

Universidade Estadual de Campinas

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

Pós-Graduação em História

MAURÍCIO NUNES LÔBO

Imagens em Circulação:

**Os Cartões-Postais produzidos na cidade de Santos
pelo fotógrafo**

José Marques Pereira no início do século XX

Dissertação de Mestrado
apresentada ao Programa de Pós-
Graduação em História do Instituto
de Filosofia e Ciências Humanas da
Universidade Estadual de
Campinas, sob a orientação da Prof^a
Dr^a Cristina Meneguello.

Este exemplar corresponde à redação
final da Dissertação defendida e
aprovada pela Comissão Julgadora em
27/ 08 / 2004

BANCA

Prof^a Dr^a Cristina Meneguello (orientadora)

Prof^a Dr^a Iara Lis Schiavinatto Carvalho Souza

Prof^a Dr^a Silvana Rubino

AGOSTO/ 2004

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP**

Lobo, Maurício Nunes
L784i Imagens em circulação: os cartões-postais produzidos na cidade de Santos pelo fotógrafo José Marques Pereira no início do século XX./ Maurício Nunes Lôbo. - - Campinas, SP: [s.n.], 2004.

Orientadora: Cristina Meneguello.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de
Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Fotografia documentária--Santos (SP)--Séc. XX. 2.
Fotografia—Brasil--História. 3. Fotografia--Aspectos sociais--
História. 4. Memória—Aspectos sociais--História. 5. Arte e
fotografia. 6. Cartões postais—História—Séc. XX. I.
Meneguello, Cristina. . II. Universidade Estadual de Campinas.
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III.Título.

Aos meus pais
Que acreditaram neste trabalho

Agradecimentos

Na realização deste trabalho, que devo dizer foi um processo doloroso e ao mesmo tempo gratificante, tive a colaboração e solidariedade de algumas pessoas que foram importantes na sua concretização.

Agradeço à minha orientadora, prof^a Dr^a Cristina Meneguello por acreditar no meu projeto.

Aos membros da banca de qualificação, Prof^a Dr^a Iara Lis e Prof^a Dr^a Silvana Rubino, pelas sugestões e caminhos apontados.

Ao CNPq, pela ajuda financeira.

À atenção e apoio do colecionador João Emílio Gerodetti, que gentilmente nos reproduziu alguns dos cartões-postais de sua coleção.

Aos funcionários do Museu Paulista; da Fundação Arquivo e Memória de Santos; do Instituto Histórico e Geográfico de Santos; do Centro Português de Santos; da Hemeroteca e Biblioteca Municipal de Santos; do Museu do Imigrante; do Museu do Crime da Polícia Militar; do Arquivo do Estado; do Arquivo e da Biblioteca Nacional.

À todos os amigos, de ontem e hoje, que de alguma forma fizeram parte deste trabalho, em especial a Bertholdo Costa, pela colaboração dedicada, e a Mary Ferreira pela leitura do texto, dando várias sugestões e incentivos nesta difícil reta final.

Ao meu sogro, Curt e aos meus cunhados Mônica, Jacqueline e Mauro pelo apoio e leitura. Obrigado pelo carinho e acolhimento.

Aos meus pais, Sônia e Valmir, a minha avó, Alice e a minha prima Fátima, quero agradecer pelo estímulo em todos os momentos. Ainda, por fornecerem boa parte das condições necessárias para realização desta pesquisa.

À Gisele, agradeço pela colaboração em todos os processos deste trabalho, desde a montagem do projeto até a sua finalização, pelo carinho

e compreensão como lidou com o meu mau humor neste período final, e por estar ao meu lado neste momento.

Resumo

Este trabalho objetiva analisar um conjunto de cartões-postais produzidos pelo fotógrafo e editor José Marques Pereira no início do século XX, e recuperar a memória da cidade de Santos impressa nesta narrativa, no período em que o cartão-postal era o principal meio de comunicação visual de massa.

O estudo apresenta um breve histórico da fotografia a partir de concepções teóricas que apontam a essência do fenômeno fotográfico como o ato de registro. Esta abordagem permite entendermos que a fotografia funda uma nova linguagem imagética onde seu autor, o fotógrafo, possui grande importância na elaboração do discurso visual.

A metodologia para análise dos cartões-postais evidencia tratá-los como documentos/representações, testemunhas dos acontecimentos registrados e criações artísticas feitas pelo fotógrafo-editor. O caminho interpretativo segue a investigação sócio-cultural sobre a valorização do assunto registrado/editado no período, sem esquecer o exame das especificidades da linguagem estética do postal fotográfico.

Por fim, encontramos no trabalho de construção estética dos cartões-postais de José Marques Pereira a preocupação em documentar aspectos da cidade de Santos e de sua população no período que surgiam e desapareciam ao ritmo acelerado das transformações urbanas e sociais.

Abstract

This work aims at analyzing a set of postcards, produced by photographer and editor José Marques Pereira in the beginning of century XX, and recuperates the memory of Santos city stated in this narrative in a period when the postcard was the main means of mass visual communication.

The study presents a brief history of photography starting from theoretical conceptions that indicate the essence of photographic phenomenon as the act of register. This approach enables us to understand that the photography is founded on a new “imagistic” language where its author, the photographer, has a great importance in the elaboration of visual discourse.

The methodology for analyzing the postcards evidence to treat them as documents/ representations, testimonies of the registered occurrence and artistic creations made by the photographer-editor.

The interpretative way follows the social and cultural investigation around the valorization of the registered/ edited subject within the period, without forgetting the specifications exam of the postcard esthetic language.

At last, we found in the esthetic construction work of José Marques Pereira's postcards the concern in documenting aspects of Santos city and its population during the period when they appear and disappear to the accelerated rhythm of social and urban transformations.

SUMÁRIO

Apresentação.....	p. 1
1. Fotografia.....	p. 7
1.1. Breves considerações a respeito da fotografia.....	p. 9
1.2. Concepções teórico-metodológicas sobre a fotografia.....	p. 17
1.3. Percursos do trabalho de pesquisa.....	p. 33
2. Cartão-postal: entre a correspondência e a coleção.....	p. 39
3. José Marques Pereira e seu olhar sobre Santos.....	p. 49
3.1. José Marques Pereira: fotógrafo e editor de postais.....	p. 49
3.2. Santos: a cidade de José Marques Pereira.....	p. 63
3.3. As imagens que constroem: um olhar sobre os postais de José Marques Pereira.....	p. 71
Considerações Finais.....	p. 127
Fontes.....	p. 130
Bibliografia.....	p. 131
Anexos.....	p. 136
- Relação de títulos ou legendas dos postais editados por José Marques Pereira encontrados.	
- Reprodução de documentos.	

APRESENTAÇÃO

A minha aproximação da fotografia com olhos de um curioso amador se deu quando ainda estava na faculdade de Ciências Sociais em Araraquara. Buscando conhecer as técnicas e mecanismos do aparelho fotográfico, fiz um curso de fotografia preto e branco com revelação, e me encantei definitivamente ao ver surgir, como mágica, a imagem do papel branco na bandeja de revelação dentro do laboratório.

Desta magia não me separei mais, tornando-se uma prática freqüente para mim. Da prática passei a teoria e resolvi então estudar a fotografia no campo da História, área onde realizei pesquisa de Iniciação Científica sobre a transição do escravo ao trabalho livre no Estado de São Paulo, sob orientação da prof^a. Dr^a. Maria Lúcia Lamounier e que culminou na monografia de conclusão de curso “Lutas e conquistas dos ferroviários: o processo de trabalho na Santos-Jundiaí”.

O projeto de pesquisa apresentado no programa de pós-graduação em História desta Universidade intitulado “Imagens da Urbanização: Fotografias e Cartões-Postais Produzidos na Cidade de Santos 1889-1920” visava trabalhar com imagens que evidenciassem o processo de transição de cidade colonial à cidade moderna, perpassado no interior de Santos, minha terra natal, na virada do século XIX ao XX, período de intensas transformações urbanas.

O grande volume de imagens encontradas nos arquivos demonstrava por um lado o quanto foram registradas, pelos fotógrafos, as mudanças sócio-econômicas do período na cidade de Santos, e por outro a ‘memória’ de quais grupos elas colaborariam a reconstruir¹.

O recorte de pesquisa, sempre necessário, incidiu sobre a autoria das fotografias, norteado por uma concepção de resgate do universo social

¹ A construção e manutenção da memória sempre foi objetivo dos grupos dominantes na busca de perpetuar seus interesses, como nos mostrou Jacques Le Goff. *História e Memória*, Campinas, 3 ed, Ed. Unicamp, 1994. p. 426.

e os possíveis interlocutores do agente, visando analisar o conjunto de imagens articulada às suas relações de produção.

Neste momento, a figura do fotógrafo José Marques Pereira ganhou destaque por haver aproximadamente 220 fotografias atribuídas a ele na Fundação Arquivo e Memória de Santos. Além das fotografias, encontramos inúmeros cartões-postais deste autor mantidos por colecionadores particulares (identificados no capítulo I) e pelo Museu Paulista. O conhecimento do trabalho de José Marques Pereira, por historiadores, colecionadores de fotografias e cartões-postais antigos, funcionários da Fundação e de outros arquivos não vai além do acervo de fotografias e cartões-postais deixados pelo autor.

A trajetória pessoal e profissional de José Marques Pereira esteve obscura até aqui. Dar visibilidade a este autor e as suas imagens tornaram-se um dos objetivos desta pesquisa, devido à importância e reconhecimento alcançados por seu trabalho como fotógrafo e editor de postais na cidade de Santos no alvorecer do século XX.

Marques Pereira produziu numerosas 'vistas' de Santos, as quais contribuíram para destruir a imagem de cidade insalubre, assim conhecida desde meados do século XIX. Divulgava os novos aspectos da cidade que passava por intensas alterações urbanas e sociais. As reformas precisavam ser admiradas. As fotografias de José Marques Pereira vinculadas no mais poderoso meio de comunicação visual da época, o cartão-postal, estão entre as primeiras que colaboraram para transformar a imagem sobre Santos e auxiliar a cidade a estar entre as mais visitadas do país.

Desta forma "as vistas", ou melhor, os cartões-postais editados por José Marques Pereira são nosso objeto de pesquisa, pois possibilitam que trabalhem com imagens de maior circulação social, que tiveram reconhecimento na época de sua realização. Nos postais, ao contrário das fotografias encontramos seu nome impresso sobre a foto, o que nos permite solucionar os problemas de autoria da sua produção.

Nos seus postais, além da cidade moderna, encontramos, arredores de Santos e de outras cidades da baixada santista, casas de pescadores, plantações de bananas, e principalmente a população local, entre trabalhadores do porto, pescadores, carregadores e outros habitantes do cotidiano do lugar. Deste modo, José Marques Pereira contribuiu para retirar a imagem de “cidade doente”, através da construção de um cenário moderno e transformado, como também documentou alguns aspectos do cotidiano dos santistas do período analisado. Neste sentido, ele elege uma memória para cidade através de lembranças de Santos impressas em seus cartões-postais.

No capítulo 1 **Fotografia**, abordamos algumas considerações a respeito da fotografia como um objeto social presente nas mais diversas atividades humanas. A larga utilização da fotografia se deve a credibilidade social alcançada ao longo de sua história em decorrência de sua capacidade de representar os fenômenos através da imagem técnica, o que levou alguns a interpretarem-na como “espelho do real”.

Diante disso esboçamos uma breve trajetória da história da fotografia enfocando concepções teóricas que entendem a sua gênese como o ‘ato fotográfico’ fundado na dupla relação de presença revelada pelo fotógrafo que acionou a câmara e pelo referente que esteve ali, de frente à câmara no momento do registro. A cena revelada é uma “imagem ato” que longe de ser um registro neutro, é um objeto-significado, na medida que seu uso está relacionado com a sua capacidade de representação, elevado ao fascínio da imagem técnica e de sua reprodução.

Finalizamos este capítulo com os percursos de nosso trabalho de pesquisa construído a partir da metodologia de Boris Kossoy em que o significado nas fotografias, e principalmente, nas fotos do passado, não é apreendido na simples observação, mas sim na comparação com outras imagens iconográficas similares e de informações escritas de diferentes origens como: bibliografia histórica no contexto mais amplo, arquivos oficiais e particulares, periódicos da época, literatura, crônicas, registros

comerciais para a reconstrução do espaço-tempo inseridos no conteúdo destas imagens².

O segundo capítulo, **Cartão-postal: entre a Correspondência e a Coleção**, procuro esboçar que o desenvolvimento tecnológico, o qual propiciou a invenção das placas secas à gelatina, e o incremento de novas técnicas de reprodução da fotografia, como a fototipia, facilitaram sua utilização em um novo suporte em fins do século XIX. O cartão-postal ilustrado colaborou para a transformação da fotografia num veículo de comunicação de massa no início do século XX, levando a um grande público imagens de paisagens, cenas românticas e eróticas, tipos exóticos e principalmente, as vistas de várias cidades do mundo.

De um breve histórico sobre o cartão-postal, delineamos sua trajetória como meio de comunicação a objeto de coleção. No caso dos postais fotográficos, diferentemente de tantas outras coleções, é possível colecionar obras de arte, objetos arqueológicos, bem como imagens de catástrofes e acidentes, além das vistas de ruas, praças e monumentos das cidades, entre outros. Acessíveis em qualquer livraria, tabacaria ou “loja de novidades”, os cartões-postais eram produzidos para comunicação e informação do grande público do período. A atitude de preservar, através da fotografia, a memória das cidades que se transformavam, ganhando novas feições e perdendo aspectos e atividades “condenadas pela modernidade”, encontra no cartão-postal, também, um meio de conservação, auxiliado pelo hábito do colecionismo.

No capítulo 3 **José Marques Pereira e seu olhar sobre Santos**, abordamos a trajetória de José Marques Pereira como comerciante de tecidos “fazendas e roupas prontas” a fotógrafo reconhecido dentro e fora da cidade pelas inúmeras vistas das cidades de São Vicente e do Guarujá, bem como das ruas centrais, das praças, do porto e de vários aspectos de

² Esta metodologia baseada na ‘análise iconográfica’, descrição dos elementos constitutivos (assunto, fotógrafo, tecnologia) aliada a ‘interpretação iconológica’, desvenda a história própria do assunto e/ou as condições de produção do registro fotográfico. KOSSOY, B. **Fotografia e História**. São Paulo: Ática, 1989. p. 40-66.

Santos, os quais alcançaram a popularidade através de um novo suporte, o cartão-postal. Evidenciamos a cidade de Santos que passava por intensas transformações urbanas e sociais devidamente registrados pelas lentes de vários fotógrafos como a construção da ferrovia São Paulo Railway no início da década de 1860, as reformas do porto, as ruas e praças centrais e a região das praias, urbanizadas nos anos 1900.

Finalmente, no último item, **A imagens que constroem: uma olhar sobre os postais de José Marques Pereira**, apresentamos a análise de alguns dos postais produzidos por José Marques Pereira. Dividimos o conjunto dos 21 cartões-postais, os quais revelam distintos aspectos de Santos e de outras cidades da baixada santista, em três temas: **1. Cidade**, composto por 9 (nove) cartões-postais; **2. Cotidiano**, constituído por 7 (sete) postais e **3. Porto**, com 5 (cinco) cartões.

Nosso objetivo é propor um olhar sobre a produção do fotógrafo e editor José Marques Pereira que revelando cenas fez história, construindo uma documentação fotográfica do início do século XX, que largamente divulgada através de cartões-postais como recordações de Santos, colaboraram na elaboração de uma memória para cidade.

1. FOTOGRAFIA

... fazer as coisas se aproximarem de nós, ou antes, das massas, é uma tendência tão apaixonada do homem contemporâneo quanto a superação de caráter único das coisas, em cada situação, através de sua reprodução. Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto de tão perto quanto possível, na imagem, ou melhor, na sua reprodução³

O advento da fotografia tornou visíveis lugares, personalidades e anônimos, aos olhos de um público sem precedentes antes de sua invenção em inícios do século XIX. A imagem fotográfica instaurou uma nova percepção, influenciando decisivamente sobre o nosso conhecimento do mundo. As artes e as ciências se serviram dela desde sua origem e, hoje não encontramos atividade humana em que a fotografia não esteja presente. As viagens exploratórias dos longínquos locais do planeta realizadas no oitocentos, à presença humana na lua, passando por acidentes, catástrofes, cenas bucólicas e pitorescas, além do espaço físico e dos costumes de variadas culturas em todo o mundo, e outros acontecimentos em que grupos e indivíduos desejaram torná-los memória, foram registrados em fotografias.

O impacto causado pela fotografia, no início do século XIX, nas sociedades onde sua presença era anunciada e, principalmente, visualizada foi imenso. As artes de representação pictórica foram as primeiras a senti-lo. Os retratos em miniatura, as silhuetas e os fisionotracos⁴ desapareceram pouco tempo depois do surgimento da

³ BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1988. p.101.

⁴ Os retratos em miniatura foram largamente produzidos por pintores, no século XVIII e início do século XIX, como forma de atender a clientela da nova burguesia, através de retratos mais baratos e ao mesmo tempo, que preservassem os ideais de representação da antiga nobreza. Já as silhuetas foram representações que apareceram por volta de 1750, e que simbolizavam o retrato de uma pessoa a partir dos contornos projetados por sua sombra. E por fim, o fisionotraço, técnica de reprodução que surge em 1786, aliando a

fotografia. Isso ocorreu, pois o sujeito observador da época, em meio às profundas transformações estruturais, formou uma nova visão do mundo de acordo com a sociedade em constante movimento e mudança. Havia condições e necessidades para uma nova forma de representação que atendesse as demandas por rapidez e precisão técnica⁵.

A procura por um modelo de representação, de acordo com as necessidades sociais, impulsionou vários pesquisadores e artistas, em diferentes locais, ao invento e aperfeiçoamento da fotografia. O contexto e as relações travadas pelos descobridores foram cruciais tanto na definição dos processos fotográficos como no reconhecimento de seus inventores⁶. Desta forma, passamos a evidenciar alguns desses processos.

técnica da silhueta e a gravura, proporcionando com rapidez e precisão – já que diminuía o trabalho da mão do artista - a reprodução de desenhos e retratos por baixos preços. FREUND, Gisèle. **Fotografia e Sociedade**. Lisboa: Veja, 1989. p. 25-31.

⁵ A preocupação com a transformação da visão no início do século XIX, que romperia com a visão clássica do Renascimento, e inaugurava uma nova percepção, a partir das imagens técnicas, está no trabalho de Jonathan Crary. **Techniques of the observer**. On vision and modernity in the nineteenth century. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1995.

⁶ As relações e os contextos em que os vários descobridores da fotografia estavam inseridos foram os impulsos das descobertas, incluindo-se dificuldades em obter determinadas substâncias e mecanismos ópticos, bem como os interlocutores que participaram do processo. MONTEIRO, Rosana H. **Brasil, 1833: a descoberta da fotografia revisitada**. Mestrado em História. Instituto de Geociências, Universidade de Campinas, SP, 1997.

1.1. Breves considerações sobre a história da fotografia

A fotografia se tornou de domínio público em 1839, quando alguns deputados franceses, liderados por François Arago, propuseram à Câmara dos Deputados que o Estado comprasse a invenção do pintor Louis Jacques Mande Daguerre (1787-1857), chamada daguerreótipo. A invenção de Daguerre foi fruto de sua sociedade com o inventor Nicéphore Niépce que já em 1826 havia produzido a primeira fotografia que se conhece. Este inventor buscava uma forma de substituir o processo litográfico, introduzido na França em 1814, em virtude de residir no interior do país e ter difícil acesso às pedras necessárias para se obter uma litografia.⁷

A nova técnica baseada na reprodução das imagens de objetos pela luz do Sol era mais prática que o processo litográfico, contudo em decorrência da imagem obtida ainda possuir pouca definição Niépce tentava aprimorar seu invento. Louis Daguerre, pintor que também trabalhava em busca de uma técnica que reproduzisse a imagem de objetos, teve conhecimento do trabalho de Niépce, propondo-lhe uma sociedade para aprimorar o invento. Os dois trabalharam juntos até a morte de Niépce em 1833. Daguerre continuou suas experiências chegando à invenção da fotografia, ou melhor, do daguerreótipo.

Daguerre enfrentou ainda muitas dificuldades, pois a falta de apoio de comerciantes e industriais em patrocinar seu invento fez tardar sua divulgação para o público geral. Desta forma foi decisivo o apoio do deputado de tendência liberal intelectual, François Arago, oriundo da burguesia republicana. Foi célebre o discurso de Arago quando da

⁷ A litografia, inventada em 1797, é um processo de reprodução onde os desenhos e textos eram feitos, em lápis próprio, sobre um tipo especial de pedra calcária fina e porosa que por contato com papel possibilitava muitas reproduções. Este processo por ser mais barato que outros processos como a xilogravura, causou grande impacto na sociedade europeia até a invenção do daguerreótipo em 1839. FREUND, Gisèle. op. cit. p. 37-8.

exposição pública da fotografia em 19 de agosto de 1939 na Câmara dos Deputados em que estavam reunidas na mesma sessão a Academia de Ciências e a Academia de Belas-Artes de Paris. Eis uma parte bastante conhecida:

Que enriquecimento viria a arqueologia a receber da nova técnica! Para copiar os milhões e milhões de hieróglifos que cobrem, mesmo no exterior, os grandes monumentos de Tebas, de Mênfis, de Karnak, etc., seriam precisas vintenas de anos e legiões de desenhadores. Com o daguerreótipo, um só homem poderia levar a bom termo esse imenso trabalho. (...) De resto, quando os observadores aplicam um novo instrumento ao estudo da natureza, aquilo que eles disso esperam é sempre pouca coisa relativamente à sucessão de descobertas de que o instrumento se torna origem. Neste gênero é com o imprevisto que devemos contar particularmente.⁸

O discurso de Arago nos revela quais os objetivos e quão positivas eram as expectativas que o novo invento poderia alcançar no intuito de auxiliar as ciências reproduzindo a mais fiel cópia desde hieróglifos até mapas astronômicos, com o trabalho de um único homem, tudo em tempo considerado reduzido. Vejamos no que se consistia o processo de Daguerre e até que ponto as premonições de Arago se verificaram.

O processo do daguerreótipo incidia na impressão de uma imagem única fixada numa chapa metálica. Contudo, tal explicação simplista não condiz com as dificuldades em se empregar o daguerreótipo quando do seu surgimento.

Em resumo, o processo de Daguerre era o seguinte:

1. polia-se perfeitamente uma lâmina de prata metálica que se encontrava fundida a uma placa de cobre (com um *polissoir*) a fim de lhe dar um brilho perfeito e de retirar de sua superfície as menores partículas que aí poderiam se localizar;
2. colocava-se a placa em uma redoma, a qual era mantida sobre um caixilho, e onde se aquecia cristais de iodo, cujo vapor, agindo sobre a prata, combinava-se com o metal

⁸ Comptes rendus des séances de l'Académie des Sciences, t. IX, p.257-266, sessão de 19/08/1839. Apud FREUND, G. op.cit. p. 39-40.

- formando uma camada amarela de iodeto de prata. A lâmina estava assim sensibilizada;
3. colocava-se a placa no interior da *câmara escura*, a qual recebia a imagem dos objetos externos através da objetiva. A luz, decompondo proporcionalmente (de acordo com a intensidade dos raios luminosos que atingiam a placa) o iodeto de prata, deixava registrada a imagem na placa, embora ainda de forma latente e invisível;
 4. após um determinado tempo de exposição – cerca de dez minutos em pleno sol de verão, no período anterior ao aperfeiçoamento das lentes e à utilização combinada de outros sais durante a sensibilização da lâmina – a placa era retirada da *câmara escura* não apresentando até este momento nenhuma imagem *visível*. Para fazer aparecer esta imagem, era necessário submeter a placa à operação de *revelação*;
 5. colocava-se então, novamente, a placa numa redoma, à pequena distância de um banho de mercúrio aquecido a uma temperatura de 60°C. Os vapores de mercúrio, entrando em contato com o metal, se condensavam unicamente sobre as partes atingidas pela luz. Tornava-se visível, então, a imagem que se encontrava latente;
 6. era necessário neste estágio fixar-se a imagem, o que se fazia mergulhando a chapa numa dissolução de hipossulfito de sódio que, dissolvendo o iodeto de prata não impressionado pela luz, tornava assim a superfície insensível e portanto a imagem permanente. Às altas luzes, correspondia na placa um depósito leitoso de mercúrio amalgamado; e às sombras, a própria prata polida do fundo;
 7. a seguir, procedia-se à lavagem com água e secagem sobre a lâmpada de álcool.⁹

Desenvolver todas estas etapas era um pressuposto necessário para se obter um daguerreótipo, modo como foi denominado, o resultado deste processo. Parece visível neste período, mais do que hoje na era das câmeras automáticas, todo o conhecimento técnico-científico acumulado de séculos de pesquisas imprescindível para a materialização do daguerreótipo, entendido aqui neste momento como a fotografia. Todas estas etapas deveriam ser cumpridas segundo as determinações, sem o qual a fotografia não seria possível. Cada etapa deve ser entendida separadamente, uma a uma, como grandes descobertas isoladas, pois

⁹ KOSSOY, Boris. **Origens e Expansão da Fotografia no Brasil no Século XIX**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980. pp. 13-4.

assim se sucederam historicamente mesmo que juntas façam parte do processo fotográfico, visão que nos mostra Machado:

(...) fotografia é, antes de qualquer coisa, o resultado da aplicação técnica de conceitos científicos acumulados ao longo de pelo menos cinco séculos de pesquisas nos campos da ótica, da mecânica e da química, bem como também da evolução do cálculo matemático e do instrumental para operacionalizá-lo.¹⁰

Longe de uma interpretação tecnicista que formula o surgimento da fotografia a partir de gênios inventores e seu desenvolvimento derivado apenas pelo aperfeiçoamento técnico, muito pelo contrário, entendemos sua invenção a partir de um conjunto de transformações sociais, econômicas e culturais, impulsionados pelo fenômeno da dupla revolução¹¹: a Revolução Francesa e a Revolução Industrial as quais alavancaram modificações estruturais, em especial na França e Inglaterra que primeiro sentiram estas mudanças e que também foram os centros pioneiros na criação de um novo modelo de representação visual.

Estas transformações foram dirigidas por uma classe emergente, a burguesia que trouxe diferentes modos de vida a partir de novas práticas sociais ocasionando profundas alterações como o crescimento da população, a urbanização das cidades e as novas relações de trabalho decorrentes da intensificação do processo de industrialização. O comércio e os negócios foram sensivelmente impulsionados pelo aumento nas comunicações - com o surgimento das ferrovias, o crescimento das estradas viárias, a intensificação do tráfego marítimo e o desenvolvimento dos correios.¹² Outras atividades como as artes e as ciências receberam também muitos incentivos da sociedade burguesa e, diante das novas

¹⁰ MACHADO, Arlindo. A Fotografia como expressão do conceito. **Revista Studium**, Campinas, n. 2. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/doi/1.htm>> Acesso em: 20 dezembro 2000.

¹¹ Termo cunhado por Hobsbawm, E. J. **A Era das Revoluções 1789-1848**. 3 ed., Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

¹² HOBBSAWM, E. J. op. cit. p. 187-201.

necessidades sociais promoveram inovações, entre estas a invenção da fotografia em inícios do XIX.¹³

As condições sócio-culturais fizeram com que outros pesquisadores, sob diferentes realidades, desenvolvessem processos de fixação de imagens pela ação da luz. Foi assim que William Fox Talbot (1800-1877), cientista inglês, desenvolveu o calótipo, processo de representação da imagem em negativo, o qual possibilitava a sua reprodução positiva em papel, princípio da fotografia moderna. Contudo, o calótipo não apresentava a mesma nitidez e nem a rapidez de registro que o processo de Daguerre, o que fez com que sua capacidade de múltipla reprodução perdesse importância frente ao daguerreótipo.

O francês, Hippolyte Bayard (1801-1877) também é considerado um dos descobridores da fixação das imagens refletidas pela luz solar. Bayard desenvolveu um processo de reprodução através do positivo direto, semelhante ao daguerreótipo, mas sobre papel sensibilizado com cloreto de prata. Este procedimento não obteve os resultados de nitidez da imagem como aqueles alcançados nas chapas metálicas, bem como, não conquistou o mesmo reconhecimento público.

No Brasil, o imigrante francês, Hercules Florense (1804–1871) também conseguiu a fixação de imagens com auxílio de materiais sensíveis a luz. A descoberta de Florense foi impulsionada pelas necessidades em obter uma forma de reprodução de seus desenhos e anotações, elaborados no período que atuou como 2º desenhista da Expedição Langsdorf, percorrendo o país. As dificuldades e especificidades em que trabalhou Hercules Florence no contexto brasileiro, na região de Campinas, em inícios do século XIX, levaram-no a descoberta de um processo

¹³ É imprescindível destacar que a invenção da fotografia teve como suporte as sucessivas descobertas da Química do século XVIII e início do XIX, iniciadas por Johann Heinrich Schulz, professor da Universidade de Altdorf. Em 1725, o pesquisador expôs acidentalmente à luz uma junção de nitrato de prata e gesso, obtendo o escurecimento do nitrato. Schulz estava preocupado com o fenômeno da fosforescência e repetiu esta experiência muitas vezes até que pudesse explicar os motivos do escurecimento do nitrato. Este processo apenas iniciava a pesquisa em busca de substâncias cada vez mais sensíveis à luz. COE, B. **Le premier siècle de la photographie**. Lausanne: Edita, 1976.

diferenciado daqueles apresentados no continente europeu¹⁴. A falta de reconhecimento fez com que Florence desistisse das disputas por prioridade da invenção¹⁵.

Todos estes processos não rivalizaram com o daguerrótipo que ao ser adquirido pelo Governo francês, permitindo sua produção industrial, possibilitou sua larga expansão e domínio do mercado internacional até a década de 1850.

Na década de 1860, o daguerreótipo perde terreno para a fotografia sobre o papel, a qual satisfazia as necessidades econômicas e políticas da época, pautadas pela ampliação do consumo e de mercado. Em 1851 surgiu o colódio úmido¹⁶, inventado pelo pesquisador Frederick Scott, possibilitando a obtenção de negativos de qualidade com maior nitidez que o calótipo, preciso e detalhado como a imagem do processo de Daguerre, e com preço inferior aos demais. Em pouco tempo passou a ser largamente utilizado pelos fotógrafos, como o processo que aliava boa qualidade das imagens com preço mais acessível que o daguerreótipo e, que diferente deste último, garantia a reprodução de cópias positivas a partir de uma mesma matriz negativa.

¹⁴ A tese sobre as especificidades, os interlocutores e as condições que colaboraram na descoberta da fotografia por Hercules Florence no Brasil são apresentados em: MONTEIRO, Rosana H. **Brasil, 1833: a descoberta da fotografia revisitada**. Dissertação (Mestrado em Política Científica e Tecnológica), Instituto de Geociências, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 1997.

¹⁵ O reconhecimento das descobertas de Hercules Florence foi tardio. Apenas recentemente com a divulgação e comprovação de suas anotações, durante os anos de 1970, atestou-se a grandiosidade de seus feitos. Tal revelação deve-se às pesquisas de Boris Kossoy, reunidas no trabalho: **Hércules Florence 1833: a descoberta isolada da fotografia no Brasil**. São Paulo: Faculdade de Comunicação Social Anhembi, 1977.

¹⁶ O processo do colódio úmido tinha esse nome, pois a placa do registro deveria ser sensibilizada com líquidos químicos imediatamente antes do ato fotográfico. O registro deveria ocorrer enquanto a placa estivesse umedecida e revelada logo após. Estas operações não poderiam ultrapassar o período de quinze minutos, o que dificultava a produção de imagens externas, longe dos estúdios fotográficos. FABRIS, A. A Invenção da fotografia: repercussões sociais. In: **Fotografia Usos e Funções no Século XIX**. São Paulo: Edusp, 1991. p.15-6.

O processo do colódio úmido propiciou a popularização da fotografia, auxiliado pelo advento da “carte-de-visite”¹⁷, o qual figurava como um novo suporte fotográfico, colocando a fotografia ao alcance do grande público. Desenvolveu-se assim, a dimensão industrial do processo fotográfico, seja pela diminuição do seu preço como pela popularização dos ícones fotográficos, ou seja, novos grupos passaram a visualizar o que antes era acessível apenas a classe abastada.

Em meados de 1880, a fotografia era eminentemente comercial. As chapas secas a gelatina, um processo revolucionário, apesar de inventadas em inícios da década de 1870, somente passaram a ser largamente utilizadas na década seguinte. As chapas secas possibilitaram a diminuição do tempo da exposição em relação ao colódio úmido e, agilizaram os trabalhos de fotógrafos, uma vez que não era mais necessária a revelação do material imediatamente após a exposição.

Uma “nova era” na história da fotografia instaurou-se em 1888, quando George Eastman inaugurou a primeira câmara Kodak¹⁸ com o lema “você aperta o botão, nós fazemos o resto”, simplificando toda atividade fotográfica. Este processo não exigia dos fotógrafos os conhecimentos necessários para revelação do filme. A câmara portátil e a película em rolo permitiam ainda mais agilidade no registro. Com a expansão industrial da fotografia surgiram o foto-amadorismo e o foto-clubismo, ampliando a vontade de fotografar.

Este momento de grande difusão da imagem fotográfica foi ampliado com o surgimento do cartão-postal ilustrado. Os primeiros do gênero

¹⁷ Carte de visite é um formato de apresentação de fotografias inventado em 1854 pelo francês André Disdéri, devido ao seu tamanho (9, 5 X 6 cm) e usado como forma de presentear amigos e/ou clientes, em geral, com retratos. Teve grande popularidade em todo o mundo, inclusive no Brasil, durante a segunda metade do século XIX. VASQUES, Pedro K. **A fotografia no Império**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. p.54-5.

¹⁸ Era uma máquina fotográfica portátil que custava 25 dólares e possuía um filme para 100 fotografias. Depois de feitas todas as fotografias o aparelho e o filme deveriam ser encaminhados para a fábrica de Rochester, onde o filme seria revelado e as fotos ampliadas. O aparelho era recarregado com um novo filme e devolvido ao cliente por 10 dólares. FREUND, G. op. cit. p. 92.

foram atribuídos a um livreiro de Oldenburg que, em 1875 editou duas séries de vinte e cinco cartões¹⁹.

O cartão-postal ilustrado por fotografias alcança no início do século XX, o auge de sua produção e consumo, auxiliado pelos grandes deslocamentos migratórios e pelo crescimento do turismo, os quais trouxeram o desenvolvimento das comunicações e a conseqüente expansão da produção de postais. Aliado a isso, o fenômeno da coleção de postais impulsionou a “febre de consumo” de ícones da época. As personalidades, os monumentos, as obras de arte, as imagens eróticas, as paisagens rurais e urbanas, as cenas cotidianas entre outros foram temas abordados por fotógrafos e editores no mundo todo.

José Marques Pereira foi um desses fotógrafos e editores de postais que, aliando o contexto e as condições em que vivia às necessidades sócio-econômicas do período, produziu cartões-postais segundo o seu olhar sobre a cidade de Santos e seus habitantes. Podemos afirmar que sua fotografia representa “um testemunho segundo um filtro cultural, ao mesmo tempo em que é uma criação a partir de um visível fotográfico”²⁰ Esta abordagem será apresentada e discutida no capítulo 3.

¹⁹ FABRIS, A. op. cit. p. 33.

²⁰ Boris Kossoy. **Fotografia e História**. São Paulo: Ática, 1989, p. 33.

1.2. Concepções teórico-metodológicas sobre a fotografia

O fascínio da imagem técnica, diante de sua nitidez, fez com que a fotografia fosse muitas vezes interpretada como produto direto da ação da natureza sem interferência humana. A redução de intervenção do operador no processo fotográfico, se comparado às artes do desenho, colaborou para que esta visão se tornasse hegemônica durante o século XIX. Tal concepção está alicerçada numa “ilusão especular”²¹, segundo a qual a fotografia é vista como espelho do real, reproduzida pelo aparelho técnico, sem influência da mão humana.

Em parte, esta projeção foi devida ao próprio daguerreótipo, que era uma imagem única produzida numa chapa metálica polida, assemelhando-se a um espelho. Por outro lado, a expansão do comércio e da indústria e as crescentes descobertas científicas ocorridas na segunda metade do século XIX, tiveram na fotografia mais do que um meio de propagação, uma forma de “comprovação” de feitos e acontecimentos que mostravam a extensão das transformações promovidas pela sociedade burguesa, de acordo com os ideais positivistas presentes no período.

A visão de espelho que fixava a imagem permaneceu durante muito tempo entre alguns interpretes da fotografia. Pesquisadores como André Bazin, realçaram seus aspectos realistas.

A originalidade da fotografia em relação à pintura reside, pois, na sua objetividade essencial. Tanto é que o conjunto de lentes que constitui o olho fotográfico em substituição ao olho humano, denomina-se precisamente “objetiva”. Pela primeira vez, entre o objeto inicial e a sua representação nada se interpõe, a não ser um outro objeto. Pela primeira vez, uma imagem do mundo exterior se forma, automaticamente, sem a intervenção criadora do homem e segundo um rigoroso

²¹ MACHADO, Arlindo. **A Ilusão Especular**: uma introdução à fotografia. São Paulo: Brasiliense; Funart, 1984.

determinismo. A personalidade do fotógrafo entra em jogo somente pela escolha, pela orientação, pela pedagogia do fenômeno, por mais visível que seja na obra acabada, já não figura nela como a do pintor. Todas as artes se fundem sobre a presença do homem; unicamente na fotografia é que fruímos da ausência. Ela age sobre nós como um fenômeno “natural”, como uma flor ou um cristal de neve cuja beleza é inseparável de sua origem vegetal ou telúrica²².

Roland Barthes é outro pesquisador que mantém o posicionamento realista frente à fotografia. O autor constrói uma elaborada metodologia propondo a interpretação fotográfica dividida em “Studium” e “Punctum”. O “studium” diz respeito a toda informação cultural, social e histórica que uma fotografia transmite e que reconhecemos nela, através de nossa cultura e das informações que recolhemos em nossa história de vida. Já o “punctum” se refere às sensações que uma fotografia desperta na subjetividade de cada um, por meio de algum detalhe impresso no registro, ou ainda, podemos reconhecê-lo na própria passagem do tempo que fixou um momento fugidio pelo ato fotográfico. Tal interpretação individualizada conserva concepções realistas quando diz que:

Chamo de “referente fotográfico”, não a coisa *facultativamente* real a que remete uma imagem ou um signo, mas a coisa *necessariamente* real que foi colocada diante da objetiva, sem o qual não haveria fotografia. A pintura pode simular a realidade sem tê-la visto. O discurso combina signos que certamente têm referentes, mas esses referentes podem ser e na maioria das vezes são “quimeras”. Ao contrário dessas imitações, na Fotografia jamais posso negar que *a coisa esteve lá*. Há dupla posição conjunta: de realidade e passado. E já que essa coerção só existe para ela, devemos tê-la, por redução, como a própria essência, o noema da Fotografia²³.

Uma outra abordagem a respeito da fotografia veio à tona com a publicação do livro “O Ato Fotográfico”²⁴ de Philippe Dubois, em 1983. O

²² BAZIN, André. Ontologia da imagem fotográfica. In: XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1991. p.125.

²³ BARTHES, Roland. **A Câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 114-115.

²⁴ DUBOIS, Philippe. **O Ato Fotográfico**. 2. ed. Campinas: Papirus, 1998.

autor recupera as definições do estudioso norte americano do século XIX Charles Sanders Peirce em relação ao signo. Para este último, os signos podiam ser icônicos, indiciais ou simbólicos. As fotografias seriam signos indiciais, representando os objetos por contigüidade física. Dubois estrutura estas diretrizes direcionando a fotografia e principalmente, o ato fotográfico como o momento onde a cortina da câmara se abre e a luz que a penetra marca a película com uma imagem refletida pelos objetos e/ou personagens. Esta marca, traço do real, seria “a prova” do duplo atestado de presença revelada: do fotógrafo que acionou a câmara e do referente que esteve ali, de frente à câmara, no momento do registro.

A fotografia é, segundo o autor, a melhor representação de uma imagem-ato que traz o momento de criação, e a criação propriamente dita, juntas e preservadas, podendo ser observadas e re-observadas por muitos espectadores enquanto o referente se conservar visível e identificável.

Esta concepção em que a fotografia é vista como a marca da passagem da luz, deixada no filme, revelando os objetos e personagens presentes no ato do registro, esclareceu melhor o paradigma da verossimilhança do referente com o real, visto como mimese, como cópia fiel, por muitos fotógrafos e estudiosos durante toda história da fotografia.

O ato fotográfico que mostra a criação do autor e ao mesmo tempo seu ato criativo não pode estar dissociado, como mostra Dubois, do seu antes e depois, isto é, de um lado a formação sócio-cultural e técnica do fotógrafo, aliado ao conhecimento científico de séculos de pesquisa materializados no aparelho fotográfico, no filme, nas químicas de revelação e fixação da imagem, além de fotômetros, filtros e demais instrumentos, e de outro lado, a divulgação das imagens fotográficas que são interpretadas e reinterpretadas, segundo fotógrafos, editores e observadores, buscando significados baseados em concepções de acordo com sua época social.

Esta visão, longe de entender a fotografia como um objeto social falso, que deturpa o passado, alerta aos pesquisadores que as imagens são produzidas por sujeitos sociais - os fotógrafos - e que constituem,

portanto, um olhar parcial, a partir de um ponto de vista determinado pelo aparato técnico-científico disponível e conhecido pelo fotógrafo, englobando o preparo do equipamento até o manuseio da câmera, mas, principalmente a intencionalidade do autor no ato de realização da imagem. Nesta concepção é preciso considerar a multiplicidade de leituras objetivadas posteriormente ao registro pelos diversos espectadores, intérpretes das imagens.

Alguns trabalhos caminham nesta linha, colaborando na compreensão da fotografia como um signo codificado, ou seja, possuindo uma mensagem simbólica interpretável. As fotografias constituiriam em fragmentos construídos a partir de um conhecimento estético e técnico do seu produtor e carregadas de sentido.

Pierre Bourdieu fez um estudo precursor sobre as fotografias de familiares na França da década de 1960, numa perspectiva sociológica, propondo uma interpretação simbólica da mesma, ou seja, que resgate os significados não aparentes. As fotografias colaboram, segundo o autor, na construção da memória familiar. Ao responder às colocações de autores que viam o signo fotográfico como reflexo da realidade, Bourdieu afirma que “se a fotografia é considerada como registro perfeitamente realista e objetivo do mundo visível, é porque se lhe destinou (desde a origem) usos sociais tidos por realistas e objetivos”.²⁵

Vilén Flusser foi ainda mais longe, clamando por uma filosofia da fotografia, uma vez que somente ela daria condições de libertar os homens da previsibilidade simbólica do aparelho.

A filosofia da fotografia é necessária porque é reflexão sobre as possibilidades de se viver livremente num mundo programado por aparelhos. Reflexão sobre o significado que o homem pode dar a vida, onde tudo é acaso estúpido, rumo a morte absurda. Assim

²⁵ BOURDIEU, Pierre et al.. **Un Art moyen**: essai sur les usages sociaux de la photographie. Paris: Les Editions de Minuit, 1965. p. 109-10.

vejo a tarefa da filosofia da fotografia: apontar o caminho da liberdade.²⁶

Os aparelhos fotográficos como outros maquinismos, na ótica de Flusser, impõem condições aos seus operadores para obterem representações. Conhecer o “input” dos aparelhos parece, aos olhos dos desavisados, solucionar o problema, contudo saber sobre o “input” e o “output” dos mesmos não responde à limitação de possibilidades para produzir imagens. Isso ocorre porque as possibilidades de registro são muitas, o que esconde sua limitação. A reflexão sobre o processo fotográfico pode auxiliar na interpretação do significado inserido nas imagens.

Arlindo Machado ao rebater as correntes realistas a respeito da fotografia apresenta em seu trabalho uma reflexão evidenciando que o código operado na máquina fotográfica é derivado do processo da câmara escura. A câmara escura, conhecida pelo menos desde o século XI no Oriente, passa a ser utilizada nas artes do desenho e da pintura a partir do Renascimento, quando foi adotada a “perspectiva central” como forma de reconstituir as três dimensões no plano bidimensional, através de cálculos matemáticos. Segundo o autor, com o surgimento da fotografia no século XIX, este modelo que busca o realismo desfrutou da “neutralidade” do aparelho para esconder uma tendência ideológica.

O que esse efeito de realidade almeja, no mesmo momento que sofisticava o seu aparato técnico de representação, é esconder o trabalho de inversão e de mutação operado pelo código, o que quer dizer: censurar aos olhos do receptor os mecanismos ideológicos dos quais esse efeito é fruto e máscara ao mesmo tempo.²⁷

²⁶ FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Hucitec, 1985. p. 84.

²⁷ MACHADO, A. op. cit. p. 28.

Machado retoma suas posições numa obra²⁸ mais recente, onde questiona a interpretação do signo fotográfico como indicial, já aqui apresentada. A origem da fotografia, segundo o autor, é o aparato técnico-científico de séculos de pesquisa, possibilitado no contexto próprio do início do século XIX.

Este caminho interpretativo nos auxilia numa compreensão da mensagem impressa nas imagens. Sem negar a característica indicial do signo fotográfico, apenas reconstrói um percurso em que a fotografia é vista como fruto da ciência, materializada num aparelho técnico e com possibilidades limitadas de registros, o que colabora na compreensão do seu significado.

As discussões a respeito do estatuto ontológico da fotografia colaboram para explicitar às suas características documentais na medida que as produções, objeto de nossa pesquisa, são registros de diversos aspectos da cidade de Santos, nas primeiras décadas do século XX.

Vale ressaltar que a fotografia se configura como objeto social na medida em que se alia ao contexto social em que foi produzida. Ela é um produto de seu tempo, deixando revelar cenas, personagens e mentalidades, constituindo um documento de sua época.

Todo documento deve ser entendido como produção humana, e, portanto, concebido desde as suas próprias condições de criação como um instrumento de poder. “O documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinham o poder”.²⁹

Os trabalhos de Boris Kossoy sobre história, teoria e metodologia da fotografia são precursores no Brasil e contribuíram para sua inserção no cenário de pesquisa do país como documento social. Em história da fotografia o autor publicou, entre outros, *Hercules Florence 1833: a*

²⁸ MACHADO, A. A fotografia como expressão do conceito. **Revista Studium**, Campinas, n. 2. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/doi/1.htm>> Acesso em: 20 dezembro 2000.

²⁹ LE GOFF, J. **História e Memória**. Campinas: Ed. Unicamp, 1994. p. 545.

*descoberta isolada da fotografia no Brasil*³⁰, em 1977, onde evidencia a invenção da fotografia, por Florence, através de vasta documentação de diários de pesquisa guardados pela família do inventor, por várias gerações. Nos diários já se encontrava a palavra “fotografia” como forma de designar o processo fotossensível, antes mesmo do termo ser utilizado na Europa, além de anotações e desenhos que comprovam a descoberta. Com esta investigação, Kossoy colaborou para o reconhecimento de Hercules Florence como um dos inventores da fotografia³¹.

Em outro trabalho, *Origens e expansão da fotografia no Brasil; século XIX*³², de 1980, Kossoy faz referência sobre a história da fotografia no Brasil, desde 1833, descoberta por Hercules Florence, até o início do século XX, relacionando as diferentes técnicas fotográficas, os temas mais abordados e os profissionais que atuaram no país, com o contexto econômico, social e cultural deste período. Nesta pesquisa, como veremos no segundo capítulo, o autor menciona o nome de José Marques Pereira entre os fotógrafos expositores de suas fotografias em cartões-postais.

Os trabalhos de Kossoy sobre teoria e metodologia da fotografia contribuíram sensivelmente para a discussão no país. Em *A fotografia como fonte de pesquisa histórica; introdução à pesquisa e interpretação das imagens do passado*³³, de 1980, expõe um método de investigação teórico, tratando as fotografias como documentos produzidos por um autor, segundo suas intenções e concepções, na escolha de um assunto determinado e utilizando uma tecnologia.

³⁰ KOSSOY, Boris. **Hércules Florence 1833: a descoberta isolada da fotografia no Brasil**. São Paulo: Faculdade de Comunicação Social Anhembi, 1977.

³¹ Particularmente pela apresentação das conclusões do trabalho no III Simpósio Internacional de História da Fotografia realizado no International Museum of Photography at George Eastman House em Rochester, N. York, em 9/10/1976, onde explicitou as descobertas de Hércules Florense sobre a fotografia no Brasil. Ver: Anexo 1 de **Hércules Florence 1833: a descoberta isolada da fotografia no Brasil**. São Paulo: Faculdade de Comunicação Social Anhembi, 1977. p. 147-154.

³² KOSSOY, Boris. **Origens e expansão da fotografia no Brasil no Século XIX**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.

³³ KOSSOY, Boris. **A fotografia como fonte de pesquisa histórica: introdução à pesquisa e interpretação das imagens do passado**. São Paulo: Secretaria da Indústria, Comércio, Ciência e Tecnologia, 1980.

Os pressupostos teóricos metodológicos abordados pelo autor em suas análises das imagens fotográficas encontram-se mais bem definidos em *Fotografia e História*³⁴, de 1989. Nesta obra Kossoy reelabora a linha teórico-metodológica do trabalho anterior propondo que a essência do fenômeno fotográfico é o ato de registro³⁵, como processo que gera todas as fotografias. Neste processo estão envolvidos três elementos: fotógrafo, assunto e tecnologia, que de acordo com ele, são constitutivos de toda imagem fotográfica, produzida ainda segundo as coordenadas espaço-tempo.

A fotografia é, portanto, produto da ação humana que, empregando uma tecnologia específica, escolhe representar um tema ou assunto, segundo um discurso artístico próprio que, por sua vez, é produzida em determinado local e época. Isto quer dizer que a fotografia, artefato final, é fruto de seu contexto, organizado a partir de um autor, o fotógrafo, que como um “filtro cultural” seleciona um determinado assunto para registrá-lo, retirando-o do fluxo do tempo. Tais características de produção a inserem como um documento social iconográfico capaz de registrar aspectos visuais fragmentários de uma infinidade de temas durante seus mais de cento e sessenta anos de existência. Esses fragmentos do espaço-tempo congelados constituem boa parte da memória visual moderna.

Nesse sentido a fotografia deve ser entendida como um documento social diferenciado dos demais. “É que as fotografias mostram, em seus conteúdos, o próprio passado”³⁶. O verismo fotográfico atribuído a verossimilhança entre o referente e seu real, devido a contigüidade física inerente as suas condições de produção, fez com que estas fontes fossem interpretadas pelos pesquisadores, por muito tempo, da mesma forma como eram vistas no século XIX, como espelhos do passado, servindo

³⁴ KOSSOY, Boris. **Fotografia e História**. São Paulo: Ática, 1989. Há também uma segunda edição deste trabalho de 2001 editado pela Ateliê Editorial, onde o texto se encontra revisto, mas preservando o instrumental conceitual e as definições da edição anterior.

³⁵ Concepção já formulada anteriormente por outros autores, vide DUBOIS, P. op.cit.

³⁶ KOSSOY, Boris. **Fotografia e História**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001. p.152

apenas como ilustrações aos textos. A “revolução documental”, mencionada pelo autor, inseriu a fotografia como documento capaz de auxiliar no conhecimento das sociedades humanas, como diz Le Goff:

A fotografia, que revoluciona a memória; multiplica-a e democratiza-a, dá-lhe uma precisão e uma verdade visuais nunca antes atingidas, permitindo assim guardar a memória do tempo e da evolução cronológica.³⁷

A fotografia inserida na pesquisa histórica é, contudo, um documento social que carece de uma abordagem específica, devido a necessidade de se conhecer as suas características estéticas e técnicas próprias, bem como, as condições no momento da tomada do registro, ou seja, o seu autor, o fotógrafo, a sua intenção de fazer uma imagem, “testemunha e criação”, um fragmento congelado do “real”, além das demais relações travadas no processo de produção da fotografia.

Esta perspectiva elaborada por Kossoy em *Fotografia e História* é estendida em outro trabalho, *Realidades e ficções na trama fotográfica*³⁸, onde a fotografia é entendida como fragmento do espaço, congelado da fruição do tempo. Este recorte do espaço-tempo é produzido por um autor, o fotógrafo, que teve a *finalidade/intencionalidade* de selecionar um assunto e registrá-lo através de uma determinada tecnologia disponível e conhecida por ele. O resultado deste processo, a fotografia, seja qual for o seu suporte, passa a ter uma “vida própria”, uma *segunda realidade*, a do documento, que ao mesmo tempo carrega as características estéticas de criação do fotógrafo de forma indivisível para toda a trajetória do artefato. Isto quer dizer que no ato de *fragmentação/congelamento*, o fotógrafo que seleciona um assunto, o faz segundo sua formação artística, compondo os elementos de forma a construir uma representação que materializada, virará um documento. “Temos na imagem fotográfica um documento

³⁷ LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas: Ed. Unicamp, 1994. p. 446.

³⁸ KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

criado, construído, razão por que a relação *documento/representação* é indissociável”³⁹.

Kossoy menciona a questão dos processos de produção e recepção da imagem fotográfica, onde de um lado o fotógrafo produz uma representação segundo suas concepções *estéticas/ideológicas* que apesar disso será sempre um documento, pois separada do presente pelo ato do registro, ganha uma nova realidade, a *segunda realidade*, e de outro lado esta fotografia é interpretada de várias formas por inúmeros receptores segundo suas culturas, suas formações morais e éticas, seus interesses profissionais, suas concepções *estéticas/ideológicas*. Ainda, segundo o autor, os receptores têm com as fotografias uma confirmação ou uma contraposição sobre a idéia que fazem dos assuntos registrados/representados, ou seja, que as *imagens mentais* que possuem sobre lugares e pessoas podem ou não entrar em conflito com as fotografias que vêem sobre os mesmos assuntos, num longo *processo de construção de realidades*.

Aí reside, possivelmente, o ponto nodal da expressão fotográfica. Seria esta, enfim, *a realidade da fotografia*: uma realidade moldável em sua produção, fluida em sua recepção, plena de verdades explícitas (análogas, sua *realidade exterior*) e de segredos implícitos (sua história particular, sua *realidade interior*), *documental porém imaginária*⁴⁰.

A imagem fotográfica possui, portanto, múltiplas interpretações de acordo com seus receptores, o que não elimina a *construção/representação* proposta pelos fotógrafos com o objetivo de transmitir uma mensagem específica. A mensagem fotográfica dirigida, desde muito tempo, foi de interesse dos governos, empresas e negociantes que perceberam desde a invenção de Daguerre, uma forma convincente de propagandear seus feitos e produtos através de um meio de grande verossimilhança com o real.

³⁹ Idem. Ibidem, p. 31.

⁴⁰ Idem. Ibidem, 47-8.

Neste sentido, a fotografia tomou novas proporções, em fins do século XIX, quando foi vinculada nos meios de comunicação com o desenvolvimento de novas técnicas de impressão gráfica. Estampadas primeiro nos cartões-postais ilustrados antes de serem vinculadas na imprensa, as fotografias tornaram-se o principal meio de informação visual.

Nos meios de comunicação a fotografia ganha um co-autor ou até mesmo um novo autor, o editor de imagens que atua na “escolha” da foto que mais tenha relação com o texto, objetivando comunicar uma informação. Neste trabalho de pós-produção, o editor pode e muitas vezes faz “recortes” de elementos nas imagens visando comunicar um discurso. Assim, pessoas e objetos somem das cenas registradas pelos fotógrafos, espaços são escurecidos ou clareados, entre outras possibilidades de manipulação de imagens facilitadas hoje pela era digital, enquanto aparecem os já habituais títulos e legendas que informam/controlam a leitura das fotografias durante o que Kossoy denomina de: *o processo de construção da interpretação*⁴¹.

O método de investigação elaborado por Kossoy, encontrado em *Fotografia e História* e em *Realidades e ficções na trama fotográfica*, está baseado em interpretações e conceitos da história da arte e da fotografia⁴². Propõe que a desmontagem do signo fotográfico inicie pela *análise iconográfica* onde os pesquisadores devem promover uma verdadeira investigação do documento, buscando desvendar cada um dos elementos constitutivos da fotografia (fotógrafo, assunto e tecnologia), ou seja, procurar as informações sobre a identidade, o período e local de atuação do fotógrafo, assim como o objetivo da realização das fotografias, incluindo

⁴¹ Idem. Ibidem, 55.

⁴² Sobre a história da arte o autor refere-se entre outros a terminologia e os conceitos “Iconografia” e “Iconologia” de PANOFISKY, Erwin. **Significado nas Artes Visuais**. 2^a ed. São Paulo: Perspectiva, 1979. Já sobre a fotografia aborda os trabalhos de FRANCASTEL, Pierre. **A Realidade Figurativa**. São Paulo: Perspectiva, 1972 e KEIM, Jean. **La photographie et l’homme**. Paris: Casterman, 1971, onde se encontra a base para os conceitos de realidade exterior e interior, primeira e segunda realidade.

se as mesmas foram ou não encomendadas. A pesquisa sobre a tecnologia deve envolver o desvendar dos processos utilizados pelo fotógrafo na obtenção dos registros, além de revelar os utensílios, os materiais, as lentes, os papéis, etc, para entre outras, definir as possibilidades e limitações disponíveis em cada período. E por fim, ao assunto devemos ir além do objeto fotográfico, o artefato, buscando a origem do tema no tempo e espaço reais, através de outras fontes de pesquisa da época do registro, como jornais, almanaques, literatura, entre outros materiais produzidos na época do registro que auxiliem na história do assunto. Aliado a isso se deve proceder a uma minuciosa análise dos elementos icônicos do conteúdo da fotografia para que os pesquisadores melhor visualizem o processo de criação elaborado pelo fotógrafo.

No segundo momento, diante das informações iconográficas, os pesquisadores precisam questionar além das fronteiras do documento, o que não pode ser visto na imagem, as suas entrelinhas, assim devem promover a *interpretação iconológica* da fotografia, realçando seu caráter de representação construída e elaborada pelo fotógrafo. Para isso o autor sugere dois caminhos: resgatar a história do assunto seja no ato do registro seja de forma independente, para mensurar a sua escolha pelo fotógrafo como elemento representativo do discurso visual de uma determinada época. Um outro caminho é desvendar o processo de criação da fotografia, os condicionantes estéticos/ideológicos utilizados pelos fotógrafos na construção do discurso imagético.

O método visa possibilitar que a investigação siga do iconográfico, o visível nas fotografias, para o iconológico, ou seja, o invisível que ficou perdido no tempo do registro, onde cenas e personagens preservados “não falam” aos observadores, e, portanto necessitam do olhar investigativo do pesquisador que na “desmontagem” do objeto fotográfico recupera a memória nos momentos congelados.

O instrumental teórico-metodológico proposto por Kossoy nos parece englobar algumas das questões cruciais a respeito do trabalho com fontes

fotográficas do passado e do presente, sendo neste aspecto um dos pioneiros no país, contudo parte das variantes teórico-metodológicas para análise e interpretação das fotografias não se encontra suficientemente esboçada e explicitada nos trabalhos teóricos já mencionados, bem como nas análises fotográficas empreendidas pelo autor em outras pesquisas. Um bom exemplo é o tema a respeito da trajetória da fotografia após o registro. Questões como: onde foram utilizadas? Em que meios? E por quem? Não se encontram contempladas, ainda que o autor mencione o percurso de uma fotografia como processo de construção da memória, onde ela passou por “várias mãos” que lhe atribuíram muitos sentidos. Ele pouco menciona a participação dos inúmeros agentes envolvidos, além dos fotógrafos, na valorização ou desvalorização de uma dada imagem fotográfica na história⁴³. Desta forma, cabe aos pesquisadores investigarem a trajetória de valorização da fotografia buscando recuperar, por exemplo, como uma interpretação sobre uma fotografia do passado colaborou para unificar uma visão ideológica do assunto registrado nas gerações seguintes?

Outra questão que também é mencionada pelo autor, mas não se encontra bem esclarecida, diz respeito a como se proceder à análise estética das fotografias. Desta forma não encontramos uma metodologia específica sobre a estética fotográfica nos trabalhos de Kossoy, como também em suas análises. Apesar de mencionar a questão estética como *processo de construção de realidades* elaborado pelos fotógrafos, ela é vista apenas como instrumento para um fim, a intenção de se fazer o registro. Entendemos que com isso o autor propôs uma análise sócio-cultural, visando evitar uma tradição que denominou de “abordagens estetizantes”, onde se preservava a biografia do autor e as técnicas utilizadas dentro de

⁴³ Algo que Ivan Gaskell alertava aos historiadores da arte sobre a grande variedade de profissionais como curadores, críticos, colecionadores, entre outros envolvidos no processo de valoração da obra de arte, que são, em geral, negligenciados nas pesquisas acadêmicas. História das Imagens. In: BURKE, Peter (org.) **A Escrita da História: Novas perspectivas**. São Paulo: Ed. Unesp, 1992. p. 237-272.

uma escola estética, focando os estudos nas características artísticas individuais.

Com isso não queremos diminuir a importância da abordagem sócio-cultural, pelo contrário, já que ela se constitui a base para o processo de análise deste trabalho, o que não nos permite abrimos mão da análise estética como forma de entendermos um discurso dentro de uma linguagem específica: a fotográfica. Os pesquisadores devem entender que o processo de valorizar alguns elementos na fotografia e marginalizar ou até mesmo ausentar tantos outros é feito através de técnicas de composição de cena, conhecidas e utilizadas pelos fotógrafos, como na disposição dos assuntos em planos, do primeiro ao infinito, tomadas de enquadramento e angulação, de acordo com a posição do fotógrafo em relação ao objeto a ser fotografado, que realçam ou distanciam os itens registrados, como palavras bem escolhidas para transmitir uma idéia. Conhecer a linguagem estética da fotografia é uma peça fundamental para analisar o discurso fotográfico.

Neste sentido, há algumas décadas a fotografia vem sendo utilizada em trabalhos como objeto de estudo e/ou método de pesquisa, evidenciando sua importância como um objeto social, cultural e político capaz de captar e emitir ideologias de seus produtores, que por conta própria ou através de encomendas lançam sentido no interior de seu conteúdo. Para analisar o significado das produções do fotógrafo José Marques Pereira apoiamos nossa pesquisa, nos estudos que estabelecem a relação entre ideologias e formas de representação, tendo a fotografia como documento.

O trabalho de Oliveira Júnior⁴⁴ o qual buscou a expressão fotográfica na produção de Augusto Malta na cidade do Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XX, guarda semelhanças com a nossa proposta, entre elas, a sua preocupação com o estatuto ontológico da

⁴⁴OLIVEIRA JÚNIOR, Antonio Ribeiro de **Do reflexo à mediação**: um estudo da expressão fotográfica e da obra de Augusto Malta. Campinas: UNICAMP, 1994.

fotografia e a procura dos interlocutores de Augusto Malta. Contudo, suas análises do conteúdo fotográfico se detêm sobre a semiologia da imagem, mais preocupado com aspectos estéticos, do que com a relação entre sentidos e formas de representação destas composições. Um aspecto curioso é a semelhança entre a trajetória deste fotógrafo e de José Marques Pereira, objeto e nosso estudo, visto que Malta também possuiu uma loja de armarinhos e fazendas antes de profissionalizar como fotógrafo.

A investigação feita por Grangeiro entende o objeto/fotografia semelhante a qualquer documento, e por isso passível de várias interpretações. Assim as origens, as condições e os objetivos de produção aliados às informações de outros documentos são importantes para analisar a fotografia, com fim de constituir sua história social. Assim afirma que: “(...) a iconografia tem que ser estudada a partir do lugar em que fala na sociedade e é este lugar na sociedade que vai dar as condições de existência do objeto fotográfico”.⁴⁵

Em se tratando da fotografia de Marques Pereira, seu lugar é Santos, na qual transpôs seu olhar permitindo a sociedade conhecer as transformações que esta cidade vivenciou ao longo do século.

O interesse de produtores e receptores quanto à cena fotografada são expostos na pesquisa de Fardin o qual explicita que as imagens devem ser vistas nas suas condições de produção.

Em última instância toda fotografia é fruto de um saber e um desejo que é, ao mesmo tempo, individual e coletivo. É individual pelas escolhas feitas por cada um de seus artífices: os fotógrafos e os fotografados. É coletivo porque é influenciado pela necessidade de se fazer entender e de atender as expectativas daqueles que serão os receptores da mensagem visual construída.⁴⁶

⁴⁵ GRANGEIRO, Candido Domingues. **As artes de um negócio**: A febre photographica São Paulo 1862-1886. São Paulo: Mercado de Letras, 2000. p. 20.

⁴⁶ FARDIN, Sônia Aparecida. **Revelações do Imaginário urbano**: iconografia campineira no final do Século XIX., Dissertação (Mestrado em História), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001. p. 18-9.

As imagens retratadas por Marques Pereira refletem este saber “individual e coletivo” à medida que se percebe sua preocupação com o registro de fotos do cotidiano que transmitem momentos perfeitamente compreendidos no contexto em que foram registradas.

O trabalho de Carvalho & Lima “*Fotografia e Cidade: Da razão urbana à lógica do consumo, álbuns de São Paulo (1887-1954)*”, desenvolve um processo de análise das imagens, buscando o “sentido” inserido no conteúdo das fotografias. Propõe uma metodologia de análise baseada em trabalhos de historiadores da arte, visando interpretar um conjunto de álbuns fotográficos produzidos sobre a cidade de São Paulo, dividindo-os em duas séries, de 1887 a 1919 e de 1951 a 1954.

A escolha dos álbuns fotográficos sobre a cidade de São Paulo como núcleo básico de investigação permite ao historiador perceber, nas noções da cidade, a vida subliminar de representações e valores associados ao poder público, à estética, à racionalidade, à organização do espaço, ao trabalho, ao consumo, aos lugares sociais, à riqueza, ao desenvolvimento, às formas de acesso e de participação na rede de relações sociais.⁴⁷

As várias contribuições desta proposta desde o levantamento bibliográfico sobre os trabalhos referentes à fotografia, os objetivos de analisar o sentido das imagens até a metodologia exposta são interessantes trilhas de pesquisa. Os descritores, a base desta metodologia, são construídos a partir do objeto específico (as duas séries de álbuns de São Paulo), revelando uma abordagem diferenciada no tratamento de imagens.

Neste sentido, a diversidade teórico-metodológica dos autores mencionados nos apontam caminhos para pensar as fotografias de José Marques Pereira produzidas no início do século XX, estas revelam através das paisagens e personagens, concepções do autor e de seu tempo, e

⁴⁷ CARVALHO, Vânia Carneiro, LIMA, Solange Ferraz de **Fotografia e Cidade: da razão urbana à lógica do consumo, álbuns de São Paulo (1887-1954)**. Campinas: Mercado de Letras, 1997. p. 13-4.

contribuem para construção da imagem de cidade moderna atribuída a Santos.

1.3. Percursos do trabalho de pesquisa

Para reunir o material de pesquisa realizamos levantamento em arquivos públicos, privados⁴⁸ e acervos particulares. Dos acervos particulares consultados, ressaltamos os colecionadores João Emílio Gerodetti, de São Paulo e Laire José Giraud, Jaime Mesquita Caldas e José Carlos Rossini, de Santos. Como o fotógrafo José Marques Pereira não parece ter deixado um acervo reunido, incluindo-se toda uma documentação possivelmente travada em contratos de trabalho e correspondências, e na dificuldade de encontrar seus descendentes o seu material iconográfico tornou-se quase que o único testemunho de seu trabalho.⁴⁹

No acervo da Fundação Arquivo e Memória de Santos encontramos em banco de dados informatizado cerca de 220 reproduções de fotografias atribuídas a José Marques Pereira e adquiridas por empréstimos de colecionadores particulares, do Instituto Histórico e Geográfico de Santos, e através de livros impressos, entre outros, constituindo um acervo sem originais. A autoria é conferida a Marques Pereira pelos funcionários da Fundação, apenas por comparação de cenas com as poucas fotografias que possuem seu nome gravado. Entre estas últimas se destaca o Álbum

⁴⁸ Arquivo da Associação Comercial de Santos; Arquivo do Jornal “A Tribuna” de Santos; Biblioteca do Complexo Cultural do Porto de Santos; Biblioteca Municipal de Santos; Biblioteca da Sociedade Humanitária de Santos; Fundação Arquivo e Memória de Santos; Instituto Histórico e Geográfico de Santos; Biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Campinas; Arquivo Edgard Leuenroth da Universidade Estadual de Campinas; Instituto Moreira Salles de São Paulo; Museu Paulista da Universidade de São Paulo; Biblioteca Mario de Andrade de São Paulo.

⁴⁹ A dificuldade de localizar a genealogia de Marques Pereira se deu principalmente devido à inexistência de documentos nos acervos consultados que pudesse desvendar fatos da biografia e da atividade profissional desse autor, mas embora dispersa sua produção fotográfica traduz sua relação com a cidade.

Centenário, feito por Sophia Pretzel Waldhein como parte das comemorações dos cem anos da elevação de Santos a município. Neste, a fotógrafa produz um álbum comparativo da cidade de Santos utilizando suas próprias imagens de 1939, comparadas às fotografias de José Marques Pereira realizadas em 1902-3. As fotos colocaram em evidência as profundas transformações ocorridas na cidade em quase quatro décadas.

Além deste trabalho, são poucas as fotografias no acervo da Fundação Arquivo e Memória de Santos que podem ser atribuídas diretamente a José Marques Pereira, ou seja, que possuem seu nome nas imagens, já que, como dissemos, são reproduções atuais de imagens cedidas por outras instituições e particulares. Desta forma, ainda que busquemos identificar estas fotos através de comparação com as imagens sabidamente produzidas pelo autor, procurando semelhanças em perspectivas, enquadramentos e principalmente nos assuntos das fotografias, a falta de outros tipos de fontes, como a própria documentação do fotógrafo, os possíveis contratos de trabalho junto à prefeitura de Santos ou à Comissão de Saneamento da cidade para registrar a edificação e inauguração dos canais de drenagem, dificultam o trabalho de pesquisa com estas fotografias.

Devido a isso, em nosso trabalho dedicamos maior atenção aos cartões-postais produzidos pelo autor. Escolhemos estas fontes, pois permite que trabalhemos com imagens de maior circulação. Ao contrário das fotografias, nos postais encontramos o nome de José Marques Pereira impresso sobre a foto, o que nos permite solucionar os problemas de autoria da sua produção.

Os cartões postais produzidos por José Marques Pereira possuem seu nome gravado, pois também eram editados por ele. Encontramos vários postais que identificam três séries diferentes editadas pelo fotógrafo.

A primeira é uma grande série monocromática numerada, de aproximadamente 137 postais, sendo desta série os 21 postais analisados neste trabalho. Destas imagens, nove (9) pertencem ao arquivo de postais

do estado de São Paulo do Museu Paulista que os reproduziram em fotos a nosso pedido. As outras doze (12) imagens foram gentilmente cedidas pelo colecionador de postais João Emílio Gerodetti⁵⁰.

A segunda série é colorida, não numerada e bem rara⁵¹. Encontramos apenas três postais junto a este mesmo colecionador. Como havia grande dificuldade nesse período para que os postais fossem impressos em cores, provavelmente eram coloridos depois de prontos. Não há como afirmar com precisão as diversas técnicas de coloração ou de impressão em cores dos postais. As técnicas mais comuns parecem ter sido a “cromolitografia”, a “gravura a três cores”⁵² e principalmente a “cromofototipia”⁵³. Mesmo sendo estas as técnicas mais utilizadas na época para colorir postais, não podemos afirmar com certeza qual a técnica utilizada por Marques Pereira para colorir os postais desta série.

A terceira série, também monocromática, não numerada, tem a legenda em azul, com a autoria no verso. Encontramos apenas dois postais desta série, um no arquivo do Museu Paulista com legenda “Vista de São Vicente” que registrava o centro antigo da primeira cidade brasileira no início do século XX; o outro publicado no livro *“Lembranças de São Paulo: o Litoral Paulista nos cartões-postais e álbuns de lembranças”* com legenda “Docas, Porto de embarque para o Guarujá SANTOS”, onde foi retratado o cais de embarque para Itapema no Guarujá, na área mais antiga de Santos⁵⁴.

⁵⁰ João Emílio Gerodetti é um importante colecionador de cartões-postais, radicado na cidade de São Paulo que editou junto com o pesquisador Carlos Cornejo, três volumes intitulados “Lembranças de São Paulo” sobre o período auge dos cartões-postais com imagens da capital (volume 1), litoral (volume 2) e interior (volume 3) do Estado de São Paulo.

⁵¹ Não possuímos informações sobre o número de cartões-postais da segunda série.

⁵² RIPERT, A.; FRÈRE, C. **La carte postale: son histoire, sa fonction sociale**. Lyon: Presses Universitaires de Lyon; Paris: Editions du CNRS, 1983. p. 35.

⁵³ SCHAPOCHNIK, N. **Cartões-Postais, álbuns de família e ícones da intimidade**. In NOVAES, F. (org.) História da vida privada no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. v.. 3, p. 429.

⁵⁴ GERODETTI, J. E, CORNEJO, C. **Lembranças de São Paulo: o litoral paulista nos cartões-postais e álbuns de lembranças**. São Paulo: Solaris , 2001. p. 124.

Nos postais de Marques Pereira percebemos um acabamento cuidadoso, aparentando além de um intenso trabalho laboratorial, uma preocupação artística própria do pictorialismo⁵⁵ fotográfico, ainda que estudiosos atribuam o desenvolvimento desta estética no Brasil somente ao início da década de 1920 com o surgimento do fotoclubismo no país⁵⁶. Além dos postais, um anúncio do fotógrafo que encontramos reproduzido no livro *Lembranças de São Paulo: o Litoral Paulista nos cartões-postais e álbuns de lembranças* reforça esta idéia, pois, entre os serviços oferecidos pelo fotógrafo aparece “Especialidades em aumentos em óleo e crayon” o que indica que dominava essas técnicas⁵⁷.

Diante da falta de documentação que pudesse mensurar o consumo dos seus postais, buscamos o cruzamento com outras fontes, como os jornais, os anúncios em almanaques comerciais, que nos ajudaram a esclarecer uma “expectativa de consumo”. Buscamos nestas outras fontes ‘o que’ visualmente era consumido, quais os temas e de que forma figuravam no imaginário visual da sociedade santista do período.

Para isso, adotamos em boa medida a metodologia elaborada por Kossoy nesta pesquisa para auxiliar na análise dos cartões-postais produzidos pelo fotógrafo José Marques Pereira. De acordo com este autor a análise conjunta dessas fontes é imprescindível para a contextualização dos aspectos visuais inseridos no conteúdo das imagens. A comparação com outras imagens iconográficas similares e de informações escritas de diferentes origens como bibliografia histórica no contexto mais amplo,

⁵⁵ O pictorialismo surge na segunda metade do século XIX na Europa como estratégia de alguns fotógrafos visando contrapor a “massificação” da fotografia com o crescente desenvolvimento técnico e o aumento da prática amadora. Consistia na utilização dos processos de bromóleo, goma arábica e principalmente à óleo que conferiam as fotos aspectos de gravuras, aquarelas e pinturas. COSTA, H. Pictorialismo e imprensa: o caso da revista O Cruzeiro (1928-1932). In FABRIS, A. (org.) **Fotografia: usos e funções no século XIX**. São Paulo, EDUSP, 1991. pp. 261-92. Ainda sobre o pictorialismo ver: KOSOY, B. Pictorialismo e foto-amadorismo. **Íris**. São Paulo, n. 310, nov. 1978. e COSTA, H., RODRIGUES, R. **A fotografia moderna no Brasil**. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura; Funarte/IPHAN, 1996.

⁵⁶ COSTA, H. op. cit. p.265.

⁵⁷ GERODETTI, J. E., CORNEJO, C. op. cit. p. 185.

arquivos oficiais e particulares, periódicos da época, literatura, crônicas e registros comerciais são necessários para a reconstrução do espaço-tempo inseridos no conteúdo destas imagens⁵⁸.

Somente a partir da associação das fontes iconográficas entre si, a cargo de comparação das cenas reveladas, e entre a bibliografia referente à história de Santos pudemos analisar e interpretar mais profundamente a imagem fotográfica produzida por Marques Pereira, isto é, apreender o que não está visível, “além da verdade iconográfica”⁵⁹.

No próximo capítulo evidenciaremos como o cartão-postal ilustrado colaborou para a transformação da fotografia num veículo de comunicação de massa no início do século XX, levando a um grande público imagens de paisagens, cenas românticas e eróticas, tipos exóticos e principalmente, as vistas de várias cidades do mundo.

⁵⁸ Idem, pp. 40-66.

⁵⁹ Idem, p. 80.

2. CARTÃO-POSTAL: ENTRE A CORRESPONDÊNCIA E A COLEÇÃO

O crescimento das cidades brasileiras atraiu a atenção dos fotógrafos que registraram vários aspectos das urbes e de seus moradores. Nas três últimas décadas do século XIX, o país experimentou profundas transformações que alteraram vida de seus habitantes. O fim da escravidão, o crescimento econômico e a mudança de regime político são alguns dos marcos que trouxeram um vertiginoso crescimento populacional e investimentos em infra-estrutura na época. Entre estes, se destacou o desenvolvimento dos meios de comunicação com o crescimento das ferrovias, dos transportes marítimos e dos correios⁶⁰ que possibilitaram, em menor tempo, o deslocamento de pessoas e mercadorias, e assim influíram diretamente no cotidiano dos indivíduos.

O cartão-postal, um novo meio de comunicação ajustado a estas necessidades de rapidez, surgiu na Europa ao final da década de 1860 e logo ganhou popularidade, atraindo também a atenção dos artistas, entre eles os fotógrafos que perceberam através desse meio uma forma de vincular seus trabalhos e levá-los ao grande público.

Em 1865, ocorreu a idéia do cartão-postal ao Dr. Heinrich von Stephan, então funcionário do correio alemão, propondo na Conferência Postal Germano-Austríaca, a adoção da “*offenes Post-blatt*” ou folha postal aberta, como meio de correspondência. Belchior⁶¹ atribui como motivação de Stephan o intuito de divulgar em “carta aberta” seu descontentamento pelos constrangimentos sofridos junto a um fornecedor devido a uma compra de vinhos. Já Vasquez afirma que sua finalidade era facilitar as comunicações escritas em momentos de congratulações de aniversário,

⁶⁰ Sobre o desenvolvimento dos correios à idade de ouro dos postais ver: VASQUEZ, P. K. **Postaes do Brasil 1893-1930**. Rio de Janeiro: Metalivros, 2002. p.26-8.

⁶¹ BELCHIOR, E. de O. “Introdução”. In: BERGER, P. **O Rio de ontem no cartão-postal 1900-1930**. Rio de Janeiro: RIOARTE, 1983.

casamento; em designações de pêsames e informações sobre a saúde, ou seja, nas *“ocasiões formais em que não há muito a dizer, mas nas quais é importante **marcar presença** com um gesto atencioso”*⁶² (grifo nosso).

Contudo, é ao professor de economia-política, o austríaco Emmanuel Hermann que se atribui à criação do cartão-postal em 1869. Em carta à Administração dos Correios da Áustria, com o título “Uma Nova Forma de Correspondência pelo Correio” Hermann solicitou a confecção de um meio de correspondência que dispensasse envelopes, possibilitando diminuir os custos de postagem e o tempo de seu recebimento, recomendando ainda, que possuissem um tamanho menor que as cartas comuns.

Ao que se sabe, nem Stephan, nem Hermann conheciam um a idéia do outro, sabemos, entretanto, que as condições políticas da Alemanha dividida em várias administrações, quando das proposições de Stephan, dificultaram a adoção dos postais. Já na Áustria, Hermann encontrou receptividade em suas sugestões e no mesmo ano de 1869 já se encontravam os famosos “Correspondenz Karte” à venda nos correios austríacos. Os primeiros cartões-postais tinham como única ilustração, as armas do Império Austro-Húngaro em cor preta sobre cartão creme com selo já impresso. Um dos lados era reservado para a mensagem enquanto o outro se destinava ao endereço.⁶³

Embora Emanuel Herman seja reconhecido como o criador do cartão postal, Belchior evidencia que o primeiro a idealizar o postal foi J. P. Carlton na Filadélfia, Estados Unidos, em 1861, quando o patenteou sem produzi-lo, o que o remete ao terreno das invenções antes de sua circulação, pois não se conhece nenhum enviado antes de 25 de outubro

⁶² VASQUEZ, P. K. **Postaes do Brazil 1893-1930**. Rio de Janeiro: Metalivros, 2002. p. 28. A semelhança com o modelo fotográfico do “marcar presença” é bastante significativa neste pensamento, mesmo anterior ao uso de imagens nos postais. Atua nestes últimos como “corporificador” do remetente, restituindo sua ausência junto aos destinatários. Ainda que esta interpretação esteja em todas as correspondências escritas, com os postais em fins do século XIX as “necessidades” de rapidez nas comunicações passam a ser atendidas.

⁶³ Idem. Ibidem.

de 1870, quando a patente já havia sido transferida a H. Lipman que os editou como “Lipman’s Post Card”.⁶⁴

Com a aceitação de vários países, no início da década de 1870 o postal já assumia a forma de correspondência mais utilizada na Europa. Em 1874 foi criada a União Postal Geral, posteriormente União Postal Universal, com o intuito de internacionalizar os postais fixando uma única tarifa.⁶⁵

As taxas fixas em vários países, geralmente mais baixas que as cartas comuns, auxiliaram para o aumento da circulação dos postais. Embora, foram práticas sociais como o turismo, além dos deslocamentos de grandes contingentes populacionais que migravam de suas regiões de origem em busca de melhores condições de vida e trabalho, que realmente imprimiram a necessidade da aceleração das comunicações tão própria aos cartões-postais.⁶⁶

No Brasil os primeiros postais impressos datam de 1880. Neste período a produção era controlada pelo governo, e possuíam como ilustração apenas as armas do Império Brasileiro. Somente em 1899 o Estado liberou a impressão dos postais para particulares. Neste ano surgiram os primeiros postais ilustrados com imagens do país. Como nos evidencia Belchior:

Os primeiros aqui circulados no século XIX, contendo vistas do Brasil – forma de ilustração predominante de início, e única levada em conta desde agora – foram impressos no exterior, estampando trabalhos de famosos fotógrafos, entre os quais se distinguem Lindemann e Marc Ferrez. Cabe ressaltar o papel precursor de Albert Aust, de Hamburgo, ao lançar a série “Süd América”, reproduzindo “clichês”, pelo menos, de Recife, Salvador, Paraná e Rio de Janeiro (...) As legendas em português – com freqüentes

⁶⁴ BELCHIOR, E. de O. op. cit

⁶⁵ RIPERT, A. & FRÈRE, C. **La carte postale son histoire, sa fonction sociale**. Lyon, Presses Universitaires de Lyon; Paris: Editions du CNRS, 1983. p. 19.

⁶⁶ HOBSBAWM, E. “Os homens se põem a caminho” In **A era do capital 1848-1875**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979.

tropeços gramaticais – denotam o indiscutível propósito de comercialização no país que retratavam.⁶⁷

A difusão destas imagens tomou proporções gigantescas com a utilização do cartão-postal como suporte. O cartão-postal se difunde pelo mundo com o desenvolvimento da indústria gráfica, a qual promoveu o barateamento e aumentou o seu consumo. Com a introdução de modernos processos de reprodução no fim dos oitocentos, deixou de se utilizar antigas técnicas artesanais de produção de postais, como a ponta seca, o buril e a litografia substituindo-as pelas novas técnicas, principalmente a fototipia, ocasionando a diminuição significativa do custo de produção, o que possibilitou a diminuição dos preços e sua popularização.⁶⁸

A diminuição nos preços de vistas avulsas é ainda mais expressiva: a dúzia de “photographias para albums” custava, em 1871, 10\$000 no ateliê de Francisco Passig; descendo para 5\$000 em 1900 (Livraria Laemmert) e chegando a 300 réis na forma de cartões postais à venda na “Charutaria Lealdade” em 1905⁶⁹.

A escala decrescente dos preços de postais se deve ao intenso processo de industrialização dessa atividade que alcançou dezenas de milhões de exemplares em todo o mundo nas primeiras décadas do século XX. Como vimos uma dúzia de postais custava em média 300 réis e, portanto, a unidade variava em torno de 25 réis.

As imagens de monumentos, paisagens, celebridades, imagens eróticas, profissões, enfim um infinito de cenas foi fotografado e em seguida comercializado através do cartão-postal.

Se num primeiro momento, estes postais eram geralmente impressos na Europa, posteriormente, criaram-se condições de impressão no país, chegando nos primeiros anos do século XX ao número aproximado de 110

⁶⁷ BELCHIOR, E. de O. Introdução. In: BERGER, P. **O Rio de ontem no cartão-postal 1900-1930**. Rio de Janeiro, RIOARTE, 1983. p. IV.

⁶⁸ KOSSOY, B. **Origens e Expansão da Fotografia no Brasil no século XIX**. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1980. p. 96.

⁶⁹ LIMA, S. F. O Circuito Social da Fotografia: estudo de caso – II. In FABRIS, A. (org.) **Fotografia: usos e funções no século XIX**. São Paulo: EDUSP, 1991. p. 77.

editores de postais em todo o Brasil, sendo o fotógrafo José Marques Pereira um destes editores⁷⁰.

No Brasil entre 1907 e 1912 o correio coletou 57.876.202 postais e distribuiu 81.963.858 cartões, num país com uma população por volta dos 20 milhões de habitantes.⁷¹ Tais números elevados reforçam o quão importante foi o postal, colaborando com crescimento das comunicações da época, podendo ser considerado como o primeiro meio de comunicação visual de uma indústria cultural.

O postal, como outras correspondências, visa “estabelecer uma comunicação entre ausentes e assim restituir uma distância”.⁷² O envio de mensagens por meio de cartões-postais com congratulações de aniversário e de casamento; felicitações de natal e de bom ano novo; declarações de amor, saudades e as convencionais informações sobre o bom estado de saúde predominaram maciçamente nos postais deste período.

A “febre dos postais”, fenômeno intenso no início do século XX, provavelmente não teria ocorrido sem a vinculação de uma infinidade de imagens nos cartões. num período um pouco anterior.

As fotografias dos postais emprestam o “fascínio” da imagem técnica e com ela a ‘presença’ do turista ou do imigrante, num determinado local, confirmadas pelos selos e carimbos do correio do lugar de origem, além, é claro, da própria mensagem. Há uma dupla presença nos postais, do remetente em determinado lugar e do lugar, ou melhor, de um aspecto dele como referente da foto que causa um deslumbramento no destinatário. A mensagem que visa restituir uma ausência também individualiza cada postal e o destinatário que o guarda ou coleciona como prova de amor, de amizade, e pelo cuidado demonstrado por parentes e amigos.

⁷⁰ BELCHIOR, E. de O. **op. cit.** p. IV.

⁷¹ Idem, *ibidem*. p. VI.

⁷² SCHAPOCHNIK, N. Cartões-Postais, Álbuns de Família e Ícones da Intimidade In NOVAES, F. (org.) **História da vida privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, data. v. 3, p. 424.

Mário de Andrade foi um destes colecionadores de postais recebidos dos amigos. Estes em viagem sempre lembravam do “desvairado paulistano”, enviando-o vários cartões-postais. Muitos dos cartões-postais recebidos por Mario de Andrade colaboraram para formar uma impressão visual de lugares do exterior, pois como se sabe, ele nunca deixou o país⁷³.

O cartão-postal ao mesmo tempo em que foi utilizado como meio de correspondência por milhões de pessoas no mundo todo, também serviu como objeto de coleção. As produções de séries numeradas por casas e editores de postais dão uma mostra disso, pois para um turista ou imigrante que apenas queria se comunicar enviando um postal pouco importava conhecer a série, bastava encontrar a imagem que melhor revelasse um discurso de acordo com a sua mensagem. A série é por excelência uma coleção, no caso dos postais garante aos editores um sucesso comercial, aos colecionadores o “prazer da coleção” e aos fotógrafos a possibilidade de vincular suas imagens em um meio de grande circulação social.

O postal assume um valor de exposição maior que o valor de uso como meio de comunicação desde inícios do século XX, na medida que diferentemente de daguerreótipos, cartes-de-visite, imagens estereoscópicas e de tantas vistas que foram produzidas no século XIX, que hoje alcançam também este valor – não tiveram este fim quando de sua idealização. Com o postal os colecionadores obtinham o mundo em imagens, “idealizado” e acessível em qualquer livraria, tabacaria ou “loja de novidades” de várias cidades no período.

Os colecionadores de postais que nas primeiras edições somente consomem os fragmentos do mundo expostos numa variedade de temas, levados por um ideal de democratização do saber, passaram a pressionar

⁷³ Idem, ibidem. p. 454-457. A reunião dos postais recebidos por Mário de Andrade está em: MORAES, Marcos Antônio de. **Tudo está tão bom, tão gostoso – postais a Mário de Andrade**. São Paulo: Hucitec; Edusp, 1993.

os produtores de cartões-postais sobre as imagens que desejavam serem editadas:

Os colecionadores, com efeito, se comportam em verdadeiros grupos de pressão junto aos editores, orientando a escolha das séries e dos temas das ilustrações, não consideram nem os críticos nem os revisores.⁷⁴

Esses colecionadores formaram associações em muitos países que passaram a editar publicações ligadas a cartofilia. Em 1899 surgiu o “Poste Carte Club”, fundado por Emile Strauss em Paris, que publica a “Carte postale illustrée”; no mesmo ano ainda surgiu a “Revue illustrée de la carte postale”, publicação da sessão de cartão-postal da “Association philatélique nancéienne” que no ano seguinte tornou-se autônoma dos filatelistas, passando à “Société internationale des amateurs de la carte postale illustrée et de la petite estampe”. Em 1900 também encontramos “The picture postcard” na Inglaterra; a “Cartolina postale ilustrada” na Itália e a “Ispaña cartofila” na Espanha.⁷⁵ Todas atuaram como organizadoras das temáticas e até das estéticas apresentadas nos postais, ora internas à atividade produtiva – visto que muitos editores fizeram parte destas associações – ora apenas como críticos do que chamavam “art postale”. Assim, o colecionador profissional ligado às sociedades de cartofilistas atuou como organizador na escolha das imagens que deveriam ser vinculadas nos postais:

O colecionadores agrupados em sociedades em todo mundo e sobretudo através de uma imprensa especializada **é determinante** no desenvolvimento da indústria de produção de cartões-postais.⁷⁶ (grifo nosso)

⁷⁴ RIPERT, A; FRÈRE, C. **La carte postale son histoire, sa fonction sociale**. Lyon: Presses Universitaires de Lyon; Paris: Editions du CNRS, 1983. p. 28.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ RIPERT, A.; FRÈRE, C. Op. cit. p.28

No Brasil, a Sociedade Cartófila Emmanuel Hermann, instalada no Rio de Janeiro, foi precursora. Ripert, Frère e Velloso⁷⁷ atribuem o ano de 1904 como início desta sociedade, por ser a data de publicação da revista “A Cartophilia”, editada pela própria sociedade. Já Belchior⁷⁸, colecionador e pesquisador de cartões-postais, menciona sua criação como sendo de 30 de junho de 1905. Contudo, segundo Velloso, coube a iniciativa de fundação da sociedade ao governo federal que logo percebeu o impacto do consumo de postais na sociedade brasileira ainda nos primeiros anos do século XX.

Entre os membros desta Sociedade figuravam colecionadores, produtores de postais, escritores da Academia Brasileira de Letras, entre outros, chegando a 350 sócios⁷⁹. A revista “A Cartophilia”, especializada em cartões-postais, foi criada pela Sociedade para facilitar as trocas de cartões através do “balcão de vendas”, além da comunicação entre os sócios que escreveram vários artigos nos dois únicos números produzidos deste periódico⁸⁰.

Os grandes projetos de “modernização” das cidades brasileiras que já eram alvo dos fotógrafos no período foram vinculados nos postais não por acaso, pois serviram como um forte meio de propaganda do “progresso” do país no exterior. As imagens que não estivessem de acordo com o padrão desejado, como fotografias de índios e negros, eram rejeitadas.⁸¹ Os editores de postais orientaram suas produções, em pleno auge do colecionismo, segundo interesses do mercado, por isso os panoramas se tornaram as imagens apresentadas majoritariamente nos postais.

O ato de colecionar, difundido no século XIX entre grupos abastados de várias partes do mundo especialmente da Europa, teve suas

⁷⁷ RIPERT, A.; FRÈRE, C. *op. cit.* p. 191; e VELLOSO, Verônica Pimenta *Cartão-Postal – Fragmentos da Memória Familiar*. Dissertação (Mestrado em História).. Rio de Janeiro, UNIRIO, 1999. p. 23.

⁷⁸ BELCHIOR E. *op. cit.* p. V.

⁷⁹ RIPERT, A.; FRÈRE, C. *op. cit.* p. 191.

⁸⁰ VELLOSO, Verônica Pimenta. **Cartão-Postal:** Fragmentos da Memória Familiar. Dissertação (Mestrado em História). Rio de Janeiro: UNIRIO, 1999. p. 24.

⁸¹ Idem, *ibidem*, p.23-27.

possibilidades alargadas com a expansão econômica e o aumento do consumo no período chamado de Belle Époque. Os cartões-postais ilustrados deste período são objetos produzidos para o uso, como meio de correspondência, e também para a coleção. Embora, como nos alertou Pomian “nenhum objeto é ao mesmo tempo e para um mesmo observador uma coisa e um semióforo”⁸².

No caso dos postais fotográficos diferente de tantas outras coleções, é possível se colecionar obras de arte, objetos arqueológicos, bem como imagens de catástrofes e acidentes, além das vistas de ruas, praças e monumentos das cidades, entre outros. A “indicialidade” da fotografia através do cartão-postal expande sua “missão civilizadora”⁸³ a um estágio nunca visto até aquele momento. Tudo o que é fotografado pode se transformar em cartão postal e virar objeto de coleção.

No Brasil, como nos mostra Kossoy, alguns fotógrafos deste período utilizaram o cartão-postal para divulgar suas imagens, entre eles, José Marques Pereira:

O cartão-postal foi também utilizado desde o início do século contendo particularmente reproduções de vistas de cidades e de temas comemorativos de exposições importantes como a Exposição Nacional de 1908, a Exposição do Centenário, em 1922, tipos e costumes, além de outros assuntos. Fotógrafos como Wilhelm Gaensly, Lindemann, Marc Ferrez, Malta, **J. Marques Pereira** e muitos outros tiveram a oportunidade de veicular de forma massiva suas fotografias através do novo meio de correspondência.⁸⁴ **(grifo nosso)**

Como vimos, José Marques Pereira é referenciado entre grandes fotógrafos, os quais fizeram uso do cartão-postal para divulgar suas imagens ao público cada vez mais ávido de novidades. Para isto, tanto promoveu um discurso de cidade moderna, urbanizada, condizente com os

⁸² Semióforos são objetos sem utilidade, apenas dotados de significado. POMIAN, Krzysztof. Coleção. In: LE GOFF, Jacques. **Enciclopédia Einaund**. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984. v. 1: Memória – história. p. 72.

⁸³ FABRIS, A. (org.) **Fotografia**: usos e funções no século XIX. São Paulo: EDUSP, 1991.

⁸⁴ *ibidem*

ideais de transformação da época, quanto narrou através de suas fotografias o cotidiano das cidades do litoral paulista, especialmente, de Santos, local onde morou maior parte de sua vida, o que veremos no próximo capítulo.

3. JOSÉ MARQUES PEREIRA E SEU OLHAR SOBRE SANTOS

3.1. José Marques Pereira: fotógrafo e editor de postais

José Marques Pereira era português natural da cidade do Porto. Chegou ao Brasil desembarcando no Rio de Janeiro em 27 de março de 1893⁸⁵. Dois dias depois deu entrada na Hospedaria dos Imigrantes em São Paulo. Tinha então 26 anos⁸⁶. Com ele vieram seu irmão, Abílio Marques Pereira de 19 anos, e algumas centenas de imigrantes portugueses a bordo do vapor inglês “Magdalena” em busca de melhores condições de vida e trabalho nas promissoras terras brasileiras.

Neste período, Portugal passava por intensa crise financeira devido à crescente dívida pública e ao déficit orçamentário, além da queda das exportações. A política que expulsava do campo a população do norte do país buscando formar um proletariado urbano para indústria nascente esbarrou nas péssimas condições de saúde e na precariedade da vida nas cidades portuguesas. Somava-se à dificuldade de acesso a terra, os baixos salários e a obrigatoriedade do serviço militar como motivadores da emigração populacional. Estes problemas não eram vistos pelos lusos nas terras da antiga colônia na América, que ainda acrescentava as vantagens de possuir a mesma língua e religião.⁸⁷

⁸⁵ Lista de Passageiros do Vapor “MAGDALENA” procedente de Southampton e escalas que entrou no Rio de Janeiro em 27 de março de 1893. *Arquivo Nacional*. Coordenação Geral de Acesso e Difusão Documental. Rio de Janeiro.

⁸⁶ Livro de Registro de Imigrantes da Hospedaria de São Paulo, 038 p. 198. *Museu da Imigração*. São Paulo. Com relação ao seu nascimento não encontramos mais informações, havendo divergências sobre este aspecto em diferentes documentos.

⁸⁷ Lobo, Eulália Maria Lahmeyer. **Imigração Portuguesa no Brasil**. São Paulo, Hucitec, 2001. p. 15-22.

No Brasil o fim da escravidão propiciou grande oferta de postos de trabalho, principalmente na lavoura. A mão-de-obra estrangeira vinda da Europa foi preferida devido à política que visava construir um presente das relações de trabalho separado do passado escravista, deixando à margem os negros ex-escravos, vistos como “atraso”, e os nacionais como “preguiçosos” e “incapazes” de impulsionar a nova fase de desenvolvimento do país. As primeiras experiências privadas em financiar o trabalho livre, ainda no período do Império, deram lugar à política de subvenção da grande maioria dos imigrantes ingressos no Brasil. O custeio oferecido pelo governo central nos últimos anos da monarquia passou a ser iniciativa dos governos estaduais no início do regime republicano. Tais medidas aliadas à forte propaganda do país no exterior aumentaram a entrada de trabalhadores estrangeiros atraindo inclusive a imigração espontânea. Os imigrantes, entre eles os lusitanos, eram atraídos por estas condições e pelos melhores salários eram melhores do que os oferecidos em seus países de origem. Na década de 1890 entraram 627.393 imigrantes no Brasil, entre os quais portugueses que representaram quase um terço desse total⁸⁸. A cidade do Porto ocupava o primeiro lugar na origem dos emigrantes, entre 1866 e 1898.⁸⁹

No início da década de 1890 a maioria dos portugueses que emigravam tinha a agricultura como sua principal ocupação, cerca de 86% em 1891. Esta situação alterou-se ainda nesta mesma década. Em 1893, ano de ingresso de José Marques Pereira, “reduzem-se os agricultores a quase metade de 1891 e aumentam os trabalhadores, e a categoria, outros (que compreende negociantes, industriais, profissionais liberais, religiosos, intelectuais, artistas, empregados domésticos), passa de 6.918 para 38.845” ⁹⁰, mais de 31% do total de emigrantes portugueses. Estes dados

⁸⁸ Ibidem. p. 24.

⁸⁹ Ibidem. p. 21.

⁹⁰ Ibidem. p. 22. Em 1893 também ocorreu um episódio que refreou a emigração lusa, pois com a Revolta da Armada no Rio de Janeiro, após o almirante Custódio de Melo e seus comandados serem derrotados pelas tropas do marechal Floriano Peixoto e

sobre o perfil dos imigrantes lusos que entraram no país em 1893, somados à trajetória profissional de Marques Pereira, leva-nos a crer que ele estivesse entre os trabalhadores urbanos emigrados.

Em Santos, Marques Pereira encontrou estas características ainda mais acentuadas: a população vivendo predominantemente nas áreas urbanas e uma das maiores colônias portuguesas no país, cerca de 25% dos habitantes da cidade⁹¹. Este grande contingente era engrossado cada vez mais por novos imigrantes que chegavam para trabalhar em negócios dos familiares e conhecidos já estabelecidos⁹². São estas as relações que auxiliaram o imigrante português a se inserir no mercado de trabalho, pois, como é fato conhecido, a imigração lusa, diferentemente da italiana subvencionada pelos produtores de café, chegava por conta própria, e, era composta majoritariamente de homens que vinham primeiro “ganhar a vida” antes de trazerem suas famílias⁹³.

É provável que assim tenham chegado e se fixado os irmãos Marques Pereira em Santos. A cidade contava com um aumento vertiginoso das atividades comerciais, alicerçadas pelos negócios do café, que aos poucos se expandiam numa extensão de serviços urbanos responsáveis por suprir o consumo que crescia junto com a população e com os novos gostos que chegavam do “estrangeiro”.

Entre as casas comerciais que mais representavam a transformação dos costumes estavam as lojas de “fazendas, armarinhos, secos e molhados” onde eram vendidos vários produtos ligados ao consumo

estancada a tentativa de golpe, os vencidos se asilaram na frota do comandante português, o conde de Paraty. A caminho de Portugal os rebelados fugiram para a Argentina e o Uruguai onde foi necessária uma escala por ter sido declarada febre amarela a bordo. Apesar do governo português ter manifestado intenção de devolver os fugitivos ao Brasil, o comandante da frota recusou-se, e o fato causou um incidente diplomático entre os países que diminuiu as relações comerciais e a emigração portuguesa para o Brasil. Ibidem. p. 17-8.

⁹¹ FRUTUOSO, Maria Suzel Gil O café e a imigração em Santos. In: Pereira, Maria Aparecida Franco (org.) *Santos, Café & História*, 1995. p. 41-54.

⁹² FRUTUOSO, Maria Suzel Gil *Imigração Portuguesa e sua influência no Brasil: O caso de Santos – 1850 a 1950*. (Dissertação) Mestrado em História, Faculdade de Filosofia Ciências e Letras, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1989, p. 151.

⁹³ LANNA, Ana Lúcia Duarte. *op. cit.* p. 173.

urbano baseado nos modelos dos centros europeus. Segundo Mello e Saes, em 1890, havia 292 destes estabelecimentos na cidade, enquanto existiam 141 casas comissárias de café⁹⁴. Apesar do volume de capitais circulado nas casas comissárias ser muitas vezes superior aos outros negócios⁹⁵, uma vez que o café era a grande fonte de renda do país e Santos a sua principal praça comercial. Outras atividades passavam a figurar no cotidiano da população santista. Segundo Lanna:

A expansão de estabelecimentos ligados ao comércio de secos e molhados, armarinhos e fazendas aponta para a diversidade da vida urbana. Os portugueses eram proprietários de uma infinidade desses pequenos estabelecimentos⁹⁶.

José Marques Pereira foi um desses portugueses, proprietário da loja de armarinhos e fazendas “A FAMA”, trabalhava, em geral, com produtos vindos do exterior, entre tecidos finos e roupas prontas, perfumes, grande quantidade de utensílios para armarinhos e outras mercadorias que influenciavam os novos costumes na cidade. No, Almanach Santista para o ano de 1899 na secção de fazendas há um anúncio de sua loja:

A FAMA - Marques & Pereira
Fazendas de apurado gosto – confecções – armarinho completo
- Perfumarias finas - Roupas para Homens e Senhoras -
Artigos para banhos de mar - Rua 15 de Novembro, 10 -
Santos⁹⁷

Neste anúncio fica evidente que seu estabelecimento oferecia uma diversidade de produtos ligados ao consumo, que simbolizavam “a

⁹⁴ MELLO, Zélia Cardoso de; Saes Flávio A. M., Características dos núcleos urbanos em São Paulo. In: **Revista de Estudos Econômicos**, v.15, n. 2, maio/ago. 1985. Apud. Ana L. D. Lanna, *op. cit.* p. 68.

⁹⁵ PEREIRA, Maria Aparecida Franco. **O comissário do café no porto de Santos (1870 – 1920)**. Dissertação (Mestrado em História), Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 1980.

⁹⁶ Ana L. D. Lanna, *op. cit.* p. 67.

⁹⁷ PATUSCA Sisimo, GUIMARÃES, Benedito; PINHO, Alfredo (org.) Almanach Santista. Resogitário, Charadístico, Comercial, Literário, Humorístico. São Paulo: Tipografia à vapor Riedel & Lemmi, 1898. p. 65. In: **Coleção Costa e Silva Sobrinho**. Materiais para História de Santos. v. 28.

entrada” e/ou “o pertencer” a nova burguesia. No Almanach Santista de 1900 o anúncio de “A Fama” trazia além das fazendas e armarinhos, a moda feminina, buscando atrair a nova clientela com a “especialidade em tecidos de alta novidade – collets para senhoras de Mme. Bascom Pinho – único depósito”⁹⁸.

Evidencia-se, desta forma, a expansão de seus negócios que prosperava naquele momento como em toda a cidade com o crescimento econômico proporcionado pelo comércio do café. Em 1901 foram exportadas pelo porto de Santos dois milhões de toneladas de produtos. O café, produzido no interior do Estado de São Paulo, figurava como a maior parte dessas exportações, fazendo com que a receita do município neste ano, ultrapassasse os dois mil contos de réis⁹⁹.

Este vertiginoso aumento de recursos promoveu grande parte do desenvolvimento da cidade em diversos setores, desde a transformação física com o alargamento de ruas e avenidas, construção de praças e jardins, remodelação dos prédios da área central e edificação de outros em novas regiões para além dos limites do núcleo inicial¹⁰⁰, até o incremento das atividades “de lazer com o aparecimento do esporte, do cinema, do *footing* à beira-mar, dos bailes”, que colaboravam com a “consolidação dos valores burgueses de fruição do tempo” como também “criavam símbolos de distinção”¹⁰¹ entre as classes sociais.

Novos grupos conviveram com isso, ora apenas desejando as mercadorias, ora também incorporando os novos hábitos. A moda produzida como instrumento diferenciador das classes sociais não impedia aqueles dispostos a gastar os poucos recursos para aparentarem pertencer

⁹⁸ PATUSCA, Sísimo; GUIMARÃES, Benedito; PINHO, Alfredo (org.) Almanach Santista. Resogitário, Charadístico, Comercial, Literário, Humorístico”. São Paulo: Tipografia à vapor Riedel & Lemmi, 1899. p. 131. In: **Coleção Costa e Silva Sobrinho. Materiais para História de Santos**. v. 28.

⁹⁹ SANTOS, Francisco Martins dos. **História de Santos**. São Paulo: Revista dos Tribunais, p. 385, 1937.

¹⁰⁰ ANDRADE, Wilma Therezinha F.. *op. cit.*

¹⁰¹ LANNA, Ana Lúcia Duarte *op. cit.* p. 147.

à elite¹⁰². Os inúmeros retratos da época explicitam, por exemplo, como o anseio de vestir-se de acordo com a moda atinge diversos grupos sociais na busca de identificar-se com os mais ricos, ainda que a elite fosse registrada usando suas próprias roupas e os menos abastados usassem as vestimentas e adornos que faziam parte do acervo dos ateliês fotográficos deixando transparecer sua condição “nas roupas que não lhe servem, muito justas ou muito largas”¹⁰³. Assim, com o barateamento dos retratos, a “ambientação ilusória”¹⁰⁴ dos ateliês possibilitou que vários grupos fossem registrados com os hábitos das elites.

Além dos ateliês, havia numerosos estabelecimentos localizados no centro de Santos, que “vendiam um ideal de identidade”. A rua XV de Novembro¹⁰⁵, onde se localizava a loja de José Marques Pereira, concentrava a maior movimentação comercial e de pessoas, pois era o mais importante boulevard da cidade que ligava a região do Valongo, onde embarcavam e desembarcavam os passageiros, na estação da São Paulo Railway, com o núcleo mais antigo da cidade, a região do Outeiro de Santa Catarina, da antiga Igreja Matriz e da Igreja de Nossa S^a. do Carmo. A rua XV era o centro financeiro e comercial da cidade, concentrando os principais bancos nacionais e internacionais e as grandes casas comissárias de café onde se concluíam os maiores negócios do produto no mundo, além do variado número de “magazines”. Os visitantes que cruzaram neste período a respeitável via se impressionaram com o desfile de pessoas que passavam apreciando as vitrines das elegantes lojas. Ali se expunham aos olhos dos passantes uma série de objetos desde trajes para homens e mulheres, fazendas finas, perfumes, armarinhos, até fotografias como forma de chamar novos clientes.

¹⁰² SOUZA, Gilda de Mello. *op. cit.* p. 108-141.

¹⁰³ FABRIS, Annateresa. A Invenção da Fotografia: Repercussões Sociais”. In: **Fotografia Usos e Funções no Século XIX**. São Paulo: Ed. USP, 1991. p.20.

¹⁰⁴ . LEMOS, Carlos A. C. Ambientação ilusória. In Carlos Eugênio Marcondes de Moura (org.) **Retratos quase inocentes**. São Paulo: Nobel, 1983.

¹⁰⁵ BARBOSA, Ana Maria de Souza. **Memórias da Rua XV**. Santos, s.e. 1999.

José Marques Pereira utilizou desta estratégia para seduzir a clientela ao seu estabelecimento, pois quando “fotógrafo amador costumava expor suas fotografias à frente da loja, para atrair a atenção dos transeuntes”¹⁰⁶. Não sabemos ao certo quando iniciou na prática fotográfica, mas sem dúvida os contatos e as atividades promovidas pelo “Centro Português” colaboraram para sua formação cultural. Conforme Lobo:

O Centro Português de Santos, que data de 1896, promoveu escolas de dança, de música, grupos de teatro; fundou a escola primária e secundária João de Deus, além de prestar ajuda pecuniária e repatriação de imigrantes lusos¹⁰⁷.

Tornou-se membro do Centro Português ainda no ano de 1896. No livro de registros dos sócios do Centro ele aparece como associado número 166 da instituição. Teve participação ativa entre os associados, sendo membro do seu Conselho Consultivo e elevado a benfeitor em 30 de janeiro de 1931¹⁰⁸.

Marques Pereira pode ter tomado impressões a respeito da fotografia neste local ou em qualquer outro, mas as atividades culturais proporcionadas pelo Centro Português que ainda contava com gabinete de leitura próprio criaram ou intensificaram seu gosto estético, o que ficou evidente em seu trabalho fotográfico.

A relação entre José Marques Pereira e a fotografia foi muito além do “hobby” de registrar aspectos da cidade de Santos e expor as imagens na vitrine de sua loja. “A Fama” deu lugar à ‘Photographia União’ e as vistas fotográficas que antes eram “iscas” aos clientes, passaram a “pérolas em

¹⁰⁶ Idem.

¹⁰⁷ LOBO, Eulália Maria Lahmeyer. **Imigração Portuguesa no Brasil**. São Paulo: Hucitec, 2001. p. 105.

¹⁰⁸ Almanach Annuario do Diario de Santos. Chronologia, Administração, Comerciantes e Industriaes. Artes e Letras, Horários e Tabelas. Santos, 1902-1903. In: **Coleção Costa e Silva. Materiais para História de Santos**. v. 28. p. 8; e Livro de registros dos sócios do Centro Português de Santos.

ostras” para aqueles que rapidamente perceberam seu talento no novo ofício.

Várias imagens foram produzidas pelo fotógrafo sobre as transformações urbanas de Santos mostrando aspectos da cidade colonial sendo demolida e de outras que registraram o surgimento da cidade moderna¹⁰⁹. As cenas do antigo Largo do Rosário¹¹⁰ são um exemplo disso, por ser um dos locais em que incidiram grandes transformações físicas alterando suas características antigas. Nas suas fotografias as feições vão sendo renovadas. Em cada imagem surge um novo prédio, enquanto outros desaparecem. A igreja do Rosário já não figurava mais como elemento central do local no início do século XX, agora o imponente prédio dos correios era o elemento mais fotografado por ele, enfatizando o processo de laicizar as vias públicas neste período.

Uma boa parte dessas imagens foi utilizada pela fotógrafa Sophia Pretzel Waldhein para produzir o “Álbum Centenário” como parte das comemorações dos cem anos da elevação de Santos a município. Neste trabalho, a fotógrafa comparou as fotografias de Marques Pereira mensuradas como de 1902-3 com as registradas por ela em 1939 a partir dos mesmos ângulos e perspectivas, realçando as mudanças urbanas sofridas durante 40 anos na cidade¹¹¹.

Os álbuns foram utilizados por instituições públicas e privadas para propagandear seus feitos a um público cada vez maior e assim consolidar

¹⁰⁹ O início de sua atividade profissional na fotografia é incerto, pois ainda em 1902-1903, datas de muitas dessas imagens, seu nome não se encontrava relacionado entre os fotógrafos da cidade. Almanach Annuario do Diario de Santos. Chronologia, Administração, Comerciantes e Industriaes. Artes e Letras, Horários e Tabelas. Santos, 1902-1903. In: *COLEÇÃO Costa e Silva. Materiais para História de Santos*. v. 28. p. 207.

¹¹⁰ O Largo do Rosário era o centro da cidade no início do século XX, dele saíam e chegavam todas as linhas de bondes de Santos, o que concentrou grandes casas comerciais no local. A igreja do Rosário dos Homens Pretos que deu nome ao largo, nos tempos de remodelação chegou até a ser obrigada a recuar sua fachada para se alinhar a outros prédios na hoje av. João Pessoa, mas é com a construção do antigo prédio dos correios que a igreja perde importância no local. O Largo do Rosário passou a chamar-se praça Rui Barbosa em 3 de março de 1923 após a morte do ‘Águia de Haia’. Olavo Rodrigues. *Veja Santos!* Santos, Prefeitura Municipal de Santos, 1974.

¹¹¹ Este trabalho além de 220 reproduções das fotografias de José Marques Pereira é parte do acervo informatizado da Fundação Arquivo e Memória de Santos.

os monumentos da modernidade como documentos da memória. Neste período editaram-se muitos desses álbuns¹¹². Eles objetivavam evidenciar as melhorias promovidas por empresas e governos. A fotografia mais que um aliado era vista como “a prova” das transformações físicas ocorridas. Alguns dos fotógrafos mais requisitados do país foram contratados para registrar e perpetuar uma imagem moderna do Brasil. José Marques Pereira teve algumas de suas imagens vinculadas ao “Álbum de Vistas de São Paulo”¹¹³, foi editado pela Casa Garraux paulistana em 1914, sobre diversas cidades do Estado, sendo dele as fotos de panoramas da cidade de Santos. É possível que haja outros álbuns contendo fotografias suas, pois muitas editoras do período não davam créditos aos fotógrafos nas publicações. Outro indício é o fato de também haver várias fotos de sua autoria sobre inauguração do corpo de bombeiros, do matadouro, do porto e dos canais de drenagem de Santos, geralmente imagens feitas através de contrato junto a instituições e não tomadas de forma espontânea como as vistas avulsas¹¹⁴.

As inúmeras “vistas” das cidades de São Vicente, do Guarujá, mas principalmente das ruas centrais, das praças, do porto e de vários aspectos da cidade de Santos produzidas desde os tempos de fotógrafo amador por José Marques Pereira alcançam a popularidade através de um novo suporte, o cartão-postal.

O cartão-postal impulsionou seus negócios, pois seu ateliê fotográfico também se tornou casa editora, produzindo os mais antigos cartões em Santos¹¹⁵, que geralmente traziam suas fotografias estampadas

¹¹² Um estudo sobre a produção de álbuns em São Paulo foi feito por: CARVALHO, Vânia Carneiro de; LIMA, Solange Ferraz de. **Fotografia e Cidade: da razão urbana à lógica do consumo, álbuns de São Paulo (1887-1954)**. Campinas: Mercado de Letras, 1997.

¹¹³ LIMA, Solange Ferraz de. *São Paulo na virada do século: as imagens da razão urbana – a cidade nos álbuns fotográficos de 1887 a 1919*. Dissertação (Mestrado em História), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995. p. 16.

¹¹⁴ Estas imagens fazem parte do acervo da Fundação Arquivo e Memória de Santos.

¹¹⁵ GERODETTI, J. E, CORNEJO, C. **Lembranças de São Paulo: o Litoral Paulista nos cartões-postais e álbuns de lembranças**. São Paulo: Solaris, 2001. p. 183.

em uma das faces. Em 1905 o anúncio no Almanack Laemmert da capital federal dá um indício do tamanho de sua participação neste mercado:

Photographia União

70.000 cartões postais a maior coleção até hoje editada no Estado de São Paulo, trabalho nítido e perfeito, compondo-se de que mais bello e pittoresco, de mais admirável e encantador possui essa terra. ¹¹⁶ (grifo nosso)

A grande produção, anunciada como a maior do Estado até o momento, mostra como seu trabalho ganhou novos mercados, chegando a ser vinculado no Almanak Laemmert do Rio de Janeiro, alcançando mais admiradores-compradores e colecionadores. A forma como anunciou seu trabalho usando adjetivos ligados à ordem da produção moderna como “nítido e perfeito” próprios da atividade fotográfica, qualificava-o entre os mais atualizados da época. E também ficam evidentes as imagens, ou pelo menos a maioria delas, vinculadas nos postais, pois “*compondo-se de que mais bello e pittoresco, de mais admirável e encantador possui esta terra*”, se refere às vistas das cidades.

Estes postais viajaram ao mundo informando, consolando e saudando muitos remetentes que receberam junto com as mensagens de seus entes queridos as fotografias impressas de José Marques Pereira sobre aspectos da cidade de Santos, marca da passagem do emissor pelo município.

A cidade recém-remodelada era mais uma vez reconstruída em suas fotografias que, através do cartão-postal, passaram a ser conhecidas entre um número cada vez maior de pessoas que visitavam Santos ou apenas recebiam seus postais. Em pouco tempo seu trabalho ganha reconhecimento. Em 1906 a descrição de Vitaliano Rotelline em “*Il Brasile e gli italiani*” sobre o trabalho de J. Marques Pereira mostra que neste momento era elogiado como um dos grandes artistas de Santos:

¹¹⁶Almanack Laemmert, Rio de Janeiro, Laemmert, 1905. p. 770. apud. LIMA, S. F. O Circuito Social da Fotografia: estudo de caso – II. In FABRIS, A. (org.) **Fotografia**: usos e funções no século XIX. São Paulo: EDUSP, 1991. p. 73.

Para este artista egrégio, Santos e sua bela baía, a vizinha São Vicente e a ilha de Santo Amaro, com a atrativa Guarujá, não tem nenhum mistério: cada local que ofereça encantos naturais foi enfocado pela lente do bravo fotógrafo. Marques Pereira, um jovem gentil, afetuoso, sem pretensões, possui hoje um belo estúdio fotográfico na Rua 15 de Novembro e lá o visitante poderá passar momentos deleitosos diante das numerosas vistas que constituem seu patrimônio artístico, porque ele produz a fotografia como a arte, não como um ofício, obtendo resultados de notável beleza.¹¹⁷

Este autor procura explicitar que suas fotografias são feitas como obras de arte e não como ocupação. Tal pensamento é recorrente na história da fotografia visando aproximar os trabalhos de alguns fotógrafos dos valorizados pintores e diferenciá-los, como artistas, da numerosa concorrência. Não nos cabe aqui fazer a discussão a respeito da fotografia como obra de arte, mas através de discursos como de Rotellini confirmar a estratégia de valorização das fotografias de José Marques Pereira qualificando-as como obras de arte. Contudo, vale lembrarmos que este discurso só foi possível diante do reconhecimento alcançado pelo autor em seu trabalho. As suas fotografias demonstram conhecimento estético e técnico na escolhas dos temas e seus enquadramentos, ângulos, composição da cena, bem como no resultado final, de apurado trabalho laboratorial e editorial¹¹⁸.

Esta impressão também estava evidente na época de produção dos postais. Em 1907 o livro propagandístico “Le Brésil” diz o seguinte:

J. Marques Pereira é antes de tudo um artista que ama seu ofício e que soube criar um renome justamente merecido. Pode dizer-se que é devida a ele a divulgação dos pontos mais interessantes da cidade de Santos e felicitá-lo por ter contribuído para destruir a lenda que situava Santos numa

¹¹⁷ ROTELLINI, Vitaliano. *Il Brasile e gli italiani*. 1906. p. 728. Apud. GERODETTI, J. E; CORNEJO, C. **Lembranças de São Paulo**: o Litoral Paulista nos cartões-postais e álbuns de lembranças. São Paulo: Solaris, 2001. p. 185.

¹¹⁸ Veremos adiante a análise dos postais do autor, alguns desses elementos apontados aqui.

região que não atrai aos turistas. De fato, as vistas de Santos por ele obtidas não somente constituem verdadeiras obras de arte, mas ainda têm revelado que o porto principal do Estado de São Paulo, além de importante centro marítimo comercial, é também uma estação balneária de primeiro nível. Os trabalhos de J. Marques Pereira, vistas naturais e fotografias de grupos, são universalmente apreciados e destacados pela perfeição da execução que transforma todos os seus trabalhos em verdadeiros documentos artísticos¹¹⁹.

A “lenda” a que se refere Charles Hü foram às sucessivas epidemias que atormentavam os santistas e que controladas, no início do século XX, pelas reformas sanitárias, trouxeram cada vez mais turistas para a cidade. Santos era também a praça onde se negociava o “ouro verde” paulista e de grande fluxo de mercadorias e de estrangeiros, por isso as transformações atraíram muitas pessoas a se fixar na cidade e também expandiram os seus limites urbanos em direção as praias, com a construção de duas importantes vias, a av. Conselheiro Nébias e a av. Ana Costa que ligavam a área da orla com o centro antigo. As praias passaram a ser ocupadas pela população mais abastada do município e do interior com a construção de números chalés e de luxuosos hotéis na orla marítima.

Tais empreendimentos também visavam trazer turistas, que nessa época buscavam pelo litoral brasileiro os recomendáveis “banhos de mar”. Santos, para figurar nesse cenário, precisava desmistificar a imagem secular que possuía como a “cidade das sezões e das bexigas”¹²⁰. As reformas precisavam se tornar conhecidas. As fotografias de José Marques Pereira vinculadas no mais poderoso meio de comunicação visual da época, o cartão-postal, são pioneiras no questionamento da imagem de cidade insalubre colaborando para que Santos estivesse entre as cidades mais visitadas do país.

Nos seus postais, além da cidade moderna, encontramos arredores de Santos e de outras cidades da baixada santista, casas de pescadores,

¹¹⁹ Hü, Charles. Le Brésil. França, **Revue France-Brésil**, 1907. Apud. GERODETTI, J. E; CORNEJO, C. *op.cit.* p. 185.

¹²⁰ RIBEIRO, Maria Alice Rosa. *op. cit.*, p. 51.

plantações de bananas, e principalmente a população local, entre trabalhadores do porto, pescadores, carregadores e outros habitantes do cotidiano do lugar. Além de contribuir para retirar a imagem de “cidade doente”, seus postais também foram um dos primeiros a mostrar aspectos do cotidiano das atividades dos santistas da época.

Além destes, também realizou muitos retratos em seu ateliê. Em 1912 um anúncio publicado no “Indicador Santense”¹²¹, periódico que atuou como redator-artístico, informa que José Marques mudou-se para a rua de Santo Antônio; atual rua do Comércio, nº 82, próximo ao Largo do Rosário¹²².

Ainda que haja lacunas a respeito de sua trajetória pessoal e profissional, Marques Pereira continuou atuando até sua morte em 9 de outubro de 1938, aos 68 anos, deixando a esposa Maria Schneder Pereira, uma filha, Carmina Pereira de Camargo aos 42 anos, e um neto Marcello F. Camargo. Segundo o relatório do inquérito policial, cometeu suicídio com arma de fogo “por motivos de moléstia” como atesta um bilhete datilografado e assinado por José Marques Pereira encontrado no local do crime, o prédio nº 7 da Rua do Comércio em Santos¹²³. Não encontramos mais informações sobre a moléstia que o acometeu e que fez com que tirasse sua própria vida.


As fotografias e postais por ele produzidos, que chegaram até hoje através de instituições públicas e privadas e de colecionadores particulares, são um testemunho do intenso trabalho realizado por José Marques registrando/construindo cenas e personagens de várias cidades do litoral paulista, principalmente da cidade de Santos, que passava por

¹²¹ TRINDADE, Laércio. *Indicador Santense – 1912 – anuário*, Santos, Oficinas Gráficas do Bureau Central, 1912. p. 107. Encontramos a mesma reprodução em ROSSINI, J. C. *Santos Cidade Marítima*. Santos, Instituto Oceanum, 1999.

¹²³ Relatório do Inquérito Policial do suicídio de José Marques Pereira apresentado pelo sr. Delegado Eduardo Tavares Carmo da 1ª Delegacia Regional de Polícia de Santos, 20/10/1938. Academia de Polícia Civil do Estado de São Paulo, Museu do Crime, São Paulo.

intensas transformações urbanas, econômicas, políticas e sociais em fins do século XIX e início do XX, como veremos no próximo item.

PHOTOGRAPHIA União



J. Marques Pereira

Redactor-artístico do "INDICADOR SANTENSE"

Variada collecção em vistas de
Santos, Guarujá, S. Vicente, etc.

Especialidade em augmentos reproducções e grupos
TELEPHONE, 130
Rua 15 de Novembro N. 8
Santos

Mudar-se-á para o novo predio n. 82 da rua de
S. Antonio (proximo ao Largo do Rosario)

Tipo: anúncio comercial de 1912.
Tamanho: 16,0 X 9,0 cm. (altura X largura)
Fotógrafo: José Marques Pereira
Acervo: Fundação Arquivo e Memória de Santos

3.2. Santos: a cidade de José Marques Pereira

No período entre 1889 e 1920, ou seja, nas primeiras décadas da República brasileira, o país possuía uma economia agro-exportadora baseada especialmente no cultivo do café produzido na região centro-sul do país.

Esta dinâmica econômica que há quase quatro séculos esteve alicerçada no trabalho escravo, com a abolição da escravatura no Brasil, em 1888, passou a ser regida unicamente pelo trabalho livre.

Estas novas relações de produção impulsionaram um desenvolvimento da economia que passou a receber investimentos nacionais e principalmente internacionais promovendo uma série de modificações físicas, como a implantação de uma malha férrea nacional, a modernização dos portos e do transporte marítimo dentre outras, e de transformações sociais nos modos de vida, nos valores, nos costumes e nos lazeres que passam a ser atrelados aos modelos europeus de sociedade da época.

O espaço privilegiado para esse turbilhão de transformações é a cidade, convertendo-se de um local geralmente de passagem, pouco habitado, característico do período Imperial, para um conglomerado urbano palco dos acontecimentos sociais do período.¹²⁴

As modernizações das cidades surgem desde as reformas realizadas em Paris, em meados do século XIX, pelo Barão Georges Eugene Haussmann, concretizadas no Brasil em várias cidades, como as reformas

¹²⁴ Entendemos cidade a partir de BRESCIANI como questão social, como uma estrutura que intervém na vida nos costumes e valores dos seus habitantes. BRESCIANI, M.S.M. Permanência e Ruptura no Estudo das Cidades. Texto xerografado apresentado no Seminário de Historia Urbana promovido pela ANPUR em Salvador, Campinas, 1990.

urbanas de Pereira Passos no Rio de Janeiro, na década de 1900 e em vários núcleos urbanos do país.¹²⁵

O movimento das cidades foi tema dos fotógrafos desde o início da história da fotografia. Contudo, o surgimento do cartão-postal, em fins do século XIX, faz da cidade o seu tema principal. As novas edificações, prédios públicos e privados, jardins, praças, ruas e avenidas das “cidades modernas” foram temas privilegiados pelos fotógrafos em muitos países.

Dentre estes últimos, destacamos a cidade de Santos, pois se diferenciava da maioria dos municípios, porque era uma cidade urbana como diz Lanna:

Santos era, juntamente com São Paulo, município com predomínio de população urbana e vinculada a atividades comerciais. Teve seu processo de crescimento associado e semelhante ao da capital distinguindo-se dos demais núcleos urbanos paulistas.¹²⁶

A cidade de Santos foi bastante estudada no que se refere ao período de pesquisa proposto.¹²⁷ Nesta bibliografia encontramos muitas referências sobre a história da cidade, que se configurou como núcleo urbano desde o período de colonização, então um pequeno vilarejo com condições

¹²⁵ BRESCIANI, M.S.M. **Londres e Paris no século XIX o espetáculo da pobreza**. Ed. Brasiliense, 1982.

¹²⁶ LANNA, A. L. D. **Uma cidade na transição Santos: 1870-1913**. São Paulo: Hucitec, 1996. pp.68.

¹²⁷ Entre os muitos trabalhos sobre a cidade de Santos destaco: ANDRADE, W. T. F. **O discurso do progresso: a evolução urbana de Santos 1870-1930**. Tese de Doutorado, USP, 1989; ANDRADE, C. R. M. **A peste e o plano: o urbanismo sanitário do engenheiro Saturnino de Brito**. São Paulo, FAU, USP, 1992; ARAÚJO FILHO J. R., **Santos: o porto do café**. Rio de Janeiro, IBGE, 1969; CLOTILDE, P. **Roteiro poético de Santos**. São Paulo, Martins Fontes, 1978; GILIOLI, U. **Santos: largo e colégio dos jesuítas**. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1983; GITAHY, M. L. C. Ventos do Mar. São Paulo, Editora Unesp, 1992; LOBO, H. **Docas de Santos**. São Paulo, Typ. Jornal do Comércio, 1936; LEAL A., **Cais de Santos**. Rio de Janeiro, Guanabara, 1939; PEREIRA, M. A. F. **O comissário do café no porto de Santos (1870 – 1920)**. Dissertação (Mestrado em História), Universidade de São Paulo, São Paulo, 1980; RIBEIRO, M. A. R. **História sem fim....um inventário da saúde pública**. São Paulo 1880-1930. São Paulo, Editora Unesp 1993; e SANTOS, F. M. **História de Santos**. São Paulo, Revista dos Tribunais, 1937.

privilegiadas, por possuir o melhor ponto de acesso, através da serra do mar, com o planalto, além é claro, de possuir uma baía de águas calmas propícia para escoadouro de navios.¹²⁸

A ligação de Santos com a capital se torna muito mais intensa com a construção da Ferrovia São Paulo Railway¹²⁹, em 1867, acelerando o transporte de mercadorias e de passageiros, imprimindo um novo ritmo de tempo na cidade ainda colonial. Algumas fotografias feitas por Militão Augusto de Azevedo¹³⁰, em fins da década de 60 do século XIX, revelam alguns aspectos da construção da ferrovia, bem como da cidade de Santos, com características coloniais.

A ferrovia transportava uma grande quantidade de mercadorias que, quando chegavam em Santos ficavam estocadas nos trapiches sem nenhuma proteção dos efeitos da natureza, correndo o risco de estragarem ou de serem roubadas. Desta forma, diante das sucessivas perdas pela incapacidade de armazenamento do grande volume de mercadorias nos trapiches, o Governo entendeu que a melhor forma de resolver os problemas era a construção de um porto para Santos, no intuito de suprir as necessidades do crescimento comercial impulsionado pelo aumento da produção cafeeira no interior do estado de São Paulo. Os projetos, as obras e a administração passaram para iniciativa privada na forma de concessão. Depois de muitas disputas, a firma Gaffrée e Guinle iniciou as construções em 1888. As reformas do porto promoveram intensas

¹²⁸ LANNA, A. op. cit. p.38.

¹²⁹ Para discussão sobre a implementação desta ferrovia: SILVA, S. *Expansão Cafeeira e Origens do Industrialismo no Brasil*. São Paulo: Alfa - Ômega, 1986; MILLIET, S. *Roteiro do café e outros ensaios*. São Paulo, 1946; SAES, F. *As ferrovias de São Paulo 1870-1940*. São Paulo, HUCITEC, 1981; MONBEIG, Pierre *Pioneiros e fazendeiros de São Paulo*. São Paulo: Hucitec/Polis, 1984; PINTO, A. **História da viação pública de São Paulo**. São Paulo: Governo do Estado, 1977.

¹³⁰ Militão Augusto de Azevedo foi um fotógrafo radicado na cidade de São Paulo na segunda metade do século XIX. Para esta discussão: KOSSOY, B. **Militão Augusto de Azevedo e a documentação fotográfica de São Paulo (1862-1887): recuperação da cena paulistana através da fotografia**. Dissertação (Mestrado em Sociologia), Fundação Escola de Sociologia e Política, São Paulo, 1978. Algumas cópias das fotografias da cidade de Santos se encontram na Fundação Arquivo e Memória de Santos, na cidade de Santos.

transformações de ordem econômica, política e social no interior da cidade.¹³¹

O porto de Santos também foi bastante registrado no período por muitos fotógrafos, desde o período anterior ao processo de transformação do cais passando pela retirada dos trapiches até a construção das novas docas, capturando inúmeras embarcações atracadas no porto. Algumas fotografias de Marc Ferrez¹³² mostram um porto pequeno, com embarcações de mastros ancoradas nos trapiches. Para registrar a construção do cais e dos armazéns foi produzido um álbum fotográfico¹³³ em 1904, sem referência do autor das imagens, financiado pela Companhia Docas de Santos. Entre as imagens estão a retirada das pedras da pedreira do Jabaquara, que eram transformadas em blocos servindo na construção do cais, bem como uma fotografia da inauguração do primeiro bloco do novo porto em 1901. Guilherme Gaensly¹³⁴ produziu algumas fotografias do porto de Santos em 1903, depois reunidas no álbum “Lembrança de São Paulo” de 1912, onde narra visualmente a saga do café paulista do plantio ao porto de Santos. Além destes álbuns foram editados muitos cartões-postais¹³⁵ no início do século destas e de outras imagens mostrando o porto modernizado.

¹³¹ Para discussão sobre o porto de Santos ver: ANDRADE, W. T. F. *op. cit.*; GITAHY, M. L. C. *op. cit.*; LANNA, A. L. D. *op. cit.*; e LOBO, H. *op. cit.*

¹³² Marc Ferrez foi um fotógrafo radicado na cidade do Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX. Um estudo seu foi feito por: FERREZ, G. *O Rio Antigo do fotógrafo Marc Ferrez: paisagens e tipos humanos*. Rio de Janeiro: João Fontes Engenharia Ex Libris, 1984; e VASQUEZ, Pedro; e FERREZ, Gilberto. *A Fotografia no Brasil do século XIX: 150 anos do fotógrafo Mac Ferrez (1843-1993)*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1993. Algumas cópias das fotografias do porto de Santos se encontram no arquivo do Instituto Moreira Salles em São Paulo.

¹³³ Há dois exemplares originais deste álbum fotográfico: um está na Biblioteca do Complexo Cultural do Porto de Santos e o outro no Instituto Moreira Salles, este último em piores condições. Em março de 2000 o álbum foi reeditado por um colecionador de postais antigos Laire José Giroud.

¹³⁴ Guilherme Gaensly foi um fotógrafo radicado em São Paulo, que fez fotografias do porto de Santos no início deste século. Um estudo sobre este fotógrafo ver: KOSSOY, B. *São Paulo, 1900. Fotografias de Guilherme Gaensly*. Companhia Brasileira de Projeto e Obras, São Paulo: Cosmos, 1988.

¹³⁵ A maioria desses postais encontram-se em propriedade de colecionadores particulares, entre os quais destacamos: Laire José Giroud, Jaime Mesquita Caldas, José Carlos Rossini, Eliseu José de Oliveira, todos residentes em Santos.

O processo de urbanização, alavancado pela ferrovia e pelo porto, modificava a estrutura física de Santos e os valores sociais que emergiam com o aumento da sua população. Estas alterações deveriam passar pela resolução das péssimas condições sanitárias, pois causavam inúmeras doenças nos seus habitantes, afugentando negociantes e trabalhadores, que preferiam se fixar na capital do Estado, vindo à cidade apenas durante o dia, voltando para São Paulo no último trem.¹³⁶ Neste período, o médico Guilherme Álvaro afirma que “entre 1891 e 1895 morreram, só de febre amarela, 5.740 pessoas em Santos”.¹³⁷

Estes problemas deveriam ser resolvidos conjuntamente em dois flancos: o primeiro liderado pelo médico Guilherme Álvaro visava solucionar as epidemias que afligiam a cidade, o outro seria a transformação urbana. Para isso, foi chamado o engenheiro sanitarista Saturnino de Brito, que promoveu um plano de urbanização para a cidade que incluía a criação dos canais – para impedir o alagamento da cidade na alta da maré – e a construção de novas ruas e avenidas mais largas, ligando o centro às praias e a construção da cidade moderna, ampla e arejada.¹³⁸

Esta transformação interferia profundamente na vida dos habitantes da cidade, que já contava em 1900 com 50.389 habitantes¹³⁹. Além das mudanças de ordem física, estas pessoas incorporaram novos modos de vida, valores, costumes, condizentes com o novo padrão de sociedade para época. A casa, a rua, o estar na rua, os lazeres, o morar na cidade, uma série de costumes deveriam ser modificados. Estas pessoas eram na sua maioria trabalhadores, principalmente do porto e da ferrovia, por isso moravam próximas a estas áreas, que mais sofreram modificações. As

¹³⁶ LANNA A. L. D. **Uma cidade na transição Santos: 1870-1913**. São Paulo: Editora Hucitec, 1996.

¹³⁷ ÁLVARO, G. *A campanha Sanitária de Santos*. 1919. p. 78. Apud LANNA, A. L. D. *op. cit.* Para este tema ver também: RIBEIRO M. A. R. *op. cit.*

¹³⁸ ANDRADE, C. R. M. *op. cit.*

¹³⁹ MELLO, Z. C; SAES, F. Características dos núcleos urbanos paulistas em São Paulo. In: **Revista de Estudos Econômicos** v.2, n. 15, maio/ago de 1985. Apud LANNA, A. L. D. *op. cit.*

Alterações, contudo, foram rejeitadas pela população de diversas formas, principalmente pelos trabalhadores que moravam em cortiços na região central e foram obrigados a se mudar, como afirma LANNA:

Esta população, considerada promíscua, viciosa, perigosa, reagiu de várias formas: negou a vacinação, o isolamento, a transferência de moradia, a perda dos espaços de lazer e o controle sobre o seu trabalho. De pequenas resistências cotidianas a greves, suas manifestações eram recorrentes a esta estratégia de mudança que a afetava mas não a incluía.¹⁴⁰

A resistência dos trabalhadores seja às transformações da cidade, seja às transformações do seu trabalho, fizeram Santos ser conhecida como a “Barcelona Brasileira”, devido a greves e outras manifestações que contribuíram para constituição da história social do trabalho no Brasil.¹⁴¹

Entre os vários grupos que compuseram a massa de trabalhadores da cidade de Santos nas primeiras décadas do século XX, se destaca a população imigrante, chegando a 44,7% do total de habitantes da cidade¹⁴². Eram, respectivamente, de nacionalidade portuguesa, espanhola e italiana. A grande contribuição dos imigrantes na cidade se verifica desde os variados hábitos culturais, incorporados aos costumes da população local, até a participação decisiva junto aos sindicatos de diversas categorias de trabalhadores, em especial dos portuários.

Não podemos deixar de mencionar a participação de ex-cativos e de migrantes, conhecidos também como “nacionais”, no conjunto da população santista. Sobre os ex-cativos há apenas informações imprecisas quanto ao seu contingente populacional, mas sabe-se que desde o início da década de 1880, cresceu muito com a criação de quilombos na cidade, especialmente o do Pai Filipe e o do Jabaquara, este último controlado por Quintino de Lacerda. Estes lugares continham escravos fugidos de

¹⁴⁰ LANNA, A. L. D. *op. cit.* p. 82-3.

¹⁴¹ Para o estudo sobre o mundo do trabalho na cidade de Santos ver GITAHY, M. L. *op. cit.* e LANNA, A. L. D. *op. cit.*

¹⁴² LANNA, A. L. D. *op. cit.* p. 169.

diversas cidades da Província e fora dela, que vinham em busca de liberdade. Há teses de que os quilombos se aproveitavam do trabalho dos escravos interna e externamente, por exemplo, agenciando-os para os trabalhos de construção do porto da cidade. Estas afirmações recaem principalmente sobre o quilombo do Jabaquara, pois Quintino de Lacerda, possuía estreitas ligações com as autoridades locais.¹⁴³

Já sobre os “nacionais” há informações mais precisas. Compondo um número de 49.165 migrantes em todo o município, como afirma o recenseamento de 1913, estes eram na sua maioria do próprio estado de São Paulo, mas havia muitos migrantes nordestinos. Eles vinham para Santos em busca de melhores condições de vida, reunidos nas suas regiões de origem por agenciadores de mão-de-obra para a cidade, ou, vindos por conta própria, seus destinos geralmente eram condições de trabalho degradantes, às vezes doze horas por dia ou mais, e as terríveis condições de moradia, nos cortiços do centro de Santos¹⁴⁴.

Um quadro da atuação destes diversos agentes no interior da cidade é o romance histórico “Navios Iluminados” de Ranulpho Prata, com a primeira edição de 1939. Este trabalho aborda o imaginário dos trabalhadores portuários, as lutas operárias, as péssimas condições sociais do Macuco, bairro onde residia a maioria dos trabalhadores da Companhia Docas de Santos, da ferrovia São Paulo Railway e da Companhia City de iluminação pública e transportes. O autor constrói seu texto referindo-se a década de 1920, mostrando os bons e os maus momentos vividos pelos trabalhadores, seus amores e aflições, os costumes e as tradições de um momento em que, não só a cidade de Santos, mas várias cidades do país passavam por intensas transformações.

¹⁴³ Os trabalhos de SANTOS, F. M. *op. cit.* e FONTES, A. A. B. **A prática abolicionista em São Paulo: os caifazes**(1882-1888). Dissertação (Mestrado em História), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1976, evidenciam uma exploração dos escravos fugidos pelos quilombos entre outros. Apud LANNA, A. L. D. *op. cit.* p. 191.

¹⁴⁴ LANNA, A. L. D. *op. cit.* p. 179.

O romance, apesar de se constituir como literatura de ficção, pode ser considerado como fonte de pesquisa, pois recupera um imaginário histórico-cultural dos espaços e ao mesmo tempo transmite vida aos personagens, algo que podemos comparar com o fazer fotográfico, na medida que as duas atividades constroem imaginários ricos em detalhes.

As transformações do mundo do trabalho na cidade de Santos também não escaparam das lentes dos fotógrafos que registraram algumas imagens raras dos trabalhadores dentro dos armazéns e em manifestações, como greves, festas, entre outras.¹⁴⁵

Foram imagens retratadas por diversos fotógrafos estabelecidos ou de passagem pela cidade, entretanto, são de José Marques Pereira a maior parte dos registros recuperados. A cidade mudou juntamente com suas imagens as quais colaboraram para divulgar as alterações físicas, sociais e para modificar a visão sobre Santos.

¹⁴⁵ Algumas dessas imagens se encontram no arquivo Edgard Leuenroth na Unicamp reunido dentro do projeto “Imagens e História da Industrialização no Brasil” coordenado por Paulo Sérgio Pinheiro e Victor Leonardi.

3.3. As imagens que constroem: um olhar sobre os postais de José Marques Pereira

Para fins de analisar a especificidade do discurso visual de José Marques Pereira, selecionamos 21 dos seus cartões-postais, os quais revelam distintos aspectos da cidade de Santos e de outras cidades da baixada santista, e os dividimos em três temas: **1. Cidade**, composto por 9 (nove) cartões-postais, **2. Cotidiano** constituído por 7 (sete) postais, **3. Porto** com 5 (cinco) cartões.

Para apreendermos a linguagem de Marques Pereira resgatamos o histórico dos locais representados, através da documentação da época e de bibliografias que descreveram o cotidiano da cidade e de seus personagens. Ressaltamos a forma como os elementos são inseridos pelo autor nas imagens - sua composição - merecendo destaque a capacidade técnica demonstrada em todo processo fotográfico, desde o registro na procura de ângulos e perspectivas que melhor evidenciam o seu discurso até o trabalho laboratorial e gráfico, uma vez que era editor dos seus postais, os primeiros a serem publicados na cidade.¹⁴⁶

¹⁴⁶ GERODETTI, J. E. & CORNEJO, C. *op. cit.* p. 183.

1. CIDADE

Os nove (9) cartões-postais do tema cidade retratam aspectos das ruas e praças de Santos. Começamos pela análise da Praça Mauá, que se destaca por ser um dos principais locais públicos de Santos. Aparece em três postais de forma diferenciada trazendo à tona aspectos da modernização, urbanização e práticas sociais da cidade.

No primeiro postal intitulado “*Santos. Praça Mauá*” (imagem 1) da série em preto e branco, o fotógrafo colocou-se na esquina, de frente à praça, de forma que avistasse duas de suas laterais, que atuam como diagonais que convergem para o poste de iluminação com torneiras da Cia. City¹⁴⁷ no centro da imagem. O enquadramento fechado não permite vermos as extremidades da praça, privilegiando apenas os dois primeiros planos da fotografia. Há equilíbrio entre os tons claros, parte inferior, escuros, as copas das árvores na parte superior da imagem. A composição é harmoniosa não havendo tensão na foto.

A foto evidencia a circulação de pessoas que passavam pelo local, denotando a intensa habilidade técnica do autor em registrar personagens em movimento, ora entrando, ora saindo da praça. Entre os personagens há apenas uma mulher, que sai da praça sozinha. Esta personagem é ainda a única a captar a presença do fotógrafo, num duplo flagrante, em que o surpreende e é denunciada por suas lentes. Em tal representação podemos supor que o autor objetivava mostrar o desenvolvimento urbano, através de local modernizado, arborizado e de circulação de pessoas.

¹⁴⁷ The City of Santos Improvements & Co. Ltd. ou “a City” como ficou conhecida na cidade a empresa canadense, chegou em Santos em 1881 para administrar os serviços públicos de abastecimento de água, iluminação a gás e transporte de passageiros e cargas sobre trilhos, encampados da antiga Cia. Melhoramentos de Santos. A Cia. encerrou suas atividades em 1967 quando já oferecia serviços em várias cidades da Baixada Santista. Um histórico mais detalhado das atividades da Cia. é encontrado em LICHTI, Fernando Martins. **Poliantéia Santista**. São Vicente: Fernando Martins Lichti, 1996.

IMAGEM 1



Tema: cidade

Tipo: cartão-postal

Tamanho: 9,0 X 14,0 cm. (altura X largura)

Fotógrafo e editor: José Marques Pereira

Acervo: Museu Paulista, Banco de Dados Iconográficos/Módulo cartões postais de cidades do Estado de São Paulo

Outros personagens ajudam a compor a “circulação” na praça. À direita da imagem, em segundo plano, um grupo conversa no interior do local enquanto um homem de terno escuro, com as mãos nos bolsos, caminha lateralmente em direção ao centro da imagem. À esquerda, um homem de trajes claros e paletó escuro sai da praça enquanto outros entram reforçando a representação de circulação no lugar. Ao fundo, no centro da imagem atrás do poste de iluminação, vemos entre os troncos e a vegetação das árvores o coreto, como lugar para a sociabilidade neste modelo de cidade.

A concepção que se faz do uso do local na imagem é de um espaço moderno, urbanizado e “agradável ao passeio” diante da arborização intensa que ocupa toda parte superior da foto. A intenção do fotógrafo em explicitar a circulação de pessoas entre mulheres e crianças e de homens sozinhos ou em grupos, todos “bem trajados”, colaboram com a idéia de desenvolvimento social na praça Mauá.

A praça Mauá teve sempre grande importância econômica, social e cultural na história da cidade. Em inícios do século XIX era chamada de Rua do Campo, passando para Campo da Misericórdia, por aí ter sido erigida a Igreja da Misericórdia, e em 1846, imperatriz por ocasião da visita do Imperador D. Pedro II e da Imperatriz Teresa Cristina para inauguração de um chafariz no local. Somente em 1887 passou a denominar-se Praça Mauá.¹⁴⁸

A praça Mauá deste momento possuía movimentação retratada pelo autor reproduz um momento em que era o ponto de saída de várias linhas de bondes que percorriam a cidade, antes mesmo de se tornar o Centro do Poder Municipal, com a instalação do paço de Governo, em 26 de janeiro de 1939. Podemos visualizar na imagem os trilhos por onde passaram os

¹⁴⁸ RODRIGUES, Olao. **Veja Santos!** Santos, Prefeitura Municipal de Santos, 1974.

bondes que durante muito tempo foram o principal meio de transporte em Santos.¹⁴⁹

Um outro postal deste mesmo local, mas com outra perspectiva “*Santos. Praça Mauá*” (imagem 2), também colabora com a representação de “circulação urbana” neste espaço. Os três personagens no centro da imagem reforçam essa idéia, pois eles caminham em direção ao fotógrafo, utilizando a praça como passagem e passeio, realçando seu “aspecto agradável”. Quando olhamos para a imagem percebemos que é José Marques Pereira que utiliza bem este espaço, construindo uma representação artística. A foto de 1905 tem um trabalho cuidadoso de composição da imagem, inserindo numa foto horizontal a verticalidade de troncos de árvores e postes de energia em diversos planos.

Entre árvores surge o coreto, o espaço de sociabilidade onde as pessoas se reuniam em eventos culturais. Ao fundo, as edificações voltadas à praça na forma de sobrados com várias portas e janelas abertas denunciam sua tradicional atividade comercial. À esquerda, um dos antigos lampiões a gás é capturado pelo autor, colaborando na composição homogênea da imagem. No entanto, é a iluminação que mais impressiona na foto. Ela entra na cena de forma preponderante pela parte superior, causando o efeito de contra-luz. Além disso, é bem trabalhada em laboratório, o que resulta num efeito semelhante ao “*flaire*” entre as copas das árvores e tirando toda e qualquer sombra da imagem, evidencia a intensa habilidade e conhecimento fotográfico do autor.

¹⁴⁹ Os bondes iniciaram seus trabalhos em Santos em 1872 puxados por muare, sob a tutela da Cia. Melhoramentos de Santos. O primeiro bonde elétrico circulou em 24 de abril de 1909 já sob administração da “City” tendo administrado tal transporte até 1952 quando o Serviço Municipal de Transportes Coletivos – SMTC- passou a controlar o trabalho. Em 1971 os bondes pararam de circular na cidade. No ano 2000 foi reativada uma linha de bondes turística que percorre 2 Km do centro antigo mostrando os prédios históricos de Santos. GERODETTI, J. E; CORNEJO, C. **Lembranças de São Paulo: o Litoral Paulista nos cartões-postais e álbuns de lembranças**. São Paulo, Solaris Edições Culturais, 2001. p. 31. e LICHTI, Fernando Martins. op. cit. p. 33-4.

Na parte inferior, ele utiliza o fim do calçamento da praça como divisão no postal entre a foto e um espaço em branco, editado por José Marques Pereira, onde está impresso o título ou legenda do postal, e a numeração da fotografia na série, informações comuns em todos os postais do autor. Tais espaços em branco serviam para destacar o trabalho editorial e também para equilibrar o contraste entre tons claros e escuros nas fotografias.

J. Marques Pereira soube aproveitar bem o fato de ser fotógrafo e editor de seus postais pois em várias imagens, percebemos o cuidado que ele tinha em se distanciar o suficiente do seu assunto no primeiro plano, deixando entre este e a margem inferior da fotografia um espaço que era bem utilizado na edição para compor a sua marca e fazer do postal, como um todo, o seu emblema.

Ao criar espaços em branco nos seus postais, J. Marques Pereira colaborava para um hábito comum no início do século XX entre os emissores: escrever mensagens sobre a fotografia. Além da margem da edição, um céu claro convidava os remetentes a participarem da autoria daquele postal, individualizando-o com informações e palavras de conforto e carinho e mostrando ao destinatário a proximidade que ele, como emissor, tinha dos lugares registrados.

É isto que ocorre com os dois postais do autor vistos aqui, enviados para a França; eles possuem mensagens escritas sobre a imagem que visam comunicar, com fins de, junto com as fotografias, tranquilizar seus entes distantes.

O quão longe chegaram às representações de Santos produzidas pelas lentes e trabalho hábil de José Marques Pereira. Os estrangeiros, na sua maioria imigrantes que vinham buscar melhores condições de vida colaboraram muito para isso, pois tendo deixado familiares em seus locais de origem que precisavam informar-lhes sobre a sua situação e estado de saúde, enviando-lhes vários cartões-postais. Pelo porto de Santos

IMAGEM 2



Tema: cidade

Tipo: cartão-postal

Tamanho: 9,0 X 14,0 cm. (altura X largura)

Fotógrafo e editor: José Marques Pereira

Acervo: Museu Paulista, Banco de Dados Iconográficos/Módulo cartões postais de cidades do Estado de São Paulo

entraram grandes contingentes desses imigrantes, principalmente europeus.

Em 1913, os estrangeiros em número de 39.802, compunham 44,7% da população da cidade de Santos. Este percentual era mais elevado do que o encontrado em 1872. Para esta última data os portugueses perfaziam 10% da população; e em 1913 atingiam 25%. Neste mesmo ano, de 1913 os espanhóis compunham 9% do total da população santista e os italianos 3%.¹⁵⁰

Ressalta-se a grande presença em Santos de portugueses, como era o caso de Marques Pereira. Este fenômeno é explicado pelos problemas e desigualdades em Portugal resultantes do desenvolvimento capitalista no continente europeu. Os portugueses, que chegavam no Brasil, almejavam melhores condições de trabalho e o “sonho da fortuna fácil, reforçado pelo imaginário colonial”.¹⁵¹

Estes imigrantes encontraram nos postais uma forma “rápida e barata” de se comunicarem com seus parentes que ficaram distantes. Desta forma mensagens sobre o estado de saúde (imagem 2), juras de amor ou apenas informe “a boa chegada” na cidade (imagem 1) têm nas imagens da “cidade moderna” o complemento ideal para tranquilizarem parentes, amigos e amantes, que vêem nos índices imagéticos a confirmação das mensagens escritas.

Com estas duas fotos da praça Mauá, José Marques Pereira promove um discurso de cidade moderna tão freqüente nos postais desta época, no país e pelo mundo buscando divulgar aspectos de modernidade. Vários fotógrafos colaboraram para construção deste modelo de representação das cidades deste período, como por exemplo, Guilherme Gaensly radicado na cidade de São Paulo, que produziu imagens de muitas cidades, inclusive de Santos.¹⁵²

¹⁵⁰ LANNA A. L. D. **Uma cidade na transição Santos: 1870-1913**. São Paulo: Hucitec, 1996, p. 169

¹⁵¹ Idem, *ibidem*, p. 170-1.

¹⁵² Guilherme Gaensly foi um fotógrafo radicado em São Paulo no início do século XX produzindo vários postais desta cidade. Fez também fotografias do porto de Santos. Um

Outros aspectos foram trabalhados por José Marques Pereira e claramente percebidos quando analisamos a terceira imagem da praça Mauá, com erro de grafia na legenda e sendo escrito “*Santos. Praça Maná*” (Imagem 3). O centro desta foto é o garoto com as calças rasgadas nos joelhos, que posa para o fotógrafo à frente de uma espécie de carroça de transporte de mercadorias, o que nos leva a supor que pode ser um dos carregadores que trabalhavam no centro. Ao seu lado, um homem também em “trajes simples” retira água de uma das torneiras dos postes de iluminação da Cia. City. À direita da imagem, no interior da praça, há um personagem sentado no chão encostado em um dos troncos das árvores, que parece olhar na direção do fotógrafo, à distância, e as sombras escondem seu rosto, ainda que seus trajes não parecem diferir dos outros personagens.

Aqui o olhar sobre o uso do espaço insere grupos pertencentes às classes trabalhadoras em local organizado para as elites. É claro que este grupo freqüentava cotidianamente este espaço por concentrar várias atividades comerciais¹⁵³, mas agora se encontram representados visualmente em série, num meio de comunicação de grande circulação social. Neste sentido, o autor compôs a utilização do espaço cotidiano na cidade.

Outros elementos ajudam a produzir esta interpretação, como as fachadas das casas comerciais à esquerda da imagem onde identificamos lojas de “cabeleireiros e barbeiros”, de “loja de fazendas” e, possivelmente, de uma das casas fotográficas¹⁵⁴ da rua General Câmara. Estes componentes evidenciam a característica comercial da região, com grande

estudo sobre este fotógrafo ver: KOSSOY, B. São Paulo, 1900. Fotografias de Guilherme Gaensly. Companhia Brasileira de Projeto e Obras, Livraria Cosmo Editora. São Paulo, 1988.

¹⁵³ LANNA A. L. D. **Uma cidade na transição Santos: 1870-1913**. São Paulo: Hucitec, 1996, principalmente o item “Estar na rua” p. 131-42.

¹⁵⁴ Segundo o Almanack Comercial de Santos de 1910 havia dois fotógrafos com estabelecimentos comerciais na rua General Câmara: “Carlos W. Weise no n° 9” e “Gustavo Paiva n° 214”.

IMAGEM 3



Tema: cidade

Tipo: cartão-postal

Tamanho: 9,0 X 14,0 cm. (altura X largura)

Fotógrafo e editor: José Marques Pereira

Acervo: Museu Paulista, Banco de Dados Iconográficos/Módulo cartões postais de cidades do Estado de São Paulo

circulação de pessoas reforçada pelo bonde que aparece ao fim da rua General Câmara, revelada pela silhueta do morro de São Bento ao fundo.

A perspectiva adotada pelo autor sugere o encontro entre o comércio (fachadas) e circulação (bondes e personagens) na rua, como duas grandes diagonais que convergem para um ponto de fuga deslocado ligeiramente do centro para esquerda da imagem. A grande área escura representada pelas copas das árvores à direita é equilibrada por toda parte inferior e pelo céu mais claro na imagem. Um retrato estético estabilizado de um local de intensa movimentação urbana.

Contudo, os personagens aqui diferem muito dos postais anteriores em seus trajes e principalmente do uso que fazem do local. Tais imagens revelam o que as outras fotografias omitiam: as diversas classes sociais conviviam nos espaços centrais reformulados, ainda que houvesse conflitos. As tensões entre as classes são reveladas pela mudança de conduta social exigida, principalmente para população mais pobre nestes tempos de transformação¹⁵⁵.

No postal *“Praça José Bonifácio”* (imagem 4), visualizamos na imagem um trecho da praça José Bonifácio em 1905, onde Marques Pereira retrata um espaço onde o coreto é destacado à esquerda da imagem através de uma grande diagonal que corta fotografia da direita para esquerda em sua direção, valorizando-o do restante da cena.

Os coretos foram espaços erigidos para a sociabilidade pública, na apresentação de bandas musicais em festas cívicas, nos fins de semana ou para outras atividades em que se julgava necessário reunir a população, constituindo espaço privilegiado para este fim. Tais edificações, comuns em várias praças, aos poucos desaparecem para dar lugar à circulação de pessoas, e para construção de monumentos de personalidades e eventos da história da cidade, “eleitos” para representarem o passado. É o caso do coreto que vemos na imagem e que foi demolido para construção do

¹⁵⁵ LANNA, A. L. D. op. cit. especialmente cap. 3.

IMAGEM 4



Tema: cidade

Tipo: cartão-postal

Tamanho: 9,0 X 14,0 cm. (altura X largura)

Fotógrafo e editor: José Marques Pereira

Acervo: Coleção Particular de João Emílio Gerodetti

monumento em homenagem ao Soldado Constitucionalista de São Paulo, inaugurado em 26 de janeiro de 1956.

No mesmo plano do coreto, à direita da imagem, próximo do poste de iluminação que equilibra a cena, encontramos um grupo de pessoas que posam ao fotógrafo. Um homem negro em trajes simples, com as mãos na cintura esperando o registro. Outros personagens ao centro da foto cruzando o local parecem estar cientes da presença do autor, pois apesar de seus olhares não fixarem as lentes, eles estão em movimento, como o personagem de terno escuro, com uma das mãos na cintura e a outra segurando uma sombrinha, dando a impressão de também estar posando na cena.

Os dois garotos negros descalços sentados num dos bancos da praça, à esquerda em primeiro plano, são o elemento mais forte da foto. A presença destes personagens em espaço urbanizado e arborizado, onde há sociabilidade (coreto), indica mais uma vez o uso desses locais públicos pelas classes trabalhadoras, em áreas centrais da cidade. O fato dos personagens terem posado, colaborando com o fotógrafo na montagem da cena, não quer dizer que não freqüentavam este espaço. Dessa forma, fica evidente em tantas imagens, a sua preocupação quanto a composição e à equilíbrio das cenas, onde os personagens estão sempre presentes na representação sobre o uso do espaço registrado.

A praça José Bonifácio abrigava na esquina das ruas, Amador Bueno e Braz Cubas a “morada da Família Martins” e vários personagens que atuaram em momentos importantes da história de Santos, entre eles, o poeta e médico José Martins Fontes (1884–1936), que teve em sua casa um ambiente progressista.

Martins Fontes era filho do médico socialista Silvério Fontes e de dona Isabel Martins. Como seu pai veio de Sergipe, o menino teve mais contato com a família de sua mãe, muito tradicional de Santos. Na chácara dos Martins morava seu avô, o coronel Francisco Martins dos Santos e sua avó Josefina Olímpia de Aguiar Andrada, membro da mais tradicional família de Santos, os Andradas. A casa onde ele

*cresceu era ponto de encontro de intelectuais, abolicionistas e socialistas, onde se lia poesia em voz alta, as injustiças sociais eram condenadas e a ciência admirada.*¹⁵⁶

Silva Sobrinho reforça a importância e reconhecimento do poeta ao transcrever trechos da conferência realizada por Martins Fontes em 1925, no “Teatro Coliseu Santista” sobre os episódios de 13 de maio de 1888, onde contou que seu pai Silvério Fontes e outros abolicionistas fizeram discursos acalorados das janelas da casa em frente à praça José Bonifácio, e por isso, “após o 13 de maio, durante quasi (sic.) trinta dias, grupos de pretos dirigidos pelo Pai Felipe e pelo Moisés (Moisés Alberto Dias), dançavam e cantavam defronte da morada da família Martins”¹⁵⁷.

Após duas décadas do fato acima mencionado, a fotografia de Marques Pereira (provavelmente de 1905), não nos parece apenas “um arranjo” a presença de pessoas negras nas imediações da casa de abolicionistas importantes da cidade.

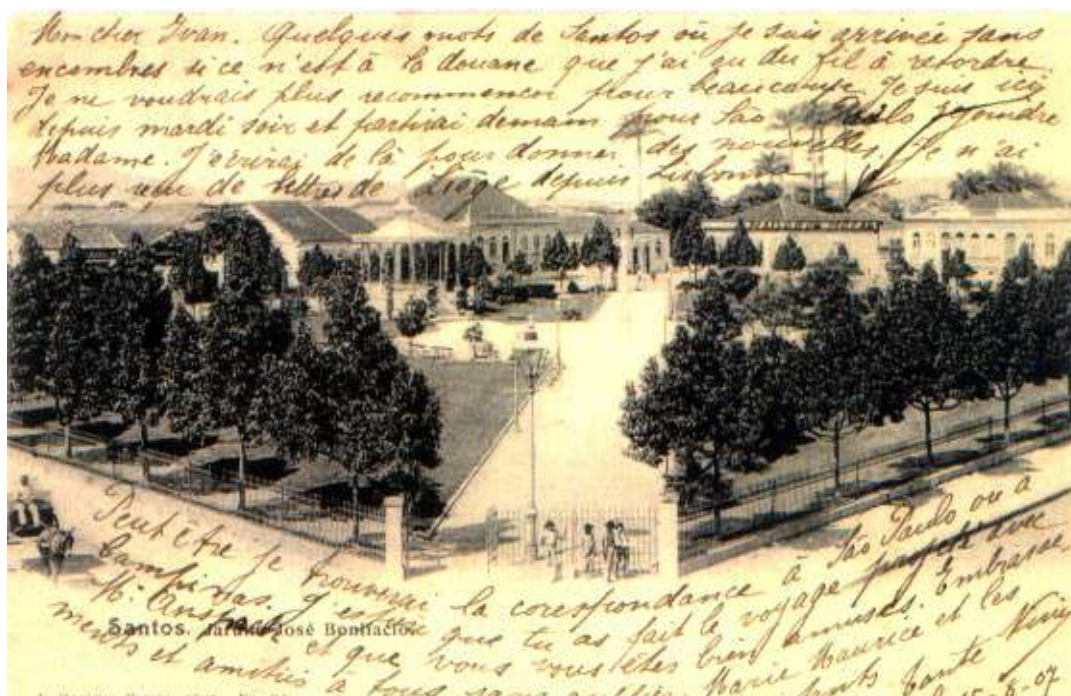
Outro postal da praça José Bonifácio com legenda “*Santos. Jardim José Bonifácio*” (Imagem 5) é feito em enquadramento aberto e do alto de algum edifício, permitindo avistarmos o interior da praça. O ponto de vista adotado, defronte de uma de suas esquinas, possibilita visualizarmos duas das faces do jardim. Estas laterais atuam como diagonais que convergem ao centro da imagem e encontram uma outra linha reta formada pelo calçamento, que dá para o interior da praça, transmitindo a sensação de profundidade da fotografia.

Aqui, mais que na imagem anterior, encontramos um espaço arborizado, ajardinado, iluminado e urbanizado, onde ocorre a sociabilidade representada novamente pelo coreto, ainda que não encontremos personagens no interior da praça. Os poucos personagens estão do lado de fora das grades de ferro que cercavam o local,

¹⁵⁶ GITAHY, M. L. C. **Ventos do Mar**. São Paulo, Ed. UNESP, 1992. p. 55.

¹⁵⁷ SILVA SOBRINHO, J. da Costa e. **Santos noutros tempos**. São Paulo: Revista os Tribunais, 1953. p. 430.

IMAGEM 5



Tema: cidade

Tipo: cartão-postal

Tamanho: 9,0 X 14,0 cm. (altura X largura)

Fotógrafo e editor: José Marques Pereira

Acervo: Coleção Particular de João Emílio Gerodetti

aparentando ser das classes trabalhadoras e reforçando a idéia do uso dos espaços públicos pelos diversos habitantes das cidades.

O postal acima analisado, enviado em 1907, tem revelado em sua mensagem um outro uso da imagem feito pelo remetente: o de informar a um destinatário distante o local em que estava instalado na cidade. Para isso, ele se aproveitou do fato do prédio do hotel “Maison de Morals” (onde estava hospedado) ter sido registrado por nosso autor ao fundo da praça, indicado-o na foto por seta e escrevendo o nome do hotel sobre a própria imagem do prédio. O costume de usar as áreas claras da fotografia para redação das mensagens pode indicar que o autor “criava estes espaços” para convidar os remetentes a utilizá-los.

Um dos locais de grande circulação em Santos era o Largo “Marques de Monte Alegre”, onde ficava a estação da São Paulo Railway Co. Ali, durante muito tempo, saíam trens lotados de passageiros, negociantes e imigrantes, em direção à capital e às fazendas do interior do estado. Os primeiros objetivavam acertar negócios na importante praça comercial de Santos: já os outros, dirigiam-se à cidade buscando trabalho ou estavam nela apenas de passagem.

A estação foi inaugurada em 1867, no local onde funcionava o antigo convento ao lado da Igreja de Santo Antonio de Valongo. Esta igreja foi fundada pela ordem dos franciscanos em 25 de janeiro de 1640. Na frente do seu prédio foram construídos dois antigos casarões no fim do século XIX, para abrigar a sede do poder público local, como podemos visualizar na (Imagem 6) “*Santos. Câmara Municipal e Casa Zerrenner, Bülon & Cia.*”

Um destes casarões abrigou a Câmara Municipal e a Intendência de 1895 a 1939, o outro foi sede dos escritórios da casa importadora Zerrenner, Bülon & Cia. Na imagem, tomada a partir da igreja do Valongo, é possível avistar a grade e o portão de ferro da entrada à esquerda. Na mesma direção, do lado de fora da grade, alguns homens sentados em cadeiras de engraxates se mostram à espera de clientes que desembarcavam dos trens da estação.

IMAGEM 6



Tema: cidade

Tipo: cartão-postal

Tamanho: 9,0 X 14,0 cm. (altura X largura)

Fotógrafo e editor: José Marques Pereira

Acervo: Coleção Particular de João Emílio Gerodetti

Na rua São Bento, duas carroças carregadas de sacos, provavelmente de café, são capturadas pelo fotógrafo a caminho do porto. Os dois casarões possuíam dois andares, com várias janelas, e representavam o poder público da cidade. À sua frente havia grande circulação de mercadorias e pessoas, por isto, esta região concentrava grande parte da vida pública santista.¹⁵⁸ Infelizmente, hoje esses prédios se encontram demolidos em decorrência de um incêndio ocorrido em meados da década de 1980, sobrando apenas ruínas de algumas paredes externas, escoradas por vigas metálicas.

Mais uma vez o autor toma um ponto de vista que permite uma angulação de aproximadamente 45° para o assunto registrado, dando profundidade de campo à fotografia. O enquadramento fechado enfatiza os dois primeiros planos, e as diagonais (grade, fachadas e rua), propõem um caminho para o olhar do observador.

Outra imagem do tema “cidade” é “*Santos. Um trecho da Praça da República*” a (Imagem 7) também dos primeiros anos do século XX, revela a intensa circulação de pessoas e carroças confirmando ser este espaço, uma importante praça comercial. Além dos estabelecimentos comerciais, ainda possuía um hotel e a “Grande Fábrica Lealdade” de fumos, localizada na esquina da av. Senador Feijó, à esquerda da imagem. A foto é tomada provavelmente a partir da antiga Igreja Matriz de Todos os Santos, que era uma construção barroca do período colonial, demolida em 1908, ou do prédio da Alfândega, que se localiza ainda hoje no mesmo lugar. Ficam evidenciadas na imagem o caráter comercial dos prédios e a atividade urbana do local. As carroças tinham este trecho da praça como parada à espera de novas cargas. Ao fundo o conjunto de morros, praticamente sem habitações nesta época.

A respeito do aspecto formal, esta fotografia segue a estética adotada pelo autor, onde o ponto de vista tomado permite que a angulação

¹⁵⁸ GERODETTI, J. E.; CORNEJO, C. *op. cit.* p. 23.

IMAGEM 7



Tema: cidade

Tipo: cartão-postal

Tamanho: 9,0 X 14,0 cm. (altura X largura)

Fotógrafo e editor: José Marques Pereira

Acervo: Museu Paulista, Banco de Dados Iconográficos/Módulo cartões postais de cidades do Estado de São Paulo

proponha maior profundidade de campo. Trabalha com diagonais (fachada dos prédios) para conduzir a leitura da cena, que neste caso contrasta com a sinuosidade dos morros. A posição elevada em que se encontra o fotógrafo propõe um enquadramento um pouco mais amplo do espaço registrado.

O postal “*Santos. Praça dos Andradas. Lado do Theatro Guarany*” (Imagem 8) é tomado a partir do centro da rua entre as linhas do bonde. Esta opção é a que melhor engloba a diversidade assuntos na imagem. Na praça dos Andradas, à direita, vemos apenas as várias espécies de árvores que faziam do local um “passeio público”. Como nos fala Olao Rodrigues:

No fim do século XIX e no começo do XX, a praça dos Andradas era um verdadeiro parque pelo que representava seu jardim de árvores frondosas, riachos, lagoas, cascatas, viveiros de pássaros, bancos de repouso e muito mais. Era uma das atrações de Santos. Pelas suas alamedas faziam footing as moças casadoiras, em flertes respeitosos com os rapazes trajados ao rigor da moda, de palheta e bengala, luvas, polainas e calças bem frisadas de cor bege. O jardim ostentava postes com vistosos lampiões de gás, tinha porta de acesso e saída: aos domingos era ponto obrigatório das famílias e dos namorados; no coreto a banda musical do Corpo de Bombeiros, chovesse ou ventasse, lá estava firme, em seus acordes e sons melodiosos. Depois do concerto todos ou quase todos se dirigiam aos bares próximos.¹⁵⁹

Podemos encontrar na imagem alguns personagens semelhantes à narração acima, como o grupo de homens de terno e chapéu escuros ao lado da grade e de um dos portões de ferro da praça, à direita da foto.

Parecem deixar o local em direção à uma diligência onde o condutor prepara-se para tomar o seu lugar. Todo o movimento é observado de perto por três crianças, no centro da rua, como que posicionados pelo fotógrafo, compondo a cena. À esquerda, ainda o homem de terno claro encostado na mureta de um dos prédios em frente à praça, posa para a cena observando o autor. Na mesma calçada, há um personagem sentado ao chão e outros

¹⁵⁹ RODRIGUES, Olao. **Nos tempos de nossos avós (Santos de ontem)**. Santos: A Tribuna, 1976.

IMAGEM 8



Tema: cidade

Tipo: cartão-postal

Tamanho: 9,0 X 14,0 cm. (altura X largura)

Fotógrafo e editor: José Marques Pereira

Acervo: Coleção Particular de João Emílio Gerodetti

que caminham próximos do Thetro Guarany, o prédio mais alto com um mastro ao primeiro andar, localizado na esquina da rua Amador Bueno. Ao fundo, no centro, vemos parte do antigo edifício da Santa Casa de Misericórdia de Santos ¹⁶⁰ (terceiro prédio), instalada no sopé do morro do Monte Serrat.

O Hospital Santa Casa de Misericórdia de Todos os Santos é o mais antigo do país, instalado em 1543 por Brás Cubas, o fundador da cidade. Foi o Hospital de Todos os Santos que deu nome a cidade. Ao invés de Enguaguaçu, como era chamada esta região pelos índios, passou a denominar-se Santos. As edificações que abrigaram a Santa Casa mudaram bastante. O primeiro prédio situava-se no núcleo inicial próximo ao Outeiro de Santa Catarina, na atual rua Visconde do Rio Branco, passando em 1665 para o Campo da Misericórdia (atual Praça Mauá). A partir de 1804 funcionou no Quartel Militar, no lugar do antigo Colégio dos Jesuítas, hoje Praça da República. Ainda esteve provisoriamente no Campo de Chácara, onde está agora a Praça dos Andradas, antes de ser inaugurado em 1836, juntamente com a Capela de São Francisco de Paula, no sopé do morro de São Jerônimo (atual Monte Serrat), na rua São Francisco. Em 1903, após uma grande reforma, tornou-se um dos hospitais mais completos do país, período em que a foto foi registrada, permaneceu, e neste local até o desabamento de parte do morro do Monte Serrat, em 10 de março de 1928, soterrando várias partes do hospital. Mudou então para o bairro do Jabaquara, sendo aí inaugurado em 2 de julho de 1945 pelo presidente Getúlio Vargas.

A cidade foi crescendo em direção às praias, e no fim do século XIX intensificaram-se estreitos caminhos que ligavam a região central à uma nova região que se expandia. Um desses caminhos era a avenida

¹⁶⁰ BARBOSA, Maria Valéria. **Santos na formação do Brasil: 500 anos de história.** Santos: Prefeitura Municipal de Santos. Fundação Arquivo e Memória de Santos: 2000. p. 6. ; GITAHY, M. L. C. **Ventos do Mar.** São Paulo: Editora Unesp, 1992. p. 146-7; CAMPOS, E. de S. Santa Casa de Misericórdia de Santos. Primeiro hospital fundado no Brasil. Sua origem e evolução. 1543-1943. São Paulo: Imprensa de Elviro Pocaí, 1943.

Conselheiro Nébias, a qual une o bairro do Paquetá até a praia do Boqueirão. A antiga rua da Independência teve sua atual denominação a partir de 1887, em homenagem a Joaquim Otávio Nébias, nascido em Santos em 1 de julho de 1811, presidente da província de São Paulo, Senador do Império e Ministro da Justiça, falecido em 16 de julho de 1872.¹⁶¹

No postal “*Santos. Avenida Conselheiro Nébias*” (Imagem 9), temos uma tomada a partir do centro da rua em direção à praia, à esquerda, e reconhecemos alguns dos casarões que passaram a ocupar a avenida a partir de fins do século XIX, onde morava parte da elite que deixou as regiões do centro devido ao crescimento do número de cortiços na área mais antiga da cidade.¹⁶²

Fica-nos evidente que a foto data do início do século XX, pois os postes de iluminação nas duas extremidades das calçadas esperam os fios de energia elétrica que foram inaugurados somente em 1902, além das ruas que se encontram sem calçamento.¹⁶³

Chama-nos atenção o detalhe técnico da foto, pois a perspectiva diagonal aqui elaborada tem o edifício mais alto no centro da imagem e a avenida como ponto de fuga. Ainda podemos notar o bonde (no único trecho calçado ao longo da avenida) ao fundo da cena atuando como ponto de fuga da foto. A pouca circulação de pessoas mostra que se tratava de um lugar residencial das classes mais abastadas, explicitado pela proporção das edificações.

Em nossa análise pudemos constatar que nas imagens que escolhemos para formar o tema “Cidade”, há intenção do autor em retratar um modelo de cidade moderna. Os prédios públicos (imagem 6) e as obras importantes para a cidade (imagem 9) eram cenas que como em qualquer série de postais não faltaram na representação proposta pelo autor sobre a

¹⁶¹ GERODETTI, J. E. ; CORNEJO, C. *op. cit.* p. 54.

¹⁶² LANNA, A. L. D. *op. cit.* pp. 203-17.

¹⁶³ GERODETTI, J. E.; CORNEJO, C. *op. cit.* p. 54.

IMAGEM 9



Tema: cidade

Tipo: cartão-postal

Tamanho: 9,0 X 14,0 cm. (altura X largura)

Fotógrafo e editor: José Marques Pereira

Acervo: Museu Paulista, Banco de Dados Iconográficos/Módulo cartões postais de cidades do Estado de São Paulo

cidade de Santos. As praças (imagens 1, 2, 3, 4, 5, 7 e 8) são mostradas como espaços agradáveis e convidativos à sociabilidade bem como de intensa circulação social e comercial, condizentes com o modelo que consolidou os cartões-postais paisagísticos neste período.

Contudo, é interessante notar que José Marques Pereira não se limitou ao caráter físico dos espaços, uma vez que encontramos vários personagens retratados em seus postais. Neste sentido, é reveladora a diversidade de personagens que circulam em suas imagens, revelando cenas do cotidiano da cidade.

A inserção de personagens nas fotos de Marques Pereira representados “compondo” e utilizando o espaço, foram fundamentais para a formação do discurso de cidade urbana e moderna. Como nas crônicas, eles são descritos em atividades cotidianas (caminhando, sentados nos bancos e no chão das praças, de pé em aparentes poses) na habitual circulação pelos espaços da cidade. A especificidade de suas imagens, além do cuidadoso trabalho de composição técnica, está no fato de ter registrado aspectos de Santos e dos indivíduos que a habitavam num período de transformações intensas, em que a sociabilidade pública estava sendo reordenada.

Além do tema “Cidade”, onde discutimos a representação dos espaços urbanos da cidade de Santos e o uso destes a partir dos personagens inseridos nas imagens de José Marques Pereira, vamos agora abordar alguns postais que centram seu assunto nas diversas atividades ocorridas nas cidades da Baixada Santista, que intitulamos como tema “Cotidiano” para definir alguns dos trabalhos comuns na cidade de Santos e região contidos nos cartões-postais.

2. COTIDIANO

A foto com legenda “*Santos. Mercado de Lenha no Paquetá*” (Imagem 10) é uma das imagens deste tema que mostra a intensa atividade comercial de madeira em barcos ou canoas da população local e de arredores da cidade. Por concentrar muitas canoas paradas uma ao lado da outra, o lugar era conhecido também de “Mercado de Canoas”.¹⁶⁴

Na imagem várias canoas estão ancoradas, dando aspecto da atividade intensa e numerosa no mercado. Os mastros dos barcos sobrepõem-se no céu à esquerda da imagem, há um grupo que embarca a lenha no segundo barco à direita, onde o autor captura no ato do embarque um trabalhador em terra, de roupas claras e chapéu escuro, que passa a madeira a outro no barco, para ser guardada. Próximo à cena, na areia, o monte de lenha é organizado por um trabalhador que não aparece por inteiro na foto, enquanto o homem de pé no primeiro barco é visto por completo, esperando sua chegada para terminar o serviço. Este último ocupa o centro da imagem e seu barco é mais carregado de lenha, tendo destaque no primeiro plano da imagem como assunto principal. Ao fundo, vemos os morros da Ilha de Santo Amaro, que localizam a cena.

A ênfase na movimentação do local é auxiliada pelo ponto de vista adotado, pois, provavelmente com a câmara sobre uma das canoas, enfoca lateralmente as numerosas embarcações ancoradas. A angulação reta em que toma o assunto não retira a profundidade de campo da fotografia, apenas aproxima ainda mais as canoas umas das outras, fortalecendo o discurso de local de movimentação.

¹⁶⁴ GERODETTI, J. E. ; CORNEJO, C. *op. cit.* p. 56.

IMAGEM 10



Tema: cotidiano

Tipo: cartão-postal

Tamanho: 9,0 X 14,0 cm. (altura X largura)

Fotógrafo e editor: José Marques Pereira

Acervo: Museu Paulista, Banco de Dados Iconográficos/Módulo cartões postais de cidades do Estado de São Paulo

A representação deste postal evidencia a atividade intensa do cotidiano local, não relacionada diretamente ao comércio internacional de café preponderante na cidade, mas ligada ao abastecimento de mercadorias à população de Santos. Neste sentido, o bairro do Paquetá se destaca, primeiro com o “mercado de lenha” e depois com a transferência do “mercado de casinhas” do centro para este bairro.

O bairro do Paquetá foi um dos primeiros a expandir-se para além do centro, sendo o local preferido para construção das residências das famílias mais tradicionais em fins do século XIX, fugindo do aglomerado urbano que transformava intensamente o núcleo mais antigo da cidade. Esse momento é descrito por Andrade como início da expansão urbana que se deu *“com a saída dos mais abastados para as residências, que passaram a ser construídas no Paquetá, ou para as chácaras da Barra, onde se tornaram predominantes, até pelo menos 1910”*.¹⁶⁵

Se as famílias mais ricas continuaram procurando a Barra, atual área da orla das praias de Santos, para se estabelecerem, o mesmo não ocorreu com o Paquetá que rapidamente tornou-se local ocupado por trabalhadores e pequenos comerciantes.¹⁶⁶ A população rica desta região passou a ocupar, principalmente, as imediações da avenida Conselheiro Nébias, construindo vários palacetes em torno dos seus 3.864 metros de comprimento até a praia. Esta mudança habitacional deveu-se à ampliação do cais do porto, pela Companhia Docas de Santos, até a área do Paquetá em inícios do século XX.

O prolongamento do cais do porto, construído pela Cia. Docas de Santos, até o Paquetá, transformou, para pior, o bairro que era a área residencial mais aprazível da cidade. Contribuiu também para a desvalorização dele a construção do cemitério do Paquetá.¹⁶⁷

¹⁶⁵ ANDRADE, W. T. F. **O discurso do progresso:** a evolução urbana de Santos **1870-1930**. Tese (Doutorado em História), Universidade de São Paulo, 1989. p.161.

¹⁶⁶ LANNA A. L. D. *op. cit.* p. 99.

¹⁶⁷ ANDRADE, W. T. F. *op. cit.* p. 169-70.

Esta área passou, de residencial para comercial, com intensa atividade portuária sendo habitada pela população mais pobre, geralmente funcionários da Companhia Docas e da Companhia City. A atividade comercial marcou a região do Paquetá, principalmente depois da transferência do mercado de casinhas, em 1902, que ficava entre as ruas as Ruas Martin Afonso e Senador Feijó, onde hoje é a Praça da República.

A saída do mercado de casinhas já era discutida desde meados do século XIX. Contudo, demoraram mais de 30 anos para que as últimas casinhas fossem demolidas.¹⁶⁸ Este mercado ainda funcionou provisoriamente onde hoje é a Praça Azevedo Junior antes de ocupar a Praça Iguatemi Martins no Paquetá. No mercado havia grande aglomeração da população à procura de mantimentos, trazidos pelos negociantes, e de peixe que chegavam pelas canoas junto ao cais.

Os peixes vendidos no mercado vinham das praias de Santos, Guarujá e arredores. Em outro postal de José Marques Pereira “*Santos. Guarujá Contagem de Tainhas*” (Imagem 11), temos uma representação sobre esta atividade cotidiana do litoral santista. Aqui o conjunto de pessoas na praia em volta dos peixes dispostos na areia e reunidos em dois montes “iguais” denuncia a divisão entre os proprietários de redes e os pescadores sobre a pesca do dia. Desde aquela época até hoje é comum que os pescadores com poucas condições financeiras acabem trabalhando para os donos das grandes redes de pesca.

As redes de maior porte eram ideais para a pesca de arrastão, que consistia no seguinte processo: após a rede ser jogada no mar, cada um dos pescadores localizados em barcos separados segura em uma de suas pontas e a estica, dirigindo seus barcos em direção à praia. Em certo momento, juntam-se as pontas da rede prendendo os peixes, puxados até que os barcos encalhem na areia. Os pescadores saíam dos barcos e

¹⁶⁸ ANDRADE, W. T. F. *op. cit.* p. 137-8; e SILVA SOBRINHO, J. da Costa e. **Santos noutros tempos**. São Paulo: Revista os Tribunais, 1953. p. 622.

IMAGEM 11



Tema: cotidiano

Tipo: cartão-postal

Tamanho: 9,0 X 14,0 cm. (altura X largura)

Fotógrafo e editor: José Marques Pereira

Acervo: Museu Paulista, Banco de Dados Iconográficos/Módulo cartões postais de cidades do Estado de São Paulo

entravam no mar com a água até os joelhos, outros, percebendo a cena, uniam-se para arrastar a rede pesada de peixes até a praia¹⁶⁹. Retirados os peixes, eles eram contados e divididos entre os pescadores e o dono da rede, como esclarece a legenda do postal “Contagem de Tainhas”.

Com a urbanização da área do cais de Santos, os pescadores foram exercer esta atividade nas praias da “Barra” da cidade e no Guarujá, que neste período também passou a receber muitos turistas. Para os últimos, esta atividade era um atrativo a mais como aspecto pitoresco do cotidiano local e como mercado ao ar livre. Podemos, assim, observar na imagem, onde o grupo à direita de senhores de terno, gravata, chapéu e sapatos apreciando a cena, fumam, conversam e sorriem, próximos das senhoras de chapéu e sombrinhas abertas, e das crianças também trajadas de chapéu e mangas longas, todos se protegendo do sol.

Enquanto isso, à esquerda, entre o grupo de pescadores, há algumas mulheres em trajes simples, sem chapéus, mais afastadas dos peixes, uma delas com a criança no colo observa admirada os turistas e parte dos pescadores. Apenas uma mulher de chapéu, próxima aos peixes, segura uma das tainhas enquanto olha para outro grupo que conversa ao centro da imagem. Dois pescadores seguem na divisão, um deles está abaixado entre os dois montes de peixes, ocupando o centro da foto, elegido por José Marques Pereira como elemento principal para representar a “contagem de tainhas”.

A fotografia tomada frontalmente ao assunto, a contagem de tainhas, busca evidenciar a ação de todos os personagens, a partir de um distanciamento do primeiro plano, permitindo inserir um maior número de pessoas no enquadramento. A edição reforça esta idéia através da criação de duas grandes massas de áreas claras na extremidade inferior e superior da foto, isolando a cena, e seduzindo o remetente a preenche-la.

¹⁶⁹ AMERICANO, J. **São Paulo naquele tempo 1895-1915**. São Paulo: Saraiva, 1957. Apud. GERODETTI, J. E.; CORNEJO, C. *op. cit.* p. 79.

Nesse registro apresenta-se o cotidiano do litoral santista neste período. A contagem de tainhas na praia não inclui somente os pescadores e donos de redes, mas também os turistas que, a partir do início do século XX, passaram a freqüentar a região em busca de lazer e descanso dos centros urbanos cada vez mais tumultuados, encarando tal atividade como recreação oferecida, aproveitando também para comprar peixes. Esta cena habitual, capturada por nosso autor e transformada em postal, também contribuiu para que os turistas representassem a amigos e parentes distantes o lugar que visitavam.

Já os habitantes locais, conhecidos como “caiçaras”, viviam da pesca, da agricultura de subsistência, de recolher frutos e folhas, constituindo-se de índios, de migrantes (negros ou não) e seus descendentes. Inicialmente residiam próximos às áreas marinhas. Posteriormente, com a valorização destas áreas e o desenvolvimento das atividades capitalistas nas regiões litorâneas, acabam por se proletarizar e se mudam para região urbana das cidades.

No postal “*Santos São Vicente. Rancho de Pescadores*” (Imagem 12) José Marques Pereira retrata um dos locais de habitação de caiçaras em São Vicente na década de 1900, onde podemos visualizar uma família de pescadores que posam para cena. A mulher segurando uma criança no colo, o homem e os dois garotos estão dispostos na imagem de forma separada. À direita, pai, mãe e um dos meninos forma entre si um triângulo. À esquerda nesta mesma linha, o outro menino só, próximo à cerca feita de varas amarradas que divide o terreno, equilibra a cena. Três potes de diferentes tamanhos, dispostos um ao lado do outro na diagonal que compõem o primeiro plano entre o menino sozinho e a família, denunciam a forma de armazenar a água nesta região desabastecida de tal serviço. Há uma abundante vegetação disposta nas extremidades laterais e no centro, as áreas escuras da foto que cercam o rancho. A casa de pau-a-pique com paredes de varas cruzadas, coberta de barro e telhado de sapé, em segundo plano, surgindo entre a vegetação é o assunto principal

IMAGEM 12



Tema: cotidiano

Tipo: cartão-postal

Tamanho: 9,0 X 14,0 cm. (altura X largura)

Fotógrafo e editor: José Marques Pereira

Acervo: Coleção Particular de João Emílio Gerodetti

da imagem. O enquadramento fechado e ligeiramente elevado ajuda a construir uma atmosfera pitoresca intencionada pelo autor. No plano ao fundo, o mar e o céu como tons claros a contrabalançar a foto.

Abaixo vemos uma descrição de Alexandre Cococi sobre um destes lugares em 1915:

Nas praias duras, a vida em suas fases: a casa de morada atrás do jundu, ostentando ao redor o coque, a bananeira e a mangueira; de distância em distância, o rancho que agasalha as mulheres que as percorrem de um a outro extremo, com o pote de água na cabeça, as crianças a brincar e, finalmente, a rede de pesca, o instrumento principal de sua existência, estendida sobre seu leito de estacas, dorme placidamente, enquanto o sol lhe enxuga o dorso.¹⁷⁰

Além da pesca, uma outra cultura conhecida neste período era da extração de folha de mangue. Este trabalho era desenvolvido nos arredores da cidade de Santos e de cidades próximas envolvendo grandes grupos de trabalho.

Em outro postal “*Santos Itapera Carregadores de folha de mangue*” (Imagem 13) encontramos uma imagem onde a “embira” (planta que produz boa fibra na entrecasca utilizada como corda) já colhida e colocada em grandes cestos, era retirada das canoas e carregada nos ombros dos trabalhadores para armazenagem, como podemos ver à direita da imagem. Ao longo do rio sinuoso estão as canoas que se aproximam do local de desembarque onde os homens se põem ao trabalho, carregando folhas de mangue, uma das principais atividades entre a população ribeirinha ao Rio Cubatão. Visualizamos ainda parte das palmeiras que ornavam o local de desembarque das canoas e a vegetação, que ocupa quase todo o segundo plano da foto, se perdendo na linha do horizonte.

O ponto de vista adotado, elevado e frontal ao curso do rio, dá maior sensação de profundidade de campo à imagem. O enquadramento fechado

¹⁷⁰ EXPLORAÇÃO DO LITORAL. Comissão Geográfica e Geológica do Estado de São Paulo. São Paulo: Typographia Brazil de Rothschild & Co., 1^a seção 1915 e 2^a seção 1920. Apud. GERODETTI, J. E. ; CORNEJO, C. *op. cit.* p. 112-3.

IMAGEM 13



Tema: cotidiano

Tipo: cartão-postal

Tamanho: 9,0 X 14,0 cm. (altura X largura)

Fotógrafo e editor: José Marques Pereira

Acervo: Coleção Particular de João Emílio Gerodetti

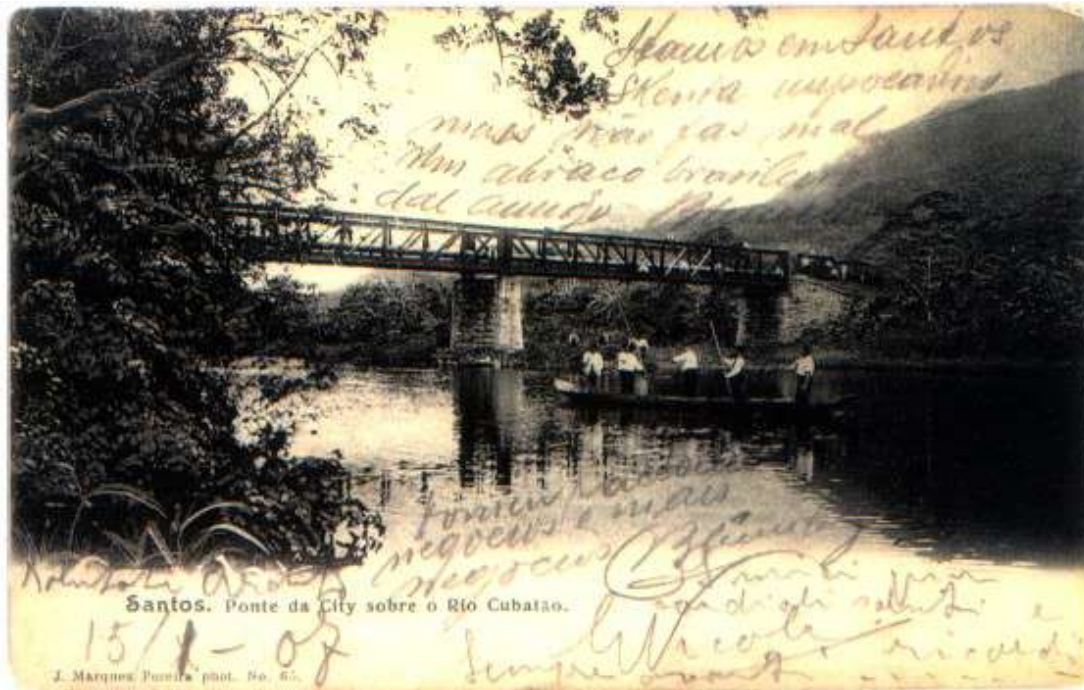
permite definir bem os planos da imagem, tendo os carregadores no primeiro, a vegetação e o rio com canoas no segundo e o céu como plano de fundo. As áreas claras e escuras são equilibradas. Aqui se reforça a concepção de cotidiano local e de um trabalho desenvolvido fora do centro urbano de Santos.

No postal “*Santos. Ponte da City sobre o Rio Cubatão*” (Imagem 14) temos um trecho do Rio Cubatão o qual uma canoa navega próxima da ponte da Companhia City, ocupada por cinco homens com remos. A City estendia seus serviços a várias cidades, tendo nessa ponte uma construção da Cia. para melhor abastecer as cidades com água vinda das nascentes da Serra do Mar, à direita na imagem. O rio Cubatão, que no período colonial foi um importante meio de comunicação do planalto com o porto de Santos, perde significação com a inauguração da estrada de ferro São Paulo Railway.

Esta é mais uma foto tomada em enquadramento fechado que tem a ponte da City como ponto central, a grande diagonal de metal que liga as duas margens sobre o rio, valorizando a obra de engenharia construída em local de difícil acesso. A vegetação compõe as duas grandes massas de áreas escuras nas extremidades laterais da imagem. A cena pitoresca ainda revela a vegetação praticamente intocada nesta região.

Em outro postal “*Santos. Ponta da Praia. Ponto dos Bonds*” (Imagem 15) Marques Pereira registrou o ponto final de bondes na região da Ponta da Praia, entrada do estuário ou da Barra, de frente à antiga Fortaleza da Barra Grande, construída em 1584. Na área da Ponta da Praia, que temos na imagem, havia duas edificações térreas de arquitetura simples as quais pareciam ser estabelecimentos comerciais. Há um barco em frente aos prédios e um bonde puxado por dois burros, que se encontravam com passageiros no seu interior. Os passageiros dos bondes de muares e depois os elétricos (a partir de 1909) iam até a Ponta da Praia a passeio, para sentirem o saudável ar marítimo. Na foto ainda podemos avistar boa parte da vegetação natural.

IMAGEM 14



Tema: cotidiano

Tipo: cartão-postal

Tamanho: 9,0 X 14,0 cm. (altura X largura)

Fotógrafo e editor: José Marques Pereira

Acervo: Coleção Particular de João Emílio Gerodetti

IMAGEM 15



Tema: cotidiano

Tipo: cartão-postal

Tamanho: 9,0 X 14,0 cm. (altura X largura)

Fotógrafo e editor: José Marques Pereira

Acervo: Coleção Particular de João Emílio Gerodetti

No postal “*Santos. Club Internacional de Foot Ball*” (Imagem 16) o autor produz a representação de um trecho de um campo de futebol, com alguns atletas e torcida ao centro da imagem. Podemos supor que já havia um razoável número de sócios, pois Santos é “considerada a cidade brasileira com maior número de clubes e associações voluntárias (proporcionalmente, é claro). Santos mantém ainda em nossos dias, clubes fundados na *belle époque*”.¹⁷¹ O Club Internacional, hoje Clube Internacional de Regatas, foi fundado em 1898.

À distância e o enquadramento fechado não permitem maiores definições do assunto, que apenas são esclarecidas pela legenda do postal. É importante destacarmos que o “foot ball” deste período ainda pouco interessava os brasileiros, principalmente os mais pobres, já que vindo da Inglaterra em fins do século XIX difundiu-se primeiro entre as elites antes de cair no gosto popular.

Com tema “Cotidiano” buscamos evidenciar que José Marques Pereira freqüentou diversos espaços de Santos e região com intuito de registrar aspectos diários da cidade. Não se pretende dizer que seu discurso tenha sido diverso do modelo de progresso a partir das transformações físicas e sociais que ocorriam no período de realização de suas imagens, mas que tais transformações fizeram de seu trabalho uma crônica, algumas vezes idealizada pela necessidade de findar seu assunto numa única cena, particularidade dos postais, outras tantas, compôs, com grande qualidade, quadros que narram o cotidiano de uma cidade que não encontramos mais, senão na documentação de época e nas suas fotografias.

Desta forma entendemos que as fotografias produzidas e editadas em postais por José Marques Pereira podem ser interpretadas como reportagens fotográficas, pois são registros de aspectos da cidade de Santos, de seus arredores e da sua população em algumas das atividades

¹⁷¹ GITAHY, M. L. C. **Ventos do mar**. São Paulo, Ed. UNESP, 1992. p. 177.

IMAGEM 16



Tema: cotidiano

Tipo: cartão-postal

Tamanho: 9,0 X 14,0 cm. (altura X largura)

Fotógrafo e editor: José Marques Pereira

Acervo: Coleção Particular de João Emílio Gerodetti

cotidianas do início do século XX. Vale lembrarmos que não consta haver fotógrafos trabalhando na imprensa do país neste período, principalmente porque os donos dessas empresas não podiam ou hesitavam investir grande soma em equipamentos para produzir e imprimir fotografias dentro dos seus próprios jornais. A ausência do fotógrafo de imprensa, por outro lado, não impediu que fossem registradas várias cenas que estavam “na ordem do dia” naquele momento, ou seja, as transformações urbanas e sociais ocorridas em várias cidades, em que novas construções e espaços de sociabilidade tomavam o lugar de antigos prédios e de algumas atividades locais condenadas a desaparecer pelos “tempos modernos”, onde o “velho e o novo” foram preservados pela fotografia, ainda que num pequeno instante, e transformados em patrimônio. Boa parte destas imagens foram vinculadas em cartões-postais.

3. PORTO

Como fotógrafo atento, José Marques Pereira não deixou de registrar a região de maior atividade, que colocava Santos no circuito do comércio mundial: a área portuária. Considerado ainda hoje o maior da América Latina, naquele período o porto de Santos tinha concluído apenas o trecho das obras que ia do Valongo, próximo à estação ferroviária da São Paulo Railway, até às imediações do bairro do Paquetá. Pelo porto era exportado quase que a totalidade do café produzido no interior do Estado de São Paulo, sendo o produto mais negociado e de maior rentabilidade para a economia nacional.

Desde meados do século XIX a demanda crescente pelo café no mercado internacional elevou a sua produtividade que se espalhou pelos campos do interior paulista. A necessidade de escoar a produção, que se distanciava cada vez mais das áreas portuárias, trouxe investimentos na construção de ferrovias para solucionar este problema e agilizar o transporte de mercadorias. Os trilhos se alastraram na direção das fazendas produtoras e antes do final do século XIX já haviam chegado às principais cidades do Estado. Em 1892 a conclusão da primeira fase das obras do porto de Santos veio consolidar o último elo para o fortalecimento das exportações de café e demais mercadorias.

Nos grandes armazéns eram estocadas pilhas enormes de sacas de café esperando que os navios atracassem no cais para serem embarcadas. Toda esta atividade consumia milhares de pessoas, como carroceiros, carregadores, ensacadores, estivadores, entre outros. Na primeira década do século XX, estes trabalhadores junto com tantos outros de diferentes categorias travaram lutas pelo direito às melhores condições de trabalho, pela jornada de 8 horas, por aumento nos salários através de greves e reivindicações que marcaram a história do movimento operário na cidade e no país. Tal volume de mobilizações paralisou as atividades do café, fazendo com que os olhos do país e do mundo se voltava para esta

população pobre de imigrantes, sendo a maioria de portugueses e espanhóis, e de migrantes nordestinos retirando-os da invisibilidade.

Os fotógrafos também não deixaram de registrar o operário do porto neste período, particularmente os carregadores de café que levavam as sacas nas costas do trajeto das carroças até o embarque nos navios, fazendo longas filas. Aliás, esta é a cena mais registrada pelos fotógrafos no porto de Santos, dos mais variados ângulos e enquadramentos, inclusive por José Marques Pereira. Seleccionamos, dentro do tema que denominamos “Porto”, algumas de suas imagens editadas em postais para tentar entendermos o porque desta aparente fixação.

No postal com legenda “*Santos. Docas. Embarques de Café*” (Imagem 17) encontramos uma cena comum no período, aproximadamente 1905, do embarque de café pelos carregadores, que em fila indiana levam cada um duas sacas de café, cerca de 120 kilos, em direção ao navio atracado no cais. O ponto de vista que nosso autor se colocou, numa angulação entre o navio ancorado e a fila de carregadores, faz com que estas duas linhas se encontram como diagonais que se encontram na beira do cais. Ainda a diagonal dos carregadores, ou das sacas sobre estes, curva-se e reaparece no centro da imagem agora subindo as “pranchas” de madeira para o embarque. Neste movimento a fila de carregadores invade a diagonal do navio, a grande linha em tons claros onde se encontram as escotilhas, e ficam próximos de alcançar o convés. O enquadramento fechado privilegia apenas os dois primeiros planos da imagem tendo em suas extremidades laterais o equilíbrio perfeito entre o último carregador que caminha para dentro da foto, à direita, e um personagem, à esquerda, caminhando para fora da imagem que não está relacionado ao assunto central, mas colabora para o balanceamento da fotografia. Há também equidade entre os tons claros, escuros e os meio-tons.

Contudo, o cuidadoso trabalho formal deste postal não resume sua significação. Mais uma vez a análise sócio-cultural, apoiada numa

IMAGEM 17



Tema: porto

Tipo: cartão-postal

Tamanho: 9,0 X 14,0 cm. (altura X largura)

Fotógrafo e editor: José Marques Pereira

Acervo: Coleção Particular de João Emílio Gerodetti

bibliografia específica sobre os trabalhadores do porto, pode esclarecer melhor a preocupação com a temática tão valorizada pelo tratamento formal desta fotografia.

Naquele momento os trabalhadores do porto personificavam, o lado oprimido, a relação entre capital e trabalho na sociedade santista durante as greves, e recebiam o apoio da opinião pública local¹⁷² sensibilizada pelos atos violentos de repressão por parte do Estado e da Companhia Docas, administradora dos serviços do porto. O período realização desta imagem coincidiu com o novo ritmo de trabalho empreendido pela Cia. Docas, o qual os operários eram obrigados a trabalharem cerca de 10 horas cerca de 10 horas diárias com apenas dois intervalos de meia hora cada. Uma rotina extenuante que exigiu grande disciplina nas relações de trabalho e exauriu em poucos anos a saúde de centenas de trabalhadores pelo enorme esforço físico em virtude das horas seguidas de trabalho em locais de grande insalubridade.

José Marques Pereira e seus pares, com certeza, não estavam alheios a estas condições precárias que viviam os trabalhadores do porto, contudo não figuram em seus cartões-postais as cenas de acondicionamento das sacas de café nos armazéns ou nos porões dos navios, locais sabidamente mais perigosos à saúde e de uma estética pouco valorizada. Isto com certeza não se deve a pouca iluminação desses lugares, pois existem fotografias deste período dos mesmos locais, mas que apenas não foram editadas na forma de postais. Por outro lado a (Imagem 17) longe de ser uma cena idealizada, como se antecipariam em dizer os críticos dos cartões-postais, é um objeto-significado, pois realiza mais claramente o discurso sobre a moderna disciplina das relações de trabalho mostrando as filas de carregadores para o embarque, que eram controlados pelo mestre e contra-mestre, no centro da imagem de roupas claras; bem como informam que, neste momento, estes trabalhadores faziam grande esforço

¹⁷² GITAHY, M. L. C. **op.cit.** p. 123.

físico sobre a cabeça e os ombros, pois seu ganho era por produtividade, não utilizando nenhuma proteção durante o carregamento da carga; e principalmente que a cena dos carregadores embarcando café, assegura melhor que qualquer outra que o café, a grande riqueza do país neste período, era embarcado graças ao trabalho destes homens.

Esta última afirmação parece esclarecer a grande produção de fotografias sobre este mesmo processo feitas no início do século XX, pois confirmam o elo final da cadeia produtiva do café, o seu embarque em navios estrangeiros, imagens que atuam como símbolo da grande capacidade produtiva do país. Se por um lado estas cenas colaboram para o discurso oficial diante da grande quantidade de sacas de café que vemos sendo embarcadas, por outro lado elas não deixam de revelar a importância dos carregadores de café neste processo.

Desta forma, esta fotografia atua como a melhor escolha para figurar em cartões-postais, pois corresponde à peculiaridade do suporte, necessitando bastar por si mesma como informação. Isto porque ainda que, pertença a uma série numerada, a fotografia do postal deve ser capaz de comunicar com sua legenda ou título uma mensagem individual do fotógrafo-editor. Esta mensagem visual devia ainda estar de acordo com as regras formais de uma “bela” fotografia, destacando os dois primeiros planos, fazendo uso das diagonais para chamar a atenção do observador e ao mesmo tempo promover o equilíbrio de tons e elementos na composição do assunto.

Em um outro postal podemos ver alguns destes elementos apresentados. A (Imagem 18) que tem apenas o título de “*Santos*” vemos nessa fotografia o embarque de café no porto, através de um enquadramento aberto e de angulação descensional tomada pelo autor de um ponto de vista elevado, permite termos um olhar panorâmico sobre um aspecto da área portuária de Santos no início do século XX.

A grande movimentação que envolvia vários trabalhadores no embarque de café pode ser acompanhada nesta imagem. As numerosas

IMAGEM 18



Tema: porto

Tipo: cartão-postal

Tamanho: 9,0 X 14,0 cm. (altura X largura)

Fotógrafo e editor: José Marques Pereira

Acervo: Coleção Particular de João Emílio Gerodetti

carroças, que vemos paradas na via que margeia as docas, transportavam as sacas de café da ferrovia aos armazéns e destes até o cais onde os navios estavam ancorados esperando o embarque. Como se vê, os carroceiros estão fora da área de jurisdição administrada pela Companhia Docas, separada pela grade que corta como uma grande diagonal da extremidade inferior direita até a superior esquerda. Tal fato ocorria porque neste período os carroceiros não eram funcionários da Cia Docas, mas de firmas exportadoras ou de pequenas empresas de transporte que eram contratadas pela Cia Docas.

Desta forma os carregadores vinham até às carroças pegar sua carga, para em fila dirigirem-se ao embarque. A imagem mostra que há duas “turmas” de carregadores trabalhando para embarcar o enorme navio, entre elas o grande prédio com chaminé que ocupa o centro da foto. Ainda no postal podemos ver o canal de Santos, na parte superior, com águas calmas e tons claros que contrastam com o movimento e meio-tons do cais. Detalhe interessante é a mensagem escrita, em francês, que mais se assemelha a uma legenda, pois está ao lado do título dado pelo editor e tenta resumir a cena ao seu destinatário. Nela diz que o embarque de café se parece ao trabalho de formigas, auxiliado pela longa distância entre o fotógrafo e o assunto que acaba por minimizar o tamanho dos trabalhadores na fotografia. A leitura que o remetente fez da foto só reforça ainda mais a intensidade da disciplina imposta aos carregadores do porto, igualando ao trabalho de formigas. Esta rotina difícil continuou por muito tempo, como informa um relatório de 1912, feito por um funcionário do Estado.

O trabalho dos carregadores de café é pesadíssimo. Sob sol ardente, sob chuva e em dias de noroeste, esse pessoal, nas 10 horas de serviço que tem, executa um trabalho fatigante e perigoso. O serviço que começa às seis horas da manhã e termina às cinco horas da tarde, é interrompido às dez horas, pelo descanso de uma hora destinado à refeição. Esse pessoal é ocupado no embarque do café, na carga e descarga dos

vapores e carroças, no arranjo e empilhação de toda a espécie de volumes no cais e nos armazéns¹⁷³.

A tomada aberta da fotografia facilita a leitura da rotina de atividades desenvolvidos no embarque de café de um grande navio através de uma moderna divisão do trabalho. Ainda que este ritmo não estivesse sob o controle das máquinas, a necessidade de rapidez no embarque para que os navios não perdessem tempo no porto, impunha muitas vezes condições aviltantes que os trabalhadores não tardaram em contestar organizando-se e fazendo greves.

Os trabalhadores do porto conheciam sua importância na cadeia produtiva do café e suas organizações, como a Sociedade Internacional União dos Operários, através de seu órgão, “Tribuna Operária”, orientava para que:

não tenham medo dos mandões pois (...) se nós não carregarmos o saco para bordo, os mandões não vão (...) é preciso demonstrar que temos união, vergonha e dignidade, para que os mandões reconheçam que para mandar homens é preciso que sejam moderados¹⁷⁴

Até 1908, o trabalho dos carregadores era feito por produtividade, essa forma de trabalho resultava numa exploração dos operários que testavam os limites que seus corpos poderiam agüentar de peso, diante da possibilidade de aumentar um pouco mais seus ganhos. O imaginário sobre os homens fortes do cais santista alastrou-se e invadiu várias gerações na cidade. No início do século, um carregador chamado Jacinto tornou-se notícia entre os jornalistas e fotógrafos, pois era capaz de suportar ao mesmo tempo sobre seus ombros cinco sacas de café, cerca de 300 kilos.

¹⁷³ Boletim do Departamento Estadual de Trabalho, ano I, nº 4, 3º trimestre de 1912, p. 409-11. Apud GITHAY, M. L. C. op. cit. p. 115.

¹⁷⁴ Após as greves de 1908 os trabalhadores conquistaram o salário por dia e não mais por produção e a Sociedade lembrava-os para que diminuíssem o ritmo de trabalho. **Tribuna Operária**, 7 de agosto de 1909, p. 4. Apud: GITHAY, M. L. C. op. cit. p. 170.

IMAGEM 19



Tema: porto

Tipo: cartão-postal

Tamanho: 9,0 X 14,0 cm. (altura X largura)

Fotógrafo e editor: José Marques Pereira

Acervo: Coleção Particular de João Emílio Gerodetti

A façanha foi registrada várias vezes pelos fotógrafos, figurando em muitos cartões-postais. José Marques Pereira fez uma destas fotografias e a editou no postal intitulado “*Santos. Carregador de café nas Docas – 300 kilos*”, a Imagem (19):

Este postal difere formalmente dos anteriormente vistos até aqui, pois apesar de destacar o primeiro plano num enquadramento fechado, não trabalha em diagonais valorizadas, isto porque se trata muito mais de um retrato em grupo feito ao ar livre. Os trabalhadores posam para o fotógrafo que está bem próximo o suficiente para expor a fisionomia cansada de seus rostos. As vestes simples e alguns pés descalços mostram as condições já denunciadas.

Jacinto, deslocado um pouco à esquerda do centro da imagem, revela que não tinha físico avantajado, deixando transparecer um semblante extenuado diante da força empreendida para suportar as cinco sacas de café sobre seus ombros. Ao seu lado um homem em pé sobre um barril de madeira, que deve tê-lo auxiliado a equilibrar o peso, permanece em sua posição, com certeza a pedido de nosso fotógrafo, agora para equilibrar a composição da fotografia. À esquerda, como plano de fundo, vemos na fachada escrito “Armazém nº 1”, denunciando que o ponto de vista escolhido por José Marques Pereira visa localizar os personagens no espaço geográfico, princípio muito caro para o foto-jornalismo. Ainda a fachada do armazém é a única diagonal da foto, que tem sua extremidade lateral escondida atrás da monumental façanha de Jacinto. O Sol a pino ajuda a compor uma atmosfera dura, de vida difícil, bem como a esconder as pequenas sombras atrás das costas dos trabalhadores. A legenda-título e a marca do editor deslocados da parte inferior para a lateral direita e estampados na vertical mostram a particularidade deste postal.

Não objetivamos com esta análise apagar o imaginário exótico que imagens como essa imprimiram no exterior, mas apontar que estas cenas tinham um outro sentido na sociedade local, pois de alguma forma era

uma notícia que deveria ser mostrada segundo a especificidade da linguagem fotográfica.

O grande movimento estrangeiro também não escapou aos fotógrafos, pois se de um lado o porto de Santos era a porta de saída da grande riqueza agrícola do país, ficando conhecido como “porto do café”, era de outro lado a principal entrada de imigrantes que chegavam em busca de trabalho e de melhores condições de vida. Estes imigrantes, quase todos europeus, chegando ao porto eram embarcados nos trens da “Inglesa” em direção à hospedaria na capital do Estado e de lá às fazendas para trabalharem nas lavouras de café. Havia grande preocupação das autoridades em relação aos imigrantes tomarem outro caminho antes de serem contratados pelos fazendeiros, por isso àqueles responsáveis por conduzi-los às fazendas eram orientados para não ficarem mais que o mínimo tempo necessário em Santos. Além do medo das epidemias temiam perder dinheiro, pois a grande imigração era subvencionada pelo Estado e pelos cafeicultores e vinha como mão-de-obra para as lavouras de café¹⁷⁵.

A chegada destes imigrantes no porto era particularmente movimentada, pois entravam num país novo sem saber o que lhes esperava e rapidamente tentavam conduzi-los ao embarque nos trens. José Marques Pereira registrou uma destas chegadas de imigrantes e a editou no postal “*Santos. Docas. Embarque de Café e Immigrantes*”, (Imagem 20) onde podemos observar grande movimento de imigrantes entre homens, mulheres e crianças, de pé, sentados ou encostados numa das muretas da avenida das docas. Atrás destes uma fila de carroças abarrotadas de sacas de café seguem em direção do armazém nº 4, à direita da cena. Imigrantes e carroceiros se misturam formando duas diagonais que parecem se encontrar próximo do armazém onde se acumulam as carroças. Isto ocorre porque o fotógrafo toma um ponto de vista ligeiramente elevado, com angulação de aproximadamente 45° do assunto. A grande movimentação

¹⁷⁵ LANNA, A. L. D. op. cit. p. 173.

IMAGEM 20



Tema: porto

Tipo: cartão-postal

Tamanho: 9,0 X 14,0 cm. (altura X largura)

Fotógrafo e editor: José Marques Pereira

Acervo: Coleção Particular de João Emílio Gerodetti

evidenciada na parte inferior da foto contrasta os tons claros e calmos do céu na parte superior, dividido pela torre do grande prédio que ocupa o centro da fotografia.

O destaque do assunto também foi auxiliado pelo editor que parece cortar a fotografia do lado direito para deixar espaço ao remetente do postal e provavelmente retirar algum elemento da fotografia desta extremidade.

É interessante observarmos que, neste e em outros postais já vistos aqui, as mensagens não se restringiam aos locais destinados pelo editor, pelo contrário invadiam freqüentemente a fotografia. Fotógrafos e editores com certeza sabiam desse hábito. Os mais habilidosos como José Marques Pereira abriam espaços nas fotografias através de grandes massas de tons claros, como o céu, para convidar aos remetentes a criarem suas mensagens e participar da autoria destes cartões-postais.

O cartão postal foi o grande meio de comunicação de massa no início do século XX. No Brasil foram produzidas dezenas de milhões de unidades só nas duas primeiras décadas. Além do aumento de necessidade da comunicação havia uma demanda cada vez maior por informações num momento de grande expansão econômica do capital através do comércio exterior.

Um outro postal com fotografia do porto intitulado “*Santos. Docas. Vapor Nacional “Guasca”*” (Imagem 21) merece ser comentado diante do diferente ponto de vista adotado pelo autor, pois se encontra a bordo do vapor que está atracando no cais, tendo como assunto central a grande multidão que aguarda para embarcar. A extensa muralha de atracação, abarrotada de pessoas a sua beira, atua como uma grande diagonal que parece se encontrar com a extremidade do vapor. Ainda a imagem transmite grande profundidade de campo tendo os mastros do vapor como ponto de fuga. À esquerda da foto o armazém nº 8 ajuda a manter esta mesma sensação de profundidade e a localizar o espaço onde ocorre a cena.

IMAGEM 21



Tema: porto

Tipo: cartão-postal

Tamanho: 9,0 X 14,0 cm. (altura X largura)

Fotógrafo e editor: José Marques Pereira

Acervo: Museu Paulista, Banco de Dados Iconográficos/Módulo cartões postais de cidades do Estado de São Paulo

A grande quantidade de pessoas à espera do embarque evidencia que as viagens marítimas estavam em voga para àqueles pertencentes a um determinado grupo social. O turismo estava entre as atividades que cresciam neste momento com a extensão das informações. O cartão-postal foi um dos seus grandes impulsionadores, aguçando a curiosidade daqueles que o recebiam e desejavam estar com seus próprios olhos diante das cenas que viam nos postais.

O exame das representações construídas/reveladas por sua fotografia e edição visou compreender os significados não aparentes, imersos na especificidade desta linguagem.

Em nossas análises buscamos evidenciar que os cartões-postais de José Marques Pereira constituem um olhar sobre alguns aspectos da cidade e das atividades que envolviam a população santista no início do século XX. Com isso entendemos que deixou impressos a sua criação e seu ato-criativo, ou seja, que ao mesmo tempo suas imagens são testemunhas dos acontecimentos e representações elaboradas dentro de uma determinada estética.

Dentro da linguagem idealizada do cartão-postal José Marques Pereira mostrou a movimentação nas praças, nas ruas, nas imediações dos prédios públicos e privados, no mercado de lenha, na venda de peixes, nas atividades dos caiçaras, nos arredores da cidade, no cais do porto enfim, na vida da cidade num período de profundas transformações urbanas e sociais.

Através dos cartões-postais estas cenas foram publicadas, percorrendo um longo caminho até seus destinatários que as guardaram na grande viagem do tempo, para chegarem, hoje, em seu destino como parte da memória visual da cidade de Santos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Fotografia é memória e com ela se confunde. Fonte inesgotável de informação e emoção. Memória visual do mundo físico e natural, da vida individual e social¹⁷⁶.

Para nos aproximarmos da produção fotográfica de José Marques Pereira editada em cartões-postais, percorremos um longo caminho, que não podia deixar de se iniciar pelo surgimento e consolidação da fotografia, no decorrer do século XIX, como uma nova forma de percepção do conhecer, que aproximou e tornou visíveis pessoas e lugares através da reprodução de sua imagem.

A imagem técnica, logo cedo, desfrutou de grande credibilidade social, garantindo, hoje, a sua presença em praticamente todas as atividades humanas, desde o registro de hieróglifos até a permanência humana no espaço, como a “sucessão de descobertas de que o instrumento se torna origem”, anunciada por Arago, em 1839, quando da divulgação pública da fotografia¹⁷⁷.

Da concepção mimética, espelho do real, à fotografia como criação e registro feito por um autor, deu-se um longo *processo de construção da interpretação* das imagens técnicas, através dos avanços tecnológicos em todas as atividades e das transformações sociais perpassadas neste extenso período que separa a invenção de Daguerre aos dias de hoje. Tais transformações novamente orientaram uma mudança na visão do sujeito observador, agora não somente voltado à necessidade de nitidez e precisão técnica, mas interessado na origem do fenômeno, como ato fundador, criação e testemunha de um autor, a partir do lugar que observa o mundo.

¹⁷⁶ KOSSOY, B. **Fotografia e História**. 2ª . São Paulo: Ateliê Editorial. 2001. p. 156.

¹⁷⁷ FREUND, G. op.cit. p. 39-40.

Desta forma, esta concepção nos ajuda a entender as fotografias de José Marques Pereira como produtos da sua criação artística que se transformaram em documentos da memória visual da cidade de Santos. Devemos tratá-las como documentos/representações, pois revelam a proposta estética do fotógrafo, sua interpretação ideológica sobre vários aspectos da cidade, que divulgados passaram a fazer parte da informação visual do início do século XX.

No *processo de construção de representações*, José Marques Pereira trabalhou sozinho na produção e pós-produção da suas fotografias, desde a escolha do assunto a ser registrado, passando pela composição da imagem, bem como no “tratamento” da fotografia em laboratório evidenciando e obscurecendo alguns elementos. E por fim na edição dos cartões-postais, onde promoveu séries numeradas e legendadas, escolhendo alguns temas apresentados numa seqüência própria sobre a cidade de Santos e elaborada não para um contratante ou um único consumidor, mas para o grande público, e por isso, levando em consideração as várias visões sobre a cidade no *processo de construção de realidades*.

Os cartões-postais possibilitaram ao autor produzir uma ampla narrativa fotográfica, contendo aspectos que não localizamos em outras publicações do período, como os álbuns fotográficos. Nestes últimos, há um discurso, da primeira à última página, sobre as grandes obras, os alcances e os benefícios do progresso através das modernas técnicas da engenharia, seja nos álbuns comparativos, seja naqueles que traziam apenas as atualizações urbanas da época.

Nos cartões-postais de José Marques Pereira, encontramos tanto as fotografias do centro da cidade de Santos urbanizado e transformado pela técnica moderna (tema cidade), quanto às cenas de atividades do cotidiano local, entre pescadores, caiçaras e sua moradia, trabalhadores dos arredores da cidade, carregadores de café e imigrantes (tema cotidiano e porto). Todas estas fotografias foram publicadas numa mesma série

numerada de cartões-postais, contando uma história visual eleita pelo autor para representar a memória da cidade.

Ao explorar o cartão-postal produzido por um único autor, o fotógrafo e editor José Marques Pereira, este trabalho possibilitou visualizarmos um discurso específico onde foram eleitos e elaborados alguns espaços e atividades que figuraram no imaginário do grande público no início do século XX.

Estes postais que traziam impressas as fotografias de José Marques Pereira, também foram utilizados para comunicação entre parentes, amigos, amantes, enfim aqueles que precisavam informar, consolar e saudar os destinatários ausentes, que receberam junto com as mensagens de seus entes queridos, as imagens de aspectos da cidade de Santos.

A consolidação da memória visual da cidade passava, portanto, pelos emissores e destinatários dos cartões-postais que enviando e guardando os postais recebidos, colaboraram para preservar estes pequenos fragmentos cheios de lembranças.

O trabalho de José Marques Pereira é uma importante fonte de pesquisa que colaborou na formação de uma memória visual da cidade de Santos e seus habitantes, revelando cenas e fazendo história, construindo através das imagens uma nova cidade, mostrando os novos agentes em novas relações sociais.

FONTES

BRASIL. Certidão de óbito n. 15.003. Certifica a morte de José Marques Pereira em 09 de outubro de 1938. Registro Civil, 1º subdistrito. Santos. fl.128 –v, livro C, .n. 142.out. 1438. (copiado de original em 12 de maio 2003)

SÃO PAULO. Secretaria da Cultura. Certidão de desembarque n. 4.276/03. Certifica o desembarque de José Marques Pereira vindo de Portugal no navio “Magdalena” em 29 de março de 1893. Livro de registro do Emigrante da Hospedaria de São Paulo, n. 308, p. 198. (Documento faz parte do acervo de Museu da Imigração)

SÃO PAULO. Academia de Polícia. Museu do Crime. Registro de Inquérito n. 919-A-1223. Relatório sobre inquérito policial de suicídio de José Marques Pereira. Livro de Laudos de Polícia de Santos. out./dez. 1938.

BRASIL. Arquivo Nacional. Registro do Movimento de Passageiros do Vapor “Magdalena”, o qual consta o nome de José Marques Pereira que embarcou em 28 de março de 1893, conforme documento da Repartição Central das Terras e Colonização.

Bibliografia

ÁLVARO, Guilherme. **A Campanha Sanitária de Santos**. São Paulo: Serviço Sanitário do Estado de São Paulo, 1919.

ANDRADE, Carlos Roberto Monteiro de. **A peste e o plano: o urbanismo sanitista do engenheiro Saturnino de Brito**. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1992.

ANDRADE, Wilma Therezinha F. de. **O discurso do progresso: a evolução urbana de Santos 1870-1930**. Tese (Doutorado em História), Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1989.

ARAÚJO FILHO, José Ribeiro. **Santos: o porto do café**. Rio de Janeiro: IBGE, 1969.

BARBOSA, Ana Maria de Souza. **Memórias da Rua XV**. Santos:s.e. 1999.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1984.

BELCHIOR, E. Introdução In: BERGER, Paulo. **O Rio de ontem no catão-postal: 1900-1930**. Rio de Janeiro: Rio Arte, 1983.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”. In: LIMA, Luiz Costa (org.). **Teoria da cultura de massa**. 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

BENJAMIN, Walter. Pequena História da fotografia. In: **Magia e técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BORDIEU, Pierre et alii. **Un Art moyen: Essai sur les usages sociaux de la photographie**. Paris:Les Editions de Minuit, 1965.

BRESCIANI, M.S.M. **Londres e Paris no século XIX o espetáculo da pobreza**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

BRESCIANI, M.S.M. **Permanência e ruptura no Estudo das cidades**. Texto xerografado apresentado no Seminário de Historia Urbana promovido pela ANPUR em Salvador, Campinas, 1990.

CARVALHO, V. C. de; LIMA, S. F. de **Fotografia e cidade: da razão urbana à lógica do consumo, álbuns de São Paulo (1887-1954)**. Campinas: Mercado de Letras, 1997.

CLOTILDE, Paul. **Roteiro poético de Santos**. São Paulo: Martins Fontes, 1978.

COE, B. **Le premier siècle de la photographie**. Lausanne: Edita, 1976.

CORBIN, Alain. O segredo do indivíduo. In PERROT, Michelle (org.). **História da vida privada**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, v. 4.

COSTA, H.; RODRIGUES, R. **A fotografia moderna no Brasil**. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura; Funarte/IPHAN, 1996.

CRARY, Jonathan. **Techniques of the observer**. On vision and modernity in the nineteenth century. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1995.

DE PAULA, J. **1932 Imagens construindo a História**. Campinas; Piracicaba: Ed. UNICAMP; Ed. UNIMEP, 1998.

DUBOIS, Phillipe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papirus, 1998.

FABRIS, Annateresa A Invenção da Fotografia: Repercussões Sociais. In: **Fotografia Usos e Funções no Século XIX**. São Paulo: EDUSP, 1991.

FARDIN, S. A. **Revelações do Imaginário urbano: Iconografia Campineira no final do Século XIX**. Campinas, Dissertação (Mestrado em História), Departamento de História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP, 2001.

FLUSSER, Vilên. **Filosofia da caixa preta**: Ensaio para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Hucitec, 1985.

FREUND, Gisèle. **Fotografia e sociedade**. Lisboa: Ed. Veja, 1989.

GERODETTI, J. E. & CORNEJO, C. **Lembranças de São Paulo**: o titoral paulista nos cartões-postais e álbuns de lembranças. São Paulo: Solaris, 2001.

GILIOLI, Ubyrajara. **Santos**: largo e colégio dos jesuítas. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1983.

GITAHY, Maria Lúcia C. **Ventos do mar**. São Paulo: UNESP, 1992.

GRANGEIRO, C. D. **A febre photographica**: São Paulo 1862-1886. São Paulo: Mercado de Letras, 2000.

HOBSBAWM, E. **A era do capital 1848-1875**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

HOBSBAWM, E. J. **A Era das Revoluções 1789-1848**. 3. ed., Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

KOSSOY, B. Pictorialismo e foto-amadorismo. **Íris**, São Paulo, n. 310, nov. 1978.

KOSSOY, Boris. **A fotografia como fonte de pesquisa histórica**: introdução à pesquisa e interpretação das imagens do passado. São Paulo: Secretaria da Indústria, Comércio, Ciência e Tecnologia, 1980.

KOSSOY, Boris. **Dicionário Histórico de fotógrafos e do ofício fotográfico no Brasil (1840-1910)**. São Paulo, Tese (Livre Docência em Comunicação), Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2000.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e História**. São Paulo: Ática, 1989.

KOSSOY, Boris. **Hércules Florence 1833**: a descoberta isolada da fotografia no Brasil. São Paulo: Faculdade de Comunicação Social Anhembi, 1977.

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

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

KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

KOSSOY, Boris. **São Paulo, 1900**: fotografias de Guilherme Gaensly. Companhia Brasileira de Projeto e Obras, São Paulo: Cosmo, 1988.

KYROU, Ado. **L'age d'or de la carte postale**. Paris: Andre Balland Ed., 1966.

LANNA, Ana Lúcia Duarte. **Uma cidade na transição Santos: 1870-1913**. São Paulo: HUCITEC, 1996.

LE GOFF, J. **História e memória**. Campinas: UNICAMP, 1994.

- LEAL, Alberto. **Cais de Santos**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1939.
- LOBO, Hélio. **Docas de Santos**. São Paulo: Typ. Jornal do Comércio, 1936.
- MACHADO, A. A fotografia como expressão do conceito. **Revista Studium**, Campinas, n. 2. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/doi/1.htm>> Acesso em: 20 dezembro 2000.
- MACHADO, Arlindo. **A Ilusão especular: uma introdução à fotografia**. São Paulo: Brasiliense; Funart, 1984.
- MELLO, Zélia Cardoso de; Saes, Flávio Características dos núcleos urbanos paulistas em São Paulo. In: **Revista de Estudos Econômicos** v. 2, n.15, maio/ago. p.307-37 São Paulo, 1985.
- MILLIET, S. **Roteiro do café e outros ensaios**. São Paulo, 1946.
- MONBEIG, Pierre **Pioneiros e fazendeiros de São Paulo**. São Paulo: Hucitec;Polis, 1984.
- MONTEIRO, R. H. **Brasil, 1833: a descoberta da fotografia revisitada**, Dissertação (Mestrado em Política Científica e Tecnológica), Instituto de Geociências, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1997.
- MORAES, Marcos Antônio de. **Tudo está tão bom, tão gostoso – postais a Mário de Andrade**. São Paulo: Hucitec; Edusp, 1993.
- OLIVEIRA JUNIOR, A. R. de **Do reflexo à mediação: um estudo da expressão fotográfica e da obra de Augusto Malta**. Campinas, Dissertação (Mestrado em Multimeios), Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 1994.
- PEREIRA, Maria Aparecida F. **O comissário do café no porto de Santos (1870 – 1920)**. Dissertação (Mestrado em História), Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1980.
- PINTO, A. **História da viação pública de São Paulo**. São Paulo: Governo do Estado, 1977.
- POMIAN, Kryzstof. Coleção. In: LE GOFF, Jacques (org.). **Enciclopédia Einaudi**. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1984, v..1 Memória – História.
- RIBEIRO, Maria Alice R. **História sem fim...um inventário da saúde pública: São Paulo 1880-1930**. São Paulo: Ed.UNESP, 1993.

RIPERT, Aline; FRÈRE, Claude. **La carte postale, sa histoire, sa fonction sociale**. Lyon: Presses Universitaires de Lyon; Paris: Editions du CNRS, 1983.

ROSSINI, J. C. **Santos cidade marítima**. Instituto Oceanum, 1999

SAES, F. **As ferrovias de São Paulo 1870-1940**. São Paulo: Hucitec, 1981.

SANTOS, Francisco Martins dos. **História de Santos**. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1937.

SCHAPOCHNIK, N. Cartões-Postais, Álbuns de Família e Ícones da Intimidade. In: NOVAES, F. (org.) **História da vida privada no Brasil**. São Paulo, Companhia das Letras, 2000. v. 3.

SILVA, S. **Expansão cafeeira e origens do Industrialismo no Brasil**. São Paulo: Alfa - Ômega, 1986.

TRINDADE, Laércio **Indicador Santense** – 1912 – anuário, Santos: Oficinas Gráficas do Bureau Central, 1912.

VASQUES, Pedro K. **A fotografia no Império**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

VASQUEZ, P. K. **Postaes do Brazil 1893-1930**. Rio de Janeiro: Metalivros, 2002.

VASQUEZ, Pedro; e FERREZ, Gilberto. **A Fotografia no Brasil do século XIX: 150 anos do fotógrafo Mac Ferrez (1843-1993)**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1993.

VELLOSO, Verônica P. **Cartão-Postal – fragmentos da memória Familiar**. Dissertação (Mestrado em História). Rio de Janeiro, UNIRIO, 1999.

VELLOSO, Verônica P. **Cartões-postais: imagens do progresso (1900-1910)**. Niterói: ANPUH. 2000.

ANEXOS

Relação de títulos ou legendas dos postais editados por José Marques

Pereira encontrados:

nº na série	Título ou legenda do postal
2	Santos. Vista Parcial
3	Santos. Vista da Ilha de Barnabé
4	Santos. Avenida Conselheiro Nébias
5	Santos. Avenida Conselheiro Nébias
6	Santos. Trecho da Rua Brás Cubas
7	Santos. Praça dos Andradas. Lado do Teatro Grarany
9	Santos. Praça Mauá
10	Santos. Praça Mauá
11	Santos. Praça José Bonifácio
12	Santos. Jardim da Praça dos Andradas
13	Santos. Jardim da Praça dos Andradas
14	Santos. Ponta da Praia. Ponto de Bonds
15	Santos. Um rancho no Monte Serrat
17	Santos. Morro do Pacheco
18	Santos. Antigo Forte do Itapema
20	Santos. Fortaleza Entrada do Vapor “Los Andes”
21	Santos. Docas Embarque de Café e Imigrantes
22	Santos. Docas Aquidaban atracado
23	Santos. Carregadores de 240 kilos de café nas Docas

24	Santos. Embarque de café
26	Santos. Docas. Vapor Nacional “Guasca”
28	Santos. Mercado de Lenha no Paquetá
30	Santos. Antigo Convento do Carmo
31	Santos. Câmara Municipal e casa Zerrener, Bülow & Cia.
32	Santos. Club Germania
33	Santos. Praça do Comercio
35	Santos. Capella do Monte Serrat
36	Santos. Estação da Estrada de Ferro S.P.R.
40	Santos. Cadea e Tribunal do Jury
41	Santos. Parque Balneário. José Menino
42	Santos. Igreja Evangélica
44	Santos. Club XV
45	Santos. Sociedade Éden Santista
47	Santos. Lagoa da Saudade Caminho para São Vicente
48	Santos. São Vicente. Termino da Rua Martin Afonso
50	Santos. São Vicente. Rancho de pescadores
52	Santos. São Vicente. Vista do Morro e Praia
53	Santos. Guarujá. Hotel e Cassino
54	Santos. Guarujá. Vista Geral
56	Santos. Guarujá. Rua Central
57	Santos. Guarujá. Recanto da Praia Enseada

58	Santos. Guarujá. Pedras das Pitangueiras
59	Santos. Guarujá Contagem de tainhas
60	Santos. Rio Branco Vista da casa para o rio
63	Santos. Cubatão. Colhendo Imbyra
65	Santos. Ponte da City sobre o Rio Cubatão
66	Santos. Cubatão Rio Capivary Pequeno
69	Santos. Gymnasio Santista
71	Santos. Um trecho da cidade I
72	Santos. Um trecho da cidade II
73	Santos. Villa Macuco e Mathias I
75	Santos. Um trecho da Praça da República
76	Santos. Um trecho da Rua 15 de Novembro
77	Santos. Praça Maná
80	Santos. Um trecho da Rua General Câmara
87	Santos. Casa E. Johnson & Co.
90	Santos. Collegio dos Maristas
91	Santos. Agencia do Correio
92	Santos. Guarujá, um chalet
93	Santos. Jardim José Bonifácio
95	Santos. Um trecho das Docas
96	Santos. Guindaste Sansão Morro dos outeirinhos
98	Santos. Docas Vapores Clyde e Danube

99	Santos. Club Internacional de foot ball
100	Santos. Barra Terminação da Avenida Anna Costa
101	Santos. Hotel Parque Balneario
103	Santos. Praia José Menino II
105	Santos. Terminação da Avenida Conselheiro Nébias
106	Santos. Barra Fortaleza Velha
107	Santos. Ponta da Praia
108	Santos. Ponta da Praia. Um rancho
109	Santos. Ponta da Praia. Venda do Carvalho
112	São Vicente. Vista I
113	São Vicente. Vista II
117	Santos. Itapera Carregadores de folha de mangue
132	Santos.
135	Santos. Carregador de café nas docas. 300 Kilos.
137	Santos. Docas. Atracação do Vapor Thames.