

**A educação entre a ética e a estética:
os álbuns ilustrados paulistas (1915-1929)**

Raquel Discini de Campos



EDUFU

Coleção
História, Pensamento
e Educação

Série
Novas Investigações
Volume 12

**A educação entre a ética e a estética:
os álbuns ilustrados paulistas (1915-1929)**



Reitor

Valder Steffen Jr.

Vice-reitor

Carlos Henrique Martins da Silva

Diretor da Edufu

Alexandre Guimarães Tadeu de Soares

Conselho Editorial

Amon Santos Pinho

Arlindo José de Souza Junior

Carla Nunes Vieira Tavares

Sertório de Amorim e Silva Neto

Wedisson Oliveira Santos

Coordenação editorial

Eduardo Moraes Warpechowski

Revisão de Língua Portuguesa

Lúcia Helena Coimbra Amaral

Revisão de ABNT

Paulo Sérgio Coelho de Sá Filho

Revisão de citações e referências

Marco Antonio de Santana

Revisão de provas

Cláudia de Fátima Costa

Diagramação e capa

Eduardo Moraes Warpechowski

Imagem da capa

Escola rural da região de Araraquara (Americo

Braziliense). Fonte: Album de Araraquara (1915)

NÚCLEO DE ESTUDOS E PESQUISA EM HISTÓRIA E HISTORIOGRAFIA DA EDUCAÇÃO

Coleção

História, Pensamento e Educação

Direção

Décio Gatti Jr. e Geraldo Inácio Filho

Conselho Editorial

Adrián Ascolani – U. Nacional de Rosario

Antón Costa Rico – U. Santiago de Compostela

Antônio Gomes Ferreira – U. Coimbra

Carlos Monarcha – Unesp

Denice Bárbara Catani – USP

Ester Buffa – UFSCar

Eurize Caldas Pessanha – UFMS

Flávia Werle – Unisinos

Gabriela Ossenbach – U. N. Educ. Distancia

Jaime Caiceo Escudero – U. Santiago de Chile

Joaquim Pintassilgo – U. Lisboa

José Antônio M. M. Afonso – U. Minho

Justino Magalhães – U. Lisboa

Luís Alberto Marques Alves – U. Porto

Karl Lorenz – Sacred Heart University

Maria A. Arredondo Lopez – U. A. E. Morelos

Maria Cristina Gomes Machado – UEM

Maria Helena Camara Bastos – UFRGS

Marta Maria de Araújo – UFRN

Paolo Bianchini – U. degli Studi di Torino

Série

Novas Investigações

Direção

Armindo Quillici Neto e Décio Gatti Júnior

Volume 12

A educação entre a ética e a estética: os álbuns
ilustrados paulistas (1915-1929)

Autora

Raquel Discini de Campos

Raquel Discini de Campos

**A educação entre a ética e a estética:
os álbuns ilustrados paulistas
(1915-1929)**

Coleção
História, Pensamento e Educação

Série Novas Investigações
Volume 12





Editora da Universidade Federal de Uberlândia

Copyright 2023 @ Edufu – Editora da Universidade Federal de Uberlândia/MG
Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial sem permissão da editora.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU/MG/Brasil

C198e Campos, Raquel Discini de.
A educação entre a ética e a estética : os álbuns ilustrados paulistas
(1915-1929) / Raquel Discini de Campos. Uberlândia : EDUFU, 2023.
190 p.: il. (História, Pensamento e Educação - Série: Novas Investiga-
ções, v.12)

ISBN: 978-65-88055-13-7
Livro digital (e-book)
Disponível em: <http://doi.org/10.14393/EDUFU-978-65-88055-13-7>
Inclui bibliografia.
ISBN: 978-65-5824-043-3 (impresso)

1. Educação. 2. História. 3. Estética. I. Título. II. Série.

CDU: 37

André Carlos Francisco
Bibliotecário – CRB-6/3408

Direitos reservados à

Editora da Universidade Federal de Uberlândia
Av. João Naves de Ávila, 2121 – Bloco 1S
Campus Santa Mônica
CEP 38400-902 – Uberlândia/MG/Brasil
(34) 3239-4293
www.edufu.ufu.br

Editora associada à


Associação Brasileira
das Editoras Universitárias

Este livro é dedicado a toda a gente
dos velhos e novos oestes, aqui repre-
sentados por Pedro e Teresa Discini.

Sumário

Prefácio	9
Sobre os andaimes	13
1. Os álbuns ilustrados do interior paulista (Estrada de Ferro Araraquarense, 1900-1930)	
Do contexto	19
Da leitura	31
2. O corpo dos álbuns ilustrados: apontamentos gerais	
Da materialidade.....	41
Composição, temática e estilo.....	56
3. Um mundo fotografado	
Visualidade escolhida.....	69
Recorrências e invariâncias	74
4. Idealizadores e artifícios	
Intencionalidades manifestas e motivações veladas.....	97
Fazendeiros ilustrados, empresários, jornalistas e fotógrafos nas duas pontas da EFA (Estrada de Ferro Araraquarense)	109

Bento de Abreu Sampaio Vidal.....	114
Cândido Brasil Estrella	117
Raul Silva.....	121
Theodoro Demonte.....	125
Paulo Laurito.....	128
Abilio Abrunhosa Cavaleiro.....	130

5. A educação como epifania

Os sentidos da educação no período	137
Uma educação fulgurante e algumas <i>zonas de castigo</i>	142

Sobre as considerações finais	175
--	------------

Fontes	177
---------------------	------------

Referências.....	178
-------------------------	------------

Prefácio

A diversidade é uma das marcas distintivas dos impressos, e sua pluralidade em termos de formatos, projetos e recursos gráficos, periodicidade, estruturação dos conteúdos e temáticas privilegiadas remetem a projetos que expressam leituras e anseios partilhados por diferentes grupos sociais. Neste livro, Raquel Discini dirigiu sua atenção para os álbuns ilustrados, gênero específico de publicação que se difundiu com força nas décadas iniciais do século XX, quando a técnica que permitiu imprimir diretamente a fotografia — denominada simili-gravura, meio tom ou meia tinta — se disseminou, o que dispensou os trabalhosos e custosos métodos de transposição da imagem capturada pela máquina.

A escolha recaiu em um conjunto de cinco álbuns, lançados entre 1915 e 1929, relativos às cidades de Araraquara (1915), Rio Preto (1918-1919 e 1927-1929) e Mirassol (1900-1925 e 1929), localizadas em área específica do interior paulista. E é justamente pela caracterização da especificidade da ocupação da referida região que o livro se inicia. Cabe destacar a instigante leitura dos mapas, que bem atestam o processo de expansão da frente pioneira e a rapidez com que os sertões, supostamente vazios e disponíveis para a ocupação capitalista, foram conquistados.

A derrubada das matas e a expulsão das populações que habitavam essa região configuravam, na visão da época, a ação prometeica desses pioneiros, confiantes de que eram capazes de subjugar a natureza e de que caminhavam em direção a um amanhã marcado pelo progresso contínuo. A presunção de tais expectativas evidencia-se na

conjuntura atual, confrontada com outra percepção social acerca das inter-relações entre passado, presente e futuro.

O fato de compartilharem o desejo de civilizar os confins do estado não significava, porém, ausência de tensões, hierarquias e disputas simbólicas, afinal, ocupação mais antiga era sinônimo de maior distanciamento em relação à barbárie, que ainda espreitaria espaços urbanos de constituição mais recentes, denominados de bocas de sertão, como testemunham as representações em torno de Araraquara e Mirassol.

É a partir dessa percepção ampla que a autora nos convida a percorrer, com o devido vagar, cada um dos cinco álbuns selecionados, detendo-se nas capas, na qualidade do papel e da impressão, nos recursos ornamentais, nas escolhas estéticas e mesmo nas sensações suscitadas pelo folhear das páginas. Publicações que expressam, na sua materialidade, não apenas as possibilidades técnicas da indústria gráfica num determinado momento, mas, sobretudo, concepções e práticas sociais inscritas nas temáticas selecionadas e nas maneiras de apresentá-las aos leitores. Os idealizadores orgulhosamente expunham as realizações de cada uma das cidades e, dessa maneira, esforçavam-se por circunscrever os termos segundo os quais seus feitos deveriam ser evocados pelas gerações subseqüentes, numa aposta de cunho memorialístico, como fica evidente no capítulo que lhes é dedicado.

O adjetivo “ilustrado” explicita a estratégia mobilizada para dar concretude à realidade que se queria conformar. A força da fotografia, com seu efeito de verdade, consubstanciava, a cada página, o embelezamento do espaço urbano, com praças, jardins e ruas arborizadas; sistema de transportes e serviços de água e esgoto; presença de jornais e revistas; construção de teatros, cinemas, hotéis, escolas e conservatórios, a que se somavam as múltiplas atividades comerciais desenvolvidas nas cidades, símbolos que remetiam à modernidade tão sonhada pelas elites locais. Não se pode perder de vista as potencialidades pedagógicas dos álbuns, que disseminavam, por meio de imagens e textos, códigos de comportamento e valores em sintonia com os ideais de progresso e civilização. A título de exemplo, vale reproduzir as saborosas considerações presentes no álbum dedicado a Mirassol (1929), que não apenas insistiam na importância da pontualidade, como explicita-

vam, sem a menor cerimônia, a decisão de impor a todos os cidadãos um registro temporal unificado, por meio de uma “sereia”, termo hoje em desuso, sinônimo de sirene:

Para facilitar aos habitués, puzemos uma sereia no alto do prédio, a qual dará diariamente a hora oficial, ao meio-dia para todos os relógios da cidade, (logo que houver força electrica de dia) e annunciará a hora da abertura da bilheteria do theatro, o que é uma grande comodidade para as famílias se guiarem, para se vestirem e chegarem na hora conveniente. E na hypothese de haver uma visita na hora, o apito da sereia será motivo bastante, educada que será a visita naturalmente, bastante para ella se ir embora, não impedindo que a família vá ao cinema ou ao theatro.

O afã civilizatório era acompanhado pela fé nas potencialidades transformadoras da educação, bem expressa nos imponentes edifícios escolares, que se multiplicaram nos anos iniciais da República, inclusive na região estudada. A defesa das escolas rurais, a preocupação com a formação de professores e a luta contra o analfabetismo estão entre os temas recorrentes em todos os álbuns, a despeito da distância que guardam tanto em relação ao momento de publicação quanto em termos de suas características materiais.

A pesquisa está ancorada em ampla e atualizada bibliografia, seja sobre o contexto histórico mais amplo ou acerca da ocupação do interior paulista, da história dos impressos, da fotografia e da educação. A leitura das fontes, por sua vez, inspira-se e dialoga, de maneira autônoma, com reflexões provenientes sobretudo das obras de Bakhtin, Barthes, Bourdieu e Chartier. Raquel Discini traz novamente à luz as páginas amareladas de velhos álbuns ilustrados, (re)lidos e (re)apropriados de maneira instigante e criativa pela análise segura de uma historiadora com pleno domínio do seu ofício.

Tania Regina de Luca
Unesp/CNPq

Sobre os andaimes

Este trabalho decorre de uma formação acadêmica em *História* na Unesp de Assis, de onde emergiu a afinidade com as pesquisas de Antonio Celso Ferreira, Tania Regina de Luca e Marcelo Lapuente Mahl. Com as análises desses autores, aprendi História Cultural, particularmente o viés dessa história concernente aos usos dos impressos como fonte e objeto de pesquisa. Em paralelo com tal frente do pensamento historiográfico, aprendi como se compõe o *ethos*, como a voz que traz à luz o *ethos* da paulistanidade, ou seja, o modo de ser, e de se sentir, paulista.

Sabemos, desde as proposições de Michel de Certeau (2020 [1975]), que o lugar de onde se fala produz uma marca indelével naquilo que se diz, o que certamente se alinha à noção de um *ethos* colhido no âmbito da historiografia. Cumpre destacar, junto com esses movimentos de aprendizagem — da teoria e da vida —, a função desempenhada em minha história pessoal pelos cursos de mestrado e doutorado realizados na área de *Educação*, na Unesp-Araraquara. Tais cursos, longe de serem restritos a uma exposição teórica unilateral, desvelaram, de fato, um universo de práticas e representações relacionado ao campo da História da Educação. Nesse campo, eu me embrenhei com afinco.

Desse último espaço acadêmico, emergem com força de memória afetiva e de memória de transformação conceitual do mundo percebido as aulas e as obras de Marcus Vinícius da Cunha, Rosa Fátima de Souza Chaloba, Vera Teresa Valdemarin, Jane Soares de Almeida, Carlota Boto e Carlos Monarcha. Com eles estudei a pulsante — e

apaixonante — História da Educação brasileira, particularmente aquela voltada para a compreensão da temática educacional nas primeiras décadas do século XX. Sob a lembrança viva da presença deles, evoco novamente Michel de Certeau (2020 [1975], p. 57): “[...] um estudo particular será definido pela relação que mantém com outros, contemporâneos, com um estado da questão, com as problemáticas exploradas pelo grupo”.

Cada um dos professores citados neste momento por mim, e cada qual à sua maneira, se preocupou em discutir as diferentes possibilidades epistemológicas abertas pelos historiadores da educação ao menos desde os anos de 1990, e assim o fizeram no realce dado ao processo de renovação da disciplina e do campo de conhecimento evocado. Os mesmos historiadores, em recorrência de ação ética, sempre legitimaram a inquietação com a problemática educacional, entendida num sentido amplo e interdisciplinar. Para isso, não se restringiram aos assuntos estritamente “escolares”, o que os fez iluminar a disciplina, estudada, dessa forma, de modo alinhado com as experiências do mundo. Vivenciei, com meus parceiros da comunicação acadêmica, o limiar do conhecimento não reduzido às ideias pedagógicas.

Se o texto histórico, como base da *praxis* historiográfica, enuncia uma operação que se situa num conjunto de práticas partilhadas, enfatizo que, à experiência formativa nesses dois *campi* da Unesp, devo acrescentar o estágio de pós-doutoramento desenvolvido na USP-SP. Lá, por intermédio da interlocução com Bruno Bontempo (FE-USP), descortinou-se o interesse pelos temas relacionados à história dos intelectuais, particularmente aqueles que podem ser classificados como “mediadores” culturais, conforme acepção de Sirinelli (2003). E, com convivência concomitante a esse pós-doutorado, com Norma Discini (FFLCH-USP), fui desafiada a cotejar as relações entre texto e imagem, bem como a assimilar os fundamentos da obra de Bakhtin, para entender que, sob determinado texto, ressoam as vozes de outros.

Se, ainda à luz das assertivas de Certeau (2020 [1975], p. 47), é inegável que “toda pesquisa historiográfica se articula com um lugar de produção”; e que é “em função desse lugar que se instauram os méto-

dos e que se delineia uma topografia de interesses; se, ainda sob o olhar do autor de *A operação historiográfica*, lembramos que “os documentos e as questões a que o documento procura responder se organizam de modo próprio”; é certo que o fato de ter vivido por mais de uma década transitando entre São José do Rio Preto e Araraquara, cidades do interior do estado de São Paulo, viabilizou a emergência de questões vindas de meus anseios de historiadora, e questões que confirmam um tempo-espaço peculiar vivido por mim.

O apropriado acesso a um sem-número de vestígios do passado guardados em hemerotecas, arquivos públicos ou particulares — ainda na pré-história das facilidades hodiernas, oportunizadas pelo acesso às fontes digitalizadas, atualmente disponíveis *on-line* — teve especial função naquele momento de trânsito entre uma cidade e outra. Esse tempo, se contemplado com uma visada de hoje, certamente poderá parecer vinculado à outra era, tamanha a mudança operada nos modos de se pesquisar e de se fazer história nos últimos anos.

Era um tempo em que se apurava o “faro”, o “tino” e a “intuição”, conforme diria Ginzburg (1986), na procura, na descoberta, na guarda, na catalogação e na análise de fontes impressas. Em minha pesquisa, muito do que realizei naqueles anos contou com o apoio dos personagens da cultura e da política locais, em se tratando das transformações históricas do interior paulista.

A chegada à Universidade Federal de Uberlândia como docente possibilitou a interlocução profícua e sempre instigante com os colegas do Nephe-UFU, um grupo verdadeiramente interessado em estudar, pesquisar, orientar e divulgar pesquisas relativas à História da Educação Brasileira. Ao lado da convivência com os colegas do Nephe, deu-se a aproximação com os parceiros da Comunicação Social. Os últimos, por quem continuamente nutri certa inveja por lidarem com o “quente” do acontecimento, conforme diria Nicolau Sevcenko (1985), de modo indireto, acabaram por me inspirar no meu ofício, pois, de nosso convívio, despontou para mim o gesto de buscar o “quente” do acontecimento na vivificação do fato histórico, por meio de uma leitura analítica.

Desde sempre ocupando um lugar de fronteira entre a História, a Educação, e a Comunicação, com a formação dos alunos de iniciação científica, mestrado e doutorado nos dois programas de pós-graduação da Faculdade de Educação (um em Educação, o outro em Comunicação), pude adensar minha presença neste lugar de limiar entre diferentes saberes.

Do mesmo modo, a recente incursão no Centre de Recherches sur le Brésil Colonial et Contemporain (CRBC), da École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS-Paris), com o auxílio do programa Capes-Print, contribuiu fortemente para que esta minha pesquisa viesse à luz, enquanto, simultaneamente, partilhei a interlocução com o *Groupe de travail Migrations et espaces urbains*, liderado por Monica Raisa Schpun. O interesse pela abertura de horizontes desconhecidos não se afasta do meu gosto pelo trabalho interdisciplinar. Assim, foi criando corpo o que hoje apresento com o título de *A educação entre a ética e a estética: os álbuns ilustrados paulistas (1915-1929)*.

O que temos aqui, como resultado dessa trajetória, deriva do escrutínio analítico de cinco álbuns ilustrados que circularam no interior paulista nas primeiras décadas do século XX. No primeiro capítulo, situamos aquele tempo-espço, observamos os motivos que possibilitaram a emergência desses potentes artefatos culturais e apresentamos os referenciais teórico-metodológicos utilizados. No segundo, discutimos a materialidade desse objeto de observação, enquanto procuramos aprofundar o debate sobre a razão de ser de tais álbuns naquelas décadas, naquele espaço de aspirações e crenças sociais próprios à geografia humana da região.

Em seguida, no capítulo três, observamos a visualidade plástica que compõe os projetos editoriais, bem como as variâncias e as invariâncias temáticas, que sustentam conceitualmente aquele mundo de então. No capítulo quatro, procurei desvendar quem foram, como enunciadorees da história concretizada nos álbuns, os artífices (idealizadores, fotógrafos, redatores) desses impressos. Já no capítulo cinco, ao priorizar o recorte crítico da temática escolar contida nos álbuns, procurei examinar os mecanismos de construção dos significados criados para a história dessa porção do interior paulista — significados que

despontam da presença fotografada dos prédios, dos professores e alunos e do interior daquelas escolas, que falam de ideais, práticas e utopias que mobilizavam a sociedade da época.

1. Os álbuns ilustrados do interior paulista (Estrada de Ferro Araraquarense, 1900-1930)

Do contexto

Dar-se a ver para o restante do estado, do país e do mundo: essa foi a força desencadeadora do processo de publicação de álbuns ilustrados numa determinada fração do espaço interiorano do estado de São Paulo nas primeiras décadas do século XX. Legitimar-se como líderes simbólicos de um território em franco crescimento político e econômico: tal era a ambição das elites regionais que arquitetaram os álbuns e os puseram em circulação no período. Arquitetar e estabelecer, via discurso, a verdade dos fatos vividos; analisar os acontecimentos em processo e projetar a posterioridade de toda uma vasta região: essa é a configuração da utopia partilhada por narradores, organizadores, fotógrafos e editores que, ao longo dos anos de 1910 e 1920, materializaram os confins paulistas em variados suportes que sustentam o discurso da memória. Mediante tal discurso, procurava-se fixar, na âncora do tempo-espaço dos álbuns, determinada instabilidade e fluidez.

Aqueles confins eram territorial e simbolicamente instáveis. Assim o demonstraram Pierre Monbeig (1984) e Sergio Milliet (1946) em obras clássicas. Em tempos de acelerada colonização capitalista de terras ainda pouco ou nada exploradas, as mudanças administrativas, a ausência de estatísticas e de cartografia confiáveis faziam com que as delimitações do “sertão” variassem rapidamente. A esse respeito, Monbeig (1984) observou:

O cultivo de terras há pouco recobertas de matas, a avançada constante dos pioneiros, a abertura de novas fazendas são fatores que agem com raro vigor sobre o conjunto da vida paulista. Toda ela se ressentia do contínuo deslocamento de importante massa da população cuja instabilidade, quatro séculos após o desembarque dos primeiros portugueses, persiste como um dos seus traços fundamentais (MONBEIG, 1984, p. 21).

A própria noção de sertão ronda os álbuns como mobilidade conceitual. Essa noção é fluida, tanto nos escritos sobre o interior do Brasil em geral quanto naqueles relativos ao estado de São Paulo, em particular. No caso paulista, a acepção da noção de “sertão” modificou-se conforme a expansão econômica avançava nos séculos XIX e XX. Destaque-se que há um emprego prático do termo, bastante utilizado na identificação das terras distantes, inicialmente da praia e, posteriormente, das primeiras vilas e cidades, conforme utilização corrente no Brasil desde a carta de Pero Vaz de Caminha: *sartaão*¹. Há, paralelamente, o sentido ideológico do conceito, referente aos valores de pujança, riqueza e, até mesmo, de pureza atrelados a tal representação; e

¹ O texto original da carta de Pero Vaz de Caminha ao rei de Portugal informa que: Eo capitã mandou adous degradados e adº dijz que 20rvore la aldea e a outras se ouuessem delas nouas e q[esse] e[m] toda maneira nã se viessem adormjr aas 20rvo ajnda que os eles 20rvoredos e asy se fora em quanto andauamos neesa mata acor 20rvoredos20 atrauesauam alguu[n]s papa gayos per 20rvor aruores deles verdes e ou tros pardos grandes e pequenos dema neira que me 20rvore que avera 20rvor trra mujtos pero eu nom veria mais que ataa ix ou x. outras aues entã nom vimos somte alguu[m]as 20rvore seixas e parecerãme ma yores em boa cantidade caas de 20rvoredos alguu[n]s deziã que virã rrolas mas eu nã as vy mas segº os 20rvoredos sam muy mujtos e grandes e djm-fimdas maneiras nã doujdo que per esse sartaão ajam muj tas aues. Disponível em <https://antt.dglab.gov.pt/> (Arquivo Nacional Torre do Tombo). A versão atualizada, disponível em <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ua000283.pdf>: O capitão mandou a dois degradados e a Diogo Dias que fossem lá à aldeia (e a outras, se houvesse novas delas) e que, em toda a maneira, não viessem dormir às naus, ainda que eles os mandassem. E assim se foram. Enquanto andávamos nessa mata a cortar lenha, atravessavam alguns papagaios por essas árvores, deles verdes e outros pardos, grandes e pequenos, de maneira que me parece haverá muitos nesta terra. Porém eu não veria mais que até nove ou dez. Outras aves então não vimos, somente algumas pombas seixas, e pareceram-me bastante maiores que as de Portugal. Alguns diziam que viram rolas; eu não as vi. Mas, segundo os arvoredos são mui muitos e grandes, e de infindas maneiras, não duvido que por esse sertão haja muitas aves! Acesso em 12 de julho de 2021.

contraditoriamente conjugados a imagens antitéticas de barbárie, selvageria, distância e solidão (BIER, 2014; LIMA, 1999).

Podemos observar a fluidez das fronteiras do sertão do estado de São Paulo analisando duas representações cartográficas do XIX: o *Mappa Chorographico da Província de São Paulo*, de 1841; e o *Mapa da Província de São Paulo*, de 1886. Neles, notamos o quanto tais fronteiras se modificaram rapidamente num curto espaço de tempo em função do crescente conhecimento científico desenvolvido em relação à configuração humano-geográfica do estado e em decorrência da complexidade econômica e social, que, num *crescendum*, era constatada na segunda metade do século XIX. Paralelamente, observamos a força da identificação desse espaço — real e figurado — com o desconhecido, o desabitado, o despovoado: *sartaão*.

Bem sabemos que cada um dos mapas apresenta as marcas características de seus tempos históricos de elaboração. Autoria, intencionalidades, recursos técnicos e aparatos materiais disponíveis, dentre outros fatores, determinaram a execução de cada um deles. O primeiro, bastante conhecido no campo científico, foi feito sob encomenda da Assembleia Legislativa Provincial, em 1841. Era um momento em que os poderes públicos constituídos se esforçavam para distinguir, de fato, o território paulista que, à época, apresentava fronteiras um tanto diferentes das contempladas em nossa contemporaneidade (BEIER, 2014; CAVENAGHI, 2003).

O segundo, encomendado pela Sociedade Promotora de Imigração de São Paulo e publicado em 1886, foi construído no vórtice do contraditório processo de modernização experimentado no período. Esse mapa reflete e refrata os ideais de propagandear o avanço da colonização em andamento, além de comprovar, via representação gráfica reduzida, o gesto alinhado com a febre de modernização: atrair mão de obra nacional e estrangeira para o interior. Ambos fazem parte do acervo do Arquivo do Estado de São Paulo e denunciam as iniciativas que, tomadas pelos grupos sociais hegemônicos no século XIX, visavam à exploração das terras, seja pelo estado, seja por particulares.

No entanto, para além das diferentes temporalidades das representações cartográficas, reproduzidas a seguir, interessa destacar o

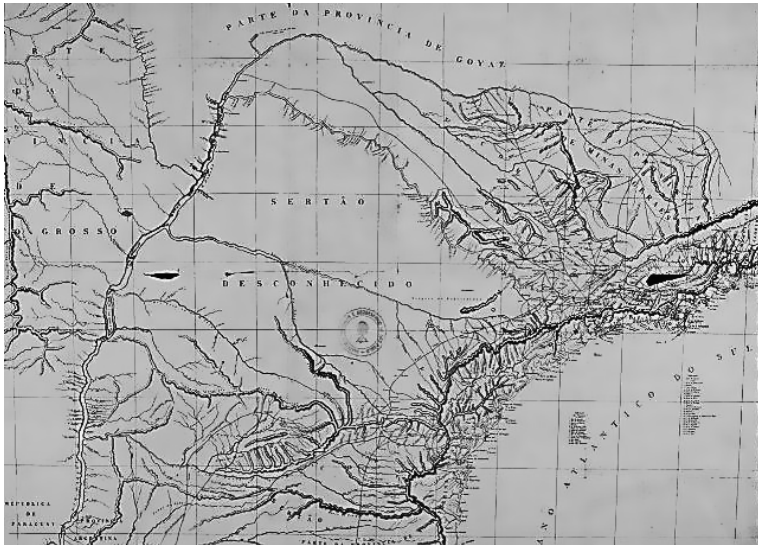
diferente tratamento oferecido à iconografia do espaço. A vastidão do espaço destinado ao “sertão” está representada sem intervenções gráficas de detalhes informativos no primeiro mapa, diferentemente do que se observa no segundo, que foi elaborado numa época em que o processo imigratório e de incremento capitalista já se adensava. Nesse último, muito mais pormenorizado do que o primeiro, dá-se a ver a grande preocupação em identificar as distâncias geográficas em relação ao Porto de Santos, porta de entrada para os estrangeiros no Brasil, o que compõe, no discurso cartográfico, os movimentos sociais da época. As formas de vida de então apontam para um sujeito instalado no sertão, mas de olhos cravados no Porto de Santos, porta de saída e de entrada para o elemento desconhecido.

Destacam-se, ainda, entre os mecanismos de construção do sentido nos mapas, a orientação voltada ao ato de identificar as estradas de ferro que já estavam em operação e as que haviam sido apenas projetadas, bem como a tendência de fazer a exposição visual dos rios navegáveis. Procurava-se, desse modo, dar visibilidade às mudanças estruturais ocorridas *de fato* no território paulista e, assim, atrair investimentos e mão de obra, ou, ainda, dar credibilidade àquelas apenas almejadas. Tais mapas, que forjam discursos de fixação de um dado do mundo, emparelham-se nesse gesto de grampear o movimento do tempo-espaço aos álbuns: o mapa e o álbum avizinham-se, ambos, no exercício de fixação de um momento da história do sertão da Araraquarense, sertão cravado em certa mobilidade, já como uma sociedade em funcionamento e expansão.

Sartaão em movimento: sertão fincado em meio à intersecção entre presente, passado e futuro. De terra incógnita (primeiro mapa, fig. 1), o espaço se transforma em promessa de pujança vindoura para aqueles que se dispusessem a dominá-lo (segundo mapa, fig. 2).

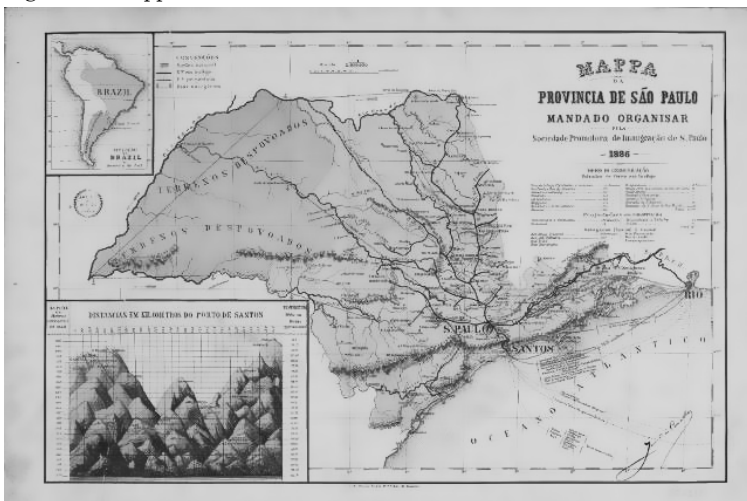
Os mapas falam, portanto; sua voz — como discurso ou como enunciado científico e concomitantemente técnico, que apresenta estética e ética próprias — procura reproduzir iconograficamente os idos e vividos. Mas é no terceiro mapa (fig. 3) que é possível identificar o extrato de terra de onde emergiram os álbuns em questão: aquele extrato espacial, que há pouco havia saído da categoria de

Figura 1 – Mappa Chorographico da Provincia de São Paulo, 1841.



Fonte: Arquivo Público do Estado de São Paulo. (1841)

Figura 2 – Mappa da Provincia de São Paulo, 1886.



Fonte: Arquivo do Estado de São Paulo (1886).

“despovoado” ou “desabitado”, agora se transforma em acolhimento tópico para atores sociais envolvidos no processo: grandes fazendeiros, pequenos sitiantes e lavradores em geral. Configura-se um lugar que atraía não apenas sujeitos ligados ao mundo rural, mas também profissionais do âmbito urbano com as mais diversas ocupações: professores, advogados, médicos, jornalistas, mascates, sapateiros, costureiras e mais um sem-número de trabalhadores rurais e urbanos, e de diferentes graus de reconhecimento no mundo social (CAMPOS, 2004, 2009, 2010). Era uma espécie de terra prometida para migrantes e imigrantes de distintas etnias e origens: um eldorado para os *estabelecidos*, promessa nem sempre cumprida para os *outsiders*².

Figura 3 – Mappa Geral do Estado de S. Paulo, 1913.



Fonte: Arquivo do Estado de São Paulo (1913).

² Os termos *estabelecidos* e *outsiders* foram tomados de empréstimo da obra de Elias e Scotson (2010) para designar aqueles que se inseriram perfeitamente no processo de colonização em curso no sertão paulista, ou seja, os vencedores, os *estabelecidos*; bem como aqueles que viveram ou se mantiveram à margem: os *outsiders* – matadores de aluguel, grileiros, ladrões de terras, marginais em geral, doentes, loucos e, sem dúvida, os índios. Esses últimos, *estabelecidos* que se tornaram *outsiders* e que são pouco ou nada mencionados nos dados oficiais disponíveis nos álbuns analisados. Conforme Bier (2014), não são levados em conta também nas representações cartográficas de um sertão “despovoado” e que era, efetivamente, habitado por diferentes tribos.

É de um extrato desse improvável sertão, cujos colonizadores lutavam para integrar-se simbolicamente ao contraditório *progresso* em curso no país, que despontaram os álbuns em análise: Estrada de Ferro Araraquarense (EFA), São Paulo, Brasil.

Odilon Matos (1990) demonstrou que a malha ferroviária paulista colaborou decisivamente para o escoamento da produção agrícola do estado, destacadamente o café. Antes disso, porém, segundo o mesmo autor, tal malha contribuiu para a circulação de pessoas dentro do próprio território e, paralelamente, para o aparecimento de uma espécie de consciência regional. Estamos certamente diante do advento do sentido de pertencimento ao novo coletivo: um sentido partilhado em especial por aqueles que se fixavam próximos aos trilhos.

O que o historiador buscava comprovar, ao falar sobre a existência de tal consciência, era a importância exercida pelas ferrovias para que as pessoas se ativessem nas fazendas, vilas e cidades pelas quais passavam os trens, além de se identificarem com determinado lugar: “Moro na região da Sorocabana” — diria um morador da antiga Tietê; “Sou da Alta Mogiana”, falaria um habitante da então famosa Ribeirão Preto; “Vivo na ponta de linha da Paulista” — ponderaria um morador de Araraquara, cidade que demarcava o término daquela ferrovia, enquanto raiava o século XX (CAMPOS, 2004, 2009, 2010).

Assim, se a cidade de Araraquara foi, até 1901, a última estação da Ferrovia Paulista (uma das mais antigas do estado, construída a partir de 1872, com bitolas de 1,60 m, ligando Jundiá a Campinas), é importante destacar que tal estação era, igualmente, o ponto de partida da Estrada de Ferro Araraquarense (erigida com bitolas de 1,00 m a partir de 1901)³. Ou seja: da prolongação ocorrida na Cia Paulista, a partir de 1901, originou-se a Estrada de Ferro Araraquarense.

De 1901 em diante, a EFA se expandiu sertão adentro. Mediante tal força de propagação da vida em movimento, ela colaborava inextricavelmente para a ampliação da fronteira agrícola, o que sucedia apesar

³ Bitola é uma medida reguladora; é a distância que separa os trilhos de uma via férrea. A bitola de 1,00 m é tida como estreita, enquanto a de 1,60 m é considerada larga.

da disparidade das bitolas utilizadas nos seus diferentes trechos. Tal diversidade gerava uma baldeação lenta e altamente custosa dos produtos em Araraquara, posto que se realizava na sequência de vagão por vagão. Mesmo assim, a Araraquarense veio a confirmar-se como o mais importante caminho para o escoamento da produção daquela região.

Dos anos 1940 em diante, a EFA seguiu avançando, atingindo a estação de Presidente Vargas, às margens do rio Paraná, em 1952. O trajeto pode ser mais bem visualizado no mapa da figura 4.

Em âmbito análogo de circulação social, encontramos as estradas de rodagem. Segundo Monbeig (1984), a partir dos anos de 1920, a proliferação das estradas de rodagem nas fronteiras com a Araraquarense colaborou definitivamente para a ligação entre as fazendas, vilas e cidades daquelas paragens com outras localidades do estado. Certamente, a propagação de tais estradas permitia que os desbravadores das terras fossem muito adiante da ferrovia, com seus carros, jardineiras e caminhões, o que se vinculava ao fato de que, muitas vezes, a estrada de ferro não chegava até as plantações.

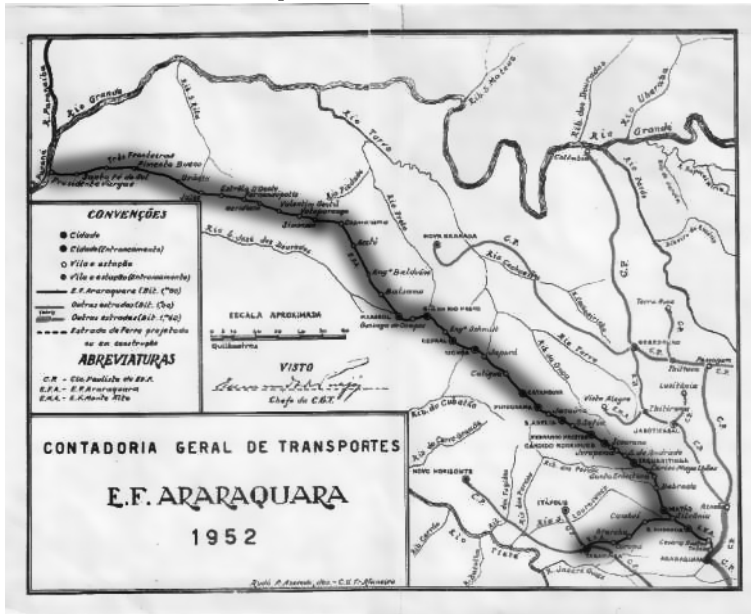
Dessas rotas de transporte do século XX emergem, como consolidação de usos e costumes da cotidianidade de então, a figura dos muares, cavalos e carros de boi que, utilizados desde os primórdios da colonização, mantinham-se como importantes recursos aliados do homem que fabricava o sertão e era fabricado por ele. Meio ambiente e ator social se ungiam na transformação do *sartão*.

Uma situação interessante se configurava nos domínios da EFA do ponto de evento histórico e, sobretudo, simbólico: Araraquara era o “fim da linha” da Paulista, ou seja, o começo do “sertão” até 1901. Com a criação da Estrada de Ferro Araraquarense e o avanço da ocupação do território, outros sertões foram surgindo. Assim, São José do Rio Preto passou a ser “ponta de linha” e “boca do sertão” a partir de 1912; Mirassol, a partir de 1933; e assim por diante, nesse desdobramento de utopias, sonhos e aspirações.

Se a região, por volta dos anos de 1870, era um espaço pouco conhecido pelos colonizadores, domínio de índios e sertanistas, habitado por alguns raros grupos de mineiros criadores de porcos e de lavoura de subsistência, juntamente com Milliet (1946) e Monbeig

(1984), observamos que, na década de 1930, este era um dos locais do estado de maior efervescência étnica, política, econômica e social. Independentemente da crise de 1929, era lá, diante de todo o território nacional, o lugar em que mais se plantava café — naquele período. Enquanto outras zonas de plantio produziam em escala decrescente, em função do empobrecimento do solo e em decorrência da crise, a Araraquarense vivia uma situação de pujança singular⁴.

Figura 4 – Mapa E. F. Araraquara Brasil: Ministério dos Transportes: Contadoria Geral dos Transportes (Coleção de Fábio Lenta)



Fonte: ABPF, s.d.

⁴ Conforme dados coletados por Matos (1990), a região da Araraquarense, nas décadas de 1920 e 1930, era a que mais produzia café no país, correspondendo a 26,93% do total plantado em São Paulo. Uma zona mais antiga como a Paulista, por exemplo, era responsável por 11,64%. Em termos populacionais, enquanto aquela contava com uma média de 890.095 habitantes, essa última computava 661.920.

Ressalte-se ainda que pesquisas anteriores revelaram que os grupos sociais que formavam as camadas médias e as elites econômicas ou letradas da região incumbiram-se, nessa época, da edição de diversos jornais e revistas, além de terem produzido literatura regional. Enquanto isso, junto com práticas sociais paralelas, tais segmentos sociais encenavam peças teatrais, proferiam palestras e conferências (médicas, estéticas, jurídicas, educacionais) nos mais variados espaços de sociabilidade que foram surgindo ao longo da EFA. Além disso, também fundaram as associações profissionais e beneficentes, os clubes e demais espaços de sociabilidade e ação política (CAMPOS, 2004, 2009, 2010).

Especialmente no que concerne às iniciativas jornalísticas, comprovou-se que o desejo capital dos artífices dos impressos em circulação era o de organizar discursivamente, conforme determinado modelo civilizatório compartilhado — marcadamente liberal, eugênico e nacionalista —, o lugar que havia sido ocupado por uma grande variedade de pessoas das mais distintas origens, etnias e classes sociais. Evidenciou-se que tais iniciativas discursivas iam ao encontro de práticas sociais calcadas no desfrute do poder político, tal qual exercido pelas elites locais.

Esses grupos sociais, animados pelo desejo de influir diretamente nos assuntos da *res publica*, engajaram-se então na imprensa daqueles tempos, para o que demonstravam querer debater o espaço público enquanto intervinham nele: assim vinha à luz o espaço concernente às cidades da Araraquarense, do estado de São Paulo e do Brasil. Destaca-se que tais grupos foram observados como coligações sociais resultantes de formações específicas, em que indivíduos estabeleciam relações sociais estáveis. Eram relações construídas — tanto em decorrência das significativas posses materiais de que se beneficiavam os membros desses grupos quanto em função das relações de amizade e de parentesco que uniam cada um dos elementos participantes e todos eles — na coesão favorecida pela ilusão de pertencimento recíproco.

Partiu-se, ainda, na observação desses grupos de letrados do interior paulista, formados por criadores e mediadores culturais, de uma

acepção ampla e sociocultural do conceito de intelectual (CAMPOS, 2010, 2013). Conforme Sirinelli (2003), esses agentes sociais podem ser identificados com o jornalista e com o professor secundário; com o estudante, o erudito ou o especialista.

Observa-se, pois, no presente trabalho, que os álbuns ilustrados, produzidos em algumas cidades mais, ou menos, emblemáticas da Araraquarense, são heranças procedentes daqueles mesmos grupos, que os construíram como ferramenta de propaganda regional, “persuasão e combate”, conforme sugeriu Bontempi (2013). Por isso, eles são compreendidos como signos da cultura dos intelectuais que atuavam no interior do estado de São Paulo naqueles tempos. Adverte-se, todavia, que eles também foram criados para firmar-se como uma espécie de “certidão de nascimento” dos lugares em que foram confeccionados.

Nessa experiência de compreensão, partiremos da cidade de Araraquara, a referência de tradição e antiguidade para os habitantes daquelas plagas, seguindo o trajeto da EFA. No caminho, vislumbraremos pequenas vilas ruralizadas e cidades que se engrandeciam, mas faremos parada em São José do Rio Preto, a urbe mais “curiosa” da Araraquarense, em função de sua grande importância econômica, política e social adquirida após o rápido desenvolvimento vivenciado nas primeiras décadas do século XX, conforme queria Milliet (1946). De lá, seguiremos para Mirassol, a cidadezinha “ponta de linha”, de 1933 em diante.

Mas poderíamos também fazer o trajeto oposto: partindo de Mirassol, “ponta de linha”, em direção a Araraquara, o entreposto regional. De fato, a estação de partida pouco importa, pois essa viagem não é linear ou progressiva, como pode sugerir o traçado de ida e volta da ferrovia — muito pelo contrário. A “franja pioneira”, segundo expressão clássica de Monbeig (1984), é caracterizada por avanços e recuos absolutamente instáveis, como já foi observado. E o território, longe de ser concebido aqui como tão-somente uma porção de terras, na verdade é entendido como um espaço simbólico, cunhado a partir de práticas sociais.

Por isso, Araraquara, de colonização mais antiga, está presente discursivamente em Mirassol, a mais recente das cidades, e vice-versa. Mas, não apenas no plano da cultura estabilizada pelo discurso, uma localidade está inscrita em outra, para que cada uma delas se configure heterogeneamente. A própria mobilidade humana do período, típica do ir e vir entre as terras do sertão paulista, favorecia a imbricação de pessoas, ideias, tempo e espaço. Sobre tal fenômeno, Monbeig (1984) adverte que tentou “descrever e explicar” o movimento que levava adiante determinado “povoamento em curso” — e afirma:

Nada disso pode surpreender em regiões cujo povoamento está em curso. Mudanças administrativas, incertezas estatísticas, vazios cartográficos, eis outras tantas consequências de um estado de coisas que, a cada dia, se modifica. Tão rápidas são as transformações que tudo que se pode escrever a respeito entra logo na história. Por isso, foi o próprio movimento que eu tentei descrever e explicar (MONBEIG, 1984, p. 19).

Embarquemos nessa viagem de posse de uma bagagem pesada, rara e preciosa: os álbuns produzidos por aquelas terras. No trajeto, decomporemos analiticamente: o Album de Araraquara, 1915 (A1); o Album de Rio Preto, 1918-1919 (A2); o Album Ilustrado da Comarca de Rio Preto, 1927-1929 (A3); o Album de Mirasol, 1900-1925 (A4); e o Album Mirasol (Estado de São Paulo) em 1929 (A5)⁵ — todos do estado de São Paulo, Brasil.

Após efetuado o seu escrutínio, observaremos o que esses objetos discursivos, materializados em suportes próprios, nos dizem sobre o universo de artífices e leitores de álbuns daquela região, especialmente no que concerne à temática educacional. Afinal, eles são artefatos erigidos sob os domínios de *Clio* e ressignificados por esta operação historiográfica em processo (CERTEAU, 2020 [1975]).

⁵ Buscando evitar a repetição dos nomes, por vezes serão utilizadas as abreviações A1, A2, A3, A4 e A5 para fazer referência aos álbuns.

Da leitura

No procedimento de transformação de álbuns em fontes, o que supõe buscarmos o entendimento e a legitimidade de seus sentidos, especialmente no viés educacional neles presentes, partimos do que é dado a ver como manifestação textual: tais impressos são enunciados verbo-visuais, ou seja, são expressões sincréticas da linguagem humana, expressão de um determinado tempo, espaço e gênero que circula na esfera de comunicação entre as pessoas. Para compreendê-los como tal, recuperamos as reflexões seminais de Bakhtin (2020 [1979]) e de seus intérpretes brasileiros: Fiorin (2018, 2020), Discini (2005, 2009, 2010a, 2010b, 2012), dentre outros.

O ato de tomá-los como fontes privilegiadas para a escrita da História daquele tempo e espaço, por sua vez, se deu à luz da historiografia social e cultural francesa, sobretudo das obras de Jacques Le Goff (2003), Michel de Certeau (2020) e Roger Chartier (1988, 1991, 1992, 2011), bem como da recente historiografia da educação brasileira. Quanto a essa última, destaca-se a influência dos trabalhos escritos ou orientados por Biccás (2006, 2008, 2012), Bontempi (2001, 2006), Cunha (2011, 2013a, 2013b) e Valdemarin (2004, 2014), que assumem os impressos (revistas, manuais didáticos, jornais e afins) como objetos culturais (tal qual os autores franceses os concebem), ou seja, como artefatos construídos entre práticas e representações. Destaca-se, ainda, a influência das pesquisas que se debruçaram sobre as relações entre a história paulista e a educação do período, como as de Carvalho (1989), Cunha (2001), Monarcha (1999, 2009), Rocha (2003), Souza (1998, 2000, 2001, 2004), dentre outras.

Entende-se que os álbuns são objetos semióticos, porque construídos por meio da linguagem, que ressignifica o mundo referencial; são objetos culturais ou bens simbólicos, como nomearia a historiografia francesa e a brasileira; e enunciados, aos quais está pressuposta, e nos quais está encarnada semanticamente uma enunciação (o enunciador, grosso modo, autor; e o enunciatário, grosso modo, leitor), conforme chamariam os teóricos da análise do discurso.

Tais enunciados são homogêneos no seu conjunto, o que os firma como unidade discursiva: “o álbum ilustrado do sertão paulista” — uma unidade plural, composta de cinco exemplares. Todos os cinco álbuns se cumprem: no destino de dar voz àquele *sartão*; na intencionalidade firmada segundo a “disputa por espaços do poder”; na configuração que os define como “artefatos de persuasão e combate”. Mas cada um deles é também heterogêneo na sua organização interna, do que resulta uma totalidade homogênea e heterogênea já quanto a essa organização.

Os álbuns, como o enunciado geral ou como a totalidade abrangente, são constituídos, todos e cada qual, por uma diversidade de enunciados que, desdobrados em seu interior, multiplicam representações da realidade: são fotografias, crônicas, gráficos, tabelas, relatos, narrativas históricas, poesias. De modo organizado, para cumprir-se na sua função documental, o álbum encerra gêneros discursivos variados, mantida a coerência interna no interior de cada um deles, o que faz emergir a voz da história da cidade evocada. Enquanto enunciados, observamos que os álbuns são uma espécie de resposta a outros álbuns dessa mesma esfera de comunicação.

Eles não são, portanto, criações absolutamente originais daquele tempo e espaço. Muito pelo contrário, fazem parte de um campo próprio de produção e consumo cultural. Assim, afirmamos, a partir do que sugere Bakhtin (2020, p. 306), que “as marcas dos outros sulcam os enunciados por dentro”. Logo, os álbuns são homogêneos como unidade de sentido, e são concomitantemente heterogêneos, por se comporem como presença no mundo.

Robert Darnton (2010) desenvolveu reflexão similar, ao analisar a história dos impressos, em geral, e dos livros, em particular, com a clareza que lhe é característica.

De modo geral, os livros impressos passam aproximadamente pelo mesmo ciclo de vida. Este pode ser descrito como um circuito de comunicação que vai do autor ao editor (se não é o livreiro que assume esse papel), ao impressor, ao distribuidor, ao vendedor, e chega ao leitor. O leitor encerra o circuito porque ele influencia o autor tanto antes quanto depois do ato de composição. Os próprios autores são leito-

res. Lendo e se associando a outros leitores e escritores, eles formam noções de gênero e estilo, além de uma ideia geral do empreendimento literário, que afetam seus textos, quer estejam escrevendo sonetos shakespearianos ou instruções para montar um kit de rádio. Um escritor, em seu texto, pode responder a críticas a seu trabalho anterior ou antecipar reações que serão provocadas por esse texto. Ele se dirige a leitores implícitos e ouve a resposta de resenhistas explícitos (DARNTON, 2010, p. 126).

Por conseguinte, mantemos em nosso horizonte de reflexão o princípio de que os álbuns do interior paulista estão relacionados uns aos outros, ou seja, estão em diálogo com os álbuns publicados na região e também em outras paragens do Brasil e do mundo, ora refletindo-os, ora refratando-os, num processo constitutivamente dialógico, conforme nominado pelo filósofo russo: “O enunciado é um elo na cadeia da comunicação verbal e não pode ser separado dos elos anteriores que o determinam, por fora e por dentro, e provocam nele reações-respostas imediatas e uma ressonância dialógica” (BAKHTIN, 2020, p. 279).

É preciso ratificar que tomar o álbum como enunciado significa compreendê-lo como uma unidade de sentido, e não como um amontoado caótico de frases e imagens. Chamá-lo de discurso justifica-se porque ele é considerado na relação com a situação de comunicação que o sustenta. Por sua vez, o álbum remete a um gênero discursivo — um enunciado relativamente estável, que apresenta uma composição, uma temática e um estilo próprios. Trata-se do gênero discursivo álbum, que, em nosso caso, ancora-se na temática de urbes nascentes ou antigas, que precisavam de um registro peculiar para perenizar-se: aqueles álbuns, singelos, porém não simples.

Sobre os gêneros discursivos, Bakhtin afirmou que “cada esfera de utilização da língua elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados, sendo isso que denominamos gêneros do discurso” (BAKHTIN, 2020, p. 262). Da mesma forma, indicou que “cada um dos gêneros do discurso, em cada uma das áreas da comunicação verbal, tem sua concepção padrão do destinatário que o determina como gênero”.

Tais álbuns, entendidos como enunciado, discurso e gênero, também são vistos segundo determinado suporte textual, pois esses mecanismos da construção do sentido materializam-se num veículo de comunicação com feição e tatilidade próprias: são majoritariamente capas duras, majestosamente decoradas; são milhares, centenas ou dezenas de páginas para cada álbum, o que remete a uma arquitetura e circulação características; é a corporeidade radicada no monocromatismo que predomina ao longo das páginas impressas, segundo as condições gráficas da época; é aquele sincretismo, aquela mistura do verbal com o visual, em manifestação que reúne fotos de valor concentrador do segmento verbal de cada página; é a cor envelhecida do papel das páginas, que, para a vista do leitor da contemporaneidade, expressa décadas e décadas do vivido — tudo coligido nesse suporte material, que se impõe como primeira corporeidade.

Por isso, consideramos, juntamente com Chartier (1990, p. 178) que “as formas produzem sentidos, e que um texto estável em sua literalidade investe-se de uma significação e de um estatuto inédito quando mudam os dispositivos do objeto tipográfico que o propõem à leitura”. Cremos que “os dispositivos do objeto tipográfico” e outros mecanismos de apresentação, que sustentam o “álbum ilustrado” na sua materialidade significante, remetem ao suporte.

Assim, falamos em suporte, ao nos referirmos a esses álbuns volumosos, cujo aspecto físico vai ao encontro da grandiosidade de um ideal de presença — de quem elaborou o álbum, de quem está estampado no álbum, numa corporeidade não dobrada, mas ereta e firme, como quer o discurso que representa o posicionamento no mundo do sujeito posto à luz no álbum. Por fim, são suportes que, diferentemente da leveza física de uma edição de jornal, o que supõe distribuição distinta, não deixam de se inter-relacionar com o periódico jornalístico da época, pois são fruto de uma mesma prática cultural proveniente dos grupos intelectuais da região. Não nos esqueçamos de que os mesmos grupos sociais que faziam os impressos daquele tempo e espaço foram os que conceberam os álbuns.

É importante lembrar que tais suportes amparam verdadeiros “documentos-monumentos” do interior paulista, espécies de marcos

fundantes dos lugares que foram, afinal, encarnados em papel couché de alta qualidade e ricas capas de couro. Eles, como quaisquer outros vestígios do passado, são, desde os tempos em que foram concebidos até os dias atuais, constitutivamente atravessados por relações de poder, pois hierarquizam, classificam, consagram ou desqualificam o mundo. Conforme diagnosticou Jaques Le Goff, em passagem há tempos legitimada no campo historiográfico,

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. Só a análise do documento enquanto monumento permite à memória coletiva recuperá-lo e ao historiador usá-lo cientificamente, isto é, com pleno conhecimento de causa (LE GOFF, 2003, p. 535).

O caráter monumental desses álbuns, em especial, salta à vista daquele que os analisa procurando ir além da mera impressão sensorial. O olhar do historiador apreende que eles nasceram sob a forte égide do testemunho e da perpetuação voluntária da memória de determinados grupos. Foram intencionalmente erigidos para promover os fatos vividos por aqueles que, à época, tratavam de amalgamar sua história à figura mítica do paulista: tudo na representação social forjada em cada enunciado e na totalidade deles, a partir do uso de adjetivos altamente eufóricos, como bravios, audazes, corajosos etc.

Além disso, a sobrevivência de tais álbuns na contemporaneidade, bem como o inegável estatuto de verdade adquirido pelas narrativas presentes em suas páginas, construído ao longo dos anos, revela escolhas muito próprias daqueles que tiveram a competência de contar, de perenizar suas histórias e, por conseguinte, seu poder, por intermédio desse tipo peculiar de impresso.

Pensemos, a partir de proposições feitas por Roland Barthes (2004, p. 262, 2014), que os autores de tais álbuns almejaram a perenidade, juntamente com a veracidade dos fatos narrados. “O texto é uma arma contra o tempo, contra o esquecimento e contra os ardis da fala, que, com tanta facilidade, se retoma, se altera, se renega”, identificou o ensaísta francês.

Veremos que o domínio sobre a memória a ser construída naquele presente, revelado na produção dos álbuns, foi um dos pilares sobre os quais, utopicamente, eles se erigiram. As apresentações do *Album de Araraquara, 1915*; e do *Album Ilustrado da Comarca de Rio Preto, 1927-1929*, são exemplares dessa miragem.

Lendo-se o consciencioso e interessante apanhado histórico com que abre a obra, e vendo-se depois, em tantos dados de que é farto o livro, a documentação do que se fez em pouco mais de um século desse vago sertão de Araraquara ao qual, ainda em 1788, se referia o celebre Lacerda e Almeida, tem-se espontaneamente uma impressão consoladora de confiança... No futuro? Em nós mesmos (CARVALHO, V. Carta aos editores. *Album de Araraquara, 1915*).⁶

Sua utilidade é patente, revelando-se, logo ao primeiro aspecto, fonte optima de informações concernentes aos factores ou elementos com que esta riquíssima região do Estado de São Paulo vae aparelhando a determinação social do seu futuro (FERREIRA, L. N. Prefacio. *Album Ilustrado da Comarca de Rio Preto, 1927-1929*).⁷

A ignorância é a única razão da sem-razão com que muitos imaginam que Rio Preto é um sertão no sentido pejorativo do vocábulo, balisando a cultura de seus habitantes pela medida adequada às cousas de antanho. É preciso que se saiba que esta zona tem evoluçionado portentosamente (FERREIRA, L. N. Prefacio. *Album Ilustrado da Comarca de Rio Preto, 1927-1929*)

⁶ O santista Vicente de Carvalho (1866-1924) era advogado, fazendeiro e político abolicionista, além de homem de imprensa do período. A *Nobiliarquia Paulistana Histórica e Genealógica*, de Pedro Taques, informa que o paulistano Francisco José de Lacerda e Almeida (1753-1798), a quem Carvalho se refere, era filho do capitão português José António de Lacerda e da brasileira Francisca de Almeida Pais. Bacharel formado em Coimbra, desenvolveu importante ação na demarcação das fronteiras do Brasil ao longo do século XVIII (LEME, 1980).

⁷ Luiz Nunes Ferreira Filho (1870-1957) era advogado, formado pela Faculdade de Direito de São Paulo. Foi procurador geral, chefe de polícia e secretário de Estado de Segurança Pública no Rio de Janeiro. Lá também foi professor da Faculdade Livre de Direito e do Colégio Pedro II, dentre outros. Fixou residência em Rio Preto nos anos de 1920 (ARANTES, 2002).

De acordo com Bakhtin (2020) os enunciados são necessariamente estabelecidos por ideologias, valorações, emoções, paixões e contradições sociais — já que as vozes que os constituem são individuais, porque são sociais. A partir daí, lembramos a explicação de Fiorin (2020, p. 28) de que “se a sociedade é dividida em grupos sociais, com interesses divergentes, então os enunciados são sempre o espaço de luta entre vozes sociais, o que significa que são inevitavelmente o lugar da contradição”.

Nos trechos elencados anteriormente, ao menos duas vozes estão presentes na arena de conflitos que constitui todo e qualquer enunciado: aquelas que obstinadamente buscam demarcar a evolução em curso e as outras, igualmente presentes, que identificam historicamente a Araraquarense ao barbarismo e à selvageria. O signo-texto — o signo-álbum — se cumpre como arena de conflitos sociais.

Na leitura dos álbuns entendidos como *enunciados e objetos culturais*, é importante destacar que neles foram observadas diferentes temporalidades que agem em sua composição: passado, presente e futuro. Os trechos citados anteriormente são exemplares dessa diversidade temporal que opera sobre os álbuns. Temos as vozes que anunciam um passado de desconhecimento e, por que não dizer, de solidão; um presente célere, marcado pelo trabalho e pela edificação conjunta de uma sociedade; e, ainda, um futuro de glórias e de reconhecimento partilhados. Entrecruzam-se as vozes diversas na organização da continuidade que constrói a história das urbes que ladeiam a EFA.

Tais mecanismos de construção do sentido do álbum são observados na carta de apreciação de A3. Nela, somos informados, por intermédio de uma avaliação altamente ufanista, que, a partir da feitura daquele impresso, instaurar-se-ia uma espécie de *antes e depois* na temporalidade própria do sertão paulista.

Falamos de um ontem, de um hoje e de um amanhã tal qual filtrados pelo olhar humano, ou tal qual significados na semântica do discurso: um ontem marcado pelo obscurantismo e pela ignorância em relação aos fatos; um hoje distinguido pela feliz iniciativa de organização daquele discurso, materializado no suporte ostentoso; e um ama-

nhã assinalado por uma temporalidade ascendente, projetiva, triunfante, compatível com a corporeidade ereta de quem enuncia e que, para isso, junta, numa unidade de sentido, todos os enunciados contidos em cada exemplar. Dessa forma, acaba por impor-se a temporalidade do progresso, moderna por excelência, conforme indicaram Arendt (2000) e Koselleck (2006).

O Album será a expressão magnífica de uma grande vida nova, rica e forte. Será o livro de uma geração de vitoriosos, dessa geração que luta denodadamente e vence galhardamente nas asperezas do sertão. Será um documento notável para a história do hinterland da Araraquarense, focalizando nos seus múltiplos e curiosos aspectos a afirmação viril de um largo e riquíssimo organismo estuante de seiva e mocidade (Argerami, Jacintho. *Apreciação ao Album. Album Ilustrado da Comarca de Rio Preto, 1927-1929*).⁸

De uma determinada totalidade de álbuns, a qual supõe uma unidade plural, “o álbum ilustrado” — totalidade composta pela soma de cinco exemplares que circularam pelo interior do estado nos anos de 1910 e 1920 —, vem à tona a relevância da materialidade segundo a qual o discurso se manifesta, aceito por nós o princípio de que essa materialidade orienta e impregna o sentido do texto.

A materialidade do suporte “de peso” se alinha à materialidade como experiência que apresenta a história e constrói a memória. Vêm também à tona as condições do sentido cravadas no álbum como gênero: a sua composição, temática e estilo, ou seja, o seu sentido genérico (de “enunciado relativamente estável”), conforme os pressupostos da história cultural e da análise do discurso.

Se, no Dicionário de Comunicação (RABAÇA; BARBOSA, 2001, p. 701), temos o conceito de “qualquer tipo de material (papel, cartão, plástico, madeira, vidro, tecido, disco, fita, cortiça, couro, cha-

⁸ Jacinto Argerami (1893-1981) era bacharel formado pela Faculdade de Direito de São Paulo, além de ser colaborador de vários jornais do interior paulista, dentre eles *A Notícia*, de São José do Rio Preto (ARANTES, 2002).

pa de metal, pedra, filme, etc.)”, para definir “suporte”, temos, com tal dicionário, a materialidade firmada em termos do suporte material do texto.

Por outro lado, no âmbito dos estudos discursivos, “materialidade” alcança amplitude própria. Chareadeau e Maingueneau (2004, p. 321), ao citarem outros estudos, referem-se à “materialidade discursiva”, e esta, tal qual registrada no mesmo dicionário, diz respeito à semântica discursiva, na medida em que “o sentido de uma palavra, de uma expressão, de uma proposição se constitui em cada formação discursiva, nas relações que tais palavras, expressões ou proposições mantêm com outras palavras, expressões ou proporções da mesma formação discursiva” (CHAREAUDEAU; MAINGUENEAU, 2004, p. 321).

Os dicionaristas acrescentam a essa acepção de “materialidade discursiva” outra, afirmando que, “a partir dos anos 80, os analistas abordam também dimensões textuais” para entender o que é “materialidade discursiva” (2004, p. 321). Eles realçam ainda o conceito de “suporte” ligado às “estruturas técnicas de transmissão”, o que entendem respaldar a “midialogia” como método de apreensão das relações entre “as atividades simbólicas de um grupo humano (religião, ideologia, literatura, arte etc.)” e suas formas de organização e seu modo de apreensão, de arquivamento e de circulação” (2004, p. 334).

Discini (2015), numa variante semiótica da Análise do Discurso, apresenta o suporte relacionado aos mecanismos de textualização, problematizando o manifestante (a materialidade das manifestações das linguagens) e o manifestado, a significação discursiva, que inclui a tematização do mundo. O suporte, como aparato da textualização, desse modo, comportaria em si coerções do manifestado e do manifestante, ressignificando o manifestado, recriando em si novos vieses para a significação dos enunciados.

Contemplando de perto essa noção de Discini (2015) e observando as acepções afins, pensamos nos nossos álbuns como enunciados que se textualizam, que materializam sua significação naquilo que a materialização convoca: o tato (a percepção que temos ao manusear páginas e capas); a visão — duplamente (a percepção que temos ao

olhar para a organização gráfica e tipográfica da folhas de papel couché, amarelecidas pelo tempo, e a que temos de movimento interno na apreensão do verbal e do visual em sincretismo composto na materialidade das páginas); nosso corpo próprio — duplamente (a percepção que temos de peso físico, ao carregar um a um ou o conjunto dos álbuns, e a que temos de um “documento-monumento”, pelo tipo de letras que se sobrepõem às capas como chamada inicial); entre outros recursos.

Então, o suporte contribui para que nossos álbuns constituam, como conjunto de enunciados, uma composição, uma temática e um estilo — ou seja, o gênero “álbum ilustrado”. O suporte acreditamos entrar na dimensão da composição, a qual não é estanque em relação à temática e ao estilo — as três dimensões se correlacionam na constituição do gênero.

Lembramos o fato de que nossos cinco álbuns são, cada um deles, portador de respectiva singularidade. É também singular a totalidade dos exemplares, que, em conjunto, compõem um enunciado relativamente estável, e por isso fazem parte de um fenômeno global de democratização da imprensa — e da impressão.

Álbuns, mas também livros, jornais e revistas, proliferavam mundo afora, num fenômeno de contínuas e contíguas ressonâncias, cujo vórtice, em nosso caso, era o cenário europeu (particularmente francês), que obteve colorações bastante próprias nas Américas em geral — e no sertão paulista em particular.

Falemos um pouco mais detidamente de álbuns do sertão paulista, portanto. E das representações verbo-visuais neles presentes, já sabendo, de antemão, que o sentido deles é histórico — como todo e qualquer sentido.

2. O corpo dos álbuns ilustrados: apontamentos gerais

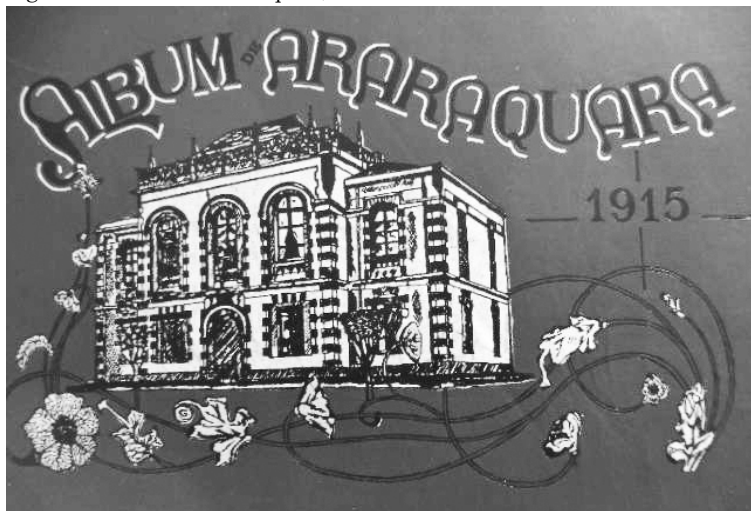
Da materialidade

A materialidade de nossos álbuns constitui um mecanismo peculiar de *mediação* estabelecido ao longo do processo de produção, apropriação e uso da cultura evocada. Tal materialidade, como suporte físico e como suporte que cria condições de enunciabilidade, é parte integrante do sentido construído nos textos (CHARTIER, 1990, 1999). Ela colabora com a inteligibilidade do que é enunciado, acrescentando ao conteúdo das ideias a experiência sensível favorecida ao leitor.

Na sequência reproduzida a seguir, temos o Album de Araraquara 1915 (fig. 5), medindo 22 cm x 31,5 cm. Ele possui capa em couro marrom, com tipos em preto e dourado. As páginas, em número de 396, são em papel couché, com numeração intermitente em estilo árabe e romano.

Os largos centímetros que sustentam a extensão do perímetro das páginas e da capa; a textura macia do couro marrom, base na qual se inscreveram letras em preto e dourado; o total generoso do número de páginas; e a natureza do papel antigo, revestido com uma fina camada de gesso (couché), criam o que chamamos condições de enunciabilidade, pois projetam o modo de dizer que ampara o álbum como uma totalidade de sentido. É o estilo ou o modo de dizer que traz à luz, não só pela racionalidade dos conceitos, mas pela experiência sensível, os tempos de então.

Figura 5 – Album de Araraquara, 1915.



Fonte: Acervo pessoal.

Simultaneamente, ainda na capa, a ramagem *art nouveau* nela inscrita adorna a composição artística em torno do prédio da Câmara Municipal. Construído em estilo neoclássico, o visual da capa se beneficia da imagem, que, como fotografia documental, é também reproduzida no interior do volume. O estilo arquitetônico neoclássico, que surgiu na Europa no século XVIII, e disseminou-se pelas cidades brasileiras no finissecular XIX/XX, é recuperado indiretamente para compor a visualidade desse impresso que fala do tempo-espaço registrado. A materialidade assim definida prevê o tom majestático da voz do álbum, enquanto traz à memória a arquitetura urbana fronteiriça ao espírito do álbum.

Parte significativa dos prédios públicos edificados no estado de São Paulo, como é o caso dos emblemáticos grupos escolares, adotam o estilo neoclássico (MONARCHA, 2009; SOUZA, 1998; WOLFF, 2010). A característica principal desse estilo é a recuperação de elementos da arquitetura formal greco-romana, e o escritório capitaneado por Ramos de Azevedo, em São Paulo, um dos locais de onde saíram

projetos famosos, tais como os do Liceu de Artes e Ofícios, do Teatro Municipal, do Mercado Municipal e da Escola Normal Caetano de Campos, dentre outros.

A simetria com que se apresentam as janelas, a porta, os dois blocos laterais, o telhado que cobre o bloco central confirmam a ilusão de equilíbrio, tão cara ao estilo neoclássico. A plasticidade formada pelo conjunto da capa beneficia-se da imagem da Câmara de Araraquara tal qual vista nos idos de 1915, para tornar palpável a história trazida à luz.

Para isso, contribui a capa, que, em sua materialidade, compõe um enunciado sincrético, já que ao visual junta-se a titulação verbal na composição de um todo de sentido. Nesse sincretismo verbo-visual, robustecido pelo cromatismo que desliza no esquema do *ton sur ton*, temos, na cor terrosa, o marrom, a base cromática por intermédio da qual, no centro, destaca-se a reprodução, em branco acinzentado, do prédio centralizador da administração municipal. O sincretismo verbo-visual contribui para compor o universo equilibrado de formas, volumes, cores.

Não gratuitamente, o título encabeça a superfície visual. Por meio de tais recursos, o corpo do enunciador do álbum começa a articular-se segundo ideais de presença determinados por aspirações sociais e históricas, as quais se interseccionam com um mundo pretensamente ordenado e sob controle do sujeito que o tem sob sua visada.

As figuras 6 e 7, reproduzidas a seguir, retratam, por sua vez, o Album de Rio Preto, 1918-1919, Estado de S. Paulo, Brasil (o original e o fac-símile, publicado em 2010). O primeiro exemplar aqui reproduzido mede 18,5 cm x 27,5 cm, possui capa minimalista em termos de apelo visual, apresenta a textura de um revestimento em couro marrom e se limita a poucas letras de tipos dourados, que compõem o título. A capa envolve o conteúdo que se alonga nas páginas internas impressas em papel couché, sem numeração.

Trata-se da única versão original remanescente, e que teve capa e encadernação refeitas posteriormente. Perdemos aí a materialidade significativa da capa primeira, o que justifica o contraste com o primeiro álbum referido, se pensarmos no conjunto das formas e volumes que

atraíam nosso olhar para o estilo *art nouveau* que circundava a imagem da câmara municipal naquela primeira capa. Mas a memória do estilo neoclássico é recuperada no fac-símile da capa do álbum de Rio Preto.

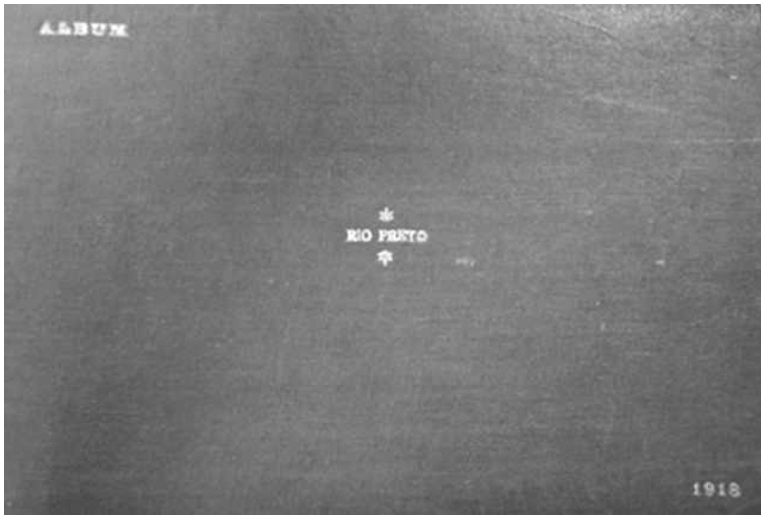
A imagem do fac-símile, publicado em *offset*, em 2010, provavelmente reproduz a capa verdadeira do original, pois, nessa última versão, depositada na biblioteca da cidade de Rio Preto, ela corresponde à folha de rosto do original, que está xerocopiada. Tanto o primeiro quanto a reprodução apresentam 162 páginas. Na capa do fac-símile, observamos o retorno aos tipos *art nouveau*, agora ao lado de deuses gregos, em implícito diálogo com a estética modernista em ascensão no período.

As divindades, retratadas sob o amanhecer do progresso no sertão, estão adornadas pela ramagem do café. Repete-se, nessa capa do Album de Rio Preto, a proposta visual da natureza equilibrada. A harmonia salta da materialidade textual, alinhando a imagem visual cravada na capa com a imagem do enunciador do álbum, conforme verificado no exemplar de Araraquara. Ambos estão bastante próximos na cronologia dos anos registrados.

Se a estética clássica subjaz à plasticidade de ambas as capas (na simetria e harmonia dos volumes, das formas, da representação topológica do espaço), preservadas as especificidades de cada uma, temos também respeitadas nelas as coerções do gênero. De acordo com as expectativas composicionais do gênero “álbum ilustrado”, nossa atenção se volta para a qualidade do material como uma das condições estabelecidas pelo suporte. Desse modo, o tipo de desenho impresso nas capas acaba por nos dizer algo sobre as condições gerais da produção dos álbuns, as quais dizem respeito a um ideal de presença veiculado pela temática. Estamos diante de uma história a ser registrada com ares de exaltação de feitos memoráveis.

Avancemos na diacronia dos álbuns. A fig. 8 reproduz a capa do Album da Comarca de Rio Preto, 1927-1929. Temos uma capa que mede 24 cm x 32 cm, feita em couro verde e marrom, cujo título está emoldurado por linhas finas. Do retângulo suavizado por ondulações cravadas no branco, emerge o título adornado com tipos

Figura 6 – Capa reconstruída do único exemplar original do Album de Rio Preto, 1918-1919. Estado de S. Paulo. Brasil



Fonte: Biblioteca Municipal de São José do Rio Preto-SP (1918-1919).

Figura 7 – Album de Rio Preto, 1918-1919. Estado de S. Paulo. Brasil. Fac-símile, publicado em 2010, que possivelmente reproduz a capa perdida do original.



Fonte: Acervo pessoal.

Figura 8 – Album da Comarca de Rio Preto, 1927-1929.



Fonte: Acervo pessoal.

e ramagens douradas em estilo *art nouveau*. Na parte inferior, a imagem do brasão da República sustenta, com evocação do argumento de autoridade, os princípios republicanos.

Na parte superior, uma composição de caravelas e trens que dominam o globo terrestre se destaca sob o caduceu do deus Hermes. Trata-se de uma alegoria de dois momentos do que chamaríamos, nos

dias atuais, de globalização: As Grandes Navegações do século XVI (caravelas) e o capitalismo dos séculos XIX e XX (locomotiva). Tanto as caravelas quanto as locomotivas estão em ação sob a égide do caduceu greco-romano, símbolo do comércio. No interior, as páginas em couchê não são numeradas, mas computam 1.254, conforme indicado por Valle (1994); ou 1.153, segundo Arantes (2002).

Já o Album de Mirasol, 1900-1925 (fig. 9), mede 17 cm x 27 cm. É o impresso que mais se assemelha esteticamente e materialmente aos jornais em circulação no período, apesar do tamanho característico dos álbuns apresentado. Possui 31 folhas em papel jornal, sem numeração, e capa em papel cartão. É aparentemente modestíssimo, em termos de apresentação física, se comparado aos demais. Nas discretas ilustrações, observamos resquícios de ramagens *art nouveau* e molduras *art déco*, o que compõe o estilo de Mirasol de fazer esse tipo de álbum. Junto com esse estilo, despontam as nada acanhadas pretensões de abarcar toda a história local, o que é anunciado logo na capa.

O álbum se apresenta como “cosmológico, social, político, agrícola, comercial, industrial e estético — E outras diversas colaborações”. As anotações da capa, bem como as correções internas, incluídas após a sua publicação, foram feitas pelo próprio autor, o fazendeiro Cândido Brasil Estrella⁹.

Temos indicações de que, a partir da composição, da temática e do estilo do gênero “álbum ilustrado”, despontam identidades: a de Araraquara, a de Rio Preto, a de Mirassol — na identidade de cada álbum, está a imagem do enunciador, que reúne, em cada enunciado-álbum, os outros enunciados, que compõem seu interior: fotografias, poesias, colunas de opinião, anúncios publicitários etc.

⁹ Mirassol, à época, era um distrito de paz pertencente à Comarca de Rio Preto e recentemente ocupado. A existência de dois álbuns específicos sobre a localidade, mesmo que modestos, se comparados aos outros, justifica-se em função das ações de Cândido Brasil Estrella, morador da cidade, autor do primeiro e idealizador do segundo. Estrella era um intelectual dos sertões paulistas, além de agrimensor, fundador de cidades, fazendeiro, filantropo, comerciante, poeta e jornalista, dentre outras ocupações, conforme veremos no capítulo 4.

O enunciado-álbum é durativo; cada enunciado posto no interior do álbum é pontual. Assim se compõe o conjunto de significação voltado ao álbum ilustrado, marca de uma história “pequena”, porque vinculada a dados factuais de cada uma dessas cidades “pequenas”. O conjunto dialoga com as práticas sociais e com o funcionamento da sociedade brasileira de então.

Na figura 10, temos, então, o Album de Mirasol (Estado de São Paulo) em 1929, medindo 23,5 cm x 33 cm, e contendo 61 páginas sem numeração. A capa também é feita com papel cartão, enquanto o interior é em couché. A referência estética, entendemos ser a *art-déco*.

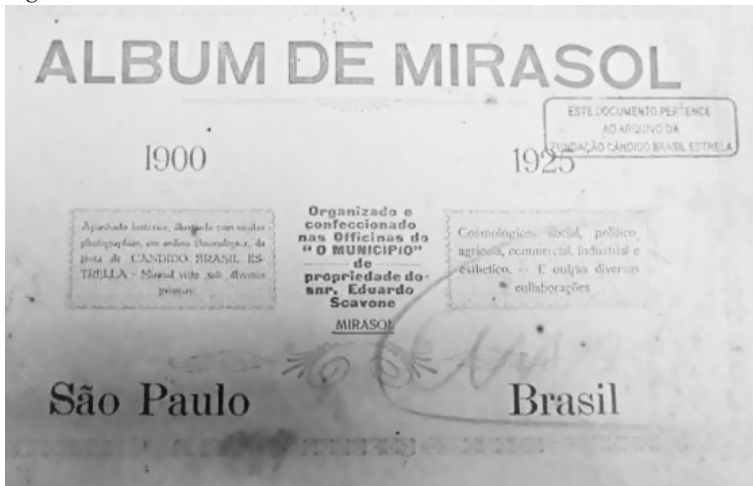
Da mesma forma, a influência da estética *art nouveau*, surgida na França, mas de forte alcance internacional, caracterizada pela inspiração na natureza (fauna e flora), se fez presente na totalidade na plasticidade dos suportes-capas analisados. Mas tal estética será configurada também em todo o interior dos álbuns. Linhas sinuosas e assimétricas decoram páginas externas e internas, além das espécies de iluminuras que, por vezes, iniciam os capítulos. Em menor quantidade, observa-se também a presença da estética *art déco*, igualmente originária da França e de grande sucesso para além daquelas plagas, particularmente nos Estados Unidos.

O estilo *art déco*, diferentemente do *art nouveau*, caracterizava-se pela predominância das linhas retas e das formas geométricas. Enquanto este se consolidou no mundo ocidental no período entreguerras europeu (1918-1939), aquele se desenvolveu nos anos anteriores, de 1890 até 1914. Ambos se afirmaram nas artes plásticas e nas artes aplicadas, tais como no design, no mobiliário, na decoração, na moda, nos tipos gráficos etc. (ARGAN, 2002); e também na impressão dos álbuns ilustrados do interior paulista.

Seu manuseio demanda maior tempo e mais vagar. Talvez fosse possível mesmo dizer que o manejo desses três álbuns solicita uma espécie de respeito, de solenidade no ato da leitura. Um “protocolo de leitura” é preparado de acordo com a materialidade física do suporte, que, como superfície de inscrição dos gestos enunciativos do produtor

do álbum, prepara também a disposição do leitor: um leitor entendido como coprodutor de cada exemplar e do conjunto deles.

Figura 9 – Album de Mirasol, 1900-1925.



Fonte: Fundação Candido Brasil Estrella, Mirassol, SP. (1900-1925)

Figura 10 – Mirasol (Estado de São Paulo) em 1929.



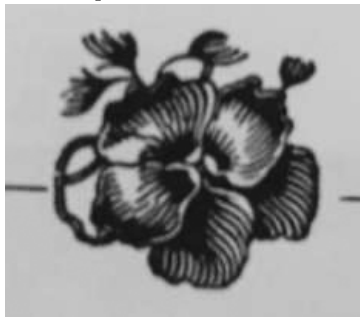
Fonte: Fundação Cândido Brasil Estrella, Mirassol, SP.

Figura 11 – Detalhe da parte superior das páginas internas do Album Ilustrado da Comarca de Rio Preto, 1927-1929.



Fonte: Album Ilustrado da Comarca de Rio Preto, 1927-1929.

Figura 12 – Detalhe em flores da parte superior das páginas do Album de Araraquara, 1915.



Fonte: Album de Araraquara (1915).

Figura 13 – Iluminura que inicia o texto do Album de Rio Preto, 1918-1919.



Fonte: Album de Rio Preto (1918-1919).

Ainda no que concerne à materialidade desses suportes que determinam práticas de leitura específicas, conforme considerações seminais de Chartier (1988, 1992, 2011) e Darnton (2010), é importante considerar o difícil manuseio deles, com exceção dos álbuns de Mirassol — extrato da Araraquarense de colonização recentíssima no período. Estes possuem 31 e 61 páginas, respectivamente, e o tamanho das folhas, assim como a quantidade delas, não requer grandes esforços por parte do leitor. Já o Album de Araraquara, com suas imponentes 396 páginas; e o de Rio Preto, 1918-1919, com 162 páginas; e o da Comarca de Rio Preto, 1927-1929, com 1.254 páginas, segundo al-

guns (VALLE, 1994), ou 1.153, conforme outros (ARANTES, 2002), requerem um outro tipo de postura daquele que lê.

Em especial a materialidade do “livrão da Comarca”, conforme apelidou o Album da Comarca de Rio Preto (1927-1929) a jornalista rio-pretense Dinorah do Valle (1994), inspira reverência. Trata-se de um impresso de mais de “cinco quilos e uns quebrados”, segundo a irreverente Dinorah, anunciado, à sua época, como “Obra de retundidade obesa”, “corpulência mastodôntica”, “gigante gráfico”, “belchior polycromico” que, com “muito brilho, muito português e muita delicadeza de expressões”, vinha à luz em 1929. Este é igualmente o único álbum que anuncia edição e tiragem: “1ª edição. 5 milheiros”. Não por acaso, aliás, anuncia-se a tiragem. Diferentemente dos outros, esse álbum foi elaborado claramente com fins comerciais: nasceu para ser vendido. Os demais desconsideram tais informações, como era prática no período.

Interessante observar o quanto a materialidade dos suportes revela sobre o poder econômico e simbólico daqueles que habitavam localidades mais antigas, como Araraquara, por exemplo; os anseios de reconhecimento dos que moravam em espaços em plena explosão demográfica, como é o exemplo de Rio Preto; e ainda as iniciativas em busca de prestígio dos residentes em lugares de ocupação incipiente, como Mirasol. Todavia, tanto lá quanto cá temos um movimento de invenção das tradições, tal qual proposto por Hobsbawm (2012) em relação ao caso europeu: há um esforço das elites — mais, ou menos tradicionais — em glorificar e justificar as suas respectivas iniciativas, ações e regiões.

Além disso, ainda no que concerne à concretude dos álbuns, ou ao escrutínio dos seus “andaimes”, conforme os ensinamentos de Michel de Certeau (2020), destaca-se que o *Album de Araraquara* foi confeccionado nas oficinas do Indicador Commercial Paulista, de propriedade de Antonio M. França, localizada na capital, São Paulo. Essa empresa era especializada no ramo, pois se responsabilizava pela organização de álbuns e almanaques em “qualquer localidade”, segundo o anunciado. A existência de empresas desse tipo era comum na época, visto o sucesso alcançado pela comercialização desses produtos, conforme revelado pelo trabalho de Carvalho e Lima (2008).

Figura 14 – Anúncio do Indicador Comercial Paulista, empresa organizadora do *Album de Araraquara*, 1915. Tipos e desenhos *art nouveau* compõem a propaganda, além da figura alegórica de Hermes, deus grego da comunicação e da eloquência. Ele está portando o emblemático caduceu, símbolo do comércio.

INDICADOR COMERCIAL PAULISTA

ANTONIO M. FRANÇA

Organizador do **ALBUM DE ARARAQUARA**
e editor Proprietário do △ △ △ △ △ △ △
△ △ "INDICADOR COMERCIAL PAULISTA"
Encarrega-se de organizar Álbuns, Almana-
ks em qualquer localidade

Acceita a Representação de Jornaes, Revis-
tas, etc. Encarrega-se de compra e venda
de quaesquer artigos, de informações, etc.

Escritorio Geral:
RUA CUBATÃO N. 64-A
SÃO PAULO

REPRESENTANTES NO

- • RIO DE JANEIRO
- • BELLO HORIZONTE (Eua)
- • SANTOS, CAMPINAS
- • RIBEIRÃO PRETO
- • e ARARAQUARA

Fonte: *Album de Araraquara*, 1915.

Foi também um editor especializado na confecção de álbuns que se encarregou da organização e publicação de *Mirasol* (Estado de São Paulo) em 1929. Roberto Capri, cujo escritório ficava em São Paulo, organizou, além do exemplar em questão, *O Estado de S. Paulo e seus municípios*, 1913; *Piracicaba*, 1914; *São João Nepomuceno de Minas*, 1916; *Minas Geraes e seus Municipios*, 1916; *S. Paulo: a "capital artística" na comemoração do centenário*, 1922¹⁰. No caso do suporte de *Mirasol*, empregou uma gráfica paulista para a execução do trabalho, a "Irmãos Ferraz".

¹⁰ Não temos notícias de outros álbuns editados por Capri, mas não descartamos a hipótese de eles existirem, pois, ao que parece, a edição de álbuns era seu *métier* (AR-RUDA, 2018).

Já o *Album de Rio Preto, 1918-1919* foi editado pela “Secção de Obras” do prestigiado jornal *O Estado de S. Paulo*, referência gráfica e, principalmente, ideológica para os letrados da Araraquarense, conforme revelado em trabalhos anteriores (CAMPOS, 2004, 2009). Historiadores sociais da imprensa apontam que as empresas jornalísticas de então — e muitos delas, ainda hoje — utilizavam o parque gráfico montado para editar impressos para outros fins que não apenas a edição de jornais: publicavam calendários, revistas, convites de casamento, almanaques e livros (Luca, 2020 [2005]). Podemos acrescentar a esse conjunto de publicações os álbuns de cidades, como é o caso não apenas do referido *Album de Rio Preto, 1918-1919*, mas também do *Album de Mirasol, 1900-1925*, produzido nas “oficinas de O Município”, periódico daquela cidade alinhado politicamente a *O Estado de S. Paulo*.

O “gigante gráfico” de Rio Preto, por sua vez, foi publicado pela Duprat/Mayença, famosa editora paulistana que, à época, editou, por exemplo, o ensaio histórico *Capitanias Paulistas*, de 1927, escrito pelo então consagrado pintor Benedito Calixto; ou o *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*, escrito em 1928, por Paulo Prado, um dos intelectuais mais influentes do período na cidade de São Paulo. Sabemos que a casa ofertava serviços de “Typo-lithographia-papelaria-encadernação-pautação-fábrica de livros em branco”, e que se localiza na “Rua Bento, 2b – Tel. 20078-S. Paulo”.

Quanto à autoria dos álbuns, é importante destacar que elas foram gestos ora individuais, ora coletivos, se pensarmos no que Bakhtin chamou de “autor-pessoa”, ou seja, naquele que escreve. No entanto, independentemente de autorias mais, ou menos plurais do ponto de vista concreto — e, de fato, elas são claramente resultantes de esforços conjuntos —, interessa aqui destacar que tais unidades discursivas — os álbuns —, materializadas em suportes peculiares, foram concebidas e escritas por um “autor-criador” conforme concepção bakhtiniana. São, por isso, resultantes de ações de indivíduos que as trouxeram à luz por intermédio de práticas culturais atravessadas por posições socioavaliativas, pois toda autoria comporta, inevitavelmente, uma dimensão dupla, a do autor; e a do outro, a do mundo social. Um estudioso do pensamento de Bakhtin afirma que

o autor-criador é, assim, quem dá forma ao conteúdo: ele não apenas registra passivamente os eventos da vida (ele não é um estenógrafo desses eventos), mas, a partir de uma certa posição axiológica, recorta-os e reorganiza-os esteticamente (FARACO, 2014, p. 39).

Figura 15 – Anúncio da Graphica Duprat-Mayença, publicado no próprio exemplar A3, responsável pela edição do Album Ilustrado da Comarca de Rio Preto, 1927-1929.



Duprat, Paternostro & Cia.

Casa Duprat e Casa Mayença
(REUNIDAS)

ESTABELECIMENTOS GRAPHICOS FUNDADOS EM
1850 e 1904

III

PAPELARIA e ESCRITORIO:
RUA DE SÃO BENTO N. 15
TELEPHONE 2-0078
CAIXA 52

III

OFFICINAS:
RUA DE S.^{TO} ANTONIO N. 9
TELEPHONE 2-2021

S. PAULO

Fonte: Album Ilustrado da Comarca de Rio Preto (1927-1929).

Cada álbum (e a totalidade deles) certamente remete a uma posição axiológica, que recorta e reorganiza esteticamente o mundo. Cabe lembrar novamente, à luz do pensamento bakhtiniano (2020 [1979]), que, além de os enunciados não serem autossuficientes, pelo contrário, de estarem sempre *em relação à*, a sua própria autoria também é dialógica, pois “em todo enunciado, contanto que o examinemos com apuro, levando em conta as condições concretas da comunicação verbal, descobriremos as palavras do outro ocultas ou semiocultas, e com graus diferentes de alteridade” (BAKHTIN, 2020, p. 318).

Daí pressupõe-se que todo enunciado está “inevitavelmente ocupado, atravessado pelo discurso alheio”, conforme destacou Fiorin (2020, p. 22). Desse modo, postula-se que a autoria dos enunciados que compõem os álbuns em análise é necessariamente dialógica — pois não apenas o funcionamento da autoria é dialógico, mas a própria experiência da humanidade é assim constituída¹¹.

Por sua vez, a totalidade genérica (do gênero *álbum*) também é aberta no diálogo com outras totalidades, com outros gêneros. Vale ressaltar que o enunciador dura, como modo de presença, ao longo de todo o álbum. O enunciador dura simultaneamente como “posição axiológica”, fundamento do posicionamento social sustentado em cada unidade discursiva, homogênea, mas constitutivamente heterogênea, que é o álbum. O enunciador do álbum reverbera o trabalho coletivo contido em cada exemplar; assim vêm à luz os desdobramentos de cenas enunciativas contidas em cada álbum, o que compõe a heterogeneidade constitutiva deles.

Na totalidade de cada álbum, desdobram-se os enunciadores encarnados em cada enunciado contido no conjunto englobante de significação. O enunciador único do álbum é múltiplo na sua organização interna. Assim se compõe o enunciador autor do álbum, enquanto ele mesmo se constitui como um sujeito aberto às vozes sociais. Na medida em que incorpora o gesto de dialogar com o outro, com o interdiscurso, que circunda e atravessa os “álbuns ilustrados”, o álbum

¹¹ Observaremos a biografia dos artífices dos álbuns no capítulo 4 deste trabalho.

passa a constituir uma estrutura aberta ao mundo. O locutor (ou enunciador) é sempre respondente ao *outro* no elo estabelecido entre os discursos.

O próprio locutor como tal é, em certo grau, um respondente, pois não é o primeiro locutor, que rompe pela primeira vez o eterno silêncio de um mundo mudo, e pressupõe não só a existência do sistema da língua que utiliza, mas, também, a existência dos enunciados anteriores — emanantes dele mesmo ou do outro — aos quais seu próprio enunciado está vinculado por algum tipo de relação (fundamenta-se neles, polemiza com eles), pura e simplesmente ele já os supõe conhecidos do ouvinte. Cada enunciado é um elo da cadeia muito complexa de outros enunciados (BAKHTIN, 2020, p. 272).

Partindo, portanto, do pressuposto de que os álbuns se estruturaram como um todo de sentido, passemos à análise da composição, da temática e do estilo que os compõem e os constituem enquanto um gênero específico.

Composição, temática e estilo

Já observamos que o gênero *álbuns*, se tomado em sua totalidade, apresenta um enunciado relativamente estável, de onde contemplamos algumas invariâncias. Assim ensinou Bakhtin: “Os gêneros são, pois, tipos de enunciados relativamente estáveis, caracterizados por um conteúdo temático, uma construção composicional e um estilo” (Bakhtin, 2020, p. 261-262). Composição, temática e estilo: eis o “tríptico que radica o conceito bakhtiniano de gênero”, conforme identificou Discini (2010a, p. 141).

Quanto à composição, ou seja, ao “modo de organizar o texto, de estruturá-lo” (BAKHTIN, 2020, p. 262), os álbuns são textos sincréticos ou verbovisuais, pois apresentam diferentes linguagem hibridizadas, isto é, unidas para formar a unidade de sentido. Por isso, tais manifestações da linguagem (que juntam o verbal e o visual) não foram tomadas nesta pesquisa como universos estanques, ao contrário: elas se confirmam imbricadas entre si, construindo conjuntamente o sentido

do próprio texto. “Teremos as palavras, as frases, bem como os desenhos, os traçados, as fotos, as imagens visuais, tudo enfim, examinado como verdadeiramente um todo (DISCINI, 2010a, p. 130).

Esse sincretismo das linguagens de manifestação de certa forma oferece uma das orientações para que o suporte tome corpo e faça o enunciado e a enunciação tomarem corpo no discurso. Um corpo estetizado, o que nos conduz à estetização da ética que os álbuns apregoam no silêncio dos anos idos e vividos.

Quanto à temática, ou seja, quanto ao domínio de sentido dos álbuns, apresentam-se tópicos invariantes, todos identificados à História, ao *progresso* e à racionalização dos espaços rurais e urbanos, tematizados como recorte conceitual, interpretativo, feito daquelas plagas.

Na verdade, ao observarmos as temáticas privilegiadas que constam nas páginas dos impressos, percebemos que o elemento central da significação pretendida corresponde eticamente à confiança: um contrato de confiança estabelecido no interior dos álbuns entre autor (enunciador) e leitor (enunciatário), sujeitos cujas imagens são projetadas a partir do que é dito. Uma confiança estabelecida conforme os ideais de presença determinados apoia-se no princípio de que a civilização chegava ao sertão por intermédio da ação prometeica de alguns, e da ação coletiva do *organismo social* que se fortificava.

– Vêdes ao longe aquelle manto verde enorme, infinito, enfeitado de flores, brancas como a pureza, preciosas como o ouro? Esses são os jardins da fortuna plantados pela civilização e por ella tratados carinhosamente. Sobre eles abre a terra o cóllo virgem e oferece prodigamente o ouro guardado em suas entranhas. São os cafezais alinhados marcialmente como os soldados de um exercito de paz que Deus comanda do alto da sua onnipotência. É esse exercito fantástico, estuante de seiva e de beleza, que forma ao lado da fortuna nacional para afirmar ao mundo o poder da nossa grandeza econômica (Album da Comarca de Rio Preto, 1927-1919).

Há 20 annos, pois, estas regiões mirasolenses eram quase que inteiramente despovoadas. A mattaria verde-escura e virgem que a recobria era quase que toda intacta, e aos olhos do transeunte que por aqui passasse, cheio de curiosidade, investigando, erguia-se essa matta imensa

e linda, como um grande sonho, cujas promessas se vão tornando tão depressa realizações belíssimas.

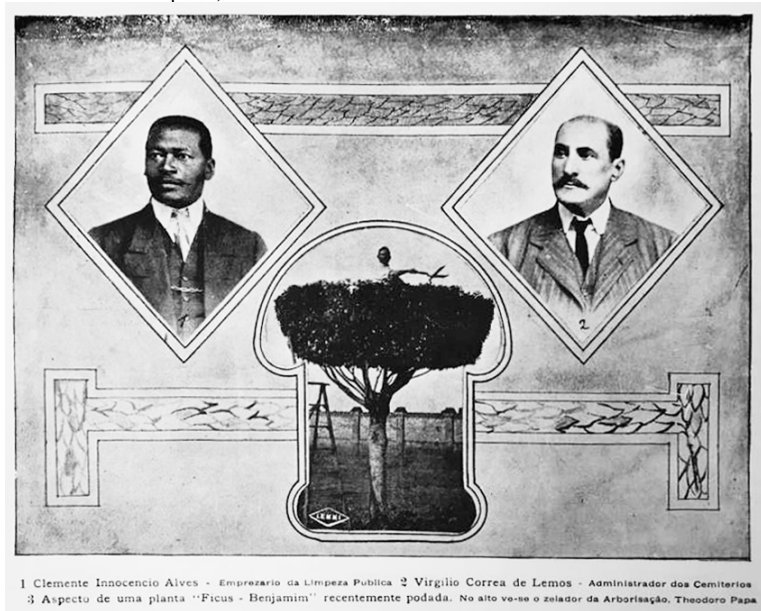
Quem havia de dizer que, quatro lustros depois, essas planícies e esses espigões se transformariam no incomensurável mundo de riquezas que hoje vemos e desfructamos orgulhosos! (Album de Mirasol, 1900-1925).

Por meio de metáforas (manto verde para significar o cafezal, entre outras) e comparações (flores brancas como a pureza e preciosas como ouro, entre outras), firma-se o dizer calcado na ética e na estética próprias ao álbum. Deparamo-nos com o corpo altivo, afastado de sentimentos de falta, como a angústia, o receio ou o medo, que marcariam um corpo contingente, mais vulnerável ao mundo. Pelo contrário, fica robustecido o corpo da enunciação (autor e leitor) na ordem do que é dado, do que se considera heroicamente realizado, para caracterizar a emoção do ufanismo.

Quanto à comparação da sociedade a um organismo vivo, destaca-se que tal analogia foi muito recorrente no Brasil do século XIX. Partia-se da ideia de que os membros de todas as classes sociais deveriam trabalhar harmonicamente para que o “todo” (a sociedade) funcionasse com perfeição, assim como o corpo humano. Como nos organismos individuais, também no organismo social cada órgão teria sua função específica — não devendo, todavia, confundir-se com os demais. As origens da teoria organicista remontam ao pensamento de Kant (XVIII) e Spencer (XIX) (SCHWARCZ, 1993).

A fotografia reproduzida a seguir (fig. 16) é emblemática dessa crença sobre a qual se erigiram os álbuns, com seus suportes que acabam por convergir para esse ideal de presença traçado no modo de um épico do *sartão* das primeiras décadas do século XX. Figuras geométricas e desenhos elaborados emolduram os trabalhadores destacados em A1 (Álbum de Araraquara, 1915). O ator negro (em aparição raríssima) e o ator branco, em trajes e posturas muito distintas, encenam uma mesma pose.

Figura 16 – Instante do *organismo social* em funcionamento na Araraquarense. Album de Araraquara, 1915.



Fonte: Album de Araraquara (1915).

Não por acaso, o primeiro se apresenta conforme os papéis próprios a ele, de acordo com o sistema de crenças sociais privilegiado discursivamente. O ator negro confirma-se, então, segundo as astúcias do discurso do álbum, como o sujeito naturalmente responsável pela “limpeza pública” de Araraquara — eis o lastro ideológico que faz o ator do enunciado, o homem negro, palpitar como signo visual das polêmicas sociais mantidas, embora em segredo, no interior dos álbuns. A fotografia, como enunciado no qual a enunciação se realiza, aponta para o funcionamento da sociedade de então como arena de conflitos sociais silenciados na capa do álbum. A perpetuação da prática de dominação do branco sobre o negro, se não é vista, está dolorosamente visível.

Era preciso parecer linear, sem reviravoltas polêmicas, ou sem polêmica consentida, para firmar-se o corpo enunciativo como ereto e firme. Enquanto isso, o segundo ator (o branco) administra os cemitérios locais — naturalmente, também, como o quer a ideologia. Abaixo deles, como indivíduos tão ciosos da sua importância para o pleno funcionamento do “organismo”, observamos o jardineiro imigrante, numa composição que é toda simetria: da planta cuidadosamente podada, dos braços fortes empunhando o instrumento de trabalho, e mesmo da escada, conotando discursivamente o “instante” de harmonia e perfeição construído pelo fotógrafo.

Quanto à História e aos mitos de origem, todos os álbuns foram escritos por algum notável da região e supõem um tratamento ético, valorativo, impresso nos temas da história local. Interessante notar também que, a partir dessa invariância dos relatos, observam-se alternâncias e variações quanto aos diferentes modos de apresentar lastros de autoridade daqueles “que falam”, que enunciam em cada álbum e na totalidade deles. O gênero não é absolutamente estável, pois é da ordem da humanidade, da contingência. É forjado no mundo real, unindo “estabilidade e instabilidade, permanência e mudança” (FIORIN, 2020, p. 71), assim como a própria História.

No discurso de A1, por exemplo, o autor inicia a escrita do seu *Estudo Histórico e Geographico da Cidade e Município de Araraquara* remetendo aos colonizadores portugueses e às mais nobres tribos indígenas dos primórdios do Brasil, para dar início à genealogia dos habitantes daquela região. Tais habitantes, logo em seguida, são apresentados ao longo de 48 páginas como os “Varões Antigos de Araraquara”: tenentes, coronéis, capitães, majores, condes, comendadores, doutores, padres e fazendeiros em geral, cujas famílias teriam sido as pioneiras da região: os Botelho, os Arruda, os Campos, os Amaral, os Sampaio, dentre outros¹².

¹² Em nota, é informado ao leitor que as biografias dos “varões antigos” já haviam sido publicadas em sua quase totalidade no jornal local “Popular” de Araraquara, e que os dados foram também acrescidos por cópias de trechos da famosa “Genealogia Paulista”, de Silva Leme, obra de mais de duas mil páginas.

Certamente, ao fixar o ator social na genealogia traçada com ares de pioneirismo, firma-se o corpo do autor e do leitor do álbum, juntamente com o corpo do cidadão em geral na ordem da permanência dos valores que fundam a harmonia social. Assim prossegue a polêmica discursiva, que, velada, apresenta a ilusão de um mundo pronto e transparente. A essa linearidade de fatos não escapa a figura de Martim Affonso de Souza, ladeado por outras, a dos índios, todas que radicam a História do Brasil.

Em 1532, ao aportar Martim Affonso de Souza, com as suas náos, ao Tumiarú (nome que então se dava ao litoral de S. Vicente) encontrou a nação Guayanás que dominava essa região, os campos de Piratininga e o interior até onde lhes permitiam os ferozes Payabuás. A boa fortuna do Capitão-mór de El-Rei D. João III fel-o encontrar entre os indígenas João Ramalho, portuguez que não se sabe como ahi veio parar, casado com Bartira (Isabel depois de baptismo) filha do maioral Tebyreçá e a Antonio Rodrigues, a quem dera sua filha por mulher o cacique Pique-roby, da tribu Ururay, ambos da nação Guayanás (...) Assim, esta região onde está hoje o município de Araraquara era habitada pela nação Guayanás (VIDAL, B. Album de Araraquara, 1915)¹³.

Trata-se da construção de uma autoridade genuína, antiquíssima, aparentemente natural. Ela não requer grandes teses comprobatórias. Ela é. Corporeamente, o Album de Araraquara não necessita de muitas explicações. Sua autoridade fala por si, e está muito mais legitimada do que aquela dos outros impressos. Dele emerge um poder que não é imposto, e remonta às origens longínquas daqueles que habitaram a região. Não é à toa que há apenas uma apreciação sobre A1, emitida pelo consagrado jurista Vicente de Carvalho — “Pedem V.as S.as a minha impressão respeito à obra ALBUM DE ARARAQUARA. Posso, e com prazer o faço, declarar que essa impressão é excelente” (CARVALHO, V. Album de Araraquara, 1915)¹⁴.

¹³ Bento de Abreu Sampaio Vidal, ele mesmo um descendente direto dos “varões antigos” e idealizador do Album de Araraquara, será mais bem conhecido no capítulo 4.

¹⁴ Sobre Vicente de Carvalho, ver nota 6.

A1 também apresenta uma única página de abertura, que contempla um trecho laudatório à “raça paulista” e à “epopéia” dos habitantes daquele estado, da qual os artífices do impresso indubitavelmente se sentiam herdeiros. Tal excerto, belamente ilustrado, foi extraído de uma conferência de Ruy Barbosa, personalidade pública consagrada no período. A “raça paulista”, à qual Barbosa se refere em sua conferência, foi uma construção identitária forjada habilmente, sobretudo ao longo do século XIX. Tal arquitetura associava o caráter dos bandeirantes aos nobres portugueses, aos corajosos “descobridores”, bem como às tribos indígenas, adjetivadas como livres e bravias (ABUD, 1986; FERREIRA, 2002; MAHL, 2007; QUEIROZ, 1992).

Figura 17 – Página de abertura do Album de Araraquara, 1915.



Fonte: Album de Araraquara (1915).

Partindo de um princípio de gradação relativo à centralização dos relatos históricos para compor um corpo mais fechado, ou menos (como significação), entendemos que o Album de Araraquara é o mais

centrado e, por isso, o mais compactado e denso, carregando consigo um efeito de acabamento mais realizado. Já os demais álbuns apresentavam uma presença mais tênue quanto ao impacto do próprio autocentramento e da autorrealização do corpo “que fala” nos enunciados.

Os outros álbuns revelam grande empenho em organizar uma história em construção, uma autoridade recém-adquirida e, ainda, certo ressentimento em relação aos habitantes de cidades mais antigas que se referiam à Alta Araraquarense como um espaço de barbárie. São apresentações e considerações variadas, como as existentes em A3, por exemplo — aí há mesmo um preâmbulo, “contendo prefácio, pelo Dr. Luiz Nunes Ferreira. Apreciações ao Album pelos Snrs. Drs. Jacintho Angerami e Candido Brasil Estrella. Homenagem ao povo da Comarca de Rio Preto, por A Cavalheiro” (Album Ilustrado da Comarca de Rio Preto, 1927-1929), conotando discursivamente o intento de seus autores em legitimarem tanto a obra quanto a região¹⁵.

Os impressos A2 e A4, por sua vez, informam que a colonização dos sertões da Araraquarense se deu a partir de meados do XIX — um processo muito atual, se comparado com aquele verificado em Araraquara. O caráter de coisa recente ou de coisa em processo de construção, impresso argumentativamente nos relatos feitos por esses últimos álbuns, remete a um corpo menos apegado às longínquas tradições, como o corpo daquele que promove para o mundo essa experiência de fazer álbuns. Mas esse viés discursivo não deixa de fundar-se na invariância, que é o tom épico de um sujeito competente para enfrentar desafios próprios às cidades em formação. Confirma-se o sujeito que assume “o sobressalto à vida serena” “em busca das abastanças perdidas” no “povoamento dos sertões paulistas”.

Muito contribuiu para o povoamento dos sertões paulistas a revolução mineira de 1842. Como natural consequência do rude embate das ve-

¹⁵ Sobre Luiz Nunes Ferreira Filho, verificar nota 7; e sobre Jacinto Angerami, nota 8. Abílio Cavalheiro (1891-?), jornalista, foi o idealizador do Album da Comarca de Rio Preto, 1927-1929. Cândido Brasil Estrella, conforme já informado, era um dos mais expressivos “homens das letras” da região, além de ser fazendeiro em Mirassol (Arantes, 2002). Eles serão mais bem conhecidos no capítulo 4.

lhas odiosidades e cruentas perseguições que levaram a desorganização, o sobresalto à vida serena dos arraiaes e villas da terra da Inconfidência, originou-se uma emigração de arribada, gente que demandava novas regiões, em busca das abastanças perdidas e outra vivença livre de temores e perigos (LINS, O. *Album de Rio Preto, 1918-1919*)¹⁶.

Do Estado de S. Paulo destaca-se Rio Preto como comarca de primeira grandeza, a qual começou a povoar-se por volta de 1850. Dos municípios componentes desta comarca, o mais admirável, mais rico e de maiores possibilidades de desenvolvimento avantajado é, com certeza, Mirasol (ESTRELLA, C. *Album de Mirasol, 1900-1925*)¹⁷.

Quando, há pouco mais de trez lustros, a floresta atroou sob os primeiros passos humanos, á testa da leva desbravadora, cheio de magra esperança que é o alento dos fortes e a razão dos vencedores, vinha Victor Candido de Souza, o pioneiro. Seus olhos assistiram, naquela jornada, a sombra religiosa do cruzeiro bracejar ao céu escampo, marcando o evento inicial da cidade (Mirasol, Estado de São Paulo, em 1929).

Trata de uma colonização distinta daquela contada por A1 o *Album de Araraquara*. Diferentemente dos “varões antigos” daquele álbum, nesses outros exemplares temos, sobretudo, mineiros fugidos ou pobres que buscavam uma vida melhor em outras paragens. Essa colonização é recentíssima, enquanto aquela é quase edênica. Esta é de “arribada”, fruto das contradições históricas em curso no Brasil do XIX. Aquela é resultante do acaso, dos desígnios celestes e dos mais nobres impulsos humanos, conforme queria fazer crer A1. A ideia de gradação entre um polo mais concentrador e outro menos parece manter-se. A1, o mais concentrador e densamente realizado, supõe os desígnios celestes para a configuração dos corpos dos atores sociais envolvidos. Os outros se reúnem num polo de menor impacto dessa

¹⁶ Oiticica Lins era advogado, originário de Alagoas, estado de onde o pai havia sido governador no século XIX. Morou em São José do Rio Preto nos anos de 1910, depois seguiu para o Rio de Janeiro (ARANTES, 2002).

¹⁷ Sobre Cândido Brasil Estrella, ver nota 15.

tradição “nobre”, abrindo o próprio corpo, que vem no modo de uma “arribada”.

Mas é o exemplar A3, o “gigante gráfico”, que apresenta singularidades enfatizadas quanto ao *estilo* da narrativa histórica. No intento de organizar o acontecido, ou o supostamente vivido pelos primeiros habitantes da região, recrimina-se o fato de ninguém, até aquele momento, ter-se dedicado a apurar a “verdade” dos eventos — missão da qual os autores do álbum se incumbiram a partir de então —, conforme argumentam. Nada mais característico das polêmicas dialógicas ora veladas, ora declaradas, mas sempre presentes, do que a admoestação àqueles que “mexem” e “estragam” a história de Rio Preto realizada no início do texto histórico de A3, conforme verificado.

A história, segundo a opinião de certo escriptor, é como a cerveja, precisa de ser fermentada, para adquirir bom paladar e satisfazer o gosto do consumidor. Isto quer dizer que os acontecimentos de natureza histórica, quanto mais envelhecem, mais se purificam, valorizando-se com o tempo. No nosso caso, porém, dá-se o contrário. A história de Rio Preto, quanto mais velha, mais confusa, e quanto mais lhe mexem, mais se estraga (Album da Comarca de Rio Preto, 1927-1929).

Do mesmo modo, nada mais exemplar das diferentes tonalidades dialógicas constitutivas de todo e qualquer discurso do que a gradação fortemente revanchista dos emergentes rio-pretenses quanto aos “exploradores de casaca” de alhures, que indicavam a Araraquarense — a exceção de Araraquara? — como um domínio de selvagens ou jecas. Todo enunciado revela o seu direito e o seu avesso, ensinou Fiorin (2018).

Vemos cidades aristocráticas, luxuosas e modelares, cantadas em prosa e verso pelas crônicas dos jornaes, ao mesmo tempo que vemos cidades laboriosas cheirando a suor e carvão, de telhados negros e paredes encardidas, á sombra das quaes luta incessantemente o braço trabalhador multiplicando atividades na construção da fortuna colectiva e da qual aproveitam apenas o pão de cada dia, distribuindo humildemente entre a necessidade de um lar pobre e faminto, e entretanto, como terrível paradoxo e injustificada recompensa, são estas as cidades a quem

a crítica recomenda como cidades barbaras, turbulentas e relaxadas. É que estas, não tiveram como aquellas, a sorte de surgir sob o bafejo aurífero trazido pomposamente pelos exploradores de casaca (Album da Comarca de Rio Preto, 1927-1929).

Ainda no que concerne ao arranjo temático dos álbuns, destaca-se que ele se relaciona: aos domínios pertinentes ao poder público local firmemente enaltecido; às conjecturadas características físicas e morais da população, enfatizada a forte presença do imigrante europeu; aos predicados da geografia do lugar, do clima, dos rios, dos personagens “notáveis”; às qualidades da Igreja Católica e à sua importância na civilização das pessoas e lugares, desde os primórdios até aquele presente; às condições dos distritos que compunham cada região.

Assim se firmam os álbuns como os signos de uma *evolução* que se desejava avultar: o incremento das cidades e dos campos; o desenvolvimento da saúde, da imprensa, da educação, da cultura em geral; e a evolução dos atores sociais, a partir de um estágio anterior, supostamente menos perfeito, para o estágio da excelência, concomitante ao presente temporal dos álbuns.

Temos um presente relativo ao ato de criação de cada álbum, o presente do eu que compõe o álbum, do aqui e do agora do ato de composição. Mas esse presente do ato de enunciar cada álbum remete, pelo modo de composição, pelo teor temático, pelo estilo da elaboração, ao ensejo de alçar um presente omnitemporal, de todos os tempos, em que a glória de cada formação social registrada pretensamente atingirá as gerações herdeiras dos ideais de cada cidade representada.

Todos os álbuns encerram-se com propagandas sobre o comércio regional, sendo que alguns ainda indicam o endereço ou número de telefone dos estabelecimentos comerciais da região. A venalidade implícita aos anúncios publicitários não se incompatibiliza com o ambiente semântico dos álbuns — afinal, era oportuno perpetuar de alguma maneira o modo ufanista de presença, ganhando vantagens nuançadas como lucro pelo gênero *anúncio publicitário* “colado” no interior e no final dos álbuns.

Além disso, no que diz respeito ao “tríptico bakhtiniano” dos gêneros, formado por composição, temática e estilo, é de vital importância assinalar que, se o gênero *álbuns do interior paulista* é marcado tanto por invariâncias temáticas quanto por uma composição específica, seu *estilo*, como tom ou tonalidade da voz que enuncia, também é relativamente padronizado. Tal estilo está “indissolivelmente ligado ao enunciado e a formas típicas de enunciados, isto é, aos gêneros do discurso (BAKHTIN, 2020, p. 261).

Há, portanto, um vínculo indissolúvel entre gênero e estilo: “o estilo linguístico ou funcional nada mais é senão o estilo de um gênero peculiar a uma dada esfera da atividade e da comunicação humana” (BAKHTIN, 2020, p. 266). “A temática e o conteúdo composicional reverberam no estilo do gênero e esse estilo repercute nelas enquanto se firma como expressividade ou tom” (DISCINI, 2012, p. 78).

Urge destacar, quanto ao estilo do gênero *álbuns*, o seguinte: se os impressos possuem os mesmos vetores estilísticos, ou seja, as mesmas recorrências do gênero; se se mantêm estabilidades composicionais e temáticas afins, observa-se, todavia, que quanto mais antiga é a região de origem de cada álbum, como é o caso de Araraquara, por exemplo, maior será a estabilidade do estilo do gênero. Quanto mais recente o lugar de onde eles emergiram, menor estabilidade estilística eles têm.

A constância é mantida, mas, por vezes, desestabilizada (ou mesmo subvertida), como é o caso emblemático do Album da Comarca de Rio Preto, 1927-1929. Exemplo dessa desestabilização estilística no álbum de Rio Preto é a tematização de mundo que abandona a autoridade incontestável da longínqua tradição, o que reverbera no estilo — mais solto, materializado nos diferentes enunciados que o compõem.

Conforme demonstra Discini (2012, p. 90, 2015), “o gênero oferece um tom relativamente estável para seu estilo” — a estabilidade dos álbuns, como vimos, está nas invariâncias composicionais, temáticas e de estilo. Prossegue a autora: “quanto mais fechado o corpo, menos contingente” [ele será] (p. 90). Esse último é o caso emblemático do Album de Araraquara, e, em menor gradação, do próprio fe-

chamento com o aumento da contingência, dos corpos dos outros álbuns analisados.

Alicerçados no pensamento de Bakhtin (2020), sentimo-nos autorizados a conceber essa centralização enunciativa presentificada no suporte A1 como “força centrípeta”; e a pensar naquela inclinação de estilo, relativa à instabilidade e a uma maior variância do gênero, observada, sobretudo, nos álbuns de Rio Preto, como o que o filósofo nomeou por meio da expressão “forças centrífugas”.

Ainda com apoio em Bakhtin (2020), enfatizamos que tal processo de construção dos álbuns se dá porque os enunciados são produzidos em meio às práticas humanas. Como não se produzem tais enunciados fora da esfera de ação dos indivíduos alheios ao mundo real, eles, os álbuns, irão necessariamente refletir as condições em que foram criados.

3. Um mundo fotografado

Visualidade escolhida

Composição, temática e estilo se desdobram na visualidade escolhida para os álbuns. A significativa quantidade de fotografias neles presentes está longe de ser tomada como meras ilustrações. Muito pelo contrário, por serem apreendidos como textos fundantes do gênero em questão, esses signos da visualidade fazem jus a uma reflexão mais detalhada. Afinal, as imagens constitutivas daqueles impressos também são responsivas à esfera de comunicação *álbuns do interior paulista*. Daí seguirem regras técnicas e estéticas características da produção do suporte fotográfico, que materializa a tematização, a conceituação que se faz de mundo.

É importante destacar que Mauad (1990, 1996) sugeriu, em seus trabalhos pioneiros, uma leitura transdisciplinar das fotografias. Privilegiou os aportes da Antropologia, acompanhados das discussões sobre a cultura e da dimensão simbólica das práticas sociais passíveis de verificação pela leitura de imagens. Contemplou também a perspectiva teórica da Sociologia e decorrentes proposições concernentes ao papel das ideologias na construção das significações de mundo veiculadas na comunicação humana. Examinou ainda as disputas sociais que se estendem entre posicionamentos ideológicos, e, finalmente, deu atenção à Semiótica, naquilo que esse projeto teórico interpreta o homem, sujeito do mundo, e o próprio mundo enquanto produção de sentido moderada por códigos partilhados culturalmente.

Poderíamos acrescentar à leitura transdisciplinar proposta pela autora as contribuições procedentes da Análise do Discurso, pois, neste nosso trabalho, a fotografia, assim como os impressos em sua totalidade, é lida de maneira transdisciplinar, conforme proposição de Mauad (1990, 1996), enfatizando-se o caráter discursivo do signo visual fotográfico. Como já observado, os álbuns — e as fotografias que os compõem — são tidos aqui como *discurso*, pois são enunciados portadores de coerência e coesão; são textos que se realizam em situação de comunicação, a qual supõe uma enunciação (*eu-tu/ autor e leitor – grosso modo*); além disso, são enunciados que compartilham entre si (e com o outro, o mundo “exterior”, que atravessa o interior dos álbuns) aspirações e crenças sociais, apresentando um todo de significação.

As fotografias, como quaisquer outros vestígios do passado, nos álbuns confirmam-se não como espelhos do real, mas como refração dele. São construções elaboradas tecnicamente, esteticamente, ideologicamente, historicamente, enfim. Na bidimensão criada no suporte de papel, são congelados fragmentos de um tempo que poderia ser concebido como fracionado, estilizado, se entendermos que esse presente da fotografia permanece para sempre carente de um *antes* e de um *depois*.

Cabe ao historiador, no presente de sua ação em curso, o fardo (ou a satisfação?) de arriscar-se na apreensão dos significados da imagem (KOSSOY, 2001) — e, nessa prática, é inevitável fazer o presente implícito ao enunciado fotográfico (o momento da pose ou a tomada pontual feita da paisagem) vir à luz na mixagem inevitável com o passado, o que já foi e é ainda. O passado anterior ao presente da fotografia, revigorado pela prática do historiador, ao robustecer a anterioridade ao presente também ajuda a entender o discurso na intersecção inevitável entre passado, presente e futuro. Assim cremos ser possível tentar entender o corpo do *album* — o corpo do enunciado e o corpo daquele que enuncia — como carne temporalizada no discurso.

O filósofo e semioticista Roland Barthes (2014, p. 107) concebe a fotografia como signo da “vertigem do tempo esmagado”. No ensaio *A câmara clara*, elucubrou sobre a impotência humana diante da dolorosa passagem do tempo que sulca as fotos antigas (“isto foi”), bem como sobre a inexorabilidade da morte, constitutivamente pre-

sente nelas. Para o observador do presente, se atento, é impossível escapar a esta sentença: “isto está morto, e isto vai morrer”, ao contemplar as fotos do passado. Por isso, o autor decretou que “toda fotografia é esta catástrofe”.

No entanto, mesmo assumindo-a como “catástrofe”, Barthes delicadamente sintetizou as relações entre técnica e arte na construção dessa “mortalha”¹⁸.

Para mim, o barulho do Tempo não é triste: gosto dos sinos, dos relógios — e recordo-me de que, na sua origem, o material fotográfico estava ligado às técnicas do marceneiro e da mecânica de precisão; no fundo, os aparelhos eram relógios de ver, e talvez em mim alguém de muito antigo ouve ainda no aparelho fotográfico o barulho vivo da madeira (BARTHES, 2014, p. 23).

“E talvez em mim alguém de muito antigo ouve ainda no aparelho fotográfico o barulho vivo da madeira” — o outro (muito antigo) que habita o sujeito Barthes certamente projeta um passado que habita o presente, como queremos entender para sentir melhor a fotografia.

Técnicos e artistas que operavam os “relógios de ver” de Barthes, os fotógrafos edificaram imagens por intermédio de sua sensibilidade, de filiações estéticas, de valorações culturais e, por que não lembrar, de questões mercadológicas: afinal, eram profissionais que sobreviviam da comercialização do seu trabalho. Trata-se, por-

¹⁸ E ainda, em diálogo aberto com o historiador francês Michelet (1798 – 1874), nos legou passagem mais do que inspirada ao se questionar: “O que irá ser abolido com esta foto, que amarelece, empalidece, que se apaga e que um dia será deitada ao lixo, se não por mim – demasiado supersticioso para isso – pelo menos quando eu morrer? Não apenas a “vida” (isto foi vivo, posado vivo diante da objetiva) mas, também, por vezes, como dizer?, o amor. Diante da única foto em que vejo o meu pai e a minha mãe juntos, eles que eu sei que se amavam, penso: é o amor como tesouro que vai desaparecer para sempre. Porque quando eu já não existir ninguém o poderá testemunhar: só restará a indiferente Natureza. É um sofrimento tão agudo, tão intolerável que, sozinho contra o seu século, Michelet concebeu a História como uma Declaração de amor: perpetuar, não apenas a vida, mas também aquilo a que ele chamava no seu vocabulário, hoje fora de moda, o Bem, a Justiça, a Unidade etc.” (BARTHES, 2014, p. 105).

tanto, de pensar nos fotógrafos como *autores-criadores* dialógicos, conforme concepção bakhtiniana já explicitada. Por que não pensar-mos num dialogismo do eu com o outro, o eu da contemporaneidade, do presente da visibilidade fotográfica — o leitor contemporâneo —, com “alguém antigo” que habita o sujeito estampado fotograficamente? Acreditamos que aí estaria uma “elaboração fotográfica do vivido”. Mauad (1996) refere-se à fotografia como uma “elaboração do vivido” e afirma:

A fotografia — para além da sua gênese automática, ultrapassando a idéia de analogon da realidade — é uma elaboração do vivido, o resultado de um ato de investimento de sentido, ou ainda uma leitura do real realizada mediante o recurso a uma série de regras que envolvem, inclusive, o controle de um determinado saber de ordem técnica (MAUAD, 1996, p. 3).

No que diz respeito aos álbuns, poderíamos pensar, juntamente com Barthes (2014, p. 24), nas imagens que foram “escolhidas, analisadas, apreciadas, reunidas em álbuns ou revistas e que, deste modo, haviam passado pelo filtro da cultura”; ou afiançar, ao lado de Kossoy (2001, p. 50), que “qualquer que seja o assunto registrado na fotografia, esta também documentará a visão de mundo do fotógrafo”. Ou seja, a imagem é sempre um duplo testemunho: da cena registrada e das visões de mundo do autor.

Justamente por isso, conforme advertiu Meneses (2008), “para a produção do conhecimento histórico, a fotografia exige ser tratada como forma de representações sociais, o que quer dizer, em última instância, como produto material (visual) e vetor material (visual) das relações sociais”. Assim demonstraram também, cada qual à sua maneira, estilo e interesses de análise, não apenas o ensaio de Barthes (2014), bem como os trabalhos de Kossoy (2002, 2009), Mauad (1990, 1996), Meneses (2003a, 2003b, 2008), mas também Carvalho e Lima (2008, 2020 [2009]), Dubois (2014), Fabris (2008), Lima (1993), Souza (2000, 2001), dentre outros.

Fabris (2008), em especial, propõe que

(...) pensar a fotografia não implica apenas refletir sobre um certo tipo de imagem ou sobre um sistema de trocas simbólicas. Tal reflexão requer bem mais, pois, desde o início, a fotografia demonstrou ser um agente de conformação da realidade num processo de montagem e de seleção, no qual o mundo se revela “semelhante” e “diferente” ao mesmo tempo (FABRIS, 2008, p. 9).

Seguindo as trilhas abertas pelos pesquisadores citados, neste trabalho, entendemos que as imagens fotográficas constitutivas dos álbuns do interior paulista são o resultado de uma sucessão de escolhas dos seus respectivos fotógrafos, tomados aqui como *autores-criadores*, sujeitos adjuvantes do processo de construção do álbum como um todo.

Primeiramente, os fotógrafos se constituem segundo uma resposta dada à demanda de um mercado de produção e consumo de álbuns. Além disso, podemos pensar nas preferências relativas à escalação do tema; à angulação segundo a qual se apresentam os vieses do que é fotografado; ao enquadramento da câmera e à tonalidade daquilo que foi representado, entendendo a tonalidade não apenas como variação de tom no suporte, mas também como variação de tom da voz que enuncia (a voz do fotógrafo): mais acentuada de subjetividade, filtrando mais subjetivamente o mundo representando visualmente — ou menos. Tais mecanismos de construção da cena enunciada na fotografia são distintivos desse tipo de linguagem (FABRIS, 2008; KOSSOY, 2001). Por sua vez, o monocromatismo, como definição plástica da reconstrução do mundo visado, também é expressão de um sentido: ele confirma as ações ligadas à técnica fotográfica de então.

Os fotógrafos que criaram as imagens presentes nos álbuns controlavam não apenas a técnica, mas também a estética do período. Daí produzirem fotografias consumíveis, compreensíveis nessa esfera de comunicação. Segundo ensinou Barthes (2014, p. 36) — em relação às fotografias —, é preciso “compreendê-las, discuti-las interiormente, pois a cultura (a que se liga o *studium*) é um contrato feito entre os criadores e os consumidores”. Mauad (1996, p. 9), mais uma vez, fornece subsídios significativos para a leitura das fotografias presentes nos impressos do interior paulista, ao afirmar que o

controle da técnica de “produção cultural envolve tanto aquele que detém o meio quanto o grupo ao qual ele serve”; e que “à competência do autor corresponde a do leitor”. Conforme a autora:

Na verdade, é a competência de quem olha que fornece significado à imagem. Essa compreensão se dá a partir de regras culturais que fornecem a garantia de que a leitura da imagem não se limite a um sujeito individual, mas que acima de tudo seja coletiva (MAUAD, 1996, p. 9).

Do lado dos estudos do discurso, podemos dizer que se trata de uma competência discursiva — a do fotógrafo e a do observador da fotografia, ambos que fazem o mundo significar na fotografia. No caso dos álbuns analisados, é importante destacar que os mesmos grupos que tiveram o poder de narrar a história regional foram aqueles que majoritariamente aparecem retratados, direta ou indiretamente, nos impressos.

Recorrências e invariâncias

Tomemos três suportes fotográficos para exemplificar a questão: A1 (Araraquara), altamente centrípeto; A2, intermediário (Rio Preto); e A5 (Mirassol), extremo oposto a Araraquara, maximamente centrífugo, conforme já assinalado. Todavia, nos três exemplares, temos invariantes que fundam o estilo das fotografias no gênero “álbum”. A constância (ou invariância) está nas imagens continuamente firmadas no gesto de trazer à luz determinada figura pública, seguidas de outras fotografias que remetem direta ou indiretamente ao poder que de tal figura pública emana.

Para isso, a figura pública se compõe na articulação com os domínios da política, da habitação, dos fatos de descendência ou hereditariedade, da semântica das propriedades rurais etc. Entendemos que essa é uma estabilidade temática das fotografias dos álbuns no que diz respeito aos papéis sociais privilegiados para os atores fotografados. Os temas que sustentam o discurso dos álbuns acabam por constituir um fluxo contínuo de interesses sociais.

As figuras 18, 19 e 20 foram retiradas do suporte A1. Na primeira, temos uma composição de retratos das autoridades máximas do poder público de Araraquara fulgurados pelas luzes que emanam do brasão republicano. Destaque-se a fotografia de Sampaio Vidal, a primeira, no canto superior esquerdo: fazendeiro, presidente da Câmara Municipal de Araraquara, filantropo, fundador de vilas e cidades, como é o caso de Marília (SP); além disso, autor dos relatos históricos presentes no álbum e seu grande idealizador ¹⁹.

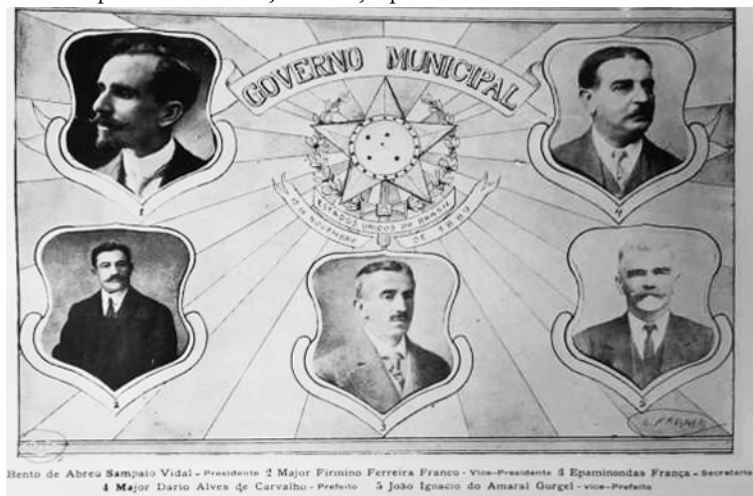
Já a figura 19, estampa a sede da Fazenda Alpes, localizada nas proximidades de Araraquara e formada por 1.600 alqueires de terra, 100 alqueires de pasto e 400 cabeças de gado e animais de custeio. Propriedade de Vidal, a fazenda era tida como exemplo de espaço destinado ao cultivo intensivo (e extensivo, levada em conta a extensão de solo usado) do café. Na época da elaboração do álbum havia 335.000 cafeeiros plantados, que produziam uma média de 51.000 arrobas por ano. Já na figura 20, observa-se a composição de três fotografias que conotam discursivamente a excelência dos animais da fazenda, bem como a organização de todo o trabalho que girava em torno do café.

Confirma-se a simetria na distribuição plástica dos corpos enunciados nessas fotografias. Com tal simetria, emerge a organização harmoniosa da superfície de cada fotografia em focagens pontuais — para que tenhamos, longe do amontoado sufocante de apelos visuais, a oxigenação oferecida pelos intervalos entre uma figura e outra no interior de cada exemplar. Mediante tais intervalos, que fazem valer o contorno de tudo, o mundo aparece bem contornado, o homem bem delineado — eis a ordem afastada do obscurecimento próprio ao que seria diagonal, próprio do que acolheria superposições das figuras.

Por sua vez, as figuras 21, 22, 23 e 24, reproduzidas a seguir, foram retiradas do suporte A2. Nas figuras 21 e 22, tem-se a representação de grandes e pequenos poderes, públicos e privados da Araraquarense. Na fotografia dos componentes da Câmara Municipal de Rio Preto,

¹⁹ A biografia de Sampaio Vidal, bem como a dos autores das fotografias, será detalhada no capítulo 4.

Figura 18 – Representantes máximos do poder municipal da cidade de Araraquara, dentre eles, Bento de Abreu Sampaio Vidal, o primeiro no alto, à esquerda. As imagens, artisticamente emolduradas, emanam e são iluminadas pelo brasão das armas da república, um dos símbolos oficiais do país, juntamente com a bandeira, o hino e o selo nacional. Os outros personagens deste misto de fotografia e ilustração são Firmino Ferreira Franco, Epaminondas França, Dario Alves de Carvalho e João Ignacio do Amaral Gurgel. Seria o mesmo Epaminondas França o França que assina a arte?

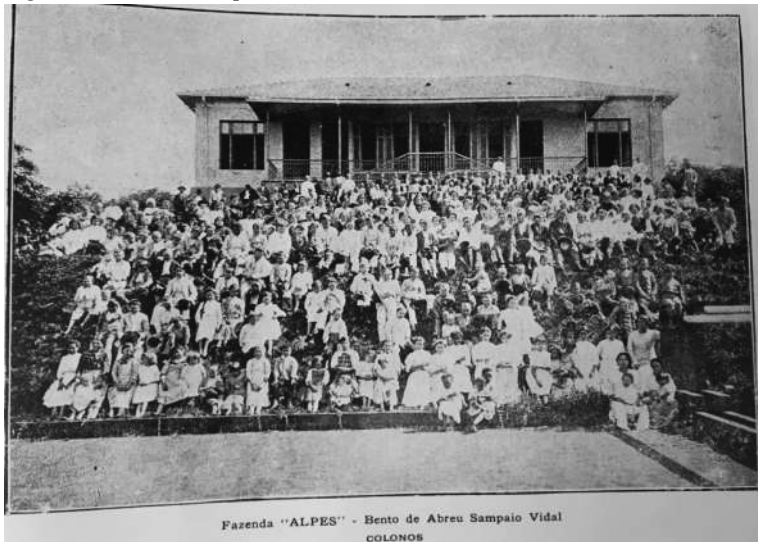


Fonte: Album de Araraquara (1915).

observamos o prefeito da cidade, o engenheiro Presciliano Pinto de Oliveira (parte superior da página, ao centro), e o vice-prefeito, o advogado José Nogueira Noronha, posando com sua beca de doutor. Esse último é pai das quatro crianças que aparecem na página destinada à “beleza infantil” rio-pretense (fig. 22). Os outros pequenos retratados, conforme informado nas legendas que acompanham as imagens, são os descendentes de um “importante comerciante desta praça”, e de um “proprietário” (todos anunciantes do álbum). As três crianças estampadas no canto superior são filhas de Raul Silva, dentista organizador do impresso e que, ao que parece, dispensava apresentações²⁰.

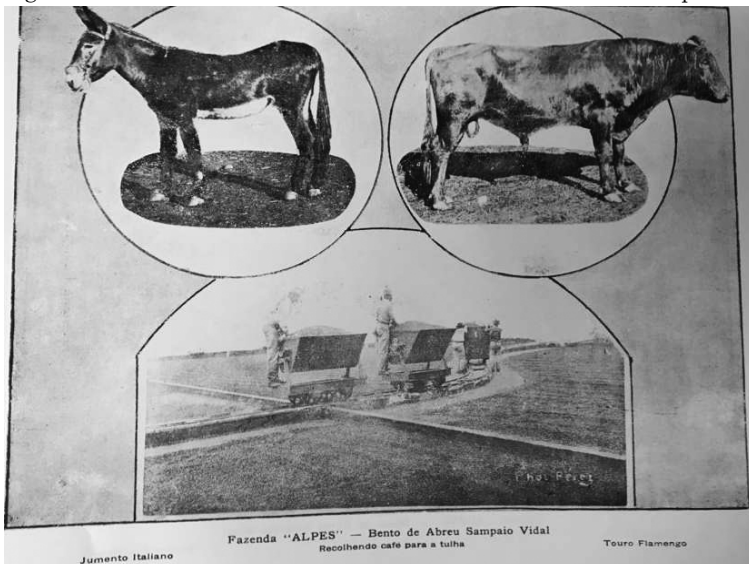
²⁰ Raul Silva, também idealizador do Album de Rio Preto, 1918-1919, será apresentado no capítulo 4.

Figura 19 – Fazenda Alpes e seus colonos



Fonte: Album de Araraquara, 1915.

Figura 20 – Animais e trabalhadores no terreiro de café da Fazenda Alpes.



Fonte: Album de Araraquara (1915).

Por sua vez, as figuras 21, 22, 23 e 24, reproduzidas a seguir, foram retiradas do suporte A2. Nas figuras 21 e 22, tem-se a representação de grandes e pequenos poderes, públicos e privados da Araraquarense. Na fotografia dos componentes da Câmara Municipal de Rio Preto, observamos o prefeito da cidade, o engenheiro Presciliano Pinto de Oliveira (parte superior da página, ao centro), e o vice-prefeito, o advogado José Nogueira Noronha, posando com sua beca de doutor. Esse último é pai das quatro crianças que aparecem na página destinada à “beleza infantil” rio-pretense (fig. 22). Os outros pequenos retratados, conforme informado nas legendas que acompanham as imagens, são os descendentes de um “importante comerciante desta praça”, e de um “proprietário” (todos anunciantes do álbum). As três crianças estampadas no canto superior são filhas de Raul Silva, dentista organizador do impresso e que, ao que parece, dispensava apresentações²¹.

Já nas imagens 23 e 24, temos a fazenda do prefeito de Rio Preto, Presciliano Pinto de Oliveira, seguindo-se a proposta de exaltação da excelência dos animais que a compunham, já verificada na sequência presente no Álbum de Araraquara, 1915: gado das raças zebu e caracu, porcos Duroc-Jersey e muar apresentado como um “puro sangue italiano”. Observamos, ainda, sob o explicitado título de Aspectos de Rio Preto — pois pressupomos a existência de muitos outros aspectos ocultos —, as imagens das residências dos notáveis da região que se procurava exaltar. Destaque para a casa de Presciliano Pinto de Oliveira, no canto inferior direito da figura 24.

O efeito de equilíbrio visual reverbera o ideal de presença, composto conforme o funcionamento da sociedade que acaba por ser simultaneamente fotografada: uma sociedade em que os papéis sociais são pretensamente estáveis e até criam a ilusão de descolamento das vicissitudes próprias ao tempo histórico.

²¹ Raul Silva, também idealizador do Álbum de Rio Preto, 1918-1919, será apresentado no capítulo 4.

Figura 21 – Personalidades locais.



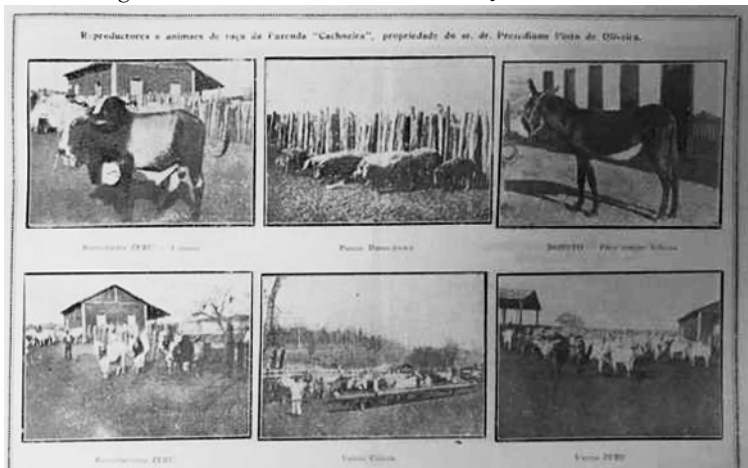
Fonte: Album de Rio Preto (1918-1919).

Figura 22 – Personalidades locais.



Fonte: Album de Rio Preto (1918-1919).

Figura 23 – Detalhes de fazenda em São José do Rio Preto.



Fonte: Album de Rio Preto (1918-1919).

Figura 24 – Aspectos de Rio Preto.



Fonte: Album de Rio Preto (1918-1919).

Figura 25 – Coronel Candido de Souza.



Fonte: Mirasol, Estado de São Paulo (1929).

Paralelamente, confirmando uma narrativa fotográfica típica dos álbuns do interior paulista, em Mirassol temos um prefeito (fig. 25) que ostenta o título de coronel, e que também é um grande proprietário rural associado ao processo de desbravamento do sertão. No caso, é o “digníssimo” Victor Candido de Souza, dono de uma “belíssima vivenda” (fig. 26) e também de uma fazenda destinada à produção do café e à criação de gado zebu e caracu (fig. 27).

Diferentemente da apresentação que fizemos dos suportes A1 e A2, em Mirassol, é necessário exibir um texto laudatório que acompanha a foto do coronel. Estamos diante de um texto que elucida a figura retratada. Trata-se, conforme o enunciador, de um indivíduo de visão capitalista, um cristão de bom coração, muito bem-visto entre todos, particularmente entre os mais pobres que, invariavelmente, se beneficiavam de sua infinita bondade.

Victor Candido pertence ao numero privilegiado de homens do progresso. Fal-o prever, não só o grande coração que lhe bate dentro do peito, sempre amplo de piedade e perdão para com todas as misérias alheias e para com todas as fraquesas do próximo, mas também, e principalmente, a energia ingênita e a perseverança que o fizeram, um dia, o condutor dum povo moço, o paladino duma gente de elite, que traz do berço a predestinação luminosa da victoria” (Mirasol. Estado de São Paulo (1929). (Fundação Cândido Brasil Estrella).

Notamos que os representantes dos *outros* grupos sociais também estão presentes nos álbuns, direta ou indiretamente, como argumentação que, vinda da fotografia, promove a reiteração de uma racionalidade exacerbada, de uma harmonia utópica, de um congraçamento de classes e etnias, de gêneros e de valores. Tal afinidade entre uns e outros atores sociais, dada como própria à convivência naqueles sertões do interior paulista, é revelada na naturalização da cena dos trabalhadores em meio ao café.

Enquanto isso, é exacerbado o recorte temático que respalda a valoração simbólica dos bens da propriedade. Ao nos depararmos com a ênfase visual dada aos animais das fazendas, confirma-se a perpetuação de um modo de vida e de um exercício do poder. Vislumbramos,

Figura 26 – Sede da fazenda.



Fonte: Mirasol, Estado de São Paulo (1929).

Figura 27 – Animais da Fazenda Cruzeiro, propriedade de Victor Candido de Souza.



Fonte: Mirasol, Estado de São Paulo (1929).

então, os transeuntes em frente às casas que “mereciam” ser fotografadas em Rio Preto, ou olhamos para figuras sem destaque oferecidas pelo olhar da câmera. São figuras que representam os indivíduos que estavam isolados da sinfonia do progresso em execução naquele tempo e espaço. Esses últimos atores, cada qual à sua maneira, nos fazem lembrar, nos dias atuais, de que estamos falando de um sertão altamente desigual, cindido e hierarquizado — o que os álbuns não desvelam, mas velam.

O olhar atento do leitor irá buscar “o direito e o avesso” dos álbuns, e, pelo avesso, ou seja, por meio daquilo que não está explicitamente posto, será depreendido o sentido das entrelinhas, a velada polêmica social. O corpo do álbum não poderia acolher explicitamente tal polêmica, para poder instaurar-se na ordem da altivez heroica — como o faz.

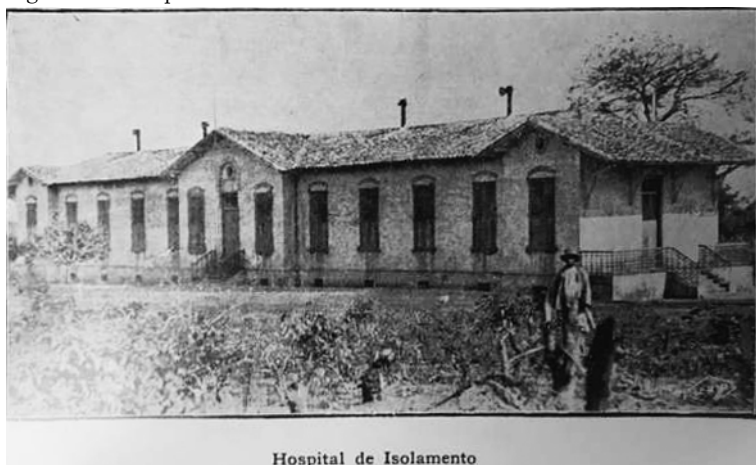
Nas imagens a seguir, iremos nos deparar com seres humanos isolados das praças arborizadas e das ruas com calçamento e luz elétrica. São atores apartados das *benesses* do capital, mas perfeitamente inseridos na utopia da modernidade em curso. Sem dúvida estão sendo cuidados, mas também observados, controlados e quantificados no hospital de isolamento de Araraquara, ou na creche de Rio Preto.

São grupos cujos membros estão homogeneizados por um olhar que os contempla a distância — e com uma distância necessária para que a altura do ponto de vista adotado seja mantida, assim a totalidade dos álbuns resolve sua visualidade fotográfica. Grande parte das fotografias neles presentes também são intencionalmente monumentais, pois, além de buscarem comprovar a argumentação dos autores dos álbuns quanto ao *progresso* verificado na região, ainda carregam consigo o lastro da “prova”, do “documento verdadeiro”, daquilo que “de fato aconteceu”.

Tal autoridade foi sendo construída desde os primeiros tempos da fotografia, pois se trata de uma linguagem que nasceu como arte e como técnica, como “prova” e como “documento” (CARVALHO; LIMA, 2008, 2020; FABRIS, 2008; KOSSOY, 2001)²². Não por acaso,

²² Esse lastro híbrido é resultante da utilização da fotografia nas ciências sociais, médicas e disciplinares, dentre outras, como forma de registro, de controle, de evidência. Pensemos na autoridade da qual foi revestida a imagem no caso da Antropologia, da Medicina, da Criminologia, das escolas, penitenciárias etc. (FABRIS, 2008).

Figura 28 – Hospital de Isolamento.



Fonte: Album de Araraquara (1915).

Figura 29 – Meninos e meninas institucionalizados na creche de Rio Preto.



Fonte: Album de Rio Preto (1918-1919).

o pequeno texto que acompanha as fotografias da Fazenda Cruzeiro (fig. 27) informa que “há belíssimos cavalos e burros, como se vê no clichê que publicamos”.

Não obstante, conforme demonstraram Carvalho e Lima (2008, p. 15) quanto aos álbuns da capital, as fotografias assumem “funções legitimadoras, reguladoras, compensatórias, propulsoras e pedagógicas, entendidas como indispensáveis na organização e reprodução social”. Essas autoras, estudiosas dos álbuns publicados na cidade de São Paulo entre 1887 e 1920 (12 álbuns), e entre 1951-1954 (sete álbuns), nos dão pistas preciosas para o entendimento da esfera de comunicação na qual circulam os “álbuns do sertão paulista”, bem como sugestões para contemplarmos criticamente o próprio álbum²³.

Elas identificaram que a origem da tipologia “álbum” se deu ainda no século XIX (momento de surgimento da fotografia), quando apareceram os primeiros cadernos destinados ao acondicionamento de fotos na França. Evidenciaram que os motivos decorativos, antes resstitos às capas, passaram, paulatinamente, a compor também o interior dos álbuns, em suportes condicionados à ideia de base de uma coleção (de postais, de fotos avulsas, de *cartes de visites*).

Confirmaram, ainda, que, com a popularização dos ateliês fotográficos, fenômeno típico do finissecular XIX/XX, tanto fotógrafos profissionais quanto editoras passaram a comercializar álbuns contendo vistas de cidades, obras de arte ou retratos de personalidades do período, todos previamente organizados. Em Paris, desde os primórdios da fotografia, isso teria acontecido. No caso específico do Brasil, identificaram o ano de 1850 como o ponto de partida da comercialização fotográfica de vistas urbanas avulsas; e, ainda, na década de 1870, na cidade de São Paulo, apontaram para anúncios de venda de vistas avulsas organizadas no formato álbum.

A produção de vistas fotográficas e a comercialização de álbuns passou a ser um negócio altamente lucrativo a partir de então (segundo as autoras), enquanto a fotografia se difundiu de forma espantosa entre diferentes grupos sociais na sociedade ocidental contemporânea

²³ Conforme informado pelas historiadoras, nas décadas de 1920, 1930 e 1940 foram encontrados apenas três álbuns relativos à cidade de São Paulo.

(CARVALHO; LIMA, 2020). O próprio ato de retratar e de se retratar tornou-se uma prática difundida entre diferentes grupos sociais, em função do barateamento dos custos de produção da fotografia.

Interessa, aqui, destacar aquilo que as pesquisadoras observaram nos álbuns paulistanos — e que é também marca distintiva dos álbuns do sertão paulista: eles buscam abarcar a totalidade de um lugar, procurando sintetizar o *todo* conforme articulação daquilo que era considerado relevante pelos seus artífices: o processo de transformação dos espaços.

Com o processo de transformação dos espaços, salientamos aqui também o processo de transformação dos corpos: o corpo que enuncia (autor e leitor), o corpo convocado à luz nos enunciados, o ator social fotografado. Não por acaso, os espaços postos sob as condições discursivas vindas à tona nos álbuns colaboram com uma espécie de superestereotipia de paisagens e de pessoas, os atores envolvidos. Segundo definição das autoras,

O álbum é um tipo de publicação iconográfica na qual são aglutinadas, segundo um arranjo específico, fotografias que pretendem representar diversos aspectos da cidade. Trata-se de um tipo de publicação no qual a imagem visual é predominante e assume um papel ativo na construção de sentidos, articulando-se, ao invés de submeter-se aos textos e legendas (CARVALHO; LIMA, 2020, p. 19).

De nossa parte, entendemos que, no álbum, a fotografia é um texto (um segmento visual) sincretizado, irmanado com o segmento verbal, e, junto com este, forma o todo sincrético da textualização do álbum, em que verbal e visual se complementam para construir discursivamente os horizontes do pioneirismo do sertão da Araraquarense. Por isso, chegamos a pensar no sincretismo verbo-visual como fator de composição do gênero e de definição do álbum como suporte material do discurso.

Figuras 30 e 31 – Páginas dos álbuns dedicadas à divulgação da imprensa regional, tida como signo incon- teste do “avanço” cultural verificado na Araraquarense. Jornais de Araraquara e revista de Rio Preto.



Fonte: Album de Araraquara (1915).



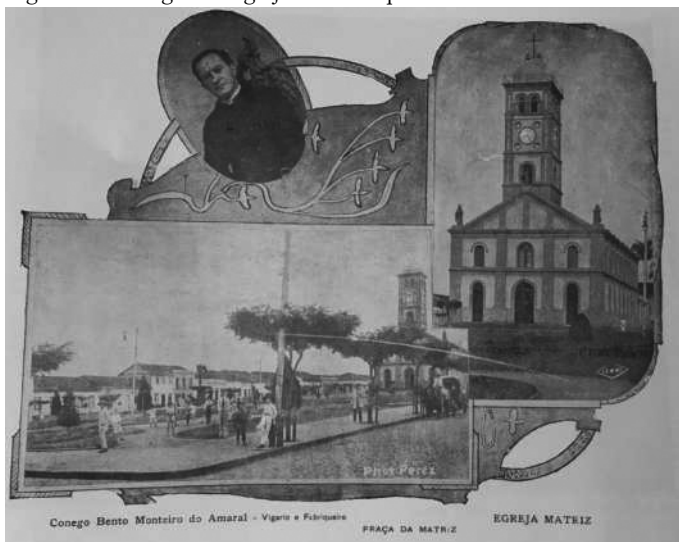
Fonte: Album Ilustrado da Commarca de Rio Preto (1927-1929).

Figuras 32, 33 e 34 – Imagem da igreja de Mirassol. As imagens denotam um dos campos temáticos mais evidentes dos álbuns — e a consequente força do catolicismo, também em processo de expansão no período.



Fonte: Album de Araraquara (1915).

Figura 33 – Imagem da igreja de Araraquara.



Fonte: Mirassol (1929).

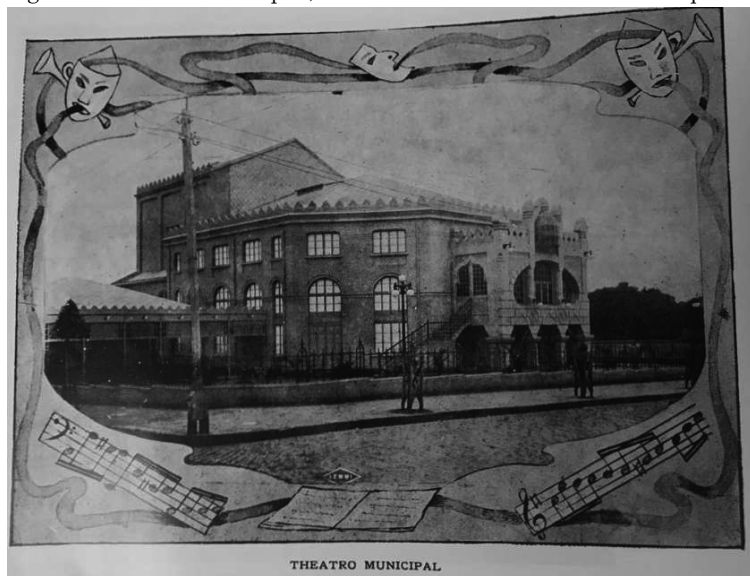
Figura 34 – Imagem da igreja de Rio Preto.



Fachada da Igreja Matriz de Rio Preto

Fonte: Album Ilustrado da Commarca de Rio Preto, 1927-1929.

Figura 35 – Teatros municipais, monumentos à “alta cultura” de Araraquara.



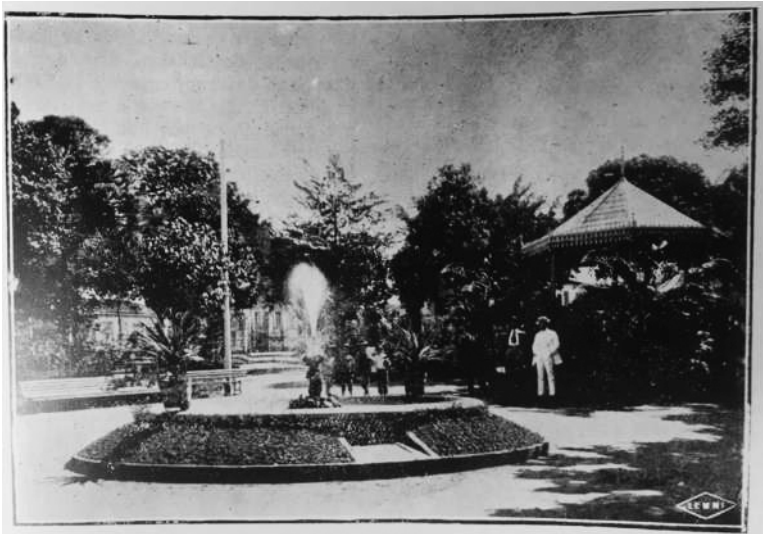
Fonte: Album de Araraquara (1915).

Figura 36 – Teatros municipais, monumentos à “alta cultura” de Mirassol.



Fonte: Album de Mirassol (1929).

Figuras 37, 38 e 39 – Jardins públicos de Araraquara, Mirassol e Rio Preto. Exemplos clássicos das tentativas de demonstração de domínio do homem sobre a natureza, conforme indicado por Schama (1995). Típica representação dos álbuns em questão.



Fontes: Album de Araraquara (1915).

Figura 38 – Jardim público de Mirassol.



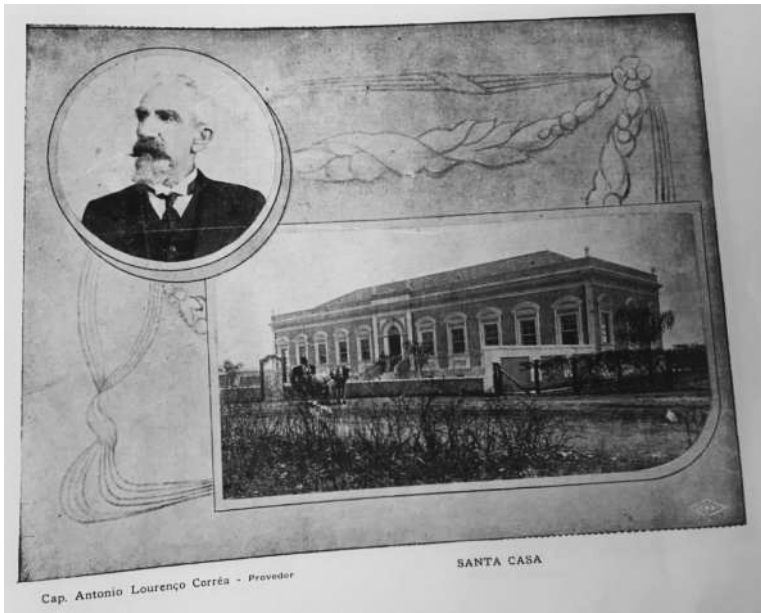
Fontes: Album de Mirasol (1900-1925).

Figura 39 – Jardim público de Rio Preto.



Fontes: Album Ilustrado da Commarca de Rio Preto (1927-1929).

Figura 40 – Signos incontestes das mudanças capitalistas em curso, as Santas Casas, bem como as clínicas particulares dos médicos, eram recorrentemente retratadas nos álbuns.



Fontes: Album de Araraquara (1915).

Figura 41 – Santa Casa da Misericórdia de Rio Preto.



Fontes: Album Ilustrado da Comarca de Rio Preto (1927-1929).

Esse sincretismo verbo-visual, que junta distintas modalidades de manifestação textual, monta um tom, o estilo do álbum, voltado a fazer sentir o universo de progresso e transformação positiva dos espa-

ços e dos atores. Na visualidade das fotografias, o álbum torna mais sensível o corpo que se depreende como o visto nos enunciados e como o antevisto — o corpo daquele enuncia — em cada fotografia e no conjunto delas, para montar a identidade genérica do álbum. Desse modo, de um enunciado único, não fragmentado em verbal e visual, tal qual posto em cada página dos álbuns e na totalidade delas, desponta a presença encarnada: uma enunciação única, operadora do sincretismo verbo-visual, firmada segundo um corpo próprio. É a encarnação discursiva do enunciador do álbum, multiplicado nos enunciadores que saltam dos enunciados aí contidos.

Quanto ao cotejo álbum da capital/álbum do interior do estado, é importante notar que, tanto na capital quanto no interior, os álbuns não se reduzem ao registro de aspectos exclusivamente urbanos: miram fazendas e áreas de vegetação natural. No caso específico do *corpus* em análise, as representações acerca desses dois mundos, o rural e o urbano, se entrecruzam, se imbricam, se complementam, não sem tensão.

Na verdade, falar sobre o progresso e o dinamismo das fazendas do interior paulista é tão (ou mais) importante para os artífices dos álbuns da Araraquarense quanto demonstrar o andamento dos melhoramentos urbanos. Este é, sem dúvida, um dos padrões temáticos de maior recorrência no conjunto da documentação analisada: o limiar temático entre o urbano e o rural.

Além desse padrão temático, podemos destacar outros, ligados aos signos da civilidade urbana que se projetava e que desejava se tornar reconhecida. Mas, ao falar da civilidade urbana e do progresso transformador do espaço e do ator, o contrário a tudo isso, o rural “profundo”, está subjacente — e “profundo”, porque vinculado à memória afetiva.

Assim, enquanto se processa a polêmica constitutiva de cada álbum e do sujeito que o enuncia, vêm à luz as contradições históricas e sociais relativas ao mundo vivido nesse *sartaão*. Na visualidade escolhida para as fotos, confirma-se um mundo sem desequilíbrios, como o comprovam as mesmas fotos. No interior do álbum se cria e se recria, portanto, a História daqueles idos e vividos. Orienta nossa metodologia de análise a busca do corpo sensível, ético e estético desses álbuns,

enquanto ressoa em nós o que diz Barthes sobre a relação entre a História e a fotografia. Na citação que segue, Barthes finaliza seu pensamento com alusões a coisas usadas por sua mãe:

Para mim, a História é isso, o tempo em que minha mãe viveu antes de mim (aliás, é essa época que mais me interessa, historicamente). Nenhuma anamnese jamais poderá me fazer entrever esse tempo a partir de mim mesmo (é a definição da anamnese) — ao passo que, contemplando uma foto em que ela me estreita, criança, junto dela, posso despertar em mim a doçura enrugada do crepe da China e o perfume do pó-de-arroz (BARTHES, 2014, p. 98).

4. Idealizadores e artífices

Intencionalidades manifestas e motivações veladas

Do cotejamento dos cinco álbuns ilustrados do interior paulista depreendemos uma unidade discursiva homogênea — o que nos permite agrupá-los conforme determinado gênero textual: o gênero álbuns ilustrados. No entanto, observamos que, para além das evidentes similaridades entre os álbuns, existem vivas heterogeneidades que, constitutivas deles, são igualmente passíveis de observação nesse processo dialógico a que se alinham a publicação e a leitura. As semelhanças e diferenças em relação à composição, à temática e ao estilo (tríptico bakhtiniano) já foram anteriormente consideradas.

Assinalamos, também, que, do ponto de vista da história social da imprensa, havia uma moda na edição de álbuns no período, pois existia um *gosto* disseminado pelo consumo desses produtos, a par da prática jornalística de publicizar locais, pessoas e estilos de vida por eles retratados. Demonstramos que tais artefatos foram concebidos e consumidos como “certidões de nascimento” de suas respectivas localidades de origem. Uma espécie de ponto zero historiográfico.

Em relação à moda — que é tipográfica, e é estética e ética — de publicação e consumo de álbuns, podemos identificar o fenômeno como constituinte do processo de diversificação e segmentação dos impressos que caracterizam os primórdios da história da imprensa ocidental. De fato, conforme mapearam Cruz (2000, 2007), Luca (2002, 2008, 2018), Luca e Martins (2001, 2008) e tantos outros pesquisadores da história da imprensa, a ânsia pelo consumo de artefatos

ilustrados — jornais, revistas e álbuns repletos de imagens em geral, e de fotografias em particular — era a tônica do mercado no período. Eis a ansiedade por uma verdade de suposta evidência, de verdade veiculada por suposta transparência, conforme a ilusão concedida pela união da palavra com a imagem no álbum ilustrado.

O quadro reproduzido a seguir, construído por Silva (2017), demonstra a força desse processo. Conforme explicado pelo pesquisador, a metodologia empregada em seu garimpo por álbuns ilustrados publicados no Brasil levou em conta a presença dos termos *álbum* e/ou *ilustrado* nas palavras-chave dos repositórios de instituições públicas. Ele considerou, também, que a publicação tenha ocorrido entre 1900 e 1960²⁴.

Quadro 1 – Localização pública de álbuns ilustrados brasileiros dos sessenta primeiros anos do século XX²⁵

Ano	Álbum publicado	Acervo em que se encontra
1900	Album do Estado do Rio Grande do Sul	Universidade Federal de Minas Gerais
	Album do Pará	Universidade Federal do Rio de Janeiro
1901	Album do Amazonas	Universidade de São Paulo
		Universidade Federal do Amazonas
		Universidade Federal do Rio de Janeiro
1902	Album de Belem	Universidade Federal do Rio Grande do Sul

²⁴ Por isso, desconsideraram-se: álbuns de regiões externas ao Brasil, como o *Album de Portugal*, anunciado em 1900; álbuns brasileiros de temáticas específicas, como o *Album Illustrado da Companhia Paulista de Estradas de Ferro*, lançado em 1918; álbuns de tendência comparativa, como o *Album Comemorativo da cidade de Salvador*, publicado em 1954; álbuns disseminados antes de 1900, como o *Album do Pará*, datado de 1899; álbuns veiculados a partir de 1960, como o *Album do Recife*, cuja impressão ocorreu em 1987; álbuns que, apesar de haver registros jornalísticos de sua comercialização, não foram encontrados nas buscas feitas, como o *Album de Jaboticabal*, vendido pela primeira vez em 1925; e impressos que, originalmente catalogados como álbuns ilustrados, foram nomeados com vocábulos que não remetem ao seu gênero editorial, como *O Município e a Cidade de Ribeirão Preto na Comemoração do 1º Centenário da Independência Nacional – 1822 a 1922*, editado em 1923.

²⁵ Levantamento realizado nos sítios eletrônicos de instituições que permitem a consulta pública do seu acervo (Silva, 2017).

1905	Album do Estado do Rio Grande do Sul	Universidade Federal de Santa Catarina
	Album do Rio Grande do Sul	Universidade de São Paulo
1908	Album do Estado de Santa Catarina	Universidade de São Paulo
		Universidade Federal de Santa Catarina
	Album do Estado do Rio de Janeiro	Universidade Federal do Rio Grande do Sul
	Album do Maranhão	Biblioteca Pública Benedito Leite
	Album Ilustrado do Estado de Alagoas	Universidade de São Paulo
		Universidade Federal do Rio de Janeiro
1909	Album do Brazil	Universidade Federal da Bahia
1911	Album de Bello Horizonte	Universidade Federal de Minas Gerais
1914	Album do Estado de Matto Grosso	Universidade Federal do Rio de Janeiro
1915	Album de Araraquara	Universidade de São Paulo
	Album do município de Juiz de Fora	Universidade Federal de Juiz de Fora
1918	Album do Araxa	Universidade Estadual Paulista
1919	Album de Rio Preto	Prefeitura Municipal de São José do Rio Preto
1920	Album do Acre	Universidade Federal do Pará
	Album do Distrito Federal	Biblioteca Nacional do Brasil
	Album do Sergipe	Universidade de São Paulo
		Universidade Federal de Sergipe
1921	Album Ilustrado de Goyana	Universidade Federal de Pernambuco
1922	Album da cidade do Rio de Janeiro	Universidade Federal do Rio de Janeiro
	Album de Campinas	Universidade Federal de Minas Gerais
	Album de Rio Claro	Universidade de São Paulo
	Album do Estado do Espírito Santo	Universidade Federal do Espírito Santo
	Album do Estado do Rio de Janeiro	Universidade Federal Fluminense
1923	Album da cidade do Salvador	Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
	Album de Socorro	Universidade de São Paulo
	Album do Maranhão	Biblioteca Pública Benedito Leite
1925	Album de Mirasol	Fundação Cândido Brasil Estrella
	Album de Nictheroy	Universidade Federal Fluminense
	Album de Petropolis	Universidade de São Paulo

1927	Album de Montes Claros	Prefeitura Municipal de Montes Claros
1929	Album de Juiz de Fora	Universidade de São Paulo
		Universidade Federal de Juiz de Fora
	Album de Mirasol	Fundação Cândido Brasil Estrella
	Album Ilustrado da Comarca de Rio Preto	Universidade de São Paulo
	Album municipal de Manaus	Universidade Federal do Amazonas
1930	Album de Campinas	Universidade de São Paulo
1931	Album do município de Passo Fundo	Instituto Histórico de Passo Fundo
1933	Album de Pernambuco	Universidade Federal de Pernambuco
1934	Album de Itápolis	Universidade de São Paulo
	Album de Itapetininga	
	Album de São José dos Campos	
	Album de Tatuhy	
1935	Album de Itapira	
	Album de Santo Amaro	
	Album de Serra Negra	
1936	Album do Espírito Santo do Pinhal	Universidade de Campinas
1937	Album de São Bernardo	Universidade de São Paulo
1939	Album de Campinas	Universidade de Campinas
1940	Album de Belo-Horizonte	Universidade Federal de Minas Gerais
	Album dos municípios de São Paulo	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
		Universidade de São Paulo
	Album de Ijuí	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
1941	Album dos municípios do Estado de Minas Gerais	Universidade Federal de Minas Gerais
1942	Album dos municípios do Estado de Minas Gerais	
1943	Album do Estado do Espírito Santo	Universidade Federal do Espírito Santo
1948	Album de Araraquara	Universidade Estadual Paulista
	Album de Paranaguá	Prefeitura Municipal de Curitiba
	Album de Petrolina	Universidade Estadual do Rio de Janeiro
1950	Album da historica cidade de São João Del Rei	Universidade de São Paulo
		Universidade Federal de Juiz de Fora

1950	Album do Maranhão	Universidade Federal de Viçosa
1951	Album de Joinville	Universidade Federal de Santa Catarina
1953	Album de Ponta Grossa	Universidade Estadual de Ponta Grossa
1954	Album da cidade de Salvador	Universidade Federal do Rio de Janeiro
	Album de Barretos	Universidade de São Paulo
1956	Album de Pernambuco e seus arredores	Universidade Federal de Minas Gerais
		Universidade Federal de Pernambuco
1958	Album Ilustrado de Santa Maria	Universidade Federal de Santa Maria

Fonte: Vieira, 2017.

O testemunho de Argerami, presente em A3, é fortemente significativo e, apesar da longa extensão, merece transcrição completa em função da riqueza das informações que corroboram as teses aventadas até agora. Observamos, no relato, as estratégias utilizadas para propagandear a confecção dos álbuns: anúncios nos jornais e em revistas do Brasil, bem como a utilização de cartazes de baixo custo, colados com cola de farinha pelas ruas das cidades, conhecidos nas primeiras décadas do século XX no país como *lambe-lambe*²⁶.

Entre parênteses, e exprimindo nosso entendimento sobre tais recursos, sugerimos que a ação de promover a propaganda dos álbuns, se, de um lado, compõe o gesto de divulgação do produto “de consumo”, de outro, remete a práticas cravadas na astúcia para firmar um lugar específico junto aos consumidores: o lugar que envolve a expansão do poder persuasivo, voltado para a proliferação da verdade construída nos álbuns.

Do relato, que não deixa de ser crítico em relação à moda dos álbuns, apreendemos como dominante o tom elogioso relativo à publicação de A3, álbum do qual o próprio relato faz parte. Depreendemos

²⁶ Esse tipo de mídia se disseminou maciçamente em todo o mundo ocidental a partir da segunda metade do século XIX, aliando inéditas técnicas de reprodução e mudança nos padrões de consumo, conforme atestam Moles (1974) e Verhagen (2004), dentre outros. Ao que parece, a estratégia dos cartazes *lambe-lambe* foi utilizada apenas pelos editores de A3, o mais venal dos álbuns. Os autores dos demais artefatos utilizaram-se apenas de propagandas em jornais e revistas.

uma valoração positiva geral a respeito do circuito de propaganda desses artefatos.

Também se dá a ver, sob o crivo acolhedor, a avaliação eufórica da disseminação das práticas de escrita e leitura em função das diversas temáticas enunciadas, entre as quais se destaca a comemoração do centenário da independência do Brasil, em 1922, momento em que diferentes cidades lançaram edições comemorativas da efeméride.

Ainda se dão a ver as díspares qualidades gráficas presentes nesse tipo de impresso — voltado, afinal, para o consumo de grupos sociais distintos, enquanto, paralelamente, se compõe o fato inegável de que tais itens eram *produtos comerciais*, ou seja, um tipo de mídia voltada, ao fim e ao cabo, para o *anúncio* de lugares e pessoas que pagavam para constar em suas páginas²⁷. Enfatizamos que esse conjunto significativo consta do relato de Argerami, presente em A3.

Sublinhamos que o olhar altamente elitizado do autor, em relação ao mundo em geral, e aos impressos em particular, fica evidente na interpretação e na apreciação favorecidas pela sua intervenção participativa no álbum. Para enaltecer A3, ele censura as pessoas retratadas em artefatos congêneres que, segundo ele, facilmente estampavam os gordos donos de mercearias — “rotundos merceeiros” — que, a duras penas, teriam juntado algum dinheiro — “patacas” — e pagavam por visibilidade nesse tipo de veículo informacional.

Conforme diagnosticado por Argerami, além dos “rotundos merceeiros”, os “novos ricos” retratados nos álbuns de outras paragens também eram decepcionantes, pois não eram apenas feios, mas verdadeiramente “grotescos”, disformes ou ridículos. Tudo muito diferente, é claro, daquilo que era estampado em A3. Segundo o autor,

Francamente, quando esbarramos a vista naqueles berrantes cartazes, grudados por quase toda parte que a gente frequenta, anunciando nos seus escarlates caracteres garrafas o aparecimento, para breve, do Album Illustrado da Comarca de Rio Preto, não nos entusiasmamos muito.

²⁷ A1 e A2 antecedem às comemorações do centenário, pois foram publicados em 1915 e 1918, respectivamente.

Com franqueza, não. Andávamos meio desiludidos com os Álbuns. Tivemos-os, ainda por ocasião do Centenário em todos os formatos e todos os preços... mas, nem um que na verdade, valesse o que os editores cobravam adeantadamente já se vê, pelo exemplar ou pela reprodução das chapas de publicação das vistas. Grandes e faustosas edições resultaram, com grande desapontamento, para todos nós que pagamos antecipadamente, em umas mesquinhas e inexpressivas coleções de estampas, com artigos laudatórios a rotundos merceeiros apatacados e a novos ricos de grotesca catadura, em mau gráfico e às vezes em peor vernáculo. Assim, resolvemos têr, alguma cousa mais do que os gritantes cartazes, para um prazo aproximado sobre a obra que se anunciava (...).

Por sua vez, o julgamento de Cândido Brasil Estrella acerca da importância da publicação de A3 é lapidar em relação às intencionalidades partilhadas pelos artífices não apenas daquele impresso, mas dos álbuns em geral: construir as paisagens (“vistas”, como então se dizia) e a história paulista, dar visibilidade aos costumes de um povo, disseminar estilos de vida rurais e urbanos, se fazer conhecer.

“Atiladamente”, ou seja, cuidadosa e inteligentemente, os artífices deveriam educar os leitores por intermédio da disseminação dos valores patrióticos e liberais. Não obstante, além dos pretextos morais, publicar álbuns era também uma maneira de ganhar dinheiro, tal qual os americanos tão bem faziam utilizando-se de outro tipo de mídia que invadia os sertões paulistas naqueles tempos: os filmes de *far west*. Observemos as analogias entre um e outro, ou seja, entre álbum e filme, conforme tese apresentada por Estrella.

Quando os norte americanos, atiladamente, tiram em geral seus films de sua historia, de suas paisagens e de seus costumes, eles não têm só o fim de alugar o dito film, mas também o da propaganda, o de se tornarem conhecidos dentro e fora de seu paiz. Há ahi uma obra de educação e de patriotismo, além do objetivo comercial (ESTRELLA, 1929. *Album Ilustrado da Comarca de Rio Preto*).

Temos no conjunto dos álbuns, entretanto, uma heterogeneidade fundante. Enquanto A1, A4 e A5 são evidentemente mais sóbrios em relação à sua venalidade, A2 e A3 não escondem suas aspira-

ções mercantis. Não por acaso, A1 e A4 são fruto das iniciativas de dois atores com histórias particulares que se assemelham, enquanto A2, A3 e A5 resultam de verdadeiras aventuras editoriais. O último, porém, compõe-se de forma muito mais discreta em relação aos congêneres, A2 e A3.²⁸

De qualquer maneira, independentemente das intencionalidades prometidas ou dissimuladas, deparamo-nos com publicações mais sóbrias — estas, visivelmente financiadas pelo poder municipal, como é o caso de A1 e A4; e outras, claramente vinculadas a iniciativas de particulares, que visavam especialmente vender um produto, exemplo de A2, A3 e A5.

No caso de A3 e da sua autoconsagrada inequívoca importância histórica, há o que interrogar sobre a ação “de falar” ou de enunciar dos autores. Segundo o que podemos observar no excerto a seguir, o modo de elaboração de tal álbum favorece o reconhecimento, não imediato, porém, de seu mérito:

É de presumir que no momento actual não se chegue a distinguir o verdadeiro mérito do Album, o que não acontecerá daqui a 20 ou 30 annos, quando elle se transformar em uma fonte de informações preciosas que possa orientar a todos os que se interessarem pelos progressos da nossa época, que serão de futuro um índice luminoso projectando-se fulgurantemente na marcha da nossa evolução, que será sempre um reflexo daquilo que somos actualmente (CAVALHEIRO, A3).

Tudo um tanto diferente de A1 — junto às diferenças se compõe o estilo individual relativo a cada álbum. Observemos a folha de rosto do impresso (fig. 42). É a Câmara Municipal, por meio do político Bento de Abreu, que paga os serviços da gráfica França. É a edildade, também, que contrata o jornalista João Silveira para editar o álbum. É importante observar que, não por acaso, por intermédio da Lei Municipal nº 8512, de 2015, A1 foi instituído recentemente como documento símbolo do município de Araraquara.

²⁸ Observaremos as biografias dos autores de A1 e A4 no tópico seguinte.

Figura 42 – Folha de rosto do Album de Araraquara. Ordem e progresso tremulam sob a brisa de um presente-futuro harmonioso e radiante. A própria disposição gráfica dos tipos e a economia de palavras e ilustrações sugerem um tipo de sobriedade elegante dos velhos paulistas.



Fonte: Album de Araraquara (1915).

Há a direcionalidade para a valoração positiva da tradição também nas fotografias que compõem o interior do álbum, como veremos nas imagens a seguir reproduzidas. Elas foram compiladas pelas lentes do fotógrafo Filemon Pérez, um dos pioneiros dos trabalhos fotográficos em São Carlos e Araraquara, e por seu estúdio nessa última cidade, em 1895. Conforme dados apresentados por Costa (1998, 2015), Pérez foi personagem emblemático da história da fotografia paulista, graças à abrangência de sua obra e ao hábito de assinar os retratos — daí o fácil reconhecimento da autoria.

Famoso em seu tempo, tanto pela qualidade das imagens que construía quanto pela diversidade de temas abordados, Pérez foi, sobretudo, um fotógrafo de rua. Segundo os depoimentos colhidos por

Costa (1998), ele era “incansável, subindo em torres e percorrendo a cidade e outros distritos vizinhos”. Conforme poderemos observar na propaganda, publicada em A1, reproduzida a seguir, o estúdio de fotografia Pérez, em 1915, já era propriedade de Monteiro & Garcia.

Costa (1998) indica que “Pérez gostava de fotografar esquinas e sublinhar perspectivas, e parecia interessado tanto nos monumentos quanto no cotidiano”. De acordo com Kossoy (2002), o fotógrafo anunciava seus serviços no interior paulista desde 1896.

De nossa parte, podemos apreender do modo de organização plástica da foto a monumentalização do cotidiano, o que se alinha com a paixão do mérito que se sobreleva nesse álbum, mas que não deixa de existir em todos os exemplares examinados, o que se robustece em especial no âmbito da propaganda.

Se atentarmos para o fato de que Aristóteles (2003, p. 73), ao equiparar a admiração à emulação, sugere que as paixões valem como subsídios de argumentos retóricos; se também atentarmos ao princípio de que as fotos de Cortez, como todo texto, respondem a outros textos, podemos deduzir que as mesmas fotos, por meio da potencialização da paixão do mérito, argumentam para fazer o observador crer naquele universo de sentido criado pelo álbum. O filósofo grego, ao equiparar a admiração à emulação, apresenta a última vinculada ao mérito. Para isso, destaca os homens dignos de mérito como “aqueles a quem muitos querem ser semelhantes, ou de quem muitos querem ser conhecidos ou amigos”. O mérito aludido por Cavalheiro em A3, reinterpretado à luz do pensamento do filósofo grego, parece compatível com o tom de voz de A1. O mérito se alinha à honra.

Podemos afirmar algo equivalente ao álbum de Araraquara também em relação ao modesto A4, álbum de Mirassol. O último se assemelha ao nobre A1 no que diz respeito ao fato de se apresentar claramente como iniciativa ligada tanto à figura de Cândido Estrella quanto à Câmara Municipal. No entanto, diferentemente de A1, as fotografias de A4 não possuem assinatura autoral, porque a autoria bem sabemos que está lá, pressuposta nos gestos enunciativos que guiaram o olhar da câmera, que orientaram os enquadramentos do

Figura 43 – Propaganda de ateliê de fotografia. Mesmo as páginas claramente propagandísticas mantinham certo comedimento em relação ao produto anunciado. Aqui, imagem do estúdio Pérez, posteriormente chamado de Monteiro & Garcia. Possivelmente, o nome de Pérez já era muito conhecido, por isso os sucessores mantiveram a “marca”. Em todos os álbuns há o hábito de captar crianças em frente aos estabelecimentos comerciais. Seriam filhos dos donos, agregados, pequenos trabalhadores ou simplesmente transeuntes?



Fonte: Album de Araraquara (1915).

mundo fotografado, que escolheram o olhar frontal ou de perfil e assim por diante. Afinal, fotografia documental anônima não significa fotografia sem enunciação pressuposta ao enunciado e enunciada na organização plástica resultante no flagrante que temos à mão.

As fotos anônimas possivelmente resultam do trabalho dos fotógrafos itinerantes que à época circulavam pelo interior do país, ou mesmo teriam sido produzidas pelo estúdio dos irmãos Demonte, localizado em Rio Preto. Assim afirmamos numa reflexão a propósito do autor real, “de carne e osso”, biografado ou biografável, mas que está em outro plano de investigação. Para os estudos dos discursos,

Figura 44 – Organizadores do Album de Mirasol, 1900-1925. Com uma qualidade gráfica que nem de longe se assemelha à do ativo A1, A4 também é iniciativa do poder municipal, aqui personificado na figura de Januario Cione, que divide a página com o redator do jornal local, José Teixeira Pinto, bem como com o organizador do álbum, Eduardo Scavone.



Fonte: Album de Mirasol (1900-1925).

interessa o enunciador como o sujeito que, amparado pela câmera e pela prática de olhar o mundo por intermédio dela, eterniza no instante do registro fotográfico um momento histórico.

Se partirmos do princípio de que toda comparação entre dois elementos, a e b, com vistas a demonstrar o que é o melhor ou o pior, acaba por perder as especificidades identitárias de cada termo, reconhecemos que as carências gráficas do álbum de Mirassol é fator constituinte de sua identidade.

Ainda em relação a A1, o álbum oriundo da cidade de maior prestígio, antiguidade e tradição, Araraquara, as respostas relativas às biografias de seus artífices foram relativamente fáceis de encontrar. Afinal, existe bibliografia consistente a respeito não apenas de seu idealizador, Bento de Abreu, mas, antes dele, de Araraquara (CORRÊA, 1967; COSTA, 1998, 2015; PEREIRA, 1990; SOUZA, 2013; TELAROLLI, 1975, 1981; VARGAS, 2000; ZIOLI, 2006).

A ausência ou presença dos dados biográficos referidos emerge como ponto de confirmação de uma gradação menor ou maior de prestígio social, o que reverbera na organização interna de cada exemplar examinado. Como vemos, os limites entre o que é exterior (as publicações bibliográficas) e o que é interior (a elaboração da semiose do álbum) são porosos. Ultrapassam-se os limites entre o imanente e o transcendente na construção do sentido dos álbuns ilustrados.

A transcendência também desponta da paixão do mérito que costura as fotos dos atores humanos no conjunto de álbuns. Nesse último, de Mirassol, não é gratuita a posição frontal dos rostos fotografados, que encaram o observador de frente, ou, no jargão popular, “olho no olho”, o que confirma o estado emocional de destemor diante do outro, como compete ao ator de mérito e de honra como homem público. O álbum de Mirassol, como produto humano de consumo, visto de perto, não deixa de apresentar a complexidade e as vicissitudes do ser-no-mundo, como o fazem os outros seus pares.

Em relação aos álbuns das terras de colonização mais recente, como é o caso das localidades onde foram publicados os demais artefatos, tomando como ponto de partida o Álbum de Araraquara, recorremos às informações compiladas por Valle (1990), Arantes (2001) e D'Oliveira (2009). No entanto, foi principalmente por intermédio da leitura sistemática de A2, A3, A4 e A5 que reconstruímos a trajetória desses produtores de álbuns do sertão paulista.

Observemos, primeiramente, quem são os atores que mais se assemelham em relação às histórias de vida: Bento de Abreu Sampaio Vidal e Cândido Brasil Estrella.

Fazendeiros ilustrados, empresários, jornalistas e fotógrafos nas duas pontas da EFA (Estrada de Ferro Araraquarense)

Conforme advertido por Janotti (1981), é comum aos meios de comunicação a apresentação feita dos coronéis brasileiros como tipos rústicos, brutais ou ignorantes, em tramas ficcionais relativas ao passado-presente nacional. Esses sujeitos históricos teriam vivido em grandes propriedades rurais, afastados do mundo urbano, em meio a agre-

gados e à parentela. A autora evidenciou, por intermédio de análise com inclinação didática, que tal estereótipo é, no mínimo, empobrecedor em relação aos coronéis.

José Murilo de Carvalho (1997), por sua vez, comprovou que o conceito de coronelismo é polissêmico e, por vezes, utilizado de maneira artificiosa e atemporal. Equivocadamente, o termo “coronel” evoca práticas sociais de clientelismo ou mandonismo — o que prejudica a compreensão das diferentes gradações entre constâncias e variações políticas observadas em relação ao papel social desse ator ao longo da história nacional. Conforme definido pelo pesquisador,

O conceito de coronelismo parece mais útil se limitado àquela fase do processo político brasileiro em que a classe alta rural se viu puxada para dentro do sistema pela transformação das antigas províncias em estados federados. Foi no período compreendido entre 1889 e 1930 que se deu o equilíbrio precário gerado pelas tentativas do Estado, expandido na diástole federalista, de processar a incorporação num sistema nacional de poder, dos donos de terra que ainda tinham em sua força econômica e no controle social sobre a população rural os elementos capazes de afetar a estabilidade do regime (CARVALHO, 1997, p. 2).

Os autores supracitados evidenciaram que os coronéis foram os representantes da oligarquia agrícola-mercantil nacional e que controlaram, direta ou indiretamente, o poder público, numa clara justaposição de interesses individuais e coletivos. Desses sujeitos, cuja função social é problematizada, emanava a proteção da comunidade sob sua influência, além de seu prestígio nela, segundo os pesquisadores.

A autoridade política e o poderio econômico usufruídos por tais figuras eram revertidos em incrementos para os lugares onde estavam os seus investimentos. Personagens dúbios, tais como apresentados, se enriqueceram enormemente, ao mesmo tempo em que beneficiaram a comunidade ao seu redor, conforme a lógica do período (JANOTTI, 1981). Eis o paradoxo que sustenta a ambiguidade: o clientelismo inerente aos gestos do coronel usurpa direitos aos cidadãos não favorecidos e, de outro lado, acaba por favorecer economicamente determi-

nada comunidade. Entre os reflexos desses benefícios, entendemos estar o gesto de apoio à elaboração dos álbuns ilustrados.

Se pensarmos, juntamente com Sani (2007, p. 306), que a cultura política de um dado tempo-espço se configura como o “conjunto de atitudes, normas, crenças, mais ou menos largamente partilhadas pelos membros de uma determinada unidade social”, observaremos que a edição de álbuns fez parte, de fato, das práticas de alguns coronéis do interior paulista.

Entendemos que Bento de Abreu Sampaio Vidal e Cândido Brasil Estrella, idealizadores, respectivamente, de A1 e A4, bem como autores dos capítulos históricos que inauguram tais impressos, podem ser qualificados como *coronéis ilustrados* por excelência. O termo *ilustrado*, aqui, refere-se à concepção iluminista de homem partilhada por ambos. O homem *ilustrado* é o sujeito que, utilizando-se do uso pleno de sua racionalidade, busca colaborar para o bem-estar geral por intermédio da sua ação no mundo (ROUANET, 1987; BOTO, 1996, 2002, 2017)²⁹. Está portanto, muito distante do estereótipo midiático relacionado à rusticidade/brutalidade desse tipo de personagem histórico.

Bento de Abreu e Cândido Estrella descendiam de ricos proprietários rurais. Aquele, paulista; este, fluminense. Os dois se envolveram com o desbravamento do estado de São Paulo, derrubando matas, construindo fazendas e incrementando as cidades e vilas em torno das quais construíram sua riqueza. Representantes típicos de um determinado tipo de cultura das elites agrárias das primeiras décadas do século XX, um e outro possuem biografias com pontos em comum.

Seu poderio econômico esteve relacionado ao mundo da terra — mas não só. Eles foram também donos de casas bancárias, de indústrias locais, além de empresários do ramo da cultura. Dedicaram-se com afincio ao *progresso* de suas regiões, postulando o uso efetivo do conhecimento científico e racional com vistas a melhorar a vida privada e social não apenas dos paulistas, mas da humanidade como um

²⁹ A5, o mais modesto dos álbuns, não apresenta uma seção claramente histórica. No entanto, das 29 páginas do álbum, seis delas se referem às iniciativas de Cândido Estrella na região.

todo. Como demonstrado nos capítulos anteriores, os próprios álbuns que conceberam e editaram são a encarnação desse ideal. Destaque-se que Estrella, além da autoria de A4, colaborou com seções históricas e poéticas em A2, A3 e A5.

Eles se firmaram, portanto, como pessoas privilegiadas por uma cultura formal, desenvolvida em vários domínios, enquanto, concomitantemente, se consolidavam como sujeitos familiarizados com práticas sociais cosmopolitas. E materializaram seus ideais civilizatórios em meio à *coisa pública*. Constituíram, desse modo, a seleta casta de proprietários rurais do interior paulista, na medida em que construíram seu poderio por intermédio de outras atividades — inclusive a jornalística.

Como atores que refletem o seu tempo e grupo social, ou as tensões que compunham o funcionamento de determinada sociedade pelo olhar de agentes detentores do poder, desencadearam e confirmaram a tendência centrípeta de observação do mundo. Os coronéis, não à toa, possuem biografias que iluminam os acontecimentos coletivos de toda uma época.

Destaque-se que não se propõe aqui, nem de longe, escrever uma narrativa edificante sobre Bento de Abreu e Cândido Estrella, legítimos representantes das elites agrárias brasileiras nos moldes da história política escrita em tempos remotos. De fato, não há qualquer inclinação para explicar a história coletiva — ou seja, a cultura, a sociedade, a economia e a política — única e exclusivamente por meio dos “grandes feitos” dos “grandes homens” ou “heróis”. Trata-se, em vez disso, de um recorte imperativo dado pela fonte, visto que, no caso especificamente do álbum de Araraquara (A1) e de Mirassol (A4), não foram “os de baixo” que os escreveram, muito pelo contrário. Conforme demonstrado anteriormente, trata-se de projetos editoriais das elites econômicas e de políticas regionais.

Bem sabemos que, a despeito de suas respectivas subjetividades, tanto Bento de Abreu quanto Cândido Brasil Estrella possuíam um mesmo *habitus*, ou seja, um conjunto incorporado de disposições e visões de mundo produzidos tanto pela origem social altamente privilegiada quanto pela socialização ocorrida na infância e na juventude.

Afinal, conforme bem ensinou Bourdieu (1998), são as condições materiais, bem como as afinidades sociais dos grupos, que se traduzem em uma determinada ideologia que acaba apropriada pelos indivíduos.

Na apresentação detalhada do teatro erigido por Estrella em Mirassol, por exemplo, deparamo-nos, no impresso A5, com uma descrição lapidar do processo civilizatório em curso, legitimado por intermédio das iniciativas educacionais e, por que não dizer, altamente regulatórias, aplicadas ao cotidiano das pessoas — “os de baixo” — por esses sujeitos.

Conforme observamos no excerto a seguir, não seria mais apenas o badalar do sino da igreja matriz a ordenar o dia a dia da pequena urbe, que nem luz elétrica tinha durante o dia. Com a inauguração do teatro, o tempo coletivo seria regido pela sirene dionisiaca, instalada no alto do “palácio da arte e da alegria” de Estrella. Ela comandaria o vaivém dos “habitués” do local. *Habitués* naturalmente educadíssimos, *bien sûr*.

Estrella crê — e faz crer — numa espécie de grande harmonia cidadina em nome da estética, da beleza e da arte.

Para facilitar aos habitués, puzemos uma sereia no alto do prédio, a qual dará diariamente a hora oficial, ao meio dia para todos os relógios da cidade (logo que houver força electrica de dia) e anunciará a hora da abertura da bilheteria do theatro, o que é uma grande comodidade para as famílias se guiarem, para se vestirem e chegarem na hora conveniente. E na hypothese de haver uma visita na hora, o apito da sereia será motivo bastante, educada que será a visita naturalmente, bastante para ella se ir embora, não impedindo que a família vá ao cinema ou ao theatro (A5).

No que concerne às ambiguidades desses sujeitos ilustrados, evidencia-se que a atuação de ambos foi fundamental para o desenvolvimento das funções urbanas das localidades sob sua aura. No entanto, ao mesmo tempo em que construíram hospitais, teatros e redes de esgoto onde antes havia pequenas vilas praticamente desabitadas — ou mesmo florestas —, ficavam isentos do pagamento de tributos e ainda recebiam subvenções legais que valorizavam sobremaneira seus pró-

prios empreendimentos. Portanto, conforme aumentava o progresso material de sua região, crescia também a glória — simbólica e financeira — em torno deles mesmos.

Fato é que assim nasceram e se desenvolveram muitas outras regiões do estado de São Paulo. Justamente por isso, a história dos caboclos, ex-escravos e imigrantes que abriam as matas à ponta de facão, bem como a dos índios que há séculos conheciam as melhores trilhas para se chegar à determinada paragem, há que ser ainda mais bem contada.

Bento de Abreu Sampaio Vidal

Bento de Abreu nasceu em Campinas (SP), em 1872, filho de Joaquim de Abreu Sampaio e Maria das Dores Sampaio Vidal. Lá, estudou no famoso colégio Culto à Ciência, um dos raros espaços de formação das elites paulistas à época (Souza, 2013). Descendia de comerciantes portugueses que vieram para o Brasil ainda no final do século XVI. Casou-se aos 22 anos com Maria Izabel de Arruda Botelho, oriunda das influentes e abastadas famílias Arruda e Botelho.

Conforme os dados biográficos oficiais, compilados no *Album de Araraquara*, quando Joaquim, seu pai, se mudou para Araraquara, boa parte da região era habitada por parentes da família: tios e primos. Foi o pai — que era fazendeiro e havia sido deputado provincial — quem, juntamente com os cunhados, fundou São Carlos³⁰.

Nos tempos em que viveu naquela cidade, Bento foi gerente da casa bancária da família e comerciante, além de fazendeiro. Ajudou a fundar a Santa Casa local, bem como a companhia de luz. Redigiu e fundou jornais ligados ao PRP – Partido Republicano Paulista. Entretanto, iniciou carreira política em Araraquara quando o banco da família em São Carlos faliu. Conforme relatos de memorialistas e historia-

³⁰ Uma análise detalhada das teses manejadas por Bento de Abreu para respaldar a ideia da nobreza da “raça paulista”, bem como a resignificação da antiga mitologia bandeirante operacionalizada em seus escritos históricos, pode ser encontrada em Campos (2017).

dores, tal fato prejudicou enormemente as famílias italianas que tinham dinheiro depositado na casa bancária.

Em Araraquara, foi vereador e presidente da Câmara Municipal, cargo que ocupou por trinta anos, por vezes de maneira concomitante ao cargo de deputado estadual, simultaneidade possível à época. (CORRÊA, 1967; VARGAS, 2000). Foi deputado constituinte em 1937 e 1938. Ajudou a fundar a Sociedade Rural Brasileira, em 1919, além de arquitetar a fundação do Teatro Municipal, da Santa Casa, do Conservatório Dramático e Musical e da Escola de Belas Artes. Foi, ainda, um dos responsáveis pela oficialização do Ginásio do Estado, pela fundação da Escola de Farmácia e Odontologia, da Escola de Agrimensura de Araraquara, do Hotel Municipal e da Companhia Paulista de Laticínios (CORRÊA, 1967; SOUZA, 2013). “Plantador de cidades”, conforme alcunha corrente, participou da construção de Santas Casas em Bauru, Pirajuí e Guariba, dentre outras localidades.

Possivelmente, a fundação de Marília, SP, é emblemática da mítica de moderno bandeirante em torno de seu nome. Conforme consta em seus discursos, a escolha do nome do município lhe ocorreu numa das viagens que fez para a Europa. Deparou-se, na biblioteca do navio, com um exemplar da obra *Marília de Dirceu*, de Tomás Antônio Gonzaga, de onde nasceu a inspiração para nomear o nascente município (CORRÊA, 1967, VARGAS, 2000).

Nada mais propício para os ares de mérito e honra que atravessam aquele contexto do que a evocação das líras de Marília de Dirceu (1792). Nas líras, o eu lírico se afasta da precariedade de uma presença frágil para compor-se na ordem da simetria métrica dos versos como um ser não suscetível de tornar-se vulnerável diante dos imprevistos da vida. Um ser humano seguro de si certamente ecoava como modelo no gesto de Bento, o ator social ao qual se alude aqui. Antonio Candido (1969, p. 123), ao referir-se a Gonzaga, afirma: “não caça momentos fugazes, nem prefere a notação rara e pitoresca do que só acontece uma vez. O que procura construir é a linha média da sua vida moral, num traçado seguro, equidistante do inexprimível e das exigências da clareza”.

Falamos de um ator que foi um dos pioneiros na exportação de laranjas para o exterior, tendo obtido êxito com as *Vidal Delitions Brazilian Oranges*, São Paulo, Brasil. Os trabalhos de Vargas (2000) e de Zioli (2006) analisam detidamente a trajetória de Bento de Abreu, com destaque para as suas redes de sociabilidade, itinerários formativos e estratégias de consagração econômica e política. Tais pesquisas iluminam esse personagem paradigmático das práticas de um determinado grupo social, do qual também fazia parte, em dimensão mais aca-nhada, mas não menos importante, Cândido Brasil Estrella.

Figura 45 – Bento de Abreu Sampaio Vidal, desde muito cedo conhecido pelos epítetos de “visionário” e “plantador de cidades”. Atualmente, no calendário oficial de eventos do município de Arara-quara, comemora-se o “Dia Bento de Abreu – Plantador de Cidades” em 17 de agosto.



Fonte: Câmara Municipal de Araraquara. S.d.

Cândido Brasil Estrella

Cândido Brasil Estrella, nascido em 1893, em Santa Maria Madalena, RJ, era filho do fazendeiro português Manoel Pereira da Estrella, e da brasileira Isabel Freixo Estrella. Conforme os dados obtidos por intermédio da fundação que hoje leva o seu nome, na cidade de Mirassol, SP, Cândido se mudou para Araraquara com 14 anos de idade, para aprender na prática o ofício de engenheiro com seu tio, José Teixeira Portugal Freixo, conhecido na região como “Dr. Portugal”. Esse tio trabalhava com a demarcação e venda de terras na região da Alta Araraquarense. Ao mesmo tempo em que fazia o ensino regular no Colégio Marchetti, de Araraquara, aprendia agrimensura e agricultura na lida diária com o tio (D’OLIVEIRA, 2009).

Dessa época, consta sua primeira incursão sertão adentro rumo a Rio Preto. Em suas memórias de menino, reproduzidas na parte histórica de A4, Cândido relembra o processo de ocupação das terras da qual foi ao mesmo tempo observador e partícipe: terras abundantes, férteis e, àquela época, desvalorizadas. Ignorância de uns, ganância de outros, ambiguidades do capitalismo paulista em plena construção, conforme podemos observar por meio de seu relato.

Eram terras ainda desvalorizadíssimas, cujas qualidades superiores não eram, infelizmente, nem reconhecidas como taes, nem aproveitadas, cultivadas, pelos seus habitantes locaes, pobres e bons caboclos “beira-corregos” como costumam chamar a esses bandeirantes inconscientes, mas reaes, que não sabendo o tesouro que possuíam em suas próprias mãos, com facilidade vendiam os seus direitos, todos, por pouco mais de nada, aos engenheiros que aqui trabalhavam, e eles — os donos dessa riqueza enorme (antigamente desprezada; hoje em dia assombrosa), iam-se mudando para mais longe ou deixavam-se ficar onde residiam, mas já então debaixo do domínio dos recém chegados, que nem sempre lhes reservavam ao menos um alqueire de terra, sequer para morarem como donos (...) Era ainda aqui tudo difficil, a começar pelas estradas, as quaes, com serem péssimas, eram poucas. Facto é que o valor das terras, até das melhores, era simplesmente ridículo. Um exemplo, e o leitor ficará pensativo: — Depois de medir a fazenda dos Ignacios, que hoje vale dezenas de milhares de contos de réis, Portugal

Freixo ofereceu a parte que lhe tocou, 2125 alqueires (nota bene: dois mil cento e vinte e cinco alqueires) situada toda em ótimos lugares, ofereceu tudo por 15:000\$000 (quinze contos de réis). E interessante: — assim mesmo não achou quem quisesse tanta terra por tão pouco dinheiro! (ESTRELLA, 1925).

Após um período circulando pelos confins paulistas — no ir e vir entre Araraquara e Rio Preto, ora montado em lombo de burro, ora viajando por meio de locomotivas entre uma ponta e outra da EFA —, ao completar 17 anos, mudou radicalmente de trajeto. Rumou para Paris, capital incontestada do que então se concebia ser o mundo civilizado entre seus pares.

Na “Cidade Luz”, o tio tinha velhos conhecidos — além de residência própria. Viveu, portanto, por quatro anos, num dos epicentros da *belle époque* ocidental, onde tomou contato direto tanto com o *savoir-vivre* francês quanto com a Sorbonne. Da experiência francesa, sobressai a afinidade com a obra de Augusto Comte, de quem se tornou seguidor convicto. A crença irrestrita no poder do progresso, da ciência, da instrução e da filantropia se transformaram em lemas recorrentes em seus escritos e práticas.

Ao regressar ao Brasil, em função da eclosão da Primeira Guerra, foi morar na capital do país. No Rio de Janeiro, inseriu-se rapidamente na vida literária local, e aproximou-se dos parnasianos Olavo Bilac e Coelho Neto. Passou então a publicar poemas naquele estilo literário em jornais e revistas diversas. Os fragmentos abaixo, retirados de A4, revelam a rima regular, o vocabulário rebuscado, a idealização de um amor pleno, características de seus escritos literários.

Momentos

Os lábios, quando estão unidos docemente

Tendo de cada lado um coração bem quente,

No amoroso bafejo:

Nascem favos de mel, nascem perfumes finos...

Nascem sonhos de luz, momentos tão divinos...

Gosto de rosa — um beijo! (ESTRELLA, 1925)

Se, no enunciado, temos o tema do encontro amoroso concentrado na figura de um beijo entre os amantes, no modo de dizer confirma-se o afastamento do “eu” lírico do calor da “carne” que pulsa de afetos. Fala-se no enunciado de um “coração bem quente”. Poderíamos, então, ser apresentados a uma semântica que se desenvolveria na ordem dos sentimentos vividos com intensidade. Mas o estilo de Estrella, alinhado ao parnasiano, confirma a rigidez da voz enunciativa. Para isso, torna o gosto “de rosa” do próprio beijo uma abstração intelectual a ser incorporada na ordem da inteligibilidade das coisas.

Estando na capital do país, Cândido Estrella logo recebeu o chamado do tio para o comando do eito nos limites fronteiriços do estado de São Paulo. O desejo de Portugal era de que o sobrinho assumisse as incumbências referentes às subdivisões, aos loteamentos, à venda e ao povoamento de grandes glebas de terra. Destaque-se que Portugal possuía, à época, algo em torno de 60.000 alqueires (mais ou menos 150.000 hectares) nas terras paulistas. Então, Cândido mudou-se definitivamente para lá. É dessa época também o casamento com Maria da Glória Medina, filha de Ricardo Alfredo Medina, diretor da Secretaria de Viação e Obras Públicas do Estado (D’OLIVEIRA, 2009).

Daí por diante, iniciou uma multifacetada vida por aquelas plagas. Foi comerciante de secos e molhados, bem como comprador de cereais em larga escala. Planejou e traçou o caminho de estradas e cidades — como é o caso de Bálsamo e Mira-Estrela. Construiu, em Mirassol, o Cine Teatro São Pedro — com projeto de Ramos de Azevedo.

Ainda em Mirassol, edificou o cinema local e o Hotel Municipal, e ajudou a fundar a Escola Normal. Foi um dos criadores da Associação Comercial, Industrial e Agrícola daquela cidade, instituição da qual foi presidente por mais de três décadas. Ajudou a fundar e a erigir a Santa Casa local, além de ter pleiteado ativamente para que os trilhos da EFA chegassem, em 1933, até a urbe.

Foi advogado, banqueiro, industrial e grande fazendeiro. Criou, em 1952, a Fundação Cândido Brasil Estrella, voltada principalmente para a assistência social, bem como para a construção de escolas (D’OLIVEIRA, 2009). Diferentemente de Bento de Abreu, político

nato, Cândido Estrella não exerceu cargo político — o que não significa que não tenha manejado indiretamente a *coisa pública*.

Em sua biografia, publicada no Album Ilustrado da Comarca de Rio Preto, é apresentado da seguinte maneira por Abilio Abrunhosa Cavalheiro, um dos organizadores da obra: “SNR. CANDIDO BRASIL ESTRELLA: o poeta-lavrador, que cultiva as letras ao mesmo tempo que a terra, glorificando-se com umas, ao mesmo tempo que se enriquece com outras — É um caso raro no gênero, mas é authenticco” (Album Ilustrado de Rio Preto, 1929).

Figura 46 – Cândido Brasil Estrella



Fonte: Album Ilustrado da Comarca de Rio Preto (1927-1929)

Raul Silva

Arantes (2010), responsável pela edição fac-símile de A2 (Rio Preto), ocorrida em 2010, é categórico ao afirmar que “o álbum foi patrocinado por 55 empresas, dentre elas as Lojas Pernambucanas” (Arantes, 2010, p. 5). Seu organizador, Raul Silva, nasceu em Sorocaba, SP, em 1887, e formou-se em Odontologia na Escola de Pharmacia e Odontologia de São Paulo. Mudou-se para Rio Preto em 1910, em busca de mercado de trabalho, como era comum entre os profissionais liberais do período em início de carreira. Afinal, segundo A2 anunciava, a crença que se construía à época era a de que “em Rio Preto só é pobre quem quer” (A2, p. 94).

Conforme dados biográficos depreendidos de A3 (Rio Preto), nessa cidade, Raul Silva foi um dos fundadores da Sociedade de Medicina e Cirurgia local. Dentista e homem de imprensa, havia sido redator dos jornais *O Mosquito*, *O Aurora*, *A Luta*, *A Paz*, *O 15 de novembro*, *Jornal do Commercio* e *A Cidade*, nos tempos de juventude. Organizou A2 (Rio Preto) e ainda delineou um panorama histórico sobre o esporte local em A3 (Rio Preto). Conforme indicado por Valle (1994), Silva foi também o fundador da rádio Rio Preto PRB-8, em 1935, emissora pioneira nos serviços de radiodifusão regional. Os dados biográficos presentes nos álbuns, bem como os registros dos memorialistas locais, demonstram que o dentista era um sujeito intrinsecamente envolvido com o mundo da cultura.

Contudo, são as considerações tecidas por Cavalheiro a respeito de Silva presentes em A3 (Rio Preto) que nos dão indícios — ficcionais? Grandiloquentes em demasia? — da sua figura. Tal qual um especialista em “fisiognomia” do século XVI, Cavalheiro proclama que do talhe do dentista, dos seus gestos, olhar e atitudes emergiam a potência de um homem verdadeiramente inteligente, dotado de “philosophia profunda”, ou seja, de uma disposição verdadeira da alma voltada para o mundo do intelecto.

Conforme bem ensinou Revel (1992, p. 172), a respeito dos famosos tratados de “fisiognomia” do século XVI que se disseminaram na aurora dos tempos modernos, “os gestos são signos e podem organizar-se numa linguagem; expõem-se à interpretação e permitem um

reconhecimento moral, psicológico e social da pessoa”. Não existiria interioridade que não se revelasse por intermédio do corpo. Esse corpo, por sua vez, revela-se por meio de gestos que podem ser considerados como uma maneira duradoura de “falar”, de sentir, de pensar e de se comportar no mundo, o que, tal qual sugerido por Bourdieu (1972), funda o *ethos*.

E se o corpo exprime a alma, se ele fala mesmo a linguagem do eu interior, consubstanciando a interioridade recôndita e a exterioridade manifesta, conforme indicações de Courtine e Haroche (2016, p. 38), Cavalheiro, ao discorrer sobre Silva, traz à luz a corporificação textual de um Raul Silva simples e refinado, discreto e erudito. Um intelectual *comme il faut*. Cavalheiro, ao falar do homem “de aspecto frágil”, mas de “raro valor”, nos apresenta o *ethos* do Dr. Raul Silva.

Logo que cheguei a Rio Preto, haviam-me falado de Raul, do seu talento e especialmente do seu feitio, que é caracterizado por uma *philosophia* profunda. Os que mais entusiasmamente me falavam dele, eram sempre os intelectuaes, a quem por instinto natural procurava sempre. Todos porém, eram uniformes na sua apreciação a Raul.

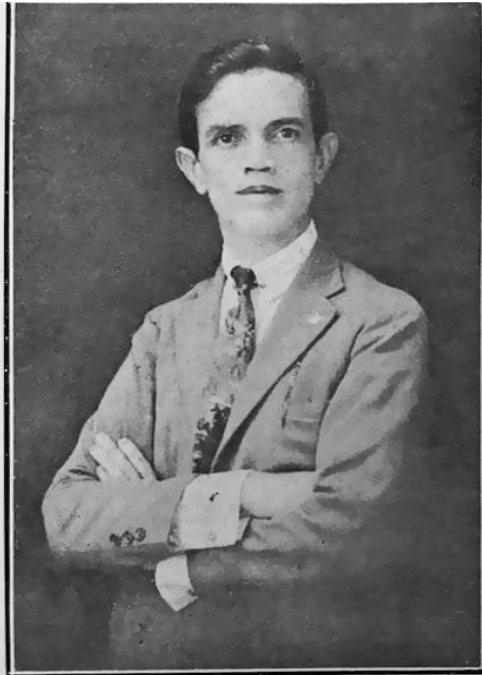
Uns diziam-me: - Alli há um homem meu caro amigo! Naquelle aspecto fragil e simples, esconde-se um homem de raro valor e solida envergadura. Não é rato de redacção nem vive de jornaes, mas ali onde o vê! É um jornalista de pulso e um observador fino.³¹

As fotografias de A2 (Rio Preto) não são assinadas. Alguns pesquisadores inferem que parte delas foi produzida por Theodoro Demonte, único fotógrafo a anunciar seu trabalho no álbum, em meio aos anúncios de guarda-livros (contadores), farmacêuticos, médicos, fabricantes de arreios e tantos outros atores e profissões inexoravelmente recobertos pela poeira do tempo. No entanto, muito possivelmente, essas fotografias eram o resultado do trabalho de outros fotógrafos que ganhavam a vida perambulando pelos sertões paulistas. Foi

³¹ Note-se que Cavalheiro constrói a imagem de Silva como um intelectual, ao mesmo tempo em que edifica a sua persona: ele também, “por instinto natural”, se identificava com os intelectuais locais.

apenas em 1917 que a família Demonte chegou a Rio Preto, enquanto o marco de 1918 confirma-se como a data da publicação de A2. Algum tempo antes, Theodoro acabara de fundar o seu ateliê.

Figura 47 – Raul Silva, organizador do Album de 1918, na fotografia destacada no impresso de 1929. Diferentemente das personalidades locais, que quase sempre posavam com leve rotação de rosto, o dentista encara a câmera no retrato.



DR. RAUL SILVA

Dentista, membro da Sociedade de Medicina de Rio Preto e autor das paginas que seguem sob a denominação de Rio Preto Sportivo

Fonte: Album Ilustrado da Comarca de Rio Preto (1927-1929).

Na direção de tais descrições, Lima (1993) demonstrou que os clichês produzidos pelos primeiros fotógrafos em atividade no Brasil eram rotineiramente comprados pelos editores, donos de livrarias e gráficas para a composição dos álbuns ilustrados, o que acabou colaborando decisivamente para a massificação da fotografia nos séculos XIX e XX. Esse pode ser o caso das fotografias estampadas em A2 (Rio Preto).

Figura 48 – Lista de assinantes das linhas telefônicas de Rio Preto, também organizada por Raul Silva (Lista de Profissões, Commercio e Indústria de Rio Preto e região em 1919). Dentre os profissionais elencados, consta Theodoro Demonte.

BOTEQUINS Frederico Bochi José Gomes da Silva Isaac Couriel Laurentino Arraio de Irmão Antônio Lopes Azevedo Vergina Bertolino & Comp.	Chalet do Povo Bento Corrêa Brito Francisco Garcia da Silva	FRUCTAS (Casas de) Julio Darso Pedro Canisse
BARS E CONFEITARIAS Bar Paulicéa High-Life Bar Isaac Couriel Bar Progredior Brasserie Bar Rio Branco	COLCHÕES (Fabricante) Viçtor Oliveira	FOLHEIRO Abílio Cezar de Andrade
CASAS DE INSTRUÇÃO Escolas Reunidas Crêche — Asilo Annalia Franco Colégio Rio Branco Escolas Municipais	CALDEIREIROS Francisco Antonio Felizola Vicente Agrelli	MACHINAS Singer Sewing Machine Comp.
CASAS DE DIVERSÕES Eden Parque Phoenix Cinema	COSTUREIRA Sebastiana Bittencourt	MOVEIS E FABRICANTES Alexandre Tambori Lerner de Irmão Anísio Spotti J. Fausto de Comp. Angelo Sala José Serench
COCHEIRA Domingos Zacharias	FERREIROS E FERRARIAS Isidoro Gonçalves Machado Francisco Martins Junior Tacipierre Palmirine Lourenço Rolfsen Januario Grise Domingos Grise Máx Braiad Isoldino Macenna	OURIVESARIAS E RELOJOARIAS Manoel Mendoca Braz Ursula Relojoaria Henrique Relojoaria Duque Casa Rocco Nicolau Chiacchio
CHALETES DE LOTERIAS Chalet Esperança	FABRICA DE FOGOS Serafim Henrique Eiras	PHOTOGRAPHIA Theodoro Demonte
	FABRICA DE VEICULOS Carlos Pinelli	PADARIAS Padaria Central Miguel Julien

Fonte: Album de Rio Preto (1918-1929).

Botequins, bares e confeitarias, casas de instrução, casas de diversão, “chalets” de loterias. Dentre tais rubricas, destaca-se o lugar do assinante Theodoro Demonte na dimensão do exercício da fotografia.

A lista telefônica, como conjunto organizado de sentido do qual temos à mão uma página, aponta para práticas cotidianas, indivi-

duais e sociais que certamente reverberam na prática argumentativa do álbum ilustrado.

Interrogar como tais práticas atravessam a organização dos álbuns e, ancoradas em temas recorrentes que despontam entre o álbum de uma cidade e de outra, reconstróem a vida cotidiana de então, certamente ajuda na aproximação do corpo do leitor contemporâneo com a sociedade daquelas cidades, em que o espaço não deixa de ser uma arena de conflitos sociais.

Interrogar como as apreciações éticas recorrentes sobre o mundo tematizado nos álbuns favorece a percepção de que o exterior habita o interior e de que o contexto não é mero envelope de cada álbum cria condições para que se experimente, via discurso, o tempo, o espaço e a pessoa que sustentam os exemplares examinados.

Sob tal direção de olhar descritivo dos fatos, os dados biográficos, longe de constituírem uma determinação externa da organização interna da obra de cada ator considerado, remetem a práticas e formas de vida que aumentam as possibilidades da experiência do pensamento no trato oferecido com nossos álbuns e no papel que cada ator desempenha no limiar entre a organização interna de cada álbum e as movimentações contextuais que cercam e atravessam cada volume dos cinco exemplares aqui considerados.

Theodoro Demonte

Fotógrafo, cineasta e engenheiro, Theodoro Demonte nasceu em Bocaina, SP, em data desconhecida, e faleceu em Rio Preto, em 1964. Era filho de fotógrafo e, logo que fundou seu ateliê, passou a manter exposições fotográficas permanentemente visitadas pela população local. Juntamente com os irmãos, José, Pedro e Lauro, foi pioneiro na produção não apenas dos registros fotográficos, mas também da filmografia regional. Criou a Cinematografia Progresso, em 1920, posteriormente chamada de “Demonte Filmes e Cinematografia Progresso”. Fez documentários a partir de 1927, além de ficções em parceria com Abilio Cavalheiro, como *O Suicídio*, por exemplo (ARANTES, 2001; VALLE, 1994).

Como fotógrafo, Theodoro mantinha-se atualizado por intermédio da relação de amizade com o fotógrafo alemão Otto Stuck, que lhe enviava máquinas, peças e orientações técnicas — adaptadas por ele à realidade do sertão paulista. Conforme indica Dinorah do Valle (1994), Theodoro foi um dos pioneiros no Brasil a realizar retratos em tom sépia. Ele e os irmãos ficaram famosos pela produção de documentários regionais sobre os mais diversos assuntos: carnaval, procissões, natureza etc. Eles foram, além disso, famosos empresários de salas de cinema nos anos de 1950. Nas palavras de Dinorah do Valle, seus documentários atraíam verdadeiras multidões de expectadores, que causavam “enchente no Eden Park” (VALLE, 1994, p. 42).

Oswaldo Tonello, em suas Memórias de São José do Rio Preto, relata que, desde 1919,

A cidade foi muito bem servida de fotógrafos com os especialistas da época, Irmãos Demonte. Eram os melhores, não por serem os únicos, mas pela qualidade de seu trabalho que deixou sinais no Álbum da Comarca. Os Demonte não pararam na fotografia e suas técnicas. Foram também cinematógrafos, chegando a fazer um média metragem que unia ficção e realidade, contando a tragédia da moça que se suicidou em Icém, na Cachoeira do Marimbondo. Cachoeira que desapareceu, com a construção da Usina Hidrelétrica de Fronteira. No tempo das filmagens, não havia rodovia nem pontes para atingir o local. Ia-se em sacrificada viagem pela Estrada Boiadeira, passando por Nova Granada, Tejo, Ingaí e atravessando a perigosa ponte sobre o Rio Turvo. Além do filme de ficção que fez sucesso no Éden Parque, os Demonte faziam filmes comerciais sobre fazendas, empresas, prédios e apanhados panorâmicos, hoje de grande valor como documentos históricos. Como Rio Preto não tinha edifícios altos, os Demonte tiravam fotos panorâmicas da cidade indo até a mata do Zé Turco, à beira da Estrada Boiadeira (hoje, rua Independência), na altura da Vila Aurora. Lá, havia uma grande árvore de Jatobá, de tronco reto, medindo mais de vinte metros de altura, galhada de quatro na copa. Que fizeram? Pregaram, tronco acima, pequenos sarrafos de madeira, improvisando uma escada até a galhada, e ali prepararam uma base plana, em forma de assoalho. Sobre ele, armavam suas máquinas nos tripés e tiravam excelentes vistas da cidade.

Eu, meus irmãos e outros jovens subíamos também nessa árvore pela “escada” dos Demonte. E nos tempos de jatobás maduros, entre novembro e dezembro, era um sem-fim de comer jatobá (TONELLO, 1998, p. 35).

Figura 49 – Theodoro Demonte, responsável pelas fotografias de A3, apresentado aqui por Cavalheiro como “esforçado companheiro”.



Fonte: Album Ilustrado da Comarca de Rio Preto (1927-1929).

Cavalheiro conta que a concepção e montagem fotográfica de A3 se deu na casa dos Demonte, “onde surgiu e se concluiu toda a parte photographica que ilustra a obra e que no meu modo de ver é de todas a mais importante” (A3). Valle (1994), por sua vez, revela que quem “bateu, revelou, retocou e copiou as 1.054 páginas” que compõem A3 foi Theodoro. Segundo análise de jornalista, Demonte

Viajou com Laurito e Cavalheiro até onde Judas perdeu as botas para focalizar fazendas, casas de comércio, hospitais, consultórios, escri-

tórios, estradas, rios, belezas naturais, edifícios públicos, ruas, prédios, logradouros e pontes. Recebeu em seu ateliê centenas de personagens, de prefeitos a vendedor de loterias, buscou o melhor ângulo de velhos, moças da sociedade, crianças, grupos familiares. Fez flagrantes, fotografou ilustrações, colorizou fotos. Mas não foi reconhecido como autor (VALLE, 1994, p. 41).

“Mas não foi reconhecido como autor” pelos organizadores de A3, Abilio Abrunhosa Cavalheiro e Paulo Laurito. De fato, a despeito de Cavalheiro reconhecer a importância do trabalho de Theodoro, ele é apresentado pelo organizador como uma espécie de “auxiliar” técnico.

Paulo Laurito

São escassos os dados encontrados sobre Paulo Laurito, jornalista e coautor de A3. Sabemos que ele nasceu em Franca, em 1898, e faleceu em Rio Preto, em 1968. Editou a revista *A Phalena*, e os jornais *A Epoca* e *O Município*. Além de homem de imprensa, também administrava com o pai, Carmine Laurito, a Casa Brito, conhecida como Livraria Laurito. O fato é que a biografia de Laurito está inextricavelmente atrelada à confecção de A3 e, portanto, às histórias de vida de Theodoro Demonte e Abilio Abrunhosa Cavalheiro. O prefaciador de A3, Nunes Ferreira, informa que Laurito

Tomou a si o custeio, as despesas da impressão, e bastaria consignar isto para que do valor da sua cooperação tudo estivesse dito. A muito mais se estendeu sua ação. Está acima de qualquer encomio o esforço que votou ao empreendimento, bastando dizer, para pôr em relevo tão decidido auxílio, que Paulo Laurito foi a pessoa com quem Abilio Cavalheiro pôde contar nas memoráveis ocasiões, não poucas, em que aperturas e dificuldades de monta o arrastaram ao desalento.

Conforme depoimento colhido por Valle (1994), Laurito não apenas ajudou a financiar a obra, como também escreveu parte dos perfis das personalidades presentes naquele artefato. Conforme narrativa de um dos retratados, “Muita gente escreveu naquele Álbum, cada

um escreveu a sua parte. Por exemplo, a minha e a do meu irmão Aniloel Nazareth foi ele que escreveu” (VALLE, 1994, p. 35).

Na reprodução da figura 50, coincidentemente, o comércio do pai de Laurito, o italiano Carmine, é anunciado na mesma página que o consultório do dentista Raul Silva, autor de A2. Já a figura 51, retirada da abertura de A3, apresenta Laurito e Cavalheiro em destaque.

Figura 50 – Anúncios da Casa Brito, pertencente a Carmine e a Paulo Laurito; e do consultório de Raul Silva, à época chamado de “gabinete dentário”.

CASA BRITO
DE
LAURITO & FILHO

ARTIGOS PARA BARBEIRO E ALFIAITE, ESPAN-
DORES, OCULOS E PINCE-NEZ,
INSTRUMENTOS, ETC.

COMPLETO SORTIMENTO DE GRAMMOPHONES,
DISCOS, AGULHAS, VIDROS, ESPELHOS,
QUADROS, ESTAMPAS, MOLDURAS,
ARTIGOS ESCOLARES E PARA ESCRITORIO,
PAPEIS, LIVROS, ETC. COMPLETO
SORTIMENTO DE LIVRARIA.

UNICO DEPOSITARIO DOS AFAMADOS FOGOS DA
"FABRICA FARAONE".

LARGO DA MATRIZ -- TELEPHONE, 73
RIO PRETO

GABINETE DENTARIO

DR. RAUL SILVA
Cirurgião
Dentista

DIPLOMADO EM 1909 PELA ESCOLA DE PHARMACIA
E ODONTOLOGIA DE S. PAULO.
EX-AJUDANTE DA CADEIRA DE BACTERIO-
LOGIA DA MESMA ESCOLA.

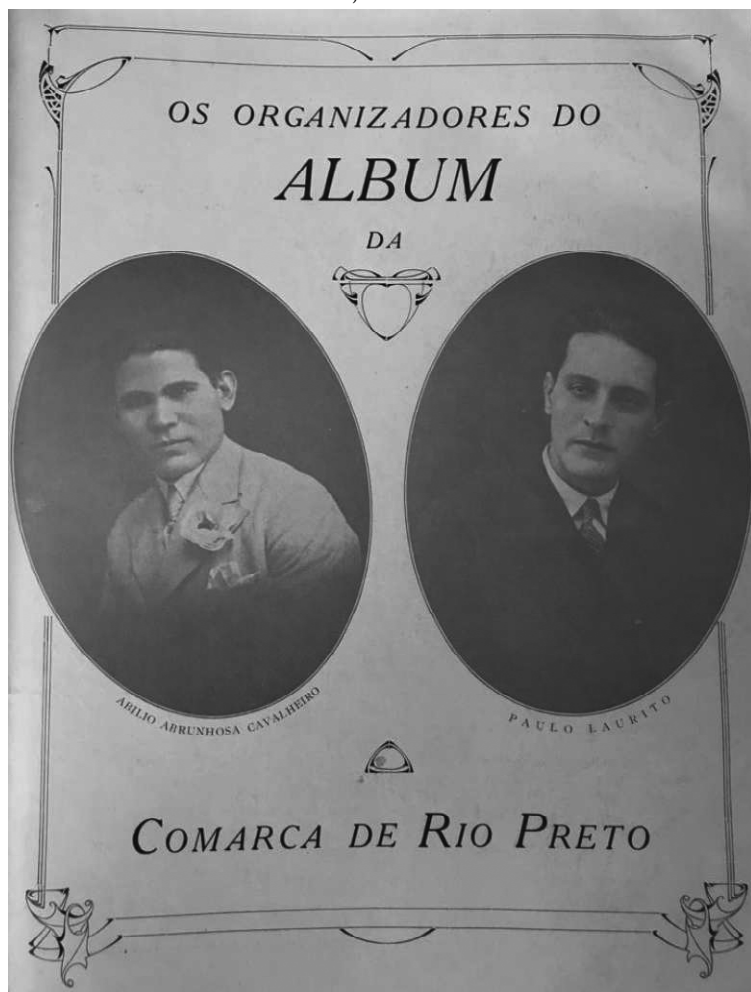
FAZ TODO E QUALQUER TRABALHO REFERENTE A'
SUA PROFISSAO. NO MAIS BREVE ESPACO
DE TEMPO, GARANTINDO DURABILIDADE E
ESTHETICA.

Trabalhos sem dôr.
PREÇOS MODICOS, A' DINHEIRO E A PRESTAÇÕES.

**RUA PLINIO DE GODOY
RIO PRETO.**

Fonte: Album de Rio Preto (1918-1929).

Figura 51 – Abilio Abrunhosa Cavalheiro e Paulo Laurito, artífices do Album Ilustrado da Comarca de Rio Preto, 1927-1929.



Fonte: Album Ilustrado da Comarca de Rio Preto (1927-1929).

Abílio Abrunhosa Cavalheiro

Mas talvez seja o português Cavalheiro, nascido em 1894, a figura mais atraente e enigmática nessa história de artífices de álbuns. Ao que parece, ele veio aos 24 anos para o Brasil, em 1918, residindo inicialmente em Santos e, posteriormente, em São Paulo. Dedicou-se ao jornalismo em ambas as cidades e, em 1925, em parceria com Sylvio Floreal, fundou a revista *A Flexa* na capital, publicação de vida efêmera. Floreal, à época, já era o conhecido escritor de *Ronda da meia-noite*.

Interessa destacar que, entre uma viagem e outra para o sertão paulista, ora trabalhando como vendedor, ora fundando jornais e revistas, Cavalheiro se mudou para a região de Rio Preto em 1925, onde “determinou-se a fazer dela uma documentada propaganda”, a produzir “reportagens fotográficas” ou “ilustradas”, “descrições”, “estudos e apreciações” por intermédio da confecção de A3.

Se pensarmos, juntamente com Menotti Del Pichia, que o conhecimento dos sertões do estado, bem como do caráter, da raça e da “alma” paulistas era um dos grandes temas da intelectualidade do período, conforme tão bem demonstrou Ferreira (2002), perceberemos que, ao fim e ao cabo, Cavalheiro, à sua maneira, se assemelhava ao poeta de *Juca Mulato* ao construir uma epopeia muito própria. Conforme Del Pichia exultava em seu poema

Hoje que, em Rio Preto, o cow-boy nacional reproduz, no seu cavalo chita, a epopeia equestre dos Rolandos furibundos; que o industrial de visão aquilina amontoa milhões mais vistosos que os de Cresço; que Edu Chaves reproduz com audácia paulista o sonho de Ícaro, porque não atualizarmos nossa arte, cantando essas *Iliadas* brasileiras? (PICHIA, 1917).

No caso de A3 — e nas palavras de Cavalheiro —, “epopéia tormentosa” para a edificação de um “gigante gráfico” que, com “muito brilho, muito português e muita delicadeza de expressões”, era apresentado como um “belchior polycromico” por um homem tido como de “trato urbaníssimo” pelos outros colaboradores.

Colaboradores que, no final das contas, lhe faltaram, já que ficamos sabendo, por intermédio de Ferreira, que o português “contou

com muitos colaboradores que, por motivos de mim não sabidos, faltaram com a ajuda prometida, e elle próprio teve de avocar a feitura da mór parte dos capítulos”.

Interessante observar que, em meio a “tanto brilho”, Cavalheiro não deixava de mencionar o penoso processo de produção do álbum, que, no final de contas, durou quatro longos anos. Com o estilo que lhe era peculiar, relembra

Logo que fiz circular os primeiros annuncios sobre a publicação da obra batendo depois de porta em porta em busca de elementos que me permitissem a sua elaboração, esbarrei com toda a espécie de obstáculos secundados por uma visível má vontade, que daria para desconcertar ao mais conformado de todos os homens.

Comecei então por analysar a origem d’essa indisposição generalizada que o povo não sabe esconder, e um dia, fere-me a retina, a luminosa explicação do enigma.

O povo na sua santa ingenuidade, já havia sido burlado muitas vezes com iniciativas do mesmo gênero. Falar-lhes pois, de um álbum era o mesmo que prevenil-o de mais um assalto á bolsa e um abuso á boa fé. Os altos “picaretas” sociaes — ultima espécie de ave de rapina — explorando com modalidades diversas este ramo de publicidade, tinham assinalado a sua passagem com os mais abjectos e desavergonhados de todos os processos de falcatrua, ultrapassando em cynismo e audácia, aos próprios vigaristas ou batedores de carteira. (CAVALHEIRO, 1929)

Argerami, por sua vez, rememora, no seu parecer sobre A3, o início do périplo de Cavalheiro, Laurito e Demonte. Cavalheiro, em particular, passou da situação de estranho que causava desconfiança a detentor de uma aura de “infatigável batalhador” na luta pela construção da história de toda a região. Segundo relato, Argerami cotidianamente passara

a topar, por essas empoeiradas e ensolaradas ruas de Rio Preto, com o infatigável batalhador que é Abilio Cavalheiro, sempre com uma pasta de couro, muito gorda, debaixo do braço, acompanhado de photographo e auxiliares. Por ahi, por esse mundão, por essas estradas intermináveis

que, como uma rede de veias cortam a nossa comarca, muita vez na celeridade de um cruzar de autos, divisamos no fundo de uma fordeca nosso Abílio com sua pasta de couro cada vez mais gorda, a ir ou a voltar de uma viagem de reportagem e preparo para o Album (ARGERAMI, JACINTO. *Apreciação ao Album. Album Ilustrado da Comarca de Rio Preto, 1927-1929*).

Cavalheiro permaneceu na cidade até as vésperas do lançamento do álbum, em 1929, e, depois, mudou-se sem deixar rastro. Recentemente, a pesquisa de Silva (2019) desvelou pistas sobre os caminhos trilhados por ele após a mudança de Rio Preto — e sobre os motivos relacionados ao fracasso retumbante que foi a publicação de A3.

Conforme demonstrado pelo pesquisador, após se mudar de Rio Preto, Cavalheiro continuou a vida como jornalista, contribuindo sobretudo com o jornal carioca *Gazeta de Notícias*. Era um polemista convicto. Apesar de o Album fazer a propaganda dos políticos ligados ao PRP, com destaques de página inteira para as figuras de Washington Luís, Júlio Prestes, Heitor Penteado e Ataliba Leonel — apresentados como “espíritos fulgurantes” e de “maior relevo na actualidade” —, em comício realizado em Rio Preto, às vésperas tanto do lançamento de A3 quanto da revolução de 1930, Cavalheiro defendeu veementemente a Aliança Liberal, ligada a Getúlio Vargas.

Para Silva (2019), as posições sempre polêmicas de Cavalheiro, além do custo altíssimo de 150 mil-réis por unidade, motivaram o fracasso da edição de cinco mil exemplares — e a falência dos Laurito (pai e filho), maiores investidores da obra³².

³² Silva (2017) realizou aproximações interessantes para demarcar que o valor unitário de 150\$000 réis do Album Ilustrado da Comarca de Rio Preto foi um dos motivos do seu fracasso de vendas. Conforme relatado pelo pesquisador, tal valor era destoante das características do seu público mais imediato. Vejamos alguns dados: Receita de Rio Preto em 1927: 731:997\$951 réis (Fonte: Album Ilustrado da Comarca de Rio Preto, 1929); vencimento mensal de um servente de escola estadual paulista: 150\$000 réis (Fonte: Projeto de Lei nº 47, do estado de São Paulo, de 1920); valor da subvenção do estado de São Paulo às escolas particulares de ensino primário na zona rural, com ensino e docentes brasileiros: 150\$000 réis (Fonte: Projeto de Lei nº 44, do estado de São Paulo, de 1927); valor do aluguel de uma casa de quatro cômodos, situada na região central da capital do estado de São Paulo: 150\$000 (Fonte: jornal *O Combate*, de 18 de

Porém, segundo Dinorah do Valle (1994), seria justo que o fotógrafo Theodoro Demonte fosse mencionado não apenas como coautor de A3, mas também como produtor, já que, ao fim e ao cabo, teria sido ele quem pagou sozinho a luxuosa edição para a Duprat Mayensa após a bancarrota dos Laurito. No entanto, na apresentação de A3, Cavalheiro reputa aos Laurito todo o montante financeiro investido.

Sem o apoio financeiro do velho Laurito, que para salvar o nome do filho e a grande responsabilidade que lhe cabia como um dos organizadores, não exitou em arriscar tudo quanto possuía ao seu dispor, embora isso representasse o fructo de uma vida honesta cumulado em muitos anos de trabalho intenso (...) Um arrojado accumulo de responsabilidades financeiras vieram cahir em cheio sobre o credito e as reservas econômicas do Snr. Carmo Laurito, exigindo-lhe compromissos e sacrifícios pecuniários, que so um homem de coragem e grande integridade de character, poderia alterar os nobres predicados da sua honra moral (CAVALHEIRO, A3).

De qualquer maneira, a edição de A3 nem de longe alcançou o sucesso esperado. Nelson Demonte, irmão caçula “dos Demonte”, em entrevista concedida em 1964, afirmou que se lembrava muito bem de Theodoro entregar três cheques, de 60 contos cada um, para a editora paulistana. Conforme relatado, “quando o álbum fracassou financeiramente todos perderam seu trabalho, mas Demonte perdeu trabalho e capital. Não lhe sobrou nem a glória de autor. O único retorno do dinheiro gasto, foi um piano no valor de 3 contos e 500 mil réis que lhe foi entregue por Laurito” (VALLE, 1994, p. 42).

Quando lançado, em 1929, às vésperas da Revolução de 1930 e em plena crise mundial capitalista, Cavalheiro dava por encerrado o seu extravagante texto épico.

outubro de 1927); valor do Album de Jaboticabal – 1925 (200 páginas): 10\$500 réis (Fonte: jornal Correio Paulistano, de 27 de abril de 1925); valor do Album de Amparo – 1930 (300 fotografias): 20\$000 réis (Fonte: jornal Diário Nacional, de 21 de janeiro de 1930); valor que a Prefeitura do Rio de Janeiro dispensaria para a confecção do Album Brasil-Bélgica – 1920: 30:000\$000 (Fonte: jornal Correio Paulistano, de 9 de outubro de 1920).

Felizmente após tantos percalços, tantas dúvidas e tão ansiosas perspectivas, o álbum...apareceu... É bem verdade que apareceu velhinho, de cabelos brancos e músculos atrofiados, como uma aberração teratológica de parto difícil, que o tempo houvesse fecundado nas entranhas da própria eternidade. Mas apareceu!!... E, agora, se tem virtudes ou defeitos, que o julgue na crítica como entender, porque nenhum dos seus conceitos melindrará a nossa susceptibilidade (CAVALHEIRO, A3).

Texto do herói Cavaleiro no qual despontava, em traje de gala, a temática educacional, conforme observaremos a seguir.

5. A educação como epifania

Os sentidos da educação no período

É consenso no campo historiográfico que a geração de 1870 foi a primeira a pensar a escolarização como motor da história nacional. Entre as possíveis razões que sustentam essa perspectiva está o fato de que, no cerne das ambições dos primeiros republicanos, estava a confiança de que a evolução da sociedade dar-se-ia por intermédio do voto consciente e da disseminação da instrução. Eis a consolidação de um ponto de vista altamente conservador, orientado por princípios de liberalismo e democracia.

Tal perspectiva foi esquadrihada por pesquisadores que indicavam existir, entre os grupos sociais dominantes da época, verdadeiro repúdio às iniciativas de transformação revolucionária. Acreditava-se que a mentalidade e o corpo do cidadão a serem construídos seriam moldados lenta e progressivamente, dentro da miragem positivista tão em voga, e enfeixada no lema “ordem e progresso” (CARVALHO, 1990; SCHWARCZ, 1993; SCHWARTZMAN, 2000).

Na escola, dar-se-ia a necessária e contínua transformação dos indivíduos, sujeitos que simbolicamente formavam um *organismo social*, ora tido como corrompido e degenerado, ora compreendido como potência de uma competência vindoura. Do chão escolar emergiriam brasileiros sadios, higiênicos, ordeiros, patriotas, cômicos de seus deveres cívicos, futuros trabalhadores aptos a se adaptarem às modernidades — reais ou ansiadas - de novos porvires. Por isso, a escola foi tomada, daquele momento em diante, como elemento fulcral para a

solução de todos os graves problemas sociais brasileiros, justamente por ser compreendida como o espaço ideal para esse hipotético *continuum* transformador da realidade nacional. Mantinham-se os olhos voltados para o futuro cravado no ideal de perfeição forjado por um princípio deontológico (dever ser perfeito) a ser obrigatoriamente alcançado.

Tal fato foi demonstrado por Jorge Nagle (1974), em seu clássico *Educação e sociedade na Primeira República*, bem como por Carlos Monarcha (1999, 2009), Heloísa Rocha (2003), Luciano Faria Filho (2000), Maria Lucia Hilsdorf (2003), Marta Carvalho (1989, 1998), Rosa Souza (1998, 2000, 2001), Vera Valdemarin (2004, 2014) e tantos outros pesquisadores que se debruçaram sobre a temática da história da educação republicana, enfocando tanto a atuação dos diferentes agentes quanto a diversidade de práticas e representações que construíram o universo escolar do período.

Tais pesquisadores identificaram que foram os conhecimentos oriundos dos campos médico, jurídico, psicológico, pedagógico e arquitetônico, dentre outros, que compuseram o mosaico de saberes constitutivos do próprio campo educacional brasileiro, que então se estabelecia com relativa autonomia em relação aos demais.

A centralidade da temática educacional como pauta altamente relevante do debate público em curso naqueles tempos foi também confirmada por Bomeny (2001), que identificou ser nas primeiras décadas do século XX, particularmente nos anos de 1920, que se espraiou entre os intelectuais de distantes regiões do país, bem como de diferentes graus de consagração simbólica, a aguda consciência que tinham a respeito do que indicavam ser a “mancha” da nação, ou o “cancro” que corroía o organismo social — o analfabetismo generalizado.

Daí as críticas contundentes e recorrentes — são famosas as campanhas do período pelo combate ao analfabetismo — em relação tanto ao alto índice de crianças fora das escolas quanto à insuficiência de instituições escolares de todos os níveis, urbanas ou rurais, voltadas para a formação dos brasileiros. A denúncia da escassez de professores formados oficialmente igualmente balizava tais críticas.

O analfabetismo disseminado era compreendido como uma doença de efeitos perversos que impedia a emergência de um novo país, livre e democrático. Segundo Bomeny (2001), trata-se de um movimento singular na história brasileira, movimento em que os intelectuais foram tomados por uma espécie de crença na missão de reformar o Brasil por intermédio da educação: “Uma verdadeira religião cívica tomou aqueles homens das letras, da educação, da psicologia, das ciências sociais” (BOMENY, 2001, p. 41).

Além disso, historiadores e sociólogos ressaltam que a escola do período era dualista, pois, embora se erigisse sob o lema do ensino para todos, propunha, na verdade, de um lado, a ampla educação popular direcionada para o ensino elementar e profissional, e, de outro, uma educação científica, voltada para as elites condutoras das massas. A última era realizada por intermédio do ensino ministrado nos poucos e elitizados ginásios e faculdades existentes.

Partia-se do pressuposto de que cada grupo social desempenharia seu lugar no *organismo* que envolvia as interações sociais mencionadas: sobre os pés e as mãos do “povo” sustentar-se-ia um cérebro iluminado, o da “elite guia”, num movimento de sinergia utópica e de usufruto de benefícios supostamente mútuos. Essa antiga miragem iluminista — a do *organismo social* cuja estrutura opera em sincronia perfeita — encontrava terreno fértil nos diferentes campos científicos que se institucionalizavam fortemente no período, como os anteriormente elencados.

Jorge Nagle (1974), em seu trabalho seminal, apontou que nos anos de 1920, historicamente tão próximos da Proclamação da República, renasceu de forma fulgurante este antigo pressuposto iluminista: o de que o motor da história era a escolarização. Monarcha (2009) observa que a autointitulada geração de modernos dos anos de 1920 era tributária dos antigos modernos de 1870, afirmando que “a geração de 1920 mantinha, conscientemente ou não, identidade com os modernos das épocas precedentes”; e que “a geração de 1920 atualizava antigas aspirações ao interpenetrá-las com as coordenadas culturais de seu tempo” (MONARCHA, 2009, p. 77).

Por isso, o autor esclarece que a disseminação da instrução era esperança social compartilhada tanto pelos republicanos históricos quanto pelas gerações posteriores — particularmente aquelas de 1920 e 1930.

É para a escola de massas, terra de missão, que convergem as ambições das autoridades públicas; pelo derramamento da instrução, colocar-se-ia ordem nas ideias e disciplina nos sentimentos individuais e coletivos. Numa palavra, do fascínio pela escola deflui o desejo de nela ancorar os mecanismos de boa integração social: moralização, coesão e salvaguarda da ordem nacional. Em síntese, no lugar de tensão e conflito, função e regra (MONARCHA, 2009, p. 120).

É exímia a ideia de Monarcha de que nos anos de 1920 e 1930 a crença no poder transformador da educação era uma verdadeira *epifania* compartilhada por determinados segmentos das elites econômicas e culturais nacionais. Não se trata, evidentemente, da ideia de epifania no seu sentido religioso, mas da “manifestação ou percepção da natureza ou do significado essencial de uma coisa”, conforme classificou Houaiss.

Se o léxico não afina semanticamente com aquele do campo religioso, não deixa de tangenciar tal significação. O elemento de uma certeza absoluta, afastada da percepção da precariedade do corpo como experiência humana, histórica e social, certamente constitui alguma intersecção com a epifania religiosa. A certeza no porvir de mérito e de glória por meio da ação transformadora da educação era da ordem da ilusão *de um* mundo melhor, único e soberano, não da ordem de possibilidades de descobrimento, pela experiência educacional, da pluralidade de mundos possíveis. Eis a confiança consubstanciada num sem-número de práticas e de discursos que giravam em torno da escola e de seus sujeitos.

Não é difícil fazer a conexão da paixão do mérito, veiculada pelos álbuns ilustrados, com o afeto primordial que movia tais pensamentos sobre a educação em tais períodos. Retomamos Aristóteles, para quem são homens dignos de mérito “aqueles a quem muitos que-

rem ser semelhantes, ou de quem muitos querem ser conhecidos ou amigos” (ARISTÓTELES, 2003, p. 73).

A ideia da transformação do educando em um ser humano “melhor” e da “evolução” de um país certamente encontra respaldo no simulacro dos homens dignos de mérito previstos pelo filósofo grego. Se, de um lado, pela perspectiva do filósofo, entendemos o mérito como efeito de sentido produzido pela linguagem, de outro, ao contemplar as tensões que subjazem à confiança calcada no princípio de evolução, deparamo-nos com a abstração da presença do corpo próprio: o corpo em experiência sensível, o corpo em construção como agente e coprodutor da própria educação — o corpo do educando.

Conforme Carvalho (1998), o tema da reconstrução do país via educação foi o alicerce sobre o qual se assentou a fundação da própria Associação Brasileira de Educação (ABE), ocorrida no ano de 1924, na cidade do Rio de Janeiro, e com ares de homogeneidade de princípios, apesar da heterogeneidade ideológica e social de seus associados.

Certamente, o princípio de reconstrução se compôs, na prática, como força sem recuos. Era a reconstrução de um país que se tornava cada vez mais complexo em função dos ventos irrefreáveis da nossa modernidade tropical: capitais que nasciam ou que se agigantavam; sertões ancestrais que exibiam antigas agruras; novos sertões onde o engenho humano parecia operar de maneira incessante um progresso fetichizado, posto que a ele se atribuíam, ao mesmo tempo, poderes científicos que eram, contraditoriamente, quase mágicos (SEVCENKO, 1992, 1998, 2001).

Nesse contexto de fé disseminada no poder determinante da educação, deparamo-nos com a temática em grande destaque nos álbuns ilustrados do sertão paulista. O sentimento do mérito necessário, que estava a mobilizar a visão de mundo, casava-se bem com a temática ufanista dos álbuns. Entre o mérito e a vocação ufanista desses álbuns, instala-se, como linha de força, a perspectiva de transformação do país em *um* Brasil melhor e do educando em *um* ser humano melhor: não *os* brasis; não *os* seres humanos. De permeio se define, na ordem da doxa imperativa, a função do educador no funcionamento da sociedade.

Afinal, se aqueles impressos eram produzidos e consumidos porque era moda, se eles se tornaram moda devido ao fato de que propagandear terras e pessoas de mérito incontestável era um ótimo negócio político, econômico e cultural, nada mais eficiente do que alardear as conquistas educacionais como provas incontestes da fertilidade do pensamento humano. Paralelamente, quando despontam as conquistas regionais e as figuras heroicas dos conquistadores, é a cultura geral da nação em marcha para a ordem e o progresso que é revestida de valor maior.

Observemos um pouco esse cenário educacional ilustrado, composto por grupos, ginásios, creches, professores e professoras, diretores e entusiastas do assunto “educação” em geral. Assim, encerramos o trato analítico em relação a esse movimento historiográfico marcado pelo “recorte” dos velhos vestígios do passado no tempo presente (CERTEAU, 2020 [1975]). Buscamos, simultaneamente, apreender o movimento do ir e vir pelos trilhos da Ferrovia Araraquarense das décadas de 1910 e 1920. Dessa forma, finalizamos a imersão nesses antigos artefatos culturais, que, se hoje se encontram saturados por camadas de memória, não deixam de vir à luz, movidas as cinzas do tempo que os recobrem.

Uma educação fulgurante e algumas *zonas de castigo*

Rosa Souza (2001) identificou que as fotografias escolares perpetuaram um estilo recorrente de representação. Tal estilo se construiu em torno de uma cultura visual que envolveu o registro das atividades cotidianas desempenhadas por professores e alunos, bem como dos rituais, das festas e da arquitetura. De acordo com a pesquisadora, construiu-se “uma certa identidade e representação padronizada” (2001, p. 79) sobre esse universo. Essas fotografias cristalizaram a imagem que os sujeitos escolares procuraram criar tanto sobre si mesmos quanto sobre as instituições das quais fizeram parte, num processo fortemente marcado pela interação entre a cultura intramuros (propriamente escolar) e a cultura em geral.

Vidal e Abdala (2005) e Abdala (2013), por sua vez, afirmam que tais fotografias constituíram um instrumento de poder acoplado à prática educacional. Elas foram também, segundo as autoras, utilizadas como ornamento e suporte de memória de pessoas e lugares. Além disso, tornaram-se registros que estabeleceram vínculos e hierarquias entre os sujeitos escolares, e entre eles e os que estavam fora da escola. Abdala (2013), em especial, elabora em sua tese análise e distinção entre fotografia *da* escola (quando a escola é o tema); e fotografia *na* escola (quando a fotografia é utilizada como recurso didático ou quando é exposta nas paredes das próprias escolas, adquirindo inegável poder formativo).

A autora confirma que a circulação de imagens escolares por intermédio de cartões postais sobre a capital paulista era prática cultural partilhada desde fins do século XIX. Demonstra então, à luz das reflexões inaugurais de Lima e Carvalho (1997), que as fotografias escolares, sobretudo aquelas relativas à monumentalidade arquitetônica, invariavelmente compuseram os álbuns ilustrados da cidade de São Paulo. Um processo equivalente de circulação de imagens escolares em álbuns ilustrados foi verificado por Campos (2017), e por Silva e Campos (2020).

Nas fotografias extraídas do *corpus* de análise que ora trazemos à luz, observamos instituições escolares de diferentes tipos e graus de distinção. Notamos que todas elas são fotografadas como amostras do acalentado progresso regional, hipoteticamente experimentado por todos os cidadãos. Grupos, ginásios, escolas de datilografia, creches. Diretores, professores, alunos e festividades foram registrados como provas não apenas do desenvolvimento em curso, mas, principalmente, dos altos valores compartilhados pelos habitantes da região. A tal “religião cívica” comungada, conforme apontado por Bomeny (2001), atravessava as muitas páginas dedicadas ao assunto nos artefatos.

Nas imagens reproduzidas a seguir, primeiramente se destaca, como representação discursiva da visualidade fotográfica, a grandiosidade incontestada do grupo de Araraquara (fig. 52). Em registro ascensional do estúdio Pérez, temos exemplares da iconografia fotográfica

que colaboram para a construção da percepção grandiosa do espaço localizado pela câmera.

A monumentalidade do espaço e do tempo parece pairar quase que de forma sobrenatural sobre o jardim cuidadosamente construído. Tudo está em ordem simétrica ali: cerca, jardim, janelas, transeunte, guia, legenda, calçada. Nada é da ordem do excesso na fotografia, visto que o grupo escolar representa a medida exata ou a “justa medida” como ideal cumprido da perfeição dos corpos, do mundo e do que se quer comunicar: a tradição e a soberania de um lugar. O ideal de perfeição, de ordem e progresso para a nação e para o universo escolar reverbera na construção enunciativa da foto.

Em seguida, a monumentalidade do 1º Grupo de Rio Preto (fig. 53), prédio exuberante, em registro que visa destacar signos urbanos diversos — e não apenas a escola. O ângulo escolhido pelos De-
monte enfatiza a rua Bernardino de Campos (“um trecho”, conforme indicado na legenda) e a movimentação das pessoas num dos veios comerciais mais importantes da cidade. Daí o ângulo preferencial para informar ao leitor em legenda que a rua, de tão admirável, contava, inclusive, com o grupo escolar.

Estamos diante de um exemplo de enquadramento de uma “vista” ou “aspecto urbano”, conforme diriam Lima e Carvalho (1997), no que diz respeito aos álbuns da capital. Anúncio de comércio na esquina, vendas abertas, homens e crianças em circulação são fatores flagrados pela câmera que inspiram no expectador alguma disposição afetiva. Trata-se da fruição da experiência da modernidade capitalista firmada esteticamente por meio da imagem. Poste de luz elétrica disponível para iluminar a escuridão da noite. Grupo escolar devidamente funcionando e pronto para acolher a infância brasileira. O olhar do enunciadador da foto seleciona o que é motivo de honra e mérito para a cidade, para o Brasil, tudo tecido sem omitir o viés que contempla o papel da educação.

Ambos os prédios foram erigidos com recursos do governo do estado. O primeiro, em 1903, e o segundo, em 1916. No entanto, o de Araraquara foi tombado pelo Conselho do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo (Con-

dephaat) em 2002, enquanto o de Rio Preto foi demolido em 1962 para dar lugar ao fórum local.

Rosa Souza (1998) revelou a importância da emergência e disseminação desses famosos prédios escolares. A autora comprova que eles passaram a fazer parte da história arquitetônica das cidades, tamanha a força simbólica que deles emanava. Segundo Souza (1998), os grupos geralmente eram construídos em locais de grande visibilidade, ou seja, eram levantados em lugares onde os passantes pudessem olhá-los, admirá-los, desejá-los, enfim. Transformaram-se em verdadeiros “templos de civilização”, conforme expressão consagrada em seus estudos. Por intermédio de tais pesquisas, apreendemos o fato de que os primeiros grupos surgiram em São Paulo, em fins do século XIX, e que a forma de organização e difusão do projeto foi irregular por todo o estado e país ao longo do século XX. Porém, mesmo apresentando uma disseminação desigual, eles se constituíram no mais importante projeto republicano de educação popular.

No caso dos grupos de Araraquara e Rio Preto, destaque-se que ambos fazem parte ainda hoje da cultura visual perpetrada não apenas pelos álbuns em suas edições originais ora contempladas. Segmentos dos álbuns tiveram e têm reproduções feitas pelos veículos de comunicação. Jornais e revistas e, nos últimos anos, as mídias sociais, sejam estas oficiais ou particulares, recorrem às fotografias preservadas nos álbuns para evocar diversos aspectos da memória social paulista. No exercício da memória evocada pelos veículos midiáticos, despontam as imagens dos grupos escolares, e despontam como fulcro do papel da educação alinhado ao ideal de presença do período envolvido.

O primeiro prédio do grupo escolar (fig. 52) foi erigido em rua de sólidos paralelepípedos, que remontam a uma antiguidade com ares atemporais. Poderíamos dizer que é possível escutar o silêncio monumental que exala desse registro, ou experimentar certa serenidade ao mirar esse instante fotográfico do Estúdio Pérez. O outro grupo (Fig. 53), por sua vez, levantado em pleno chão de terra batida, denuncia a inevitável mocidade do *far-west*. É barulho e movimento o que escutamos e observamos ali.

Ambos os registros comportam, cada qual à sua maneira, os sonhos de grandeza dos velhos e dos novos paulistas, de Araraquara e de Rio Preto. Tradição e juventude, amalgamadas num passado-presente-futuro em plena aceleração “progressista”, legitimam o princípio de continuidade que sustenta — no âmbito da ética (posição moral do sujeito diante do mundo) e no âmbito da estética (posição do corpo como percepção estética ou sensível do mundo) — a representação do papel da educação naqueles idos e vividos.

O enquadramento fotográfico (fig. 52) certamente contribui para a construção do princípio de continuidade ética e estética, seja na foto que aparece no álbum, seja na reprodução de fotos desse teor, que são retomadas por mídias contemporâneas. Na figura 52, que retrata o Grupo de Araraquara, por exemplo, o ângulo favorecido para o olhar do espectador contempla a centralidade do prédio, para configurar o ideal escolar na ordem da centralidade dos eventos do mundo. Se o enunciador da foto privilegia a luminosidade, da qual emergem os contornos do estabelecimento de ensino, se ele se postou a boa distância para captar o flagrante da foto, temos a perspectiva firmada de quem observa e faz observar a monumentalidade não apenas do prédio, mas dos ideais que o sustentam. O ângulo baixo do posicionamento da câmera entra como componente que torna mais sensível o efeito de imponência para o objeto fotografado.

Se, na fotografia do Grupo Escolar de Araraquara, a presença do sujeito humano foi bastante rareada, já que apenas uma figura humana, possivelmente uma menina, foi aí flagrada pela câmera no extremo esquerdo do cenário; na fotografia do primeiro grupo escolar de Rio Preto, as coisas se processam de modo diferente. Perdemos, com a foto do Grupo Escolar de Rio Preto, o ângulo que privilegiava a centralidade de visão, centralidade em que se ancorava o primeiro grupo. Perdemos, simultaneamente, o efeito de previsibilidade, favorecido, na primeira foto, pela simetria das formas das janelas, que, como manchas escuras, delimitam os intervalos entre luz e sombra.

Com a segunda foto (fig. 53), se perdemos algo em relação à primeira, ganhamos paralelamente outros efeitos. A centralidade, na segunda foto, deslocada para o horizonte do fim da rua, dispõe o prédio

Figura 52 – Grupo Escolar de Araraquara.³³

Fonte: Album de Araraquara (1915).

escolar na lateral esquerda. Representado não na íntegra pelo enquadramento escolhido pelo enunciador da foto, o prédio tem diminuído seu efeito de imponência absoluta. Enquanto isso, as figuras humanas, flagradas em movimento, acenam para um mundo em transformação e em inacabamento junto com tal transformação.

Ambas as fotos monocromáticas têm em vista privilegiar a vida escolar de uma época, apresentando-se, entretanto, de modo diferente em relação ao “como” fotografar, o que reflete e refrata distintos ideais de presença.

³³ As figuras 53, 54, 61, 62, 66 e 67 foram publicadas, em outra chave de análise em Campos (2017).

Figura 53 – Grupo Escolar de Rio Preto.



Fonte: Album Ilustrado da Comarca de Rio Preto (1917-1929).

Observamos que, justamente pelo fato de os grupos escolares serem signos inconfundíveis do processo civilizador em curso — processo do qual, conforme temos demonstrado, os álbuns do interior paulista são, ao mesmo tempo, sujeitos e objetos —, eles ganharam inequívoco destaque nas páginas dos artefatos analisados. Importante notar que a imponência arquitetônica, bem como a preservação da construção ao longo das décadas que se seguiram às suas respectivas edificações, se coaduna à antiguidade das cidades em que os álbuns foram impressos, ou seja: o Grupo de Araraquara resiste ainda hoje como prova incontestada da preservação das tradições operada naquela cidade, enquanto o de Rio Preto veio abaixo.

Vale observar, ainda, que mesmo as provas fotográficas de outras iniciativas, talvez menos grandiosas do que aquelas relativas aos grupos acima apresentados, eram ressaltadas nos álbuns do interior como signos da anunciada *evolução* experimentada. Podemos observar esse movimento nas imagens a seguir, que revelam uma espécie de precariedade orde-

ra, ou, melhor dizendo, de apaziguamento em relação ao futuro, em meio ao sertão do sertão: uma escola rural da região de Araraquara (fig. 54); o segundo grupo escolar de Rio Preto (fig. 55), funcionando em prédio alugado; e as Escolas Reunidas de Mirasol (fig. 56), numa arquitetura absolutamente díspar em relação à figura 52.

Mantém-se, entretanto, entre a figura 52 e a 54, a simetria das formas da visualidade a ressaltar o ideal buscado de “ordem e progresso” como um ideal de presença. Deparamo-nos com uma construção que privilegia o número 3, disposto em recursividade. À formação triangular das três divisões do prédio, sucedem as três aberturas de janelas para cada um deles, enquanto três palmeiras, distribuídas na frente da construção, compõem o efeito de jardinagem sóbria. Fotografia posada, ou seja, sem lugar para o imprevisto, torna coerente a percepção de mundo lá na figura 52, e cá, na figura 54.

Enquanto a delimitação da imagem nesse registro fotográfico do 2º Grupo Escolar de Rio Preto privilegia não a visão frontal, mas a visão angular, que realça a localização da instalação numa das esquinas da cidade, a homogeneidade de construção do mundo se mantém em relação às outras construções. À regularidade da distribuição e das formas das janelas, se alinha o efeito de solidez da construção.

Junto ao prédio fotografado, para que se perceba o projeto feito para durar no tempo e no espaço, está o que a câmera não descartou: a sugestão da entrada do grupo, dada pelo mastro em que se iça a bandeira, símbolo da institucionalidade preservada nas práticas aí levadas a efeito. Um dos encantos desse documento está nas estratégias discursivas da legenda. Entre elas, a ideia de que o prédio não é próprio. Trata-se do prédio onde *funciona* o grupo escolar. Aqui cabe alguma aproximação com o que Michel de Certeau (1998, p. 100) nomeia como tática. Enquanto prédio em que se pratica a educação, mas prédio instalado em lugar não próprio, o grupo escolar confirma a tática de um sujeito que aproveita as ocasiões. Diz Michel de Certeau (1998) que a tática “opera golpe por golpe, lance por lance. Aproveita as ‘ocasiões’ e delas depende”. Eis outro ângulo do progresso, que, vinculado à ordem, não se consuma como tão ordenado.

Figura 54 – Escola rural da região de Araraquara (Americo Braziliense).



Fonte: Album de Araraquara (1915).

Figura 55 – 2º Grupo Escolar de Rio Preto e Escolas Reunidas de Mirasol.



Fonte: Album Ilustrado da Comarca de Rio Preto (1927-1929).

Figura 56 – Grupo Escolar de Barra Dourada (Comarca de Rio Preto).



Fonte: Album Ilustrado da Comarca de Rio Preto (1917-1929).

Outro encanto, visível na legenda da foto, está no emprego do advérbio de tempo “recentemente”, a provar o quanto o documento histórico faz o corpo do observador recuar ao passado que habita o presente, o que não exclui o futuro já projetado entre uma temporalidade e outra. “Recentemente”, para o enunciador da legenda, corresponde ao “ontem” relativo ao tempo presente dele, o enunciador. Para nós, o “recentemente” da legenda remete aos idos das primeiras décadas do século XX. O que é ontem para o enunciador da legenda é uma anterioridade da anterioridade, é o longínquo tempo de “então”, concentrado entre os anos de 1915 e 1929, para nós.

No que diz respeito especificamente às escolas rurais, também chamadas de escolas isoladas, a historiografia nos conta que, se as compararmos com os famosos grupos, emergem da comparação determinadas precariedades. São precariedades constituídas por carências de toda ordem: primeiramente, de mão de obra, visto que muitas delas eram criadas e não providas de recursos suficientes para um bom funcionamento devido à ausência de profissionais dispostos a morar no campo.

À ausência de mão de obra se seguiam outras necessidades básicas: de água potável, de banheiro, de ventilação, de carteiras, de materiais didáticos, de professores formados, enfim (SOUZA-CHALOPA, 2019, 2020; LIMA, 2020). Novamente, o conceito de tática de Michel de Certeau ecoa no entendimento que temos agora do grupo escolar instalado em zona rural. Completa o autor, ao discorrer sobre o não lugar da prática vinculada à tática: “este não-lugar lhe permite sem dúvida mobilidade, mas numa docilidade aos azares do tempo, para captar no voo as possibilidades oferecidas por um instante” (CERTEAU, 1998, p. 100-101). Apenas podemos aproximar o fenômeno grupo escolar ao conceito de tática de Michel de Certeau, pois a identidade simbólica da prática escolar exercida numa construção não imponente, ou mesmo imprópria, ultrapassa a precariedade física, posta à luz pela fotografia.

Se, nos “templos de civilização” estudados por Souza (1998), eram as inovações não apenas físicas, mas, sobretudo, pedagógicas que supostamente eram praticadas no seu interior e que os álbuns queriam, de fato, enunciar — tais como a graduação do conteúdo, a classificação e seleção permanente dos alunos, os exames rígidos e provas finais, a existência de diretores e professores trabalhando em pretendida comunidade, a existência de um tempo racionalizado, regrando todo o cotidiano escolar —, nas escolas rurais, a exceção do que era enunciado em A1 (Araraquara), a situação era bem outra.

Em A2 (Rio Preto), por exemplo, Raul Silva traía o tom propagandístico do impresso ao afirmar que, quanto à criação de escolas na região, “tudo que se tem feito deve-se exclusivamente aos próprios recursos do município. O Governo Estadual (...) não se dignou a mandar construir até hoje, sequer, o Grupo Escolar, sacrificando-se dessa forma a instrução da infância a que a Camara Municipal já não pôde mais socorrer (A2)”. E, se o tom em A2 é de indignação, o de A3 (Rio Preto), publicado dez anos depois, é de cólera.

Da pena de um sempre hiperbólico Cavalheiro, saem rios de tinta denunciando faltas e urgências educacionais de toda ordem: de escolas primárias e secundárias, públicas e particulares, situação que parecia envergonhar e afligir muitos dos moradores daquelas plagas.

De que servirão as riquezas materiaes oferecidas pela opulência de um solo ubérrimo aos nossos filhos ou netos, se estes são falhos de cultura ou ilustração de espírito, para desenvolver a sua actividade e tomar lugar de destaque perante as sociedades civilizadas? O que importam finalmente, todas as pompas douradas de uma civilização obturada com a massa bruta de uma ignorância crassa? Que prazer terão os paes de amanhã, em vêr os filhos cheios de dinheiro e conforto, se são ineptos, fracos e imbecis? A razão da felicidade humana não provém do dinheiro e sim da inteligência. Sem cultura e educação moral, poderemos ser imensamente ricos, mas nunca deixaremos de ser idiotas. A nossa grandeza econômica pode-nos reduzir quando muito, a burros de carga ou bode expiatório de todos os que cuidaram com mais carinho do seu desenvolvimento intellectual (CAVALHEIRO, A3).

É o mesmo autor que irá se aprofundar no combate dramático e, por vezes, divertido, acerca das necessidades da educação pública não apenas regional, mas brasileira. Cavalheiro afirma ser no mínimo desconcertante o estado em que os moradores de Rio Preto se encontravam, visto que, embora ricos, eram, em grande parte, ignorantes. Por isso, segundo o autor, os riopretenses começavam a “reflectir que ser rico, é muito agradável, mas ser ignorante é uma espiga dos diabos”.

E assim se construía e se reconstruía o tema das “faltas” em relação às necessidades educacionais de então. Tal gesto não se desenvolvia sem incorporar à voz do enunciador a denúncia, segundo a qual tal situação se vinculava a uma demanda coletiva, que urgia ser atendida pelos administradores públicos.

Nos cafés, nos theatros, na igreja, nas ruas, ou mesmo em casa com as portas trancadas, não se fala de outra cousa que não seja de Escola Normal. Gymnasios, Escolas de Commercio, Dactylographia, Tchygrafia, etc, etc, O povo, dirse-ia que acordou envergonhado dentro do marasmo da sua ignorância, e começa a gritar pelo ensino, como um mendigo faminto pode gritar por pão, na incerteza de saber em que porta o encontrará. Precisamos de ensino, queremos escolas, pedimos pela imprensa, pedimos nos Bars e em toda a parte ninguém nos atende (CAVALHEIRO, A3).

Vale destacar que o autor se posiciona fortemente em defesa dos investimentos na educação pública — uma das mais importantes bandeiras de luta dos autointitulados pioneiros da educação no período — enquanto embebe seu texto com metáforas dicotômicas construídas em torno das ideias de luz e trevas, céu e inferno, sabedoria e ignorância, todas elas amalgamadas à ideia do acesso da população ao estudo formal — ou da falta dele. Um estilo, aliás, bastante característico dos artigos em circulação na imprensa periódica de então, que giravam em torno do “problema da instrução pública”.

Temos sede de luz, necessidade de ilustração, de verdade e de beleza, e então lembramo-nos furiosamente da escola, do mestre e do ensino, mas... a sorte, numa ironia satânica, faz rodar nos velhos gonzos uma porta rustica e, abre-se-nos a tulha empanturrada de milho, feijão, palha e batatas. Ora, com esse manjar não se aprende a ler nem se ilustra o espírito, mas como a empedernida rotina dos nossos maiores acha isso interessante, trata de afundar sorrateiramente no seu insondável desmazelo e, as gerações novas se quiserem latim ou philosophia, que vão á tulha roer batatas (CAVALHEIRO, A3).

Interessante observar que a identificação e denúncia dos problemas educacionais da região, fato verificado em A2 (Rio Preto), A3 (Rio Preto), A4 (Mirassol) e A5 (Mirassol), é inexistente no austero A1 (Araraquara), impresso que cumpria sobriamente a função tanto de propaganda quanto de certidão de nascimento de uma terra/gente de aparente altivez imemorial. Os próprios dados, didaticamente explicitados em formato de tabela, revelam uma situação de ordenamento e civilização: as salas são divididas entre masculinas, femininas e mistas. Dentre todos os matriculados, a grande maioria frequenta as aulas, à exceção da turma noturna, destinada, como sabemos, aos trabalhadores urbanos. Todas as escolas, em sua totalidade, têm professores. Os números trazem consigo uma informação clara e adequada, o que é compatível com o que entra na composição semiótica do álbum da cidade de Araraquara, visto como um conjunto de significação.

Figura 57 – Dados educacionais de Araraquara.

26

ALBUM DE ARARAQUARA

ESCOLAS ESTADUAES

N.º	NOMES	Matr.	Mens.	Freq.	SEDE	PROFESSORES
1	Munic. de Foz de Iguaçu	306	306	31	STO. ANTONIO	Vespasiano Varga
2	Faz. de Itaipu	32	32	28	MUNICION	Melero de Lima
3	Munic. de Santa Lucia	31	31	28	SANTA LUCIA	André Wagnier
4	Faz. de Santa Lucia	28	28	26	SANTA LUCIA	Isidoro Borges
5	Munic. de Alagoas	28	15	13	SANTA LUCIA	Maria Clara dos Santos
6	Munic. de São Paulo	42	42	40	Américo Brasileiro	Bento de Jesus
7	Munic. de Goiás	41	41	30	ARARAQUARA	Augusto Cesar
		238	160	78	296	

ESCOLAS MUNICIPAES

N.º	NOMES	Matr.	Mens.	Freq.	SEDE	PROFESSORES
1	Munic. de Campinas	24	24	22	Est. Casimiro Borges	João Athanasio Baitz
2	Faz. de Campinas	30	30	28	Est. Casimiro Borges	Isidoro Lopes
3	Munic. de São Paulo	38	38	26	M. dos Machado	Henri Arago
4	Munic. de São Paulo	26	14	12	SANTA LUCIA	Zerolinda Silva
5	Munic. de São Paulo	31	16	15	Est. ITAQUETUBA	Colêzina Brulhas
6	Munic. de São Paulo	28	15	13	RIO DE JANEIRO	Cyrlia Rocio
7	Munic. de São Paulo	34	13	10	Rio de Janeiro	Clotilde Maria
8	Munic. de São Paulo	16	16	15	Santa Lucia (Alagoas)	Tejano Nogueira
		230	134	95	207	

GRUPO ESCOLAR

N.º	NOMES	Matr.	Mens.	Freq.	SEDE	DIRECTOR
1	Gr. E. de Araraquara	799	341	452	ARARAQUARA	Antônio Gomes Brito

ESCOLAS PARTICULARES

N.º	NOMES	Matr.	Mens.	Freq.	SEDE	PROFESSORES
1	Américo Brasileiro	150	100	50	ARARAQUARA	Dr. Rufus Leno
2	Colégio de São Paulo	28	28	28	"	Jorge Correia
3	Colégio de São Paulo	50	30	20	"	Maria Gonçalves
4	Colégio de São Paulo	66	66	66	"	E. Barreira, Oliveira
5	Colégio de São Paulo	29	29	29	"	Rodrigues, J. de Marchi
6	Colégio de São Paulo	27	27	27	"	Luiz Galvani
7	Colégio de São Paulo	14	14	14	"	Luiz Galvani
8	Colégio de São Paulo	13	13	13	"	Luiz Galvani
9	Colégio de São Paulo	20	12	8	"	Luiz Galvani
10	Colégio de São Paulo	32	32	32	"	Luiz Galvani
		435	357	78		

Resumo total do numero de alumnos

Escolas Estaduais	1209	1001	718
Escolas Municipais	230	134	95
Escolas Particulares	435	357	78
Grupo Escolar	799	341	452
TOTAL	1693	1098	893

Araraquara, Junho de 1914.

Dr. L. Chrysostomo de Oliveira
Imprimeiro Municipal

Fonte: Album de Araraquara (1915).

Por outro lado, a realidade de muitas das escolas existentes seriam adentro, sem professores formados ou mantidas por meio de professores leigos, bem como a simbologia generalizada entre os docentes de que a região de Rio Preto era um horror, verdadeira “zona de castigo”, de onde era necessário fugir o quanto antes, estão presentes em análises fronteiriças àquelas feitas por Cavalheiro, o artifice do álbum da cidade (A3). São análises das quais apreendemos um tom mais baixo e menos hiperbólico da voz que enuncia.

O jornalista Dario de Jezus apontava que a ignorância e o obscurantismo eram a realidade dos moradores camponeses, que conviviam com poucas escolas que haviam sido construídas (ou adaptadas); e que elas estavam abandonadas, já que os mestres simplesmente não chegavam. E que, se e quando chegavam, fugiam rapidamente em busca de paragens menos hostis e mais próximas da capital. Eram muitos os obstáculos: a distância, o fato de Rio Preto ser “ponta de

linha” da estrada de ferro, a representação coletiva e simbólica criada em torno das disputas de terra etc.

Temos, de facto, fazendas com 30, 40, 50 e mais famílias de colonos, villas com 80, 100 e mais casas, em que o recenseamento acusa a existência de 80, 100, 150, 200 e mais creanças em idade escolar, onde não existe uma só escola e onde todo esse preciosíssimo elemento de juventude vae crescendo no mais completo obscurantismo (...). De facto, as escolas creadas na comarca orçam 51. Destas, conservam-se ainda vagas 39 e as 12 outras só puderam ser providas por professores leigos (...). Os professores de outras regiões do Estado, diplomados por escolas muito distantes desta zona, de modo algum buscam esta comarca. Todos temem a nossa zona, pela sua grande distancia da Capital e também pelo facto da estrada de ferro chegar só até a nossa cidade e a maioria dos outros municípios estarem a grande distancia daqui, obrigando a viagens prolongadas (...). Temem, também os professores esta zona — como aliás ainda muita gente que não nos conhece de perto — pelo infundado receio de falta de segurança que infundadas informações lhes produzem no espirito e pelas quaes Rio Preto é ainda uma zona deserta, barbara, perigosa e onde impera o banditismo. Destarte, não poucas vezes já, tem se registrado o caso de voltarem professores desta cidade, pois, aqui chegando, já um tanto desanimados pela grande distancia vencida, vêm-se mais desolados ao saber que ainda têm que vencer mais 8 ou 10 leguas de sertão para acharem a sua escola em monte Aprazível, Tanaby ou José Bonifácio. Depois mesmo que se dê a localização de um ou outro professor nessas regiões — o intuito dele é livrar-se o mais breve possível da zona, tendo-se registrado já também o caso de escolas reunidas que comportam perfeitamente 4,5 ou 6 classes, estarem funcionando com uma única classe, como sucede presentemente com as escolas de Tanaby, que dispunham até já pouco unicamente de um diretor, o qual também foi exonerado a pedido tendo deixado a sua função de diretor e professor ao mesmo tempo. A zona é conhecida entre o professorado pela denominação de zona de castigo (...) Uma Escola Normal é a grande necessidade da comarca de Rio Preto. (Jezus, A3).

Há que se destacar que a necessidade da criação de Escolas Normais regionais era uma das mais importantes bandeiras desfralda-

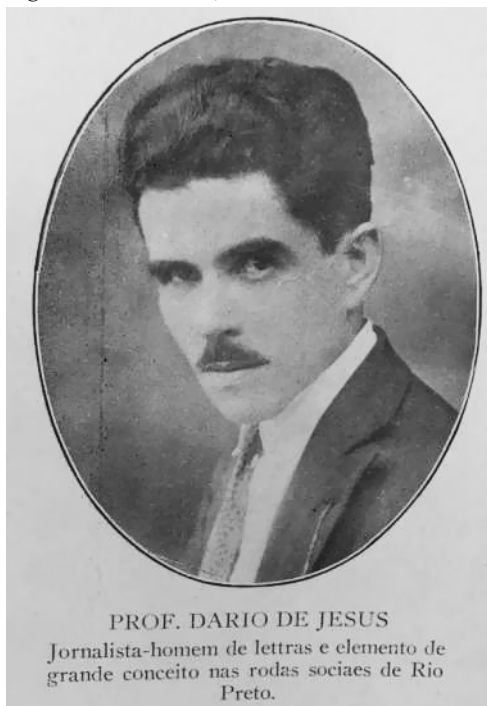
das não apenas por Dario de Jezus, autor do diagnóstico, mas também por Cavalheiro e Estrella, artífices, respectivamente, dos álbuns das cidades de Rio Preto (A3), e de Mirassol (A4 e A5). Sabemos que a questão do não provimento das escolas era tida como ponto nevralgico dos inegáveis problemas educacionais regionais, e questão incessantemente debatida pelos intelectuais locais nos jornais em circulação do período, o que acontecia em franco diálogo com as campanhas para erradicação do analfabetismo que ocorriam em âmbito nacional (Campos, 2004).

Interessante notar que, se, em 1929, Dario de Jezus já usufruía de autoridade no campo da educação, a ponto de ter sido convidado por Cavalheiro para elaborar um panorama sobre o assunto para A3 (Rio Preto), em 1915, ele era o professor da seção masculina da escola rural de Americo Braziliense, conforme observado na Fig. 62, reproduzida no álbum de Araraquara (A1). O fato de Jezus ser o responsável pelo texto justifica-se, ainda, por ter sido ele o encarregado do primeiro recenseamento educacional da região, realizado no ano de 1920, conforme identificado por Arantes (2006).

O personagem era importante na cena cultural regional nas primeiras décadas do século XX. Foi jornalista de *A Notícia* e *O Município*, além de autor de livros ficcionais sobre o mundo rural e de biografias de personagens locais. Fundou, em 1922, o Instituto Cesário Motta de Educação; em 1916, tornou-se professor do 1º Grupo Escolar e do Collegio Jovens Sírios, além de ter sido um dos fundadores da Cia de Transportes e Melhoramentos de Rio Preto (Arantes, 2006). Um “homem de letras”, conforme atesta a legenda da foto oficial.

Se o olhar desafiador, dirigido de modo diagonal ao observador, foi privilegiado pela enunciação fotográfica, a legenda, em complementaridade com o gesto que perpetua no instante fotográfico a pessoa pública na ordem do mérito, confirma o jornalista e homem de letras como um “elemento de grande conceito”. Somos relançados ao princípio do mérito, linha de força passional que tece a semiose, ou o conjunto de signos que compõe os álbuns.

Figura 58 – Dario de Jesus.



Fonte: Album Ilustrado da Comarca de Rio Preto
(1927-1929).

Sobre o papel de tal jornalista e dos outros atores com função afim no funcionamento da sociedade no período, destacamos o fato de que as escolas normais funcionaram de forma bastante precária no Brasil no início de sua história. Abriam e fechavam cotidianamente em função de decisões políticas contraditórias e equivocadas ao longo do século XIX. Não obstante, é inegável que elas se disseminaram por todo o país, transformando-se num espaço vital para a formação de professores, particularmente após o advento da República, quando a escola normal, assim como os grupos escolares, se transformaram em signos da modernidade pedagógica que se pretendia instaurar (MONARCHA, 1999).

Como vemos, não foi um movimento “rio abaixo”, sem enfrentamento de obstáculos, mas “rio acima”, com muito enfrentamento, o que confirma a sugestão das tensões sociais que conduziam o processo relativo à sobrevivência das escolas normais no período — escolas que, em princípio, formavam os mestres para todas as plagas.

Nas escolas normais, quer fossem públicas ou privadas, era ministrado inicialmente um tipo de ensino bastante elementar. Era algo não muito diferente daquilo que seria posteriormente ensinado pelos professores aos alunos dos grupos: noções gerais de língua portuguesa, lógica e gramática, doutrina religiosa e caligrafia, por exemplo. Conforme a metodologia ativa foi se disseminando no país, o currículo das escolas normais também se modificou, incorporando de forma heterogênea e gradativa os saberes oriundos da Psicologia, da Medicina, da Biologia e, ao longo do século XX, também das Ciências Sociais.

Na Escola Normal da cidade de São Paulo, por exemplo, tida como modelo para outras partes do país, enfatizava-se o estudo das “Lições de Coisas”. Entre os anos de 1880 e 1890, tal escola possuía um currículo que englobava os seguintes conteúdos: língua portuguesa; aritmética e geometria; história e geografia; física e química; religião; francês; caligrafia e desenho (MONARCHA, 1999). O surgimento e a proliferação das escolas normais relacionam-se à própria trajetória e consolidação da profissão docente não apenas no Brasil, mas também em boa parte do mundo ocidental. Conforme indicou Vilella (2000, p. 131), as escolas normais “(...) se encarregariam de definir os *saberes* e as formas de *fazer* dos futuros professores”, constituindo-se, por isso, num espaço de construção da sua própria identidade.

Por outro lado, os professores formados nessas escolas eram vistos como verdadeiros *regeneradores* das escolas públicas primárias republicanas, já que deveriam pautar sua prática docente naquilo que de mais moderno existisse em termos pedagógicos. Além disso, tais professores também eram os depositários de uma série de valores morais que a República exaltava: honestidade, patriotismo e laboriosidade, entre outros. Mas, se o verbo regenerar, que sustenta a formação do termo “regeneradores”, como atributo dos professores formados por tal instituição, carrega consigo a ideia de um sujeito que reorganiza,

que revivifica o que “está aí”, carrega também o sentido de reabilitar, de emendar(se) moralmente. Na última acepção, a carga semântica de ordem e progresso, com a linearidade a-histórica que ela sugere, reafirma o olhar calcado no perfeccionismo como ideal de presença, o que não é estranho ao gesto criador dos álbuns ilustrados.

É importante destacar ainda que aqueles estabelecimentos relativos à escola normal estão diretamente relacionados à apropriação feminina dos espaços públicos. Inicialmente ocupados exclusivamente por homens, ao longo do século XIX, passaram também a receber mulheres — as futuras professoras primárias — e se tornaram, finalmente, locais predominantemente femininos ao longo do século XX. Isso colaborou definitivamente para que a própria docência no ensino primário se transformasse numa profissão feminina. Portanto, o advento das escolas normais possibilitou uma conquista inédita na história das mulheres. Segundo Louro (2009, p. 449),

Ao serem criadas as escolas normais, a pretensão era formar professoras e professoras que pudessem atender a um esperado aumento na demanda escolar. Mas tal objetivo não foi alcançado exatamente como se imaginava: pouco a pouco, os relatórios iam indicando que, curiosamente, as escolas normais estavam recebendo e formando mais mulheres que homens.

O desdobramento da presença professoral feminina compõe o ideário da educação no período. Ressalta-se o fato de que a educação das mulheres era um princípio muito caro aos positivistas e cientificistas do período. Conforme a ideologia daqueles tempos, para que o país efetivamente progredisse, ou melhor, evoluísse rumo ao *estado positivo*, era condição primordial a existência de mulheres educadas, higiênicas, honestas, ordeiras e saudáveis, tanto física quanto emocionalmente.

Por isso, a presença das meninas nas escolas públicas e privadas paulatinamente se transformou em algo fortemente desejado e, além disso, incentivado. Por outro lado, a feminização da profissão não significou apenas uma mudança numérica na composição do magistério, que passou a comportar muito mais mulheres do que homens. Significou também uma alteração profunda no significado social atribuído à docência, sobretudo nas séries iniciais (VIDAL, 2001).

A prática docente passou a ser vista, a partir de então, como uma espécie de extensão da maternidade, espaço simbólico em que as futuras mães de família cuidariam temporariamente de seus filhos espirituais: os alunos. Profissão “de mulher” que requeria paciência, docilidade, abnegação, subserviência e diversos outros atributos que historicamente estiveram relacionados ao gênero feminino.

Não obstante, segundo Almeida (2002), a contraditória apropriação feminina do magistério primário foi um passo importante na assimilação desse tipo de mão de obra pela sociedade capitalista em expansão — e para a própria independência das mulheres.

Para as professoras primárias da primeira metade do século XX, o magistério foi o ponto de partida, foi o possível no momento histórico em que viveram. Significou o trânsito do invisível para a visibilidade e a realização de algo que não fosse o único e prestigiado serviço doméstico, como reduto privilegiado da feminilidade. O magistério era o trabalho intelectual e assalariado sem conotação pejorativa; tinha o poder de conceder uma palavra mais abalizada num meio ignorante; conferia mobilidade social, maior liberdade e respeito entre as classes trabalhadoras e possibilitava bem-estar econômico. Isso era muito mais do que tinham tido até então.

O exercício do magistério representava um prolongamento das funções maternas, e instruir e educar crianças era considerado não somente aceitável para as mulheres, como era também a profissão ideal em vista destas possuírem moral ilibada, sendo pacientes, bondosas e indulgentes para lidar com os alunos. A escola Normal iria, paulatinamente, suprir uma necessidade e um desejo femininos (ALMEIDA, 2002, p. 81).

Assim se observa nas fotografias presentes em todos os artefatos o inegável fortalecimento da presença feminina no universo escolar. Temos dados e imagens que retratam as mulheres como alunas, professoras ou mesmo diretoras — fato ainda incomum no período. Nas imagens a seguir, destaque para duas personagens: Rizoleta Góes, diretora da Creche Asylo de Rio Preto (A2, fig. 59); e Fausta de Athayde (A3, fig. 60), diretora do Colégio 7 de Setembro, da mesma cidade.

Figura 59 – Professora Rizoleta Góes.



Fonte: Album de Rio Preto (1918).

Figura 60 – Professora Fausta Athayde Lopes.



Fonte: Album Ilustrado da Comarca de Rio Preto (1927-1929).

Se a indumentária da professora Rizoleta marca hábitos culturais distintos da vestimenta da professora Fausta; se, na primeira foto, os contornos diluídos entre figura e fundo recuperam a mão do tempo a obnubilar os fatos da memória, com a professora Fausta, mais que o colar, que parece de pérolas, os braços à mostra indicam outro e diverso modo de presença. Mas há um contínuo na composição do olhar que desafia o observador. É o olhar feminino da mulher que rompe as amarras sociais de uma tradição de silêncio e subserviência e que passa a ocupar um lugar definido na sociedade: é a agente educacional, seja ela mestra ou diretora de escola.

Infelizmente, não conseguimos obter dados biográficos sobre uma e outra para além do que nos é informado pelos artifícios de A2 e A3, ou seja: elas eram diretoras de importantes instituições educacionais locais. A primeira, de uma creche que atendia centenas de crianças; a segunda, de um colégio particular.

Interessante observar um pouco mais como os diferentes signos de feminilidade que as envolvem nos retratos parecem de fato remetê-las a eras distintas. De um lado, D. Rizoleta, com uma estética que lembra mais o século XIX do que o XX: grande laçarote no longo cabelo preso, corpo e rosto rechonchudos, sobriedade nos trajes. Seria um camafeu, uma imagem de santo ou um escapulário que ela carrega ao redor do pescoço? A própria qualidade da reprodução, como anotado anteriormente, parece remeter a um tempo que desaparecia. De outro lado, a professora Fausta Athayde Lopes: colar que parece ser de pérolas de duas voltas, como já apontado, sobancelhas finas, batom nos lábios, vestido bordado. Ao vestido sem manga revelando braços esguios, como já observado, alinham-se os cabelos curtos, e o já notado olhar confiante de quem sabe o que quer.

De qualquer maneira, ambas posam para o retrato a ser publicado atendendo às expectativas sociais atreladas à imagem da professora: sobriedade, altivez, bondade. Sobre Fausta, temos apenas o retrato, mas de Rizoleta podemos, de fato, ler os escritos. Por isso, destacamos que tanto a sua presença física quanto a sua retórica remetem muito mais a um *ethos* do século XIX do que do século XX.

Conforme escreve a professora, às mulheres ricas caberia uma espécie de elevação espiritual e a recusa do que o mundo moderno tinha de vulgar, transitório e material: as modas, a vaidade, a celeridade. Era preciso abraçar a caridade e a filantropia como estilo de vida. Para as mulheres dos altos estratos sociais, “não a educação aparente que segue os rigores da moda, mas a educação moral, a educação dos sentimentos que deve começar no berço e terminar no tumulto” (A2, Rio Preto).

Particularmente preocupada com a gestão das famílias pobres e da infância desvalida, prenunciava que “a instrução por si só não faz o homem. Para que elle fique preparado para cumprir os deveres da vida, é preciso receber da família, verdadeira escola do caráter, todo o ensino doméstico dado por uma mãe virtuosa e bôa”.

Destaque-se que o número de crianças matriculadas na creche comandada por Rizoleta era expressivo. Segundo dados presentes em A2 (Rio Preto), “680 creanças de ambos os sexos, tendo sido matriculados no internato 60 orphãos desprotegidos”. Infelizmente, não sabemos quantas “auxiliares” trabalhavam na instituição, mas sabemos que eram todas mulheres. De qualquer maneira, salienta-se o fato de que temos uma mulher que ocupa um espaço de autoridade em A2 (Rio Preto). São duas páginas inteiras, que expõem e defendem o poder da educação enquanto processo civilizatório para todas “as classes”, para toda a “humanidade”, conforme preceitos disseminados pelo positivismo comteano (CARVALHO, 1990). São estas as palavras da autora:

Moralidade e crenças não se decretam pelas leis nem se impõem pela força, vêm da educação e das convicções dos costumes e por isso é a mulher que, como mãe e educadora, cumpre reunir todas as forças para lutar contra o materialismo esterilizador que nos vae avassalando. As senhoras brasileiras, com algumas excepções, em razão da acanhada educação que receberam, não procurando elevar-se pelo estudo ou pelo amor à leitura que julgam ainda um elemento de perversidade, parece que não sentem necessidade de uma distracção superior. Nunca será demais a insistência em procurar estimular os brios e o patriotismo das brasileiras já pela pala-

vra, já pelo exemplo para que marchem na vanguarda do progresso á conquista das grandes qualidades que assignalam a parte mais nobre da nossa história (A2).

A separação das turmas por sexo é norma e a então moderníssima coeducação ainda é culturalmente interdita. É, antes disso, matéria de combate entre os envolvidos com as questões escolares, conforme comprova a farta bibliografia referente aos famosos embates entre católicos e liberais nas primeiras décadas do século XX acerca da questão da educação mista (CARVALHO, 1998; CURY, 1978; SCHWARTZMAN; BOMENY; COSTA, 2000).

Na zona rural vinculada aos fatos constitutivos do álbum da cidade de Araraquara (A1), por exemplo, observamos que não apenas meninos e meninas eram apartados, mas a própria docência era atravessada pelas construções sociais atreladas aos gêneros. É equivalente o que se pode verificar em diferentes composições nos demais álbuns analisados. A separação de uns e outros é tida como algo natural e, por vezes, desejável — daí seu caráter educacionalmente estruturante, quer seja como base da formação de classes isoladas, que comportam crianças descalças e de vestidos simples e rudes; quer seja nos ginásios urbanos com cenário favorável às performances de um alunado altamente elitizado.

Em fotografia posada, logo com inclinação a abstrair o movimento do corpo próprio, as crianças se dispõem enfileiradas, num arranjo dos corpos que implica programação prévia e mesmo manipulação desenvolvida por meio de ordens. Perpetua-se o princípio do dever-ser de acordo com um modelo, com o decorrente silenciamento do corpo precário, porque humano. A escola pública feminina de Santa Lúcia reverbera os ideais de mérito, alinhados ao princípio de distribuição metódica dos corpos fotografados e dos eventos do mundo — como se a previsibilidade pudesse reger corpos e mundo. O princípio ético e estético que norteia a construção da semiose visual dessa foto reverbera na foto que segue, do grupo da cidade de Américo Brasiliense.

Figura 61 – Meninas das escolas rurais da região de Araraquara.



Fonte: Album de Araraquara (1915).

Figura 62 – Meninos das escolas rurais da região de Araraquara.



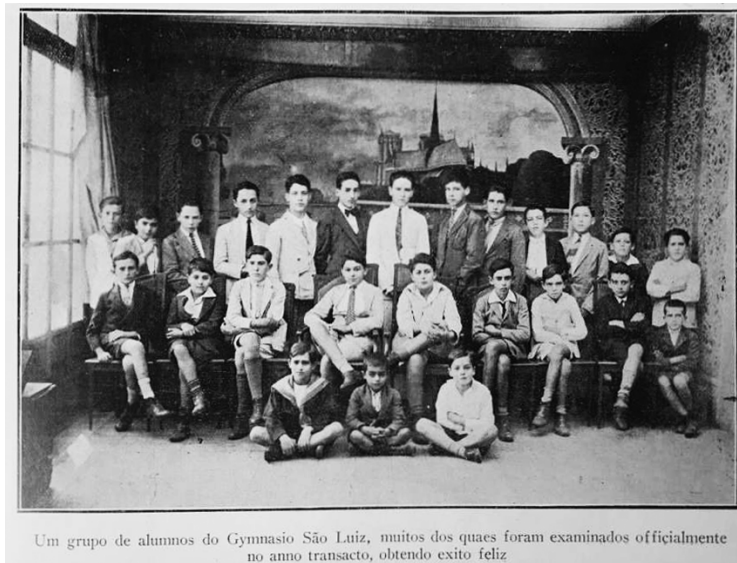
Fonte: Album de Araraquara (1915).

Figura 63 – Alunas do Ginásio de Rio Preto.



Fonte: Album Illustrado da Comarca de Rio Preto (1927-1929).

Figura 64 – Alunos do Gymnasio São Luiz.



Fonte: Album Illustrado da Comarca de Rio Preto (1927-1929).

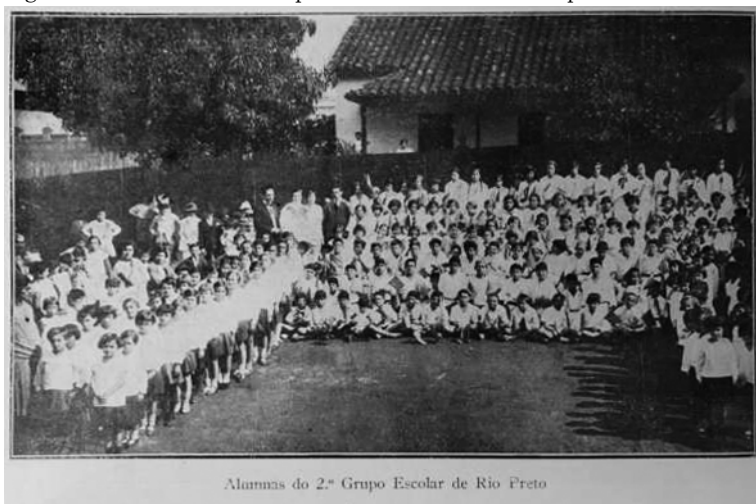
Se aceitarmos que, no campo do estudo semiótico das artes, a desagregação das formas visuais é entendida como alinhada ao movimento dos corpos (ZILBERBERG, 1992), podemos constatar, nesse conjunto fotográfico, o princípio de estaticidade que abstrai do corpo retratado a presença viva. Um corpo engessado pela programação que antecede o flagrante fotográfico não é estranho aos princípios educacionais que convivem em harmonia com o conceito de educador como um “regenerador”. Um tempo-espço registrado na ordem da fixidez cria a ilusão de um agora que evolui para um presente de todos os tempos e para um aqui que evolui para um espaço de todos os lugares. O universo modelar fígado pelas fotos dos estudantes enfileirados em pose estática não diverge do princípio de ordenação racional do mundo, caro ao positivismo.

No caso específico das escolas citadinas — mas também, à sua maneira e numa outra rotação, das escolas rurais —, há que se destacar a importância das festas, dos desfiles cívicos, dos hinos, da declamação de poesias, das exposições e das celebrações nas quais estavam envolvidos diferentes sujeitos que compunham esse universo (inspetores, diretores, professores, alunos e pais). Trata-se daqueles atores que, como determinada coletividade, deram grande visibilidade à escola, já que sua prática envolvia parte significativa da comunidade. Afinal, os ritos ora extrapolavam os muros escolares, ora ocorriam no seu interior, mas muitas vezes contavam com a participação da comunidade externa.

Conforme indicou Souza (1998, p. 241), os grupos, em especial, se transformaram em espaços de espetáculos e ritos republicanos. Eles constituíam o espaço em que se desenvolviam, juntamente com as performances cívicas e civilizatórias, como determinado ideal de presença ligado ao ufanismo — esse sentimento que não está separado do princípio de mérito. Justamente por isso, há grande destaque para as festividades escolares de Rio Preto em A3.

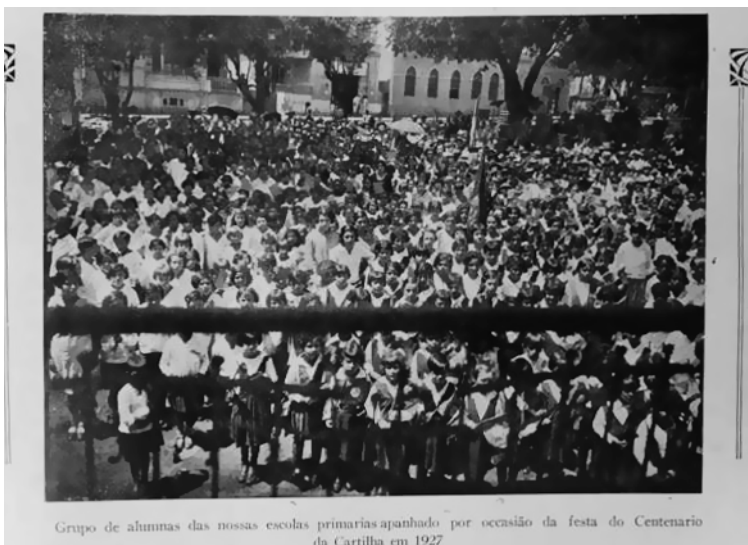
Segundo Valdemarin (2014, p. 69), nos grupos buscava-se praticar, ao menos idealmente, pedagogias mais modernas, tal qual o método intuitivo, que partia da premissa de que o ensino deveria fazer com que o aluno progredisse “da percepção para a ideia, do concreto

Figura 65 – Alunos do 2º Grupo Escolar de Rio Preto em performance cívica.



Fonte: Album Ilustrado da Comarca de Rio Preto (1917-1929).

Figura 66 – Alunas das escolas primárias de Rio Preto em desfile comemorativo do Centenário da Cartilha.



Fonte: Album Ilustrado da Comarca de Rio Preto (1927-1929).

para o abstrato, dos sentidos para a inteligência, dos dados para o julgamento”, assim como preconizado por Bacon e Locke nas suas reflexões sobre o empirismo e o raciocínio indutivo operadas ainda no século XVII, algo muito diferente da memorização e repetição das antigas escolas de outrora (Valdemarin, 2004; 2010). Não por acaso, o feito a ser comemorado e lembrado em 1927, nas duas fotografias publicadas em A3 (Rio Preto), é a festa do Centenário da Cartilha — material pedagógico altamente simbólico da almejada modernidade educacional em curso.

Ainda segundo a autora, eram discutidas cotidianamente pela *intelligentsia* nacional não apenas novas pedagogias, mas também novos conteúdos de ensino, materiais pedagógicos (como é o caso da emblemática cartilha), mobiliário escolar e diversos outros assuntos relacionados ao universo educacional que pudessem colaborar para o progresso e a transformação, tanto da escola quanto do cidadão.

A escola deveria formar um maior número possível de pessoas, e assim proceder de maneira eficiente e racional. Desse modo, legitimava-se a prática docente, que iluminava, para o bem do processo educativo, o raciocínio lógico cotejado com as coisas do mundo. Aspirava-se à educação de um aluno que utilizasse menos a memória e mais o raciocínio. Paralelamente, a organização das salas de aula privilegiava as turmas homogêneas, formadas por estudantes da mesma idade, com mobiliário e material próprios, como quadro-negro, carteiras, globos, mapas etc.

Entretanto, podemos nos abeirar de tais utopias pedagógicas apenas nos registros de A1 (Araraquara). Não se trata de uma aproximação das práticas cotidianas desenvolvidas no interior de um grupo qualquer, mas do famoso *Araraquara College*, cujo patrono era justamente Bento de Abreu Sampaio Vidal, o artifice de A1 (Araraquara). Conforme informa Pérez (2006), o estabelecimento foi criado em 1913, por L. J. Lane e Rudin Lane, de São Paulo, como uma escola de ensino primário e secundário, e se transformou, posteriormente, no primeiro ginásio oficial da cidade. No ano da publicação de A1 (Araraquara), a instituição era assim descrita nas páginas do álbum:

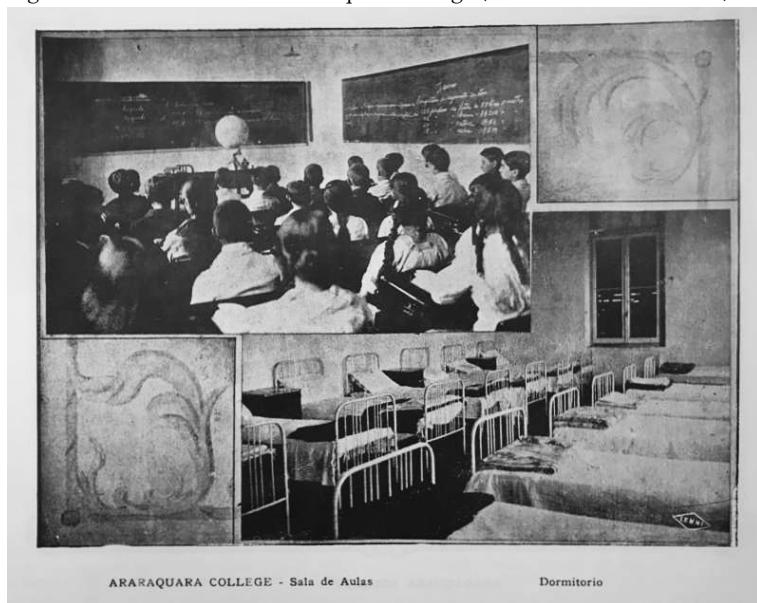
Figura 67 – Vista externa do Araraquara College.



Fonte: Album de Araraquara (1915).

As salas de aulas são espaçosas e bem arejadas e iluminadas. Os recreios são amplos, havendo um campo para jogos athleticos, separado dos edificios de aulas e internato, proporcionando assim o exercício physico, que, além dos exercícios gymnasticos, é necessário para a conservação da saúde e para o desenvolvimento physico dos alunos. As aulas de todos os cursos são mixtas, tendo nesta coeducação o apoio dos homens que mais se extremecem pela educação da mocidade. O fim do “College” é dar a cada um dos alunos o cuidado e a atenção individual necessários para desenvolver as qualidades que tem e criar e nutrir aquellas nas quaes possa ser deficiente: mentaes, moraes ou physicas; promover o seu bem estar e conforto e estimular o desejo de salientar-se nos estudos e nos “sports”. O curso de ensino está dividido em quatro anos primários, quatro secundários e um de preparatórios para alunos que queiram se matricular nas escolas profissionais superiores.

Figura 68 – Vista interna do Araraquara College (sala de aula e dormitório).



Fonte: Album de Araraquara (1915).

No regimem interno tem-se em vista a boa ordem e harmonia que deve reinar no seio de uma família bem organizada, procurando infundir nos ânimos dos alunos os princípios de honra, de amor a verdade e de obediência, sem cercal-os de leis e regras, antes, apelando aos seus instintos de cavalheirismo e sentimentos do dever. As leis inflexíveis são somente as necessárias a moralidade, a conservação da saúde e à manutenção da perfeita disciplina.

Estas, entre outras, são imagens da escola, de seus sujeitos e de suas práticas que reiteram, afinal, as representações e simbologias que as próprias instituições escolares produziram sobre si ao longo do século XX. São as imagens que acabaram por estampar com grande destaque as páginas dos álbuns ilustrados do sertão paulista. A escola é perpetuada como o *locus* da missão cívica de professores e alunos, e,

paralelamente, como o espaço de ordenamento de uns e outros. É robustecida a percepção de que a escola é o espaço de civilidade, asseio, razão, patriotismo, solidariedade. Ambiente privilegiado para a comunidade, a sociabilidade, a disciplina e a aspiração comum entre os cidadãos. Espaço de distinção social entre uns e outros, de missão professoral e de esperança; da construção de uma gente que se cria verdadeiramente pujante — e que procurava revelar tamanha potência por intermédio de diversas práticas culturais, dentre elas, a produção e o consumo dos álbuns ilustrados pelo interior paulista. Formas belas, complexas e utópicas de se dar a ver. Maneira imaginada de tentar, e, por vezes, de conseguir burlar a implacável passagem do tempo.

Sobre as considerações finais

Paul Veyne (1998, p. 14) ensinou que “a história é narrativa de acontecimentos: o resto é consequência disso”. Antoine Prost (2008, p. 222), por sua vez, didaticamente explicou que “a história faz um relato e, ao narrar, é que fornece a explicação”. Asseverou, também, que “afirmar que um relato é explicativo não passa de um pleonasma”. Daí a dificuldade em se escrever as tais considerações finais de um texto histórico, pois, se narrar é explicar, e ao escrever a história a explicação surge da própria exposição dos fatos, como não ser redundante nos parágrafos derradeiros de uma narrativa?

Mas, mesmo assumindo o risco do excesso, observo que este trabalho encerra não apenas esta pesquisa sobre os álbuns ilustrados que circularam no interior paulista entre os anos de 1915-1929, mas, antes disso, finaliza um projeto maior de compreensão, ou seja, de síntese analítica, da estrutura e dos acontecimentos ocorridos na região noroeste, particularmente os educacionais. Refiro-me, aqui, às pesquisas anteriormente realizadas e que também se valeram de fontes impressas para contar a história da educação (escolar ou não) daquele tempo e espaço (*A “princesa do sertão” na modernidade republicana*, de 2004; e *Mulheres e crianças na imprensa paulista*, de 2009).

Tanto aqueles trabalhos quanto este, que delimita, afinal, o ponto derradeiro de uma trajetória de pesquisa, tiveram seus enredos construídos por intermédio de recortes cronológicos específicos, argumentação interdisciplinar e estão embebidos pela visão de mundo daquela que os escreveu — o que acaba por caracterizar um estilo de

escrita, conforme discutiu Hayden White (2008) em relação aos textos históricos.

Fundamentalmente, foram trabalhos que buscaram demonstrar quais foram os grupos sociais que fundaram jornais, revistas e álbuns ilustrados no interior paulista, por que os puseram em circulação e em que medida tais impressos foram os responsáveis pela criação e manutenção de um ambiente intelectual muito próprio na região.

Se, conforme dizia Paul Veyne (1998), a história é um romance verdadeiro que se escreve com provas, de onde emergem as possibilidades de controle e verificação da nossa própria atividade poética, criadora, Prost (2008) problematizou o fato de que tal atividade é também uma maneira de se re-pensar e se “re-constituir” enquanto se escuta, se compreende e se narram as experiências humanas do passado.

Para o autor, “o conhecimento do passado é, também, a mediação pela qual o historiador prossegue a busca de si mesmo” (2009, p. 151). Ou seja, “a história é o re-pensamento, a re-ativação, a re-ação no presente, pelo historiador, de coisas que, outrora, haviam sido pensadas, experimentadas e praticadas por outras pessoas” (PROST, 2008, p. 151).

Há que se observar, justamente por isso, que, se certa dose de empatia e de amizade em relação às fontes produzidas nos tempos idos são incontornáveis; e que se a escrita da história no presente comporta ao mesmo tempo o conhecimento do outro e o conhecimento de si; buscou-se, ininterruptamente, a aproximação da verdade do acontecido por intermédio de um método rigoroso e de um saber que se apresenta, ao fim e ao cabo, como verificado e verificável pelos pares.

Fontes

ABPF – Regional Sul de Minas. S.d. Disponível em:
<https://abpfsuldeminas.files.wordpress.com/2011/08/e-f-araraquara.jpg>
Acesso em: 22 ago. 2015.

Album Illustrado da Comarca de Rio Preto 1927-1929. Propaganda regional do Estado de São Paulo. Zona Araraquarense. Brazil. São Paulo: Duprat Mayença, 1929.

CÂMARA MUNICIPAL DE ARARAQUARA. S.d. Disponível em:
<http://www.cmararaquara.sp.gov.br/noticias/sancionada-lei-que-homenageia-bento-de-abreu,01-04-2019> Acesso em: 22 ago. 2015.

CAPRI, R. (org.). *Mirasol (Estado de São Paulo) em 1929*. São Paulo: Estabelecimento Graphico Irmãos Ferraz, 1929.

FRANÇA, A. M. (org.). *Album de Araraquara 1915*. São Paulo: Indicador Commercial Paulista, 1915.

SCAVONE; ESTRELLA (org.). *Album de Mirasol 1900-1925*. São Paulo, Brasil. Mirasol: Oficinas de “O Município”, 1925.

SILVA, R. (org.). *Album de Rio Preto 1918-1919. Estado de S.Paulo, Brasil*. São Paulo: Secção de obras de “O Estado de S.Paulo”, 1918.

Referências

- ABDALA, Rachel Duarte. *Fotografias escolares: práticas do olhar e representações sociais nos álbuns fotográficos da Escola Caetano de Campos (1895-1966)*. 2013. Tese (Doutorado em Educação). Universidade de São Paulo. São Paulo, 2013.
- ABUD, Katia Maria. *O sangue intímido e as nobilíssimas tradições: a construção de um símbolo paulista, o bandeirante*. 1986 (Tese de doutoramento). Universidade de São Paulo – FFLCH, São Paulo, 1986.
- ALBERT, Pierre. *Histoire de la presse*. Paris: Presses universitaires de France, 2021.
- ALMEIDA, Jane Soares. *Mulher e educação: a paixão pelo possível*. São Paulo: Unesp, 2002.
- ARANTES, Lelé. *Apresentação*. Album de Rio Preto, 1918. São José do Rio Preto: Casa do Livro, 2010.
- ARANTES, Lelé. *Dicionário Rio-Pretense*: São José do Rio Preto de A Z. São José do Rio Preto: Casa do Livro, 2002.
- ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000. (Coleção Debates, 64).
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- ARISTÓTELES. *Retórica das paixões*. Tradução de Isis Borges B. da Fonseca. São Paulo: Martins Fontes, 2003. (Clássicos).
- ARRUDA, Rogério Pereira. Um álbum ilustrado para Minas Gerais no alvorecer da República. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 26, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1982-02672018v26e12>. Acesso em 26 abr. 2021.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2020 [1979].

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70, 2014.

BARTHES, Roland. *Teoria do texto*: inéditos. Teoria. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004. 1 v.

BEIER, José Rogério. Sertão Desconhecido? A Representação Do “Oeste Paulista” No Mappa Chorographico Da Província De São Paulo (1841). *Tempos Históricos*, Vol. 18, 2014.

BICCAS, Maurilane de Souza. Impresso pedagógico como objeto e fonte para a história da educação em Minas Gerais: Revista do Ensino (1925-1940). In: MORAIS, Christianni Cardoso; PORTES, Êcio Antônio; ARRUDA, Maria Aparecida (org.). *História da educação*: ensino e pesquisa. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

BICCAS, Maurilane de Souza. Roger Chartier: contribuições para a história da educação. In: LOPES, Eliane Marta Teixeira; FARIA FILHO, Luciano Mendes de (org.). *Pensadores sociais e história da educação*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2012. 2 v.

BICCAS, Maurilane de Souza. *O impresso como estratégia de formação*: Revista do Ensino de Minas Gerais (1925-1940). Belo Horizonte: Argvmentvm, 2008.

BOMENY, Helena Maria Bousquet. *Os intelectuais da educação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BONTEMPI Jr., Bruno. *As elites republicanas de São Paulo: formação, imaginário e projetos educativos*. Projeto de Pesquisa Bolsa PQ-CNPq, 2013, p. 9.

BONTEMPI Jr., Bruno. *A Cadeira de História e Filosofia da Educação da USP entre os anos 40 e 60*: um estudo das relações entre vida acadêmica e grande imprensa. 2001. Tese (Doutorado em Educação). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2001.

BONTEMPI JUNIOR, Bruno. Em defesa de “legítimos interesses”: o ensino secundário no discurso educacional de O Estado de S.Paulo (1946-1957). *Revista Brasileira de História da Educação*, São Paulo, v. 6, n. 2 (12), p. 121-158, jul./dez. 2006. Disponível em: <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/rbhe/article/view/38629>. Acesso em 10 maio 2022.

BOTO, Carlota. *A escola do homem novo*: entre o iluminismo e a revolução francesa. São Paulo: Editora da Unesp, 1996.

BOTO, Carlota. *Instrução pública e projeto civilizador*: o século XVIII como intérprete da ciência, da infância e da escola. São Paulo: Editora da Unesp, 2017.

BOTO, Carlota. O desencantamento da criança: entre a Renascença e o Século das Luzes. In: FREITAS, Marcos Cezar de; KUHLMANN JUNIOR, Moysés (org.). *Os intelectuais na história da infância*. São Paulo: Cortez, 2002.

BOURDIEU, Pierre. *Esquisse d'une théorie de la pratique*. Genève: Paris: Librairie Droz, 1972.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

CAMPOS, Raquel Discini de. *A "princesa do sertão" na modernidade republicana: urbanidade e educação na Rio Preto dos anos 1920*. São Paulo: Annablume, 2004.

CAMPOS, Raquel Discini de. Floriano de Lemos no Correio da Manhã, 1906-1965. *História, Ciências, Saúde-Manguinhos*, vol. 20. Rio de Janeiro, 2013.

CAMPOS, Raquel Discini de. *Mulheres e crianças na imprensa paulista (1920-1940): educação e história*. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 2009.

CAMPOS, Raquel Discini de. Os álbuns ilustrados do sertão paulista: a modernidade encarnada (1900-1930). *Educação em Revista*, Belo Horizonte, n. 33, e162511, p. 1-32, nov. 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/0102-4698162511>. Acesso em 5 maio 2022.

CAMPOS, Raquel Discini de. Um intelectual viajante: Floriano de Lemos no sertão paulista (1926-1930). *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 30, n. 60, p. 157-173, dez. 2010. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0102-01882010000200009>. Acesso em 3 jan. 2022.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. 3. ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1969. 1 v.

CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CARVALHO, José Murilo de. Mandonismo, coronelismo, clientelismo: uma discussão conceitual. *Dados*, Rio de Janeiro, v. 40, n. 2, 1997. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0011-52581997000200003>. Acesso em: 16 abr. 2020.

CARVALHO, Marta Maria Chagas. *A escola e a república*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

CARVALHO, Marta Maria Chagas. *Molde nacional e forma cívica: higiene, moral e trabalho no projeto da Associação Brasileira de Educação (1924-1931)*. Bragança Paulista: Edusf, 1998.

CARVALHO, Vania Carneiro de; LIMA, Solange Ferraz de. *Fotografia e cidade: da razão urbana à lógica de consumo: álbuns de São Paulo (1887-1954)*. Campinas: Mercado das Letras, 2008.

CARVALHO, Vania Carneiro de; LIMA, Solange Ferraz de. Fotografias: usos sociais e historiográficos. In: PINSKY, Carla Bassanezi; LUCA, Tania Regina de (org.). *O historiador e suas fontes*. São Paulo: Contexto, 2020. p. 29-60.

CAVENAGHI, Airton José. O território paulista na iconografia oitocentista: mapas, desenhos e fotografias. Análise de uma herança cotidiana. *Anais do Museu Paulista*, v. 14 n. 1, São Paulo, 2006.

CAVENAGHI, Airton José. São José do Rio Preto fotografado: imagética de uma experiência urbana (1852-1910). *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 23, n. 46, p. 147-169, dez. 2003. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0102-01882003000200007>. Acesso em 4 jan. 2022.

CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense, 2020.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1998.

CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de Análise do Discurso*. São Paulo: Contexto, 2004.

CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.

CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. Tradução de Mary Del Priore. Brasília: EdUnb, 1999.

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. *Estudos Avançados*, [S. l.], v. 5, n. 11, p. 173-191, jan./abr. 1991. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/8601>. Acesso em: 1 jun. 2022.

CHARTIER, Roger. Textos, impressão, leituras. In: HUNT, Lynn (org.). *A nova história cultural*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p. 211-238.

CHARTIER, Roger. Uma trajetória intelectual: livros, leituras, literaturas. In: ROCHA, João Cezar de Castro (org.). *Roger Chartier a força das representações: história e ficção*. Chapecó: Argos, 2011. (Coleção Grandes Temas, 13).

COHEN, Ilka Stern. Diversificação e segmentação dos impressos. In: MARTINS, Ana Luíza; LUCA, Tania Regina de (org.). *História da Imprensa no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2013. p. 103-130.

CORRÊA, Ana Maria Martinez. *História Social de Araraquara (1817-1930)*. 1967. Dissertação (Mestrado em História). Universidade de São Paulo, São Paulo, 1967.

COSTA, Luiz Flavio Carvalho. Fotografia e história regional. *Estudos Sociedade e Agricultura*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1, p. 208-215, abr. 1998. Disponível em <https://revistaesa.com/ojs/index.php/esa/article/view/132/128>. Acesso em 14 maio 2022.

COSTA, Luiz Flavio Carvalho. *Fotografia e memória em Araraquara*. São Paulo: Editora da Unesp: Cultura Acadêmica, 2015.

COURTINE, Jean-Jacques; HAROCHE, Claudine. *História do rosto: exprimir e calar as emoções*. Petrópolis: Vozes, 2016.

CRUZ, Heloísa Faria de. *São Paulo em papel e tinta: periodismo e vida urbana*. São Paulo: Educ; Imprensa Oficial, 2000.

CRUZ, Heloísa Faria de; PEIXOTO, Maria do Rosário da Cunha. Na oficina do historiador: conversas sobre história e imprensa. *Projeto História*, São Paulo, n. 35, p. 253-270, dez. 2007.

CUNHA, Marcus Vinícius. *O velho estado: educação e poder nos anos de ouro do Ginásio Otoniel Mota*. Ribeirão Preto: Palavra Mágica, 2001.

CUNHA, Maria Teresa Santos. A mão, o cérebro, o coração. Prescrições para a leitura em manuais escolares para o Curso Normal (1940 1960/ Brasil-Portugal). *Revista Brasileira de História da Educação*, São Paulo, v. 13, n. 3 (33), p. 285-309, set./dez. 2013a. Disponível em: <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/rbhe/article/view/40799/PDF>. Acesso em: 10 maio 2022.

CUNHA, Maria Teresa Santos. Das mãos do autor aos olhos do leitor: um estudo sobre livros escolares: A Série de Leitura Graduada Pedrinho de Lourenço Filho (1950/1970). *História*, São Paulo, v. 30, n. 2, p. 81-99, ago./dez. 2011. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/his/a/XCLhpf9bSq7YXkdQT84kSVD/?lang=pt>. Acesso em 4 jan. 2022.

CUNHA, Maria Teresa Santos. Das mãos para as mentes: protocolos de civilidade em um jornal escolar/SC (1945-1952). *Educar em Revista*, Curitiba, n. 49, p. 139-159, jul./set. 2013b. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-40602013000300009>. Acesso em: 3 maio 2022.

CURY, Carlos Roberto Jamil. *Ideologia e educação brasileira: católicos e liberais*. São Paulo: Cortez, 1978.

- D'OLIVEIRA, José. ESTRELLA, Drausio. *Biografia de Cândido Brasil Estrella*. Mirassol: Fundação Cândido Brasil Estrella, [2009?].
- DARNTON, Robert. *O beijo de Lamourette*: mídia, cultura e revolução. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- DISCINI, Norma. *A comunicação nos textos*. São Paulo: Contexto, 2005.
- DISCINI, Norma. Bakhtin: Contribuições para uma estilística discursiva. PAULA, Luciane de; STAFUZZA, Grenissa Bonvino (org.). *Círculo de Bakhtin*: teoria inclassificável. Campinas: Mercado das Letras, 2010b. 1 v.
- DISCINI, Norma. *Corpo e estilo*. São Paulo: Contexto, 2015.
- DISCINI, Norma. Discurso, gênero e estilo. In: BASTOS, Neusa Barbosa (org.). *Língua portuguesa: cultura e identidade nacional*. São Paulo: Educ, 2010a.
- DISCINI, Norma. *O estilo nos textos*. História em quadrinhos, mídia, literatura. São Paulo: Contexto, 2009.
- DISCINI, Norma. *Para o estilo de um gênero*. São Paulo: Bakhtiniana, 2012.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. 17. ed. Campinas: Papirus, 2014. (Ofício de arte e forma).
- ELIAS, Norbert; SCOTSON, John L. *Os estabelecidos e os outsiders*: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- FABRIS, Annateresa. *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Edusp, 2008. (Texto & arte, 3).
- FARACO, Carlos Alberto. Autor e autoria. In: BRAITH, Beth (org.). *Bakhtin*: conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2014.
- FARIA FILHO, Luciano Mendes de. *Dos pardieiros aos palácios*: cultura escolar e urbana em Belo Horizonte na Primeira República. Passo Fundo: UPF, 2000.
- FERREIRA, Antonio Celso. *A epopéia bandeirante*: letrados, instituições, invenção histórica (1870-1940). São Paulo: Editora da Unesp, 2002.
- FIORIN, José Luiz. Interdiscursividade e intertextualidade. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin*: outros conceitos-chave. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2018.
- FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2020.
- FOURMENT, Alain. *Histoire de la presse des jeunes et des journaux d'enfants (1768-1988)*. Paris: Éditions Éole, 1987.

HILSDORF, Maria Lucia Speedo. *História da educação brasileira: leituras*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2003.

HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (org.). *A invenção das tradições*. 12. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2012.

JANOTTI, Maria de Lourdes Monaco. *O coronelismo: uma política de compromissos*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Contraponto, 2006.

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

KOSSOY, Boris. *Fotografia e História*. 2. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2001.

KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

LEME, Pedro Taques de Almeida Paes. *Nobiliarquia paulistana histórica e genealógica*. 5. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1980. 3 v. (Reconquista do Brasil. Nova série, 5-7).

LIMA, Nísia Verônica Trindade. *Um sertão chamado Brasil: intelectuais e representação geográfica da identidade nacional*. Rio de Janeiro: Iuperj, 1999.

LIMA, Sandra Cristina Fagundes. Balanço da produção sobre o tema Formação e trabalho de professores rurais nos anais do Congresso Brasileiro de História da Educação (CBHE): 2000-2017. In: CHALOPA, Rosa Fátima de Souza; CELESTE FILHO, Macioniro; MESQUITA, Ilka Miglio (org.). *História e memória da educação rural no século XX*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2020. Disponível em: <http://educapes.capes.gov.br/handle/capes/603297>. Acesso em: 4 abr. 2022.

LIMA, Solange Ferraz. *Espaços projetados: as representações da cidade de São Paulo nos álbuns fotográficos do início do século*. Rio de Janeiro: Acervo, 1993.

LOURO, Guacira Lopes. Mulheres na sala de aula. In: PRIORE, Mary del (org.). *História das mulheres no Brasil*. 9. ed. São Paulo: Contexto, 2009.

LUCA, Tania Regina de. *A Ilustração (1884-1892)*. Circulação de textos e imagens entre Paris, Lisboa e Rio de Janeiro. São Paulo: Edunesp, 2018.

LUCA, Tania Regina de. *A Revista do Brasil: um diagnóstico para a (N)ação*. São Paulo: Editora da Unesp, 2001.

LUCA, Tania Regina de. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). *Fontes históricas*. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2020. p. 111-154.

LUCA, Tania Regina de; MARTINS, Ana Luiza. *História da imprensa no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2008.

LUCA, Tania Regina de; MARTINS, Ana Luiza. *Imprensa e cidade*. São Paulo: Unesp, 2006.

MAHL, Marcelo Lapuente. A expansão pioneira no Noroeste Paulista: os Albus Ilustrados como documentação para uma História Ambiental da fronteira (1900-1930). In: SILVA; Pietrafesa *et al.* (org.). *Fronteira cerrado: sociedade e natureza no oeste do Brasil*. Goiânia: Editora da PUC Goiás, 2013.

MAHL, Marcelo Lapuente. *Ecologias em terra paulista (1894-1950)*. 2007. Tese (Doutorado em História). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2007.

MAHL, Marcelo Lapuente. O paulista e o outro: a construção de uma identidade racial no Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo (1894-1940). In: FERREIRA, Antonio Celso; MAHL, Marcelo Lapuente (org.). *Letras e identidades: São Paulo no século XX, capital e interior*. São Paulo: Annablume, 2008.

MAHL, Marcelo Lapuente. Um flâneur no sertão: Sylvio Floreal no Noroeste Paulista. *História*, Assis/Franca, v. 41. p. 1-20. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1980-4369e2022005>. Acesso em 22 jul. 2022.

MATOS, Odilon Nogueira de. *Café e ferrovias: a evolução ferroviária de São Paulo e o desenvolvimento da cultura cafeeira*. Campinas: Pontes, 1990.

MAUAD, A. M. *Sob o signo da imagem: a produção da fotografia e o controle dos códigos de representação social pela classe dominante no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XX*. 1990. 2v. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 1990. Disponível em: <http://www.historia.uff.br/labhoi/tesdis.htm>. Acesso em 5 maio 2022.

MAUAD, Ana Maria. Através da imagem: fotografia e História. *Tempo*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 73-98, 1996. Disponível em: https://www.historia.uff.br/tempo/artigos_dossie/artg2-4.pdf. Acesso em 4 maio 2022.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Comentário III. *Anais do Museu Paulista*. História e Cultura Material, Nova Série, São Paulo, v. 2, n. 1, 2003a. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/anaismp/issue/view/381>. Acesso em 4 maio 2022.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 23, n. 45, p. 11-36, 2003b. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbh/i/2003.v23n45/>. Acesso em: 4 maio 2022.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Prefácio. In: CARVALHO, Vânia Carneiro de; LIMA, Solange Ferraz de. *Fotografia e cidade: da razão urbana à lógica de consumo: álbuns de São Paulo (1887-1954)*. Campinas: Mercado das Letras, 2008.

MILLIET, Sergio. *Roteiro do café e outros ensaios*. São Paulo: Bipa, 1946.

MOLES, Abraham. *O cartaz*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

MONARCHA, Carlos. *Brasil arcaico, Escola Nova: ciência, técnica e utopia nos anos 1920-1930*. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 2009.

MONARCHA, Carlos. *Escola Normal da Praça: o lado noturno das luzes*. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.

MONBEIG, Pierre. *Pioneiros e fazendeiros de São Paulo*. São Paulo: Hucitec; Polis, 1984.

NAGLE, Jorge. *Educação e sociedade na primeira república*. São Paulo: EPU; Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Material Escolar, 1974.

NEIVA, Eduardo. Imagem, história e semiótica. In: *Anais do Museu Paulista*. USP-SP, n. 1, 1993.

NUNES, Clarice; CARVALHO, Marta Maria Chagas. Historiografia da educação e fontes. *Cadernos Anped*, n. 5, 1993.

PEREIRA, Valdeir. *Formação política de Marília: terra e poder na frente pioneira paulista (1924-1937)*. 1990. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Estadual Paulista, Assis 1990.

PEREZ, Maria Isabel. *História de uma instituição pública de ensino secundário: implicações da democratização do ensino na cultura escolar*. (Dissertação. Mestrado em Educação). Programa de Pós-Graduação em Educação Escolar. Universidade estadual Paulista-Araraquara, 2006.

PICCHIA, Menotti del. *Juca Mulato*. Disponível em: <https://www.casamenotti.com.br/>. Acesso em 3 jun. 2022.

PROST, Antoine. *12 lições sobre a História*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. Ufanismo paulista: vicissitudes de um imaginário. *Revista USP*, [S.l.], n. 13, p. 78-87, 1992. DOI: 10.11606/issn.2316-9036.v0i13p78-87. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25601>. Acesso em: 3 jun. 2022.

RABAÇA, Carlos Alberto; BARBOSA, Gustavo Guimarães. *Dicionário de comunicação*. São Paulo: Campus, 2001.

REVEL, Jacques. Os usos da civilidade. In: ARIÈS, Philipe; DUBY, George (org.). *História da vida privada: da Renascença ao século das Luzes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. 3 v.

ROCHA, Heloísa Helena Pimenta. *A higienização dos costumes: educação escolar e saúde no projeto do Instituto de Hygiene de São Paulo: 1919-1925*. Campinas: FAPESP; Campinas: Mercado de Letras, 2003.

ROUANET, Sergio Paulo. *As razões do iluminismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SANI, Giacomo. Cultura Política. In: BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco. *Dicionário de Política*. Brasília: Editora UnB, 2007.

SCHAMA, Simon. *Landscape and memory*. London: Fontana Press, 1995. [Edição brasileira: *Paisagem e memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.]

SCHPUN, Monica Raisa. *Beleza em jogo: cultura física e comportamento na São Paulo dos anos de 1920*. São Paulo: Boitempo/Senac, 1999.

SCHWARCZ, Lília Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SCHWARTZMAN, Simon; BOMENY, Helena; COSTA, Vanda Maria Ribeiro (org.). *Tempos de Capanema*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

SEVCENKO, Nicolau (org.). *História da vida privada no Brasil*. República: da belle époque à era do rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SEVCENKO, Nicolau. *A corrida para o século XXI: n loop da montanha-russa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SEVCENKKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SILVA, Vinicius. *O Album Ilustrado da Comarca de Rio Preto (1927-1929): educação para o progresso, pelas tramas fotográficas*. 2015. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Pedagogia) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2015.

SILVA, Vinicius. *O Álbum Ilustrado da Comarca de Rio Preto e a educação enunciada (1920-1929): histórias, memórias e identidades alentadas em verbo-visualidade*. (Mestrado em Educação). Universidade Federal de Uberlândia, 2017.

SILVA, Vinicius. Vieira. Relatório de Iniciação Científica. Universidade Federal de Uberlândia, 2015.

SILVA, Vinicius; CAMPOS, Raquel Discini de. Álbum ilustrado da comarca de Rio Preto (1927-1929): vitrine e epifania da educação paulista. *Revista Brasileira de História da Educação*, v. 21, e141, p. 1-25, nov. 2020. <https://doi.org/10.4025/rbhe.v21.2021.e141>. Acesso em: 10 maio 2022.

SIRINELLI, François. Os intelectuais. In: RÉMOND, René (org.). *Por uma história política*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ: Fundação Getúlio Vargas, 2003.

SOUZA, Rosa Fátima de (org.). *Templos de civilização: a implantação da Escola Primária graduada no Estado de São Paulo (1890-1910)*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

SOUZA, Rosa Fátima de. Fotografias escolares: a leitura de imagens na história da escola primária. *Educar*, Curitiba, n. 18, p. 75-101, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/0104-4060.235>. Acesso em: 3 maio 2022.

SOUZA, Rosa Fátima de. Lições da escola primária. In: SAVIANI, Dermeval et al. (org.). *O legado educacional do século XIX*. 3. ed. Campinas: Autores Associados, 2014.

SOUZA, Rosa Fátima de. O ensino secundário e a formação das elites na morada do sol (Araraquara - SP, 1911-1950). In: *Anais do 7 CBHE*. Circuitos e Fronteiras da História da Educação no Brasil. Universidade Federal de Mato Grosso, 2013.

SOUZA, Rosa Fátima de. Um itinerário de pesquisa sobre a cultura escolar. In: CUNHA, Marcus Vinicius da. *Ideário e imagens da educação escolar*. Campinas: Autores Associados, 2000. (Polêmicas do nosso tempo, 73).

SOUZA-CHALOA, Rosa Fátima de. A contribuição dos estudos sobre grupos escolares para a historiografia da educação brasileira: reflexões para debate. *Rev. Bras. Hist. Educ* [online]. 2019, v. 19, e063. Epub. Disponível em: <https://doi.org/10.4025/rbhe.v19.2019.e063>. Acesso em: 1 maio 2019.

TELAROLLI, Rodolpho. *A organização municipal e o poder local no Estado de São Paulo na primeira república*. 1981. Tese (Doutorado em História). São Paulo. Universidade de São Paulo, São Paulo, 1981.

TELAROLLI, Rodolpho. *Os sucessos de Araraquara: estudo em torno de um caso de “coronelismo” em fins do século XIX*. 1975. Dissertação (Mestrado em História). Universidade de São Paulo, São Paulo, 1975.

TONELLO, Oswaldo. *Memórias de São José do Rio Preto desde 1919*. São José do Rio Preto: [s. n.], 1998.

VALDEMARIN, Vera Teresa. *Estudando as Lições de Coisas: análise dos Fundamentos Filosóficos do Método de Ensino Intuitivo*. Campinas: Autores Associados, 2004.

VALDEMARIN, Vera Teresa. *História dos métodos e materiais de ensino: a escola nova e seus modos de uso*. São Paulo: Cortez, 2010.

VALDEMARIN, Vera Teresa. O método intuitivo: os sentidos como janelas e portas que se abrem para um mundo interpretado. In: SAVIANI, Dermeval et al. (org.). *O legado educacional do século XIX*. 3. ed. Campinas: Autores Associados, 2014.

VALLE, Dinorah do. *Jornais de Rio Preto*. São José do Rio Preto: Ed. Gráfica A Notícia, 1994.

VARGAS, Claudia. *As várias faces da cidade: Bento de Abreu e a modernização de Araraquara (1908-1916)*. 2000. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Franca, 2000.

VERHAGEN, Marcus. O cartaz na Paris fim de século: aquela arte volúvel e degenerada. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. 2. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. (Coleção Cinema, teatro e modernidade, 1)

VEYNE, Paul. *Como se escreve a história e Foucault revoluciona a História*. Brasília: Editora UnB, 1998.

VIDAL, Diana. Mulheres e magistério primário: tensões, ambiguidades e deslocamentos. In: VIDAL, Diana; HILSDORF, Maria Lucia Spedo. *Tópicos em História da Educação*. São Paulo: Edusp, 2001. (Coleção Brasil 500 anos).

VIDAL, Diana; ABDALA, Rachel Duarte. A fotografia como fonte para a história da educação: questões teórico-metodológicas e de pesquisa. *Revista do Centro de Educação UFSM*, Santa Maria, RS, v. 30, n. 2, p. 177-194, jul./dez. 2005. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/reeducacao/article/view/3745>. Acesso em: 4 maio 2022.

VILLELA, Heloísa. O mestre e a professora. In: TEIXEIRA, Eliane; FARIA FILHO, Luciano (org.). *500 anos de educação brasileira*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p. 95-134.

WHITE, Hayden. *Meta-História: a imaginação histórica do século XIX*. Tradução de José Laurêncio de Melo. São Paulo: Edusp, 2008.

WOLFF, Silvia Ferreira Santos. *Escolas para a república: os primeiros passos da arquitetura das escolas públicas paulistas*. São Paulo: Edusp, 2010.

ZILBERBERG, Claude. Présence de Wölfflin, In: *Nouveaux Actes Sémiotiques*, 23-24, Limoges: Pulim, Université de Limoges, 1992, p. 85.

ZIOLI, Miguel. *Política com café no oeste do estado de São Paulo: Bento de Abreu Sampaio Vidal (1872-1948)*. 2006. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Assis, 2006.

Sobre o livro:

Formato: 15 x 21 cm

Tipologia: Palatino Linotype

Resultado de pesquisas e estudos realizados ao longo dos anos, o livro, ora apresentado aos leitores, tem por objeto de interesse, a edição de álbuns ilustrados publicados em cidades do interior paulista, nas primeiras décadas do século XX: Araraquara, Mirassol e São José do Rio Preto. Embora considerados por muitos como simples impressos voltados à rememoração de fatos e feitos em dias passados ou repositórios de curiosidades regionais dignos de alguma atenção, a autora, Raquel Discini de Campos, rompe com essa visão acrítica ao elevar esses tipos de impressos e seus usos à altura da dignidade da ciência histórica. Entremeados de ilustrações, de modo que a profusão de imagens aguça a imaginação, os capítulos exploram os aspectos políticos e culturais de centros urbanos situados no “Oeste novo”.

Testemunhos eloquentes, os álbuns ilustrados testificam o influxo das ações construtoras de célebres “heróis civilizadores” — ver a atuação de Bento de Abreu Sampaio Vidal —, e sobretudo testificam o aprofundamento do processo civilizatório: a natureza cede lugar às estradas de ferro, as frentes de povoamento multiplicam-se com o incremento das ondas imigratórias, a expansão das fronteiras agrícolas, a tonificação do comércio, e a expansão da instrução popular. Com efeito, tal aprofundamento engendra paisagens novas, em face da política de penetração e expansão econômica, a “boca do sertão” recua... a ordem civil se impõe... a sociabilidade e o espaço público convergem entre si... É o que podemos ler em *A educação entre a ética e a estética: os álbuns ilustrados paulistas (1915-1929)*.

Carlos Monarcha

Editora filiada à



Associação Brasileira
das Editoras Universitárias