fim do volume, estão preenchidas pela tradução parcial do manual de fotografia (que Militão possuía um exemplar) *Photographie en Amérique*, de Lièbert. Ao todo, são mais de quatrocentos rascunhos de missivas e de documentos, como recibos e procurações, todos eles escritos entre 1º de julho de 1883 e 24 de outubro de 1902; e foram transcritos no âmbito da pesquisa que resultou em minha dissertação de mestrado. Tendo em vista algumas dificuldades de compreensão no momento da transcrição desse material, convencionou-se, na citação dessas cartas, que os escritos entre colchetes inseridos nas cartas de Militão são meus, com os seguintes códigos: [*] palavra incompreendida; [?] dúvida na transcrição; [...] corte feito por mim.

4. A *camera obscura* - um tipo de compartimento fechado, com uma pequena abertura pela qual raios luminosos provenientes de objetos exteriores são captados e produzem uma imagem - era conhecida e utilizada por pintores europeus desde, pelo menos, Leonardo da Vinci; ver Walter Benjamin (1985).

“Principia a República com o calor, que é a vida e a vida que é a atividade, e atividade que o progresso em breve transformará tudo!”³. A frase é de Militão Augusto de Azevedo (1837-1905), fotógrafo cujo legado permite uma reflexão sobre o processo de modernização - no Brasil e em particular na cidade de São Paulo - das últimas décadas do século XIX. Entre 1862 e 1887, tendo atuado principalmente na capital da província de São Paulo, Militão produziu imagens de casas, chácaras, edifícios públicos, ruas e tomadas panorâmicas, e organizou álbuns com algumas dessas vistas urbanas. Além disso, em estúdios paulistanos - o Galeria Esplêndida (1862-1865), o Fotografia Acadêmica (1865-1875), e seu próprio estabelecimento, o Fotografia Americana (1875-1885) -, ele chegou a realizar mais de 12 mil imagens de pessoas, entre comuns e notórias. De modo um tanto improvisado, Militão também criou retratos em excursões a outras cidades, em especial quando nelas havia festa. Tal personagem manteve, ainda, uma rede de comércio com outros profissionais, particularmente do interior paulista, revendendo materiais de seu ofício.

Todas essas atividades de Militão ocorreram no período em que era uma novidade a fixação de imagens na *camera obscura*⁴, por meio de processos físicos e químicos. O anúncio público da invenção do daguerreótipo (o primeiro meio de produção de fotografias) e sua imediata comercialização datam de 1839. E, no início dos anos 1850, ocorreu a disseminação do sistema negativo-positivo. Esta era uma técnica que, ao contrário do daguerreótipo, permitia a reprodução de uma mesma imagem inúmeras vezes⁵.

Nesse contexto, o interesse pela fotografia foi crescente e definitivo. Contudo, para fotografar, a pessoa deveria ser capaz de dominar os processos de elaboração desse tipo de imagem. Além de conhecer a maneira como funcionavam tais dispositivos - regidos pelas leis das ciências modernas -, o fotógrafo também precisava ser versado em uma espécie de repertório das artes plásticas ocidentais, que vinha se constituindo desde o Renascimento. Afinal, as paisagens e os retratos, os gêneros mais comuns das fotografias feitas no século XIX, já estavam presentes na produção pictórica italiana do século XV, e posteriormente foram apropriados também pelos fotógrafos⁶.

Foi esse meio de vida escolhido por Militão - a produção e venda de fotografias, mas também a comercialização, para outros profissionais, de matérias-primas indispensáveis ao seu ofício - que o fez relacionar-se com pessoas bastante diversas nessa sociedade paulistana de pouco mais de 20 mil moradores em 1872, e que passou a abrigar, em 1886, quase 45 mil pessoas⁷. Basta lembrar a quantidade de gente (das elites e das classes populares) que, para ser retratada, buscou os estúdios em que este artista trabalhou ao longo de vinte anos. A trama de relações urdidas por nossa personagem também alcançava seus colegas, geralmente fotógrafos itinerantes ou com estúdios em cidades paulistas, que compravam insumos por seu intermédio. Militão manteve, ainda, laços com o mundo europeu, especialmente por meio de Anatole Garraux (1833-1904), um editor e comerciante francês que, entre 1860 e 1876, foi dono de um grande ponto comercial no largo da Sé. Mesmo após deixar o Brasil e estabelecer-se em Paris, Garraux exportava, para Militão (para consumo próprio ou para revenda),

produtos químicos, papéis, máquinas e outros acessórios necessários à fotografia.

A atuação de Militão deu-se, assim, no momento em que a cidade que o abrigou estava em plena transformação. São Paulo, capital da província e sede da Faculdade de Direito, teve, além do crescimento populacional, sua dinâmica bastante alterada. "Palco da revolução burguesa no Brasil"⁸, a localidade viveu um intenso processo de modernização, este relacionado, por sua vez, à lógica de expansão do capitalismo internacional. A partir da década de 1870, São Paulo começou a receber com mais intensidade os lucros da exportação cafeeira instalada no oeste da província, alterando-se aos olhos de seus moradores com uma rapidez até então desconhecida⁹.

Tais transformações interessaram Militão sobremaneira. Tanto é que, em 1887, ele produziu imagens de vários pontos da cidade, preservando os mesmos ângulos (ou quase) das vistas tiradas 25 anos antes, em 1862. No primeiro momento, Militão acabara de chegar a essa capital, vindo da corte, e estava apenas no início de sua atividade como profissional da fotografia.

O conjunto de imagens resultante foi batizado *Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo (1862-1887)*. É formado de sessenta imagens de São Paulo: panorâmicas e tomadas parciais de ruas, largos e prédios importantes. Dessas vistas, dezoito pares são comparativos, e reproduzem, mais ou menos dos mesmos ângulos, imagens de locais fotografados nesses dois diferentes anos separados por um quarto de século. O próprio fotógrafo classificou essas diferentes vistas urbanas que compõem o conjunto como "antigas" e "modernas": "Estou fazendo um trabalho que julgo ser muito importante, mas talvez pouco rendoso. É um álbum comparativo de S. Paulo antiga e moderna. Tenho os clichês de 1862 e estou fazendo os comparativos atuais"¹⁰. Tal empreendimento, praticamente o último levado a cabo pelo fotógrafo, é o mais famoso de Militão; para ele próprio, sua obra-prima¹¹.

Até onde se sabe, o *Álbum Comparativo* foi o primeiro feito em São Paulo com o objetivo de apresentar as mudanças da cidade. Na primeira metade do século XX, porém, conjuntos como o de Militão iriam tornar-se voga: delineava-se, de forma intensa, a percepção da São Paulo colada ao "moderno", cuja contraposição a um tempo anterior, "antigo", era fundamental. Dessa maneira, outros fotógrafos incumbir-se-iam de organizar, em álbuns, imagens da capital paulista feitas em diferentes épocas. As encomendas vinham do poder público ou de empresas responsáveis por serviços existentes em uma cidade moderna (como a distribuição de energia elétrica ou o funcionamento do sistema de transporte público)¹².

Assim, o pioneirismo da iniciativa de Militão em produzir sua obra-prima foi, por um bom tempo, responsável pela notoriedade que, em determinados círculos e instituições, esta nossa personagem alcançou postumamente. Tal é o caso do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, do Museu Paulista e dos primeiros interessados nas fotografias feitas no país no século XIX, como Benedito Junqueira Duarte (1910-1995) e Gilberto Ferraz (1908-2000).

5. Ver Boris Kossoy (1978).

6. Ver Alphonse Lièbert (1884).

7. Em 1855, a cidade tinha 15.471 habitantes; em 1872, 23.243; em 1886, 44.030; e, em 1890, 64.934 moradores; cf. Richard Morse (1954, p. 130, 187).

8. Cf. Florestan Fernandes (1972, p. 112).

9. Ver Richard Morse (1954).

10. CARTA a Garraux, 21 jan. 1887. Ver nota 3.

11. CARTA a Portilho, 1 jun. 1887. Ver nota 3.

12. Ver Vânia Carneiro de Carvalho e Solange Ferraz de Lima (1998).

13. Ver Nicolau Sevcenko (1998).

14. Ver Lilia Moritz Schwarcz (1998).

15. Cf. Nicolau Sevcenko (1998, p. 27).

16. Ver Clifford Geertz (1978).

Mas o processo de modernização não atingiu somente o lugar onde Militão vivia e trabalhava; trouxe transformações que vincaram a política nacional, e cujos resultados incidiram no Brasil e nos brasileiros como um todo. O fotógrafo foi contemporâneo da passagem da Monarquia para a República no país, em 1889. Este foi o marco da ascensão de novas elites políticas que, pautadas em ideias científicas de diferentes matrizes teóricas, pensavam levar o Brasil, assim, às vertiginosas transformações prometidas pelo “progresso”. A premissa era que, se o país adotasse os produtos recentes da revolução científico-tecnológica (criados principalmente em solo europeu), também no Brasil ocorreria um acúmulo de riquezas, como se verificou no Velho Mundo¹³. Se nem o Império, ou mesmo o imperador, pareceram contrários a tais vogas¹⁴, o discurso republicano sem dúvida as definiu – junto com a escravidão, abolida um ano antes dessa Proclamação – como fatos passados, e, com o 15 de Novembro, anunciou mudanças causadoras de razoáveis impactos nas vidas das pessoas. Foi dessa maneira que, munidas de empréstimos feitos no exterior, estas elites políticas promoveram um processo de industrialização e reformas urbanas nas capitais brasileiras (incluindo a cidade de São Paulo).

Os resultados, porém, não saíram à europeia, já que essas “novas elites se empenhavam em reduzir a complexa realidade social brasileira, singularizada pelas mazelas herdadas do colonialismo e da escravidão, ao ajustamento em conformidade com padrões abstratos de gestão social”¹⁵. Por isso, de diferentes maneiras, os círculos intelectuais e políticos de então formularam uma espinhosa questão a respeito de quais seriam os entraves que distinguiriam o Brasil dos outros países que, por diferentes razões históricas, geraram tal processo de modernização. Tal indagação provocou muitos debates e, como se vê no material legado por Militão, transbordou para outros ambientes. Esse foi um tema frequente do fotógrafo, que, em várias cartas, insiste em emitir, para seus interlocutores, suas opiniões a respeito dos problemas do país.

O objetivo deste artigo é, tendo em vista a relevância desse legado, verificar quais foram os significados dados por Militão, em escritos e fotografias, às mudanças dramáticas que experimentou. As maneiras como fotógrafo abraçou o tema do processo de modernização indicam que ele não reagiu em um só sentido – como um entusiasta do progresso – ou emitiu somente um tipo de juízo sobre tantas transformações. Também não se busca, ao analisar o material, uma posição unívoca, pois parte-se do pressuposto de que, em relação a essas mudanças, conviveriam significações ambivalentes e até mesmo antagônicas, sem que se anulassem. A escolha desse procedimento pretende levar em conta a complexidade inerente à produção de significados que, como alerta Clifford Geertz, nunca é unívoca¹⁶: afinal, trata-se de um empreendimento público e, portanto, está sempre em disputa.

Levando em consideração a polissemia inscrita em símbolos presentes nos materiais legados por Militão, pode-se questionar, ainda, as dicotomias estanques que, muitas vezes, são acionadas quando o assunto em pauta é o processo de modernização em São Paulo e no Brasil. Afinal, tal processo não pode ser entendido sem que se tenha em vista a historicidade peculiar que ele

assumiu nos trópicos. Nesse lugar – cuja lógica era monarquista, rural e escravocrata –, o desenrolar de tais mudanças provocou um encadeamento próprio, e certamente novo, em relação a seu congêneres europeu¹⁷.

Para compreender os modos com que Militão tematizou o processo de transformação esboçado, cabe verificar com certo vagar suas formulações acerca de assuntos relacionados à passagem da Monarquia para a República e àquelas mudanças ocorridas na cidade de São Paulo que ele considerou merecedoras de ser fotografadas.

17. Ver Fraya Frehse (2005).

18. Ver Solange Ferraz de Lima (1991).

19. Ver Timothy J. Clark (2004).

20. Cf. Fraya Frehse (2004, p. 99).

Fotografando o “progresso”

Organizar imagens em álbuns era parte das tarefas, se não cotidianas, ao menos associadas às atividades dos profissionais da fotografia no século XIX. As paisagens e, em especial, as cidades, sempre serviram de tema para estabelecer tais conjuntos¹⁸. Ademais, São Paulo, entreposto dos negócios com o café, vivia um primeiro momento de mudança, cujo intuito era garantir a formação de uma cidade moderna. A Paris de Haussmann foi seu modelo. Sob o impacto dos ideais civilizadores da uniformidade, da regularidade e da grandiosidade que, a partir de então, as cidades deveriam exibir, setores inteiros da capital francesa haviam sido arrasados e reerguidos. Em conjunto com tais modificações, que alcançavam essa cidade como um todo – como, por exemplo, o arrasamento de ruelas e cortiços, e a constituição, em seu lugar, de largos *boulevards* iluminados –, foi se construindo um novo modo de, por meio da apropriação de suas imagens, assenhorear-se desses espaços. Dessa maneira, Paris poderia ser percebida como uma unidade em meio a tantas intervenções, muitas vezes, descontraídas.

Em relação à capital francesa do século XIX, o historiador Timothy J. Clark notou que a cidade moderna se transformava em algo para ser experimentado por meio da visão¹⁹. Porém, naquele momento, o que se erigia não era um olhar qualquer: a suntuosidade de Paris provocou uma forma de representação da cidade através do olhar mediado. Seus moradores poderiam perceber tanto as mudanças nela engendradas, quanto seus resultados, posicionando-se nos locais altos (de preferência usando um binóculo); mediante a observação de um panorama; ou, também, pela apreciação de uma fotografia. Assim, o novo modo de relacionamento das pessoas com o espaço edificou-se com a interferência ativa dos fotógrafos que, por meio de seus papéis sensibilizados com sais de prata, veiculavam esse espaço remodelado ou em processo de transformação. Alguns desses profissionais buscavam, ainda, reconstituir, por imagens, as cidades antes e depois das modificações.

Por todos os motivos apresentados, um número nada desprezível de fotógrafos dedicou-se a organizar álbuns de localidades que foram alvo de intervenções urbanas. Aliás, as imagens feitas nesses lugares acabaram por conformar um gênero próprio, a então chamada “fotografia de rua”²⁰. Militão

21. Cf. José de Souza Martins (2002, p. 224); grifado no original.

22. Cf. Solange Ferraz de Lima e Vânia Carneiro de Carvalho (2004, p. 15).

23. Ver Vânia Carneiro de Carvalho e Solange Ferraz de Lima (1998).

24. Deve-se ressaltar que quase não há a utilização de “antigo” e “moderno” nas legendas no *Álbum Comparativo*. O que se encontra nos escritos do conjunto são as datas às quais tais termos se referem em uma carta de Militão (Carta a Garraux, 21 jan. 1887; ver nota 3). Ao dispor à esquerda a fotografia de 1862, e à direita a equivalente de 1887, o fotógrafo também criou, para o apreciador das imagens, a sensação de um “antes” e um “depois”.

25. Ver figuras 2, 4, 7, 9 e 11.

26. Ver figuras 3, 5, 6, 8, 10. Levantar a sério o empreendimento de Militão, analisando as imagens de 1862 como representantes de um tempo “antigo”, e as de 1887 vinculadas ao “moderno”, não significa endossar uma percepção de que as vistas produzidas na primeira data demonstram a existência, na segunda metade do século XIX, de uma cidade “colonial” e pouco afeita às transformações materiais. O arquiteto Eudes Campos (2007, *passim*) detém-se nesse ponto e expõe de modo minucioso quais foram, na cidade, essas intervenções coadunadas com as vogas construtivas de então (como o abaulamento dos leitos das ruas, com criação de sarjetas e das primeiras calçadas para pedestres, e a adoção de revestimento viário à base de empedramento, apedregulhamento ou macadamização).

conhecia – por meio de livros (como o exemplar do manual do fotógrafo parisiense Alphonse Liébert) ou por suas viagens à França – esse tipo de voga, e não ficou imune ao repertório que, em diversas partes do mundo, inspirava a composição dessas vistas.

Tal repertório foi um dos elementos que ajudou a definir os ângulos dos locais retratados e, em conjunto com os recursos técnicos utilizados, compôs um “modo de produção de imagens fotográficas”²¹ específico. Imbuído, portanto, dos elementos da fotografia paisagística oitocentista, “arraigada em uma noção descritiva e de comprometimento com seu referente, ainda que subjugada às regras do universo das artes plásticas”²², Militão fez suas séries tomando por modelos imagens mais comuns. Um desses padrões é a vista panorâmica: fotografia que busca condensar, pela distância do conjunto de elementos que figura na imagem, a chamada vista geral (conseguida pelo fotógrafo ao se posicionar em um lugar mais alto em relação ao que seria o alvo de sua câmera). Militão também fotografou muitos planos médios – aqueles que apresentam, de modo parcial, o lugar escolhido para compor uma série de imagens –, hierarquizando, assim, partes de um lugar em detrimento de outras. É certo que, nas vistas urbanas, nossa personagem não privilegiou capturar os indivíduos desfrutando o espaço²³, ainda que, por suas fotos, possamos conjecturar algumas práticas sociais nos largos, ruas, parques e outros locais retratados.

Contudo, como produtor desse tipo de imagem, não é suficiente afirmar que Militão aderiu à voga dos álbuns de cidades tomando como parâmetro apenas as empreitadas de profissionais que fotografaram outras paragens. O *Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo (1862-1887)* resulta da compreensão de Militão das potencialidades de alguns espaços brasileiros transformarem-se em fotografias. Nossa personagem contribuiu, assim, para a formação de uma imagem moderna de São Paulo.

Para verificar como o fotógrafo colocou em prática a resolução de, a partir de vistas urbanas, apresentar a cidade em um intervalo de 25 anos²⁴, cabe extrair algumas representações, inscritas nas fotografias, que estão relacionadas a tais mudanças. Por meio da reiteração dos mesmos elementos, de certa maneira escolhidos pelo fotógrafo como representativos dos anos de 1862 e de 1887, é que vem à tona o “antes” e o “depois”. E são principalmente os planos médios comparativos – feitos e relacionados da maneira como o foram – que combinam mais referências sobre o modo como a São Paulo “antiga” transformou-se em outra, a “moderna”. Ao confrontarem-se tais imagens, o que parece destacar-se é que as vistas feitas na primeira data se caracterizam pela ausência de certos elementos que remeteriam às mudanças ocorridas pelo processo de modernização²⁵, enquanto as feitas 25 anos depois estão marcadas pela presença destes novos sinais: ruas e calçadas pavimentadas, estação ferroviária, bonde, casas comerciais, habitações reformadas ou reconstruídas, tálburis etc.²⁶ À primeira vista, parece até que o “moderno” se apresenta à câmera como algo dado, sem intervenção daquele que produziu o *Álbum*. Porém, as ingerências do fotógrafo podem ser notadas em diversos aspectos do conjunto: seja pela forma como Militão escreveu uma legenda, por um determinado ângulo de tomada da imagem,

ou pela seleção das vistas de 1862 para servir de modelo para as fotografias de 1887; são essas algumas das pistas que remetem ao caráter autoral do *Álbum*. Por isso, devemos ficar atentos, ainda, às referências que denotam alguma especificidade do “progresso” ocorrido na capital provincial.

Três vistas gerais, datadas de 1887, focadas de modo a privilegiar, respectivamente, os lados sudeste, central e noroeste de São Paulo abrem o *Álbum Comparativo* de Militão. Foram feitas de um mesmo ponto: o alto da torre do Jardim Público. Esse posto cimeiro, com vinte metros de altura, foi construído durante a presidência de João Teodoro (1872-1875), no momento da reforma do jardim. Nesse empreendimento foi criado – para a diversão de moradores e visitantes da capital provincial – um equipamento que possibilitava um modo de visualidade intrinsecamente moderno de apropriação do espaço da cidade. Tal alternativa foi percebida por Militão para a composição de suas fotografias, cujo objetivo primordial era apresentar a “cidade”.

A localização do fotógrafo favoreceu, nessas fotografias, a formação de um primeiro plano privilegiando a estação ferroviária (envolta por palmeiras) e um trem seguindo em direção a Jundiaí (figura 1)²⁷.

E não pareceu à toa ter Militão optado por iniciar seu conjunto com as construções relacionadas ao caminho de ferro e, mais ao fundo, algumas partes de São Paulo. Para compor suas vistas gerais, o fotógrafo aguardou a passagem do trem, o que permite identificar alguma intencionalidade no modo

27. Todas as fotografias utilizadas neste artigo e respectivas legendas são de autoria de Militão Augusto de Azevedo. Em sua maioria fazem parte do acervo do Museu Paulista da Universidade de São Paulo, que autorizou sua veiculação aqui. Encarregaram-se de sua reprodução José Rosael e Hélio Nobre, fotógrafos da instituição. Quando não pertencentes ao referido acervo, menciona-se a publicação que serviu de fonte para a reprodução da foto.



Figura 1 – Militão Augusto de Azevedo. 1887 – Cidade. (lado do S. E., tirada da Torre do Jardim.). *Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo (1862-1887)*.

28. Ver Gino Caldato Barbosa e coautores (2004).

29. Cf. Richard Morse (1954, p. 180).

30. *Idem*, p. 162-163.

como as fez. Não seria a primeira vez que ele focou sua objetiva nesse caminho de ferro; décadas antes havia, com sua máquina, acompanhado as obras da Railway do porto ao planalto²⁸.

Com efeito, desde a inauguração da ferrovia, em 1867, a movimentação de pessoas, mercadorias e capitais foi cada vez maior em São Paulo. Richard Morse apresentou um quadro de valores relacionados à estrada de ferro, cujos números revelam a vitalidade do empreendimento: em 1870, foram transportados 75 mil passageiros e 68 mil toneladas de carga; dez anos depois, 130 mil passageiros e 177 mil toneladas de carga; em 1890, 422 mil passageiros e 607 mil toneladas de carga²⁹.

A noção de ser a estrada que fazia a cidade transformar-se era perceptível não só para Militão – que, apresentando São Paulo por meio da estrada de ferro, acabou por associar as mudanças da capital provincial à instalação de tal meio de transporte – mas também para vários de seus contemporâneos³⁰. As imagens panorâmicas buscavam, ainda, apresentar a “moderna” capital provincial como um todo. A forma com que Militão retratou – do alto, buscando planos abrangentes –, em conjunto com as legendas, remetem aos diferentes espaços de cada uma das três fotografias: o “Lado do S. E.”, a “Parte Central”, o “Lado do N. O.”. Trazer a cidade por meio de três tomadas revela que, para seu autor, não seria possível fazer apenas uma panorâmica – mesmo com um lugar como o mirante à disposição – de modo a captá-la completamente. Era como se a São Paulo de 1887 não coubesse em apenas uma tomada; seriam necessárias ao menos três delas para que se tivesse uma visão geral da capital provincial. Tais vistas revelariam, cada uma de seu ângulo, as muitas construções, novas, grandes e rodeadas de árvores, ali edificadas por moradores mais abastados, em função do local de passagem do trem (e cujas ruas seriam foco de imagens de Militão no mesmo álbum).

Ainda segundo tal perspectiva, Militão apresentaria, em seu *Álbum*, várias fotos mostrando a constituição de bairros da cidade erguidos em locais que, até pouco tempo, eram chácaras. Dentre as imagens que permitem verificar – com todos os símbolos de progresso que, paulatinamente, passavam a caracterizá-la – a cidade avançando sobre seu entorno, há um par comparativo que revela bem tal situação. As vistas têm as legendas “Cidade de S. Paulo e antigo Miguel Carlos. (Vista tirada do Seminário Episcopal.)”, para a fotografia referente a 1862, e “Rua Florêncio de Abreu. (Descida do antigo Miguel Carlos.)”, que acompanha a imagem feita duas décadas e meia mais tarde (Figuras 2 e 3).

As legendas procuram informar claramente o observador acerca do que tratam as fotografias e de como foram feitas. O texto da primeira vista chama a atenção para o fato de ela corresponder à “cidade de São Paulo”. Com tal afirmação, pode-se dizer que a imagem é uma panorâmica: feita do alto e com o objetivo de abarcar um todo. A fotografia – além de apresentar, da torre do Seminário Episcopal, “a cidade” (entendida como a parte da capital provincial que era urbanizada) – mostra ainda o “antigo Miguel Carlos”, lugar que foi interpretado como estando fora (e, talvez, até distante) do perímetro urbano.



Figura 2 – Militão Augusto de Azevedo. 1862 – Cidade de S. Paulo e antigo Miguel Carlos. (Vista tirada do Seminário Episcopal.). *Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo (1862-1887)*. Fonte: Pedro Corrêa do Lago (2001, p. 48).



Figura 3 – Militão Augusto de Azevedo. 1887 – Rua Florêncio de Abreu. (Descida do antigo Miguel Carlos.). *Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo (1862-1887)*.

31. Cf. Pedro Corrêa do Lago (2001, p. 48).

32. Ver *idem*.

O texto que acompanha a segunda imagem é mais sintético: identifica a denominação da rua fotografada em 1887 – a Florêncio de Abreu, que tempos antes tinha o nome de rua da Constituição, e foi alvo de várias imagens feitas por Militão em 1862 – associada à informação que articula este par de vistas: a via é a “descida do antigo Miguel Carlos”. Nesse momento, em 1887, segundo Militão, a Florêncio de Abreu substituíra parte do Miguel Carlos. A “cidade”, através da rua fotografada, avançou sobre a porção de terra que, em um primeiro momento, tinha feições rurais.

As legendas foram fundamentais para a composição do par comparativo, pois só a partir desses escritos é possível inferir que tais imagens tratam do mesmo espaço, tão transformado. A maneira como o fotógrafo as compôs desvela também quais mudanças foram essas. A panorâmica, como bem observou Pedro Corrêa do Lago, foi feita com o intuito de mostrar toda a capital provincial de então³¹, uma vez que nessa aparecem fotografadas todas as maiores torres de igrejas: da esquerda para a direita, tem-se as do Carmo, da Ordem Terceira, da Sé, dos Remédios e de São Bento.

Entretanto, pela proximidade entre o local em que se postou para fotografar e a chácara de Miguel Carlos, Militão acabou por destacar essa propriedade em detalhes, como seus limites torneados de plantações, que não apareceriam caso seu intuito fosse captá-la. Tomando as imagens de chácaras feitas por Militão naquela década³², em geral elas apreendem a frontaria da habitação principal como articuladora dos demais elementos que compõem a vista. Na foto em questão, além das costas da casa, pode-se ver também a “descida”, nomeada de forma homônima à chácara, que separa os dois terrenos flagrados na imagem.

Portanto, ainda que se tratasse de uma panorâmica e que nela estivesse contida toda a cidade, para o *Álbum*, o fotógrafo recuperou a imagem de forma a colocar peso no primeiro plano que, de certo modo, foi retratado involuntariamente: interessou-lhe apresentar as transformações por que passou aquela paisagem rural no intervalo de tempo entre as duas fotos. E não foram poucas as mudanças que atingiram a região. Para começar, esse espaço não era mais entendido como um lugar separado da cidade, como era o “Miguel Carlos”. E, sendo mais uma dentre tantas ruas que compunham a capital provincial, o fotógrafo retratou a Florêncio de Abreu do mesmo modo que o fez em muitas outras imagens de vias, tanto em 1862 quanto em 1887: a partir de uma tomada parcial. Postado no leito da Florêncio de Abreu, em cima dos trilhos do bonde, Militão fotografou-a pavimentada, com calçadas, iluminação, e um certo movimento de carroças em seu leito. A rua “moderna” encontrava-se rodeada de casas térreas e de construções maiores, com três pavimentos, feitas sob inspiração do ecletismo.

Todos esses signos que compõem a imagem da Florêncio de Abreu de 1887 – a própria rua (pavimentada, calçada e iluminada), o trilho do bonde, as edificações do entorno, as carroças, os tálburis – remetem às alterações que, no *Álbum Comparativo*, culminaram em uma “nova” São Paulo. O trecho retratado da Florêncio de Abreu estava construído de forma a apagar os tempos antigos.

Não há, por exemplo, espaço para casas edificadas em moldes coloniais. Tanto as pequenas casas térreas, de janela para a rua, quanto as habitações de três pavimentos referem-se a modos relacionados às novas vogas da arquitetura paulistana. A imagem indica uma série de elementos – vistos em muitas das fotos de 1887 – que remetem ao “moderno”, dentre eles os pequenos degraus adornados com estruturas de ferro, vidro nas janelas, paredes feitas de tijolos (em vez de taipa), platibandas, porões e, ainda, formatos associados a modelos de construção europeia (como os chalés). Tais tendências faziam com que os moradores da capital provincial se tornassem dependentes de materiais externos à produção local e também de certos saberes tributários a um corpo de especialistas que, cada vez mais, fazia, desta capital provincial, espaço de trabalho.

Diante de um novo céu, alumiado, os passantes seriam reconhecíveis uns aos outros não mais apenas por meio da luz da lua. Afinal, em 1887, Militão fotografou postes de luz instalados nas calçadas. E nestas últimas dá para notar que a movimentação não era desordenada: a imagem permite identificar os diferentes espaços em que a rua se subdividia. O lugar dos trilhos era, primordialmente, do bonde. As calçadas demarcavam o lugar do deslocamento feito a pé. O lado oposto àquele em que foram instalados os trilhos para que o bonde circulasse pertencia aos que se utilizavam de outros meios – carroças, tálburis ou um animal selado – para se locomover.

A reunião destes indícios de mudança localizados no par comparativo está, com maior ou menor intensidade, presente em outras vias fotografadas. A Florêncio de Abreu, porém, era um lugar privilegiado na condensação de tantos signos de progresso, por ser especialmente nas ruas que ligavam a cidade à estação ferroviária – ícone de riqueza econômica para Militão e seus contemporâneos – que se notava a transformação da cidade: nas proximidades do bairro da Luz, os moradores mais abastados erguiam suas casas³³, e foi também aí que o poder público se empenhou em implementar as melhorias que fariam da capital provincial um sinônimo de pujança e de civilização³⁴.

Também em outras partes, tais indícios conformavam novas aparências da cidade fotografada. É o caso de imagens intituladas “Ladeira do Carmo e aterrado do Brás”, feitas no liame localizado a leste da capital provincial (Figuras 4 e 5).

Para compor essas vistas, nossa personagem postou-se na ladeira do Carmo, principal caminho para o Brás e para o Rio de Janeiro. Em 1887, como em 1862, a “cidade” terminava na ladeira. E foi a altura em que Militão se colocou na via, em 1862, ficando mais perto da várzea do Carmo, que permitiu a visão um tanto mais nítida da várzea na época de cheia do Tamanduateí. Já na fotografia feita duas décadas e meia depois, tomada mais perto do convento do Carmo, não é possível apreender a várzea de modo tão cristalino; percebe-se, todavia, que o leito se encontrava, aparentemente, sem água.

Talvez Militão tenha fotografado em períodos distintos – de cheia e de seca – nas duas diferentes datas. Mas tais imagens podem ser associadas, ainda, às modificações que a planície sofreu; e a alusão, nas legendas, ao “aterrado do Brás” é uma boa pista de que Militão estava interessado em ressaltar a nova

33. Ver Eudes Campos (2005, *passim*).

34. Cf. Richard Morse (1954, p. 179-201).



Figura 4 – Militão Augusto de Azevedo. 1862 – Ladeira do Carmo e aterrado do Brás. *Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo (1862-1887)*. Fonte: Pedro Corrêa do Lago (2001, p. 142).



Figura 5 – Militão Augusto de Azevedo. 1887 – Ladeira do Carmo e aterrado do Brás. *Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo (1862-1887)*.

configuração da várzea. A baixada e as intervenções nela empreendidas foram motivo de muita contenda entre os moradores da cidade, sobretudo no intervalo de tempo que as fotos de Militão cobrem. Em 1877, esse local, bastante movimentado por ser uma das entradas de São Paulo, começou a contar com linhas de bonde, inauguradas após a ativação da ferrovia localizada perto dali, ligando a capital provincial ao Rio de Janeiro. Entretanto, mesmo se, por isso, o Carmo devesse ser um cartão-postal da cidade ao visitante que chegava da corte, na verdade era um espaço ocasional para as cheias do Tamanduateí – dificultando o estabelecimento efetivo de uma via de comunicação entre a cidade e o Brás – e para despejo de materiais fecais e águas servidas de toda a cidade. Tal prática foi iniciada quando essa região era considerada fronteira ao núcleo urbano e, assim, própria para transformar-se em depósito de tais materiais. Em consequência disso, alguns a consideravam, além de suja, como um lugar onde proliferavam miasmas de toda espécie³⁵.

Se essa situação, em 1887, não estava inteiramente resolvida – e a *Inundação da Várzea do Carmo* (1892), obra famosa de Benedito Calixto, mostra como as enchentes do rio no Carmo continuaram a fazer parte do cotidiano da cidade e dos temas dos artistas de São Paulo –, o poder público não deixou de agir. Por exemplo, a construção da Ilha dos Amores foi uma das iniciativas do governo João Teodoro na região.

Somada à baixada do Carmo, então seca, a ladeira onde Militão se colocou para fazer essas vistas se encontrava, em 1887, cheia de elementos relacionados ao progresso. Na via em questão, aparecem, em 1862, casas feitas de modo rústico; e algumas pessoas que posaram: uma mulher, no arrebate de uma das moradias, e quatro homens, captados no lado oposto às casas. Essas pessoas dividiam com muitas outras a cena fotografada. Ao longo da estrada, podem-se distinguir pessoas que, no momento da tomada de Militão, estavam em trânsito: a pé, a cavalo ou utilizando-se de carroças.

Na fotografia de 1887, essa circulação foi um tanto dirimida, uma vez que Militão focou a reforma pela qual o lugar passava. Salta aos olhos o edifício, à esquerda da imagem, que estava sendo erguido. Tal prédio avizinhava-se de outras casas novas, também construídas nos moldes do ecletismo. E no momento em que a fotografia foi tirada, também o leito da via era alvo de intervenção: podem ver-se toras de madeira, montes de areia, blocos e homens em pose de trabalho. A composição de imagens ocorria, às vezes, de modo paralelo ao empreendimento, o que culminava na transformação do próprio espaço fotografado. Militão compôs, então, uma imagem da ladeira em metamorfose. Nossa personagem reiterou melhorias em ruas tão distintas e, com isso, acabou por abrir espaço para o aparecimento, nas imagens, de processos inacabados de mudança física.

Desse modo, dois espaços cujos destinos seriam bastante diversos no desenvolvimento das transformações da cidade – o entorno do Carmo, atrelado ao local das indústrias, do comércio de víveres, de moradia dos operários e de outros grupos pobres da cidade; e a Florêncio de Abreu, marcada pela ocupação de setores mais abastados daquela população – foram tocados pelos mesmos

ícones de mudança: reformas e reconstruções, nas ruas e nas casas do entorno. Podemos afirmar que Militão escolheu ângulos e enfoques que, nas fotografias, igualavam o processo de modernização em duas distintas regiões de São Paulo.

Nos lugares da cidade que sempre foram considerados centrais, signos de progresso aparecem com toda a sua força. Aí, os símbolos de mudança revelam-se à farta e, de algumas imagens, fazem um material privilegiado para verificar essas transformações na infraestrutura urbana da capital provincial. É o caso de uma das fotografias do *Álbum Comparativo*, "Largo da Sé e Rua do Imperador" (Figura 6), em que, na representação, Militão condensou referências a uma série de serviços urbanos inaugurados em São Paulo a partir dos anos 1870. No largo, calçado de paralelepípedos, podem ser vistos postes de luz a gás, um ponto de parada dos carros de aluguel, e um quiosque, lugar de venda de alimentos.

Nos jornais paulistanos, as mudanças materiais foram, durante tal intervalo, motivo de querelas que questionavam seu bom funcionamento e conservação³⁶. Mas ninguém duvidava de que a implementação desses serviços trazia um modo diverso de vivenciar São Paulo, distinto daquele do passado da cidade. Os meios de transporte tornavam mais curtas as distâncias; a luz noturna permitia controlar mais aqueles que perambulavam pelos espaços da capital e o que aí faziam; através dos quiosques, o poder público regulamentava e organizava o comércio de víveres na rua.



Figura 6 – Militão Augusto de Azevedo. 1887 – Largo da Sé e Rua do Imperador. *Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo (1862-1887)*.

Ainda nessa imagem, Militão focou, na rua do Imperador, o movimento (observado por uma mulher que está no alto do quarto sobrado à direita) ocasionado principalmente pelas lojas abrigadas nos reformados casarões coloniais, com calhas de escoamento de chuva (obrigatórios nas posturas publicadas em 1861 e 1869), adornados com balcões de ferro, e adaptados para uso comercial. É o caso do Armazém de Molhados e da Alfaiataria do Progresso, devidamente identificados para os transeuntes daquele lugar. No momento da tomada, há dois carros e muitas pessoas (na maioria absoluta homens, até onde se consegue ver) passando pelas calçadas e por essa via, contígua à Sé.

Tais vestígios, que tomamos como representativos da transformação material da cidade, levaram Militão a fotografar locais onde podemos verificar uma concentração maior de pessoas pelas ruas, em especial aquelas que abrigavam mais casas comerciais. O par comparativo da rua do Comércio, referência para a compra e o consumo de víveres, localizada na área central da cidade (figuras 7 e 8), é indicativo do modo com que o fotógrafo aliou transformação material e maior circulação.

As duas imagens que integram o *Álbum* obedecem uma mesma direção, que apresenta essa via a partir de sua esquina com a rua das Casinhas. O posicionamento do fotógrafo, porém, foi distinto, uma vez que, em 1887, Militão fotografou-a do alto, intensificando o efeito de transformação daquele



Figura 7 – Militão Augusto de Azevedo. 1862 – Rua do Comércio. *Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo (1862-1887)*. Fonte: Pedro Corrêa do Lago (2001, p. 72).



Figura 8 – Militão Augusto de Azevedo. 1887 – Rua do Comércio. *Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo (1862-1887)*.

espaço. Na fotografia feita em 1862, nossa personagem compôs uma vista em que aparece inteiramente a maioria das casas térreas. Com o aumento do tamanho das edificações, talvez não fosse possível, 25 anos depois, obter o mesmo efeito a partir do chão. Ademais, o maior número de carroças na rua poderia ser um obstáculo à composição de uma imagem que atendesse ao modelo de harmonia e inteligibilidade pretendido pelo fotógrafo.

Assim, a reformulação física da cidade e o aumento de fluxos nas vias pareceu exigir do fotógrafo uma mudança de perspectiva. Nas fotos de 1887, ele se utilizou de outras convenções da fotografia para retratar os mesmos (e outros) pontos da capital provincial. A tomada de 1862, feita do chão da rua do Comércio, mostra a via contornada de poucos sobrados e de casas térreas com beirais (denunciando assim que, em sua feitura, a taipa foi utilizada amplamente). As pessoas fotografadas, a maioria andando a pé e de costas para Militão (com a notória exceção de um homem de chapéu e poncho, a encarar o equipamento fotográfico que o retratou), apresentam o ir e vir produzido pela troca de mercadorias que a rua do Comércio abrigava.

Duas décadas e meia mais tarde, esse movimento foi acrescido pelo de carroças, indicando uma mudança no tipo de comércio feito: comparativamente a 1862, o volume de mercadorias em circulação na rua teria aumentado de tal modo que, sem tais equipamentos, seria impossível transportá-las. Também as edificações fotografadas sofreram mudanças consideráveis. Algumas casas térreas foram substituídas por outras, feitas de tijolos (inclusive aparentes, na segunda

casa à direita), e construídos prédios de três andares. Tais habitações – mesmo aquelas que, com seus beirais, revelam a feição de outros tempos – apresentam signos de transformação: é o caso das placas de anúncio das lojas, das calhas de escoamento de chuva, dos balcões de ferro e dos adornos nas janelas. Dessa forma, o par de imagens da rua do Comércio permite perceber que o comércio ali instalado tornou-se, com o passar do tempo, mais avultado; por isso, mais fortuna circulava por tal rua.

Outro modo de perceber a transformação da circulação na cidade está em flagrantes que mostram novas personagens a ocupar essas ruas. Duas vistas, feitas em vias mais próximas à estação ferroviária, permitem verificar um desses transeuntes, que destoam da maioria dos fotografados do *Álbum*. Em um par comparativo da rua Alegre (Figuras 9 e 10), além de apresentar uma grande mudança na aparência do lugar – a transformação do chão batido e das habitações rústicas em uma rua iluminada, pavimentada, provida de circulação do bonde e cheia de residências luxuosas –, propicia ao fotógrafo o flagrante, no meio-fio, de uma criança trabalhando como engraxate. Nas vistas de 1862, apesar de povoadas de homens e meninos mais ou menos bem vestidos, não existiam crianças (ou qualquer outra pessoa) ocupadas em lustrar os sapatos dos passantes pelas ruas de São Paulo.

A respeito das transformações que convergiram na cidade a partir da formação do “complexo cafeeiro”, já se chamou atenção para o fato de tais mudanças propiciarem o surgimento de algumas ocupações econômicas



Figura 9 – Militão Augusto de Azevedo. 1862 – Rua Alegre. (Lado da cidade.). *Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo (1862-1887)*. Fonte: Pedro Corrêa do Lago (2001, p. 154).



Figura 10 – Militão Augusto de Azevedo. 1887 – Rua Alegre. (lado da cidade.). *Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo (1862-1887)*.

37. Cf. Paula Beiguelman (1978, p. 117-120).

38. Ver Maria Cristina C. Wissenbach (1998).

39. Cf. Nicolau Sevcenko (2004, p. 321).

40. Idem, *ibidem*.

desenvolvidas na rua e, geralmente, feitas por estrangeiros pobres³⁷. Com efeito, era recente a perambulação de personagens a polir os sapatos dos transeuntes pelas ruas da capital provincial, e a atividade pode ser vinculada ao fenômeno da imigração. Mas esse serviço faria sentido aos moradores de São Paulo a partir de uma imposição ali vigente há mais de século: afinal, aos escravos era vedado usar sapatos³⁸.

Assim, a novidade de se ter aos pés um profissional lustrando sapatos – um dos objetos que tornava visível a separação entre cativos e livres –, sublinhava uma das formas mais básicas de distinção entre os dois grupos. Tal ocupação, ainda que recentemente introduzida, reforçava princípios relacionados à história escravista da cidade, iniciada no momento em que se tornava núcleo estratégico para a administração portuguesa, “peça decisiva na política de defesa e definição de fronteiras”³⁹, em inícios do século XVIII. A localização de São Paulo favorecia seu papel de tornar-se a principal encruzilhada dos caminhos para o litoral e para várias cidades do interior. Segundo Nicolau Sevcenko, foi o aumento das “atividades administrativas, militares, eclesiásticas, acrescentada do comércio e artesanato ligados às demandas dessa elite adventícia [que] trouxeram e enraizaram na cidade uma coletividade de escravos negros que mudariam [sic] completamente a paisagem urbana”⁴⁰. De todo modo, pode-se dizer que o fotógrafo, ainda que tenha escolhido a mudança física da capital provincial para denotar as alterações pelas quais São Paulo passou naquele quarto de século, não abdicou de mostrar algumas tímidas transformações sociais, como a chegada de novos agentes por essas ruas.

Certamente, a movimentação de pessoas pelas vias da cidade permite levar em conta indícios de que nem tudo se transformava do mesmo modo. Além disso, a maneira com que as ruas eram apropriadas pelos fotografados não necessariamente atendia, de maneira imediata, aos apelos dos novos tempos. É esse o caso dos transeuntes da rua Florêncio de Abreu, naquela vista que compõe um par comparativo com a fotografia do “antigo Miguel Carlos” (Figuras 2 e 3). Ao fundo da vista, veem-se duas pessoas andando (uma a cavalo?) por sobre a linha do bonde, revelando que dois modos de fazer uma mesma atividade – circular, de bonde ou a pé – conviviam e sobrepunham-se nos espaços de São Paulo. Esse caminhar é, possivelmente, tributário de épocas em que não existia calçada, ou trânsito de veículos nas ruas da capital provincial. Aliás, foi também esse o posicionamento do próprio Militão na rua, no momento da tomada que resultou nesta fotografia: ele estava, senão em cima, ao menos muito perto dos trilhos instalados na rua Florêncio de Abreu. Esse é um outro indício de que, se existiram muitas transformações por São Paulo nesse quarto de século, a imposição de novas regras aos seus moradores – incluindo o fotógrafo – não se deu de maneira a serem cumpridas imediata e indispensavelmente. Com tal flagrante, pode-se verificar como o progresso inundava a cidade com artefatos, e como seus moradores viviam, em determinados casos, segundo experiências forjadas em outros tempos: aqueles em que o andar a pé ocorria de modo solto pelas vias de circulação e, talvez, inexistissem meninos trabalhando como engraxates.

Assim, as fotografias aqui detalhadas aludem a uma ideia de progresso que alia certa transformação material e o predomínio de modelos de sociabilidade vigentes no espaço público há mais tempo. Tal convivência de temporalidades alude à percepção de um tempo espiralado, que Bruno Latour propõe ser mais apropriada do que a representação do tempo como uma “flecha”, característica da noção de história pautada pela noção de progresso. Nos termos do autor, “certamente temos um futuro e um passado, mas o futuro se parece com um círculo em expansão em todas as direções, e o passado não se encontra ultrapassado, mas retomado, repetido, envolvido, protegido, re combinado, reinterpretado e refeito”⁴¹. No entanto, não são apenas os fotografados a permitir notar que a cidade não se transformava de modo homogêneo. Em meio ao seu enfoque principal – as mudanças dos espaços públicos, reconstruídos ou reformados segundo as novas vogas –, o fotógrafo apresentou ainda, e com razoável ênfase, alguns edifícios que, nesse quarto de século, deixaram de sofrer intervenções intensas, mas nem por isso parecem perder importância para caracterizar São Paulo. Uma dessas fotografias é uma vista feita em 1862, sem par comparativo feito em 1887, que retrata a igreja matriz da capital provincial (Figura 11).

A legenda – “Igreja e Largo da Sé. (Sem alteração.)” – anuncia que o edifício retratado não teve reformas intensas nos 25 anos que separam a fatura da imagem e a sua inclusão no *Álbum*. De certo modo, o comentário justifica a ausência de um par comparativo: não haveria necessidade de retratar de novo a Sé, uma vez que ela estaria ali do mesmo modo.

Todavia, a imagem apresenta ainda outros prédios que compõem o largo em questão: trata-se de quatro sobrados coloniais adaptados ao modelo

41. Cf. Bruno Latour (1994, p. 74). Assim, seguindo a argumentação de Latour, pode-se afirmar que a separação entre atividades “arcaicas” e “avançadas” só faz sentido na percepção histórica da constituição moderna. “Eu talvez use uma furadeira elétrica mas também um martelo. A primeira tem vinte anos, o segundo centenas de milhares de anos. Eu serei um carpinteiro ‘de contrastes’ porque misturo gestos provenientes de tempos diferentes? Eu serei uma curiosidade antropológica? Ao contrário, mostrem-me uma atividade que seja homogênea do ponto de vista do tempo moderno”; (idem, *ibidem*). Com essas considerações, a percepção de várias temporalidades nas imagens alude bem mais às especificidades do processo de transformação da capital provincial do que à noção de que há paradoxos e contrastes irreparáveis nas fotografias de Militão.



Figura 11 – Militão Augusto de Azevedo. 1862 – Igreja e Largo da Sé. (Sem alteração.). *Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo (1862-1887)*. Fonte: Pedro Corrêa do Lago (2001, p. 170).

42. Tal é o caso da igreja da Sé, destruída em 1911. Ao longo do século XX, em seu lugar foi edificada a catedral. Este prédio passaria a agregar, além dos valores religiosos, outros, de cunho cívico-político; ver Fraya Frehse (1997).

neoclássico, com vidraças e balcões de ferro, e que, na época da publicação do *Álbum*, possivelmente já haviam passado por outras alterações. Como vimos, ao tratarmos da imagem “Largo da Sé e rua do Imperador” (Figura 6), a Sé foi um espaço privilegiado para a instalação de serviços urbanos na cidade, ocasionando muitas alterações em sua fisionomia.

Analisando a imagem da Sé, podemos concluir que, mesmo havendo tantas mudanças na cidade, o lugar dos templos – ainda que não fossem eles que abrigassem os símbolos da transformação de São Paulo – assumiram posição de destaque ou, ainda, em outras imagens, foram conciliados com as mudanças do entorno. Parece-nos que uma das especificidades na representação de progresso que Militão nos legou advém de tal aspecto, uma vez que, em época pouco posterior ao lançamento do *Álbum Comparativo*, a maioria das igrejas seria tomada como símbolo de um período que, definitivamente, ficara para trás, sendo elas consideradas incompatíveis com a representação da cidade moderna que tomaria corpo em imagens de outros fotografos. Já nos idos republicanos, elas se tornariam “pequenas”, se comparadas a outras (novas) edificações; ou seriam destruídas⁴². Nesse sentido, no progresso apresentado por Militão havia possibilidade de harmonizar igrejas barrocas e prédios aos moldes da última voga.

As velhas e novas feições da capital provincial, desnudadas por Militão, denotam uma versão desse processo de mudança – em que a expansão do núcleo urbano, as melhorias públicas, as transformações nas edificações, o aumento de pessoas a circular e as novas personagens nesses espaços eram

alguns dos resultados mais visíveis da onda de novidades que se entranhava na cidade –, e apenas nosso profissional da imagem, de olhar focado nesses locais por tantos anos, poderia apresentá-las. Assim como os fotógrafos parisienses⁴³, Militão deu ares de monumento e de espetáculo às transformações de São Paulo. Atribuindo formas próprias às feições dessa cidade em franco processo de mutação, as fotografias passariam a dar forma à percepção de seus apreciadores em relação à modernização que São Paulo vivia.

Essa imagem da capital provincial, por sua vez, estava aprisionada às vicissitudes do processo particular de transformação forjado naquele quarto de século. O *Álbum* apresenta a cidade em um esforço de mudança, em que têm lugar – mesmo na São Paulo “moderna” – elementos ainda não tocados pelas transformações. Nesse conjunto de imagens, a adaptação é aliada à derrubada e à reconstrução; o movimento de circulação de pessoas (poucas “novas” e muitas “velhas” personagens) convive com os vazios, verificados em uma boa parte das vistas do conjunto. O chamado progresso, nas imagens, permite notar um movimento de pouca linearidade.

Nas imagens do *Álbum*, temos um tipo de progresso que foi deixado de lado no momento em que ainda mais riqueza aportou na capital paulista. A tomada do poder político, ocorrida com a Proclamação da República em 1889, e o maior afluxo de riquezas oriundas dos negócios com o café e, posteriormente, com a produção manufatureira e industrial⁴⁴, fizeram com que a suposta cidade, “moderna”, que Militão tanto se esforçou em apresentar, caísse por terra. Novos prédios públicos, casas, ruas e, até mesmo a estrada de ferro e sua estação, seriam reformados, remodelados e (mais uma vez) fotografados, passando a dar novos ares à capital provincial.

A transformação material que Militão nos deixou é feita de camadas sobrepostas da cidade que fazia o possível para se adaptar aos novos equipamentos e vogas que um posto do capitalismo internacional deveria deixar transparecer. A transformação que nossa personagem fixou com sua câmera tornava-se quase que um ensaio, diante do que estaria por vir. Nos termos de Nicolau Sevcenko, Militão captou São Paulo no início de sua metamorfose rumo a uma modernidade cuja representação plena e sua “consciência envaidecida de vitória”⁴⁵ ficou a cargo de fotógrafos posteriores a nossa personagem, como Marc Ferrez e Guilherme Gaensly. Desse ponto de vista, as fotografias de Militão são exemplares de que a passagem do tempo é mais complexa do que a “flecha” que tudo destrói e impossibilita a convivência, em um mesmo momento, de historicidades distintas⁴⁶. De toda a maneira, criava-se uma imagem inteligível – certamente aplainada mas, sobretudo, reveladora de muitas ausências (a começar, as dos próprios agentes sociais nesses lugares fotografados) – do movimento crônico que buscava reger a vida de todos que, desde então, fizeram da cidade espaço de experiência.

Assim, tais imagens, por se aterem ao progresso, anunciavam um novo tempo, que seria, paulatina e intensificadamente, “moderno”. Por isso, as fotografias de Militão projetavam, através de sua forma, o futuro; um vir a ser. São Paulo passaria a ser refeita e reconstruída em um *continuum* que não mais

43. Mencionados por Timothy J. Clark (2004).

44. Ver Flávio A. M. Saes (2004).

45. Cf. Nicolau Sevcenko (2004, p. 327).

46. Cf. Bruno Latour (1994, p. 68).

47. Ver José Murilo de Carvalho (1990).

48. CARTA a Luís Jablonski, 6 nov. 1889 [sic]. Ver nota 3.

49. Ver Elias Tomé Saliba (2002).

acabaria, e (principalmente) por isso seria objeto de muitas outras câmeras. Esses outros momentos, porém, nossa personagem, ainda que pudesse, se eximiu de fotografar.

Anotando a República

Militão, após desistir de seus negócios com fotografia, passa a viver de rendas e alternar sua moradia entre São Paulo e Rio de Janeiro. Da capital da República, opinava para amigos e parentes – em missivas, antes rascunhadas em seu *Livro-copiador de cartas* – o que via com seus próprios olhos, lia em folhas de imprensa, ouvia de jornalistas e políticos e em rodas que debatiam temas públicos (como teatros ou a rua do Ouvidor carioca). É dessa forma que tais cartas podem ser tomadas como indícios da recepção de ideias sobre política, formuladas principalmente em círculos nos quais Militão não atuava diretamente. Nosso artista estava destituído de participação política institucional (como a maior parte da população brasileira nos primeiros anos de República), mas não deixava de reagir às novas situações impostas por esse regime político.

O grande marco de mudança vivida pelo fotógrafo foi o 15 de Novembro, representado por toda uma simbologia que buscava apartar-se do regime monárquico e se associar a rápidas transformações⁴⁷. Foi de surpresa a reação imediata do fotógrafo em relação a tal ruptura, ocorrida, segundo ele, de maneira tão abrupta. A Jablonski, comerciante em Paris, o fotógrafo escreveu:

Como deve ter sabido pelo telégrafo no dia 15 do corrente, almocei monarquista e jantei republicano. Isto mostra que as coisas por aqui se fazem repentines[?] como o século que elas representa: eletricidade e caminho de ferro. Julgo não haver na história universal uma mudança radical de governo tão pacífica como esta. Das duas, uma: ou este povo não tem convicções nem opina, resultado da convivência com a escravidão desde o nascer. Ou então e eminentemente filosofa e compreende que apenas houve mudança de rótulo⁴⁸.

A partir desta formulação, pode-se notar o esforço de Militão em entender o que ocorria, sobretudo a partir do modo com que os próprios republicanos apresentaram os novos tempos. A forma como a República foi proclamada, juntamente com seu discurso centrado no moderno e no progresso, acabou fazendo Militão associar aquela mudança à velocidade, ao tempo que se transformava e ia acelerar-se em movimento contínuo. No intervalo entre suas refeições, tudo era mudança: cairia o Imperador, novos grupos tomariam o poder e, por sua vez, imprimiriam outros rumos ao país.

Com esses comentários, pode-se afirmar que o fotógrafo não viu com bons olhos o espetáculo de 15 de Novembro de 1889. Ele tinha um quê de falsidade: era como se o que os seus olhos vissem fosse um teatro mambembe, que ia se desfazer a qualquer momento.

As ironias que povoam tais missivas são um bom indício dessa situação. Como bem resumiu Elias Thomé Saliba⁴⁹, nesse contexto em que as novidades se

sucediam em um ritmo desconhecido e imprevisível, o humor tornou-se especialmente saliente. Tal linguagem possibilitava explicitar sua estranheza e, principalmente, atribuir novos significados a fenômenos até então desconhecidos. Foi esse o exercício que Militão fez nessas cartas: dar sentido a uma experiência política sem precedentes na história brasileira. E, na opinião do fotógrafo, o que houve foi a “mudança de rótulo”. Esta era uma alusão aos negócios desonestos: Monarquia e República não passavam de um só tipo de vinho, mas comercializado como se fossem dois. Afinal, seus apoiadores eram as mesmas pessoas, ainda que sob duas marcas diferentes.

Essa passagem abrupta e sem provocar reações, tão estranha a Militão, só seria possível em um país de povo ruim (pois próximo da escravidão e distante da política), ainda que vivesse em terra boa. Por isso, a principal bandeira republicana naquele momento – a transformação social coadunada com a ideia de progresso – foi vista pelo fotógrafo de maneira bastante pessimista. Para nossa personagem, eram os brasileiros que, pela “servilidade” ou “falta de patriotismo”, inviabilizavam a transformação rumo ao futuro grandioso do Brasil. “Não tenho esperanças que isto melhore, porque não vejo homens. Vejo apenas ambiciosos patoleiros, servis objetos e patriotas do ventre. Um povo, enfim, de escravos. É bom a estar-se longe para não se saber a que objeção vai por este desgraçado país, de que melhor saíste”⁵⁰.

Outros trechos grafados logo após o 15 de Novembro dizem mais sobre a compreensão do fotógrafo acerca da República e do país em que nasceu.

Pela sua carta vejo que o amigo continua firme nas convicções que sempre lhe conheci: de Republicano puro, e sem mistura. Não obstante noto-lhe ainda uma outra coisa do sistema retrógrado e façanhudo da carunchosa monarquia. [...] O amigo passa dois riscos nos escudos prolongando-os até a barba do *Pedro de Alcântara*, assim, como que diz [*] as pusestes de molho⁵¹.

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

Com o que eu estou admirado é com a quantidade de republicanos que havia encobertos!... Todos agora são republicanos. Há quem os chama, a estes, de depois da República, de filhos naturais, não pensando que a tal senhora irá tão depressa... Enfim nós cá estamos... e que remédio...⁵²

Nessas cartas, Militão construiu seu argumento com símbolos relevantes: a mulher, que sintetizava o novo regime; e o Imperador, representante da Monarquia. Sobre D. Pedro II, foi recuperada uma alegoria bastante disseminada nos tempos em que foi representante do país: as suas barbas. Em seu estudo⁵³, Lilia Moritz Schwarcz apontou que o período de crescimento desses fios marcou, nas imagens do monarca, a consolidação do regime que ele representava. Nos

50. CARTA a Pereira Dias, jul. 1893. Ver nota 3.

51. CARTA a Tavares Sobrinho, 3 dez. 1889; grifos de Militão. Ver nota 3.

52. CARTA a J. P. de Castro, dez. 1889; grifos de Militão. Ver nota 3.

53. Ver Lilia Moritz Schwarcz (1998).

54. Ver José Murilo de Carvalho (1990).

55. Idem (1987).

56. CARTA a Nenê, 13 set. 1897. Ver nota 3.

momentos finais de tal sistema político, as mesmas barbas, brancas, passaram a indicar o fim daquela era. Para Militão, uma das maneiras de compreender a chegada da República ocorreu com a expressão “o imperador pôs as barbas de molho”, escrita para Tavares Sobrinho. Mas antes o fotógrafo teria sido provocado por seu interlocutor. Sabe-se, pela carta de Militão, que seu amigo, um “Republicano puro, e sem mistura”, escreveu tal missiva em um papel em que estavam grafados escudos e o rosto de D. Pedro II. Tavares Sobrinho riscou ao meio esses dois símbolos daquele regime “retrógrado”, “façanhudo” e “caruncho”, nas palavras do próprio fotógrafo ao amigo. Mais uma vez, nossa personagem se referia à maneira como a República se definia – sob o mote da velocidade – e qualificava o regime que a precedeu. A Monarquia era sinônimo de antigo, de lentidão e de atraso.

No outro trecho, destinado a J. P. de Castro, Militão chamou a República de “senhora” que vai “tão depressa”. Tratava-se de uma alusão à figura feminina, símbolo tomado de empréstimo da congênera francesa pelo governo republicano brasileiro. Apropriada do panteão romano (em que a mulher era símbolo da liberdade), a alegoria tornou-se referência na França tão logo a Monarquia foi derrubada, em 1792. A difusão de Marianne – nome que batizou a jovem heroica, vestida de túnica e gorro frígio – propagou-se de tal modo, que ela se tornou, depois dos levantes de 1848, símbolo não só da República, mas daquele país. T tamanha identificação dos franceses com tal figura se deu, dentre outros motivos, porque lá as mulheres fizeram parte das lutas políticas que se sucederam ao longo dos séculos XVIII e XIX⁵⁴.

No Brasil, a recepção dessa alegoria não ocorreria da mesma forma, especialmente porque a República não foi fruto, como na França, de uma revolução; pareceu mais um golpe de cúpula, bastante inesperado. Neste aspecto, as reações de Militão com o novo regime não foram uma exceção: praticamente todos foram pegos de surpresa⁵⁵. Além da situação inusitada que representou o 15 de Novembro, havia outra dificuldade para o símbolo republicano surtir efeito no Brasil. Não havia um substrato simbólico que permitisse incluir tal figura no imaginário político local; e, sem um lastro, inculcar tal símbolo o tornava, de alguma forma, vulnerável: a republicana heroica passava a ser dependente da maneira como a comunidade de imaginação brasileira iria interpretá-la.

E a Marianne brasileira foi ressignificada de modo bastante pejorativo. A mulher pública por excelência que vivia por aqui era a prostituta, e não as jovens que aderiram às lutas políticas, como as francesas revolucionárias. No Brasil, o lugar louvável de uma “senhora” (termo utilizado pelo fotógrafo para referir-se à República, na carta a J. P. de Castro) era o âmbito privado. Aliás, Militão expressou sua estranheza ao ver mulheres sozinhas nas ruas, mesmo tomando ciência de tal fato ser resultante do progresso que por aqui adentrava. Ao menos foi desse modo que ele escreveu em carta a Nenê, apelido do estudante de medicina Henrique Ellis: “a Rua do Ouvidor está assim... reduzida a feira [...] a mulher que vai no espaço sem o pais etc. etc. etc. [...] E dizem que não progredimos”⁵⁶. Tal situação ia de encontro ao padrão de conduta feminina que

o fotógrafo concebia como correto; esse modelo foi expresso por Militão em cartas à irmã e à mãe de Henrique Ellis:

Daqui por meio desta felicito, desejando a ela todas as felicidades de que é digna, como boa e extremosa filha⁵⁷.

Não podendo ir [*] esta carta que tem tanto de pequeno quanto é grande o desejo que tenho que ela chegue às mãos no dia de seu aniversário. Desejando-lhe a realização de todos seus desejos de esposa e mãe⁵⁸.

Por tantos motivos, a republicana heroica foi, no Brasil, principalmente motivo de deboche. Relacionar a República à meretriz rendeu muita piada, veiculada em periódicos por humoristas, cronistas, chargistas e caricaturistas⁵⁹. Militão, compartilhando códigos e valores dos homens de imprensa, afirmava que o novo regime era tal mulher, cuja característica mais essencial era a velocidade. Porém, toda essa sua pressa não era conduzida no sentido do progresso. A República ia “tão depressa” – como a eletricidade, o caminho de ferro e o próprio processo que transformou a mencionada “senhora” na forma de governo que entraria em vigor a partir de então –, que tinha “filhos naturais” aos montes. Parece que a conclusão do fotógrafo era ser a República uma mulher bastante imoral.

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

Pelos jornais deves saber como o Floriano tem dado guasca nesta... boa gente. Deus o ajude se é para o bem. [...] Move estes bonecos da Rua do Ouvidor com um tino e velharia única⁶⁰.

Me parece que não deve ser o Floriano, motivo pelo qual pode ser que o Floriano adoeceu, aparecendo só no dia 15 para entregar ao Prudente o poder, cumprindo assim à risca o que disse: – só entregarei o Governo no fim do meu mandato. O que é verdade é que ele sai como um grande vulto [...] Houvesse uma dúzia de Florianos!! Canalhões são os que o cercam!!⁶¹

Sabe-se que a popularidade de Floriano advinha, especialmente, do entendimento de terem sido consideradas heroicas algumas de suas atitudes. No período republicano, foram sucessivas as disputas em torno da conformação de um sistema de dominação política, sendo que o segundo presidente do país passou um bom tempo “empunhando a bandeira da legalidade”⁶² em meio às crises que se sucederam ao 15 de Novembro. Foi o caso da chamada Revolução

57. CARTA a Ellis, 29 set. 1897. Ver nota 3.

58. CARTA a Kate, 5 jun. 1893. Ver nota 3.

59. Ver José Murilo de Carvalho (1990).

60. CARTA a Ellis, 4 jul. 1893. Ver nota 3.

61. CARTA a Luís [Gonzaga de Azevedo], nov. 1894. Ver nota 3.

62. Cf. Suely R. R. de Queiroz (1986, p. 20).

63. CARTA a Ellis, 23 jan. 1893. Ver nota 3.

64. CARTA a Pereira Dias, 12 jan. 1894. Ver nota 3.

65. CARTA a José Maria Pontes, 7 ago. 1894. Ver nota 3.

Federalista, deflagrada no Rio Grande do Sul no início de 1893, e da Revolta da Armada, que se estendeu entre setembro de 1893 e março de 1894.

Longe de ser uma intriga que envolvesse apenas o Exército ou a Marinha, também os moradores da capital eram afetados – e reagiam a essas situações – de múltiplas formas. Em suas cartas, Militão apresentou algumas delas. Dependendo da gravidade do ocorrido, o fotógrafo jejuava, mas ria; em outras, o que restava fazer era correr de tamanha confusão. “A invasão do Rio Grande está no mesmo: parece-me comédia do Silveira Martins com o Floriano para entreter o povo. Estivemos dois dias sem carne não havendo motivo para isso além da especulação. O povo não deu cavaco fazendo até pilhéria com o caso”⁶³.

Principalmente a Revolta da Armada foi fator de grande pânico para a população do Rio de Janeiro. Os habitantes ficaram apavorados com os bombardeios que atingiram a capital federal ao longo da contenda. “No dia 10 saí às pressas do Rio com uma pequena mala, deixando o resto no apartamento em que morava. Depois de mês e meio mandei buscar tudo. [...] se sucederão revoluções umas às outras por longos anos, mas acalmando esta, eu tornarei para o Rio”⁶⁴.

O teatro armado no Rio de Janeiro parecia, assim, querer criar um movimento sem limites e, para sua plateia, quase enlouquecedor. Nesse momento, as revoluções (que têm a pretensão de tudo transformar) combinavam-se com mudanças perceptíveis no cotidiano dos moradores da cidade. Foi o caso das alterações, motivadas pela Proclamação, dos nomes das ruas, sendo banidas denominações que aludiam à Monarquia e aos velhos tempos a ela relacionados. As mudanças nos nomes dos lugares aliavam-se à “regeneração” (nas palavras do fotógrafo) desses espaços. Tal referência remete à reforma urbana empreendida pelos republicanos no Rio de Janeiro, que expulsou de alguns lugares da cidade a população pobre. Deslocava-se tudo e todos em nome da reorganização de uma sociedade formada por “gente duvidosa”. Assim, a antiga rua das Ciganas, reconhecida como um endereço do meretrício, teve sua denominação alterada para rua da Constituição, no intuito de tornar-se um espaço de pessoas sérias. A rua de São Jorge, mesmo sem ter seu nome alterado, transformou-se também em um lugar destinado a moradores considerados moralmente corretos.

Quer que eu mais uma vez lhe diga que moro na Rua de S. Jorge n. 1 (sobrado). Para mais uma vez exclamar. Escândalo! O Militão na rua de S. Jorge. Mas está enganado. A rua de S. Jorge hoje está regenerada. Pouca gente duvidosa tem. E a não ser a influência do Santo que é militar, não sei a que atribuir esta regeneração. Acresce que estou anfíbio, pois estou no canto da rua (já se sabe) parte para a Rua de S. José e parte para a da Constituição, antiga das Ciganas. Ai! Meu amigo! Como tudo muda: o que era Ciganas passou a ser Constituição!!⁶⁵

Com tais modificações, alguns pontos da capital seriam classificados pelo fotógrafo por meio da ideia da regeneração. Nesses lugares, não mais haveria uma população geralmente pobre, mestiça, de costumes vulgares e doente de cólera, de febre amarela. Para essa gente, o remédio vinha sempre por meio da força. Com uma ponta de ironia, Militão narrou sobre a política de isolamento dos doentes de cólera da capital federal: “A Higiene anda tão ativa que há dias

agarrou uma mulher que se queixava de dores no ventre e a encaixou no hospital de isolamento. No dia seguinte a enferma trazia ao mundo um rechonchudo Guarda Nacional. Que médicos!”⁶⁶

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

Não sabendo quando irei, pois, estou aqui preso por falta de condução, mando-te o remédio pelo correio, registrado. Quero ver se arranjo lugar para um calhambeque alemão que sai Sábado ou Domingo, senão esperarei por outro qualquer, pois por terra não há condução por causa da terrível cólera que está assolando o Paraíba!! Quanto a mim a tal cólera não passa de forte caganeira que quase sempre aparece nesse tempo, mas a higiene (emprego para médicos sem clínica) precisa para seu interesse por tudo em atividade⁶⁷.

Fazia tensão [sic] de ir nos fins de novembro e no dia 25 fecham o tráfico da Estrada de Ferro por causa da terrível cólera que afeta as margens do Paraíba, que a mim não passa de uma caganeira mais ou menos forte, e que aparece todos os anos neste quadro. Mas a higiene (refúgio médico sem clínica) que quer fazer *seu negócio* está pondo tudo em atividade. Ao menos lucrarmos menos sujidade⁶⁸.

Estou de volta do Rio, afrontando a terrível cólera que nos está *devorando* (daquele modo). A gatunagem aqui se faz de qualquer maneira cólera, revolução, monopólio, etc. etc. etc.⁶⁹

Por meio da pena de Militão, pode-se perceber suas diferentes reações aos resultados de todas as políticas iniciadas com a Proclamação. À primeira vista, parecia que a República se casava com o progresso, tal qual foi prometido no 15 de Novembro: revoluções e reformas punham “tudo em atividade”, mexiam com tudo e todos. Nada mais estava no lugar. Contudo, para Militão, essas mudanças não culminavam em melhorias. Criavam, isso sim, confusões que sempre beneficiavam uma minoria, os “gatunos”: a classe política, os empreendedores de grandes obras, ou o grupo de cientistas a serviço do Estado a formular políticas de saúde pública.

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

66. CARTA a Nenê, 29 dez. 1894. Ver nota 3.

67. CARTA a Sydow, 11 dez. 1894; grifos de Militão. Ver nota 3.

68. CARTA a Ellis, 11 dez. 1894; grifos de Militão. Ver nota 3.

69. CARTA a Nenê, 29 dez. 1894; grifos de Militão. Ver nota 3.

70. Ver Lilia Moritz Schwarcz (1998).

71. Ver Maria Clementina P. Cunha (1996).

72. CARTA a Henrique Ellis, 24 jan. 1894; grifos de Militão. Ver nota 3.

73. CARTA a Sydow, 31 jan. 1896. Ver nota 3.

74. CARTA a Henrique Ellis, 5 mar. 1897. Ver nota 3.

Era a novidade que movia (ao léu) a República. E era sempre a última notícia que motivava o fotógrafo (entre o bom humor e o pânico) a mandar cartas a seus amigos. Todavia, em alguns momentos, escapavam da pena do fotógrafo os “tempos antigos”, ou ainda, a própria Monarquia. Nas ocasiões em que Militão participou de festas – certamente em tempos menos conturbados por “revoluções” republicanas –, anotou em suas cartas referências a um passado por ele vivido. Nem tudo era “atividade” e “mudança”: durante o século XIX, a população brasileira conviveu com um rico calendário de comemorações populares, constituídas de simbologias vindas das mais diversas tradições⁷⁰. Na República, tais festividades continuaram a ser realizadas, ainda que fossem modificadas ou passassem a “cheirar à monarquia” (na expressão do nosso fotógrafo).

O carnaval foi um desses folguedos. A comemoração, exclusiva das elites brasileiras até meados do XIX, era realizada em salões, ao som de marchas e fandangos, e somente a partir dessa época ele começou a ser realizado nas ruas. A ideia era substituir o entrudo, que passou a ser reprimido pela polícia. Muito mais popular, tal divertimento consistia em molhar uns aos outros com água, frutas, ovos e outros ingredientes, sendo praticado na rua. Assim, de forma lenta, em nome da civilização e da ordem, uma série de pressões foram alterando o festejo ao longo daquele século⁷¹. Para Militão, em 1894, novidade eram os confetes franceses, utilizados no carnaval de rua carioca.

Estamos com uma novidade para o carnaval. São os *Confeti*. Confeti é uma invenção francesa: papel de cores picadinho (o *picadinho* é nosso) em rodela e atirado às moças. Já se brinca muito pela rua, ficando elas cobertas de tais papeizinhos⁷².

Por falar em carnaval. Aqui promete ele ser esplêndido! Como tudo entre nós, na atualidade⁷³.

Para nosso fotógrafo, o carnaval de 1896 era, sem dúvida, “esplêndido”. Mas o deslumbramento que o carnaval reverberou em Militão também o remetia a seus tempos de juventude, em que o entrudo era a brincadeira que ocorria antes da Quaresma. A chuva que caiu concorreu com os novíssimos papéis picados; fez o fotógrafo recordar das águas, limpas e sujas, utilizadas na festa que não existia mais. Ao tratar do carnaval, foi o entrudo que teve espaço na memória de Militão: a festa apareceu como lembrança, evocada pelo “chuvisqueiro”, como parte de uma outra época. Tal recordação era quase uma intrusa em meio à magnificência dos “novos tempos”.

Esta vai quebrando-lhe o deslumbrante em que hei estado pela magnificência do carnaval [*], este pelos telegramas daí: o povo está deslumbrado com tanta magnificência!!! Por cá também houve magnificência... de papel picado, das saudades de parati com gema [...]. O tempo esteve magnífico, apenas de tarde um ou outro chuvisqueiro para fazer lembrar ao povo as tradições do entrudo⁷⁴.

Outro festejo de que Militão participou (e comentou em carta) foi o Dia de Reis, momento em que se comemorava a chegada dos Reis Magos para saudar o menino Jesus recém-nascido. Esta celebração, durante o Império, foi

constantemente associada à figura do monarca. Os Reis veiculavam, dessa maneira, o símbolo máximo que o novo regime tanto visava combater. E o relato do fotógrafo mostra que, se existiram tentativas de extinção dessas festas, também houve, de parte da população, o esforço de retomá-las. Colocá-las na ordem do dia e valorizá-las sob o mote da “tradição” era, para Militão, um modo de exercitar a liberdade de opinião e fazer um esforço de realizar práticas que os novos tempos tentavam transformar em coisa do passado.

75. CARTA a Henrique Ellis, 10 dez. 1895; grifo de Militão. Ver nota 3.

76. Cf. Fernand Braudel (1992, p. 45).

O nosso não indo transformou-me em plano de reis com bumba meu boi, que estou organizando a pedido de algumas famílias da rua 7. Agora que tudo progride é preciso levantarmos as tradições. Muito principalmente agora que passamos de uma legalidade para outra que tolera a expansão das opiniões. Há muitos anos que não se cantam os Reis por cheirar à Monarquia. Mas hoje tolera-se e por isso estou organizando o meu. Conto com o Seges-mundo para barítono [...] tinha de recorrer ao Pontes ou ao Sydow e em último caso ao Araújo Castro. Tinha receio que este último não pense que é epigrama porque ele é monarquista⁷⁵.

A festa de Reis, para Militão, não poderia se perder a um tempo findo; ela deveria engendrar uma prática que constituísse o presente e o futuro, mesmo que aludisse à monarquia. Para tanto, o fotógrafo e seus amigos organizavam-se, ensaiavam, cantavam. Com essas ações, tornavam mais complexa – e mais singular – uma República que repudiava aquilo que era considerado antigo.

Podemos concluir que, se a República tentou, de diferentes modos, criar simbologias que concorressem com os emblemas que marcavam o regime anterior, buscando delas fazer novos guias de ação dos brasileiros a partir de 1889, houve um certo fracasso nessa tentativa. Muitas vezes, tal sistema de signos contava com imagens sem lastro social – já que o intuito era buscar na congênere francesa símbolos que se contrapunham à monarquia e ao atraso que tal regime representava para os republicanos. Tais imagens, ressignificadas, provocavam reações imprevistas por seus criadores. E, se os símbolos do novo regime tinham um quê de postigos nas cartas de Militão, nos trechos referidos a práticas sociais relacionadas a outros tempos pode ser notado um certo cunho de veracidade (“não é epigrama”). Tal situação possibilitava uma quebra no tom de ironia ou de angústia registrado pelo fotógrafo, principalmente, em assuntos mais vinculados à República e às mudanças que o regime gerou em seus primeiros anos.

Todavia, todo o cuidado é pouco ao se analisarem acontecimentos anotados por Militão: sucessivos e ocorridos em tempo curto. Os temas tratados pelo fotógrafo – a referência a espaços públicos ou a comemorações das quais participava na capital federal – são aqueles fenômenos, nas palavras de Braudel, que se referem a uma “média” e, até mesmo, uma “longa” duração. Com tais termos, o historiador chama a atenção para a “dialética de durações” à qual estão cingidos os fenômenos estudados pelos cientistas sociais. Sem levar em conta essa “oscilação cíclica” de temporalidades, certamente as reflexões estão fadadas aos “caprichos” do evento, do tempo curto que, “com sua fumaça excessiva, enche a consciência dos contemporâneos, mas não dura, vê-se apenas sua chama”⁷⁶.

77. Ver José Murilo de Carvalho (1990).

78. CARTA a José Maria Pontes, 7 ago. 1894. Ver nota 3.

79. CARTA a Ellis, 2 dez. 1894. Ver nota 3.

Uma das maneiras de precaver-se dos enganos que a duração breve provoca naqueles que a enfrentam é verificar que tais eventos são tributários de certos símbolos que lhes dão sentido, cujos significados subsistem para além desse período mais abreviado. Por isso, buscar os significados das representações de que o fotógrafo se utilizou para contar o que viu e viveu na capital federal é um dos exercícios possíveis para que não se desprezem as trapaças que o instante imediato incorre àquele que dele se aproxima. Nesse sentido, vale a pena notar que permanências e imobilidades aparecem em meio a processos históricos que, à primeira vista, buscam ruir o passado que os originou.

Tal esforço faz-se particularmente necessário nos comentários de Militão sobre a política e, em especial, sobre uma personagem específica: Floriano Peixoto. Ao que parece, as simpatias de Militão nos novos tempos republicanos ficavam com o segundo presidente do Brasil; Floriano, na pena do fotógrafo, encontrava-se longe de suas críticas à falta de rumo que a República gerou no país.

Certamente, os epítetos da legalidade, da bravura e da honestidade colaram-se à representação deste presidente naquele momento. Tais adjetivos foram fundamentais para torná-lo figura bastante popular entre os habitantes do Rio de Janeiro⁷⁷. E o Floriano desenhado por Militão parece constituir-se de um misto de representações republicanas e de símbolos monárquicos. Sob determinados ângulos, o presidente foi notado como aquele cujas qualidades deveriam caracterizar os maiores imperadores. Além de ter características pessoais admiráveis – como a coragem, a honradez e a licitude –, Floriano foi associado, em algumas cartas de Militão, a uma figura do catolicismo popular: São Jorge.

Há muito já se chamou a atenção para a maneira como, na vigência do modelo monárquico, política e religião ligaram-se de modo peculiar no país. Da parte da população brasileira, tal entrelaçamento levou a uma compreensão muito própria acerca do representante máximo do poder político – entendimento esse que era devedor da forma como o catolicismo popular conferia características e valores a tais figuras imaginárias. Para Militão, personagem que passou a maior parte da vida sob a batuta desse regime, a referência certa para um militar excepcional (tal qual Floriano era compreendido por ele) era o santo guerreiro, de imensa popularidade no Brasil até hoje. Tal figura, projetada em conformidade com as leis divinas, em algumas cartas de Militão foi explicitamente associada ao presidente. Morando na “regenerada” rua de São Jorge carioca, nosso fotógrafo afirmou:

Quer que eu mais uma vez lhe diga que moro na Rua de S. Jorge n. 1 (sobrado). Para mim uma vez exclaimar. Escândalo!! O Militão na rua de S. Jorge. Mas está enganado. A rua de S. Jorge hoje está regenerada. Pouca gente duvidosa tem. E a não ser a influência do Santo que é militar, não sei a que atribuir esta regeneração⁷⁸.

Jorge também era o nome de um dos netos de Militão, e o avô o chamava de Floriano Peixoto: “Estava bem aborrecido porque daí não tinha absolutamente notícia nenhuma. O único que me escrevia era o Luís, mas de Sorocaba onde creio ainda estar pela grave moléstia de um filhinho, o Jorge, o que eu chamo Floriano Peixoto”⁷⁹.

Boa gente, bem intencionado, habilidoso para com seus pares, regenerador em um tempo no qual tudo era confuso: para Militão, assim era Floriano. Na perspectiva do fotógrafo, essa série de qualidades tinha de ser garantida àquele que substituiu o “santo militar”. Talvez, se essa sucessão acontecesse de pai para filho – tal qual aquela do modelo monárquico –, essas qualidades vingariam naquele que se colocasse no lugar de Floriano. Ao menos essa foi a percepção de Militão ao tratar de Prudente de Moraes: por ser “neto” do 15 de Novembro e “filho” de Floriano, o novo presidente foi notado pelo fotógrafo, no mínimo, como alguém com propósitos elevados. Assim como o “santo militar”, Prudente de Moraes também buscava “endireitar o país”: “O Prudente é filho de Floriano e o Floriano é de 15 de novembro. Eles prometeram endireitar o país e enquanto não o endireitarem, não largam. Valha-lhes ao menos as boas intenções”⁸⁰.

Sobre a sucessão de Floriano, aliás, Militão deixou outros registros. O modo de o fotógrafo encarar a substituição desse presidente foi forjado a partir de uma das principais representações da monarquia: a transferência, de pai para filho, do título que nomeia o detentor máximo do poder político. A sugestão do fotógrafo é que fosse nomeado “Floriano II”, o herdeiro da posição angariada de Floriano Peixoto.

O que pretende este homem não sei... e acho que poucos o saberão. O que é verdade é que ele faz o que quer, e é temido. [...] O Floriano Primeiro desta... boa gente⁸¹.

Isto por cá continua na mesma. Não sei se melhor ou pior. Só quem sabe é o Floriano, que continua fazendo o que quer. Deus o ajude!! [...] Deus lhe dê vida e saúde para vê-lo aclamar seu Floriano Segundo⁸².

Referindo-se a Floriano I e a Floriano II, Militão aludiu à fórmula que, tendo uma longa história europeia, transpôs o Atlântico e aportou nos trópicos desde os inícios do século XIX. Era como se aquele corpo sagrado, que não se restringe à vida terrena e é prenhe das qualidades que um rei deve ter, pudesse dominar o espírito do governante que sucedesse Floriano. É certo que se mantém uma especificidade – republicana – em meio a essa construção que é, em tese, monárquica: a Floriano (o I), o fotógrafo deseja “vida” e “saúde” para que o “santo militar” acompanhe a sua própria substituição como detentor de poder político. Tal fórmula de Militão, de algum modo, leva em conta o presidencialismo vigente no pós-República e altera a fórmula canônica “rei morto, rei posto”.

É por essas e outras que, dos escritos de Militão, emerge um quadro alabirintado dos primeiros anos de República. Constatadas as dificuldades em compreender os simbolismos e as ações que o novo regime político impingia aos brasileiros, retornar a certas referências monárquicas pareceu ser, em Militão, mais que um lapso ou que um saudosismo do antigo regime. No momento em que tudo parecia ser uma “comédia”, um “teatro para entreter o povo”, as referências ao passado (nas festas, mas também na política) tomaram um estatuto de veracidade, de autenticidade, que só a risada – o grande trunfo de Militão e de seus contemporâneos, que desbancava sentidos mais oficiais e criava outros significados ao “teatro” (fingido) da República – produzia em suas cartas.

80. CARTA a Pereira Dias, mai. 1896 [sic]. Ver nota 3.

81. CARTA a Ellis, 4 jul. 1893. Ver nota 3.

82. CARTA a Pereira Dias, 9 ago. 1893. Ver nota 3.

83. Ver José Murilo de Carvalho (1990).

84. Ver Lilia Moritz Schwarcz (1998).

O novo regime pareceu nascer, na pena de Militão, falido em suas representações mais essenciais; as ações republicanas denotavam, sobretudo, artificialidade e estranhamento. Porém, tal constatação não teria força se apenas reafirmasse, por meio das cartas do fotógrafo, as conclusões de outros pesquisadores acerca das representações da Monarquia e da República no país. É certo que José Murilo de Carvalho constatou a falência das representações propriamente republicanas no país, com exceção das releituras dos símbolos da monarquia (como o hino nacional ou a bandeira) ou das figuras mais associadas ao catolicismo (como Tiradentes)⁸³. E Lilia Moritz Schwarcz, em diálogo com o historiador, apresentou de quais modos as representações da monarquia transcenderiam o período que D. Pedro II – monarca brasileiro “no momento fundador de um modelo de nacionalidade”⁸⁴ – foi o governante do país. Mas, enquanto esses estudos se centraram na produção de representações daqueles que fizeram parte dos jogos políticos nos dois tempos (e que, sem dúvida, transbordaram grupos mais restritos), as cartas de Militão são um testemunho da recepção de todos esses mitos, símbolos, imagens e representações.

O emaranhado de símbolos – alguns mais “retrógrados” e outros mais coadunados com a “velocidade” e o “progresso”, agenciados por Militão em suas práticas sociais – tornava abstrusa uma época que se queria absolutamente distante do passado que a gestou. Afinal de contas, tudo poderia ser novo; mas os homens de modo algum o eram. Portanto, o que as cartas de Militão parecem revelar é que nossa personagem não foi um artífice da Monarquia ou da República.

A atualização desses simbolismos nas ações de Militão – percebida e mediada por sua vivência relatada em borrões de cartas a amigos e parentes – permite que se compreenda o progresso da República como um ideal a ser alcançado e, em determinados aspectos, inatingível. A começar, por ser o 15 de Novembro concebido, por ele, como uma mudança que não transformou a classe política brasileira. Tal situação não seria diferente em um país que tem um povo “de escravos”, de pessoas que não sabem opinar nos assuntos da política. Desta feita, as medidas adotadas que rumariam na vereda da civilização – a adoção de “papéis de valor” que enriquecem uns poucos, as reformas urbanas e as políticas de saúde risíveis, as “revoluções” que grupos militares tanto se esforçaram por perpetrar – gerariam um movimento quase destituído de sentido. A busca pelo progresso era tão inexata quanto a própria moral da República, essa “mãe dos brasileiros” que, em detrimento dos “passivos” e “servis”, beneficiava apenas alguns filhos: os “gatunos” e os “patriotas do ventre”.

Rememorando os “antigos paulistas”

Após abandonar seu ofício de fotógrafo, Militão retomou os resultados de seu trabalho feito em estúdio, de modo a converter sua extensa coleção de retratos em matéria de rememoração. Nossa personagem foi responsável pela produção de uma listagem de mais de quinhentas pessoas, por ele fotografadas

entre 1865 e 1885. Tal manuscrito, que não é datado (e cuja letra não parece ser de Militão, nem de seu filho Luís Gonzaga), foi feito nas primeiras folhas de um grande caderno de capa dura e recebeu o nome de *Índice das fotografias de antigos paulistas*. Está acompanhado de um anexo, o *Maços de clichês*, que consta de algumas folhas avulsas, escritas pelo fotógrafo. O *Maços* é uma listagem de negativos feitos por Militão ao longo de sua trajetória profissional, e o motivo de feitura deve ter sido, provavelmente, a organização de alguns de seus materiais remanescentes. O *Índice*, por sua vez, expõe uma reflexão do fotógrafo sobre a sua produção. É um documento que traz a identificação e, em alguns casos, comentários sobre esse meio milhar de retratados cujas fotografias se encontravam nos álbuns feitos por Militão ao longo de sua atuação nos ateliês Fotografia Acadêmica (Carneiro & Gaspar) e Fotografia Americana. Tal característica do *Índice* possibilita afirmar, com alguma segurança, a participação do fotógrafo em sua composição, mesmo que possa não tê-lo redigido, uma vez que se refere a retratos tirados, organizados e mantidos pelo fotógrafo após o fim de suas atividades como produtor de imagens. A identificação de parentes e amigos de Militão reforça seu envolvimento na feitura da listagem.

O nome do *Índice* sugere que tais retratados fizeram parte do “passado” de São Paulo, de um tempo “antigo”, distinto daquele em que o escrito foi concebido. Com efeito, o adjetivo do título permite considerar que, para compô-lo, Militão levou em conta os processos de transformação de São Paulo – e dos “paulistas”.

Com esses registros, Militão demonstrou (mais uma vez, e de outro modo) ter clara consciência de que suas empreitadas com fotografia guardavam importância futura. Assim, além de suas vistas urbanas, legava para a posteridade uma parcela dos retratos que fizera, e devidamente identificados. Para os nossos propósitos, o que importa destacar a respeito do documento é o fotógrafo ter reconhecido, em seus retratos (e em si mesmo, pois tais imagens só existiram por meio de sua atuação), um substrato possível para a criação de uma memória.

Para que o *Índice* viesse a lume, a formação de Militão no ofício de retratista foi fundamental. O material que lhe permitiu embrenhar-se nessa empreitada era de monta. Vale lembrar que o fotógrafo tinha a guarda de mais de 12 mil imagens, distribuídas em seis álbuns. No verso de suas imagens, nossa personagem anunciava guardar um clichê por dois anos, caso o freguês quisesse mais cópias do retrato encomendado. Para que tal operação fosse possível, Militão arquivava os negativos e colava, em álbuns, todas as fotografias que fazia, classificando-as com um código. Bastava o cliente encontrar a imagem em meio às demais que Militão localizaria o negativo, de acordo com o número inscrito abaixo da fotografia. Por exemplo, a imagem de seu filho Luís Gonzaga de Azevedo, feita quando ele tinha quinze anos (Figura 12), foi classificada, em seu *Álbum de retratos de estúdio n. 4 (1874-1877)*, com o código “8671”. No *Índice*, Militão anotou: “8671 – Luís Gonzaga de Azevedo (15 anos)”.

A maioria das imagens referidas pelo *Índice* segue o modelo dominante em grande parte do conjunto de retratos: o busto sobre fundo acizentado (Figura 12). Tantas imagens padronizadas resultam da simplicidade dos estúdios em que Militão trabalhou: eram ateliês “luxuosos” para a capital provincial, mas pobres,



Figura 12 – Militão Augusto de Azevedo [1877-1878]. 8671 – Luís Gonzaga de Azevedo (15 anos). *Índice das fotografias de antigos paulistas*. Álbum de retratos n. 4 (1877-1878).

85. Cf. Solange Ferraz de Lima e Vânia Carneiro de Carvalho (2004, p. 11).

86. Esse é o modelo de vestimenta descrito por Gilda de Mello e Souza como habitual entre as mulheres das elites. A despeito de cobrir o corpo, acentua as características sexuais femininas especialmente por meio do aumento dos quadris, com o uso de “anágua, folhos e babados”; cf. Gilda de Mello e Souza (1987, p. 93).

se comparados a congêneres da corte ou da Europa. Contando com “pouco mais de uma dezena de objetos cenográficos”⁸⁵ e quatro painéis de fundo, produzir uma fotografia que se distinguisse desse modelo mais comum ficava a cargo da combinação entre vestes, cenários e posturas. A indumentária variava, dependendo sobretudo do gênero do retratado. Dentre os homens, havia aqueles trajados com roupas de trabalho (Figuras 13 a 16); a maioria, porém, usava casaca, colete, camisa e gravata, o “uniforme” masculino de finais do século XIX (Figuras 17 a 21). As mulheres apresentavam-se com vestidos longos, volumosos e de mangas compridas, com cintura marcada e muitos folhos (Figuras 22 a 24)⁸⁶.

Dentre os cenários, o cliente poderia escolher aquele que imitava uma sala de estar ou uma floresta tropical (Figuras 24, 14). Ou adornar a fotografia com objetos, como mesa, cadeiras, cortinas ou pedra artificial (Figuras 21, 24, 20). Havia a opção de ser retratado de pé, apoiando-se, talvez, em um balaústre ou um aparador (Figura 14), ou sentado (em cadeira, na mesa ou na pedra artificial) (Figuras 24, 20, 21). A técnica utilizada por Militão dificultava que a postura dos corpos fosse menos empertigada, devido ao tempo que o fotografado deveria permanecer imóvel para a imagem ser adequadamente fixada pelas chapas úmidas. Além da posição escolhida, também a direção do olhar, o lugar dos braços e das pernas marcavam, na medida do possível, poses sóbrias (Figura 15) ou (raramente) mais descontraídas (Figura 21).

No momento de produção das imagens ora descritas, havia uma boa dose de teatralidade na fisionomia dos retratados. Para a antropóloga Elizabeth



Figura 13 – Militão Augusto de Azevedo. 4855 – Frei Germando de Ancy (1º astrônomo de S. Paulo). *Índice das fotografias de antigos paulistas*. Álbum de retratos n. 2 (1871-1874).



Figura 14 – Militão Augusto de Azevedo. 8757a – Henrique Normaton (Fundadores do primeiro rink em S. Paulo). *Índice das fotografias de antigos paulistas*. Álbum de retratos n. 4 (1877-1878).



Figura 15 – Militão Augusto de Azevedo. 7493d – 1º vendedor de jornais de São Paulo. *Índice das fotografias de antigos paulistas*. Álbum de retratos de estúdio n. 3 (1874-1877).



Figura 16 – Militão Augusto de Azevedo. 2945d – Capitão Paulo Pinto Ant. Rangel. *Índice das fotografias de antigos paulistas*. Álbum de retratos de estúdio n. 2 (1870-1874).



Figura 17. Militão Augusto de Azevedo. 990d – Avelino de Souza Figueiredo (1º barbeiro de S. Paulo). *Índice das fotografias de antigos paulistas*. Álbum de retratos n. 1 (1865-1870).



Figura 18 – Militão Augusto de Azevedo. 2394d – Zé Poeta e Gerebita (dois malandros). *Índice das fotografias de antigos paulistas*. Álbum de retratos de estúdio n. 1 (1865-1870).

Figura 19. Militão Augusto de Azevedo. 6501d – Benedito dos Santos (Tesouro). *Índice das fotografias de antigos paulistas*. Álbum de retratos de estúdio n. 3 (1874-1877).



Figura 20 – Militão Augusto de Azevedo. 11840 – Luís Gonzaga de Azevedo e sra. *Índice das fotografias de antigos paulistas*. Álbum de retratos de estúdio n. 6 (1879-1885).

Figura 21. Militão Augusto de Azevedo. 10220 – Estudantes – sentado na mesa Rui Barbosa. *Índice das fotografias de antigos paulistas*. Álbum de retratos de estúdio n. 6 (1879-1885).



Figura 22 – Militão Augusto de Azevedo. 8755 – Madame Augusta Cortesi (soprano lig.). *Índice das fotografias de antigos paulistas*. Álbum de retratos de estúdio n. 4 (1877-1878).



Figura 23 – Militão Augusto de Azevedo. 4179d – Chica Vaca. *Índice das fotografias de antigos paulistas*. Álbum de retratos de estúdio n. 2 (1870-1874).



Figura 24 – Militão Augusto de Azevedo. 8672 – Lauriana Augusta de Azevedo e neto (5 anos). *Índice das fotografias dos antigos paulistas*. Álbum de retratos de estúdio n. 4 (1877-1878).

Edwards, tal aspecto é inerente à produção de uma fotografia, e permite notar diferentes experiências sociais por meio de imagens⁸⁷. No caso em questão, o estúdio era o palco; o fotografado, o protagonista; Militão, o diretor da encenação. E os retratos – objetos que ajudavam a afirmar valores relacionados a seus atores principais (como a unicidade, entendida de maneira inerente a cada um ou, ainda, o *status* diferente que almejavam adquirir diante de seus contemporâneos)⁸⁸ – eram o resultado final do espetáculo.

Como se vê, Militão escreveu seu *Índice* registrando aqueles que souberam “servir-se de seus corpos”⁸⁹ de modo específico: tornando-se modelos para a produção de retratos, objetos que colocavam em circulação a imagem das pessoas nessa sociedade. Foi com o advento da fotografia que mais grupos passaram a ter acesso aos retratos, objetos de distinção que, até então, eram restritos às classes mais abastadas⁹⁰. Porém, mesmo nas imagens mais simples e corriqueiras – as que condensavam um mínimo de aparatos em sua composição –, aparecia a parte do corpo própria para notabilizar e seduzir: o rosto, o lugar em que cada um se singularizava, e que foi fundamental para Militão recordar dos “antigos paulistas” mencionados em seu manuscrito.

Desta forma, no *Índice*, a “antiga” São Paulo foi povoada por aqueles retratados no estúdio, e não pelos fotografados nas vistas urbanas de Militão. Com tal escolha, o fotógrafo reforçou a ideia de que havia um espaço (o ateliê fotográfico) para focar as pessoas e, ainda, um suporte definido – o retrato – para veiculação de suas imagens. Como vimos, o *Álbum Comparativo* – um conjunto de vistas urbanas que tinha o objetivo principal de apresentar os aspectos físicos da cidade – mal apresenta transeuntes circulando nas ruas, e os que aí estão são detalhes da paisagem. A respeito disso, é conveniente levar em conta que, na época fotografada por Militão, as vias públicas estavam envoltas de representações legadas de um universo rural, escravista e patriarcal, cuja referência era ser a rua um espaço de “grupos subalternos da sociedade”. Por isso, “quanto mais elevada a condição social, maior a distância em relação à rua”⁹¹. Segundo essa concepção, podemos afirmar que os espaços públicos de São Paulo estavam envoltos em regras de sociabilidade que, de algum modo, inviabilizariam a atuação de nossa personagem se o objetivo fosse a composição de retratos naqueles lugares (em especial, se fossem rostos de pessoas de suas elites)⁹².

Outro aspecto chama a atenção para a diferença que há na concepção do *Índice* em relação ao *Álbum Comparativo*. As vistas urbanas foram feitas nas datas-limites de atuação de Militão como fotógrafo. O ano de 1862 era referido como “antigo”, e contrapunha-se a 1887, momento tomado como “moderno”. Os retratos listados no *Índice* são de datas entre 1865 e 1885, e o *continuum* é classificado com um só termo: “antigos” eram todos esses “paulistas” citados por Militão. Tal constatação permite conjecturar que o *Índice* foi escrito posteriormente à produção do *Álbum*: quando um contraponto entre 1862 e 1887 não fazia mais tanto sentido. Tal aspecto reforça, ainda, a percepção de que a “atualidade” das vistas de Militão foi pequena, como ele próprio notou ao falar da cidade, em 1889: “São Paulo de hoje não o são pelo de há três anos”⁹³.

87. Afirmação de Elizabeth Edwards (2001), *apud* Fraya Frehse (2004, p. 100; n. 172 e 174).

88. Ver Marcelo Eduardo Leite (2002).

89. Cf. Marcel Mauss (1974, p. 211).

90. Ver Walter Benjamin (1985).

91. Cf. Fraya Frehse (2005, p. 30).

92. Esse era um modelo de produção fotográfica existente na França e na Inglaterra de então; cf. Fraya Frehse (2004, p. 143-144).

93. CARTA a Heller, 8 fev. 1889. Ver nota 3.

94. Cf. Florestan Fernandes (1978, p. 21-28).

95. Cf. Maria Cristina C. Wissenbach (1998, p. 209).

96. CARTAS a Luís Pereira Dias, maio 1893; a Ellis, 23 jan. 1893. Ver nota 3.

97. Produzida, sobretudo, no âmbito do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo (IHGSP), fundado em 1894.

98. Cf. Lilia Moritz Schwarcz (2004, p. 155).

99. Esse procedimento de rememoração por meio de imagens seria mais comum no século XX, com a popularização da fotografia amadora. Os álbuns pessoais cumprem exatamente a função de criar memórias, como as de família. Para um estudo que explora este tipo de conjunto, ver Miriam Moreira Leite (1993).

100. Ver Maurice Halbwachs (1994).

Essa relação dos fotografados de Militão fazia ainda mais sentido no momento em que, além da transformação física da cidade (notada nas imagens do *Álbum Comparativo*), São Paulo passaria a receber, na iminência da abolição da escravatura, um afluxo populacional cada vez maior, seja de migrantes (em geral ex-escravos vindos do interior em busca de trabalho livre) ou de estrangeiros (em sua maioria europeus)⁹⁴. São Paulo tornava-se ponto de convergência de muitos e, por isso, cada vez era mais rara a sensação, comum até poucas décadas antes, de conhecerem-se entre si todos os que habitavam a cidade⁹⁵. Nesses anos em que tudo mudava, os novos moradores foram alvo de desconfiança e, nas cartas, bastante desqualificados por Militão. Os imigrantes foram os agentes das explosões, no Primeiro de Maio de 1893, em Santa Efigênia; os escravos formavam um “povo” ruim, ainda que em “terra boa”⁹⁶.

Dessa maneira, se em suas fotografias de rua Militão surgia como o fotógrafo do “progresso”, no *Índice*, o fotógrafo pareceu vincular-se a um tempo “antigo”. Aliás, uma das reações à modernização, naquele período, foi a rememoração de um tempo anterior que, aparentemente, não teria sido tão intensamente tocado por tal processo. Não por acaso, a cidade de São Paulo passou a abrigar, nesse ínterim e mesmo depois, pessoas que deixaram memórias escritas sobre a capital e produziram, ainda, genealogias, cujo resultado seria a construção de uma história selecionando o bandeirante como o modelo “paulista” de agente social: um desbravador que se relacionava, dessa maneira, à grandeza do estado. Tudo isso conformava a produção de uma história que buscava ser propriamente “paulista”⁹⁷, no momento em que, a despeito de contar com uma situação econômica e política privilegiada, o estado carecia de identidade cultural. São Paulo tornava-se, assim, palco de inúmeras iniciativas que visavam transformá-lo em protagonista de sua própria história⁹⁸.

Em relação a essas outras memórias, porém, a especificidade do *Índice* é, em princípio, tratar-se, ao que se sabe, de um documento sem circulação pública. Além do mais, temos em mãos uma lista de pessoas rememoradas por seus retratos: não se trata de uma narrativa convencional. A listagem de Militão pode ser entendida, portanto, como uma estranha crônica de uma São Paulo antiga. Parece difícil, ainda, que algum desses memorialistas tivesse em mãos o material (as 12 mil imagens) utilizado pelo fotógrafo para estabelecer seu *Índice*, resultante de sua relação com fregueses que, posteriormente, seriam reconhecidos como parte de uma determinada São Paulo⁹⁹.

Por isso, então, nosso ponto de partida foi a consideração dos “quadros sociais da memória”¹⁰⁰ como referência para a análise do *Índice*. Segundo o sociólogo, lembrar não é exatamente reviver, mas repensar o passado, organizando-o com a experiência do presente. A implicação de tal pressuposto é tornar-se a memória a referência para o presente e o futuro, por ser ela mais trabalho e menos sonho. Toda reminiscência, por isso, seleciona e fixa – a partir da lembrança e (principalmente) do esquecimento – determinadas representações do passado em detrimento de outras.

A rememoração fixada no *Índice* por Militão, todavia, só ganha substância se atentarmos em quem se transformou em referência para o fotógrafo, e como, na constituição desse rol de “antigos paulistas”. Ao rememorar e selecionar,

Militão abriu espaço – ainda que com especificidades a serem apontadas – para pessoas bastante distintas. Sob esse ângulo, o fotógrafo, no *Índice*, repetiu uma situação que foi própria do seu ofício de retratista: em seu estúdio foram por ele fotografadas pessoas que se ocupavam nas mais diversas atividades. Como vimos, o retrato foi a principal mercadoria vendida por Militão a seus clientes, e pode-se afirmar que o grosso de seu rendimento financeiro provinha da venda de tal objeto. Isso em um momento em que barateavam os *carte de visite* e transformavam-se, paulatinamente, em uma aquisição para muitos. Ele custava, em 1962, 15\$000 a dúzia no estúdio de Perestrello, e quase o dobro no ateliê ao qual Militão estava vinculado no começo de sua carreira, o Carneiro & Smith. Em 1883, Militão vendia o mesmo tipo de imagem por 3\$000¹⁰¹.

Mas voltemos ao *Índice*. A referência aos “paulistas” não deve ser entendida em seu sentido estrito, na medida em que Militão incluiu nomes de pessoas que não nasceram nesse lugar, ou sequer aí habitaram. É o caso de D. Pedro II e da imperatriz, ou o do “empresário teatral” carioca Jacinto Heller, amigo de Militão por longa data. O *Índice* aponta também para a importância dada a personalidades locais e suas atividades não apenas em um tempo longínquo; há indicações de que existem continuidades entre um certo passado e o momento presente. A menção de Militão a Eduardo Prado (1860-1901) (Figura 25), fotografado “em menino”, é um exemplo.

101. Cf. Boris Kossoy (2002, p. 31); Candido Domingues Grangeiro (2000, p. 162); e segundo informação que consta no *Livro-copiador*, sem título próprio, escrito por Militão e que cobre o período entre 8 e 15 de maio de 1883.



Figura 25 – Militão Augusto de Azevedo. 10213 – Eduardo Prado (em menino 10 a 11 anos). *Índice das fotografias de antigos paulistas*. Álbum de retratos n. 6 (1879-1885).

102. Ver Carmem Lúcia T. Felgueiras (2001).

103. Cf. Lília Moritz Schwarcz (1987, p. 81).

Oriundo de uma abastada família da cidade e participante ativo da política nacional, esse monarquista convicto alcançou alguma celebridade ao combater, por meio de livros e artigos na imprensa, as ações dos governos que se seguiram a 1889¹⁰². Outra indicação interessante é feita ao presidente da província João Teodoro Xavier (1872-1875), acompanhada da menção "Presidente do Estado". Tal político surgiu como lembrança depois de o termo republicano – "Estado" – estar entranhado nas referências de Militão. Também tiveram espaço na memória de Militão alguns parentes mais velhos de pessoas destacáveis na época de composição do *Índice*. No documento, consta a seguinte citação: "Celestino Bourroul (tio avô do Doutor)". O médico Dr. Celestino Bourroul (1880-1957) foi referido junto a seu homônimo; seu tio-avô Celestino (?-?), um comerciante francês bem-sucedido na capital provincial.

Outras pessoas foram selecionadas por realizarem atividades consideradas importantes na São Paulo do passado. Trata-se daqueles precursores de algumas profissões: Avelino de Souza Figueiredo (Figura 17), o primeiro barbeiro da cidade; frei Germando de Anecy, o primeiro astrônomo (Figura 13); frei Eugênio de Rumilly, primeiro reitor do Seminário Episcopal; e Henrique Normaton (Figura 14), fundador do primeiro rink de patinação de São Paulo (fotografado com vestimenta e equipamentos próprios para tal divertimento). Todas essas personagens revelam, ainda, uma ausência de ruptura entre um momento passado, em que tais ofícios foram iniciados na capital provincial, e o presente, em que eles continuaram a ser exercidos, ainda que por novas pessoas.

Além desses pioneiros, o fotógrafo identificou o primeiro vendedor de jornais da cidade (Figura 15), retratado com medalhas por sobre o paletó fechado e uma pequena corneta, utilizada para chamar a atenção de seus fregueses. Tratava-se do francês Bernard Gregóire (?-?), gráfico do jornal *A Província de São Paulo* e mentor da ideia de vender o diário pelas ruas a partir de 1876, causando "espanto e indignação de todos"¹⁰³. Deve-se ressaltar, porém, que seu nome não foi anotado no *Índice*, pois quando a menção se refere a uma figura das classes populares, esse é um padrão do documento. Tais pessoas foram, geralmente, identificadas pelo ofício, pelo apelido ou pelo primeiro nome. É o caso de Catarina Pavão, "engomadeira" (Figura 26) e Zé Poeta e Gerebita, "dois malandros" (Figura 18). Raras vezes algum deles foi mencionado do mesmo modo que as personagens pertencentes às elites – com seus sobrenomes – como ocorreu com João dos Santos, "bedel [da] Academia", e "Benedito dos Santos (Tesouro)" (Figura 19).

Muitas vezes, as referências de Militão a médicos, políticos, banqueiros, comerciantes ou professores da Faculdade de Direito tinham um sinal de distinção na frente do nome da pessoa: a abreviação "Dr.". Assim, tem-se no *Índice* a alusão, dentre outros, ao "Dr. Miguel Monteiro de Godoy" (médico e deputado do Império entre 1864 e 1865), ao professor da Academia "Dr. Galvão Bueno", ao já citado "Presidente do Estado", "Dr. João Teodoro Xavier". Foi também dessa maneira que Militão classificou seus amigos de várias correspondências: "Dr. Garraux", "Dr. Guilherme Ellis" e também o político e irmão de seu amigo médico, o "Dr. Alfredo Ellis". Sinais de distinção apareciam, ainda, nos títulos que



Figura 26 – Militão Augusto de Azevedo. 1765d – Catarina Pavão (engomadeira). *Índice das fotografias de antigos paulistas*. Álbum de retratos de estúdio n. 1 (1865-1870).

antecediam os nomes de religiosos (cujas roupas nas imagens identificam a ocupação desses retratados), e no caso dos militares, apontados aos montes no escrito de Militão. Assim, o fotógrafo referiu-se ao “Padre Henrique (Professor do Seminário)” e ao “Cel. Antônio Bernardo Quartim”, o responsável por inúmeras obras de melhoramentos urbanos no governo de João Teodoro (dentre elas, a reforma do Jardim Público e a drenagem da Várzea do Carmo)¹⁰⁴.

Havia outro modo de utilização de termos que qualificavam diferentemente algumas pessoas. Trata-se da referência às mulheres, em que Militão se utilizou (ou não) da abreviação “D.”, ou ainda do termo em francês, “Madame”, que antecedeu os nomes das artistas. “Madame Bernardelli (bailarina)”, “Madame Augusta Cortesi (soprano lig.)”, e D. Kate Ellis, mulher de seu amigo Dr. Ellis, foram algumas delas. Não foi o caso, porém, da engomadeira Catarina Pavão (Figura 26) e da provável prostituta Chica Vaca; nem o de algumas mulheres próximas a Militão, como sua mãe, Lauriana Augusto de Azevedo (fotografada ao lado do filho caçula do retratista, Francisco Militão) (Figura 24) e Maria da Glória Cruz, mulher de seu filho Luís Gonzaga.

Algumas vezes, Militão referia-se não apenas a uma pessoa, mas a famílias inteiras. O fotógrafo listou, de modo conjunto, os nomes do abolicionista Luís Gama (1830-1882) e de seu filho Benedito (Figuras 27 e 28). Nesses casos, toda a família poderia ser identificada tomando o marido ou pai como referência e, assim, não se conhece os nomes das mulheres e filhas desses homens. Por exemplo, Militão registrou como um “antigo paulista” “Horácio Souto Muniz”, sua “filha (de Horácio Souto Muniz)” e “mulher (de Horácio Souto Muniz)” (Figuras 29 a 31), e mesmo seu filho e sua nora, que constam no *Índice* como “Luís Gonzaga de Azevedo e sra.” (Figura 20).

104. Ver Eudes Campos (1997).



Figura 27 – Militão Augusto de Azevedo. 2819d – Luís Gama. *Índice das fotografias de antigos paulistas*. Álbum de retratos de estúdio n. 2 (1870-1874).



Figura 28 – Militão Augusto de Azevedo. 2818d – Benedito Gama. *Índice das fotografias de antigos paulistas*. Álbum de retratos de estúdio n. 2 (1870-1874).



Figura 29 – Militão Augusto de Azevedo. 3628d – Horácio Souto Muniz. *Índice das fotografias de antigos paulistas*. Álbum de retratos de estúdio n. 2 (1870-1874).



Figura 30 – Militão Augusto de Azevedo. 3628rd – Filha (de Horácio Souto Muniz). *Índice das fotografias de antigos paulistas*. Álbum de retratos de estúdio n. 2 (1870-1874).



Figura 31 – Militão Augusto de Azevedo. 3629rd – Mulher (de Horácio Souto Muniz). *Índice das fotografias de antigos paulistas*. Álbum de retratos de estúdio n. 2 (1870-1874).

Além disso, nem sempre as imagens em que se vê mais de uma pessoa foram identificadas por Militão de maneira a revelar todos os fotografados. Os quatro estudantes que posaram juntos com Rui Barbosa (Figura 21) não tiveram suas identidades anotadas por nossa personagem. O mesmo ocorre com o irmão de Henrique Normaton e outro proprietário do *rink* de patinação, cuja identidade foi esquecida (Figura 14). Também foram olvidadas pelo fotógrafo algumas mulheres que acompanhavam homens no momento do retrato. Tal situação fica evidente ao olharmos para a fotografia que foi referida como do “Capitão Paulo Pinto Ant. Rangel” (Figura 16), em que também aparece uma mulher (que, pela proximidade dos corpos na imagem, talvez fosse a esposa do retratado).

Em meio às qualificações atribuídas por Militão a seus retratados, podemos notar que gênero, raça e condição social marcaram diferenças visíveis entre os “antigos paulistas”. Essas “pessoas” foram lembradas, então, cada qual nos seus lugares: os “doutores”, com seus nomes e sobrenomes; as figuras populares, por meio de seus apelidos e funções sociais. As mulheres aparecem de forma ainda mais indireta: à exceção daquelas que exerciam alguma atividade pública – as atrizes, a engomadeira – a maioria das outras foi referida através dos vínculos a seus maridos (estes sim, nomeados). Isso sem esquecer daqueles retratados que se encontravam indelevelmente marcados pelo escravismo (ainda que não saibamos, pelo *Índice*, qual era a condição legal dos mesmos no momento em que foram ao estúdio de Militão). Temos poucos negros mencionados pelo fotógrafo, ainda que, no período de sua atuação, a presença de escravos

e forros na capital provincial fosse marcante e muitos tenham posado nos ateliês em que Militão trabalhou¹⁰⁵. Na listagem de nossa personagem, temos mais um documento marcado pelos “não ditos” e pelo “silêncio” de uma memória que pouco queria lembrar de um passado escravocrata¹⁰⁶.

Essas classificações afirmam uma determinada organização hierárquica, dos “paulistas”, na memória de nosso fotógrafo. Em meio a tantas “pessoas”, algumas se destacavam mais que outras. Na verdade, não poderíamos esperar outro procedimento, uma vez que a reminiscência está imbricada nas classificações sociais vigentes no momento de sua produção¹⁰⁷. E em um contexto no qual tudo parece se perder, com a chegada de um processo social novo, devastador e que trouxe para São Paulo novos rostos, estranhos a Militão, instaurar classificações parece premente. O *Índice*, de certo modo, sistematiza os “paulistas” e, nos termos de Mary Douglas, condena “qualquer objeto ou ideia capaz de confundir ou contradizer classificações ideais”¹⁰⁸. O exercício de separar e classificar acaba por demarcar fronteiras entre o que é “puro” e o que é “perigoso”; entre quem merece ser mencionado – adquirindo *status* de “antigo paulista” – ou não. Por isso, em uma época de tanta novidade, pareceu importante “inventar uma tradição”¹⁰⁹: criar relações entre passado e presente, tendo em vista legitimar determinadas pessoas (e umas mais que outras) e suas práticas sociais.

Com o *Índice*, nossa personagem buscou – como em suas cartas ou em seu *Álbum Comparativo* – organizar o mundo em que vivia, deixando de lado (ou buscando) sentidos para o que era considerado uma inconveniência, ou mesmo um despropósito. Depois de instaurada a República, o artista tinha a péssima sensação de viver em um mundo falso, dando-lhe uma sensação de deslocamento. Todas essas situações marcam uma percepção, sobretudo, de estranhamento diante do mundo.

Em meio ao movimento de mudança, nossa personagem foi, sem dúvida, precursora de um tipo de produção de imagens que se colava ao moderno (pela fotografia, o meio em que vinham a lume) e ao progresso (pela classificação de suas imagens em “antigas” e “modernas”) de São Paulo. Sobre tal aspecto, podemos afirmar que todas essas transformações que deixaram Militão perplexo estavam inculcadas em sua produção mais conhecida. Desse ponto de vista, o *Álbum Comparativo* deixa de ser entendido exclusivamente como uma ode ao progresso, e mais como um exercício de compreensão daquilo tudo que o fotógrafo vivenciou em um quarto de século. E o que Militão retratou, para além do “antigo” e do “moderno”, foi a perplexidade diante de um movimento de mudança que fez de São Paulo uma cidade em metamorfose.

Naquele momento, era premente a adaptação das pessoas aos novos fluxos de mercadorias, à velocidade das máquinas e, enfim, aos processos de mudança dos ritmos cotidianos. Tais transformações ocorriam, sobretudo, em cidades que se abriam a muitos, sem que se conhecesse previamente quem era quem, e alteravam-se rapidamente. Por isso, nesses lugares, pareciam fortalecer-se os códigos de identificação, das pessoas e das coisas, fundamentados em suas aparências. Segundo Nicolau Sevcenko, os indivíduos perceberiam tais fenômenos por meio de uma mudança qualitativa do sentido da visão. Os olhos que se

105. Ver Maria Cristina Cortez Wissenbach (1998).

106. Ver Lilia Moritz Schwarcz (1987).

107. Ver Maurice Halbwachs (1990).

108. Cf. Mary Douglas (1976, p. 51).

109. Ver Eric Hobsbawm (1984).

110. Cf. Nicolau Sevcenko (2001, p. 59-63).

111. Cf. Marcel Mauss (1974, p. 215).

encontravam, até então, mais habituados a apreender “objetos e contextos estáticos”¹¹⁰, passariam a atentar, paulatinamente, para cadências e acelerações.

Acerca da situação descrita, interessa-nos notar que, na cidade, Militão foi um dos pioneiros a trabalhar compondo fotografias (que, a princípio, parecem ser imagens estáticas). Em seu ofício, nossa personagem acabou por ser um dos agentes de socialização da população paulistana que, de modo gradual, passou a abarcar o mundo por meio desses papéis sensibilizados. Todavia, o fotógrafo introduziu, ainda, um novo modo fazer notar o lugar que tanto retratou: organizando suas vistas em um álbum buscando apresentar uma transformação. De algum modo, Militão treinou a percepção de seus contemporâneos para assimilar movimentos de mudança com um olhar específico: aquele que é mediado por imagens e que se abre a tantas temporalidades desencontradas.

Por isso, podemos afirmar que o lugar social, um tanto oblíquo, do fotógrafo naquela sociedade permitiu-lhe expor, de uma perspectiva peculiar e com instrumentos próprios, uma versão muito particular do processo de transformação social por ele vivido. Levando em conta este aspecto, podemos ressaltar que foi a certa importância angariada por Militão em relação a seus contemporâneos que o possibilitou tornar-se um transmissor de tais modos de ver. Afinal, para Mauss, as “técnicas corporais” são sempre aprendidas, e nunca meramente imitadas. Para tanto, o “prestígio” da pessoa que ensina é fundamental para que determinadas ações sejam adotadas por um grupo, e, dessa forma, tornem-se “eficazes”¹¹¹.

Nossa personagem, contudo, não parou por aí. Em sua vida, num momento bastante diferente daquele em que exercia sua profissão, Militão deixou, em suas cartas, pistas de ter estranhado as mudanças por ele vivenciadas na República. Por isso, podemos afirmar que o fotógrafo – que iniciou seus contemporâneos em uma forma específica (e moderna) de apreensão de transformações por meio de seu *Álbum Comparativo* –, pareceu atento a cada novidade que lhe era apresentada. O fotógrafo buscava sentidos para um mundo que se queria novo e, principalmente, empenhado no movimento do progresso.

As tentativas de entendimento daquelas modificações encabeçadas por muitos “gatunos” e poucos “Florianos” se encontram presentes nas reflexões compartilhadas com seus amigos por meio das cartas. As tantas inovações que Militão experimentou – os republicanos e os confetes de um carnaval “esplêndido”, a Marianne local e as ações de grandes companhias, as reformas e as revoluções – foram assuntos tratados com muita ironia. Entre o bom humor e o susto, e utilizando-se de referências novas e antigas, o fotógrafo legaria muitas suspeitas, opiniões, e poucas certezas acerca do futuro daquele país em mudança.

E, certamente convencido de que a São Paulo que o abrigava em sua velhice deixara de ser aquela de sua vida adulta, Militão voltou-se às suas imagens, refletindo sobre seus fotografados. Teve fôlego para legar, a um tempo vindouro, parte de seus retratos identificados e (algumas vezes) comentados. Naquele momento, esses objetos foram vistos como de uma outra época – afinal, os rostos rememorados e listados no *Índice* eram dos “antigos paulistas”. Entre fotografias de médicos e porteiros, prostitutas e políticos, padres e coronéis,

barbeiros e astrônomos, engomadeiras e artistas, malandros e moças de família, Militão percebeu-se como criador de uma memória da cidade; lugar que fazia da transformação sua representação oficial rumo a um futuro grandioso.

Todos os documentos analisados – o *Álbum Comparativo*, as cartas, o *Índice* – revelam que, neles, o tema de Militão foi o seu mundo em mudança. Deste ponto de vista, tal personagem parece longe de ser exatamente um arauto do “moderno”, mas, sim, alguém espantado diante do “progresso” e das tantas histórias que ele abrange. Diferentemente da apreensão da história como uma flecha, os registros legados pelo fotógrafo abrem a possibilidade de recuperar, sobre o tempo, um amálgama de versões que conviviam e criavam tensão entre si. Temos, nesses documentos em que nos debruçamos, o tempo cíclico (porém, irreversível) da vida; o tempo das técnicas fotográficas, que, paulatinamente, tornava mais instantânea a forma de compor uma imagem; o tempo apressado da República, que, embora parecesse, não ia ao encontro do progresso (e abria possibilidades de se viver o tempo cíclico das festas); o tempo desencontrado que se manifestava fisicamente por meio das mudanças na cidade, que convivia com marcos relativos a outras épocas e, ainda, com uma sociabilidade cujo processo de mutação era, sem dúvida, mais lento; e, por fim, o tempo suspenso da rememoração, em que passado, presente e futuro se imbricam em um só momento, misturando muitas histórias.

Naquele instante em que tudo era varrido de seus lugares, podemos afirmar que, com todos os meios que tinha, o fotógrafo pareceu disposto a compreender os tempos desacertados que experimentou. Fundou, com suas imagens, um modo de apreensão das mudanças por ele notadas e, de modo atônito, escreveu sobre o que presenciou e lembrou. Ao buscar compreender todos esses processos, Militão tentou, ainda, angariar um lugar para si próprio nessa história; fotografando, escrevendo, rememorando.

REFERÊNCIAS

FONTES

AZEVEDO, Militão Augusto de. *Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo (1862-1887)*. Álbum. 1887. Biblioteca do Museu Paulista da Universidade de São Paulo.

_____. *Livro-copiador de cartas*. Manuscrito. 1883-1902. Coleção Militão Augusto de Azevedo do Museu Paulista da Universidade de São Paulo.

Carta a Heller, 8 fev. 1889

Cartas a [Guilherme] Ellis, 23 jan. 1893; 4 jul. 1893; 24 jan. 1894; .2 dez. 1894; 11 dez. 1894; 10 dez. 1895;. 5 mar. 1897; 29 set. 1897.

Carta a Garraux, 21 jan. 1887

Carta a José Maria Pontes, 7 ago. 1894.

Carta a J. P. de Castro, dez. 1889.

Carta a Kate, 5 jun. 1893.

Carta a Luís Jablonski, 6 nov. 1889 [sic].

Carta a Luís [Gonzaga de Azevedo], nov. 1894.

Cartas a [Luís] Pereira Dias, maio 1893; jul. 1893; 9 ago. 1893; 12 jan. 1894; mai. 1896 [sic].

Cartas a Nenê [Henrique Ellis], 29 dez. 1894; 13 set. 1897.

Carta a Portilho, 1 jun. 1887.

Carta a Sydow, 11 dez. 1894; 31 jan. 1896.

Cartas a Tavares Sobrinho, 3 dez. 1889; 10 dez. 1889

_____. *Índice das fotografias de antigos paulistas*. Manuscrito. s.d. Coleção Militão Augusto de Azevedo do Museu Paulista da Universidade de São Paulo.

BIBLIOGRAFIA

BEIGUELMAN, Paula. *A formação do povo no complexo cafeeiro: aspectos políticos*. São Paulo: Pioneira, 1978.

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 91-107.

BRAUDEL, Fernand. História e ciências sociais: a longa duração. In: _____. *Escritos sobre a história*. Trad. J. Guinsburg; Tereza Cristina Silveira da Mota. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 41-77.

CALDATTO BARBOSA, Gino et alii. *Santos e seus arrabaldes: álbum de Militão Augusto de Azevedo*. São Paulo: Magma, 2004.

CAMPOS, Eudes. *Arquitetura paulistana sob o Império: aspectos da formação da cultura burguesa em São Paulo*. 1997. 4 v. Tese (Doutorado em Arquitetura) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.

_____. Nos caminhos da Luz, antigos palacetes da elite paulistana. *Anais Mus. Paul.*, São Paulo, v. 13, n. 1, p. 11-57, jan.-jun. 2005.

_____. A cidade de São Paulo e a era dos melhoramentos materiais: obras públicas e arquitetura vistas por meio de fotografias de autoria de Militão Augusto de Azevedo, datadas do período 1862-1863. *Anais Mus. Paul.*, São Paulo, v. 15, n. 1, p. 11-114, jan.-jun. 2007.

CARVALHO, José Murilo de. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CARVALHO, Vânia Carneiro de; LIMA, Solange Ferraz de. Representações urbanas: Militão Augusto de Azevedo e a memória visual da cidade de São Paulo. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Fotografia*, Rio de Janeiro, v. 27, p. 110-123, 1998.

CLARK, Timothy J. *A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e de seus seguidores*. Trad. José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CUNHA, Maria Clementina P. Você me conhece? Significados do carnaval na Belle Époque Carioca. *Projeto História*, São Paulo, n. 13, p. 93-108, jun. 1996.

DOUGLAS, Mary. *Pureza e perigo*. Trad. Mônica Siqueira Leite de Barros; Zilda Zakia Pinto. São Paulo: Perspectiva, 1976.

FABRIS, Annateresa. A invenção da fotografia: repercussões sociais. In: ____ (Org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Edusp, 1991. p. 11-37.

FELGUEIRAS, Carmem Lúcia Tavares. Os arquitetos do futuro: os Estados Unidos segundo Monteiro Lobato e Eduardo Prado. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, n. 27, p. 141-165, 2001.

FERNANDES, Florestan. Imigração e relações raciais. In: _____. *O negro no mundo dos brancos*. Rio de Janeiro, Difel, 1972. p. 109-128.

_____. *A integração do negro na sociedade de classes: o legado da "raça branca"*, 1. São Paulo: Ática, 1978.

FREHSE, Fraya. Entre largo e praça, matriz e catedral: a Sé nos cartões postais paulistanos. *Cadernos de Campo*, São Paulo, v. 5-6, 1997. p. 117-155.

_____. *Vir a ser transeunte: civilidade e modernidade nas ruas de São Paulo (entre inícios do século XIX e inícios do século XX)*. 2004. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

_____. *O tempo das ruas na São Paulo de fins do Império*. São Paulo: Edusp, 2005.

GEERTZ, Clifford. Uma descrição densa: por uma teoria interpretativa da cultura. In: _____. *A interpretação das culturas*. Trad. Fanny Wrobel. Rio de Janeiro: Zahar, 1978. p. 13-41.

GRANGEIRO, Candido Domingues. *As artes de um negócio: a febre photographica*. São Paulo: 1862-1886. Campinas: Mercado de Letras, 2000.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Laurent Leon Schaffter. São Paulo: Vértice, 1990.

_____. *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris: Albin Michel, 1994.

HOBBSBAWM, Eric. Introdução: a invenção das tradições. In: _____. RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Trad. Celina Cardim Cavalcanti. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984. p. 9-23.

HUBERT, Henri; MAUSS, Marcel. Esboço de uma teoria geral da magia. In: MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia, 1*. Trad. Lamberto Puccinelli. São Paulo: EPU;Edusp, 1974a. p. 37-176.

KOSSOY, Boris. *Militão Augusto de Azevedo e a documentação fotográfica de São Paulo (1862-1887): recuperação da cena paulistana através da fotografia*. 1978. Dissertação (Mestrado em Ciência) – Fundação Escola de Sociologia e Política, São Paulo, 1978.

_____. *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.

LAGO, Pedro Corrêa do (Org.). *Militão Augusto de Azevedo: São Paulo nos anos 1860*. Rio de Janeiro: Capivara, 2001.

LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*. Trad. Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Ed. 34, 1994.

LEITE, Marcelo Eduardo. *Militão Augusto de Azevedo: um olhar sobre a heterogeneidade humana e social de São Paulo (1865-1885)*. 2002. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2002.

LEITE, Miriam Moreira. *Retratos de família: leitura da fotografia histórica*. São Paulo: Edusp, 1993.

LIÈBERT, Alphonse. *Photographie en Amérique: traité complet de photographie pratique contenant les découvertes les plus recentes*. Paris: Tignol, 1884.

LIMA, Solange Ferraz de. O circuito social da fotografia: estudo de caso II. In: FABRIS, Annateresa (Org.) *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Edusp, 1991. p. 59-82.

_____. *Ornamento e cidade: ferro, estuque e pintura mural em São Paulo (1870-1930)*. 2001. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

_____; CARVALHO, Vânia Carneiro de. Militão e a paisagem possível. In: CALDATTO BARBOSA, Gino et alii. *Santos e seus arrabaldes: álbum de Militão Augusto de Azevedo*. São Paulo: Magma, 2004.

MARTINS, José de Souza. A imagem incomum: a fotografia nos atos de fé no Brasil. *Estudos avançados*, São Paulo, v. 16, n. 45, p. 223-260, 2002.

MAUSS, Marcel. As técnicas corporais. In: _____. *Sociologia e antropologia, 2*. Trad. Lambert Puccinelli. São Paulo: EPU;Edusp, 1974b. p. 209-233.

MORSE, Richard. *De comunidade a metrópole: biografia de São Paulo*. Trad. Maria Aparecida Madeira Kerbeg. São Paulo: Comissão do IV Centenário de São Paulo, 1954.

QUEIROZ, Suely Robles Reis de. *Os radicais da República*. Jacobinismo: ideologia e ação. São Paulo: Brasiliense, 1986.

SAES, Flávio Azevedo Marques. Industrialização e urbanização: 1870-1960. In: CAMARGO, Ana Maria Almeida de (Org.). *São Paulo: uma viagem no tempo*. São Paulo: Ciec, 2004. p. 114-129.

SAHLINS, Marshall. Individual experience and cultural order. In: *Culture in practice*. New York: Zone, 2000.

SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do riso*. A representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Retrato em branco e negro: jornais, escravos e cidadãos em São Paulo no final do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. Sobre uma certa identidade paulista. In: CAMARGO, Ana Maria Almeida de (Org.). *São Paulo: uma viagem no tempo*. São Paulo: Ciec, 2004. p. 153-170.

SEVCENKO, Nicolau. O prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso. In: _____ (Org.). *História da vida privada no Brasil, 3. República: da Belle Époque à Era do Rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *A corrida para o século XXI: no loop da montanha-russa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. De mameluca, mulata e gótica a moderna, cosmopolita e caótica: as metamorfoses de Piratininga. In: FRANCESCHI, Antonio F. de et alii. *Cadernos de fotografia brasileira: São Paulo, 450 anos*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2004. p. 381-487.

SOUZA, Gilda de Mello e. *O espírito das roupas: a moda no século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

WISSENBACH, Maria Cristina Cortez. *Sombos africanos, vivências ladinas: escravos e forros em São Paulo (1850-1880)*. São Paulo: Humanitas, 1998.

Artigo apresentado em 9/2009. Aprovado em 11/2010.