

DO ÁLBUM DE FAMÍLIA À VITRINE IMPRESSA: TRAJETOS DE RETRATOS (PB, 1920)

FROM THE FAMILY ALBUM TO THE PRESS SHOWCASE: THE PATH OF
PHOTOS (PARAIBA, 1920)

Alômia Abrantes¹
Universidade Estadual da Paraíba

RESUMO

A presença constante e marcante de retratos pessoais, provavelmente oriundos de acervos de família nas páginas da revista *Era Nova* (PB, 1921-1926), ao configurar uma espécie de ‘álbum social’, suscita questões sobre a emergência de uma cultura visual, instigada pela difusão da fotografia e, em seu percurso, pela relação cada vez mais imbricada entre ela e a imprensa no Brasil. Procuramos, pois, pensar nuances dessa relação, como, por exemplo, a instauração de uma ‘nova’ maneira de ler os periódicos, de produzir imagens, em particular, ‘imagens de si’, que participam de construções de identidades, eivadas de códigos diferenciadores, como aqueles que definem os lugares sociais para homens e mulheres. Para o exercício de tais análises, inspiramo-nos nas contribuições da história cultural, atentando para a perspectiva de pensar a fotografia como construto, instituída e instituidora do ‘real’ e de sua intensidade como tal, quando apropriada e (re)fabricada pela imprensa.

Palavras-chave: Retratos. Imprensa. Imagens de si.

1 INTRODUÇÃO

Com a proposta de investigar uma história cultural da imprensa, na Paraíba (1900 a 1930), deparamo-nos com a questão do uso de imagens pelos periódicos naquele momento, em especial, por uma revista que marcou a década de 1920 na região: a revista *Era Nova*, apresentada ao público como “órgão literário e noticioso” e que circulou quinzenalmente de 1921 a 1926.² Com um padrão gráfico arrojado para a época e o uso frequente e abundante de retratos para ilustrar suas páginas, o apelo de

¹ Doutora em História (UFPE); Bacharel em Comunicação Social e Licenciada em História (UEPB). Professora do Departamento de História (UEPB/Campus III) e do Programa de Pós-graduação em Serviço Social (UEPB/Campus I). E-mail: alomiabrantest@gmail.com.

² A *Era Nova* foi editada, a princípio, na cidade de Bananeiras (PB); em seguida, passou a ser editada na Capital, então chamada Parahyba do Norte. Fundada pelo literato Severino Lucena, contava com a colaboração de escritores (as) de diversas regiões, como Joaquim Inojosa, José Lins do Rego, Palmyra Wanderley, Horácio de Almeida, entre outros. Trazia, com frequência, contos, poemas e crônicas em suas páginas, além da publicação de charges e, principalmente, fotografias, entre as quais figuravam, sobretudo, foto-retrato de pessoas pertencentes à elite local, políticos e intelectuais. Fontes sobre a imprensa na Paraíba afirmam que a Revista circulou até 1926, porém, nos acervos locais, como o do IHGP e da Biblioteca Paraibana (UEPB), localizamos, no máximo, exemplares datados de até 1925.

visibilidade desse periódico interpelou-nos a pensar a respeito da constituição histórica da relação imprensa/fotografia, de modo particular e, em seu fluxo, dos elementos constituidores de imagens que operavam na elaboração e na promoção social de homens e mulheres retratados na/pela Revista.³

Refletindo sobre a incursão de investigação histórica das imagens, ainda considerada recente, Pesavento (2008) remonta ao nascimento da história associada ao texto escrito e pergunta o que nós, historiadores/as de hoje, buscamos nesse maravilhoso mundo da cultura visual. Acredita que, impregnados pelas regras do nosso campo preferencial de ação, queiramos encontrar simplesmente o seu valor de textos, “[...] para que falem e contem histórias sobre o passado, ajudando a desfazer a opacidade dos valores e gostos que não são mais os nossos [...]” (PESAVENTO, 2008, p. 18). Assim, a autora compreende as imagens como “[...] rastros, cacos ou traços deixados [...]”, traduções figurativas do real em suportes diversos:

[...] As imagens são fruto de ação humana, que interpreta e recria o mundo como representação, exercendo grande fascínio. As imagens são visuais, e carregam consigo essa condição especial que se realiza no plano dos sentidos, ao serem captadas e fixadas por certo tempo na retina de quem vê. Imagens são, pois, traços de uma experiência sensorial e emotiva. [...] As imagens apreendidas pela vista são postas em relação com nosso museu imaginário interior, no arquivo de memória que cada um carrega consigo. E, nesse processo, elas recebem uma carga de sentido que as permite perdurar na memória, podendo ser recuperadas pelo pensamento. (PESAVENTO, 2008, p.18).

Pesavento (2008, p. 19) assevera que, ao se dedicar ao uso da imagem, tomada em seu valor de traço, o/a historiador/a espera que ele transmita uma espécie de testemunho sobre o passado, contudo entende que a ‘verdade’ buscada não se aproxima do conceito de veracidade, mas do sintoma ou rastro, “[...] constituindo como que uma pegada ou impressão de vida e energia deixada pelo passado, a atestar a presença do humano, de uma experiência e de uma sensibilidade [...]”. Então, ao passo que se opera com a ideia de testemunho, ele não se refere a um real vivido, mas a sua criação, representação, atravessada por campos sensoriais, que dizem respeito aos que produzem e aos que *leem* a imagem, aos que a subjetivam e são também por ela produzidos.

³ Este trabalho compôs parte da pesquisa ‘Arautos do Moderno: uma história cultural da imprensa na PB’ (Edital de Ciências Humanas e Sociais/CNPq/CAPES, de 2013 a 2014). Muitas das suas questões nasceram no percurso de uma pesquisa anterior, também sob nossa coordenação, intitulada ‘Corpo, Gênero e História nas imagens da Era Nova’. Contou com a participação das alunas Rayana Benício, Celina Filgueiras e Stella Luna (PIBIC – UEPB).

Burke (2004), propondo pensar essa relação entre ‘história e imagem’, lembra que ainda são relativamente poucos os/as historiadores/as que trabalham em arquivos fotográficos, por exemplo, comparado com o número dos/as que se dedicam aos documentos escritos e datilografados. Além disso, muitas das vezes em que são utilizadas por eles/as, as imagens aparecem como meras ilustrações, como formas de ilustrar ou reforçar as conclusões a que já se chegou por outros meios e se despreza seu potencial de suscitar novas questões ou oferecer outras respostas. Burke também chama a atenção para o fato de que, na seara diversificada das imagens, fotografias e retratos são particularmente sedutores, no que tange às ‘tentações do realismo’, ou seja, a tendência a tomar uma imagem pela realidade. Seguidora dessa tendência há muito, a imprensa comumente usa a fotografia como evidência de autenticidade. Deparamo-nos com questões que são pertinentes a outros indícios que servem à pesquisa historiográfica. Como indícios, as fotografias são atravessadas por questões subjetivas, que exigem sua contextualização – nem sempre fácil e possível – por entender que são produtos de uma seleção de tema, lentes, ângulos, filtro, emulsão, granulação etc., de acordo com as sensibilidades e as técnicas disponíveis ao fotógrafo. Assim, como já fizera o historiador de cinema, Siegfried Kracauer, comparando Leopold Von Ranke, símbolo da história objetiva, com Louis Daguerre, um dos inventores da fotografia, levanta-se comumente “[...] a questão de que historiadores, da mesma forma que fotógrafos, selecionam que aspectos do mundo real vão retratar [...]”. (BURKE, 2004, p. 27).

Ora, tal intervenção, que, como prática seletiva, coloca em cena tantos detalhes da configuração do ato fotográfico e do seu produto, faz com que este último alcance também a dimensão de artefato, invento, lançando-nos à percepção de que a fotografia, mesmo a que é considerada documental, não toma o lugar do ‘real’ nem o representa automaticamente. Rouillé (2009, p. 18), defendendo essa ideia, lembra que, “[...] como o discurso e as outras imagens, o dogma de ser “rastros” mascara o que a fotografia, com seus próprios meios, faz ser: construída do início ao fim, ela fabrica e produz mundos [...]”.

As inúmeras possibilidades de acontecimentos, trajetões e apropriações ampliam-se, ainda mais intensamente, quando o suporte da fotografia, no caso recortado em nossa pesquisa, da foto-retrato, é a imprensa, devido às interferências de outros códigos de linguagem, que participam também da composição simbólica – instituindo contextos outros e/ou reforçando, distorcendo, pluralizando sentidos – e à abrangência da

circulação. Afinal, se, como citado antes, o olhar do espectador deve ser considerado na prática do ‘retratar-se’, imagine-se como isso se intensifica quando se passa a selecionar uma imagem de si mesmo ou a produzi-la com o intuito de extravasar nos álbuns e nas redes familiares. Isso significa, em diversos aspectos e sentidos, ultrapassar fronteiras espaciais.

Dentre as modalidades da linguagem fotográfica, a foto-retrato é considerada privilegiada para a compreensão polissêmica e híbrida da imagem fotográfica. Isso porque, como explica Linhares (2008, p. 40-1), parte significativa da fotografia, seja profissional e/ou amadora,

[...] passou pela confecção de retrato de indivíduos cujo desejo era transcender os muros do anonimato erigidos pelo ritmo acelerado e voraz da modernidade. Desde cedo o retrato fotográfico se coloca como uma prova material da existência humana, além de alimentar a memória individual e coletiva de homens públicos e de grupos sociais.

Acrescentaríamos a isso o desejo do sujeito de construir uma imagem própria, individualizada, uma ‘imagem de si’, para atender aos anseios de pertencimento a determinado grupo e tempo e de lhe garantir uma memória e projeção, como é visível na relação entre foto-retrato e imprensa que encontramos na revista aqui estudada.

Essa relação acontece rapidamente, estimulada pela função de informante e de testemunho que, desde o seu advento, cercam a fotografia. Mas foram necessárias transformações técnicas da fotografia, sobretudo quanto à instantaneidade, e da tipografia, com as técnicas da heliogravura e, depois, do *ofsete*, para que a entrada dessa na área da informação acontecesse de forma mais categórica, o que se incrementaria, sobretudo, a partir dos anos 1920, conforme explica Rouillé (2009).

Contudo, antes de disseminar-se essas técnicas e práticas de forma contundente e da figura do repórter-fotográfico tornar-se comum e imprescindível à vida e à atualização dos periódicos no Brasil, a aliança entre fotografia e imprensa foi se estabelecendo com outras variantes, como se observa, por exemplo, no caso da revista *Era Nova*. Embora já beneficiada tecnicamente por alguns desses recursos e inovadora para os padrões da época quanto ao papel (*couche*), ao uso de cores, à proposta editorial, e às ilustrações, incluindo as muitas fotografias, a Revista apropriou-se delas como se fosse um ‘álbum social’, selecionando-as, ordenando-as e, como artefato que serve também à memória, arquivando-as.

2 A ERA NOVA E A COMPOSIÇÃO DE MANEIRAS DE SER E DE OLHAR

Abordar a *Era Nova* como material principal de análise certamente pressupõe que seria preciso compreender o contexto que possibilitou sua emergência, tomando-a como indício da pulsão modernizadora que caracterizava a época e partícipe e aliada das estratégias que pretendiam atualizar uma elite paraibana. Para isso, recorreremos a dois elementos bastante eficazes na produção de signos do moderno: a literatura e a fotografia.

A intensidade com que o número das publicações de retratos foi aumentando nos sucessivos exemplares da *Era Nova*, desde sua primeira edição em 1921, assim como o aparente cuidado com as intervenções gráficas dos editores, dando-lhes destaques tanto ou mais que os textos escritos – com os quais as fotos pouco ou nada se relacionavam, indicia a receptividade que as práticas do registro e da circulação dessas imagens pessoais adquiriram do público de leitores/as, num contexto em que se enunciavam várias mudanças de costumes e comportamentos, em especial, os relacionados às identidades culturalmente constituídas para o masculino e o feminino.

Essa intensidade parece aliar, de um modo considerado ‘novo’ para aquele contexto, um interesse pela memória individual, através do registro fotográfico de uma imagem pessoal do sujeito, destacado ou isolado do seu grupo, assim como pelo que se pode nomear de um ‘invento de si’, no sentido de compreender que essa imagem cria uma narrativa sobre o seu referente, que se abre a diversos significados sociais, a qual, uma vez apropriada pela imprensa, passava a fazer parte de uma rede de sociabilidades e de circularidades de imagens identitárias.

Susan Sontag aponta para a extraordinária capacidade de transformação das maneiras de olhar que o advento e a difusão da fotografia proporcionaram ao mundo moderno e contemporâneo. Ensinando-nos um novo código visual, “[...] as fotos modificam e ampliam nossas ideias sobre o que vale a pena olhar e sobre o que temos o direito de observar [...]”, diz Sontag (2004, p. 13-16). Entre as muitas problemáticas que essa afirmativa instiga, pensemos no impacto da fotografia naqueles primeiros tempos de sua mais larga difusão, como possibilidade de olhar de frente aspectos do próprio rosto e corpo, não mais em movimentos de trânsito na frente do espelho, mas fixados, retidos em registros que se podem guardar e apreciar, em diferentes tempos, ou fazer circular por outros espaços, abertos a outros olhares, independentemente dos trajetos feitos pelo ‘dono’ da imagem.

Através da imprensa ilustrada por fotografias, em particular, podemos fazer esse exercício de análise, pois, em seu investimento para se apropriar, cada vez mais, das técnicas e dos requintes da época moderna, ela passa a oferecer aos leitores um jogo sensorial contínuo que, ao tomar o ‘olhar’ como ponto de partida e discipliná-lo a ler as tramas articuladas entre os textos verbais e os visuais, inscreve e intensifica as percepções do ‘real’.⁴

No caso da revista *Era Nova*, mais do que para ilustrar um artigo ou anúncio, em muitos casos, as foto-retratos ocupam os espaços da revista com certa autonomia, ou seja, com uma justificativa própria, sem que se remetam, necessariamente, à escrita que as emoldura ou com a qual dividem uma página. A maioria delas não são tratadas como simples complementos ou atestadas sobre aspectos do que se fala, mas como o acontecimento; em si, elas são o evento através do qual se enuncia um jogo de intenções e verdades e ocupam o lugar das palavras, habilitando os olhos à leitura de outros códigos de linguagem.

Primeiro, há que se pontuar a predominância de retratos de mulheres, principalmente moças, referenciadas como ‘senhoritas ou *mademoiselles*’, ao gosto da influência francesa na época. A associação entre a mulher e o belo, inclusive como *bello sexo*, encontra, no processo de reprodutibilidade das imagens, bem como na expansão industrial e comercial de produtos que anunciam a preservação e /ou o aperfeiçoamento da beleza, um terreno ainda mais potencializador (MARWICK, 2009).

Não à toa, mas como ornamento das páginas que seus retratos figuram e, muitas vezes, são referenciados pelos editores. Havia as que, certamente, ‘ornavam’ mais do que outras e recebiam espaços e tratamentos privilegiados, como nas capas, ou figurando em páginas centrais, comumente emolduradas por grafismos que destacavam a foto e inferiam nela atributos que se queriam relacionar à retratada.

Também, como postulavam muitos discursos sobre a ‘era moderna’, na própria Revista, as mulheres figuravam como alegorias representativas das novas mudanças, chamadas a encarnar o quê de mais positivo ou mais negativo os novos tempos estavam trazendo. Por exemplo, se eram o alvo da moda, que se assinalava como discurso de civilidade, bom gosto, poder econômico e distinção social, também se tornavam, na fala de ‘especialistas’ do comportamento social, vítimas em potencial do exagero, do

⁴ A rigor, consideramos todo texto como imagético, tomando como “[...] impossível um pensamento sem imagens [...]”. A distinção a que nos referimos aqui, verbal e visual, pretende enunciar as relações instituídas entre a prática escriturística da imprensa e a escritura dos corpos através das fotografias. Sobre a relação entre texto visual e verbal, consultar LEITE (1998, p. 37-49).

ridículo e da frivolidade que a moda poderia engendrar, devido à ‘natureza’ mais frágil e influenciável imputada culturalmente às mulheres.

Sabe-se, através de alguns estudos sobre a imprensa e a literatura no Brasil, que o Século XIX assistiu ao crescente interesse dos editores de periódicos e livros pelo cultivo de um público feminino, centrado nos grandes centros urbanos, como a capital do Império. O número cada vez maior de mulheres letradas e interessadas sobretudo pela literatura e pelas novelas, em particular, muitas publicadas em capítulos, seções, classificadas comumente como folhetim, alçaram a um gênero de ficção corrente já em 1840, fazendo parte do florescimento da literatura nacional. A pesquisa de Oliveira, além de historicizar esse processo, aponta como ele vai num crescente, instigando a formação e a ampliação de um público leitor feminino, ávido por novidades, pelo apelo das ‘narrativas modernas’, muitas vezes, sob a forma de folhetim, que “[...] encenava os dramas e os conflitos de uma mulher em processo de transformação patriarcal e provinciana que, progressivamente, começava a se abrir para modernizar seus hábitos e costumes [...]” (OLIVEIRA, 2011, p. 159).

Oliveira demonstra como, ainda no Segundo Reinado, as mulheres foram tornando-se público determinante na construção da literatura e da imprensa nacional. E não apenas público, porquanto crescerá o número de escritoras que colaboram para isso e emergirá uma imprensa feminina, editada, escrita e dirigida por e para mulheres. Tal movimento vem atravessando os séculos e se incrementando com a transição para a República. Em relação à Paraíba, esse delineamento se deu a partir da década de 1920, quando a *Era Nova* capturou essas tendências, publicando literatura e colocando as mulheres e sua associação em evidência com o moderno, através de poesias, crônicas e artigos. E para além e conjuntamente com as imagens tecidas nos textos escritos, aquelas que as inscreviam nos retratos, intensificando com a possibilidade do dispositivo técnico da foto e da impressão, a visibilidade pública dessas e apostando no interesse desse público crescente.

Ressalte-se, porém, que, nem sempre, as fotos que figuram são eloquentes em sua encenação do moderno, da mudança de valores. Na Revista, os retratos tendem a privilegiar a face. O ângulo que predomina é o ‘americano’, em que se recorta a pessoa retratada a partir da cintura ou do busto. Embora com exceções, não se encontram fotos com muitos detalhes cênicos do ambiente em torno. Muitas vezes, ele é (re)criado pela Revista, com grafismos e/ou desenhos, como se pode observar em algumas fotos a seguir.

Dossiê: imprensa, história e educação

No caso das mulheres, mais do que a roupa, muitas vezes, restrita pelo ângulo a gola, decote ou mangas, o destaque é mesmo para a expressão facial e sua ‘moldura’ natural - os cabelos - que, em coques, cachos delineados ou soltos sobre os ombros, conferem atributos às suas donas, quer de seriedade, de jovialidade ou modernidade; em alguns casos, recebem acessórios decorativos, como broches, flores e chapéus. Em todo caso, à exceção das imagens das estrelas de cinema, cujos retratos também desfilam pelas páginas, os cabelos são domados e enunciam ordem e controle. Mal se percebe o uso de maquiagem e, com poucas que fogem à regra, poucos acessórios corporais, como joias, na maior parte das vezes, discretas.

Na imagem da Senhorita Lucitta Coura (fig.01), por exemplo, apresentada como “a mais bella de Taperoá”, cidade do interior do Estado, adota-se como recurso de pose fotográfica a lateralidade, para valorizar o perfil da retratada. O trabalho gráfico da edição faz recorte oval e dá destaque à foto muito clara, sem grandes contrastes de luz, com um fundo escuro, como se a emoldurasse, ao mesmo tempo em que cria a impressão de um camafeu, ao estilo das clássicas imagens das divindades gregas, em especial, relacionadas ao culto da beleza e da fertilidade.

Figura 1 – ‘Camafeu’



Fonte: Revista *Era Nova*, 15/02/1923.

Conquanto possam se diferenciar as imagens de mulheres, chamam-nos à atenção a expressão de seriedade e certo ar melancólico que paira na maioria das faces das retratadas, certamente ainda traços de uma estilística romântica. Raramente um

Dossiê: imprensa, história e educação

sorriso ou leve esboço aparece, principalmente nos anos iniciais da Revista. A frontalidade é bastante comum. Por vezes, o corpo é levemente lateralizado, e o perfil, valorizado. A iluminação que, no mais das vezes, privilegia o rosto, destaca comumente o olhar, sombreado e quase nunca mirando a câmera, que é o olho do fotógrafo, mas também o daquele que olha o retrato, que, nesse caso, é também o leitor. Em alguns casos, como na foto que segue, há um jogo de iluminação que contrasta rosto, um tanto na penumbra, e colo, o que cria um efeito de discreta sensualidade e mistério e de uma expressão reflexiva, utilizada com frequência na descrição das mulheres cultas, de literatas e artistas pela literatura, e que, certamente, não à toa, predomina na composição do retrato de Amelinha Theorga (fig.02), conhecida pintora da região, também em textos referenciadas por sua educação e estilo, o que inspira que seja chamada de “mademoiselle”, referenciando a cultura francesa.

Figura 2- ‘Mademoiselle’



Fonte: Revista *Era Nova*, 01/05/1924.

Percebe-se, então, o cuidado com a composição de uma imagem que, embora pública, não fira a ideia do recato e da discrição que se esperava das mulheres na Paraíba da época. Esses atributos também serão inscritos nos retratos masculinos, que figuram em número menor, mas não tão discrepante. Na maioria das vezes, são fotos de autoridades públicas, como governantes, funcionários públicos, conhecidos profissionais liberais, como médicos ou juristas, e/ou intelectuais conhecidos na região,

Dossiê: imprensa, história e educação

alguns presentes com seus artigos, crônicas ou poesias na Revista. Enquanto muitas das legendas de retratos femininos relacionam a retratada ao seu pai, marido ou a uma qualidade física, no dos homens, reporta-se ao seu trabalho, cargo e/ou talento.

Muitas jovens são referenciadas como ‘ornamento’ da sociedade, enquanto as imagens masculinas são indicadas, quase sempre, por sua atividade profissional e/ou política. Porém, a sisudez é compartilhada frequentemente por homens e mulheres, assim como as roupas austeras, sem grandes detalhes. São mais comuns os retratos de homens de mais idade do que de mulheres. Eles, embora com exceções, que vão se tornando mais frequentes com o passar dos anos da Revista, usam terno com gravata, têm bigodes bem definidos e alinhados. Às vezes, um lenço ou flor na lapela, uma abotoadura, como insígnia de requinte.

Uma das poucas capas da Revista que traz um retrato masculino foi reservada ao retrato do Dr. João Suassuna, ‘presidente eleito da Parahyba’, no ano de sua posse. Imagem austera, alinhada, ganha também recorte e moldura delicada, sem fugir à sobriedade:

Figura 3- Uma exceção: capa com retrato masculino



Fonte: Revista *Era Nova*, nº 65, ano IV.

A Revista não costumava interferir nas fotos de homens ou elaborá-las com mais detalhes como fazia com as das mulheres. No máximo, um recorte, uma moldura mais definida, quando se tratava de alguém com mais destaque social. Para as moças, com algumas exceções, especialmente aquelas que figuram nas capas ou páginas principais, referenciadas pela beleza ou pelo nome de família, o rebuscamento era a ordem, porquanto se agregavam, o mais das vezes, elementos românticos ou de geometrismo, quando queriam inscrever signos mais modernos (fig.4).

Convém atentar para o fato de que o foco para essas imagens identitárias elege o rosto, seja de mulheres ou de homens, como lugar privilegiado de enunciação de caracteres, de um “indivíduo moral”, que exige, ao mesmo tempo, “[...] um corpo sensibilizado diante da relação entre virtudes pessoais e bens sociais [...]” (SANT’ANNA, 2004, p. 116).

Figura 4- ‘Mulher-flor’



Fonte: Revista *Era Nova*, 15/07/1921.

Sant’Anna (2004), a partir das reflexões de Gilles Deleuze sobre o que ele denomina de “rostificação” (DELEUZE, 1992), lembra que o destaque e a valorização dados ao rosto antecedem as pinturas renascentistas, quando se retratavam nobres e burgueses, influenciados por vários acontecimentos históricos, da tradição cristã ao narcisismo e cuidados modernos. Com a emergência da urbanização e do expansionismo modernos, na diferenciação do ambiente privado do domínio público, o rosto foi se afirmando como a parte mais íntima e pessoal do ser humano e passou a ser o centro de paradoxos do corpo, o mais pessoal. Mas, no Ocidente, é também a parte mais exposta, profunda e enigmática, que fala e silencia simultaneamente, como observa a autora.

Chamamos à atenção para o fato de que esse é um álbum que, sem perder os vínculos com aqueles que se tornavam repositórios da vida familiar, em grupos específicos, ampliando a noção de pertencimento a uma rede de sociabilidades, (re)apresenta o indivíduo e participa da constituição e da projeção de uma individuação. Essa foi uma necessidade que também passou a ser alimentada nos circuitos discursivos

sobre a civilidade e a modernidade da ‘era nova’. Uma multiplicidade de códigos entra em jogo na seleção, na interdição, no recorte e no invento do que se tornou público nos registros fotográficos da Revista. Embora a demarcação dessa sensibilidade tenha sido mais contundente depois dos anos 1960, cremos que indícios dessa sensibilidade já se faziam ver nesses exercícios de constituir para si retratos e paisagens próprias, através da aliança entre a imprensa e a fotografia disseminada desde o início do Século XX.

Importante lembrar que, ao serem apropriados pelo suporte impresso, esses registros o fazem como imagem da imagem. Ou seja, a revista *Era Nova* é um ‘álbum’ que (re)compõe os retratos, no sentido de que traz a imagem de uma imagem, agregando a elas as técnicas de reprodução e os artifícios de recortes, molduras e interferências de cores e formas diversos dos originais, além das legendas que tentam ancorar e direcionar sobre elas certo modo de olhar. Logo, outros signos são chamados a participar da elaboração do teor simbólico das imagens, adensando a espessura de significados, que não podem ser esgotados em quaisquer leituras.

Muito ainda há que se explorar nessa direção, interpelados que somos, cada vez mais, pela relação complexa entre imagens e história, bem como por essa gramática visual que, desde o advento da fotografia, não parou mais de se expandir.

ABSTRACT

By configuring a kind of “social album”, the constant and remarkable presence of personal photographs, probably from family collections on the pages of the magazine *Era Nova* (PB, 1921-1926), has raised issues concerning the emergence of a visual culture instigated by the spreading of photography and by the increasingly close relationship between this and the press in Brazil. We tried to reflect upon the nuances of this relation, such as, for example, the instauration of a “new” way of reading newspapers or producing images, in particular “self-images” which take part in the construction of identities contaminated by discriminating codes like the ones that define the social places of men and women. Our analysis was inspired by the contribution of cultural history, taking a close look at the perspective of thinking of photography as a construct, instituted and instituting the “real” and its intensity as such while owned and (re)produced by the press.

Keywords: Photographs. Press. Self-images.

REFERÊNCIAS

- ABRANTES, Alômia. Escritas e inscritas: mulheres na imprensa dos anos 1920. In: _____.; SANTOS NETO, Martinho G. (Orgs.) **Outras histórias: cultura e poder na Paraíba (1889-1930)**. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2010. p. 89-113.
- BURKE, Peter. **Testemunha ocular: história e imagem**. Bauru, SP: EDUSC, 2004.
- DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Tradução Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- LEITE, Miriam L. Moreira. Texto visual e texto verbal. In: _____.; FELDMAN-BIANCO, Bela. (Orgs.). **Desafios da imagem**. Campinas: Papirus, 1998. p. 37-49.
- LINHARES, Maria Eliza B. **História & fotografia**. São Paulo: Autêntica, 2008.
- MARWICK, Arthur. **Uma história da beleza humana**. São Paulo: Senac, 2009.
- OLIVEIRA, Cláudia de. Mulheres de estampa: o folhetim e a representação do feminino no Segundo Reinado. In: KNAUSS, Paulo et al. (Orgs.). **Revistas ilustradas: modos de ver e ver no Segundo Reinado**. Rio de Janeiro: Mauad X: FAPERJ, 2011. p. 157-172.
- ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: SENAC, 2009.
- SANT'ANNA, Denise B. Cultos e enigmas do corpo na história. In: STREY, Marlene N.; CABEDA, Sonia T. Lisboa. (Orgs.). **Corpos e subjetividades em exercício interdisciplinar**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004. p.107-131.
- SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- PESAVENTO, Sandra J. Imagem, memória, sensibilidades: territórios do historiador. In: RAMOS, Alcides F; PATRIOTA, Rosângela; _____. (Orgs.). **Imagens na História**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008. p. 17-34.