

“Todos têm direito a seus retratinhos”: o carnaval de Salvador entre os estúdios da Lindemann e as páginas da Renascença

“Everyone has the right to their own portraits”: Salvador’s carnival between Lindemann’s studios and the pages of Renascença

“Cada uno tiene derecho a su propio retrato”: el carnaval de Salvador entre los talleres de Lindemann y las páginas de Renascença

Henrique Sena dos SANTOS¹

Resumo

A partir da análise dos retratos de carnaval publicados na revista ilustrada Renascença, nos anos 1920, quando este periódico se consolidou como a principal mídia visual impressa de Salvador do período, a intenção deste artigo é perceber como os retratos não só registraram o movimento carnavalesco soteropolitano, como contribuíram para a produção de uma cultura visual momesca própria que dialogava com a sociedade baiana produzindo-a e sendo produzida por ela. Ao analisar os retratos considerando seus aspectos visuais e visíveis, pretendemos discutir como a relação entre o carnaval, a imprensa ilustrada e os retratos produziram mudanças e permanências na própria compreensão e percepção do papel sociocultural dos retratos bem como do próprio carnaval na produção de uma memória visual da sociedade baiana.

Palavras-chave: Revistas ilustradas; mídia impressa; retratos, Carnaval, Salvador.

Abstract

Based on the analysis of carnival portraits published in the illustrated magazine Renascença in the 1920s, when this publication became the main visual printed media in Salvador at the time, the aim of this article is to understand how the portraits not only recorded the carnival movement in Salvador, but also contributed to the production of a unique visual carnival culture that dialogued with bahian

¹ Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), professor da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), henrisena@ufrb.edu.br, <https://orcid.org/0000-0001-6320-1430>, <http://lattes.cnpq.br/1785213369056262>.



society, producing it and being produced by it. By analyzing the portraits considering their visual and visible aspects, we intend to discuss how the relationship between carnival, the illustrated press and the portraits produced changes and continuities in the understanding and perception of the sociocultural role of the portraits, as well as of carnival itself in production of a visual memory of bahian society.

Keywords: Illustrated magazines; press media; portraits, carnival, Salvador.

Resumen

A partir del análisis de los retratos carnavalescos publicados en la revista ilustrada *Renascença* en la década de 1920, cuando esta publicación se convirtió en el principal medio visual impreso de Salvador en aquel entonces, el objetivo de este artículo es comprender cómo los retratos no solo documentaron el movimiento carnavalesco en Salvador, sino que también contribuyeron a la producción de una cultura carnavalesca visual única que dialogó con la sociedad bahiana, produciéndola y siendo producida por ella. Al analizar los retratos considerando sus aspectos visuales y visibles, pretendemos discutir cómo la relación entre el carnaval, la prensa ilustrada y los retratos generó cambios y continuidades en la comprensión y percepción del rol sociocultural de los retratos, así como del propio carnaval en producción de una memoria visual de la sociedad bahiana.

Palabras clave: Revistas ilustradas; media impressa; retratos; carnaval; Salvador.

Introdução

Em Salvador, a partir da segunda metade do XIX, é possível observar um amplo desenvolvimento de uma cultura visual que se expressou em vários artefatos como a pintura, a gravura e, em especial, a fotografia. Esta, em um primeiro momento, se desenvolveu notadamente através dos fotógrafos estrangeiros que, através dos seus estúdios fotográficos, passaram a comercializar retratos e vistas urbanas como um modo de instituir um mercado iconográfico na cidade (Kossoy, 2002).

Ainda que algumas dessas imagens, especialmente os retratos das pessoas escravizadas e vistas das paisagens naturais, servissem de souvenir para os europeus produzirem um olhar exótico e pitoresco sobre a Bahia, outras procuravam aproximar a capital da baiana de uma sensibilidade e visualidade moderna ao dar a ver edifícios, mansões residenciais e ruas pavimentadas (Sampaio, 2005). Além disso, os retratos das elites locais também aturaram no processo de mediação deste grupo social com uma cultura visual burguesa centrada na ideia de sucesso do indivíduo a



exemplo do que ocorria em outras partes do mundo (Fabris, 1991, 2004; Mauad, 2004).

Com o gradativo processo de desenvolvimento urbano e das artes fotomecânicas, as fotografias foram cada vez mais difundidas em Salvador, especialmente através dos diversos suportes como os cartões postais, álbuns e almanaques. No entanto, um dos principais espaços a abrigarem as fotografias foram as revistas ilustradas. Embora seja possível observar este tipo de periódico na imprensa de Salvador desde o final do século XIX, foi a partir dos anos 1900 que esse impresso se consolidou como a principal mídia da cidade, em consonância com o que ocorria no Brasil e no mundo (Martins, 2001; Mauad, 2021). As revistas ilustradas, principalmente as do gênero variedades, incorporaram amplamente as recentes técnicas de impressão e reprodução de texto e imagem, se constituindo em um artefato central de uma pedagogia do viver urbano das principais cidades brasileiras. Por esses e outros atributos, as páginas destes periódicos foram um importante espaço de atuação dos fotógrafos e seus estabelecimentos na produção novos tipos de imagens fotográficas como instantâneos, reportagens fotográficas, fotomontagens e na atualização de imagens do repertório visual já existente como retratos e vistas urbanas. Assim, podemos dizer que as revistas ilustradas não apenas apresentaram a novidade, como também ressignificaram práticas fotográficas já presentes na cultura visual impressa da cidade.

O carnaval das primeiras décadas do século XX foi um fenômeno em que foi possível ver a dinâmica entre fotografias, fotógrafos, estúdios fotográficos e as revistas ilustradas. As festas momescas, sobretudo no momento de tentativa de afirmação de uma nação moderna, passaram a ser percebidas e defendidas por uma elite intelectualizada como um fenômeno que poderia mostrar o grau de civilização do país ao adotar formas de brincar que passavam pela produção de uma visualidade inspirada nos desfiles de Nice, na França, ou no uso de máscaras e fantasias do carnaval veneziano (Cunha, 2001). A adoção de um modo de brincar eurocêntrico também buscava reprimir e/ou substituir o entrudo, um tipo de festejo eminente popular e marcado por uma presença negra que naquele momento passava a ser indesejável por elites racializadas e interessadas em embranquecer o país.

Na busca por modernizar os costumes do país através do carnaval, as revistas ilustradas e suas fotografias foram agentes mediadoras centrais deste processo. Nesta



direção, o objetivo deste artigo é compreender como esta mídia visual impressa agenciou um processo de produção de visualidade tida como moderna, civilizada e eurocentrada de uma parte da população de Salvador através do carnaval da cidade nas primeiras décadas do século XX. Para tanto, escolhemos como objeto de investigação a revista ilustrada *Renascença*. Fundada em 1916, o periódico pertencia a Photographia Lindemann, um dos principais estúdios fotográficos da capital baiana. Após uma breve apresentação da Lindemann, da revista e do seu perfil gráfico/editorial, privilegiaremos a análise dos retratos de carnaval publicados no impresso. A intenção é perceber como a prática de produção dos retratos, quando presente nas revistas ilustradas, foi atualizada não somente como um modo de afirmação do sucesso e da individualidade burguesa, como também uma maneira de produção de uma memória visual da cidade. Além disso, dialogando com as noções de imagem e cultura visual de W. J. T. Mitchell (2009, 2019, 2020), que defende a existência de uma construção visual do social, a proposta é perceber como esses retratos, além registrar o movimento carnavalesco, também eram a própria festa. Para alcançar esses objetivos, tentamos, seguindo as propostas metodológicas de Ulpiano Meneses (2003), compreender os retratos considerando a sua visualidade, isto é, o modo as imagens eram dispostas na revista e as relações com outras imagens coetâneas, mas também sua dimensão visível, ou seja, enquadramentos, tamanhos, pessoas e objetos retratados e indumentárias. Esperamos que o artigo contribua para perceber que a relação entre as imagens, as mídias impressas e os fenômenos sociais ocorre de um modo dialógico com trocas e influências mútuas. Tanto a mídias agenciam as imagens, que por sua vez ressignificam os sentidos sobre um determinado fenômeno social que, por seu turno, demanda das mídias e das imagens reconfigurações e novas dinâmicas.

A Lindemann, a Renascença e o carnaval em Salvador

Assim como muitas outras empresas fotográficas de Salvador, a Photographia Lindemann foi fundada em 1874 por fotógrafos estrangeiros. Sob a liderança do alemão Guilherme Geansly, o estabelecimento recebeu nome de Photographia do Commercio. Somente na década de 1880 passou a ser chamada de Photographia Gaensly & Lindemann – Photographia do Commercio, quando Gaensly estabeleceu uma sociedade com Rodolpho Lindemann, um suíço radicado em terras baianas



(Mendes, 2001). Desde seus primeiros passos, a Geansly & Lindemann produziu diversos tipos de trabalhos envolvendo artefatos visuais diferentes. Entre eles, podemos citar as *cartes de visite* e as vistas.

Inventado pelo fotógrafo francês André Disdéri, o cartão de visita era um retrato medindo em torno 9,5 x 6 cm e impresso em um cartão rígido. Este artefato representou um significativo barateamento da fotografia e permitiu uma produção massiva deste tipo de imagem se comparado ao daguerreótipo, principal processo fotográfico anterior que produzia uma única fotografia positiva. Na Bahia, a Fotografia Gaensly & Lindemann fazia questão de destacar em seus anúncios a qualidade dos seus retratos, não só pelo emprego da técnica e dos materiais fotográficos, como também dos objetos que ajudavam a compor o cenário da fotografia como “como instrumentos, mobílias, fundos, decorações, etc., escolhidos pessoalmente na minha última viagem a Europa onde visitei os maiores estabelecimentos deste gênero” (Jornal da Bahia, 1875, p.4). Além disso, o ateliê, de acordo as propagandas da época, era o “melhor montado d'esta capital garantindo trabalhos perfeitos e de DURAÇÃO visto que adoptei todos os melhoramentos feitos n'estes últimos annos” (Jornal da Bahia, 1875, p.4). Por fim, “a optima collocação do ATELIER permite pela boa luz tirar constantemente bons resultados ainda nos dias chuvosos” (Jornal da Bahia, 1875, p.4). A preocupação com qualidade do retrato e com o cenário onde este era capturado pode estar relacionada com o desejo de difundir em certos setores da sociedade soteropolitana uma preocupação com a produção de uma imagem de si, ainda que este artefato estivesse restrito aos círculos de familiares, de amigos e ou de sócios e parceiros comerciais.

O desejo por uma imagem individual e moderna tem relação com um conjunto de transformações vivenciadas por Salvador nas últimas décadas do século XIX. Ainda que tímidas, a capital baiana experimentou algumas reformas urbanas como a construção alguns edifícios públicos como o Elevador Lacerda, considerado um marco urbanístico naquele momento (Pinheiro, 1992; Sampaio, 2005). Soma-se a isso uma maior presença de estrangeiros, interessados nos potenciais negócios. Esta conjuntura pode ter fomentado a preocupação em seguir um modismo europeu, mas igualmente a vontade de adotar códigos burgueses de comportamento e individualização como forma de se aproximar dos estrangeiros que residiam e ou visitavam a Bahia (Dias, 2013).



Contudo, as vistas produzidas pelo estúdio parecem ter experimentado um maior sucesso ou pelo menos uma maior difusão no mercado da Bahia e até fora dele. Algumas vistas produzidas pelo estúdio foram utilizadas em álbuns responsáveis por exportar uma imagem de um Brasil moderno para o mundo no contexto das grandes exposições internacionais (Barbuy, 1996; Turazzi, 1995). Seguramente, um dos álbuns mais famosos foi o *Vues du Brésil*, organizado pelo Barão do Rio Branco, em 1889, para a exposição de Paris naquele ano. No álbum é possível encontrar vistas de Salvador em 22 fotografias, dentre as quais 17 são de autoria de Lindemann.

No início dos anos 1900, a sociedade entre Gaensly e Lindemann foi desfeita e o suíço ficou responsável pelo empreendimento que passou a ser chamado de Lindemann C. Porém, o então proprietário perdeu o interesse em manter os negócios e, após uma tentativa malsucedida de passar a empresa adiante, ele conseguiu vender a Lindemann C. para José Dias da Costa, ao que parece, um antigo sócio da empresa. Neste momento, os retratos continuaram a ser produzidos e editados pelo ateliê. Entre aqueles, podemos citar cartões-postais ilustrados com retratos dos chamados “tipos negros”. É provável que essas imagens já constituíssem o acervo da Lindemann, embora não se saiba se a empresa era a autora dos negativos. Seguindo Isis Santos (2014) e Christiane Vasconcellos (2006), esses retratos também eram utilizados por outras empresas fotográficas, como a J. Mello, para produzir e comercializar os postais com os “tipos exóticos negros” como um souvenir, o que indica que, ainda no século XX, a produção de uma imagem de Bahia materializada em corpos negros se mantinha como um negócio vantajoso na medida em que continuava a alimentar um imaginário de superioridade de uma cultura visual ocidental ao contrastar e hierarquizar a imagem que os europeus produziam de si com a das populações coloniais e subalternizadas (Barbosa, 2021; Koutsoukos, 2010; Negro, 2020; Santos, 2014; Vasconcellos, 2006).

Ainda nos anos 1900, a Lindemann buscou inovar no mercado das mídias visuais impressas de Salvador ao introduzir o serviço de clicheria que consistia em produzir clichês a partir da fotografia para que pudessem ser impressos nos jornais e revistas.² Com esse serviço, a Lindemann se sobressaiu entre os estabelecimentos de

² Clichê era o nome dado a uma chapa de zinco ou cobre que, sensibilizada, recebia a imagem fotográfica através de uma transposição. O processo de produção dos clichês era denominado de fotogravura. Essas chapas poderiam ser impressas juntamente com os textos para compor uma página de jornal ou revista.



produtos e serviços gráficos e fotográficos em Salvador, uma vez que passou a ser a fornecedora de clichês para os princípios periódicos da capital baiana.³

A introdução da clícheria não pode ser dissociada do contexto de emergência de uma moderna cultura visual impressa na cidade. Embora presente desde o século XIX, os periódicos ilustrados na Bahia e no Brasil era produzidos de forma artesanal com um conteúdo muito vinculado ao mundo político. Com a introdução dos clichês, as revistas ilustradas, em especial do gênero de variedades, se tornaram a principal mídia periódica ilustrada no mundo, na medida em que, em suas páginas, era possível ler e, principalmente, ver todo o tipo de conteúdo mudando que procurava, através de uma pedagogia visual, ensinar aos leitores a como se comportar no espaço público urbano (Lins; Oliveira; Veloso, 2010; Satterthwaite; Thacker, 2023). Em resumo, os clichês, muitos provenientes de fotografias, não só eram uma demanda da imprensa por inovação no modo como comunicar por imagens, como também demandavam da própria imprensa o desenvolvimento de estratégias editoriais responsáveis por incorporar as imagens fotográficas nos jornais e nas revistas.

O desejo de se estabelecer como uma das principais empresas de serviços gráficos e fotográficos não ficou apenas no fornecimento de clichês para os periódicos de Salvador. Em 1916, José Dias da Costa firmou sociedade com Diomedes Gramacho, um dos seus funcionários, e fundou a *Renascença*. Medindo 27x18 cm, o que já a colocava como um periódico de grande dimensão se comparado aos seus concorrentes locais, a revista, na sua primeira fase, tinha periodicidade mensal e circulou interruptamente na capital e no interior da Bahia e em algumas cidades do Brasil até 1931. A maioria das suas edições variava entre 40 e 50 páginas. Porém, em algumas, geralmente publicadas em efemérides como o Natal ou aniversário de fundação da revista, a quantidade de páginas costumava alcançar 80 páginas. Geralmente, um pouco menos da metade das páginas de *Renascença* eram dedicadas aos anúncios e reclamos. Em várias edições, com exceção da capa, quase sempre as primeiras 9 ou 10 páginas eram dedicadas àquele tipo de conteúdo, o que geralmente também acontecia com as dez páginas finais. Seja como for, essa quantidade era muito superior à de alguns periódicos baianos que circularam paralelamente a *Renascença*. Revistas semanais como *Artes & Artistas* e *Semana Sportiva* quase

³ Destaque para a *Revista do Brasil* (1906 – 1912) e o jornal *A Tarde* (1912). O primeiro foi a principal revista ilustrada baiana nos anos 1900. Por sua vez, o *A Tarde* foi um dos primeiros a utilizar as imagens fotográficas de modo mais sistemático no periodismo diário.



raramente ultrapassavam as 20 páginas, enquanto *A Luva* e *A Cegonha*, das edições que conseguimos localizar, se aproximavam de *Renascença* ao também terem entre 40 e 50 páginas.

Como uma revista de variedades, podemos encontrar uma diversidade expressiva de conteúdos voltados para temas como esporte, moda, comportamento feminino, curiosidades, militarismo, ciência, religião, entre outros. Esse material poderia ser visto tanto na forma avulsa através de artigos, contos, poemas, como na forma de seções.

José Dias da Costa e Diomedes Gramacho, como empresários ligados ao ramo da fotografia, faziam questão de destacar que um dos diferenciais de *Renascença* era a farta utilização de fotogravuras de qualidade. Em várias edições encontramos notas informando que a próxima edição da revista viria com um extenso e copioso registro fotográfico dos eventos que ocorriam na cidade. Sem dúvida, isso era uma forma de se destacar entre as concorrentes que não possuíam tantos clichês ou serviço de reportagem fotográfica próprio.

Ao folhearmos dezenas de edições de *Renascença*, notamos que a grande maioria delas possuía mais de 50 clichês. Em edições mais trabalhadas, essa quantidade facilmente aumentava para mais de 80. Nenhuma revista voltada para a Bahia e publicada no estado no período chegou perto de *Renascença* nesse aspecto. *Artes & Artistas*, *Semana Sportiva* mal alcançavam dez fotogravuras por edição, enquanto a *Cegonha* chegou a ter 25 clichês em um número considerado fartamente ilustrado.

Os clichês eram utilizados para produção de todo tipo de conteúdo. Entre os mais comuns podemos citar retratos, caricaturas, vistas urbanas, instantâneos, flagrantes e cotidiano da cidade. Contudo, a principal forma de utilização eram as reportagens fotográficas que buscavam registrar eventos como efemérides cívicas, campeonatos esportivos, visitas de políticos, oferecendo a estes fenômenos uma monumentalidade no modo como eram apresentados pelas imagens. Para garantir este impacto, geralmente as reportagens fotográficas eram compostas por amplas sequências de grandes clichês que procuravam oferecer aos leitores os detalhes de um evento.

Dentro da dinâmica de produção das reportagens fotográficas, o carnaval de Salvador foi um dos eventos mais exibidos nas páginas da *Renascença*. Buscando



ratificar nos leitores e ideia de a revista ser a principal publicação ilustrada da Bahia, a maneira mais impactante que os editores encontraram para noticiar a festa momesca foi com a publicação de grandes e nítidos clichês de fotografias instantâneas na forma de reportagens. Nas edições que trataram do carnaval, foi possível encontrar mais de dez fotografias. Essas imagens procuram apresentar sobretudo os cursos automotivos que percorriam a Avenida 7, bem como os bailes carnavalescos dos clubes das elites soteropolitanas, como Clube Euterpe e o Bahiano de Tennis.

Inaugurada em 1915, a Avenida 7 foi considerada um símbolo dos melhoramentos urbanos empreendidos durante a gestão de J. J. Seabra (Leite, 1996; Pinheiro, 1922). Para uma parte da imprensa da época, aquelas reformas representavam a definitiva entrada da capital baiana na modernidade. A construção da Avenida Sete permitiu o tráfego de veículos automotores, um outro símbolo do progresso.

Apesar de em Salvador já existirem cursos carnavalescos através dos desfiles das chamadas grandes sociedades carnavalescas, a presença dos automóveis e dos bondes elétricos utilizados como pranchões a desfilar na rua poderia, de certa forma, representar um ápice da modernização da cidade através da festa momesca. A *Renascença* não apenas registrou esse movimento como mediou a relação entre cidade, modernidade e carnaval através da produção de uma visualidade que procurava oferecer uma dimensão monumental ao carnaval, visando a produzir uma memória visual sobre a cidade. Não custa lembrar que os editores percebiam a *Renascença* também como uma espécie de álbum de Salvador no qual fosse possível colecionar, recortar as imagens ou mesmo produzir um arquivo visual com uma memória da grandiosidade daquele presente.

Grandes e nítidas, essas imagens muitas vezes ocupavam páginas inteiras de uma edição e buscavam dar a ver em detalhes o movimento carnavalesco elitizado, como senhorinhas nos carros com a capota aberta, grupos de jovens divertindo-se em cima dos pranchões e famílias dançando nos salões dos clubes sociais. Não encontramos pessoas negras na condição de protagonistas dessas imagens. No geral, esse grupo aparece mais na condição motorista dos veículos que transportavam as jovens brancas ou como transeunte que parava para observar os desfiles dos pranchões. Em resumo, essas imagens podem indicar como a modernização da



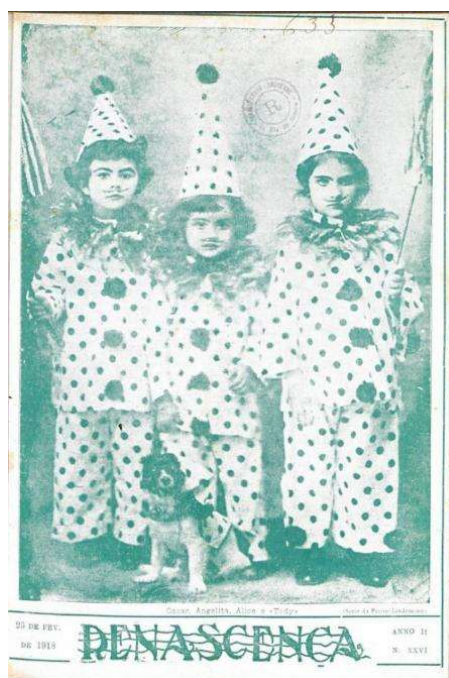
cidade e dos seus costumes pelo carnaval passava pela massificação de imagens povoadas de símbolos do progresso, como o carro e a avenida, e as mulheres e homens jovens e brancos.

Os retratos de carnaval na *Renascença*

As reportagens fotográficas eram o carro-chefe da cobertura do carnaval de Salvador pela revista. Contudo, aquelas imagens também dividiam espaço com outras que igualmente ajudavam a compor um repertório visual da festa momesca. E aqui estamos falando dos retratos.

De longe, em termos quantitativos, as fotografias de carnaval tiradas nos estúdios da Lindemann superam em muito os outros tipos de clichês. Pelo menos mais de 300 gravuras foram identificadas nas páginas de várias edições da *Renascença*. Não nos surpreende tal soma na medida em que, como se sabe, a revista fazia parte da empresa fotográfica. É possível que uma parte considerável do lucro do empreendimento viesse dos seus serviços fotográficos. A Lindemann produzia diversos retratos e fazia questão de anunciá-los em suas propagandas como um dos seus principais trabalhos. Com efeito, o carnaval era uma ótima oportunidade de aumento das receitas uma vez que, naquele período, aumentava-se a demanda por aquele tipo de registro. Seguramente, umas principais formas de seduzir os clientes era destacar os seus retratos nos principais espaços da revista. Muitas capas das edições dedicadas à cobertura do carnaval de Salvador eram ilustradas com retratos. Outro espaço bastante atraente era a página que abria uma edição, geralmente destinada ao editorial do mensário e que vinha logo após as páginas reservadas aos anúncios.

Figura 1: Capa de uma edição da *Renascença* com um retrato de carnaval



Fonte: Renascença

Figura 2: Página de abertura de uma edição estampando clichês de retratos



Fonte: Renascença



Não só na quantidade de fotografias verificamos uma certa demanda por este tipo de retrato, mas também no próprio modo como os editores do mensário os publicavam. É bem provável que a publicação de retratos de carnaval em espaços da revista fosse uma estratégia de venda deste tipo de imagem. Além disso, não raramente encontramos alguma nota explicativa sobre a dificuldade da revista em publicar todos os retratos de carnaval na edição voltada para a cobertura do tema. Em um certo número, os editores da revista pareciam acalmar os seus clientes, lembrando que era “considerável o número de crianças fantasiadas que procuraram a Photo-Lindemann para suas poses nos três dias do Carnaval. Todos têm direito a seus retratinhos neste e número a seguir da *Renascença*”. Em uma outra nota, os responsáveis pelo mensário parecem se vangloriar da procura das pessoas pela revista para a publicação das suas efígies de carnaval. Para os editores, “ao leitor inteligente certo não terá passado despercebido o extraordinário número de retratinhos infantis que está revista tem estampado” (*Renascença*, 1918, p.22 -23). De acordo com a direção da revista, “é que com ser o ateliê de Photo-Lindemann o mais afreguesado desta capital, timbram as crianças em preferi-lo a fim de fruir o gozo de rever seus graciosos rostinhos na “*Renascença*”, a elegante revista baiana” (*Renascença*, 1918, p.22 – 23).

Não sabemos se os editores cobravam pela publicação do retrato na revista. Contudo, uma hipótese plausível era que no custo para a realização do retrato nos estúdios da Lindemann poderia estar embutida a opção de ter a sua efígie estampada na *Renascença*, até porque tal possibilidade era de interesse dos editores como um atestado de qualidade da empresa, bem como da preferência do consumidor. Assim, os retratos de carnaval poderiam se constituir como prova da liderança da Lindemann enquanto principal empresa de propaganda das festas de Momo, registrando os movimentos nas ruas, nos bailes até nos estúdios.

Pensando um pouco nas motivações dos retratados irem, às vezes fantasiados, às dependências da Lindemann e serem alvo da objetiva da empresa, podemos imaginar que a possibilidade de ter a sua fotografia estampada na revista poderia ser uma evidência de sua participação naquele tipo de folia momesca e assim estar atualizado, em outras palavras, estar civilizando-se. Uma foto de carnaval no estúdio envolvida algumas operações. Primeiramente, o próprio ato de se fantasiar que poderia ser exclusivamente para a fotografia ou mesmo para brincar o carnaval



depois de ter sua imagem capturada. Depois, deslocar-se até a empresa e aguardar para a realização da sessão fotográfica. Podemos pensar que a própria Lindemann poderia oferecer, como era comum nos estúdios da época, a roupa a ser utilizada no retrato.

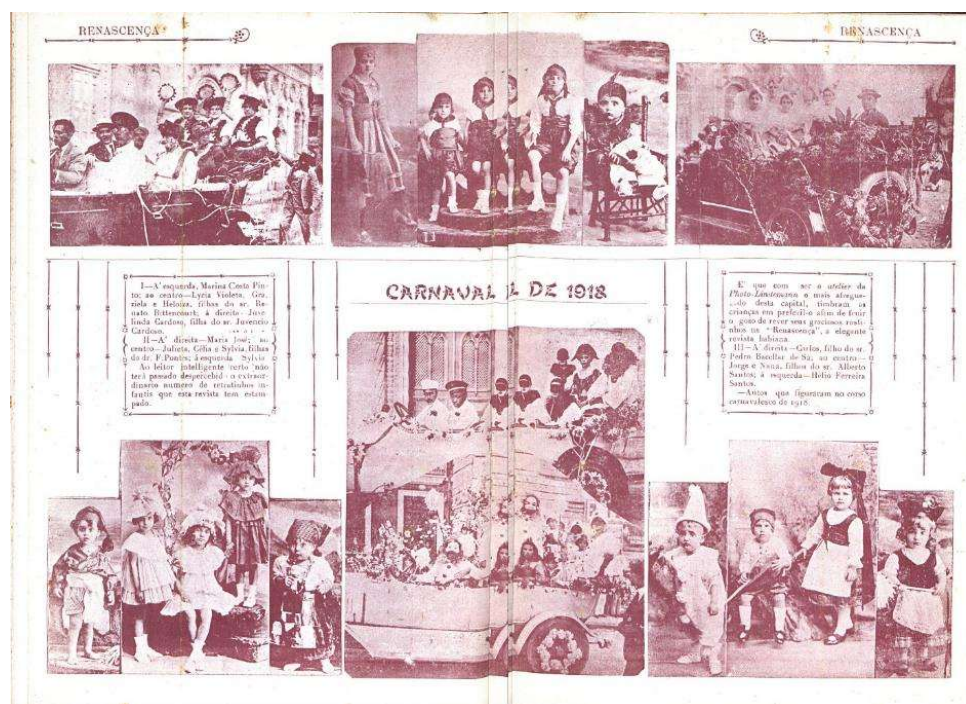
De toda sorte, estamos considerando que, possivelmente, tirar fotos no estúdio fantasiado constituía-se como uma prática carnavalesca tal como participar de bailes e pranchas o que, de alguma forma, poderia abrir possibilidade de as pessoas não pertencentes às elites participarem do carnaval da *Renascença*. Ainda que o público leitor do mensário fosse formado, sobretudo, pelas camadas mais abastadas da cidade, a Lindemann poderia ter pessoas de condição social mais heterogênea como consumidoras de alguns dos seus trabalhos. A tarefa de identificar o perfil social dos fotografados não é fácil. Porém, conseguimos perceber que alguns dos retratados no carnaval eram filhos dos funcionários da Lindemann. Eram profissionais ligados às ocupações mais modestas, associadas aos ofícios mais técnicos. Assim, ainda que tais sujeitos não tivessem condição de acesso regular à revista e não constituíssem seu público leitor, ou mesmo não tivessem como alugar um carro ou participar de uma prancha ou baile, poderia, a partir de um pequeno retrato, estar, não só na revista, como naquele tipo de carnaval, participando dele. Em uma nota, os proprietários do mensário lembravam “às nossas gentilíssimas leitoras e bons amiguinhos” que “as crianças e senhorinhas que se fizerem retratar na Photo-Lindemann durante as festas do carnaval terão suas respectivas efígies em número especial desta revista que circulará em 15 de março próximo” (*Renascença*, 1919, p.37). Este é um indício que pode revelar que muitas pessoas poderiam ter uma fotografia de carnaval também como forma de sair na revista.

Voltando o nosso olhar para a forma e o suporte desses retratos, a ampla maioria possuía um formato pequeno, retangular e em perspectiva vertical. No que tange à disposição dos retratos nas páginas da revista, eles ficavam ao longo das páginas da edição, não necessariamente ocupando um espaço em particular. Temos a impressão de que a disposição dos retratos por todo o impresso reforçava a ideia um número especial de carnaval.

Destacam-se os clichês na forma de mosaicos que reuniam diversos retratos. Algumas vezes, essas fotografias formavam painéis com instantâneos avulsos ou de reportagens fotográficas sobre o carnaval nos bailes e/ou nas ruas. Tal recurso, ainda

que possa ser explicado por questões de diagramação, poderia produzir um certo efeito em que o retrato pode ser colocado em uma mesma condição de visualidade, visibilidade ou importância em relação às reportagens fotográficas.

Figura 3: Mosaico com clichês de instantâneos e de retratos exibindo o movimento carnavalesco



Fonte: Renascença

Tentando compreender a escolha dos editores, é como se os retratos tivessem, guardada as devidas proporções, um valor semelhante às grandes reportagens fotográficas ou até fizessem parte destas. Com efeito, tal prática passava a valorizar o leitor que desejava ver sua fotografia na revista não apenas em páginas isoladas, mas no centro da cobertura do carnaval. Enfim, tirar foto fantasiado no estúdio, ao menos pelo modo como os editores exibiam os retratos nas páginas da revista, poderia ser uma prática tão carnavalesca quanto ir ao baile ou subir em carros e pranchas.

Os únicos textos que encontramos que se referiam explicitamente às fotografias foram os títulos e as legendas. Sobre estas, a grande parte era utilizada para identificar o retratado através do seu nome e da sua filiação paternal. A absoluta maioria das pessoas retratadas eram formadas por crianças. Porém, o que predominava eram fotografias de grupos de duas a três crianças e jovens.



As fantasias mais comuns dos retratos eram as que remetiam aos Pierrôs e Colombinas, personagens típicos da *Commedia dell'Arte*⁴. De acordo com Graziela Chequer (2013, p. 33), o “carnaval e *commedia* têm em comum a ousadia da invenção (em oposição à mimesis), a associação de elementos heterogêneos, a libertação de todas as convenções”. Deste modo, esses personagens, quando pensados no contexto do carnaval, poderiam ser associados a ideias de permissividade, trazendo um contraponto a uma ideia de seriedade do cotidiano.

Especialmente o pierrô, desde os finais do século XVIII, foi se tornando cada vez mais um tema para uma arte não necessariamente vinculada à cultura popular que originou as representações teatrais da *Commedia dell'Arte*. Poetas, romancistas e pintores, ligados os movimentos da arte moderna como o impressionismo, expressionismo e simbolismo, a partir daquele momento, apropriam-se do pierrô e atribuíram novos sentidos a este personagem como a melancolia, a elegância e o gosto refinado, mas também atualizando as ideias de transgressão às tradições, regras e convenções sociais (Green; Swan, 1986). Em alguma medida, o caráter transgressor e questionador do pierrô também poderia ser visto no modo como a arte moderna buscava subverter as convenções e as tradições de movimentos artísticos que lhe antecederam. Assim

Liberdade, improviso, estilização, paródia, ironia, fragmentação (de si mesmo, da arte), *nonsense* como contraponto à representação, tudo isso se interpenetra na *commedia dell'arte*, e tudo isso foi importante na criação de uma sensibilidade moderna. Surge, assim, uma zona de espelhamento entre a arte popular e a arte culta, que teve início com os românticos e os simbolistas, estes os primeiros a “oficializarem” a *commedia* (Chequer, 2013, p.35).

Em resumo, ainda que possamos ver a prática de fantasiar-se de pierrôs e colombinas como um questionamento satírico, transgressor e inventivo de valores e ordens sociais vigentes, a apropriação destes personagens pela arte moderna pode ter contribuído para que uma parte das elites e classes médias se aproximassem daquelas figuras como um modo distinto e culto de subversão da moralidade hegemônica.

Talvez seja difícil imaginar que, ao vestir-se ou vestir seus filhos e filhas de pierrô ou colombina para algumas poses em um estúdio, certas pessoas estariam

⁴ *Commedia dell'Arte* italiana eram trupes itinerantes que viajavam pela Europa durante o Renascimento apresentando peças teatrais com paródias, poemas e sátiras marcadas pelo improviso. Nessas apresentações alguns personagens típicos se consolidaram como o Pierrô, a Colombina e o Arlequim.

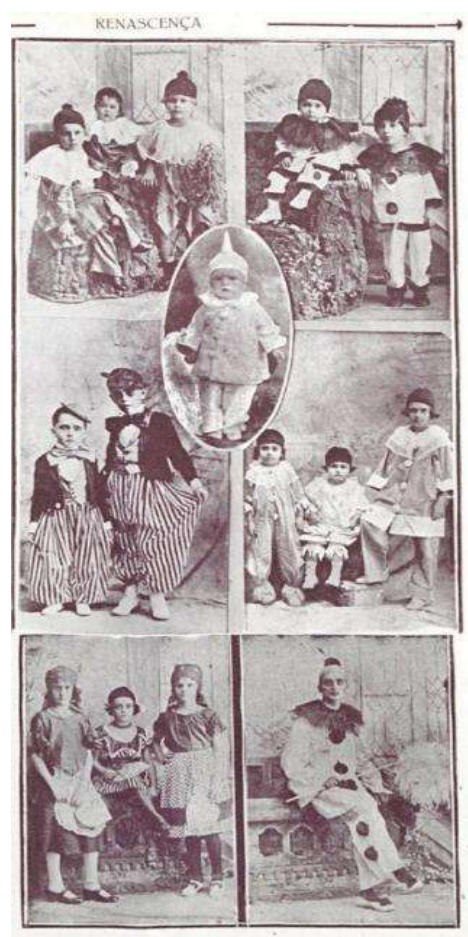
buscando se aproximar de pinturas clássicas e modernas como as que apresentavam os principais personagens da *commedia*. É bem provável que a sua escolha por aquelas fantasias tenha ocorrido por um modismo, para seguir uma tendência. Quem sabe estavam mais preocupados em apenas brincar e se permitir quebrar algumas convenções sem pensar muito no simbolismo da fantasia. Porém, isso não invalida o fato de elas, ao escolherem ser pierrô e colombina, estarem dialogando com imagens não unívocas destes personagens de modo que os muitos sentidos atribuídos a eles, no passado e no presente dialogicamente se entrelaçavam e sobreviviam nas fantasias.

Figura 5: Pierre Renoir - Pierrot Blanc. - c. 1901 - 1902



Fonte: Fezzi (1972)

Figura 4: Detalhe de uma página da revista com vários retratos de crianças fantasiadas de pierrô



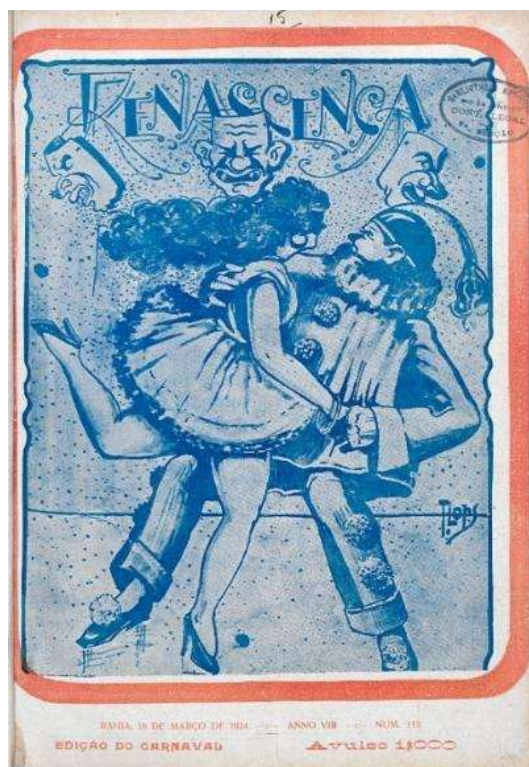
Fonte: Renascença (1920, p. 14)

Se pensarmos que muitos dos retratados nos estúdios da Lindemann faziam parte de uma classe média emergente composta, em grande parte, por profissionais liberais e comerciantes, podemos imaginar que estes pierrôs e colombinas não

deixam de expressar um desejo de transgressão e subversão de determinados valores de uma elite mais tradicional e provinciana que até então era hegemônica na sociedade soteropolitana. A historiografia sobre o carnaval localizou várias críticas deste carnaval por parte de uma elite mais conservadora que via naquela festa um antro de luxúria incondizente com um ideal de divertimento respeitável e familiar que ela julgava ser característica dos antigos carnavais. Portanto, dando a ver seus filhos como pierrôs e colombinas, parece que classe média queria estar habilitada a ser protagonista de uma forma de transgressão de determinados valores.

Do mesmo modo, povoar as páginas da revista de retratos de pierrôs, colombinas e arlequins poderia ser uma forma de os editores inserirem a Bahia em uma iconosfera na qual a imagem daquelas personagens era amplamente utilizada por revistas brasileiras e estrangeiras, para afirmação de um carnaval e de uma cidade moderna. Essa parecia ser uma estratégia na qual os editores tentavam, através dos retratos, aproximar a *Renascença* e de outras publicações de um modo que lhe conferisse prestígio.

Figura 6: Capa da *Renascença* apresentando um pierrô



Fonte: *Renascença* (1924, p. 1).

Figura 6: Capa de uma revista parisiense retratando um pierrô



Fonte: *La Vie Parisienne* (1922, p. 1).

Um outro tipo de fantasia bastante recorrente era aquele que rememorava e exaltava tipos considerados europeus como camponeses e soldados. Não foi difícil encontrar, portanto, mulheres, homens e crianças caracterizados de portugueses, italianos ou alemães como pode ser observado nos clichês da figura 8. Ao tentarmos interpretar a prática de ser fotografado caracterizado de colombina ou camponês em um estúdio durante o carnaval, acreditamos que não podemos desconsiderar que este também era um movimento de civilização do festejo a partir da inspiração de um modo europeu de se fantasiar. Talvez, a fantasia no carnaval, mais do que somente apontar para uma mera diversão, inversão de valores ou um desejo de se imaginar como bem quiser, também pode revelar um interesse de narrar histórias, costumes, valores de povos, nações, enfim, coletividades e assim expressar anseios, valores e expectativas envolvendo a identidade das pessoas ou de um grupo que se fantasiava.

Figura 7: Página da *Renascença* com diversos retratos de pessoas com fantasias de camponeses europeu



Fonte: *Renascença* (1917, p. 23)



Ao se fantasiar de um pierrô, colombina, camponês italiano, entre outros, estava implícita a ideia de ver nestes tipos ideais um modelo a ser seguido e exaltado, nem que seja fantasiado no carnaval. Também, essas indumentárias podiam ser uma forma de dar a ver costumes e tradições de povos cujos fantasiados se inspiravam enquanto ideal de sociedade e civilização a ser seguida ou pelo menos reverenciada. Enfim, estamos tentando defender a ideia da fantasia de carnaval como a expressão de um desejo das pessoas em se identificarem com elementos, costumes e práticas dos personagens que eles se fantasiavam. Nesta direção, a fantasia de carnaval é um indicativo sobre qual imagem grupo ou sociedade quer assumir ao incorporar outras imagens.

Obviamente, este é um terreno conflituoso uma vez que a busca por produzir uma imagem fantasiosa de inspiração europeia envolvia também a condenação e a perseguição de vestes e adereços que remetessem a povos, tradições e costumes que deveriam ser esquecidos ou colocados em um passado que não tensionasse o presente. Em Salvador, vários historiadores e historiadoras já demonstram como, entre negros e populares, o carnaval se constituía em um profícuo espaço de celebração e exaltação da história e das tradições dos povos africanos (Albuquerque, 2009; Fry, Peter; Carrara, Sérgio; Martins-Costa, 1988; Silva, 2018; Vieira Filho, 1995).

Além disso, a participação deles não se resumia ao entrudo. Pelo contrário, a população subalternizada também organizava clubes carnavalescos produzindo enredos, adereços, fantasias, tal como as grandes sociedades carnavalescas de inspiração europeia. Em paralelo a estas manifestações, o carnaval envolvendo a população negra também contava com batucadas e grupos conhecidos como afoxés, cujas temáticas carnavalescas estavam intimamente ligadas às festas promovidas pelo candomblé (Vieira Filho, 1995). Não seria por outro motivo, portanto, que, no início do século XX, em vários lugares do país, algumas fantasias eram proibidas pelas autoridades policiais (Cunha, 2008, 2001).

Na capital baiana, por exemplo, é possível encontrar nos jornais notas, desde pelo menos os anos 1900, com ordens que impediam determinadas fantasias e costumes. No *A Bahia*, em fevereiro de 1905, as autoridades da cidade fizeram publicar para conhecimento de todos a ordem do Dr. Secretário do Estado, chefe de



segurança, pública proibindo, entre outras coisas, “a exibição de clubes de costumes africanos com batuques” (A Baía, 1905, p.1).

Além das fantasias, no olhar recriminador das elites intelectuais, contribuírem para a manutenção de uma imagem de país “atrasado e selvagem”, também possibilitavam o fomento de práticas consideradas “desordeiras”. As historiadoras Maria Clementina P. Cunha (2001) e Fabiana Lopes da Cunha (2008) demonstram no carnaval do Rio de Janeiro a existência de ocorrências policiais que associavam alguns mascarados às práticas delituosas. Em Salvador, Jéssica Silva (2018, p.119–131) identificou, em alguns jornais da cidade, relatos de conflitos envolvendo mascarados o que ajuda a explicar que, na ordem do secretário de estado, também não era permitido “o uso de máscaras depois das 6 horas da tarde, exceto nos bailes até meia noite” (A Baía, 1905, p.1). Além disso, “máscaras maltrapilhos e ébrios serão postos em custódia, bem como deverão ser rigorosamente observadas as posturas municipais, relativamente ao entrudo” (A Baía, 1905, p.1).

Pesquisando fotografias do Carnaval na cidade, encontramos, na figura 9, uma imagem que mostra alguns mascarados na cidade. Não se conhece a autoria da fotografia, apenas conhecemos uma data aproximada, 1910. É uma fotografia que serve para pensar que, mesmo com a proibição das máscaras, a prática continuou. Além disso, essa imagem pode ser vista como uma motivação para a produção em série de retratos de estúdio como forma de, não apenas difundir, mas combater imagens de máscaras e mascarados que poderiam mostrar uma Bahia que precisava ser invisibilizada.

A profusão de retratos em série e em revista de pessoas fantasiadas para o carnaval nos estúdios pode ser vista como um esforço de povoar o imaginário da população sobre como se vestir para o festejo momesco. Mesmo que uma parte das pessoas não incorporasse essa nova visualidade ou até adotando-a sem necessariamente aprendendo a vê-la ou dar a vê-la através da fotografia em revistas, estas parecem ser fundamentais para mediar o modo como ocorria a relação entre carnaval, fantasia, indumentárias e civilidade. No estúdio da Lindemann, com uma iluminação controlada, sem a interferências de pessoas e objetos, o fotografado poderia vestir e dar a ver a sua melhor fantasia na sua melhor pose e sair na considerada melhor revista. Por sua vez, estas fotografias circulavam no imaginário

da cidade, consolidando uma cultura visual de ver e ser visto mesmo sem ter contato com a revista.

Figura 8: Fotografia flagrando um mascarado no Pelourinho durante o carnaval. c. 1910.



Fonte: Instituto Moreira Salles, s. d.

Além disso, os retratos, como um modo de fixar uma imagem do passado, seria um recurso decisivo para tentar apagar ou borrar imagens de uma história recente marcada pelos retratos dos tipos negros que, possivelmente, ainda circulavam na Bahia e na Europa (Vasconcellos, 2006; Santos, 2014). Nesta direção, portanto, a proibição das fantasias africanas ou máscaras suspeitas talvez só pudesse ter uma eficácia desejada se acompanhada da instituição de uma cultura visual carnavalesca europeia, branca, pacífica, ordeira e transgressora somente até certo ponto no cotidiano imagético da população.

Isso nos leva a aventar uma outra possibilidade de pensar na relação entre fantasias e retratos de estúdio. Nas edições de carnaval, os editores costumavam publicar contos envolvendo personagens e situações do cotidiano carnavalesco como flertes, encontros e aventuras amorosas. Nestas narrativas, as figuras do pierrô e da colombine são as protagonistas das experiências e possibilidades de gozo, inversão e perversão que o carnaval oportunizava. Em alguma medida, podemos dizer que o imaginário de aventuras experimentadas por pierrôs e colombinas constitui-se em um atrativo sedutor para a prática de não só se fantasiar daqueles personagens como



também se dar a ver caracterizado daquela maneira. Ora, no reino da transgressão contida dos clubes, carros e pranchas imaginados nos contos e reportagens fotográficas não havia espaço para máscaras maltrapilhas ou heróis africanos. As paixões possíveis eram do famoso triângulo amoroso da *commedia* de modo que, para tentar viver ou se imaginar naquelas aventuras, era preciso estar com a fantasia certa e principalmente mostrá-la para todos e todas. Portanto, as poses de gente fantasiada poderiam se constituir em uma evidência, ou melhor, em uma credencial que habilitava aquelas pessoas para a festa. Enfim, fantasiar e dar-se a ver fantasiado era um movimento de tentar disciplinar as imagens carnavalescas autorizando e desautorizando, naqueles três dias, as pessoas a serem o que quisessem.

Considerações finais

Podemos momentaneamente concluir que mais do que um mero registro do carnaval de Salvador, os retratos de pessoas fantasiadas se constituíam em um artefato que possuía uma certa agência que mobiliza leitores, leitoras e participantes da festa de momo. Na linha dos estudos da cultura visual, sobretudo a partir de Mitchell (2008) que entende que as imagens constroem visualmente uma determinada sociedade, podemos afirmar que o carnaval era um problema imagético na medida em que suas imagens não eram apenas um reflexo da festa, mas a própria festa. Tão importante quanto frequentar os salões para os bailes carnavalescos ou frequentar a Avenida Sete em cima de um carro ou bonde enfeitado, ir ao estúdio fantasiado para produzir um retrato se tornava uma prática carnavalesca naqueles novos tempos em que produzir imagens de sociabilidades mundanas era tão importante quanto a própria sociabilidade.

As mídias visuais impressas possuíam uma agência no cotidiano carnavalesco da cidade uma vez que os estúdios fotográficos e as revistas ilustradas se tornavam um elemento central de exibição e consumo de uma visualidade urbana tida como moderna. Portanto, estamos defendendo as imagens e os seus suportes como forças que não só reproduzem como produzem a própria sociedade

Devemos considerar a existência de uma atualização da prática dos retratos através das revistas ilustradas. Em meados século XIX, aquele tipo de imagem ajudava uma elite soteropolitana, notadamente provinciana, a se perceber como um indivíduo burguês, mesmo que essa percepção se restringisse a determinados



círculos. Com as revistas ilustradas, os retratos ganham uma outra dimensão ao massificarem a imagem privada no espaço público.

Por outro lado, a massificação do retrato permitiu uma apropriação de outros grupos permitindo que estes compartilhassem desses códigos e, possivelmente, os ressignificando. Por fim, essa dinâmica está articulada aos interesses econômicos. Lembremos que, neste momento, as revistas e ilustradas eram grandes empreendimentos comerciais visando ao lucro com suas atividades. Nesta direção, percebemos a mídia impressa ilustrada existindo dentro de um campo editorial relativamente autônomo em constante diálogo e conflito com a sociedade que o produziu e que era produzida por ele. Assim, ainda que existisse na revista um setor intelectualizado que pudesse ver nos retratos uma prática de civilização eurocêntrica, outros talvez estivessem mais interessados em massificar a imagem independente da sua simbologia.

Isso não significa desconsiderar a dimensão racialsita entre o retrato, a fantasia e o carnaval. A produção em série daquele artefato visual pode ser percebida dentro de um esforço maior de embranquecimento no contexto pós-abolicionista de reorientação das relações raciais e das suas hierarquias (Albuquerque, 2009). Retratos de pessoas com fantasia inspiradas no carnaval europeu, quando publicados em série e em revista, pareciam ser fundamentais na produção de um arquivo, de um lugar de memória visual responsável por produzir uma espacialização que disputasse com grupos subalternos a ocupação do espaço urbano. Em outras palavras, a memória mediada pela mídia não apenas buscava produzir uma lembrança na rememoração ou esquecimento de quem experimentava o carnaval, mas também quem poderia aparecer nos espaços da cidade aproveitando a festa de momo. A massificação de retratos carnavalesco em estúdios e em revista disputavam nas ruas que tipo de festa uma parte da sociedade baiana deseja relegar para a posteridade.

Referências

A **BAÍÁ**. Salvador, nº 2721, 24 de fevereiro de 1905.

ALBUQUERQUE, Wlamyra Ribeiro de. **O jogo da dissimulação**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.



BARBOSA, Cibele. Imagens afro-atlânticas: usos e circuitos transnacionais da fotografia de populações negras nos tempos do colonialismo. **Tempo**, Rio de Janeiro, v. 27, n. 2, p. 530–560, 2021. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/tem/a/R3GDk4c8fjwJTrVZLnw6vKw/?lang=pt>. Acesso em: 10 jan. 2024.

BARBUY, Heloisa. O Brasil vai a Paris em 1889: um lugar na Exposição Universal. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, São Paulo, v. 4, n. 1, p. 211–261, 1996. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/anaism/a/YnxrPKPxnVT4jfzqf6ZyDK/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 26 set. 2023.

CHEQUER, Graziela. O Carnaval de Manuel Bandeira e a commedia dell’arte. **Soletras Revista**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 25, p. 32–48, 2013. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/soletras/article/view/6239>. Acesso em: 24 fev. 2023.

CUNHA, Maria Clementina Pereira da. **Ecos da folia: uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

CUNHA, Fabiana Lopes da. **Caricaturas carnavalescas: carnaval e humor no Rio de Janeiro através da ótica das revistas ilustradas Fon-Fon! e Careta (1908-1921)**. 2008. Tese (Doutorado em História) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/T.8.2008.tde-08072008-145100>. Acesso em: 25 jan. 2023.

DIAS, Olívia Biasin. **Olhares estrangeiros: impressões dos viajantes oitocentistas acerca da Bahia, sua diversidade racial e seu potencial para alcançar a civilização**. 2013. 223 f. - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/13362>. Acesso em: 23 fev. 2023.

FABRIS, Annateresa (org.). **Fotografia: usos e funções no século XIX**. São Paulo: EDUSP, 1991.

FABRIS, Annateresa. **Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

FRY, PETER; CARRARA, SÉRGIO; MARTINS-COSTA, Ana Luiza. Negros e brancos no Carnaval da República Velha. In: REIS, João José (org.). **Escravidão e invenção da liberdade: estudos sobre o negro no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

GREEN, MARTIN; SWAN, John. **The triumph of Pierrot: the commedia dell’arte and the modern imagination**. Pennsylvania: Penn State Press, 1986.

JORNAL DA BAHIA. Salvador. 29, ago. 19875.

KOSSOY, Boris. **Dicionário histórico-fotográfico brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)**. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2002.

KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. **Negros no estúdio fotográfico: Brasil, segunda metade do século XIX**. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

LEITE, Rinaldo. **E a Bahia civiliza-se... Ideais de civilização e cenas de anti-civilidade em um contexto de modernização urbana. Salvador, 1912-1916**. 1996.



176 f. Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1996. Disponível em: https://ppgh.ufba.br/sites/ppgh.ufba.br/files/3_e_a_bahia_civiliza-se_ideais_de_civilizacao_e_cenas_de_anti-civilidade_em_um_contexto_de_modernizacao_urbana._salvador._1912-1916.pdf. Acesso em: 20 nov. 2020.

LINS, Vera; OLIVEIRA, Claudia; VELLOSO, Mônica Pimenta. **O moderno em revistas: representações do Rio de Janeiro, 189 a 1930**. Rio de Janeiro: Garamond, 2010.

MARTINS, Ana Luiza. **Revistas em revista: impress e práticas em tempos de República, 1890-1922**. São Paulo: EDUSP, 2001.

MAUAD, Ana Maria. Entre retratos e paisagens: modos de ver e representar no Brasil oitocentista. **Studium**, Campinas, n. 15, p. 3–9, 2004. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/studium/article/view/11764>. Acesso em: 10 dez. 2021.

MAUAD, Ana Maria; LOUZADA, Silvana; DE SOUZA, Luciano Gomes. Das revistas ilustradas ao fotojornalismo independente: itinerários da prática fotográfica no Brasil do século XX. **Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía**, Málaga, n. 22, p. 221–254, 2021. Disponível em: <https://revistas.uma.es/index.php/fotocinema/article/view/11713>. Acesso em: 22 fev. 2023.

MENDES, Ricardo. Um Fotógrafo entre Duas Cidades. In: FERRAZ, Vera Maria de Barros (org.). **Imagens de São Paulo: Gaensly no acervo da Light (1899-1925)**. São Paulo: Fundação Patrimônio Histórico da Energia de São Paulo, 2001.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 23, n. 45, p. 11–36, 2003. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbh/a/JL4F7CRWKwXXgMWvNkdFCDc/?lang=pt>. Acesso em: 20 out. 2020

MITCHELL, William John Thomas. **Teoría de la imagen**. Madrid: Akal, 2009.

MITCHELL, William John Thomas. **La ciencia de la imagen: Iconología, cultura visual y estética de los medios**. Madrid: Akal, 2019.

MITCHELL, William John Thomas. Mostrar o ver: uma crítica à cultura visual. **Interin**, São Pa, v. 1, n. 1, p. 1–20, 2006. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/5044/504450754009.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2020.

NEGRO, Antonio Luigi. O cartão-postal no Brasil do início do século XX: suporte para o encontro entre imagem e ação. **História, Ciências, Saúde-Manguinhos**, Rio de Janeiro, v. 27, n. 3, p. 967–982, 2020. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/hcsm/a/Ln9mcNZZt9wCGfDPNCbwkhP/?lang=pt>. Acesso em: 10 maio 2022.

PINHEIRO, Eloísa Petti. **Intervenções públicas na freguesia da Sé em Salvador de 1850 a 1920: um estudo de modernização urbana**. 1992. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1992.



REASCENÇA. Salvador, ano II, nº 26, 25 fev. 1918

REASCENÇA. Salvador, ano III, nº 39, 25 fev. 1919.

REASCENÇA. Salvador, ano VI, nº 87, mar. 1922.

REASCENÇA. Salvador, ano VIII, nº 113, 16 mar. 1924.

REASCENÇA. Salvador, ano IV, nº 52, 29 fev. 1920.

REASCENÇA. Salvador, ano I, nº 10, fev. 1917.

REASCENÇA. Salvador, ano II, nº 26, 25 fev. 1918

LA VIE PARISIENNE. Paris, nº 60, 28 jan. 1922.

SAMPAIO, Consuelo Novais. **50 anos de Urbanização: Salvador da Bahia no Século XIX**. Rio de Janeiro: Versal, 2005.

SANTOS, Isis Freitas dos. **“Gosta dessa baiana?” crioulas e outras baianas nos cartões postais de Lindemann (1880-1920)**. 2014. 134 f. Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014. Disponível em: https://repositorio.ufba.br/handle/ri/18776?locale=pt_BR. Acesso em: 10 nov. 2022.

SATTERTHWAITE, Tim; THACKER, Andrew. **Magazines and Modern Identities: Global Cultures of the Illustrated Press, 1880-1945**. New York: Bloomsbury Visual Arts, 2023.

SILVA, Jéssica Santos Lopes da. **O “império das circunstâncias”: carnaval e disputas políticas nos pós-abolição (Salvador, 1890-1910)**. 2018. 144 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/31888>. Acesso em: 10 set. 2022.

TURAZZI, Maria Ines. **Poses e Trejeitos na Era do Epetáculo**. Rio de Janeiro: Rocco/Funarte, 1995.

VASCONCELLOS, Christiane Silva de. **O circuito social da fotografia a gente negra: Salvador 1860-1916**. 2006. 187 f. Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/35580>. Acesso em: 20 set. 2022.

VIEIRA FILHO, Raphael Rodrigues Vieira. **A Africanização do Carnaval de Salvador: recriação do espaço carnavalesco (1876-1930)**. 1995. Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1995.

★

Este é um ARTIGO publicado em acesso aberto (*Open Access*) sob a licença *Creative Commons Attribution*, que permite uso, distribuição e reprodução em qualquer meio, sem restrições, desde que o trabalho original seja corretamente citado.