UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

ERIC DANZI LEMOS

Fotografia profissional, arquivo e circulação: a produção de Theodor Preising em São Paulo (1920-1940)

Versão Corrigida

São Paulo

2016

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

Fotografia profissional, arquivo e circulação: a produção de Theodor Preising em São Paulo (1920-1940)

Eric Danzi Lemos

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre

Orientadora: Profa. Dra. Solange Ferraz de Lima

Versão Corrigida

Cumpre,
De acordo

São Paulo
2016

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

L555f

Lemos, Eric Danzi
Fotografia profissional, arquivo e circulação: a produção de Theodor Preising em São Paulo (1920-1940) / Eric Danzi Lemos ; orientadora Solange Ferraz de Lima. - São Paulo, 2016.
197 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de História. Área de concentração: História Social.

1. fotografia. 2. arquivo. 3. cultura visual. 4. São Paulo. 5. T. I. Lima, Solange Ferraz de, orient. II. Título.

Nome: LEMOS, Eric Danzi

Título: Fotografia profissional, arquivo e circulação: a produção de Theodor Preising em São Paulo (1920-1940)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre

Aprovado em: ____/____/_____

Banca Examinadora

Profa. Dra.:_____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Profa. Dra.:_____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Profa. Dra.:_____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Agradecimentos

Aos meus familiares pela estrutura e pelo apoio incondicional.

À Profa. Dra. Solange Ferraz de Lima pela orientação.

À Profa. Dra. Iara Lis Franco Schiavinatto e à Profa. Dra. Vânia Carneiro de Carvalho pelas arguições na banca de qualificação.

À Profa. Dra. Helouise Lima Costa, à Profa. Dra. Ana Gonçalves Magalhães, à Profa. Dra. Ana Paula Simioni e ao Prof. Dr. Boris Kossoy pelo aceite nas disciplinas oferecidas e contribuições.

À equipe técnica do Museu Paulista da Universidade de São Paulo (MP-USP) pela assistência com o acervo institucional.

Ao bisneto de Theodor Preising, Douglas Aptekmann e esposa Lúcia Aptekmann pelos depoimentos e autorização para o uso de imagens.

Ao Sr. Apparecido Jannir Salatini pelo acesso a sua coleção particular, informações e depoimentos.

Ao pesquisador Ricardo Mendes pelos depoimentos e informações da base de dados FotoPlus.

Aos amigos e amigas pelo apoio e parceria.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) pela concessão da bolsa de mestrado e pelo apoio financeiro para a realização desta pesquisa.

Resumo

Este trabalho tem como objetivo o estudo da conformação do campo da fotografia profissional em São Paulo e sua relação com a dimensão visual da sociedade entre as décadas de 1920 e 1940. Para tanto, analisa-se em perspectiva histórica a produção do fotógrafo Theodor Preising (1883-1962) em seus circuitos de produção, circulação, consumo, apropriação e ação.

Quando desembarcou no Brasil imigrado da Alemanha na década de 1920, Preising deu continuidade a sua atividade como fotógrafo profissional. Uma vez estabelecido com a família na capital paulista, se manteve como editor de álbuns e cartões-postais com registros da paisagem natural, rural e urbana do país, prestou serviço de documentação fotográfica para órgãos públicos e instituições privadas, transitou na fotografia de imprensa, passando pela revista *S. Paulo* (1936) e pelo Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda (DEIP), até se aposentar no Serviço de Documentação da Universidade de São Paulo (USP) em 1952.

Sem perder de vista as demais dimensões, enfatiza-se a circulação dos materiais visuais produzidos por Preising, articulando-se sua biografia com a biografia de sua produção fotográfica no intuito de percebê-los na interação social, em deslocamentos e mediações que, por vezes, confluem em arquivos. Buscou-se o entendimento tanto da trajetória de Preising, como do percurso dos artefatos por ele produzidos cujo núcleo é o arquivo legado com cerca de 15 mil imagens, que participam de sistemas de ação envolvendo também indivíduos, redes de sociabilidade e instituições quando entram em circulação. Em escala reduzida, reconstituiu-se a trajetória profissional de Preising para compreender sua inserção em um campo profissional em formação entre a especialização e a diversificação. Em escala mais ampla, avaliou-se como a estruturação deste campo em formação se relacionou com a consolidação de uma cultura visual da qual faz parte registros da paisagem natural, rural e urbana de determinadas regiões do país, que são passíveis de ressignificação possibilitando outras leituras ao longo do tempo.

Palavras-chave: fotografia, arquivo, cultura visual, Theodor Preising, São Paulo

Abstract

This work aims to study the conformation of professional field of photography in São Paulo and its relation to the visual dimension of society between 1920 and 1940. Therefore, it is analyzed in historical perspective the production of the photographer Theodor Preising (1883-1962) in their circuits of production, circulation, consumption, apropriation and action.

When arrived in Brazil immigrated from Germany in the 1920s, Preising continued its activity as professional photographer. Once settled with family in São Paulo, remained as editor of albums and postcards with natural, rural and urban landscapes of the country, provided photographic documentation services for public agencies and private institutions, moved in press photography through the magazine *S. Paulo* (1936) and the State Department of Press and Propaganda (DEIP), to retire at the Documentation Service of the Universidade de São Paulo (USP) in 1952.

Without losing sight of other dimensions, it is emphasized the circulation of visual materials produced by Preising, articulating his biography with the biography of his photographic production in order to perceive them in social interaction, in displacements and mediations that sometimes converge on archives. The understanding was sought to both in Preising's trajectory as in the route of the artifacts that it has produced, whose core is the legacy file with about 15,000 images, which participate in systems of action that also involve individuals, social networks and institutions when come into circulation. In reduced scale, it was reconstituted the professional trajectory of Preising to understand its insertion in a professional field in formation between the specialization and the diversification. On a larger scale, was evaluated as the structuring of this field was related to the consolidation of a visual culture which is part the natural, rural and urban landscapes of the specific regions of the country, which are subject to resignification enabling further interpretations over time.

Keywords: photography, archive, visual culture, Theodor Preising, São Paulo

Sumário

Introdução 8

I. A produção fotográfica de Theodor Preising e a gênese do campo da fotografia profissional 18

I.I. A trajetória profissional de Theodor Preising 19

I.II. Entre e a diversificação e a especialização: a produção de posições e de gêneros fotográficos no campo em gestação em São Paulo (1920-1940) 46

I.III. A paisagem no cartão-postal e nos álbuns de lembrança: materiais visuais de Preising em circulação 72

II. Potencial icônico e circulação: as imagens em trânsito e a confluência em arquivos 82

II.I. O ramo da documentação fotográfica e a constituição de arquivos "paralelos" 83

II.II. Fotografias de Preising em arquivos, coleções particulares e institucionais 101

II.III. Entre arquivos e circuitos: potencial icônico e reinserção das imagens em circulação114

III. As imagens em ação no tempo: agência e reativação 127

III.I. Artes visuais em trânsito no Estado Novo: A representação do Brasil na Feira Mundial de Nova York (1939-1940) 129

III.II. A fotografia no museu histórico, no museu de arte e no arquivo: A assimilação das imagens de Theodor Preising em coleções do Museu Paulista, do MASP e do CPDOC-FGV 152

III.III. Arte, lembrança, decoração: fotografias de Theodor Preising no circuito contemporâneo de consumo, apropriação e agenciamento de imagens do passado 167

IV. Considerações Finais 180

V. Referências bibliográficas 184

Introdução

Uma história social da fotografia: mediações entre a biografia do fotógrafo e a biografia de sua produção fotográfica

A abordagem proposta diferencia-se de uma história geral da fotografia com perspectiva cronológica ou pretensão de síntese e trata de um viés da escrita da história da fotografia que toma como base a biografia de fotógrafos. Pretende-se equilibrar a ênfase entre a biografia do fotógrafo e a biografia[1] de sua produção fotográfica com o objetivo de ir além da trajetória do fotógrafo para pensar nos contextos de produção, circulação, consumo, apropriação e ação de suas fotografias[2]. O propósito é mapear a rede de relações sociais envolvendo mediações entre pessoas e objetos dentro de um sistema de ação[3] que, em determinados contextos, se desdobra na formação de arquivos fotográficos[4]. Nesse processo, que se inicia na dimensão da produção e perpassa todas as outras, a biografia do fotógrafo e a biografia de suas fotografias podem estar juntas ou uma delas pode se descolar da outra em dinâmicas tratadas ao longo deste trabalho.

A ideia desta pesquisa foi decorrente do contato com parte da produção do fotógrafo Theodor Preising (1883-1962) em projeto de Iniciação Científica realizado entre 2010 e 2012 junto ao Museu Paulista da Universidade de São Paulo (MP-USP) com orientação da Profa. Dra. Solange Ferraz de Lima. O primeiro ano da pesquisa foi dedicado ao estudo da coleção Victor Wanschel que contém 15 álbuns, sendo 5 de autoria do fotógrafo Theodor Preising. Nos conjuntos, cuja soma totaliza 52 fotografias, existem registros da capital, do interior e do litoral do estado de São Paulo durante a década de 1920. Tendo como uma das referências o Banco de Dados informatizado do Museu Paulista, o trabalho de contextualização das fotografias caminhou lado a lado com a pesquisa sobre a trajetória do fotógrafo. No segundo ano do projeto, entre os objetivos alcançados estavam a realização da análise formal e o estudo da circulação das fotografias que integram a coleção custodiada pelo Museu Paulista.

---

[1] Arjun Appadurai (org.), Introdução: Mercadorias e a política de valor, In, Arjun Appadurai, A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural, Niterói, EdUFF, 2008, p. 34.
[2] Ulpiano T. Bezerra de Meneses, História e imagem: iconografia/iconologia e além, In, Cardoso, Ciro F. S.; Vainfas, Ronaldo (orgs.), Novos domínios da História, Rio de Janeiro, Campus/Elsevier, 2012, p 257.
[3] Alfred Gell, Art and agency: An anthropological theory, Oxford, Oxford University Press, 1998, p. 6.
[4] Costanza Caraffa, Tiziana Serena, Photo Archives and the Idea of Nation, Berlin, Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, 2015, vii.

Nas páginas que seguem, o conjunto de imagens pertencente ao Museu Paulista, ao lado de outros núcleos, coleções e arquivos, foram articulados e "biografados" para o entendimento juntamente com a principal referência: o arquivo legado por Preising ao longo de sua trajetória, totalizando cerca de 15 mil imagens atualmente sob a guarda do casal Douglas e Lucia Aptekmann. A seleção de imagens deste vasto conjunto foi feita a partir de recorrências apontadas pelos estudos de circulação envolvendo o levantamento da inserção das fotografias em periódicos, publicações, coleções públicas e privadas, exposições, catálogos, entre outras aplicações.

No que diz respeito à delimitação espacial geográfica, a referência é a cidade de São Paulo, localidade em que o fotógrafo fixou sua residência e seu estabelecimento comercial após sua chegada ao Brasil em 1924. Em relação à delimitação temporal, as balizas situam-se entre as décadas de 1920 e 1940, que correspondem ao período em que o fotógrafo esteve em atividade no país e se trata também de um intervalo na historiografia sobre a fotografia que aos poucos está sendo preenchido[5].

Por ter sido bastante diversificada, a trajetória profissional de Preising permite uma reflexão sobre a construção da memória e da história da fotografia e também sobre modelos historiográficos e suas implicações no entendimento da fotografia como prática social. Uma referência é a análise de Robin Kelsey[6] quanto aos modelos de interpretação e recepção da produção do fotógrafo Timothy O'Sullivan (1840-1882) como objeto museológico e de conhecimento. Kelsey identifica três modelos interpretativos: o modernista, o cosmo-poético e o contextualizante. De acordo com o autor, cada modelo de interpretação privilegia determinados aspectos e oculta outros. Quando se prioriza a abordagem modernista ou cosmo-poética, há prejuízo do contexto. O modelo contextualizante embora se preocupe com aspectos e processos sociais, por vezes, não dedica atenção às qualidades plásticas da fotografia. Por sua vez, a recepção cosmo-poética guarda semelhança com a modernista e tenta preencher a lacuna contextual com uma ideia do "sublime" nacionalista estadunidense. O viés modernista

[5] Ricardo Mendes, Antologia Brasil, 1890-1930: pensamento crítico em fotografia, São Paulo, Funarte, 2013, p. 8; Vânia Carneiro de Carvalho, Solange Ferraz de Lima, Maria Cristina Rabelo de Carvalho e Tânia Francisco Rodrigues, Fotografia e História: ensaio bibliográfico, In, Anais do Museu Paulista, São Paulo, Nova Série, v. 2, jan./dez., 1994, p. 256, 262; Mônica Junqueira de Camargo e Ricardo Mendes, Fotografia: cultura e fotografia paulistana no século XX, São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura, 1992, p. 15.

[6] Robin Kelsey, Les espaces historiographiques de Timothy O'Sullivan, In, Études Photographiques, n. 14, jan., 2004, p. 4.

hegemônico busca constituir um discurso e uma determinada memória da fotografia como expressão autônoma, minimizando o contexto histórico.

Também identificando modelos de história da fotografia, Douglas Nickel[7], demonstra como a história da fotografia começou a ser construída conformada por um modelo da história da técnica e como, paulatinamente, este viés foi sendo subsumido pelo discurso estético advindo do campo da história da arte. A principal referência neste caso é o modelo canônico levado a cabo por Beaumont Newhall (1908-1993) a partir da mostra *Photography. 1839-1937* e durante o período, entre 1940 e 1945, em que esteve à frente do Departamento de Fotografia do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA). A essa perspectiva considerada estetizante são direcionadas as críticas de Rosalind Krauss[8] alertando para a necessidade de se questionar a validade de conceitos da história da arte aplicados de modo irrefletido ao campo da fotografia, como, por exemplo, em relação às noções de autoria, obra e gênero.

Na escrita da história da fotografia no Brasil, nota-se a convivência de modelos, porém, com a predominância de perspectivas modernistas e pouca atenção ao contexto social. Uma produção acadêmica que trata de determinado produtor e sua produção segundo o modelo "vida e obra", tende a submeter o contexto social ao paradigma de perspectiva modernista descontextualizante. Entretanto, identifica-se também uma produção recente que utiliza a fotografia como fonte e objeto de pesquisa visando o entendimento dos processos sociais, sendo assim, mais preocupada com a significação histórica, com a contextualização e com a pesquisa documental.

Em relação às sínteses que mencionam Preising, em 1983 Boris Kossoy[9] se propôs a escrever sobre 150 anos de fotografia no Brasil, em livro organizado por Walter Zanini (1925-2013). Na introdução do texto, o autor, além de apontar a predominância de estudos sobre fotografia focados no século XIX, chama a atenção para a despreocupação dos modelos clássicos da história da fotografia para com o contexto social da prática. Ao tratar da fotografia impressa na primeira metade do século XX, o pesquisador faz menção a um artigo de Benedito Junqueira Duarte (1910-

[7] Douglas Nickel, History of Photography: The State of Research, In, The Art Bulletin, New York, College Art Association, v. 83, n. 3, sep., 2001, p. 548-558.
[8] Rosalind Krauss, Os espaços discursivos da fotografia, In, O Fotográfico, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, p. 56.
[9] Boris Kossoy, Fotografia, In, Walter Zanini (org.), História geral da arte no Brasil, São Paulo, Instituto Walther Moreira Salles/Fundação Djalma Guimarães, 1983, v. 2, p. 867-913.

1995) publicado na revista *Foto-Cine* do Foto Cine Clube Bandeirante, em que Preising é relacionado entre os fotógrafos de imprensa por ter atuado na revista *S. Paulo* (1936).

Em 2003, Rubens Fernandes Junior[10] publicou o livro *Labirinto e identidades: panorama da fotografia no Brasil (1946-98)* na ocasião de uma exposição de mesmo nome montada na Alemanha em 1998. Trata-se de uma síntese de trabalhos da fotografia brasileira considerados representativos durante as décadas propostas pelo recorte. O volume inclui a biografia de 31 fotógrafos, uma apresentação redigida pelo autor e uma cronologia da fotografia brasileira relativa ao período em questão. Preising é citado no texto de apresentação e na cronologia, lembrando também a sua passagem pela revista *S. Paulo*.

Em 2004, Boris Kossoy[11] publicou uma nova síntese em que Preising foi citado, intitulada *Luzes e sombras da metrópole: um século de fotografia em São Paulo (1850-1950)*. O texto integra o segundo volume da obra *História da cidade de São Paulo* organizada pela historiadora Paula Porta. A partir do recorte estabelecido, o autor reflete sobre o papel social da fotografia no cotidiano paulistano e destaca a atuação de Preising como editor de postais ao lado de outros fotógrafos como Guilherme Gaensly (1843-1928) e Gustavo Prugner (1884-1931). O texto inclui em nota de rodapé uma breve biografia de Preising elaborada a partir de dados condensados de uma entrevista de Sibile Preising, filha do fotógrafo, concedida ao autor, que também destaca a atuação do fotógrafo na revista *S. Paulo* e no DEIP.

Ainda no âmbito acadêmico, verifica-se a perspectiva alinhada com o modelo advindo do campo da estética e da história da arte em uma produção recente que aplica e encaixa as trajetórias de fotográfos nos conceitos de autoria e obra e em contextos pré-concebidos. Em 2004, Daniela Palma examinou a produção do fotógrafo Hans Günter Flieg desde a sua chegada ao Brasil em 1939 até o fim de sua atividade profissional na década de 1980[12]. Em um primeiro eixo, a autora constrói a iniciação profissional do

---

[10] Rubens Fernandes Junior, Labirinto e identidades: panorama da fotografia no Brasil (1946-98), São Paulo, Cosac Naify, 2003.

[11] Boris Kossoy, Luzes e sombras da metrópole: um século de fotografia em São Paulo (1850-1950), In, Paula Porta (org.), História da cidade de São Paulo: A cidade no Império, São Paulo, Paz e Terra, 2004, v. 2, p. 387-455.

[12] Daniela Palma, Fotografia: arte e sobrevivência. A trajetória de Hans Günter Flieg, Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação), Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

fotógrafo a partir de depoimentos e fotografias produzidas por Flieg em sua terra natal. Mais adiante, Palma traça uma fase inicial na carreira de Flieg dedicada à temática urbana, paisagens e ao retrato, como sendo uma etapa prévia de experimentação profissional. Por fim, a autora associa as fotografias de arquitetura, indústria e publicidade produzidas por Flieg ao desenvolvimento estético da fotografia moderna brasileira, fenômeno considerado por Palma como traço comum à parte da produção de fotógrafos imigrantes que atuaram no Brasil.

Em linha semelhante, Sonia Maria Milani Gouveia analisou a fotografia urbana e de arquitetura com base no álbum *São Paulo fastest growing city in the world*, editado em 1954 com fotografias de Peter Scheier (1908-1979) [13]. Antes de abordar a atividade do fotógrafo no Brasil, a autora recupera o contexto cultural da República de Weimar para, na sequência inferir uma possível associação de Scheier com as vanguardas estéticas ali desenvolvidas. Partindo deste pressuposto, Gouveia seleciona fotografias de Scheier publicadas no álbum editado em 1954 nas revistas *O Cruzeiro* e *Habitat*, no livro *Modern Architecture in Brazil*, entre outras, na tentativa de situar a produção do fotógrafo no âmbito da fotografia moderna brasileira, juntamente com outros fotógrafos como Hans Günter Flieg, Hildegard Rosenthal (1913-1990), Alice Brill (1920-2013), Curt Schulze (1917-1985) e Fredi Kleemann (1927-1974).

Por sua vez, Mariana Gonçalves Guardani, estudou a produção dos fotógrafos Alice Brill, Hildegard Rosenthal e Werner Haberkorn (1907-1997)[14]. A autora esboça a trajetória de cada um dos profissionais individualmente, elegendo como aspecto comum entre eles a associação ao contexto cultural da República de Weimar. Posteriormente, Guardani seleciona alguns exemplares da produção de Brill, Rosenthal e Haberkorn, buscando verificar de que maneira a preferência por determinados aspectos de composição esteve relacionada com os circuitos nos quais se inseriram no campo profissional, porém sem considerar dados contextuais das séries.

[13] Sonia Maria Milani Gouveia, O homem, o edifício e a cidade por Peter Scheier, Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

[14] Mariana Gonçalves Guardani, Fotógrafos estrangeiros na cidade: campo profissional e imagem fotográfica em São Paulo, 1930-60, Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

Em perspectiva similar, Kariny Grativol tratou da trajetória de Preising no Brasil entre 1923 e 1948[15]. A autora buscou o entendimento da produção fotográfica do fotógrafo, identificando alguns de seus diversos vínculos profissionais e sua contribuição para a elaboração de uma imagem do país. A pesquisadora relaciona publicações e séries fotográficas, demonstrando a extensão da produção de Preising entendida como obra na tentativa de explicar a existência de uma modernização no estilo e na linguagem do fotógrafo independente de suas aplicações utilitárias.

No que diz respeito ao viés mais atento à contextualização e à significação histórica, Heliana Angotti-Salgueiro e Lygia Segala, a partir do debate antropológico contemporâneo sobre a fotografia, buscaram compreender a produção fotográfica de Marcel Gautherot (1910-1996)[16]. As autoras consideraram os vínculos do fotógrafo a projetos de instituições como o Musée de l'Homme de Paris, no final dos anos 1930, e no Brasil, ao Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) e à Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, entre os anos 1940 e 1960. Segundo Segala, tais compromissos e interesses definiram eixos temáticos importantes tanto na produção como na organização do arquivo do fotógrafo. Partindo deste entendimento, as pesquisadoras discutem critérios e procedimentos técnicos que Gautherot adotou para a realização e a classificação das imagens em séries que compõem narrativas visuais sobre a diversidade cultural brasileira.

No campo da Arquitetura, Angela Célia Garcia, ao analisar a produção do fotógrafo Aurélio Becherini em São Paulo entre as décadas de 1910 e 1920, parte da compreensão do universo fotográfico da época[17]. A autora propõe reflexões sobre a cidade representada pelo fotógrafo em um momento específico em que obras empreendidas pela gestão municipal se desenvolviam e provocavam alterações na vida urbana da capital paulista. Para tanto, Garcia relaciona a produção do fotógrafo com

[15] Kariny Grativol, Viajante incansável: trajetória e obra fotográfica de Theodor Preising, Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação), Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.
[16] Heliana Angotti-Salgueiro, O olho fotográfico: Marcel Gautherot e seu tempo, São Paulo, MAB-FAAP, 2007; Lygia Segala, A coleção fotográfica de Marcel Gautherot, In, Anais do Museu Paulista, São Paulo, Nova Série, v. 13, n. 2, jul./dez., 2005, p. 73-134.
[17] Angela Célia Garcia, São Paulo em prata: A capital paulista nas fotografias de Aurélio Becherini (anos 1910-20), Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

seus vínculos profissionais e demandas para os álbuns comparativos editados durante a gestão do prefeito Washington Luís (1869-1957) e do jornal *O Estado de S. Paulo*.

Na área de História, Eduardo Augusto Costa analisou a publicação *Brazil Builds*, realizada pelo Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA) em 1943[18]. Considerando a importância da publicação na construção de uma cultura visual da arquitetura nacional, o autor analisa uma série de documentos visuais produzidos pelos fotógrafos George Everard Kidder Smith (1913-1997), Erich Hess (1911-1995), Marcel Gautherot, entre outros. O autor buscou o contexto de produção das imagens recorrendo a documentos e depoimentos contendo orientações de servidores do SPHAN aos fotógrafos, bem como de escolhas e decisões editoriais que influenciaram na produção do álbum. Neste sentido, Costa aponta para diferentes níveis de mediação nas produções realizadas, afastando a ideia de completa autonomia nas escolhas dos fotógrafos durante a execução das séries sob encomenda.

Também no campo da História, Vivian Wolf Krauss, estudou o surgimento do campo fotográfico profissional em São Paulo entre 1939 e 1970 e sua relação com a sociedade de consumo local[19]. A autora investiga, a partir da atividade do estúdio Fotolabor, propriedade dos irmãos Werner e Geraldo Haberkorn, os agentes sociais inseridos no mercado fotográfico e envolvidos com a formação da imagem da metrópole paulistana. Krauss realizou um levantamento sistemático dos fotógrafos, estúdios, comerciantes e importadores de produtos fotográficos atuantes no período, e através do cotejamento com depoimentos e documentos de arquivo, buscou a compreensão da lógica de funcionamento do campo da fotografia profissional e a sua relação com outros campos como o da publicidade.

Ainda no grupo de trabalhos acadêmicos preocupados com a significação histórica, porém com foco nas aplicações e em aspectos relacionados à circulação de fotografias, destaca-se o de Marina Castilho Takami, que tratou da revista *S. Paulo* a partir do estudo da construção da identidade regional paulista baseada no

[18] Eduardo Augusto Costa, "Brazil Builds" e a construção de um moderno, na arquitetura brasileira, Dissertação (Mestrado em História), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

[19] Vivian Wolf Krauss, Laboratório, estúdio, ateliê: fotógrafos e ofício fotográfico em São Paulo (1939-1970), Dissertação (Mestrado em História Social), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

bandeirantismo[20]. A autora propõe o conceito de "marcha das imagens" como chave de interpretação da revista e analisa também a sua concepção gráfica, concluindo que as qualidades de verossimilhança e reprodutibilidade técnica da fotografia são fatores determinantes para o entendimento do periódico em que coexistem tradição e modernidade.

Em perspectiva aproximada, Juliana Okuda Campaneli, identificou os mecanismos envolvidos na assimilação da fotografia documental em museus de arte durante a década de 1970 na cidade de São Paulo[21]. A partir do estudo de três exposições temáticas realizadas nesse período: *A família Brasileira*, realizada no MASP em 1971, *Xingu/Terra*, na 13ª Bienal Internacional de São Paulo em 1975 e *Bom Retiro e luz: um roteiro* na Pinacoteca do Estado de São Paulo em 1976, a autora analisou as mostras evidenciando as diferenças e semelhanças entre a leitura institucional e os objetivos dos proponentes ou produtores das fotografias, pensando também nas funções sociais da fotografia no processo de institucionalização.

O presente trabalho dialoga com a produção recente em diferentes frentes. Busca-se o entendimento da fotografia enquanto prática social, abandonando, portanto, o paradigma formalista ligado à perspectiva modernista da história da arte. Procuram-se aproximações com o viés da história social da arte e da sociologia da arte. Sendo assim, além de analisar o produtor, a produção e sua relação com o contexto, são abordadas as mediações que envolvem os indivíduos e os diversos circuitos em que os objetos se inserem após a concepção e os espaços em que transitam quando apropriados. Para tanto, foram realizados mapeamentos dos sistemas e das redes de sociabilidade nos quais participam produtores de fotografia e seus herdeiros ou detentores dos direitos autorais, colecionadores, pesquisadores, curadores, além de instituições públicas e privadas. Alcance que um estudo estritamente formalista focado em autor e obra não atinge.

No capítulo 1, *A produção fotográfica de Theodor Preising e a gênese do campo da fotografia profissional*, a primeira parte *A trajetória profissional de Theodor*

[20] Marina Castilho Takami, Fotografia em marcha: revista S. Paulo - 1936, Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte), Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

[21] Juliana Okuda Campaneli, A fotografia documental no museu de arte: dissonâncias e consonâncias, Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte), Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

Preising, trata do percurso do fotógrafo, especialmente, após a sua chegada em São Paulo quando inaugurou seu estabelecimento fotográfico e iniciou sua produção no Brasil. Em *Entre e a diversificação e a especialização: a produção de posições e de gêneros fotográficos no campo em gestação em São Paulo (1920-1940)*, aborda-se a relação do fotógrafo com o campo profissional em formação, buscando compreender como Preising se inseriu num mercado onde já existiam outros profissionais em atividade e como se deu essa relação. Por fim, na parte *A paisagem no cartão-postal e nos álbuns de lembrança: materiais visuais de Theodor Preising em circulação*, caracteriza-se uma das atividades profissionais possíveis em um campo ainda fluído que a produção de Preising ajuda a iluminar.

O capítulo 2, *Potencial icônico e circulação: as imagens em trânsito e a confluência em arquivos*, inicia com *O ramo da documentação fotográfica e a constituição de arquivos "paralelos"*, trazendo o detalhamento de alguns dos circuitos em que a produção de Preising adentrou e gerou arquivos fotográficos. Na parte *Fotografias de Preising em arquivos, coleções particulares e institucionais*, são levantados aspectos da presença das fotografias de Preising em contextos institucionais públicos e privados e eventuais rearranjos. O capítulo se encerra com *Entre arquivos e circuitos: potencial icônico e reinserção das imagens em circulação*, destacando-se elementos que habilitam as fotografias de Preising para circuitos e apropriações com diferentes sentidos.

O terceiro e último capítulo, *As imagens em ação no tempo: agência e reativação*, começa com *Artes visuais em trânsito no Estado Novo: A representação do Brasil na Feira Mundial de Nova York (1939-1940)*, em que se aborda como a fotografia e outras manifestações artísticas compuseram a representação do país no plano internacional. Em *A fotografia no museu histórico, no museu de arte e no arquivo: A assimilação das imagens de Theodor Preising em coleções do Museu Paulista, do MASP e do CPDOC-FGV*, analisam-se as condições de sobrevivências das fotografias coleções privadas até o deslocamento institucional e as diferentes posturas adotadas. Por fim, em *Arte, lembrança, decoração: fotografias de Theodor Preising no circuito contemporâneo de consumo, apropriação e agenciamento de imagens do passado*, realiza-se uma discussão sobre a reativação recente das fotografias de Preising a partir de uma cultura do passado que recoloca em circulação imagens que tiveram

determinados usos e funções pretéritas, mas na interação social adquiriram novas aplicações e significados.

Objetivou-se, primeiramente, um aprofundamento nos contextos de produção e circulação das fotografias de Preising, mapeando as redes de relações sociais, institucionais e materiais inerentes ao campo da fotografia como prática social. Na sequência, mantendo a centralidade na dimensão da circulação e suas mediações, foram percorridos os contextos de consumo, apropriação e ação da produção fotográfica de Preising no período em que o fotógrafo estava em vida e ao longo do tempo. O levantamento dos sucessivos deslocamentos e apropriações em diferentes temporalidades possibilitou levantar questões além da intencionalidade do agente produtor.

I. A produção fotográfica de Theodor Preising e a gênese do campo da fotografia profissional

Neste capítulo, a primeira parte trata do percurso do fotógrafo, partindo do mapeamento de sua atividade profissional na Alemanha no início do século XX até a sua chegada em São Paulo na década de 1920 quando inaugurou seu estabelecimento fotográfico. A segunda parte aborda a inserção de Preising e a construção de sua posição no ramo da fotografia na capital paulista. Por fim, na terceira parte, a articulação entre a trajetória e a produção do fotógrafo permite iluminar a caracterização de um campo profissional em fase de constituição e ainda não marcado pela especialização que se processou nas décadas seguintes.

Mesmo que não seja possível tratar da existência de um campo profissional autônomo da fotografia entre as décadas de 1920 e 1940 em São Paulo, o conceito de *campo*[22] de Pierre Bourdieu foi mobilizado para evidenciar as tensões, disputas e a estruturação de um meio profissional vasto e complexo, evitando uma história linear de precursores e sucessores ou de evolução de técnicas ou estilos. A definição de *campo* foi entendida como uma rede de relações na qual agentes disputam e legitimam posições, enquanto o conceito de *habitus*, compreendido como um sistema de disposições adquirido pela experiência vivenciada antes e após a entrada no campo. Aplicados os conceitos, sem efetuar simples transferência de noções, privilegiou-se a perspectiva histórica para a reconstrução do campo em formação juntamente com suas posições e disputas em jogo.

Guardado o deslocamento temporal e espacial, um referencial importante na composição deste capítulo é o estudo de Michel Frizot[23] que problematiza o "fato fotográfico" introduzindo a ideia de "continentes" com o protagonismo de vários agentes em diferentes localidades, desconstruindo a invenção unívoca da fotografia por Louis Daguerre (1787-1851) desconectada dos demais esforços. O trabalho de Stephen

[22] Pierre Bourdieu, O ponto de vista do autor. Algumas propriedades gerais dos campos de produção cultural, In, As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário, São Paulo, Companhia das Letras, 1996, p. 243-311.
[23] Michel Frizot, Os Continentes Primitivos da Fotografia, In, Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, IPHAN, n. 27, 1998, p. 37-43.

Bann[24], também ajuda a compreender que a experiência de Daguerre foi uma entre diversas. Em suma, pretende-se seguir uma perspectiva mais alargada, com o intuito de mostrar que além de Preising, outros fotógrafos atuavam e mantinham estúdios na cidade de São Paulo no mesmo período, como, por exemplo: Aurélio Becherini, Guilherme Gaensly, Gustavo Prugner, Hugo Zanella, Irene Lenthe, Max Rosenfeld, Miguel Rizzo e Ottokar Achtschin. Estes profissionais, em muitas oportunidades, disputavam clientelas ou contratos de prestação de serviço junto a órgãos públicos e privados. A não especialização do campo profissional em formação possibilitou a Preising transitar entre diversos ramos e atividades envolvendo a prática fotográfica.

Entre alguns exemplos estão a atuação no norte do estado paranaense quando Preising esteve vinculado à Companhia de Terras Norte do Paraná (CTNP) e produziu imagens da região assim como Hans Kopp, José Juliani e George Craig Smith. Também a sua passagem pela revista *S. Paulo* (1936) ao lado de Benedito Junqueira Duarte e a atuação junto ao Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda (DEIP) quando trabalhou com fotógrafos como: Ladislau Roman, Augusto Corrêa Filho, Avelino Ginjo, Lourival Thomaz Fernandes, Mario Taiani, Miguel Mafulde, Raul Ginjo, Roberto Manente, Rubens Rodrigues Pinheiro, entre outros. Caracterizam-se, portanto, redes de relações dinâmicas que vão além da busca, identificação e enumeração de precursores e sucessores de determinada técnica, gênero ou ramo de atuação, sendo necessário o trabalho de contextualização para se chegar à mediação entre os vínculos profissionais e o repertório de imagens produzido.

I.I. A trajetória profissional de Theodor Preising

Theodor Preising nasceu em 3 de janeiro de 1883, em Hildesheim, na Baixa Saxônia, Alemanha, cidade localizada a cerca de 280 km a oeste de Berlim. Filho de Fritz Preising, condutor ferroviário, e Maria Preising, foi casado com Elizabeth Elfriede Koesewitz com quem teve os filhos Úrsula, Carlos e Sibylle.

[24] Stephen Bann, The Inventions of Photography, In, Parallel Lines: Printmakers, Painters and Photographers in Nineteenth-century France, New Haven & London, Yale Universitiy Press, 2001, p. 89-126.

Preising, provavelmente, se formou fotógrafo atuando no campo profissional e um de seus estabelecimentos foi o *Ateliê Fotográfico Theodor Preising*[25] (Figura 1). A fachada do estabelecimento anunciava: "desenvolvimento de cópias, negativos, filmes e artigos para amadores"[26], evidenciando que, à época, o fotógrafo conciliava a atividade ligada à produção de retrato profissional com o comércio de artigos fotográficos para amadores.

Figura 1 - Theodor Preising e família em frente ao “Photographisches Atelier Theodor Preising”, s/d. Fonte: <http://www.brasilantigo.com.br>. Acervo Douglas Aptekmann.

Preising não restringiu seu ofício ao espaço interno do ateliê, também se dedicou à prática profissional do retrato ao ar livre, conforme registro em um cartão-postal datado de cerca de 1910 (Figura 2), que apresenta marca em relevo do fotógrafo e referência ao *Hotel Fürst Stolberg*, em Schierke, no distrito de Harz, Alemanha. Exemplar de uma provável produção em escala maior, a fotografia combina o retrato e o registro da paisagem sobre o suporte de cartão-postal, materializando em um souvenir a experiência de três mulheres que posam, tendo ao fundo a paisagem de Schierke, estância turística propícia para a prática de esportes de inverno e tema recorrente em

[25] Há divergência quanto à localização do ateliê registrado na Figura 1, poderia ser em Floresta Negra (Schwarzwald), região sudoeste da Alemanha nas proximidades de Baden-Baden ou em Binz, no distrito de Rügen, região litorânea ao norte da Alemanha. No entanto, Preising teria sido proprietário de estabelecimentos fotográficos nas duas localidades acompanhando a sazonalidade turística.
[26] Tradução livre de "Entwickeln kopieren; Platten, Films e Bedarfsartikel für Amateure".

postais. Preising também exerceu prática semelhante em outras cidades alemãs como Baden-Baden[27].

Figura 2 - Th. Preising, Schierke I. H., VG. Hotel Fürst Stolberg, c. 1910, cartão-postal, 9 x 14 cm. Fonte: <http://postcards.bidstart.com/RP-Women-Sledding-Preising-Schierke-Stolberg-Germany-1910-/11035729/a.html>.

Em 1916, Preising se tornou proprietário de uma filial da firma *Samson & Co.* em Berlim[28] localizada em Turmstrasse, 76. A *Samson & Co.* possuia uma rede de ateliês fotográficos espalhados por toda a Alemanha (Figura 3) e em outros países da Europa[29]. Em um registro fotográfico no formato cartão de visita sem data (Figura 4), Preising foi retratado em imagem que contém no suporte as informações comerciais do ateliê *Samson & Co.*, localizado em Essen, Renânia do Norte-Vestfália, Alemanha.

[27] Boris Kossoy, Luzes e sombras da metrópole: um século de fotografia em São Paulo (1850-1950), In, Paula Porta (org.), História da cidade de São Paulo, A cidade no Império, São Paulo, Paz e Terra, v. 2, 2004, p. 404.
[28] Nachrichtenblatt für das Photographenhandwerk (Photographische Chronik), v. 23, 1916, p. 39.
[29] Uma relação contendo 33 filiais da firma *Samson & Co.* localizadas na Alemanha, Bélgica, Polônia e Suíça pode ser encontrada no site "Lexikon der Fotografen". Disponível em: <http://www.fotorevers.eu/de/fotograf/Samson+!26+Co./>. Acesso em: 25 out. 2015.

Figura 3 - Anúncio do *Photographisches Atelier Samson & Comp.* em Görlitz, Alemanha, s/d. Fonte: <http://www.schwiebert.lima-city.de/175-jahre-photographie-und-streit-um-die-kundschaft>.

Figura 4 - Theodor Preising, *Samson & Co.*, Essen A/Ruhr, Limbeckerstr, 12, s/d. Fonte: <http://www.brasilantigo.com.br>. Acervo Douglas Aptekmann.

O fotógrafo teve outros dois ateliês com o seu próprio nome na capital alemã: em Jagowstrasse, 25[30] e em Turmstrasse, 74, de acordo com informações impressas em fotografia da época no formato gabinete (Figura 5), antigo endereço de um laboratório fotoquímico[31].

Figura 5 - Theodor Preising, Berlin H. W., Thurmstr. 74, retrato de crianças, s/d. Fonte: <http://www.heimatsammlung.de/motiv_unter/fotos/fotos_motive.htm>.

Durante a Primeira Guerra Mundial, Preising interrompeu sua atividade profissional para atender à convocação do exército atuando no *front* como fotógrafo. O funcionamento do estabelecimento fotográfico foi mantido por sua esposa enquanto esteve ausente. Em 1923, diante da recessão econômica do pós-guerra, Preising decidiu sair da Alemanha viajando inicialmente sozinho para Buenos Aires na Argentina onde conseguiu um visto para o Brasil em 17 de dezembro de 1923.

[30] Kariny Grativol, Viajante incansável: trajetória e obra fotográfica de Theodor Preising, Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação), Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011, p. 27.
[31] Photographische Chronik, Photographischen Vereins zu Berlin, Wilhelm Knapp, v. 14, 1907, p. 445.

Preising desembarcou do vapor *Cap Polonio* no porto de Santos em 23 de dezembro de 1923 e se estabeleceu no *Grande Hotel do Guarujá* onde se dedicou ao comércio de artigos fotográficos e álbuns, retomando atividade semelhante à praticada em seu país natal. O *Grande Hotel do Guarujá*, conhecido também como *Grand Hotel et de la Plage*[32] (ou *Hotel de la Plage*) foi construído no final do século XIX pela *Companhia Balneária* presidida por Elias Fausto Pacheco Jordão (1849-1901). Quando da chegada de Preising, o estabelecimento era administrado pela *Companhia Guarujá* de Percival Farquhar (1864-1953) e reconhecido como importante destino turístico frequentado por locais e estrangeiros, além de ser tema recorrente em cartões-postais.

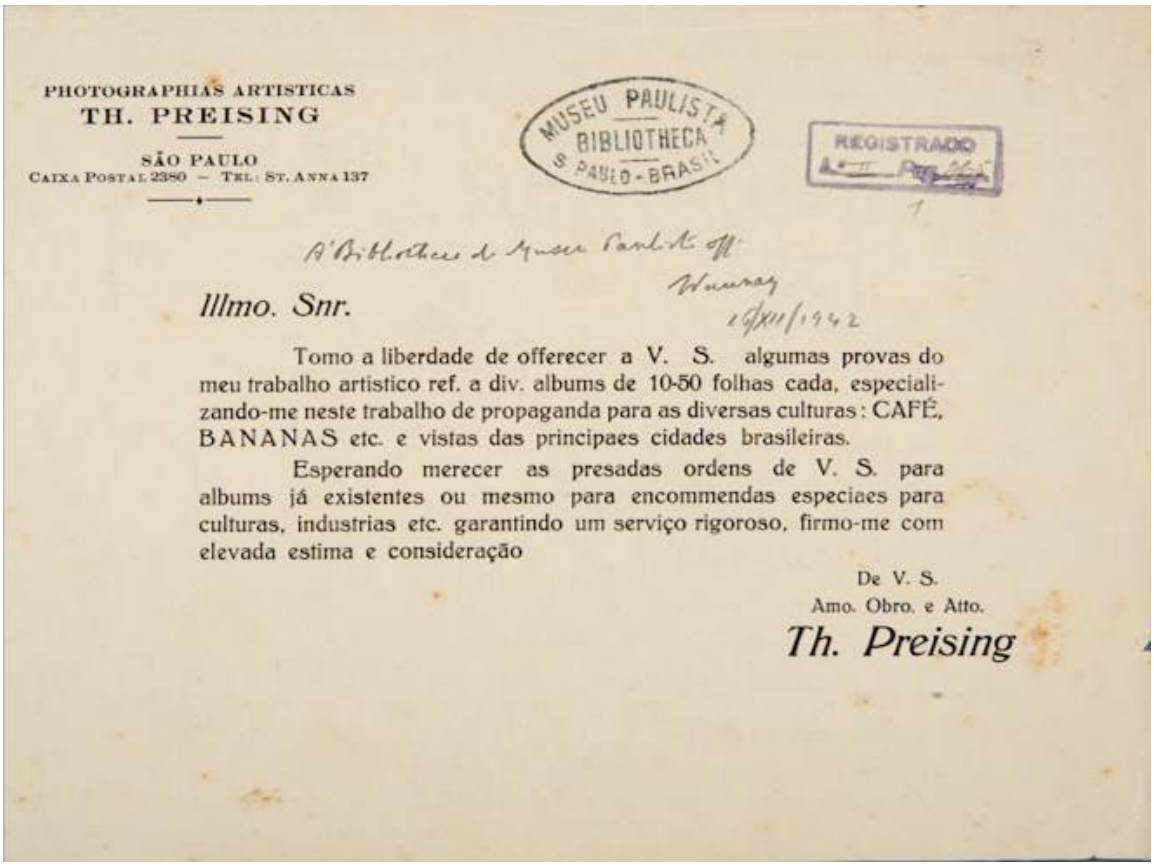
Em 1924, a família de Preising também embarcou para o Brasil e assim se constitui um núcleo de produção familiar com participação de todos nas várias etapas de confecção das fotografias e no transporte dos equipamentos durante os deslocamentos para a tomada de novas imagens. Eram utilizadas por Preising câmeras de grande formato, do tipo caixão com fole, montadas sobre tripé fabricadas no continente europeu por indústrias, como: *Goerz*, *Ihagee* e *Voigtländer*. O filho Carlos Frederico, que se tornou fotógrafo assim como o pai, auxiliava na tomada das fotografias. A filha Sibylle colaborava com sua habilidade com caligrafia escrevendo as legendas invertidas nos negativos pelo lado da emulsão. Além dos familiares, Preising também recebeu Elizabeth Slavick laboratorista com quem já havia trabalhado em Berlim[33].

O registro da firma de Preising foi realizado em 1927 na Junta Comercial do Estado de São Paulo (JUCESP), voltada para a produção de "cartões postaes, photographias, etc", com capital de "10:000$" (dez contos de réis), situada à Rua Voluntários da Pátria, 506, no bairro de Santana em São Paulo[34]. Segundo o registro na JUCESP, a firma, que entrou em atividade em 11 de março de 1927, tinha como objeto social o "comércio varejista de artesanatos e de souvenires" [35].

---

[32] Nestor Goulart Reis Filho, Guarujá e faroeste. Quem se lembra?, In, Jornal da Tarde, 26/05/1990, Caderno Sábado, São Paulo, p. 6.
[33] Boris Kossoy, Luzes e sombras da metrópole: um século de fotografia em São Paulo (1850-1950), In, Paula Porta (org.), História da cidade de São Paulo, A cidade no Império, São Paulo, Paz e Terra, v. 2, 2004, p. 404.
[34] Diário Oficial do Estado de São Paulo, n. 95, 10/05/1927, p. 3862.
[35] Disponível em: <http://www.jucesponline.sp.gov.br/Pre_Visualiza.aspx?nire=35108509205>. Acesso em: 25 out. 2015.

Em material de divulgação que circulava encartado nos álbuns (Figura 6), Preising oferecia conjuntos que poderiam conter de 10 a 50 imagens de “propaganda para as diversas culturas: café, bananas, etc e vistas das principaes cidades brasileiras”.


PHOTOGRAPHIAS ARTISTICAS
TH. PREISING
SÃO PAULO
CAIXA POSTAL 2380 — TEL: ST. ANNA 137

MUSEU PAULISTA
BIBLIOTHECA
S. PAULO - BRASIL

REGISTRADO

Illmo. Snr.

Tomo a liberdade de offerecer a V. S. algumas provas do meu trabalho artistico ref. a div. albums de 10-50 folhas cada, especializando-me neste trabalho de propaganda para as diversas culturas: CAFÉ, BANANAS etc. e vistas das principaes cidades brasileiras.

Esperando merecer as presadas ordens de V. S. para albums já existentes ou mesmo para encommendas especiaes para culturas, industrias etc. garantindo um serviço rigoroso, firmo-me com elevada estima e consideração

De V. S.
Amo. Obro. e Atto.
Th. Preising

Figura 6 - Material de divulgação do estabelecimento fotográfico de Theodor Preising. Acervo Museu Paulista da USP.

A partir de uma determinada matriz fotográfica, Preising tinha a possibilidade de produzir ampliações no formato 18 x 24 cm para compor álbuns temáticos (Figura 7) e no formato postal 9 x 14 cm para circulação avulsa (Figura 8) ou em álbuns sanfonados (*lilliput*). O suporte das imagens, tanto dos álbuns 18 x 24 cm como dos álbuns de postais 9 x 14 cm, possuía serrilhado e as fotografias poderiam circular também de forma avulsa, destacadas dos conjuntos originais.

Figura 7 - TP, Photographias Artísticas de Fazendas de Café, Estado de São Paulo, Brasil, álbum 18 x 24 cm. Acervo Museu Paulista da USP.

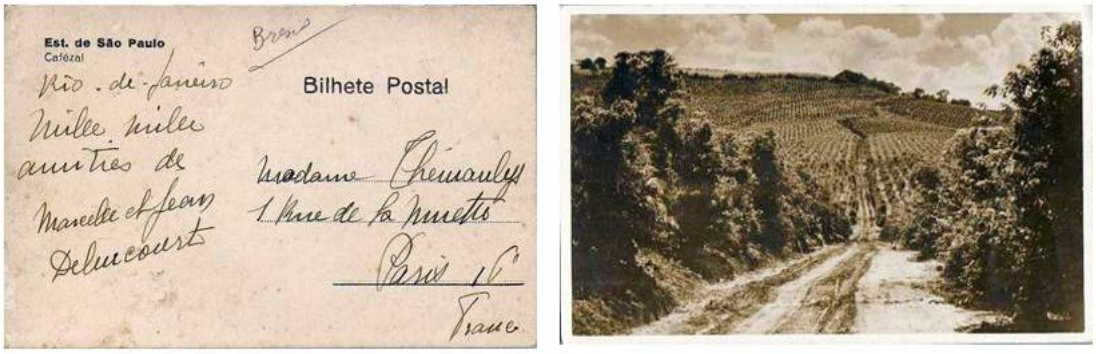
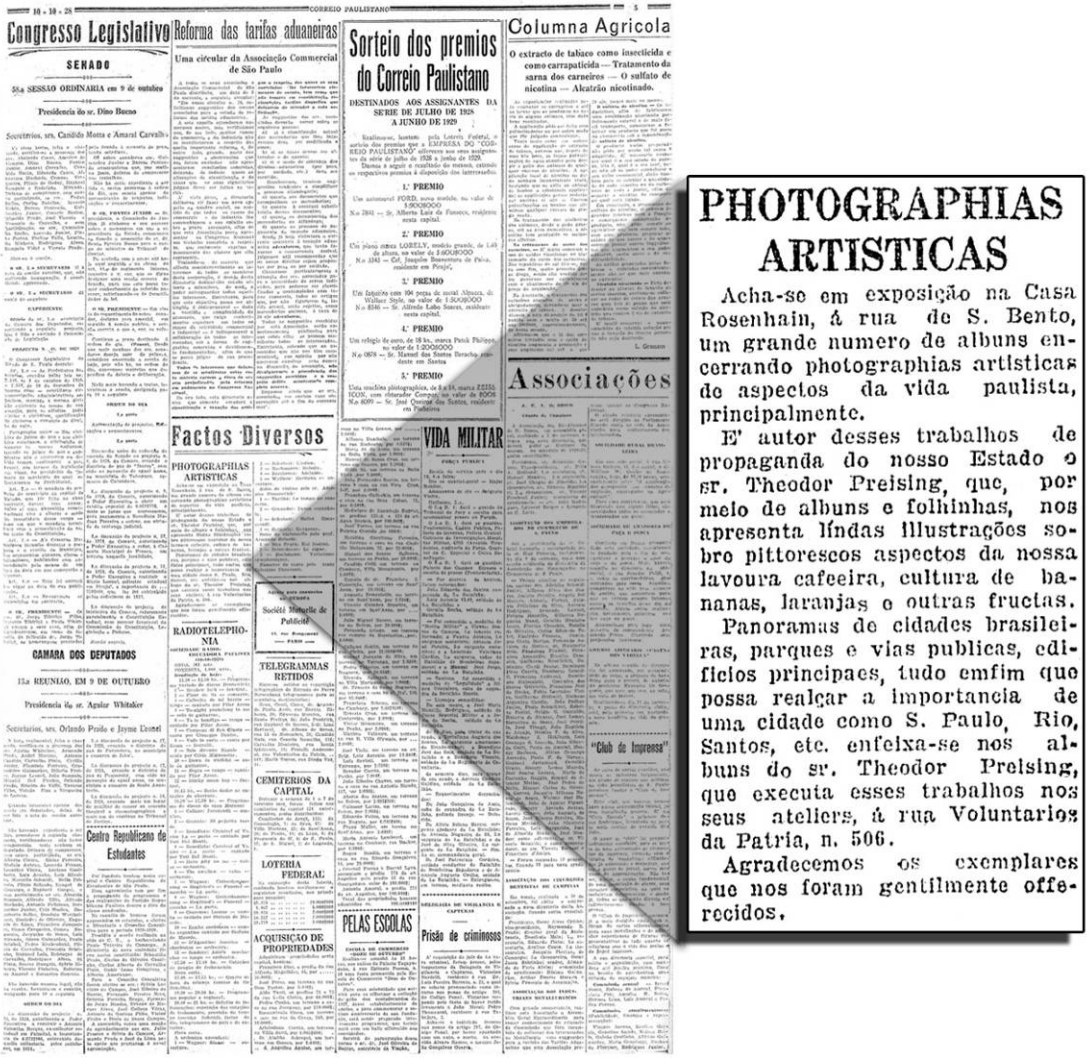


Figura 8 - Theodor Preising, Est. de São Paulo, Cafezal, cartão-postal 9 x 14 cm. Fonte: <http://www.delcampe.net/page/item/id,150897558,var,BRAZIL-BRESIL-EST-DE-SAO-PAULO CAFEZAL-FOTO,language,E.html>.

Para expandir a distribuição de sua produção além do seu estabelecimento em Santana na zona norte de São Paulo, Preising adotou uma dupla estratégia em 1928. O fotógrafo realizou exposição na *Casa Rosenhain*[36], localizada na Rua São Bento, 52 no centro de São Paulo. A exposição rendeu anúncios em jornais de grande circulação como o *Correio Paulistano* (Figura 9) e *O Estado de S. Paulo* (Figura 10) e o fotógrafo aproveitou a ocasião para oferecer exemplares de álbuns à redação dos jornais.



Congresso Legislativo

SENADO

Reforma das tarifas aduaneiras

Sorteio dos premios do Correio Paulistano

Columna Agricola

PHOTOGRAPHIAS ARTISTICAS

Acha-se em exposição na Casa Rosenhain, á rua de S. Bento, um grande numero de albuns encerrando photographias artisticas de aspectos da vida paulista, principalmente.

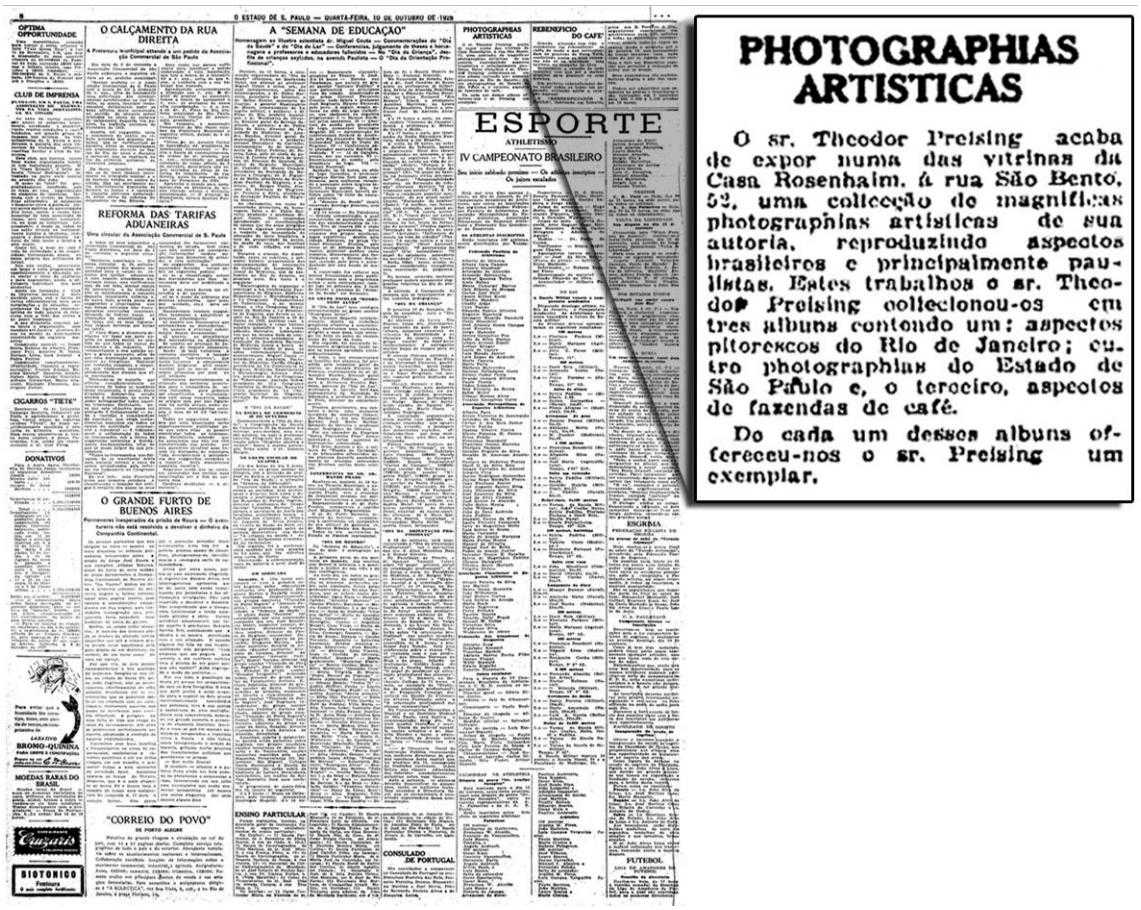
E' autor desses trabalhos de propaganda do nosso Estado o sr. Theodor Preising, que, por meio de albuns e folhinhas, nos apresenta lindas illustrações sobre pittorescos aspectos da nossa lavoura cafeeira, cultura de bananas, laranjas e outras fructas.

Panoramas de cidades brasileiras, parques e vias publicas, edificios principaes, tudo emfim que possa realçar a importancia de uma cidade como S. Paulo, Rio, Santos, etc. enfeixa-se nos albuns do sr. Theodor Preising, que executa esses trabalhos nos seus ateliers, á rua Voluntarios da Patria, n. 506.

Agradecemos os exemplares que nos foram gentilmente offerecidos.

Figura 9 - Anúncio da exposição *Photographias Artísticas* no jornal *Correio Paulistano*, 10/10/1928, p. 5.

[36] No período o estabelecimento pertencia a Leopoldo Schmidt, que em 1913 contraiu sociedade com Henrique Rosenhain. Antes disso, entre 1901 e 1907, Henrique Rosenhain, em sociedade com Wilhelm Friedrich Conrad Meyer, manteve a *Rosenhain & Comp.* (*Rosenhain & Meyer*) em sucessão à firma *Carlos Jeep & Comp.* A *Casa Rosenhain* possuía as seções de papelaria, fábrica de livros em branco, tipografia, encadernação, pautação e douração e também comercializava cartões-postais, artigos para escritório, desenho, gravura, pintura e instrumentos para engenharia.



PHOTOGRAPHIAS ARTISTICAS

O sr. Theodor Preising acaba de expor numa das vitrinas da Casa Rosenhaim, á rua São Bento, 52, uma collecção de magnificas photographias artisticas de sua autoria, reproduzindo aspectos brasileiros e principalmente paulistas. Estes trabalhos o sr. Theodor Preising collecionou-os em tres albuns contendo um: aspectos pitorescos do Rio de Janeiro; outro photographias do Estado de São Paulo e, o terceiro, aspectos de fazendas de café.

Do cada um desses albuns offereceu-nos o sr. Preising um exemplar.

Figura 10 - Anúncio da exposição *Photographias Artísticas* no jornal *O Estado de S. Paulo*, 10/10/1928, p. 8.

Em 19 e 26 de outubro de 1928, fotografias de Preising foram publicadas na *Secção de Rotogravura* do jornal *O Estado de S. Paulo*[37]. A seção ocupava duas páginas encartadas no jornal e antecedeu o *Suplemento em Rotogravura* criado na década de 1930. As fotografias compunham a matéria intitulada “As nossas riquezas agrícolas” (Figura 11), enfatizando os “vários aspectos da cultura cafeeira, a maior producção brasileira”. Duas imagens referentes à produção de laranjas que estariam “tomando grande e promissor incremento” também integram o conjunto. No canto inferior direito da página é apresentado o crédito do fotógrafo “Photographias gentilmente offerecidas pelo Sr. Theodor Preising”. Na edição seguinte da seção, retomando o tema “As nossas riquezas agrícolas” outras três fotografias de Theodor Preising sobre a cultura da banana foram publicadas.

[37] O Estado de S. Paulo, Secção de Rotogravura, 19/10/1928, p. 10; *Id.*, 26/10/1928, p.10.

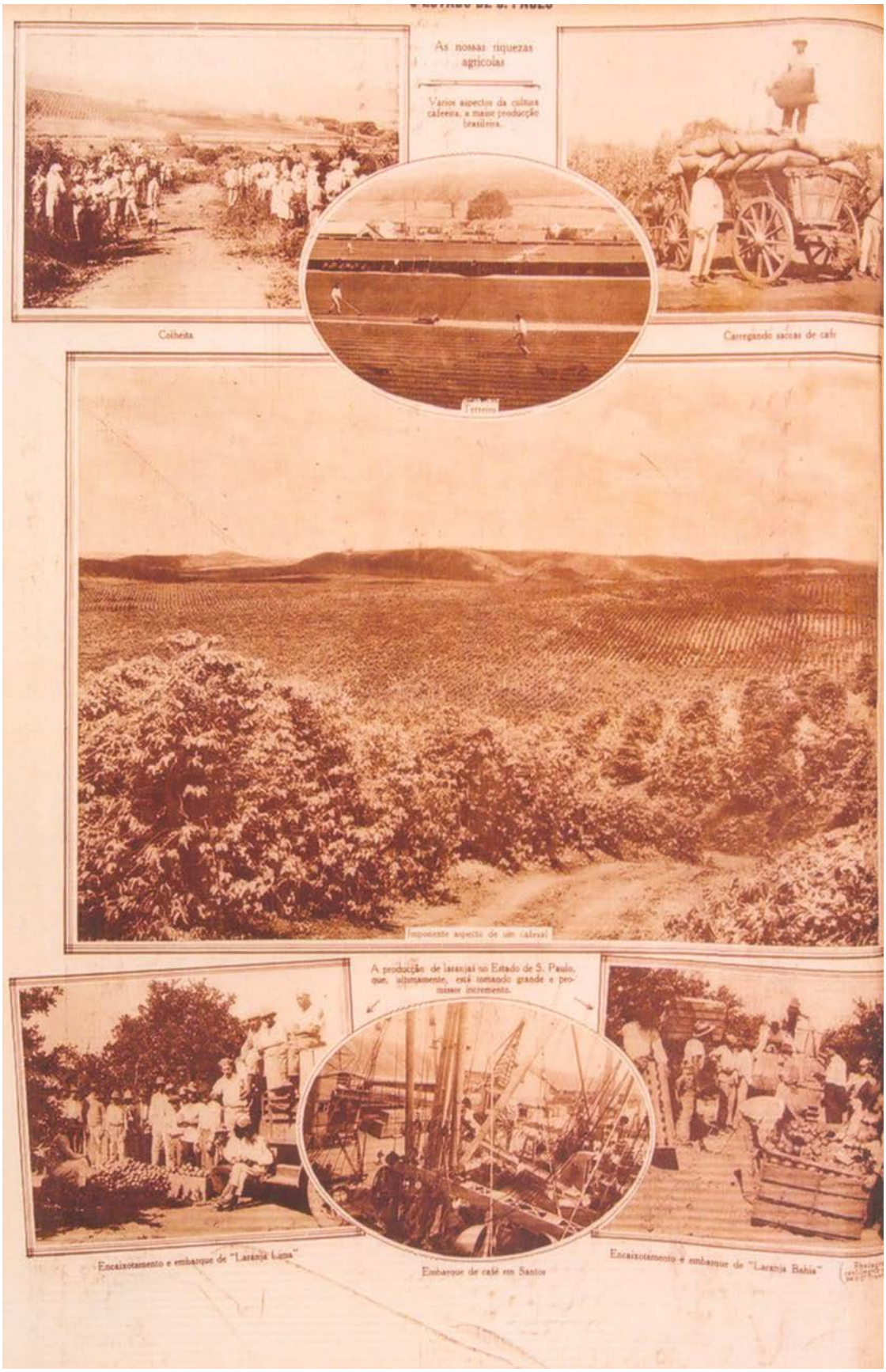


Figura 11 - *O Estado de S. Paulo, Secção de Rotogravura*, 19/10/1928, p. 10.

Outros fotógrafos profissionais[38] tiveram imagens publicadas na *Secção de Rotogravura*, como, por exemplo: Aurélio Becherini (1879-1939), Hugo Zanella (1889-1980), Max Rosenfeld (?-1962) e Michelle Rizzo (1869-1929). A seção também publicava fotografias de amadores, alguns ligados à *Sociedade Paulista de Photographia*, fotoclube criado em 1926 e ativo até 1931 que realizava exposições e concursos anunciados pelos jornais de grande circulação.

Além da *Casa Rosenhain*, os materiais visuais produzidos por Preising também eram colocados à venda em estabelecimentos como a *Fotoptica*, a *Editora Melhoramentos* e a *Livraria Seminário*. A clientela era formada principalmente por imigrantes, estabelecidos na cidade ou temporários, que enviavam os álbuns e postais como lembrança para parentes na terra natal.

Preising conciliava a produção de álbuns e cartões-postais com a prestação de serviços para instituições públicas assim como outros fotógrafos estrangeiros anteriormente estabelecidos em São Paulo como Guilherme Gaensly e Aurélio Becherini. Em *Diário Oficial do Estado de São Paulo*[39], os registros da prestação de serviços do fotógrafo para a Secretaria da Agricultura, Indústria e Comércio do Estado de São Paulo e suas respectivas diretorias, incluindo a Diretoria de Terras, Colonização e Imigração, ocorrem entre 1928 e 1940. A dinâmica profissional de Preising no período permitia reter os negativo originais obtidos durante a execução do trabalho comissionado para arquivamento e produção posterior de álbuns e cartões-postais.

Em 1930, uma imagem do fotógrafo foi publicada pela revista *The National Geographic Magazine*[40] ilustrando a matéria "Gigantic Brazil and its Glittering Capital" de autoria do editor assistente Frederick Simpich (1878-1950). Trata-se de uma vista parcial da Rua São Bento em direção ao Largo São Bento tomada a partir da Praça do Patriarca no centro de São Paulo por volta de 1929 (Figura 12)[41].

---

[38] Telma Campanha de Carvalho Madio, A fotografia na imprensa diária paulistana nas primeiras décadas do século XX: O Estado de S. Paulo, Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação), Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005, p. 73.

[39] Diário Oficial do Estado de São Paulo, n. 146, 27/06/1928, p. 4951; *Id*., n. 149, 30/06/1928, p. 5037; *Id*., n. 269, 28/11/1936, p. 6; *Id*., n. 40, 21/02/1937, p. 4; *Id*., n. 159, 20/07/1938, p. 14; *Id*., n. 16, 19/01/1940, p. 13; *Id*., n. 26, 01/02/1940, p. 14; *Id*., n. 122, 30/05/1940, p. 14.

[40] Frederick Simpich, Gigantic Brazil and its Glittering Capital, In, The National Geographic Magazine, v. 58, n. 6, dezembro, 1930, p. 732-778.

[41] A fotografia será objeto de análise pormenorizada no Capítulo II.

Photograph by T. Preising

SÃO PAULO IS A LOS ANGELES OF THE SOUTH

As to climate, wealth, and location, conditions here are similar to those in the coffee city's North American sister. Wealth, both individual and official, is reflected in many of the streets and buildings.

Greenland. Our Alaska almost touches Asia; but South America, in the vast hump of Brazil, pushes out into the Atlantic till it is 2,600 miles east of New York City. Fly or steam south from the Statue of Liberty for Rio de Janeiro along the West Indian routes and you must ride close to 7,000 miles to get there—a voyage that would carry you from New York to Tokyo, were you flying west. This isolation from the main east-and-west tourist trails around the world leaves Rio miles off the beaten track.

It is not only remote from other great world cities, barring Buenos Aires, but, because of Brazil's enormous area and lack of adequate railroads, its capital is also far remote from many of its own cities and important States. From Manáos, on the upper Amazon, the 3,500-mile boat trip to Rio may require 10 or 15 days, depending on connections.

Think how long it took a California delegate to reach Washington in stage-coach days and you can imagine how much mileage Brazil gets out of a senator who comes, let us say, from the State of Pará or Amazonas! And what a long, long trail for an emissary from far-away Acre Territory, on the Peru and Bolivia boundaries! Our vast net of motor highways and railroads pours more than 4,000,000 Amer-

Figura 12 - *The National Geographic Magazine*, v. 58, n. 6, dezembro, 1930, p. 768.

O artigo contém 54 fotografias tomadas pelos profissionais Albert W. Stevens[42], Jacob Gayer[43] e Ottokar Achtschin[44], além de outras fotografias fornecidas ou de autoria dos editores Gilbert Grosvenor (1875-1966) e Melville Bell Grosvenor (1901-1982) e Ezra Mills Lawton (1864-1931) cônsul estadunidense em países da América Latina.

Na década de 30, Preising começou a fazer uso do sistema *Photo Rotativo*[45], um mecanismo que a partir de até dois negativos produzia fotografias no formato postal e 18 x 24 cm para álbuns, alimentado por bobinas de papel produzidas pela firma de Conrado Wessel[46]. A produção a partir do sistema, entre outras características, se diferencia das elaboradas anteriormente por apresentar legendas tipográficas no lugar das manuscritas, além da inclusão das marcas *Photo Rotativo TP* e *Wessel* fornecedor de papel fotográfico[47].

A prática de expor na *Casa Rosenhain* continuou sendo adotada, conforme anúncio publicado pelo jornal *O Estado de S. Paulo* em 19 de novembro de 1930 (Figura 13). Além das temáticas conhecidas, Preising expandiu seu repertório dispondo na ocasião de novidades como "As maravilhas da Ilha das Sete Quedas" e "Salto do Iguassú". No texto do anúncio, além do reconhecimento da qualidade estética das fotografias, são sugeridos usos e apropriações que eram recorrentes: "Essas photographias, nítidas e de muito bom gosto, formam cadernos e collecções, próprias para serem enviadas pelo correio e, tanto em nosso país como em terras distantes, enriquecerem os álbuns familiares"[48].

---

[42] Albert William Stevens (1886-1949), oficial da Força Aérea dos EUA e especialista em aerofotografia a partir de balão estratosférico e outras aeronaves.
[43] Jacob Gayer (1884-1969), fotógrafo estadunidense, se juntou à National Geographic em 1921, realizou viagens para a América do Sul, Caribe e Ártico.
[44] Ottokar Achtschin (1868?-1932?), austríaco, fotógrafo e editor de postais, atuou na Europa e no Brasil, foi um dos fundadores da extinta Sociedade Austríaca Donau em São Paulo.
[45] João Emilio Gerodetti e Carlos Cornejo, Lembranças de São Paulo: o litoral paulista nos cartões-postais e álbuns de lembranças, São Paulo, Solaris Edições Culturais, 2001. p. 22.
[46] Ubaldo Conrado Augusto Wessel (1891-1993), filho do fotógrafo e comerciante de artigos fotográficos Guilherme Wessel, nasceu em Buenos Aires, com um ano de idade transferiu-se com os pais para o Brasil. Estudioso de fotoquímica, Conrado Wessel especializou-se na produção de clichês e papel fotográfico.
[47] Além do papel fotográfico fabricado pela *Wessel*, Preising utilizava também papéis *Bayer*, *Leonar* e *Satrap*.
[48] O Estado de S. Paulo, 19/11/1930, p. 5.

EXPOSIÇÃO DE PHOTOGRAPHIAS

Na Casa Rosenhain, á rua São Bento n. 62, o sr. Theodor Preising, proprietario do "Photo Rotativo", empresa de divulgação photographica das nossas bellezas naturaes, inaugurará hoje uma exposição de trabalhos desse genero. Entre outros mostruarios, poder-se-á ver "As maravilhas da Ilha das Sete Quedas", o "Salto do Iguassu'", collecções de vistas de São Paulo, Rio de Janeiro, fazendas de café, cultura de bananeira e outros aspectos da vida brasileira. Essas photographias, nitidas e de muito gosto, formam cadernos e collecções, proprias para serem enviadas pelo correio e, tanto em nosso paiz como em terras distantes, enriquecerem os albuns familiares.

Figura 13 - Anúncio da Exposição de Photographias no jornal *O Estado de S. Paulo*, 19/11/1930, p. 5.

Ainda na mesma década, Preising foi contratado pela *Companhia de Terras Norte do Paraná* (CTNP) para fotografar o empreendimento da empresa na região. A série de imagens integrou relatórios e o material publicitário da companhia e também originou uma série de cartões-postais com a temática. Atualmente fotografias da série integram o acervo do Museu Histórico de Londrina Padre Carlos Weiss, juntamente com imagens dos fotógrafos Hans Kopp (1899-1991), José Juliani (1896-1976) e do fotógrafo amador George Craig Smith (1909-1992).

De 1933 em diante, imagens de autoria de Preising adentraram o circuito ligado ao Departamento Nacional do Café (DNC) com publicações na *Revista do Departamento Nacional do Café* (24 x 18 cm), além do uso ilustrativo pelo periódico, fotografias com a temática do café e vistas das principais cidades brasileiras foram ampliadas em grandes painéis que decoraram estandes em feiras e exposições nacionais e internacionais como suporte visual de representação do país e propaganda do produto brasileiro no mercado mundial (Figuras 14 e 15).

Figura 14 - Fotografias de autoria de Theodor Preising em painéis na parte superior do estande do Departamento Nacional do Café na Feira de Chicago, EUA. Fonte: *Revista do Departamento Nacional do Café*, ano I, n. 3, setembro de 1933, v. I, p. 239.

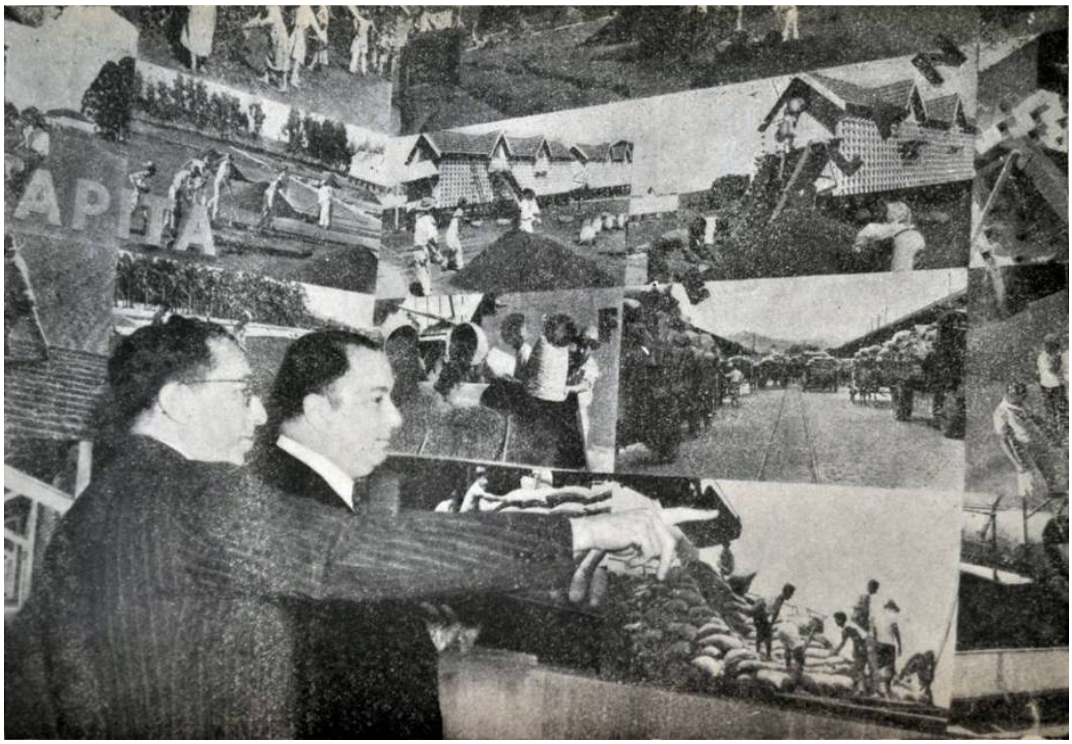


Figura 15 - Fotografias de Theodor Preising compondo painel no Pavilhão do Brasil na Exposição Internacional de São Francisco, EUA. Na imagem, o comissário geral do Brasil, Eurico Penteado, mostra as imagens para um visitante. Fonte: *Revista do Departamento Nacional do Café*, ano VII, outubro de 1939, v. XIII, n. 76, p. 466.

Preising foi contratado em 1934 pelo *Touring Club do Brasil* (*TCB*), fundado em 1923 no Rio de Janeiro como *Sociedade Brasileira de Turismo*. Em São Paulo, o *TCB* inaugurou sua sede em 2 de julho de 1932[49]. Devido à sua atuação na instituição, Preising recebeu uma carteira de identidade profissional de serviço de imprensa emitida pela polícia do estado de São Paulo. A carteira de identificação com foto e dados pessoais continha instruções para que as autoridades facilitassem tanto quanto possível a execução de seus serviços profissionais.

Pelo *TCB*, o fotógrafo acompanhou e documentou várias viagens e excursões pelo Brasil e nessas ocasiões, enquanto realizava o trabalho de documentação para o seu contratante, simultaneamente abastecia seu arquivo profissional com fotografias dessas localidades, que posteriormente circularam em álbuns, cartões-postais e outras publicações. Preising e sua filha Sibylle estavam na lista de tripulantes do vapor *Almirante Jaceguay* durante o segundo cruzeiro turístico ao norte do país promovido pelo *TCB*[50]. Partindo do porto de Santos em 13 de maio de 1934, o cruzeiro teve Manaus como destino e até a chegada à capital do Amazonas, a excursão passou por Rio de Janeiro, Vitória, Salvador, Recife, Fortaleza, Belém e Santarém.

Outra tarefa que coube a Preising como funcionário do *TCB* foi a de juiz de percurso da prova turística *Circuito das Estações de Águas*[51], uma competição automobilística realizada pela seção paulista da instituição com percurso de 1200 km entre São Paulo e Minas Gerais iniciada na Praça da Sé na capital paulista, passando pelas cidades de Serra Negra, Poços de Caldas, Cambuquira, Varginha, Machado, Caxambu e São Lourenço[52]. O *TCB* também manteve um boletim periódico oficial e uma revista mensal ilustrada, ambos impressos no Rio de Janeiro para fins de divulgação de suas realizações na promoção do turismo pelo país.

No final de 1935, Preising foi contratado pela revista *S. Paulo* (44,5 x 32 cm) juntamente com o fotógrafo Benedito Junqueira Duarte (1910-1995) que utilizava o pseudônimo Vamp. Outros fotógrafos creditados na revista foram Carlos Rosen e Alberto Cerri. A equipe editorial do mensário impresso em rotogravura era formada por

[49] A primeira sede do *Touring Club do Brasil* em São Paulo estava localizada na Rua Vinte e Quatro de Maio, 1. Posteriormente, a seção de São Paulo mudou-se para o edifício Brasilar na Avenida Nove de Julho, 40. Atualmente, localiza-se na Rua Sete de Abril, 342, 2º Andar.
[50] Diário de Notícias, Primeira Secção, 12/05/1934, p. 3; O Paiz, 13/05/1934, p. 7.
[51] Folha da Manhã, 2/11/1934, p. 11.
[52] Correio de S. Paulo, 5/11/1934, p. 5.

Cassiano Ricardo (1895-1974), Menotti Del Picchia (1892-1988) e Leven Vampré (1891-1956). A revista, além de propagandear as realizações de Armando de Salles Oliveira (1887-1945) no governo do estado de São Paulo, divulgava também o ideário conservador verdamarelista de alguns dos editores que integravam o movimento *Bandeira*.

O periódico, que teve tiragem de 40 mil exemplares e durou apenas 10 números[53], possuía complexo projeto gráfico que articulava imagem e texto nas páginas de grande formato. As fotografias, avulsas ou combinadas em fotomontagem, funcionavam como elemento ativo das reportagens. A revista abordava temáticas familiares para Preising, que desde a década anterior registrava aspectos do interior, da capital e do litoral do estado de São Paulo, e algumas imagens publicadas já faziam parte do arquivo do fotógrafo antes de ter sido contratado. O quarto número da *S. Paulo* foi anunciado pelos jornais *Correio de S. Paulo* (Figura 16) e *Folha da Manhã* destacando uma imagem de Preising com filme infravermelho[54] *Agfa* (Figura 17): "merecendo destaque um panorama em grande tamanho da cidade de Santos nitidamente photographado por Theodor Preising com auxílio dos raios infra-vermelhos"[55]. Nas reportagens externas que exigiam mobilidade, os fotógrafos utilizavam câmeras 35 mm; Preising fazia uso de uma *Leica*, e BJ Duarte de uma *Contax*. Segundo BJ Duarte, a dupla da revista *S. Paulo* teria sido a pioneira na imprensa paulistana a utilizar o pequeno formato. A composição das fotomontagens modernistas com as imagens de Preising e BJ Duarte e a diagramação da revista era executada pelo artista Lívio Abramo (1903-1992) que, apesar de não ser creditado, foi citado posteriormente por outros membros como integrante da equipe.

No décimo e último número da revista, Preising foi mencionado como "artista-photographo" na reportagem "O Hindenburg no céu de S. Paulo", ocasião em que cobriu a passagem do dirigível alemão pela capital paulista: "Estas vistas constituem uma audaciosa reportagem do nosso artista-photographo Preising, que acompanhou de

[53] Ricardo Mendes, A Revista S. Paulo: a cidade nas bancas, In, Revista Imagens, Campinas, Unicamp, v. 3, dez., 1994, p. 91-97.
[54] O uso do infravermelho, no período, costumava ser feito em aplicações técnicas e militares, no entanto, Preising assim como outros fotográfos se apropriaram da prática para fins estéticos.
[55] Correio de S. Paulo, 15/04/1936, p. 1; Folha da Manhã, 15/04/1936, p. 18.

avião, e voando em plano mais alto, o tranquilo e surpreendente passeio do formidável pássaro metálico no céu de São Paulo”[56].

Mensario “S. Paulo”

Será hoje posto á venda o 4.o numero da revista mensal em rotogravura "S. Paulo", que aqui se publica sob a direcção dos srs. Cassiano Ricardo, Menotti Del Picchia e Leven Vámpré.

Impressa em papel especial, com capa reforçada, onde se estampa a imagem evocativa e austera de Fernão Dias Paes Leme, o "caçador de esmeraldas", a revista apresenta no texto os mais bellos aspectos ineditos da vida paulista, reproduzindo quadros da actividade do Instituto de Pesca do Estado, do Ninho-Jardim "Condessa Crespi", da cultura de canna, dos serviços de aguas e esgotos nas cidades do interior, Parque do Estado, Policia Especial, etc., merecendo destaque um panorama, em grande tamanho, da cidade de Santos, nitidamente photographado por Theodor Preising, com o auxilio dos raios infra-vermelhos.

Figura 16 - Anúncio da revista *S. Paulo* no *Correio de S. Paulo*, 15/04/1936, p. 1

Figura 17 - Revista *S. Paulo* n. 4, p. 12a-13. Acervo IEB-USP.

[56] S. Paulo, n. 10, 1936, p. 18-19.

Preising tornou-se um dos sócios fundadores do *Sindicato dos Jornalistas Profissionais no Estado de São Paulo*[57], fundado em 15 de abril de 1937 e presidido por Breno Pinheiro[58]. A filiação à entidade sindical garantia, além do reconhecimento enquanto categoria profissional, mesmo ainda não sendo como fotógrafo, uma carteira de identificação que facilitava o acesso para desempenhar o trabalho em instituições públicas e privadas, assim como o abatimento nos preços das passagens nos navios nacionais, como, por exemplo, o estabelecido pelo decreto-lei nº 4.144 de 2 de março de 1942 em favor da categoria[59].

O primeiro estatuto da entidade permitia a filiação de jornalistas, revisores e fotógrafos; entre outros profissionais da escrita jornalística constavam: Breno Pinheiro, Carlos Rizzini, Ernani Silva Bruno, Mário Neme, Orígenes Lessa e Sérgio Milliet. Entre outros fotógrafos, além de Preising, estavam os repórteres fotográficos: Alberto Sartini, Amilcar Bagnatori, Benedito Sartini, Francisco Vizzoni, Gil Passarelli, Glicério Casemiro dos Santos, José Augusto Fernandes, José Patella, Lauro D'Angelo, Narciso Florentino dos Santos, Pedro Peressin, Reynaldo Ceppo e Sergio Linn.

Em 6 de novembro de 1938, Preising se tornou funcionário público por nomeação como fotógrafo do Departamento de Propaganda e Publicidade do Estado de São Paulo[60], acompanhado de Ladislau Roman[61]. Na direção do recém-criado departamento estava Menotti Del Picchia, com quem Preising havia trabalhado anteriormente na revista *S. Paulo*. Na ocasião, Cassiano Ricardo era diretor do expediente do Palácio do Governo de Adhemar de Barros (1901-1969). O vencimento dos fotógrafos no departamento era de "1:000$000" (1 conto de réis) e o do diretor "2:000$000" (2 contos de réis).

---

[57] Folha da Manhã, 27/06/1937, p. 7.

[58] Breno Pinheiro (1899-1957), jornalista piauiense, atuou nos jornais A Gazeta, Correio Paulistano, Folha da Manhã, Folha da Noite e O Estado de S. Paulo. Exerceu a função de correspondente do Jornal do Brasil e O Globo. Foi o primeiro presidente do Sindicato dos Jornalistas Profissionais no Estado de São Paulo de abril de 1937 a maio de 1938.

[59] Diário Oficial da União, n. 169, 22/07/1942, Seção 1, p. 34-36.

[60] Diário Oficial do Estado de São Paulo, n. 245, 06/11/1938, p. 2.

[61] Ladislau Roman (1910-1940), fotógrafo húngaro, naturalizou-se brasileiro em 1938, trabalhou como "photo-repórter" no jornal Correio de S. Paulo, faleceu em viagem a serviço do Departamento de Propaganda e Publicidade, vítima de um acidente aéreo no Rio de Janeiro.

Ainda em 1938, a Bolsa de Mercadorias de São Paulo[62] realizou uma exposição com fotografias de Preising sobre a cultura do algodão. A exposição foi anunciada no jornal *O Estado de S. Paulo* (Figura 18) e no ano seguinte a série de fotografias foi publicada no *Supplemento em Rotogravura* do jornal *O Estado de S. Paulo* em número especial dedicado à cultura do algodão[63]. Na publicação, as imagens de Preising integram uma extensa reportagem sobre a produção algodoeira no interior do estado de São Paulo (Figura 19).

O ESTADO DE S. PAULO

EXPOSIÇÃO DE PHOTOGRAPHIAS DA ROTOGRAVURA DO ALGODÃO

A Bolsa de Mercadorias de S. Paulo tem o prazer de convidar a todos os interessados para visitarem a exposição de algumas das photographias de autoria do sr. Theodoro Preiseng, que serão publicadas no numero especial da rotogravura do "Estado", edição dedicada ao algodão.

Figura 18 - Anúncio da exposição de photographias do algodão no jornal *O Estado de S. Paulo*, 06/09/1938, p. 1.

[62] A Bolsa de Mercadorias de São Paulo, no período, estava localizada no edifício sede do Clube Comercial na Rua Libero Badaró, 443.
[63] O Estado de S. Paulo, Supplemento em Rotogravura, n. 132, março de 1939.

Figura 19 - *O Estado de S. Paulo*, Supplemento em Rotogravura, n. 132, março de 1939, p. 32-33.

Em 1939, Preising estava na lista de expositores da Feira Mundial de Nova York (1939-1940)[64]. Nas Feiras Mundiais, assim como nas Exposições Universais[65], a fotografia não era apenas um produto exposto, mas estava presente na própria montagem e divulgação do evento, ou seja, a fotografia contribuía para a estruturação, assim como a participação na feira ou exposição atribuía reconhecimento e divulgação ao trabalho dos fotógrafos.

As imagens de Preising estiveram presentes no Pavilhão do Brasil, projetado por Lucio Costa (1902-1998) e Oscar Niemeyer (1907-2012), em fotomurais no estande do Departamento Nacional do Café (DNC) e também em exposição com imagens de paisagens brasileiras produzidas por Preising e por outros fotógrafos como: Erich Hess, Fernando Guerra Duval, Max Rosenfeld, Paulino Botelho, Renato G. Palmeira e pelo *Studio Rembrandt*.

Na ocasião do evento, foi lançada a publicação *Travel in Brazil* (22 x 30 cm), incluindo imagens não creditadas de Preising e de outros fotógrafos. Também foi

[64] O contexto da feira será abordado com mais detalhes no Capítulo III.
[65] Maria Inez Turazzi, Poses e trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889), Rio de Janeiro, Funarte, 1995, p. 63.

impressa uma série de cartões-postais pela firma *Lito Tipo Guanabara* do Rio de Janeiro com algumas imagens provavelmente de autoria do fotógrafo.

Em 1939, dois anos após a instauração do Estado Novo, foi criado o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) e, posteriormente em cada estado, um Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda (DEIP) com atribuições semelhantes as do DIP. Em São Paulo, o DEIP incorporou o Departamento de Propaganda e Publicidade e todo o seu quadro de funcionários em 13 de janeiro de 1941[66].

No DEIP, Preising trabalhou na Divisão de Turismo e Diversões Públicas e na Divisão de Divulgação para o serviço de reportagens da Agência Nacional, que mantinha um laboratório e um arquivo de clichês e fotografias para distribuição à imprensa. Com Preising no departamento, atuaram os fotógrafos Augusto Corrêa Filho, Avelino Ginjo, Lourival Thomaz Fernandes, Mario Taiani, Miguel Mafulde, Raul Ginjo, Roberto Manente, Rubens Rodrigues Pinheiro e o revisor auxiliar Miguel Poli.

As imagens de Preising também circularam na revista *Brasil Novo* (38 x 27 cm), criada em 1939 com a direção de Cassiano Ricardo. O objetivo principal do periódico, impresso em rotogravura, era a divulgação das realizações do governo Vargas. A revista apresentava características semelhantes e utilizava fotografias publicadas anteriormente pela revista *S. Paulo*. A revista *Travel in Brazil* (30 x 22 cm), lançada em 1941 pelo departamento, também publicou fotografias de Preising. O periódico, voltado para a divulgação do país no exterior, apresentava textos em inglês e contou com colaboradores como: Cecília Meireles, Mário de Andrade, Menotti Del Picchia, Sérgio Buarque de Holanda, entre outros. Também tiveram fotografias publicadas na revista: Erich Hess, Jean Manzon, Jorge de Castro, Paul Stille e Peter Lange. Algumas fotografias de autoria de Preising que foram publicadas pela *Travel in Brazil* já faziam parte do arquivo do fotógrafo antes de circularem nas páginas da revista.

Em 1941, Preising teve o pedido de naturalização concedido e publicado em *Diário Oficial*[67]. Apesar de o processo ter iniciado em 1936, ao que tudo indica, as leis de nacionalização do governo Vargas durante o Estado Novo tiveram papel decisivo na

[66] Silvana Goulart Guimarães, Sob a Verdade Oficial: ideologia, propaganda e censura no Estado Novo, São Paulo, Editora Marco Zero, CNPq, 1990, p. 77.
[67] Diário Oficial da União, n. 5, 07/01/1941, Seção 1, p. 16.

obtenção[68] e com isso, em 1939, novos documentos foram anexados ao trâmite de naturalização, que foi retomado e finalmente atendido. Na publicação do pedido de naturalização, o nome do fotógrafo apareceu escrito tal qual grafado na documentação original, no entanto era comum encontrar o nome do fotógrafo grafado como "Theodoro" ou "Teodoro", aportuguesamento que, por um lado pode ser visto como sinal de assimilação pela sociedade local em relação ao estrangeiro, mas por outro, como resistência.

Durante a Segunda Guerra Mundial, com o posicionamento do governo Vargas favorável aos países Aliados e contra os países do Eixo, os imigrantes alemães passaram a ser vistos como suspeitos de espionagem. Foram criadas leis visando restringir o acesso de pessoas não autorizadas com equipamento fotográfico em determinados locais[69], dificultando o trabalho dos fotógrafos profissionais, principalmente dos estrangeiros, ainda que naturalizados. Preising, em determinada ocasião, precisou solicitar um cartão de livre-trânsito ao delegado de Ordem Política e Social para realizar viagem ao interior do estado a serviço do DEIP[70]. Centenas de fotógrafos alemães, italianos e japoneses, foram fichados pelo Departamento Estadual de Ordem Política e Social (DEOPS) no período; além de Preising, entre nomes mais conhecidos, tiveram prontuários policiais Alberto Sartini, Carlos Rosen, Curt Schulze e Peter Scheier[71].

Em 1944, fotografias de Preising começaram a circular na *Revista Industrial de S. Paulo* (30 x 22 cm), iniciativa da Federação das Indústrias do Estado de São Paulo (FIESP), com direção de Honório de Sylos (1901-1993). No periódico, as fotografias de Preising foram mobilizadas nas reportagens de modo a compor narrativas do trabalho da atividade agrícola e também da atividade industrial, como, por exemplo, da indústria siderúrgica, gráfica e tecelagem.

---

[68] Decreto-lei n. 1.202 de 8 de abril de 1939. No artigo 40, o decreto estabelecia que só os brasileiros natos ou naturalizados podiam exercer funções ou cargos públicos nos estados e municípios. Para permanecer em suas funções, os estrangeiros deveriam encaminhar requerimento de naturalização ao Ministério da Justiça e Negócios Interiores por intermédio das repartições onde tinham exercício.

[69] Decreto-Lei nº 4.766, de 1º de Outubro de 1942.

[70] Boris Kossoy, Luzes e sombras da metrópole: um século de fotografia em São Paulo (1850-1950), In, Paula Porta (org.), História da cidade de São Paulo, A cidade no Império, São Paulo, Paz e Terra, v. 2, 2004, p. 431.

[71] Pesquisa realizada através da base de dados do PROIN - Projeto Integrado Arquivo do Estado/Universidade de São Paulo. Disponível em: <http://www.usp.br/proin>. Acesso em: 25 out. 2015.

Com o fim do Estado Novo e a reabertura democrática a partir de 1945, o DEIP passou a se chamar Departamento Estadual de Informações (DEI), a Divisão de Divulgação manteve a denominação e a Divisão de Turismo e Diversões Públicas foi renomeada para Divisão de Turismo e Expansão Cultural. Em 1946, o DEI publicou o álbum *São Paulo* (15,5 x 23 cm) impresso em rotogravura de cor sépia (Figura 20). A publicação de 96 páginas contém cerca de 120 imagens da capital avulsas ou justapostas em fotomontagens sem atribuição do crédito dos fotógrafos, no entanto algumas são certamente de autoria de Preising.

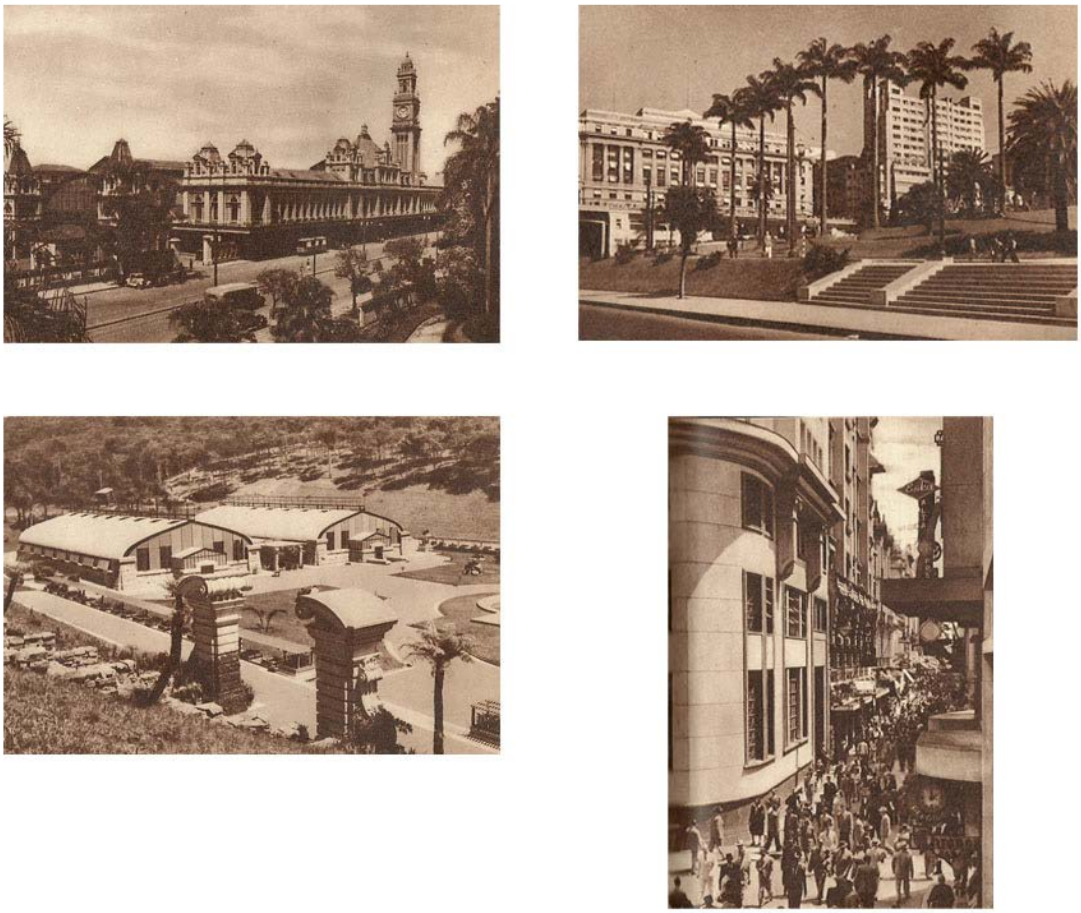


Figura 20 - Fotografias de Preising no álbum São Paulo, Distribuição do Departamento Estadual de Informações, 1946.

Ainda em 1946, o trabalho do fotógrafo circulou no documentário fotográfico *Gente e Terra do Brasil* (32 x 24 cm), quinto volume da coleção de temas brasileiros da editora *Kosmos*. Com organização de Erich Eichner, síntese histórica e econômica de

John Knox e prefácio de Carlos Rizzini, a publicação contém 128 imagens, sendo 39 de autoria de Preising, reunindo representativa amostra da produção do fotógrafo pelo Brasil. Entre as outras 89 imagens, algumas são provenientes do arquivo fotográfico da *Panair do Brasil* e as demais de autoria de fotógrafos como: Arno Kikoler, Carlos Moskovics, Erich Hess, Eduardo Schulz Keffel, Hans Gunter Flieg, Harald Schultz, Henrique Becherini, Heinz Foerthmann, Hildegard Rosenthal, Jack Withmore, José Medeiros, José Yalenti, Kurt Paul Klagsbrunn, Mario Baldi, Peter Scheier, Ralf Kircher, Thomaz Farkas, Werner Haberkorn, Wolfgang Hoffman Harnisch, entre outros.

Uma das últimas publicações do DEI em 1947 foi um guia inteiramente ilustrado com fotografias de Preising intitulado *Caderno de Turismo* (23 x 15,5 cm). O primeiro número, sobre a cidade de Itanhaém no litoral de São Paulo, além das imagens do fotógrafo conta com textos de Hélio Damante e mapa ilustrado por Tarsila do Amaral. O segundo número, publicado em 1948, dedicado ao município de Campos do Jordão, repete a autoria dos textos, possui mapa ilustrado por Aldemir Martins e fotografias não creditadas de Preising.

Em 1948, com a extinção do DEI, Preising permaneceu como funcionário público, porém lotado na Secretaria de Estado dos Negócios do Governo[72] e sujeito a remanejamentos, uma vez que o setor não possuía estrutura, atribuições e demandas específicas como os anteriores. A primeira tentativa de remanejamento ocorreu em maio de 1949, quando Preising foi destacado para prestação de serviços junto ao Laboratório de Polícia Técnica da Secretaria de Estado dos Negócios da Segurança Pública, porém um mês depois o ato foi tornado sem efeito[73]. No período, Preising conviveu com as incertezas de sua carreira pública e um pouco antes, o fotógrafo se viu diante da necessidade de solicitar recorrentes afastamentos para o tratamento de sua saúde, ameaçada pela doença de Parkinson.

Conforme publicação em 18 de setembro de 1951[74], Preising foi destacado em caráter excepcional a contar de 16 de abril de 1949, para a prestação de serviço para o Departamento de Cultura e Ação Social da Reitoria da Universidade de São Paulo. O departamento, criado em 1948 e extinto em 1955, possuía no Serviço de Documentação

[72] Diário Oficial do Estado de São Paulo, n. 272, 04/12/1948, Poder Executivo, p. 1.
[73] *Id.*, n. 104, 11/05/1949, Poder Executivo, p. 1; *Id.*, n. 128, 09/06/1949, Poder Executivo, p. 1.
[74] *Id.*, n. 207, 18/09/1951, Poder Executivo, p. 2.

(que depois se tornou uma divisão) uma Seção de Microfilme, que contava com um laboratório de foto-duplicação[75], onde provavelmente atuou o fotógrafo. No entanto, a função não foi exercida por muito tempo, já que Preising se aposentou do serviço público em 1954[76]. Dois anos depois, em 1956, faleceu sua esposa Elizabeth Preising, aos 82 anos[77]. Theodor Preising faleceu em sua residência aos 79 anos no dia 24 de julho de 1962[78]. Em sua trajetória como fotógrafo profissional, funcionário de instituições públicas e privadas, legou um acervo original com mais de 15 mil imagens, que esteve durante algum tempo sob a guarda de seus filhos e atualmente pertence ao seu bisneto Douglas Aptekmann.

[75] Guia da Universidade de São Paulo 1953-1954, n. 3, São Paulo, Departamento de Cultura e Ação Social, 1954, p. 33.
[76] Diário Oficial do Estado de São Paulo, nº 34, 12/02/1954, Poder Executivo, p. 11.
[77] Deutsche Nachrichten (Notícias Alemãs), 08/08/1956, p. 6.
[78] *Id.*, 26/07/1962, p. 5.

I.II. Entre e a diversificação e a especialização: a produção de posições e de gêneros fotográficos no campo em gestação em São Paulo (1920-1940)

Se na década de 1920 em São Paulo não estava constituído ainda um campo profissional da fotografia autônomo, a abordagem pode ser feita a partir das condições de gestação do campo ou de uma fase em vias de constituição. Ainda que alguns ramos de atuação proporcionassem considerável autonomia, como a documentação de arquitetura e obras públicas, por exemplo, não havia integração consistente da prática ao campo artístico e a assimilação pelo sistema de arte com participação de produtores, galerias, museus, colecionadores, editoras e críticos, tal como se operava com outras manifestações artísticas como, por exemplo, a pintura. Por mais que alguns fotógrafos se reivindicassem como artistas e pleiteassem o status de objeto de arte para as suas produções, não estavam ainda estabelecidas as condições de autonomia do campo, ou seja, faltava a definição de critérios específicos de julgamento do meio no próprio campo, com o reforço de elementos e condições sociais de produção e recepção que proporcionassem autonomia tanto para o agente produtor como para o objeto produzido. Para garantir a subsistência, os produtores dependiam de encomendas de instituições ou de particulares, com forte subordinação às demandas e eventuais sanções do mercado e da recepção, intensificando as disputas por instâncias de consagração não especializadas como as feiras e exposições nacionais e internacionais ou em espaços de reconhecimento público, como vitrines em áreas centrais, anúncios em jornais de grande circulação ou em almanaques comerciais.

Antes da chegada de Preising, o *Almanak Laemmert*[79] de 1921, descreveu o município de São Paulo com "uma área de 901 kilometros quadrados e uma população de cerca de 600.000 habitantes"[80], acrescenta ainda "mais de 70.000 predios, 1.600 ruas, travessas, avenidas, largos, alamedas, ladeiras e praças regularmente calçadas e com grande movimento commercial", entre os estabelecimentos comerciais importantes ressalta os "de artes graphicas, fabricas de tecidos, calçados, chapéus, moveis, gelo, phosphoros, banha e outros produtos suínos, engenhos de arroz, etc., etc." e por fim

[79] Lançado em 1844 pelos irmãos Eduardo e Henrique Laemmert como *Almanaque administrativo, mercantil e industrial da corte e da província do Rio de Janeiro*.
[80] O censo de 1920 registrou 579.033 habitantes no munícipio, cf. Recenseamento do Brazil: realizado em 1 de setembro de 1920, Rio de Janeiro, Typ. da Estatistica, 1930, v. IV, pt. 6, p. XVI.

coloca em relevo que a "industria metallurgica está adiantadissima"[81]. No que diz respeito ao ramo fotográfico, foram anunciados 7 estabelecimentos de aparelhos e material para fotografia. (Tabela 1) e 56 estabelecimentos de fotógrafos (Tabela 2).

PHOTOGRAPHIAS - ART. 402 (Apparelhos e material para)		
Proprietário / Estabelecimento		**Endereço / Telefone / Caixa Postal**
1	Angelo Bambini	R. São Bento, 36 / C. 3514
2	Francisco Bernardi	R. Piratininga, 5 / B. 933
3	G. Jordão	R. Direita, 14 / C. 1826 / Cx. Postal 106
4	Hugo D. Zanella	R. 15 de Novembro, 35
5	Julio Chiatti	R. 15 de Novembro, 45
6	Mello Nogueira & Cia., Casa Stolze	R. Direita, 14 / C. 1826 / Cx. Postal 106
7	Otto Stuck	R. Bôa Vista, 45-A / C. 2160 / Cx. Postal 433

Tabela 1 - *Almanak Laemmert*, v. II, 1921, p. 2756.

PHOTOGRAPHIAS - ART. 401		
Proprietário / Estabelecimento		**Endereço / Telefone / Caixa Postal**
1	A. de Barros Lobo	Rua 15 de Novembro, 50
2	A. Coltro & Irmão	Av. Rangel Pestana, 305
3	A. Famula & Irmão	R. Piratininga, 64
4	Affonso Giannini	R. José Paulino, 33
5	Alexandre Itzel	R. Duque de Caxias, 8
6	Amaro Carmine	R. Major Diogo, 82
7	Angelo Lafalle	R. Direita, 53-A
8	Aristides Greco	R. João Theodoro, 36
9	Arthur Centini & Donato	Av. São João, 218
10	Carlo Orsetti	R. Consolação, 205 / Cid. 764
11	Carlos de Camargo, Photographia Brasil	R. Vergueiro, 191

[81] *Almanak Laemmert*, Rio de Janeiro, Companhia Typographica do Brazil, v. II, 1921 p. 2231.

12	Carmine Amaral	R. Major Diogo, 82
13	Casa Norte Americana	Av. Ypiranga, 63 / Cid. 522
14	Eduardo Tucci	R. Gloria, 9
15	Elvira Pastore, Photographia Pastore	R. Direita, 24-A
16	Ernesto Leite Silva	R. Martin Francisco, 120
17	F. Garzi	Av. Rangel Pestana, 294
18	Figueira & Bellisomi	R. Rodrigo Silva, 3 e R. Direita, 55-A
19	Francisco Grecco	R. João Theodoro, 38
20	Frederico Gazzi	Av. Rangel Pestana, 294
21	Frenzel & Schimidt	R. Aurora, 34
22	G. B. Stanzione	R. Direita, 8-A, 2.º, VIII / C. 846
23	G. Richult	Av. Rangel Pestana, 141
24	G. Sarracino	R. 15 de Novembro, 50-B / C. 625
25	Gabriel Scott, Photographia Sta. Ephigenia	Largo Sta. Ephigenia, 12-A / Cid. 3053
26	Gino Ardinghi	R. S. Caetano, 77
27	Greccho & Roberg	R. S. Caetano, 41
28	Guilherme Gaensly	R. Bôa Vista, 39, 2.º / C. 2198
29	Guilherme Wessel	R. Guayanazes, 155
30	Gustavo Porto	Av. Celso Garcia, 237
31	H. Ferreira	R. Libero Badaró, 145
32	I. Kriese	R. Aurora, 82
33	Ippo Ishü	Praça da República, 7
34	Isu Farnachi	R. Ypiranga, 85, sob.
35	J. Fortunato, Photographia Fortunato	R. Consolação, 478
36	João Dalle Luche	Av. Rangel Pestana, 130, sob. / B. 498

37	Jorge Eloy Domingues	R. Lavapés, 32 / C. 3443
38	José Caradonna	R. Sto. Antonio, 233
39	Licardi & Cia.	Largo Arouche, 69
40	Lourato & Melardi	R. José Bonifacio, 7 / Ars
41	M. Rizzo	R. Direita, 10
42	Manoel Victorino de Andrade	Av. Celso Garcia, 237
43	Max Rosenfeld	R. 15 de Novembro, 41 / C. 5716
44	Miguel D'Angelo	R. Williams Speers, 120
45	O. R. Quaas	R. Palmeiras, 59
46	Paul Waldeck	R. Consolação, 63-A
47	Rodolpho Gelleh	R. Direita, 2
48	Rodolpho Nan	R. S. Caetano, 103 / Cid. 5182
49	Samuel Chraust & J. Stanzioni	R. Direita, 8-A
50	Sylvio Cupaiole	Av. Celso Garcia, 316
51	Theodoro Grudei	R. Alfredo Pujol, 54
52	Tobias Boni	R. Liberdade, 108
53	Valério Vieira	R. 15 de Novembro, 43
54	Vicente Russo	Av. Mesquita, 46
55	Zeferino Reinaldo	R. José Paulino, 160
56	Ziccardi & Cia.	Largo Arouche, 69 / Cid. 4969 / Cx. Postal 1864

Tabela 2 - *Almanak Laemmert*, v. II, 1921, p. 2756.

Dos 7 estabelecimentos do ramo de comércio de produtos e equipamentos fotográficos majoritariamente localizados na região central da cidade, o endereço de G. Jordão é o mesmo da *Mello Nogueira & Cia.*, *Casa Stolze* correspondendo, de fato, ao mesmo estabelecimento. Em 1912, a *Casa Stolze* foi assumida por sociedade constituída por José Ferreira de Mello Nogueira, Gastão de Araujo Jordão (G. Jordão) e Luiz

Silveira[82]. O estabelecimento, considerado o mais antigo do ramo na cidade, foi fundado por Carlos Henrique Stolze e Werner Otto Stück, depois sucedido em 1895 por J. Stolze[83].

Angelo Bambini proprietário da *Casa Paulistana* foi funcionário da *Casa Stolze* e por volta de 1914 manteve a casa *A Reveladora*[84]. Por sua vez, Julio Chiatti foi o proprietário da *Casa Photos* na Rua 15 de Novembro, 45 e na década de 1910 foi sócio da *Chiatti & Dagna* localizada na Rua Libero Badaró, 6A e 13[85]. Francisco Bernardi[86] instalado na Rua Piratininga, 5, manteve o único estabelecimento anunciante na região do Brás.

PHOTOGRAPHIA

Importação directa de artigos photographicos. O stock de papel e chapas é renovado mensalmente.
Novo recebimento de papel Halloyd Gevaert Matt em folhas de 43x62. — Machinas e objectivas dos melhores fabricantes do mundo. - Grande deposito de Productos Chimicos. Revelação de films e chapas e impressão a preços modicos. Machinas de bolso
Papeis em rolos para ampliações, de todos os tamanhos — lento liso, rapido liso, rapido rugoso e velouro — recebidos esta semana.

Catalogo geral para 1916 gratis

CASA STOLZE — Rua Direita, 14
TELEPHONE, 18[illegible]6

Figura 21 - Anúncio da *Casa Stolze*, *O Estado de S. Paulo*, 16/04/1916, p. 9.

[82] Correio Paulistano, 04/12/1912, p. 10.
[83] Rubens Fernandes Junior, Papéis efêmeros da fotografia, Fortaleza, Tempo d'Imagem, 2015, p. 75.
[84] "A Reveladora - Para amadores de photographia - Angelo Bambini & Galeazzi ex-empregados da Casa Stolze - Encarregaram-se de fazer copias, revelações de chapas e pelliculas, ampliações, reproduções, retoques, diapositivos tons pretos e quentes, reforços e enfraquecer, etc., etc., tudo pelo processo Norte Americano. Dispõem de um bom mecanico para concertos de machinas photographicas, e encarregam-se de vender machinas usadas à consignação. Todos os trabalhos feitos nesta casa são executados com o maior escrúpulo. Preços modicos. - Rua Alvares Penteado n. 30, 1. andar, S. Paulo". Ver. *O Estado de S. Paulo*, 28 de janeiro de 1915, p. 14.
[85] Correio Paulistano, 07/05/1905, p. 6.
[86] Imigrante italiano natural de Bolonha, considerado inventor e introdutor da câmera Bernardi para fotógrafos ambulantes (lambe-lambe), apresentou uma prensa fotográfica para uso com luz artificial na Exposição Nacional de 1908. Ver: Boris Kossoy, Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro: Fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910), São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2002, p. 82.

Figura 22 - Anúncio do estabelecimento de Otto Stück, *Correio Paulistano*, 11/06/1916, p. 10.

Figura 23 - Anúncio da *Casa Paulista* no jornal *Correio Paulistano*, 08/10/1917, p. 10.

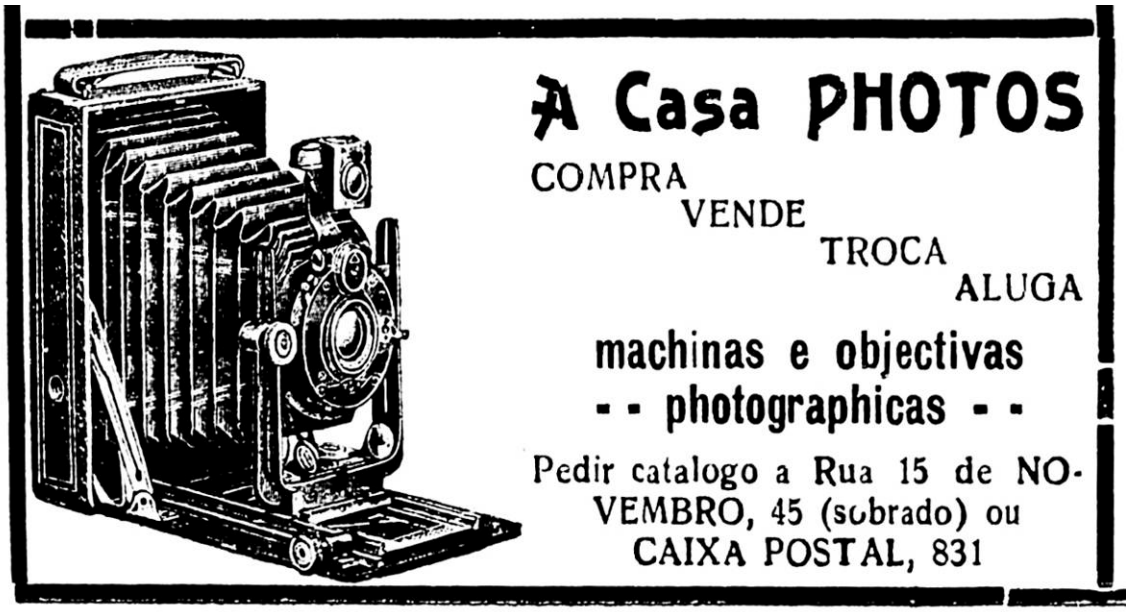


Figura 24 - Anúncio da *Casa Photos* no jornal *Il Pasquino*, 24/03/1917, p. 14.

Dos 56 estúdios e ateliês, nota-se o predomínio de retratistas. Alguns com produção significativa no período a ponto de garantir permanência de examplares em arquivos e coleções privadas como Affonso Giannini, Alexandre Itzel, Giovanni Sarracino e Michelle Rizzo. Com margem de diversificação, conciliando a produção de retratos com a de paisagens urbanas, sob encomenda de instituições públicas, entes privados ou por iniciativa própria, destacam-se Guilherme Gaensly, Otto Rudolf Quaas e Valério Vieira. Por sua vez, A. de Barros Lobo foi um nome também ligado à fotografia de imprensa e ao fotoclubismo.

Não mencionado na lista de artigos, mas apenas na lista nominal[87], encontra-se Fitz Geraldo, profissional que pode ser apontado como posição dominante na produção de retrato de estúdio, com estabelecimento na Rua Direita, 7, também conforme anúncio de 14 de maio de 1916:

> American Photo-Art Co.
> Esta semana temos em exposição trabalhos feitos para as seguintes distinctas familias Prado, Rodrigues Alves, Eloy Chaves, Santos Dumont, Guinle, Ellis, Conde de Prates, Matarazzo, Gamba, Puglisi, Crespi, Penteado, Bernardino Machado, Presidente da Republica Portugueza; Carlos A. Sampaio Garrido, Consul de Portugal em S. Paulo, etc., etc.
> Não se esqueçam de ir visitar a grande exposição de photographias e pinturas na vitrina deste jornal, que será trocada todas as semanas. Estamos tirando photographias de todos os tamanhos até 30 x 40 ctms., directamente da chapa

[87] Almanak Laemmert, Rio de Janeiro, Companhia Typographica do Brazil, v. II, 1921, p. 2495.

> e a preços de 30$000 a 250$000 a duzia. Pinturas á oleo, Pastel, Aquarellas e Crayons feitas á mão
> O celebre FITZ GERALDO dirige pessoalmente todos os nossos trabalhos artisticos, sendo isso o bastante para estarem certos de que os nossos trabalhos são todos de primeira classe. Por isso façam tirar os seus retratos pelo primeiro artista do mundo no atelier da American Photo-Art Co.
> Avisamos os nossos Amigos e Clientes, que nos mudamos para a RUA DIREITA N. 7 altos da Casa Guinle, onde temos installado o melhor e mais completo atelier da America do Sul. [88]

Em outra inserção de 28 de maio de 1916[89] (Figura 25), o fotógrafo repetiu o mesmo padrão de anúncio, destacando nominalmente uma parte de sua clientela constituída entre a elite. Atuante também no Rio de Janeiro, Geraldo constituiu um repertório de fotografias que transitou em outros circuitos como, por exemplo, a imprensa ilustrada. Em 1918, um retrato de sua autoria foi publicado na capa da revista *A Cigarra* (Figura 26) e em 1919, retratos de Ruy Barbosa (1849-1923) tomados pelo fotógrafo (Figura 27), foram publicados pelo jornal *Gazeta de Notícias* ilustrando polêmica com o jornal *A Noite* a respeito do recebimento de condecorações de outros países por políticos contrariando a Constituição de 1891[90]. No desenrolar da polêmica, que resultou em carta de Ruy Barbosa à redação da *Gazeta Notícias*, registrou-se a dinâmica e as mediações envolvidas na circulação dos retratos, incluindo a presença de um redator do veículo de imprensa no ateliê do fotógrafo, selecionando e demandando cópias de fotografias do arquivo que foram cedidas por um encarregado:

> [...] Não podemos, porém, ter a mesma indifferença pela affirmação que, em termos capciosos e claudicantes. S. Ex. faz de que a photographia que publicamos foi surripiada ao photographo que a tirou.
> Ao contrario disto, a verdade é que essa photographia nos foi cedida pelo artista diante do qual S. Ex. pousou contente e pacientemente, tendo este artista um grande orgulho de seu trabalho, tanto que pudemos vel-a no seu atelier, sem que tenha, alias, razão para a esconder.
> Que o Sr. Ruy Barbosa, depois de ser deixado photographar, julgue humilhante, apparecer em publico com as gloriosas condecoraçoes que recebeu, são segredos de uma psychologia complexa que não nos cabe discutir nem desvendar.
> Tanto não tinha o artista razão ou ordem para subtrahir ao conhecimento geral o retrato condecorado do Sr. Ruy Barbosa, que não nos forneceu apenas uma, mas duas photographias, a segunda das quaes temos a honra de publicar hoje.
> Como obtivemos as photographias
> Para melhor esclarecimento sobre o modo da acquisição das hoje celebres photographias do Sr. Ruy Barbosa, dirigimos ao conhecido artistas Sr. Fitz

[88] O Estado de S. Paulo, 14/05/1916, p. 7.
[89] *Id*., 28/05/1916, p. 9.
[90] O Sr. Ruy Barbosa perdeu todos os direitos políticos?, In, Gazeta de Notícias, 12/06/1919, p. 1.

Geraldo, a seguinte carta: "Rio de Janeiro, 21 de junho de 1919 - Ilmo. Sr. Fitz Geraldo - Nesta - Amigo e Sr. - Pela presente, vimos solicitar-lhe a fineza de informar-nos, ao pé desta, se é ou não verdade que foi V. S. que nos forneceu as duas photographias do conselheiro Ruy Barbosa com as condecorações franceza e belga.

Aguardando, para nosso governo, sua obsequiosa resposta, subscrevemo-nos com apreço. De V. S. - Pela S. A. "Gazeta de Noticias" (A.) - Salvador Santos, Director-Presidente."

Eis a que recebemos em resposta:

"Rio de Janeiro, 21 de junho de 1919 - Sr. Salvador Santos - Presidente da S. A. "Gazeta de Noticias" - Nesta - Em resposta á sua carta de hoje, com relação a publicação feita nessa folha, de uma photographia do Sr. Conselheiro Ruy Barbosa, cabe-me informar o que ha a respeito desse incidente.

Em 11 de junho do corrente ano, um redactor da "Gazeta de Noticias" veio a este atelier pedindo diversos retratos de pessoas conhecidos no mundo politico, e sabendo que o Sr. Fitz Geraldo costuma entregar photographias de personagens desta natureza procurou diversas copias photographicas e dentre ellas figurava a do Sr. conselheiro Ruy Barbosa, a qual lhe entreguei.

É o que me cumpre informar, para os devidos effeitos. Com estima e considereção, sou - De V. S. Amigo, Attº, Obgdo. - encarregado - Felicio Dalle Luche. [91]

O ESTADO DE S. PAULO - Domingo, 28 de Maio de 1916

AMERICAN PHOTO-ART Co.

Uma palavra ao publico

Muitas pessoas nos têm dito que não podem obter uma photographia bem feita.

Ha uma razão muito simples para isso, que é a seguinte:

Raras vezes um bom photographo é ao mesmo tempo um bom artista, como igualmente succede quasi sempre que um bom artista não é um bom photographo.

Eis a razão porque é muito difficil obter-se boas photographias.

O nosso director, sr. FITZ GERALDO, não é somente um artista recommendado, com uma reputação mundial para pinturas artisticas, como tambem é um dos primeiros operadores photographicos do mundo, estando assim reunidos os dois elementos necessarios para a producção de photographias excepcionaes.

O mau tempo não nos faz differença para tirarmos retratos.

Pinturas a oleo, Pastel, Aquarellas e Crayons feitas á mão, Augmentos e reproducções.

O celebre FITZ GERALDO

Tambem avisamos ao respeitavel publico que os nossos preços são muito razoaveis para os trabalhos feitos em nosso «atelier».

Todo o material que usamos é o melhor que se pode obter; importado directamente. Eis a razão porque podemos dar sempre satisfação á nossa distincta freguezia.

Entre as pessoas que se têm photographado nesta semana, contam-se:

Srs. Ayres de Amarão, George A. Alpaugh, dr. Francisco Mendes, dr. Adriano de Barros, Carlos Marques, Alfredo Nielsen, Fernando Gasiello, Micha Violin, Angelo Capelano. Srs. Eurico Dias Baptista, sra. e filha Regina Carera Lambert, sr. Antonio P. de Almeida, Mme Georges Gomes e filhas, sra. J. F. Demarel, sr. e sra. Brito Gouvêa, sra. Henriquette Chapperon, senhorita Vera Dolcery, Familia Luigi Batiel,

O sr. senador Virgilio Rodrigues Alves, familia Prado, familia Joaquim Franco de Mello, João H. Moreira, Manoel Gomes Carneiro, H. E. Bell e sua esposa, sra. e filha, rev. A. B. Lister, sr. J. P. Demarest, sr. Oppenheim e sua esposa, filha, sr. Pinto e esposa, filha, sr. Alvaro Rabello, Araujo, sr. Alfredo Nielsen Monteiro Junior, sr. J. L. Wilmot, sra. dr. Nevio Picutti, sra. A. N. Buggeral, sta. Francisca Xavier Pires de Barros, sta. Guilherme Alvaro e Mme. Pintas.

Avisamos aos nossos amigos e clientes que nos mudamos para o nosso novo «atelier», á

RUA DIREITA N. 7

Altos da Casa Guinle, onde está collocada a colossal bandeira norte americana.

Convidamos os nossos amigos e freguezes a visitarem o nosso observatorio donde se póde admirar o mais bello panorama de S. Paulo.

Figura 25 - Anúncio de Fitz Geraldo no jornal *O Estado de S. Paulo*, 28/05/1916, p. 7.

[91] Sr. Ruy Barbosa - O conselheiro estende-se em explicações, In, Gazeta de Notícias, 22/06/1919, p. 1

Figura 26 - Capa da revista *A Cigarra*, Anno IV, n. 84, 1918, fotografia tomada por Fitz Geraldo.

O Sr. Senador Ruy Barbosa no uso e goso de condecorações estrangeiras

Figura 27 - Retrato de Ruy Barbosa, fotografia tomada por Fitz Geraldo. Fonte: *Gazeta de Notícias*, 12/06/1919, p. 1

No exemplar do almanaque de 1924, o texto que descreve o município de São Paulo permaneceu o mesmo de 1921. No artigo de fornecedores de material fotográfico constam apenas 4 comerciantes (Tabela 3). Nota-se a permanência da *Casa Paulistana* de Angelo Bambini e do estabelecimento de Francisco Bernardi em outro endereço, mas ainda na região do Brás. A *Casa Stolze* foi anunciada no artigo referente aos fotógrafos, o mesmo aconteceu com a *Casa Photos* de Julio Chiatti. O fotógrafo Hugo Dante Zanella não anunciou ou não prosseguiu com o comércio de artigos fotográficos.

PHOTOGRAPHIAS - ART. 402 (Apparelhos e material para)		
Proprietário / Estabelecimento		**Endereço / Telefone / Caixa Postal**
1	Angelo Bambini	R. São Bento, 36 / C. 3514
2	Francisco Bernardi	R. Visconde de Parnahyba, 284 / B. 2433
3	G. Jordão	R. Direita, 14 / C. 1826 / Cx. Postal 106
4	Otto Stuck	R. Bôa Vista, 45-A / C. 2160 / Cx. Postal 433

Tabela 3 - *Almanak Laemmert*, v. II, 1924, p. 2509.

O número de anunciantes no artigo referente aos fotógrafos subiu de 56 para 58, porém, 5 são fornecedores ou fabricantes de materiais (alguns em duplicidade com o anúncio nominal do proprietário), além das citadas *Casa Paulistana*, *Casa Photos* e *Casa Stolze*, constam a *Comp. Chimica Rhodia Brazileira* e a *Grande Fabrica de Porta-Retratos*. Nota-se a ausência de anunciantes como: A. de Barros Lobo, A. Famula & Irmão, Angelo Lafalle, Carlos de Camargo (*Photographia Brasil*), *Casa Norte Americana*, Elvira Pastore (*Photographia Pastore*), Ernesto Leite Silva, Figueira & Bellisomi, Guilherme Wessel, Gustavo Porto, H. Ferreira, Isu Farnachi, J. Fortunato (*Photographia Fortunato*), Jorge Eloy Domingues, José Caradonna, Lourato & Melardi, Manoel Victorino de Andrade, Rodolpho Gelleh, Theodoro Grudei, Zeferino Reinaldo e Valério Vieira. Em outros que permaneceram, nota-se alguma alteração de endereço, do nome do estabelecimento ou de grafia, neste último caso, ocorrência bastante comum nas publicações do almanaque.

PHOTOGRAPHIAS - ART. 401		
Proprietário / Estabelecimento		**Endereço / Telefone / Caixa Postal**
1	A. Lazzarini, Photographia Profissional	R. S. Bento, 25
2	Affonso Giannini	R. José Paulino, 33
3	Albert Migot, Photographia Franceza	R. S. Bento, 93 / C. 5295
4	Alexandre Itzel	R. Duque de Caxias, 2
5	Angelo Bambini, Casa Paulistana	R. S. Bento, 36 / C. 3514
6	Arthur Centini & Donato	R. S. João, 218-B / Cid. 779
7	Augusto Cloretti	R. Piratininga, 175
8	Boni Tobias	R. da Liberdade, 150
9	Carmine Amoroso, Photographia Italo-Brazileira	R. Major Diogo, 82
10	Casa Photos	R. 15 de Novembro, 45 / Cx. Postal 831
11	Casa Stolze	R. Direita, 14 / C. 1826 / Cx. Postal 106
12	Comp. Chimica Rhodia Brazileira	R. da Quitanda, 2-A / C. 2719
13	Corrêa Lemos & Cia.	R. Mauá, 155 / Cid. 5430
14	Eduardo Tucci	R. Gloria, 9
15	Faria Lemos & Cia.	R. Mauá, 155 / Cid. 5430 e R. Brig. Tobias, 124, sob.
16	Fontes & Guerra, Photographia Luzitania	R. S. Caetano, 20
17	Frederico Grazzi	Av. Rangel Pestana, 400
18	Franzel & Schimidt	R. Aurora, 34 / Cid. 5068
19	G. Jordão, Casa Stolze	R. Direita, 14 / C. 1826
20	G. Richult	Av. Rangel Pestana, 151
21	G. Sarracino	R. 15 de Novembro, 50-B / C. 625
22	G. Stanzione	R. Direita, 8-A, 2.º and. / C. 846
23	Gabriel Scott, Photographia Sta. Ephigenia	Largo Sta. Ephigenia, 12-A / Cid. 3053

24	George Kreise	R. Aurora, 82
25	Grande Fabrica de Porta-Retratos	R. José Paulino, 143 / Cid. 4022
26	Grecco & Renato	R. S. Caetano, 41
27	Guilherme Gaensly	R. Boa Vista, 39, 2.º / C. 2198
28	Henschel & Cia, Photographia Wollsach	R. Direita, 2, 2.º andar, sala 14 / C. 3755
29	Honley & Heitgen	Largo de São Bento, 12-A / C. 5878
30	Ishils Ippo, Photographia Japoneza	R. Conselheiro Chrispiniano, 16 / Cid. 6021
31	João Dalle Luche	Av. Rangel Pestana, 174-sobr. / B. 498
32	João Sarracino	R. 15 de Novembro, 50-B / C. 625
33	José Corrêa de Lemos	R. Direita, 24-A
34	Licardi & Cia.	Largo Arouche, 69
35	Marques Pereira	R. Santo Antonio, 7 / 130.
36	Max Rosenfeld	R. 15 de Novembro, 41 / C. 5716
37	Miguel D'Angelo	R. Williams Speers, 120
38	Miguel Holmos	R. General Osorio, 93-A
39	O. R. Quaas	R. Palmeiras, 59
40	Paulo Waldeck	R. da Consolação, 63
41	Photographia Allemã	R. Duque de Caxias, 8 / Cid. 5182
42	Photographia Bernardo	R. São Caetano, 103 / Cid. 5182
43	Photographia Central	R. Barão de Itapetininga, 39, 1.º and / Cid. 686
44	Photographia Coltro	Av. Rangel Pestana, 305 / Braz, 2086
45	Photographia Gaensly	R. da Bôa Vista, 39 / C. 2198
46	Photographia Giannini	R. José Paulino, 33 / Cid. 1682
47	Photographia Gnecco	R. João Theodoro, 36
48	Photographia Orsetti	R. da Consolação, 205 / Cid. 764
49	Photographia Pieper	R. Domingos de Moraes, 23
50	Photographia Quaas	R. das Palmeiras, 59 / Cid. 1280

51	Photographia São Caetano	R. S. Caetano, 77 / Cid. 4912
52	Photographia Tucci	R. da Gloria, 9 / C. 2728
53	Photographia Wollsach	R. Direita, 2 / C. 3755
54	Photographia Ziccardi	Largo do Arouche, 69 / Cid. 4969
55	Rizzo Michele	R. Direita, 10-A. / C. 137
56	Rodolpho Nau	R. S. Caetano, 103 / Cid. 5182
57	Sylvio Cupaiole	Av. Celso Garcia, 333
58	Vicente Russo	Av. Mesquita, 46 / Cid. 3745

Tabela 4 - *Almanak Laemmert*, v. II, 1924, p. 2509.

Como novidades em relação ao almanaque de 1921, destacam-se: A. Lazzarini (*Photographia Profissional*), Albert Migot (*Photographia Franceza*), Augusto Cloretti, Corrêa Lemos & Cia., Fontes & Guerra (*Photographia Luzitania*), Henschel & Cia (*Photographia Wollsach*), Honley & Heitgen, José Corrêa de Lemos, Marques Pereira, Miguel Holmos, *Photographia Bernardo*, *Photographia Central*, *Photographia Pieper*, além de outros em duplicidade com estabelecimentos anteriormente citados.

O anúncio de Preising apareceu apenas no almanaque de 1931, no volume dedicado ao município de São Paulo. Na descrição da cidade, foi mantida a área de extensão, no entanto, houve atualização da população para "cerca de 1.000.00" de habitantes" e o crescimento urbano com "mais de 120.000 predios, 2.200 ruas, travessas, avenidas, largos, alamedas, ladeiras e praças regularmente calçadas" [92].

Houve acréscimo considerável tanto nos anúncios de fornecedores e fabricantes de artigos fotográficos como no número de fotógrafos anunciantes (Tabelas 5 e 6).

PHOTOGRAPHIA (Material para)		
Proprietário / Estabelecimento		**Endereço / Telefone / Caixa Postal**
1	Affonso D'Incecco	Largo São Bento, 12, sob.
2	Arthur Bratke	R. Andradas, 19 / Tel. 4-6714

[92] Nos exemplares de 1921 e 1924, constava população "de cerca de 600.000 habitantes" e "mais de 70.000 predios, 1.600 ruas, travessas, avenidas, largos, alamedas, ladeiras e praças regularmente calçadas".

3	Casa Fretin	R. São Bento, 16 / Tel. 2-1774
4	Casa Photos Ltda.	Av. São João, 43 / Tel. 2-3474
5	Casa Stolze S/A.	R. Direita, 16 / Tel. 2-1826
6	Conrado Wessel	R. Lopes Oliveira, 18 / Tel. 5-1747
7	Duarte & Salerno	R. São Bento, 19 / Tel. 2-6318
8	Emilio Lunardi (Casa Pasteur)	R. São Bento, 32 / Tel. 2-3205
9	John Jurgens & Comp.	R. Florêncio de Abreu, 102 / Tel. 2-2513
10	José Fontes Santiago	R. Mauá, 185
11	Juarez de Queiroz	R. Conde Sarzedas, 32
12	Kodak Brasileira Ltda.	Av. Brigadeiro Luiz Antonio, 96-D / Tel. 2-0668
13	Lutz Ferrando & C. Ltda.	R. 15 de Novembro, 47 / Tel. 2-1308
14	Mappin Stores	Prç. do Patriarcha, 2 / Tel. 2-0045
15	Monegaglia & Janz	R. dos Italianos, 3 / Tel. 5-5800
16	P. Euler & Comp.	R. São Bento, 37-A / Tel. 2-5883
17	Pável & László (Casa Fotoptica)	R. São Bento, 43 / Tel. 2-4900 / Cx. Postal 2030
18	Schering Kahlbaum Ltda.	R. 11 de Agosto, 40 / Tel. 2-3940
19	Schlachter & Klein	R. Santa Ephigenia, 109
20	Theodor Wille & Comp.	R. Libero Badaró, 52 / Tels. 2-6035 e 2-4207

Tabela 5 - *Almanak Laemmert*, v. II, 1931 p. 663.

Em relação aos anuários de 1921 e 1924, entre os estabelecimentos ligados ao comércio de materiais fotográficos, nota-se a ausência da *Casa Paulistana* e de Francisco Bernardi, este por ter anunciado no artigo relacionado aos fotógrafos, retornando ao endereço divulgado em 1921, Rua Piratininga, 5. Consta também um grupo de estabelecimentos não especializados no ramo fotográfico, como por exemplo: *Casa Fretin*, *Casa Pasteur*, *Lutz Ferrando & C. Ltda.*, *Mappin Stores* e *Theodor Wille & Comp*. Dos fornecedores especializados, destacam-se: Conrado Wessel, *Kodak Brasileira Ltda.*, *Pável & László* (*Casa Fotoptica*) e *Schlachter & Klein*.

PHOTOGRAPHOS		
Proprietário / Estabelecimento		**Endereço / Telefone / Caixa Postal**
1	Affonso Giannini	Rua Barra Funda, 98
2	Alberto Arigot	R. São Bento, 71, sob.
3	Alceu Coltro	Av. Rangel Pestana, 355
4	Alfredo Jardim	R. Major Diogo, 82
5	Angelo Mellardi	R. da Glória, 163
6	Antonio Lopes	R. da Penha, 3-A
7	Arthur Bratke	R. Andradas, 19 / Tel. 4-6714
8	Arthur Schmidt	R. São Caetano, 103
9	Assad Morhege	R. Florêncio de Abreu, 47
10	Aurélio Becherini	R. Santa Ephigenia, 142 / Tel. 4-6862
11	Bernardo Popper	R. Domingos de Moraes, 23
12	Boaventura Farina	R. Santa Ephigenia, 52 / Tel. 4-6103
13	Brasilina Mattos	Av. Celso Garcia, 346
14	Caetano Richiut	Av. Rangel Pestana, 151
15	Carlos Niederecker	R. Bento Freitas, 52-A / Tel. 4-4155
16	Carmo Radescha	R. da Consolação, 205
17	Chared Gibexe	R. José Paulino, 158
18	Conrado Wessel	R. Lopes Oliveira, 18 / Tel. 5-1747
19	Duarte & Salerno	R. São Bento, 19 / Tel. 2-6318
20	Eduardo Fruella	R. da Consolação, 125-A, sob.
21	Eduardo Tucci	R. da Glória, 9 / Tel. 2-2728
22	Ernesto Rosales	Lgo. do Arouche, 5
23	Fiorelli Sertellio	R. da Consolação, 232
24	Francisco Bernardi	R. Piratininga, 5 / Tel. 9-0933

25	Francisco De Mauro	R. Libero Badaró, 20, sob.
26	G. Stanzione	R. Direita, 6, sob. 2º-a / Tel. 2-0846
27	Gino Ardinghi	R. João Theodoro, 74 / Tel. 4-4106
28	Guido Trevisan	Prç. da Sé, 5, 1º-a e Av. São João, 12
29	Guilherme Gaensly	R. Bôa Vista, 29, sob.
30	Guilherme Wessel	R. Guayanazes, 155 / Tel. 5-2001
31	H. Raffaelli	Av. São João, 47
32	Henrique de Barros	R. Bresser, 26-A
33	Hugo Skarke	R. Santa Ephigenia, 12
34	Hugo Zanella	R. 15 de Novembro, 3, sob. / Tel. 2-6338
35	Irene Lenthe	Av. São João, 155 / Tel. 4-7775
36	João Dalle Luche	Av. Rangel Pestana, 174, sob.
37	João Schonfelder	R. Santa Ephigenia, 90 / Tel. 4-7010
38	Jorge Kriese	R. das Palmeiras, 61 / Tel. 5-1969
39	José Fortunato	R. da Moóca, 468
40	José Zicaldo	R. Lgo. do Arouche, 90
41	Luerino Faragassi	R. Voluntários da Pátria, 443
42	Manuel Boscia	R. Ricardo Gonçalves, 1 / Tel. 9-2761
43	Mario Bellissoni	Av. São João, 83-A
44	Max Rosenfeld	R. Libero Badaró, 51, 9º-a / Tel. 2-5716
45	Miguel D'Angelo	R. Voluntários da Pátria, 120
46	Miguel Rizzo	R. Direita, 10, 2º-a / Tel. 2-0137
47	Nello Florini	R. Santa Thereza, 2, 6º-a, s/615
48	Nudi Trevizani	Av. São João, 14
49	O. R. Quaas	R. das Palmeiras, 101 / Tel. 5-1280

50	Otto Kebec	R. Santa Thereza, 2, 5º-a, s/502
51	Pedro Baptista	Av. São João, 97-A
52	Pedro Tescarollo	A. São João, 149
53	Peter Schubernig	R. Santa Ephigenia, 118-A / Tel. 4-7911
54	Photo Postal	R. Conceição, 98 / Tel. 4-4048
55	Photo Rialto	R. Direita, 15, 1º/ Tel. 2-1830
56	Raphael Castro	Av. Brigadeiro Luiz Antonio, 172
57	Raymundo Modico	R. Trindade, 24
58	Renato A. Greco	Av. Rangel Pestana, 400
59	Rodolpho Zeller	R. Direita, 2, 2º-a, s/14 / Tel. 2-3755
60	Rosen Lambert	R. Libero Badaró, 59, 2º-a / Tel. 2-5541
61	Rossi & Cerri	Prç. do Patriarcha, 8, 6º-a, s/6 / Tel. 2-4349
62	Schmidt	R. Aurora, 32 / Tel. 4-5068
63	Sylvio Cupaiolo	Av. Celso Garcia, 343
64	Theodor Preising	R. Voluntários da Pátria, 506 / Tel. 4-9837
65	Ugo Thorlay	R. Duque de Caxias, 16 / Tel. 5-1587
66	Vámos Géza & Bosányi Georg	R. Florencio de Abreu, 125 / Cx. Postal 3881
67	Vicente Russo	R. Xavier de Toledo, 8, 2º-a / Tel. 4-3745
68	Viúva Ella Itzel	R. Duque de Caxias, 8 / Tel. 5-1492
69	Ziccardi & Comp.	Lgo. do Arouche, 90 / Tel.5-4969

Tabela 6 - *Almanak Laemmert*, v. II, 1931, p. 663-664.

Dos 69 anunciantes, destaca-se a permanência em relação aos de 1921 e 1924, de: Affonso Giannini, Alceu Coltro (*A. Coltro & Irmão* em 1921 e *Photographia Coltro* em 1924), Eduardo Tucci (*Photographia Tucci* em 1924), Giovanni Stanzione (G. Stanzione), Guilherme Gaensly (sucessor, Gaensly faleceu em 1928), João Dalle Luche, George Kriese, Max Rosenfeld, Miguel D'Angelo, Michelle Rizzo, Otto Rudolf Quaas, Vicente Russo e *Ziccardi & Comp*. Entre anunciantes, aumentaram as mulheres à frente

dos estabelecimentos fotográficos. No anuário de 1921, Elvira Pastore sucedeu Vincenzo Pastore, falecido em 1918. Em 1931, anunciaram Brasilina Mattos, Irene Lenthe e Ella Itzel, sucedendo Alexandre Itzel. Também verifica-se a expansão dos estabelecimentos fotográficos além da região central da cidade como era predominante em anos anteriores. Na Rua Voluntários da Pátria, em Santana, na zona norte, além de Preising, estiveram estabelecidos Guerino Faragassi (anunciado como Luerino Faragassi) e Miguel D'Angelo, antes localizado na Rua William Speers, 120, na Lapa.

Neste período, como posição dominante no campo, pode ser apontado Max Rosenfeld, imigrante austríaco, estabelecido no Brasil desde 1915, manteve estúdios no Rio de Janeiro e em São Paulo com produção majoritária de retratos, mas também atuava no registro de paisagens. Rosenfeld publicava anúncios em almanaques e jornais de grande circulação como "o photographo da elite" [93]. Em 1935, Rosenfeld integrou o "Syndicato de Proprietários de Photographias" como conselheiro técnico e consultivo juntamente com Roberto Cerri (presidente), Carlos Rosen, Rodolfo Stein e Irene Hamar[94]. A diretoria era composta por Henrique Becherini (presidente), Hamleto Raffaelli (vice-presidente), Calixto Malagola (secretário geral), Luiz Stanzione (secretário adjunto), Pedro Zinezi (tesoureiro geral), Henrique F. Leite (tesoureiro adjunto), Henrique Galvão (procurador) e Frederico Garzi (diretor adjunto). O conselho fiscal era formado por Nello Mantovani (presidente), Raymundo Modica (vice-presidente) e pelos membros Alex Poppelbaunn, Roberio Giovanetti e Italo Serafim. Em 30 de dezembro de 1933, uma matéria realizada pelo jornal *Correio de S. Paulo* (Figura 28), descreveu o estúdio de Rosenfeld e a organização de seu arquivo fotográfico:

> [...] Um outro detalhe que nos chamou a atenção foi o da organização do archivo photographico. Em pratelleiras próprias, de fino acabamento e confecção especial alinham-se em todo um vasto compartimento, milhares e milhares de chapas cuidadosamente conservadas e intelligentemente numeradas, de accordo com um índice nominal, organizado para tal fim. Fallando o sr. Max Rosenfeld sobre a organização do importante archivo, disse-nos s. s. que ali existem para mais de 25.000 chapas devidamente catalogadas, e nas quaes, foram fixadas, as photographias das mais destacadas figuras do mundo social e político de São Paulo, bem como os maiores vultos da República. Além desse volumoso stock de chapas individuaes, tem ainda o sr. Max Rosenfeld um outro “stock” de chapas de caracter commercial, industrial, artístico, vastas panoramas da Capital e outras cidades do Paiz, e do Estado. [95]

[93] Correio Paulistano, 15/01/1939, p. 21.
[94] Correio de S. Paulo, 12/06/1935, p. 7.
[95] *Id.*, 30/12/1933, p. 3.

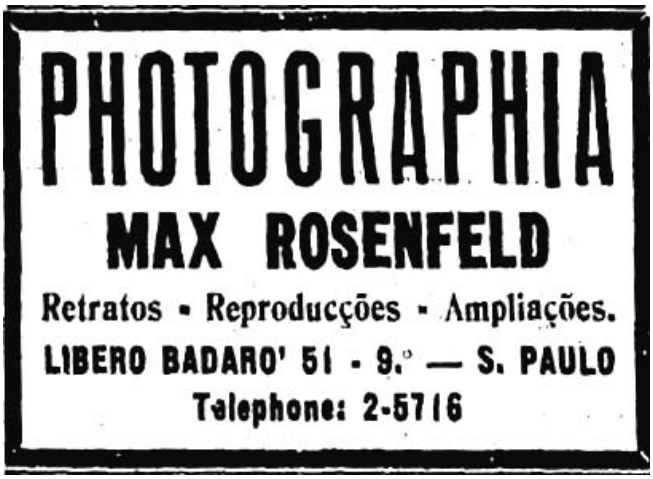


Figura 28 - Anúncio de Max Rosenfeld no jornal *O Estado de S. Paulo*, 10/04/1936, p. 9.

Figura 29 - Anúncio de Max Rosenfeld no jornal *Correio Paulistano*, 21/05/1939, p. 9.

Assim como Preising e Geraldo, Rosenfeld arquivava os negativos originais (chapas) e reproduções devidamente organizadas e catalogadas para atender a mesma clientela caso retornassem ou outros eventuais fins diferentes dos que motivaram as tomadas. Verifica-se também no que tange aos retratos, a aplicação de categorias temáticas relevantes para as demandas do campo profissional no período, como, por exemplo, de retratos do "mundo social e político", assim como no arquivo mantido por Geraldo. No que diz respeito às paisagens, assim como Preising, Rosenfeld detinha repertórios temáticos de "panoramas da Capital e outras cidades do Paiz, e do Estado".

ARTE PHOTOGRAPHICA

Uma visita ao "Studium" de Max Rosenfeld — O que nos foi dado ver naquelle centro de arte

A industria photographica em São Paulo, tem attingido nos ultimos annos o mais alto indice de progresso e aperfeiçoamento artistico

Afim de nos certificar-mos da extensão desse progresso, visitamos hontem um dos "Studiuns" de maior reputação e conceito, installados na capital, e que é, sem o menor favor, o do sr. Max Rosenfeld, sito á rua Libero Badaró, 51, phone 2-5716.

Essa visita que constituiu o inicio de uma enquête, que pretendemos levar a effeito opportunamente, mereceu todo o carinho do sr. Rosenfeld, director artistico daquelle centro de arte photographica.

O ATELIER

Observando os detalhes do "atelier", podemos verificar, com espanto, que estavamos diante de um dos mais bellos e modernos conjunctos de arte, sendo a sua montagem igual ás melhores, se não superior as mais importantes do paiz, e talvez, do estrangeiro.

Desde a apparelhagem mechanica que é modernissima, até á decoração artistica que é das mais perfeitas, tudo ali, impressiona agradavelmente.

NO ARCHIVO

Um outro detalhe que nos chamou a attnção, foi o da organização, do archivo photographico.

Em pratelleiras proprias, de fino acabamento e confecção especial, alinham-se em todo um vasto compartimento, milhares e milhares de chapas cuidadosamente conservadas e intelligentemente numeradas, de accordo com um indice nominal, organisado para tal fim.

Fallando ao sr. Max Rosenfeld sobre a organização do importante archivo, disse-nos s. s. que ali existem para mais de 25.000 chapas devidamente catalogadas, e nas quaes, foram fixadas, as photographias das mais destacadas figuras do mundo social e politico de São Paulo, bem como os maiores vultos da Republica.

Alem desse volumoso stosk de chapas individuaes, tem ainda o sr. Max Rosenfeld, um outro "stock" de chapas de caracter commercial, industrial, artistico, vastas panoramas da Capital, e outras cidades do Paiz, e do Estado. Ao indagarmos desde quando colleccionava o sr. Rosenfeld tão precioso archivo, respondeu-nos s. s., que desde 1915, razão porque, bem poucas serão as personalidades vivas ou extinctas, pertencentes ao grande mundo social, que não tenha a sua chapa guardada, e devidamente catalogada.

Tão curioso archivo é digno de ser visto pelo povo paulista, quando mais não seja, a titulo de curiosidade, pois tem ali muito o que ver.

A ARTE DE ROSENFELD

Fallando a Rosenfeld sobre a sua arte, tão distincta quão delicada, tem o grande artista, ensejo de nos affirmar, que se dedicou á mesma por vocação propria, iniciando carreira em Vienna D' Austria, onde fez um curso especial.

Logo a seguir, passou a trabalhar num "Studium" da Allemanha, onde se aperfeiçoou, exercendo logo depois, a sua profissão, nas Capitaes da Inglaterra e dos Estados Unidos da America do Norte.

Finalmente, veio para o Brasil, estabellecendo-se á cerca de 20 annos em São Paulo, onde tem prestado os melhores serviços á nossa sociedade. Inquerido sobre a sua nacionalidade disse-nos ter adoptado o Brasil como sua segunda Patria, embora, tenha grande dedicação á sua Patria de origem.

Estamos satisfeitos com a agradavel impressão que recolheramos no "Stadium" Rosemfeld.

O sr. Max Rosenfeld que é uma figura sympathica e communicativa, estendeu-nos a mão, agradecendo, a distincção da visita, indo em seguida, attender a uma senhorita, que necessitava os seus serviços.

Figura 30 - Matéria do jornal *Correio de S. Paulo*, 30/12/1933, p. 3.

A partir do arquivo mantido por Rosenfeld, as fotografias eram exibidas em vitrines e também migravam de circuito, como, por exemplo, na imprensa ilustrada na revista *A Cigarra* (Figura 29):

> Arte photographica
> Tem sido muito apreciados os bellos retratos expostos, em varias vitrines desta capital, pelo artista photographo sr. Max Rosenfeld, estabelecido com 'atelier' á rua Quinze de Novembro n.41.
> O magnifico retrato do sr. Conselheiro Rodrigues Alves, estampado em nosso ultimo numero, foi executado pelo sr. Max Roenfeld, e a ampliação do retrato da excma sra. d. Anna Guilhermina de Oliveira Alves tambem foi feito pelo mesmo artista.
> Os trabalhos photographicos do sr. Max recommendam-se pela perfeição que apresentam, sob todos os pontos e, especialmente, pelas delicadas nuances que os acompanham e que agradam ao primeiro golpe de vista. [96]

Assim como Preising, Rosenfeld também oferecia fotografias para publicação na *Secção de Rotogravura* do jornal *O Estado de S. Paulo*. No entanto, na disputa por esse espaço de visibilidade na imprensa, Rosenfeld, além de fotografias com a temática do café (Figura 30), teve retratos também publicados[97]. No mesmo jornal, em notas oficiais da Secretaria do Interior, consta recebimento de valores provenientes de trabalho de documentação fotográfica prestado por Rosenfeld[98], caracterizando outra área em que houve concorrência com Preising e outros fotógrafos profissionais.

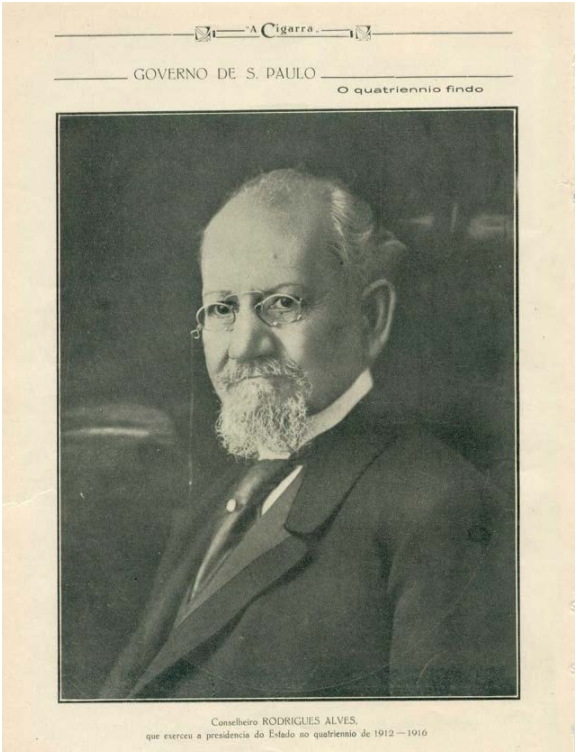


Figura 29 - Retrato de Rodrigues Alves, *A Cigarra*, Anno III, n. 41, 1916, p. 26, fotografia tomada por Max Rosenfeld.

[96] A Cigarra, Anno III, n. 42, 1916, p. 8.
[97] O Estado de S. Paulo, Secção de Rotogravura, 05/04/1929, p. 10; *Id.*, 01/02/1929, p. 8.
[98] *Id.*, 02/11/1927, p. 3.

Figura 30 - *O Estado de S. Paulo*, Secção de Rotogravura, 11/01/1929, p. 8.

As temáticas presentes na produção de Preising e de outros fotógrafos atuantes no período eram também demandadas e oferecidas pelos principais editores de cartões-postais da época como *F. Manzieri*[99], *Malusardi*[100] e a *Casa Rosenhain*, que mantinham em circulação séries temáticas como: "Arredores de Santos", "O Café", “As nossas riquezas agrícolas”, entre outras dedicadas à capital paulista. É possível estabelecer uma relação, no que tange à temática da produção fotográfica do período em questão, com o atendimento de uma demanda que remonta a economia visual da passagem do século XIX para o XX, em que participavam a fotografia e a pintura, guardadas as diferenças de meio e de circuito. Entre 1893 e 1905, Antônio Ferrigno (1863-1940) se estabeleceu em São Paulo dedicando-se à pintura de paisagens do interior e do litoral paulista. Em 1903, produziu uma série de seis telas representando as etapas da produção de café na fazenda Santa Gertrudes sob encomenda do proprietário Eduardo da Silva Prates (1860-1928): *A Florada*, *A Colheita*, *O Lavadouro*, *O Terreiro*, *O Beneficiamento* e *Café para a Estação* (Figura 31). Em 1905, o fotógrafo Valério Vieira esteve na fazenda para tomada de um panorama e outras séries[101], uma delas publicada em cartão-postal pela *Casa Rosenhain* (*Rosenhain & Meyer*).

No mesmo período, o fotógrafo Guilherme Gaensly também se estabeleceu em São Paulo, dividindo-se entre o trabalho no estúdio e a prestação de serviços para a *São Paulo Tramway Light and Power Company* e a Secretaria da Agricultura, Comércio e Obras Públicas do Estado de São Paulo. Gaensly produziu um amplo repertório de imagens com as temáticas paulistas do interior, da capital e do litoral, incluindo uma série representando as etapas da produção cafeeira no interior do estado de São Paulo.

Destaca-se o compartilhamento de circuitos em torno da temática do café, que era a principal atividade econômica paulista e nacional no período, controlada pelo monopólio da elite oligárquica paulista. Os registros em grande formato, em pintura ou

---

[99] Editora de Ferruccio Manzieri (1885-1959) italiano, chegou ao Brasil em 1889, produtor de cartões-postais de Santos, São Paulo, Campinas e Rio de Janeiro em técnicas como a cromolitografia e a monocromia aquarelada à mão. Os postais eram assinados "F. Manzieri Edictor" ou "FMSP" (Ferruccio Manzieri - São Paulo). Ver: João Emilio Gerodetti e Carlos Cornejo, Lembranças de São Paulo: o litoral paulista nos cartões-postais e álbuns de lembranças, São Paulo, Solaris Edições Culturais, 2001, p. 189.

[100] Editora de Antonio Malusardi ou Nino Malusardi (1875-1949) italiano, chegou ao Brasil no final do século XIX, seu estabelecimento dedicado ao comércio de cartões-postais foi denominado *Ao Mundo Artístico Ilustrado de N. Malusardi*, localizado na Praça Antonio Prado, 6, no centro de São Paulo. Ver: *Ibid.*, p. 190-191.

[101] Sonia Umburanas Balady, Valério Vieira: um dos pioneiros da experimentação fotográfica no Brasil, Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte), Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012, p. 109.

séries de fotografias, de valor mais alto, tinham difusão entre os proprietários rurais atendendo uma demanda por autorepresentação; as reproduções avulsas ou em cartão-postal, de custo mais baixo, circulavam entre trabalhadores na chave do *souvenir* e da lembrança. No contexto de modernização das fazendas cafeeiras, que envolvia normatização e padronização, a representação destes espaços não escapou dessa lógica. A fotografia possibilitava o registro exaustivo da atividade, gerando séries amplas que poderiam ser mobilizadas em narrativas em veículos de imprensa e materiais visuais que acolhiam tal disposição como seções de rotogravura e álbuns ou em usos avulsos como, por exemplo, em cartões-postais ou aplicações singularizadas na imprensa ilustrada.

Figura 31 - Antonio Ferrigno, óleo sobre tela, 100 x 150 cm, 1903. A Florada, A Colheita, O Lavadouro, O Terreiro, O Beneficiamento e Café para a Estação. Acervo Museu Paulista da USP.

Estas produções visuais representavam o domínio do interior paulista pela indústria agrícola cafeeira e suas relações com a capital e o litoral para atingir o mercado internacional. As narrativas contemplam as fazendas de café no interior paulista, o escoamento da produção pelas estradas de ferro, a capital como centro comercial responsável pelas transações financeiras e símbolo da riqueza, e a zona portuária de Santos, onde o café era embarcado para o mercado internacional. Tal dinâmica foi descrita por Nicolau Sevcenko:

> [...] Os engenheiros, financistas e negociantes estrangeiros, basicamente ingleses, que de comum acordo com os fazendeiros paulistas projetaram a infra-estrutura ferroviária indispensável para a exportação maciça da nova mercadoria, compreenderam logo as vantagens operacionais de fazer toda a produção convergir para um centro articulador - técnico, financeiro e mercantil -, a cidade de São Paulo, e um único porto exportador, Santos. [102]

A produção de Preising no Brasil, iniciada na década de 1920, apresenta características um pouco distintas, mas de certa maneira a quantidade expressiva de imagens com a temática agrícola em seu arquivo confirma a permanência da demanda. Nas produções de Ferrigno e Vieira sobre o café, nota-se a encomenda direta do proprietário rural, enquanto na de Preising existe a mediação da Secretaria de Agricultura, que garantia um circuito especializado ligado às publicações do órgão público, ampliando a possibilidade de difusão das séries. Um diferencial da produção de Preising era sua diversidade temática em relação às paisagens urbanas e naturais, motivadas também por demandas relacionadas com a expansão populacional e urbana após a virada do século. Sobre os registros rurais, além da temática hegemônica do café, Preising dispunha de séries sobre a cultura da banana, laranjas e outras. No que diz respeito à paisagem natural, o fotógrafo possuia séries do litoral de São Paulo e também do Rio de Janeiro e Paraná e outras regiões, assim como em relação às paisagens urbanas. Os temas, com os atributos formais mobilizados, qualificaram o arquivo profissional de Preising favorecendo o atendimento de demandas de outros vínculos que o fotógrafo obteve ao longo da trajetória profissional que serão abordados mais adiante.

[102] Nicolau Sevcenko, Orfeu extático na metrópole: São Paulo, Sociedade e cultura nos frementes anos 20, São Paulo, Companhia das Letras, 1992, p. 108.

I.III. A paisagem no cartão-postal e nos álbuns de lembrança: materiais visuais de Preising em circulação

A paisagem é o gênero fotográfico predominante na produção de Preising, incluindo a tipologia urbana, rural e natural. Em algumas séries com a temática do trabalho agrícola, por exemplo, ocorre a articulação entre retrato e paisagem. Características formais e temáticas semelhantes no período podem ser encontradas na produção de Ottokar Achtschin, no que diz respeito aos álbuns e cartões-postais, e na produção de Gustavo Prugner em relação aos cartões-postais.

Achtschin nasceu em Graz, Estíria, na Áustria, provavelmente, em 1868. Em certificado emitido em 6 de novembro de 1917 pelo consulado da Áustria-Hungria em São Paulo, Achtschin, entre outras informações, declarou ser fotógrafo e ter 49 anos[103]. Não se sabe exatamente quando Achtschin chegou ao Brasil, no entanto a partir de 1913 é possível encontrar registros da presença do fotógrafo em eventos ligados ao consulado da Áustria-Hungria em São Paulo noticiados na imprensa paulistana. Em nota publicada pelo jornal *Correio Paulistano* em 25 de novembro de 1913, Achtschin foi citado entre os presentes na cerimônia de despedida do cônsul da Áustria-Hungria em São Paulo, Charles de Rémy, que voltava para sua terra natal em licença de seis meses para tratamento de saúde[104].

Segundo nota de 3 de dezembro de 1913 do mesmo jornal, Achtschin esteve presente na celebração do 65º aniversário de ascensão ao trono do imperador Francisco José I no restaurante *Progredior*[105], juntamente com outros membros da comunidade austríaca como, por exemplo, o fotógrafo Otto Rudolf Quaas[106]. Achtschin também

[103] Arquivo G IV b, n. 130, Acervo do Instituto Martius-Staden.
[104] Correio Paulistano, 25/11/1913, p. 1.
[105] *Id.*, 03/12/1913, p. 4.
[106] Otto Rudolf Quaas (1872-1929) fotógrafo austríaco estabelecido em São Paulo. Prestou serviços para o Escritório Técnico Ramos de Azevedo e para a Companhia Paulista de Estradas de Ferro. Ver: Boris Kossoy, Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro: Fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910), São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2002, p. 264-265; Ricardo Mendes, São Paulo e suas imagens. In, Cadernos de Fotografia Brasileira - São Paulo, 450 anos, São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2004, p. 408-409.

integrou o grupo de fundadores da *Sociedade Austríaca Donau* (Oesterreichischer Verein Donau) fundada em 2 de dezembro de 1916[107].

Antes de se transferir para o Brasil, o fotógrafo manteve a editora de cartões-postais *O. Achtschin & Comp.* por volta de 1906 no então império Austro-Húngaro, região atualmente correspondente à Croácia. As imagens impressas nos postais eram de Lussinpiccolo (Mali Lošinj) no litoral oeste do país. Alguns exemplares eram impressos pela *Purger & Co.* em Munique na Alemanha, firma especializada na produção de cartões-postais coloridos[108]. Além do circuito de postais, as imagens de Achtschin circularam em outros meios, como por exemplo, em 1910 no periódico *Deutsche Rundschau für Geographie und Statistik*[109] e na revista *Die Schönheit*[110] voltada para o público naturista. Estabelecido em São Paulo, Achtschin começou a produzir fotografias da capital, do interior e do litoral do estado e as imagens circularam em cartões-postais e em álbuns. Os álbuns intitulados *Photographias Artísticas* continham vistas de diversas localidades e atividades agrícolas (Figura 30). Os temas principais eram São Paulo, fazendas de café, praias, laranjais e bananais.

Figura 30 - Álbuns *Photographias Artísticas*, 18 x 24 cm, c. 1920. Acervo Museu Paulista da USP.

[107] A informação consta em uma publicação comemorativa de junho de 1932 em citação póstuma, sendo assim, Achtschin teria falecido antes de 1932. Cf. Oesterreichiser Verein Donau: Festschrift, Juni, 1932, São Paulo, p. 6.
[108] Purger & Co. (1907-1920), Munique, Alemanha, editora de cartões-postais em fotocromolitografia. Ver: Metropolitan Postcard Club. Disponível em: <http://www.metropostcard.com/publishersp2.html>. Acessado em: 26 out. 2015.
[109] Deutsche Rundschau für Geographie und Statistik, v. 32, A. Hartleben, 1910, p. 580.
[110] Die Schönheit, v. 20, ano 4, Dresden, 1924, p. 175.

Os álbuns dessa série eram encadernações no formato 18 x 24 cm e costumavam conter 10 ou 6 fotografias. As capas em papelão apresentam fios tipográficos horizontais e verticais em vermelho. Na parte superior, à esquerda, aparece o título *Photographias Artísticas* em caixa alta. Ao centro, o tema das vistas em destaque com fonte em tamanho maior e abaixo a identificação do local das tomadas. Não há qualquer indicação de autoria externa ou interna nas fotografias ou nas capas dos álbuns da série, no entanto, as fotografias coincidem com outras de Achtschin que circularam em álbuns com as suas iniciais ou que circularam avulsas com marca em relevo *O. Achtschin Fotograf.*

Os álbuns com iniciais "O. A." (Figura 31) apresentam na capa fios tipográficos verticais em preto, à esquerda. Ao centro, um retângulo com os cantos chanfrados formado por pequenas vinhetas simulando relevo em relação ao restante da capa. Dentro do retângulo, o título *Photographias Artísticas*, com fonte em caixa alta e com serifa. Abaixo, em fonte menor, como subtítulo, é mostrado o tema e o local das tomadas. No canto inferior esquerdo do retângulo, aparecem as iniciais "O. A.", que são a indicação de autoria do fotógrafo Ottokar Achtschin. Nas ampliações que integram os conjuntos não existe nenhuma indicação de autoria.

Figura 31 - Álbuns *Photographias Artísticas*, 18 x 24 cm, c. 1920. Acervo Museu Paulista da USP.

As séries de álbuns produzidos por Achtschin, que se estabeleceu em São Paulo em meados da década de 1910, guardam semelhanças temáticas e formais com as séries de álbuns produzidos por Preising (Figura 32), que chegou à capital paulista na década seguinte.

Figura 32 - Álbuns "Photographias Artísticas" produzidos por Theodor Preising, 18 x 24 cm, 1920-1930. Acervo Museu Paulista e coleções particulares.

As capas dos álbuns de Preising são semelhantes entre si, diferenciando-se em relação à presença ou não de fios tipográficos, mas trazem sempre o monograma "TP" formado pela sobreposição de suas iniciais. Do centro pra baixo, as capas possuem o título *Photographias Artísticas*, seguido do tema e do local das tomadas. Os álbuns de Preising seguem também o formato 18 x 24 cm e em relação à técnica, diferenciam-se pelo tratamento das fotografias com viragem a ouro, processo que proporciona uma tonalidade próxima ao sépia e maior durabilidade às imagens. As fotografias são destacáveis da encadernação por serrilhado, o que permite a circulação avulsa das fotografias independentemente do álbum.

Os álbuns de Achtschin e Preising se caracterizam pela organização em torno de temas como, por exemplo, cidades, atividades agrícolas e praias, reunindo diversos padrões formais e se articulando em narrativas dadas pelos arranjos em sequência recompondo cenas e atividades pela sucessão de planos e pela diversidade de enquadramentos. Tal articulação encontra paralelo nas revistas ilustradas do período e guardadas as devidas proporções, com a montagem cinematográfica. Estas

características verificam-se tanto no arquivo profissional de Preising como na produção de cartões-postais, que também eram publicados em séries algumas vezes numeradas.

Figura 32 - Ottokar Achtschin, Photographias Artísticas, Vistas de S. Paulo - Brasil, 18 x 24 cm, c. 1924. Acervo Museu Paulista da USP.

No que diz respeito aos cartões-postais, a produção de Achtschin assumia aspectos semelhantes aos postais que editava na Europa, principalmente em relação à utilização do processo fotocromolitográfico. No verso de algumas séries produzidas por Achtschin no Brasil, observa-se a inscrição "P. & Co. Mchn." seguida de uma numeração. A impressão era realizada pela *Purger & Co.* e a editora era a *Casa Rosenhain*. As imagens de Achtschin integram séries como, por exemplo, a "Arredores de Santos", editada pela *Casa Rosenhain* entre as décadas de 1910 e 1920. Preising produzia suas séries cartões-postais e as editava de modo similar à produção dos álbuns. Eram postais fotográficos, alguns com tonalidade próxima ao sépia e em várias séries numeradas e não numeradas. As séries mais extensas carregavam a marca "CTP" (Copyright Theodor Preising) ou "TP".

Outro produtor de postais do período foi Gustavo Prugner (1884-1931), nascido em São Bernardo do Campo em São Paulo. Prugner iniciou seu aprendizado fotográfico por volta da década de 1900, quando ganhou uma câmera em uma promoção de uma loja de artigos fotográficos. Fotografou a Revolução de 1924 e editou com ajuda dos filhos uma série de cartões-postais com vistas da cidade de São Paulo (Figura 34). Após seu falecimento, os filhos Mario e Edgar continuaram editando postais até 1936, quando passaram a trabalhar em tempo integral para a fábrica Wessel[111].

A produção de Prugner tem semelhanças temáticas e formais com a de Preising, no entanto não se tem registros de difusão para além do circuito de postais como ocorreu com as produções de Achtschin e Preising no contexto em que produziram. Em 1923, Achtschin expôs 12 fotografias com o título *Künstlerische Photographien* (*Photographias Artísticas*) na *Exposição de Arte Allemã* (Ausstellung Deutscher Kunst) realizada pela Sociedade Allemã de Sciencias e Artes (Deutscher Verein für Wissenschaft und Kunst)[112]. Foram também exibidos retratos de Alexandre Itzel (*Photographia Allemã*), encadernações artísticas, desenhos, pinturas e litografias de Waldemar Gerschow e pinturas a óleo de Martin Haberland (M. Haberland). Preising por sua vez, realizou exposições na *Casa Rosenhain*, na Bolsa de Mercadorias de São

[111] Ver: Boris Kossoy, Luzes e sombras da metrópole: um século de fotografia em São Paulo (1850-1950), In, Paula Porta (org.), História da cidade de São Paulo: A cidade no Império, São Paulo, Paz e Terra, v. 2, 2004, p. 404; João Emilio Gerodetti e Carlos Cornejo, Lembranças de São Paulo: o litoral paulista nos cartões-postais e álbuns de lembranças, São Paulo, Solaris Edições Culturais, 2001, p. 22.
[112] Ausstellung Deutscher Kunst 1923 - Exposição de Arte Allemã, São Paulo, Rothschild & Cia. Typographia Brazil, 1923, p. 3.

Paulo, na Feira Mundial de Nova York (1939-1940) e nas feiras em que participava o Departamento Nacional do Café (DNC). Algumas fotografias de Achtschin entraram também no circuito do DNC. Atchschin e Preising tiveram fotografias publicadas pela revista *The National Geographic Magazine*[113] em 1930, ilustrando a matéria "Gigantic Brazil and its Glittering Capital" de Frederick Simpich. O artigo também incluiu fotografias de Jacob Gayer, Albert W. Stevens, além de outras fotografias tomadas ou fornecidas pelos editores Gilbert Grosvenor e Melville Bell Grosvenor e uma única fotografia, provavelmente de autoria de Achtschin, fornecida por Ezra Mills Lawton (E. M. Lawton), cônsul estadunidense em países da América Latina.

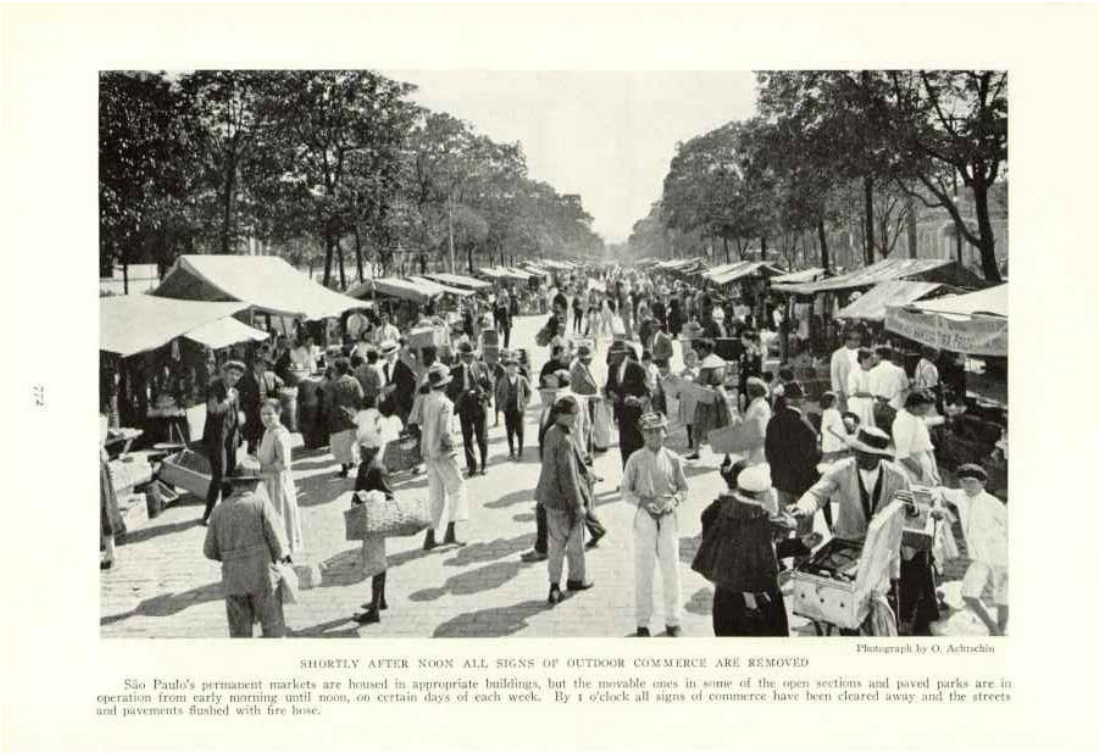


Imagem 33 - Fotografia de Ottokar Achtschin, The National Geographic Magazine, v. 58, n. 6, dezembro, 1930, p. 772.

[113] Frederick Simpich, Gigantic Brazil and its Glittering Capital, In, The National Geographic Magazine, v. 58, n. 6, dezembro, 1930, p. 732-778.

Figura 34 - Alguns exemplares da série de cartões-postais produzidos por Gustavo Prugner, 9 x 14 cm, c. 1920. Acervo Museu Paulista da USP.

Contemporaneamente, as fotografias produzidas por Achtschin circulam no mercado de antiquários, assim como as de outros fotógrafos que atuaram no mesmo período como Preising. Em 1993 a *Christie's* negociou um lote contendo, entre outros itens, um álbum com 18 fotografias no formato 18 x 24 cm com a marca *O. Achtschin* e a inscrição na capa "S. Paulo, agosto, 1922"[114]. Em 1996, o catálogo da *AB Bookman Weekly* anunciou um lote contendo 25 fotografias da cidade de Santos com a marca *O. Achtschin*[115].

Achtschin, Preising e Prugner tiveram em comum a característica de acumular a atividade de fotógrafo e editor, condição que reforça a constituição enquanto autor. No entanto, por ter sido mais longevo, ter produção maior e mais diversificada que seus contemporâneos, Preising teve a possibilidade de construir mais concretamente essa posição. No caso específico de Achtschin, o uso da marca em relevo, que se perdia nas cópias, dificultou o reconhecimento nos produtos de sua autoria. Situação que ocorria em alguns circuitos específicos apenas em relação à produção de Preising. Já sobre as fotografias de Prugner, pelo menos até o momento, não se têm registros de que tenham migrado de circuito. Preising contou ainda com o impulso dos vínculos institucionais que ocupou durante a trajetória profissional, mais duradoura que a de Achtschin e Prugner.

O primeiro contato de Preising com uma produção fotográfica com as temáticas locais pode ter acontecido através dos álbuns *Photographias Artísticas*. Recém-chegado ao país e desconhecendo ainda o território, teriam sido esses os álbuns que Preising adquiriu e comercializou durante o período em que esteve estabelecido no *Grande Hotel do Guarujá*. Depois de familiarizado com as temáticas e com o espaço dos possíveis do mercado fotográfico paulistano, Preising manteve a preocupação de imprimir sua marca nas fotografias, ainda que com variações. A concorrência do mercado alemão entre fotógrafos, redes de ateliês e firmas do ramo pode ter sido uma motivação precedente que teve continuidade. Preising visitou alguns dos locais comumente registrados nas produções do período e tomou algumas fotografias a partir dos mesmos pontos de vista, no entanto, fez questão de incluir sua marca autoral e inevitalmente de subjetividade e

[114] Ver: <http://www.christies.com/lotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=3645777>. Acessado em 30 out. 2015.
[115] AB bookman's weekly: for the specialist book world, Volume 98, AB Bookman Publications, 1996, p. 2047.

criatividade. A preocupação autoral do fotógrafo no contexto em que produziu ajuda a mapear sua produção e permite releituras contemporaneamente. Tais características aliadas ao levantamento da presença de padrões de representação e atributos formais que podem ter favorecido a alternâncias de circuito, se constituem como elementos importantes para entender a circulação e a apropriação das imagens ao longo da trajetória do fotógrafo. O exame destas e outras questões serão retomados nos próximos capítulos.

Em relação aos fotográfos retratistas de estúdio, embora alguns produtores como Rosenfeld diversificassem também a atuação, os fotográfos editores, Achtschin, Preising e Prugner, ao que tudo indica, encontraram um segmento em que a concorrência estava mais restrita. Preising, que na Alemanha praticava o retrato de ateliê, o retrato combinado com o registro da paisagem em estâncias turísticas e a comercialização de artigos fotográficos, conseguiu no espaço dos possíveis em São Paulo certo grau de especialização, embora dentro desse nicho precisasse verticalizar as atividades de produção, edição, distribuição e comercialização. Esta última atividade compartilhada com casas comerciais no centro da cidade.

Alguns fotógrafos como Hugo Zanella e Francisco Bernardi, que tentaram conciliar a atividade profissional com o comércio de artigos, não deram continuidade e a enfâse ficou sobre a produção fotógrafica. Por sua vez, Guilherme e Conrado Wessel, que se anunciavam também como fotógrafos, se consolidaram como comerciantes e produtores de material fotógrafico, agregando os herdeiros de Gustavo Prugner no negócio. Achtschin, Preising e Prugner foram, provavelmente, exceções em São Paulo na produção de paisagem sem a conciliação com a produção de retrato de estúdio.

A possibilidade de arquivamento de originais e matrizes, a difusão de cópias em suportes variados (18 x 24 cm e formato postal) com crédito autoral e a diversidade de vínculos, incluindo instituições de alcance nacional (TCB, DNC e DEIP), que abriam novos circuitos permitindo a inserção e a reinserção de sua produção em circulação, são fatores que explicam a peculiaridade da trajetória de Preising.

II. Potencial icônico e circulação: as imagens em trânsito e a confluência em arquivos

O capítulo trata do detalhamento de circuitos em que as fotografias de Preising se inseriram no contexto de produção e alguns desdobramentos posteriores. Na parte inicial, são examinados alguns dos circuitos em que as fotografias de Preising adentraram, apontando para algumas características da reprodução e do trânsito das fotografias entre o arquivo profissional do fotógrafo e os arquivos institucionais. Na segunda parte, são estudados aspectos contextuais da entrada das fotografias de Preising em conjuntos públicos e privados e os sentidos que esses materiais adquirem quando reapropriados. No desfecho do capítulo, foi destacada uma imagem a partir da recorrência na circulação com o intuito de observar quais elementos, além da intencionalidade do produtor, podem fazer com que algumas imagens circulem mais do que outras.

O conceito de *economia visual*[116] de Stephen Bann, que consiste no modo de funcionamento dos meios de reprodução disponíveis e das diversas formas de publicação e distribuição em um determinado momento, favorece o exame da circulação para o entendimento da cultura visual do período. As inserções das fotografias de Preising em coleções particulares e institucionais são mapeadas com base em estudos de circulação que compreendem bibliografia e bancos de dados virtuais. Para analisar esse trânsito é fundamental a noção de *potencial icônico*[117] formulada por Ulpiano T. Bezerra de Meneses, a saber, a maneira pela qual os atributos formais agem como vetores no processo de *iconização* da imagem. No que diz respeito aos suportes materiais das imagens, será útil a definição de *programa de ação*[118] de Bruno Latour, que se fundamenta em um *script* desencadeado pelos objetos na interação social e que implicam efeitos.

---

[116] Stephen Bann, Photographie et reproduction gravée. L'économie visuelle au XIX siècle, In, Études Photographiques, n. 9, mai, 2001, p. 22-43.
[117] Ulpiano T. Bezerra de Meneses, A fotografia como documento - Robert Capa e o Miliciano abatido na Espanha: sugestões para um estudo histórico, In, Revista Tempo, Niterói, Universidade Federal Fluminense, v. 7, n. 14, jan., 2003, p. 137-138.
[118] Bruno Latour, The Berlin Key or How to do Words with Things, In, Paul Graves-Brown (ed.), Matter, Materiality and Modern Culture, London, New York, Routledge, 2000, p. 17.

II.I. O ramo da documentação fotográfica e a constituição de arquivos "paralelos"

Durante a década de 1920, uma das atividades profissionais de Preising como prestador de serviços no ramo da documentação fotográfica foi na Secretaria de Agricultura[119]. Alguns valores recebidos por Preising foram publicados no *Diário Oficial do Estado de São Paulo*[120] e conforme os registros, o vínculo não era definitivo, a contratação era por serviço prestado e o pagamento feito por empreitada.

Um das publicações da secretaria foi o *Boletim de Agricultura*, criado em 1900 e dirigido pela 3ª Seção da Secretaria, depois assumido pelo Serviço de Informações Publicidade e, em 1931, pela Diretoria de Publicidade Agrícola[121]. A publicação era assim definida:

> Publicação periodica, de caracter technico, porém accentuadamente pratico, editada sob a direcção da Directoria de Publicidade Agricola da Secretaria de Agricultura, como orgão de divulgação e propaganda agrícolas, entre os lavradores e criadores do Estado de São Paulo e de permuta entre os estabelecimentos technicos nacionaes e extrangeiros.
>
> Collaboração scientifica e de instrucção pratica pelo pessoal technico dos varios departamentos do Secretariado - Instituto Agronomico, Instituto Biologico, Fomento Agricola, Serviço Florestal, Serviço de Citricultura, Industria Animal, Departamento Estadual do Trabalho, Directoria de Estatistica, Industria e Commercio, Escola Agricola, Serviço de estudo e aproveitamento das minas de apatite, Serviço de Divulgação Agricola da Directoria de Publicidade.
>
> Os trabalhos de organização geral e de publicidade do Boletim de Agricultura continuam a cargo dos Srs. Mario de Sampaio Ferraz, Director de Publicidade e Paulo da Silva Leitão, Redactor-Chefe interino do Serviço de Divulgação Agricola.
>
> O Boletim acolherá, com prazer, qualquer collaboração avulsa idonea, official ou particular, nacional ou extrangeira, sobre agricultura ou assumptos correlatos, cuja divulgação fôr julgada de evidente utilidade.
>
> A distribuição é gratuita aos lavradores residentes no Estado, desde que tal qualidade seja attestada por qualquer autoridade; para fóra de São

---

[119] Criada pela Lei nº 15 de 11 de novembro de 1891 como "Secretaria de Estado da Agricultura, Commercio e Obras Publicas", no mesmo ano em que foi promulgada a primeira Constituição Política do Estado de São Paulo, definindo organização da estrutura administrativa do Estado após o advento da República.

[120] Diário Oficial do Estado de São Paulo, n. 146, 27/06/1928, p. 4951; *Id*., n. 149, 30/06/1928, p. 5037 (405$); *Id*., n. 269, 28/11/1936, p. 6; *Id*., n. 40, 21/02/1937, p. 4 (1:352$000); *Id*., n. 159, 20/07/1938, p. 14 (1:325$000); *Id*., n. 16, 19/01/1940, p. 13 (1:115$); *Id*., n. 26, 01/02/1940, p. 14 (1:115$000); *Id*., n. 122, 30/05/1940, p. 14 (3:890$000).

[121] Carlos Borges Schmidt, Rasgando horizontes : a Secretaria da Agricultura no seu cinquentenário, São Paulo, 1942, p. 201-203.

> Paulo só é remetido ou permutado com escolas, aprendizados agricolas, estações experimentaes e demais estabelecimentos congeneres. [122]

Conforme apresentado, a distribuição do boletim era direcionada para um circuito especializado, porém no final da década de 1930 a tiragem anual era de 5 mil volumes[123], possibilitando a difusão para um público mais amplo. As imagens normalmente não traziam o crédito dos fotógrafos, exceto as fotografias do botânico Frederico Carlos Hoehne (1882-1959). As fotografias de Preising que possuíam legenda e marca impressa na imagem são facilmente identificáveis (Figura 1), já as demais dependem da comparação com outras do repertório do fotógrafo (Figura 2).

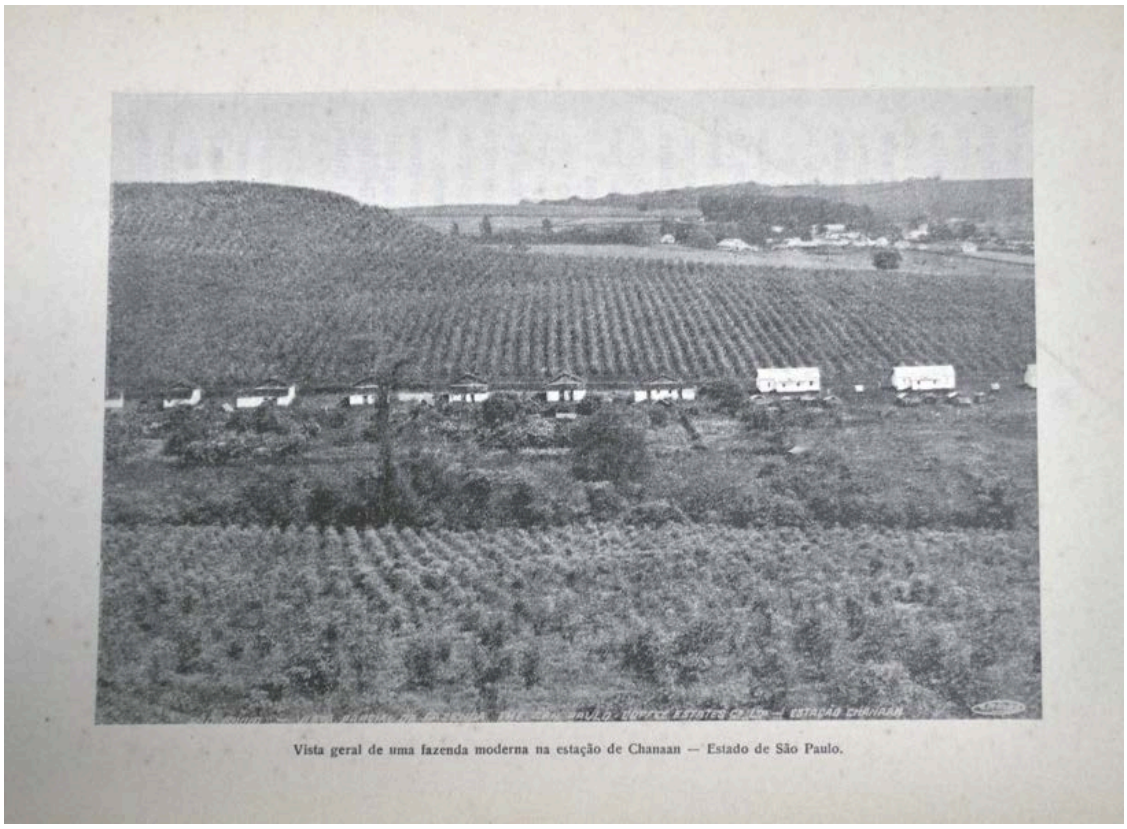


Figura 1 - Vista geral de uma fazenda moderna na estação de Chanaan - Estado de São São Paulo. Fonte: *Boletim de Agricultura*, série 35, 1934, São Paulo, Diretoria de Publicidade Agrícola, p. 65.

[122] Boletim de Agricultura, série 24, 1923, São Paulo, Diretoria de Publicidade Agrícola, p. 301.
[123] Carlos Borges Schmidt, Rasgando horizontes: a Secretaria da Agricultura no seu cinquentenário, São Paulo, Diretoria de Publicidade Agrícola, 1942, p. 206.

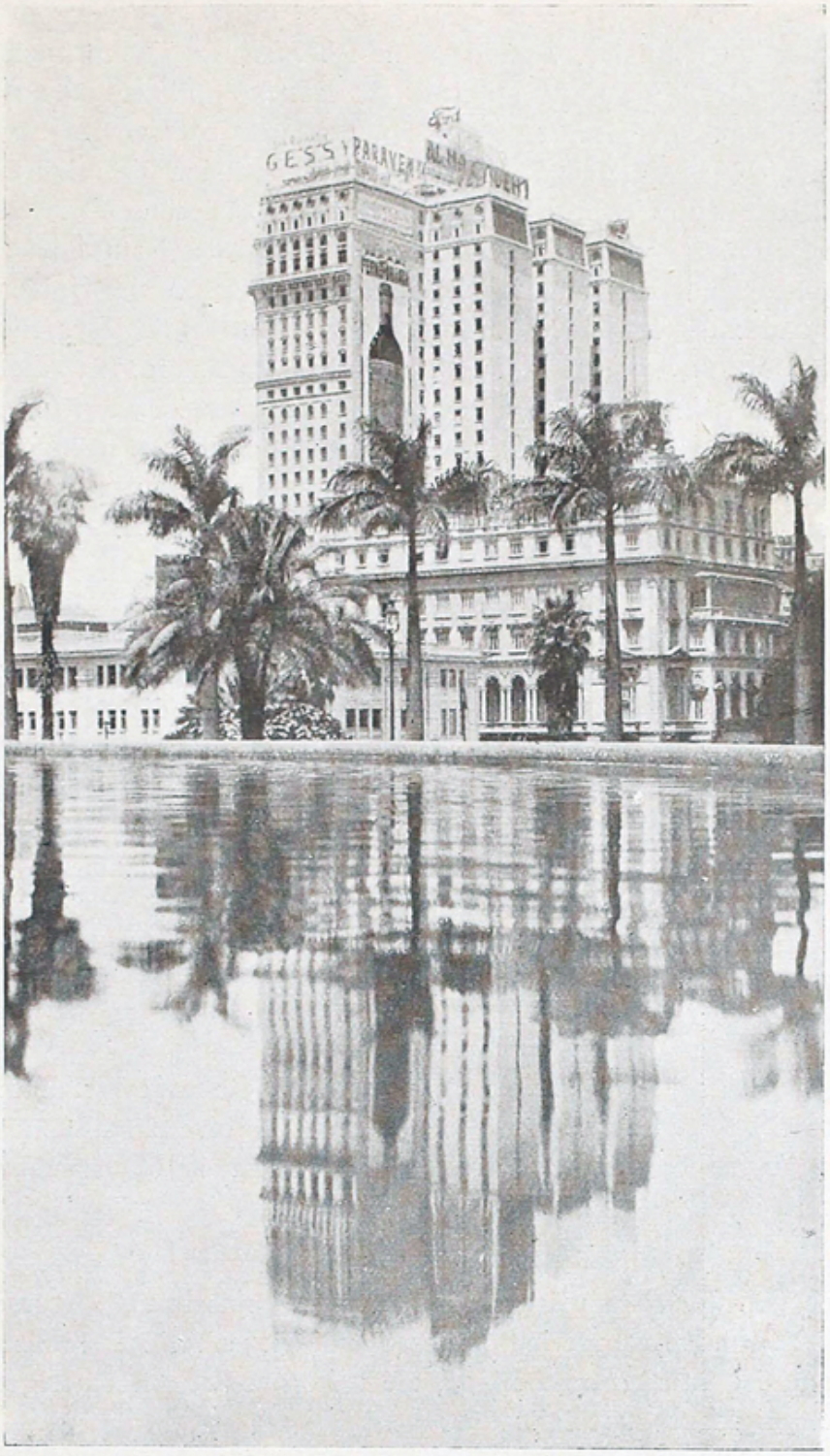
Figura 2 - Fazenda de café "Bôa Vista". Viveiro com mudas. Fonte: *Boletim de Agricultura*, série 35, 1937, São Paulo, Diretoria de Publicidade Agrícola, p. 347.

Outra publicação da Secretaria de Agricultura que fez uso de fotografias de Preising foi *A Capital de S. Paulo em 1933*, contendo cerca de 32 fotografias, sendo pelo menos 6 de autoria de Preising. O prefácio apresenta o seguinte texto:

> Esta Directoria, nos termos do seu regulamento, coligiu dados relativos aos 260 municipios existentes em 1933 no Estado de S. Paulo, trabalho esse actualmente no prélo.
>
> Os referentes á cidade de S. Paulo são tão interessantes que a Secretaria resolveu imprimir-lhes maior divulgação, editando a presente separata, que vai illustrada com alguns aspectos photographicos da nossa metropole.
>
> Por diversas circumstancias, o trabalho não será tão completo como deveria ser, mas constituirá o inicio de uma obra de maior desenvolvimento, pois, os dados obtidos com mais vagar serão aproveitados nas novas edições.[124]

As fotografias de Preising na publicação registram o Hotel Esplanada, Viaduto do Chá, Vale do Anhangabaú (Figura 3), Praça da Sé (Figura 4), Museu Paulista, entre outras localidades. Além das fotografias de Preising, outras de autoria de Ottokar Achtschin podem ser encontradas em publicações da Secretaria de Agricultura.

[124] A Capital de S. Paulo em 1933, São Paulo, Diretoria de Publicidade Agrícola, 1934, p. 3.



O predio Martinelli, visto da Esplanada do Theatro Municipal

Figura 3 - Fotografia de Preising em *A Capital de S. Paulo em 1933*, São Paulo, 1934, p. 19.

Figura 4 - Fotografia de Preising em *A Capital de S. Paulo em 1933*, São Paulo, 1934, p. 29.

A acumulação das fotografias ao longo dos anos de funcionamento da secretaria fomentou a criação de um arquivo fotográfico na Diretoria de Publicidade Agrícola. As imagens eram veiculadas no "Álbum Agrícola" do *Boletim de Agricultura* a partir das fotografias do arquivo, conforme descrito em exemplar de 1940:

> Album Agrícola
> Continua o Boletim de Agricultura, no presente volume, a publicação do "Album Agrícola" ainda como ensaio de um trabalho extenso e metódico que se pretende levar adiante.
>
> De há muito tempo que se fazia sentir a falta de uma difusão mais ampla de certos fatos e aspectos do nosso meio rural, e por vezes também urbano, no sentido de mostrar, com maior frequência, aos olhos dos interessados e dos estudiosos, muito do que por aí existe, dispersa e profusamente, da baixada litorânea às margens do Rio Grande, do velho "Norte" que ressurge à zona de conquista do sertão, da depressão do Paranapanema às culminâncias das Serras da Mantiqueira e da Bocâina.
>
> Na sua variabilidade de ambientes climáticos, fatores das mais diversas condições de vida humana, e na sua formação geológica, distribuída por todas as épocas ou idades que a Terra atravessou, geradora dos nossos múltiplos tipos de solos, capazes de por si só regular as possibilidades e os rendimentos culturais, o Estado de São Paulo apresenta um certo número de regiões, bem distintas umas das outras, onde os aspectos geográficos, a flora e a fauna, o cultivo da terra ou a exploração pecuária e as próprias condições de vida da sua população sugerem paisagens, cenas e fatos dignos de serem fixados fotograficamente, permitindo dest'arte a sua documentação definitiva, o seu estudo comparativo, a observação de detalhes que à simples vista direta poderiam passar despercebidos.
>
> A Diretoria de Publicidade Agrícola, cumprindo o seu programa de levar, tudo quanto fôr útil, ao conhecimento das classes que trabalham e produzem, na nobilíssima tarefa de tirar honestamente do solo o necessário ao sustento orgânico da população e o indispensável ao enriquecimento da

> Nação, oferecendo idéias e sugestões novas, recordando princípios e normas nunca por demais repetidas, desvendando aspectos e fatos do nosso próprio meio, ainda desconhecidos à maioria, entra, de agora em diante, por êsse campo vasto e interessante, e ainda pouco palmilhado, de uma mais ampla divulgação pela fotografia.
>
> Conta já esta Diretoria, no seu arquivo fotográfico em organização, algumas centenas de fotografias na fase inicial de ordenação. No próximo número dêste Boletim será ampliada a parte correspondente ao "Album Agrícola". Procurar-se-á, então, apresentá-las não só em maior número como também permitir, pela seleção de determinados assuntos, mostrar a variação, de meio para meio, de zona para zona, dos processos e dos hábitos, dos aspectos e das normas de atividades, idênticas ou semelhantes, contribuindo, dessa maneira, para fins que possam ser visados com êste processo de divulgação.
>
> Ultimamente desenvolveu a Secretaria da Agricultura um amplo plano de ação visando o reerguimento do Vale do Paraíba, campanha em que a Diretoria de Publicidade Agrícola contribuiu com todos os meios de que dispunha. O éco dessa iniciativa ainda não deixou de se fazer ouvir. Prosseguem os trabalhos sem que se empenharam os diversos departamentos tendo em mira aquele objetivo.
>
> As fotografias reunidas nesta contribuição para o Album Agrícola são, por isso mesmo, ainda sem sua maior parte, aspectos dessa importante zona e de regiões que lhe ficam próximas. [125]

No álbum (Figuras 5 e 6) e no arquivo, as fotografias tinham estatuto de documento objetivando funções comparativas e de detalhamento das atividades agrícolas. No álbum, assim como no boletim, a prática de não creditar os fotógrafos regularmente permaneceu. Na edição de 1940, o álbum contou com fotografias do Vale do Paraíba, Taubaté, Campos do Jordão, São Luiz do Paraitinga, Piracicaba, Ubatuba, Ilha de São Sebastião, Pindamonhangaba, etc. A localização atual de parte desse arquivo é o Fundo Secretaria de Agricultura, Comércio e Obras Públicas do Arquivo Público do Estado de São Paulo.

[125] Boletim de Agricultura, Série 41ª, 1940, São Paulo, Directoria de Publicidade Agricola, p. 783-784.

Figura 5 - Álbum Agrícola, Cultura do arroz pelo sistema de transplante. Fazenda Santa Cecília, Prop. de Ardito & Maçon, Pindamonhangaba, Sem autoria. Fonte: *Boletim de Agricultura*, série 41, 1940, São Paulo, Diretoria de Publicidade Agrícola, p. 806.

Figura 6 - Álbum Agrícola, Plantio das mudas de arroz. Cultura de transplante. Fazenda Santa Cecíla, Prop. Ardito & Maçon, Pindamonhangaba. Sem autoria. Fonte: *Boletim de Agricultura*, série 41, 1940, São Paulo, Diretoria de Publicidade Agrícola, p. 807.

Do arquivo da Secretaria de Agricultura, algumas imagens transbordaram para o Departamento Nacional do Café (DNC)[126], que tinha como uma das publicações ilustradas a *Revista do Departamento Nacional do Café*. O primeiro número da revista foi apresentado por Armando Vidal, então presidente do DNC:

> O aparecimento do primeiro numero da "DNC" coincide com o termino do primeiro semestre de existencia do Departamento Nacional do Café, a cuja instalação tive a honra de presidir.
> Desde os primeiros dias de minha administração, deliberei a presente publicação. A necessidade, porém, da reunião de material estatistico e a escolha da pessôa absolutamente capaz de dirigir esta Revista retardaram-lhe a publicação.
> "DNC" terá em vista, precipuamente, fornecer dados estatisticos rigorosos, impossibilitando as afirmativas, tantas vezes repetidas, de publicações extrangeiras, de que não é possível confiar nos dados estatísticos oficiais do Brasil no que se refere ao café.
> Por intermedio da "DNC", o Departamento dará contas ao público, e especialmente á lavoura e comércio cafeeiros, de como tem agido no interesse de ambos, e divulgará tudo quanto, no paiz e no extrangeiro, ocorrer ou for divulgado em referencia ao café. [127]

Além de dados estatísticos, o DNC fazia largo uso das fotografias em publicações, em eventos e feiras no Brasil e no exterior. Na participação do DNC na Feira de Chicago em 1933, a difusão da fotografia foi assim descrita na revista:

> São em numero de 29 as fotografias que ilustram o stand, e de 4 os quadros propriamente sobre estatística. Destes - 2 tratam exclusivamente de café e daquellas, 22 se ocupam do mesmo assunto, que, em bôa verdade é o assunto dominante em nossa representação.
> Os quadros estatísticos elucidam o visitante acerca: do consumo mundial do café "per capita" - "The world consumes 270 millions cups of coffee per day"; da importação de café pelos dez mais importantes importadores e da posição entre eles ocupada pelos Estados Unidos da America do Norte - "The United States consumes 53% of all Brazilian coffee exports"; da existencia numerica de cafeeiros em nosso país, e no mundo, tendo ao lado uma fotografia em que aparecem a cereja, a flôr e a folha do cafeeiro: 2.924.739.376, para o BRASIL, e 1.831.327.193 para o resto do mundo - "Brasil produces 2/3 of world's coffee"; e do intercambio comercial entre o Brasil e os Estados Unidos da America do Norte, com esta legenda: "Brazilian markets offer great opportunities for American products".
> As fotografias, muito ampliadas sobre os respectivos originais, tratam de assuntos diversos, principalmente do café. A historia do nosso maior producto de exportação está quasi feita através elas, e começa por uma vista de uma fazenda de café do Estado de S. Paulo - "Coffee plantation in the state of S. Paulo". a que se seguem uma outra, larga e decorativa, de um cafezal extenso. "An ocean of coffee trees"; a dum pé de café em flôr - "Coffee tree in bloom"; a dum viveiro de cafeeiros - "Young coffee trees ready for

[126] Criado pelo decreto n. 22.452 de 10 de fevereiro de 1933 e extinto pelo decreto-lei n. 9.068, de 15 de março de 1946, esteve subordinado ao Ministério da Fazenda e tinha entre as atribuições dirigir e fiscalizar os negócios do café, além de organizar a propaganda e a divulgação das atividades relacionadas à produção cafeeira nacional.
[127] Revista do Departamento Nacional do Café, ano 1, n. 1, Rio de Janeiro, 1933, p. 3.

> transplanting"; a dum pé de café em cereja - "Coffee berries on trees" e de um aspecto de colheita - "Picking berries from tree".
> Outras fotografias: Nova vista da colheita - "Close up of picking"; despejando o café na caneleta de agua - "Water trough for conveving berries", lavando o café "Washing berries"; espalhando o café no terreiro - "Spreading coffee on drying ground" virando o café no terreiro - "Turning coffee for thorough drying"; transportando o café para a casa de maquinas - "Transporting dried coffee to mill"; ensaque em um armazem de café - "Saking coffee"; o porto de Santos - "Santos world's greatest coffee shipping port"; a bolsa do café em Santos - "Coffee Exchange at Santos"; embarque de café- "Transporting coffee for shipping"; e subida do café para bordo, no cais. "Loading coffee into steamer at Santos".
> Os aspectos e paisagens do Rio e de S. Paulo conjugam-se, harmonicamente, com o todo da decoração do stand. Uma larga vista panoramica do litoral carioca, com o bairro de Copacabana, as praias, Botafogo, o Pão de Assucar - "Residential section of Rio de Janeiro"; e mais uma outra, tirada de avião - "Beautiful Rio de Janeiro, capital of Brasil, Queen of the Souther Seas".
> S. Paulo aparece em uma fotografia panoramica tambem - "São Paulo the largest industrial city of South America", e numa outra mais, com uma vista seccional - "São Paulo, capital of the largest coffee producing state".
> Um mapa da America do Sul destaca nitidamente o Brasil - "Area of Brasil 3.285.319 square miles, area of U.S.A. and Alaska 3.613.180".
> A produção de tabaco não foi esquecida e ao lado de uma fotografia escolhida, estes dizeres: "Brasil is world's third largest producer of tabaco"; O cacáu, a ilustra-lo um robusto cacaueiro - "Brasil is world's second largest producer of cocoa"; e a industria pastoril assinalada por uma fazenda de gado - "Brasil is world's fourth largest cattle raising country". Na extremidade norte, lado interior do stand, colocam-se tres fotografias coloridas, trazidas de S. Paulo, e em que se vêem um cafezal em flôr, uma mata verde, parte já aberta e uma vista de um cafezal viçoso.
> Finalmente, uma derradeira notícia, sobre as demais produções agrícolas brasileiras - "Every agricultural product known to tropical temperate zones is grown in Brazil. [128]

As ampliações de cerca de 1 m x 1,5 m eram instaladas nos estandes montados nos locais em que as feiras ocorriam (Figuras 7 e 8), algumas delas podem ser identificadas como de autoria de Preising. Como, por exemplo, as que tinham como legenda "Coffee plantation in the state of S. Paulo" (Figura 9) e "Santos world's greatest coffee shipping port" (Figura 10).

Os quadros estatísticos também eram compostos por fotografias justapostas, incluindo algumas de Preising (Figura 11). O destino destes materiais após a realização dos eventos e a extinção do DNC é desconhecido[129].

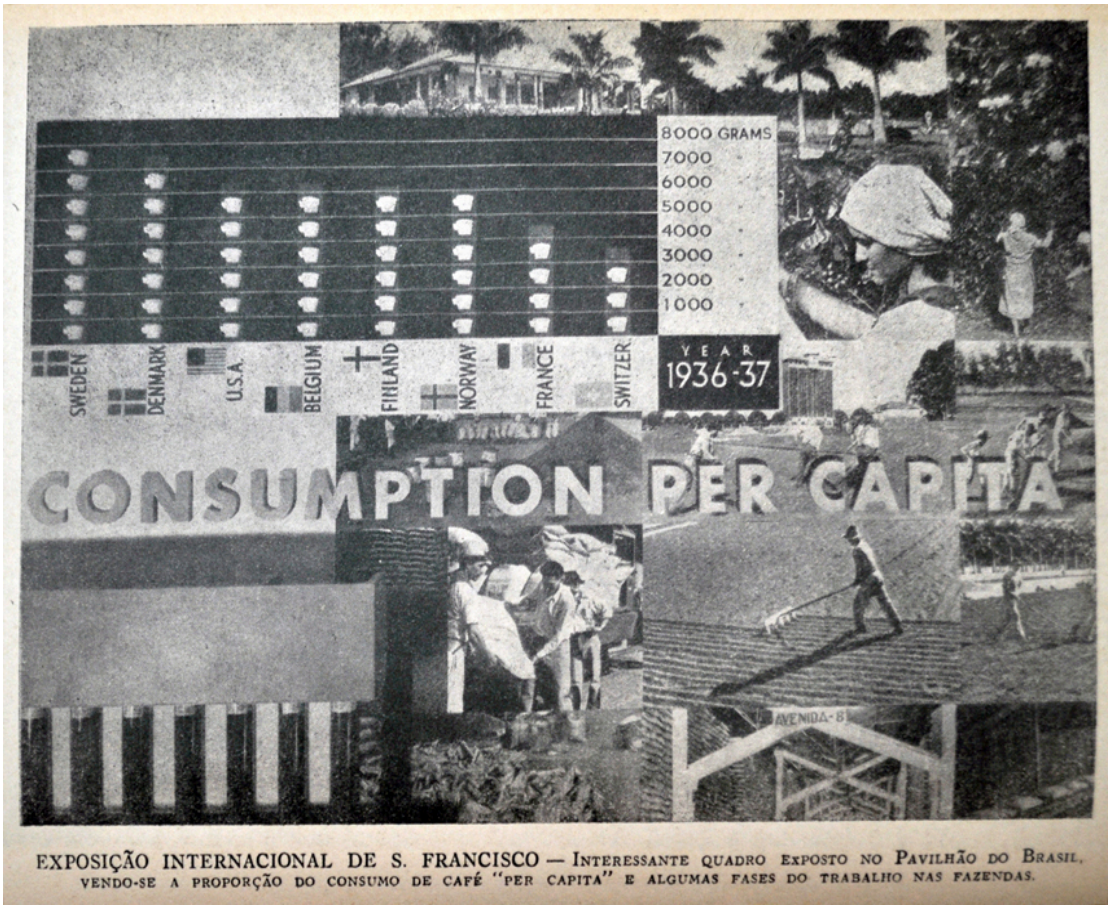
[128] Revista do Departamento Nacional do Café, ano 1, n. 1, Rio de Janeiro, 1933, p. 406-409.
[129] O Instituto Brasileiro do Café (IBC), criado pela lei nº 1.779, de 22 de Dezembro de 1952 e extinto pela lei n° 8.029, de 12/4/1990, incorporou todo o arquivo e patrimônio do extinto DNC. Nos fundos do IBC e do DNC, atualmente salvaguardados pelo Arquivo Nacional, constam documentos textuais, publicações, anuários, mas não constam fotografias.

Figura 7 - *Revista do Departamento Nacional do Café*, ano 1, n. 1, Rio de Janeiro, 1933, p. 408.

Figura 8 - *Revista do Departamento Nacional do Café*, ano 1, n. 1, Rio de Janeiro, 1933, p. 409.

Figura 9 - Theodor Preising, Estado de S. Paulo - Fazenda de café Santa Rita - Residência, 18 x 24 cm, c. 1928. Acervo Museu Paulista da USP.

Figura 10 - Theodor Preising, Santos - Panorama visto do Monte Serrat, 18 x 24 cm, c. 1928. Acervo Museu Paulista da USPl.



EXPOSIÇÃO INTERNACIONAL DE S. FRANCISCO — INTERESSANTE QUADRO EXPOSTO NO PAVILHÃO DO BRASIL, VENDO-SE A PROPORÇÃO DO CONSUMO DE CAFÉ "PER CAPITA" E ALGUMAS FASES DO TRABALHO NAS FAZENDAS.

Figura 11 - *Revista do Departamento Nacional do Café*, ano VII, n. 76, p. 466.

No âmbito do DNC, as fotografias com a temática do café registrando predominantemente o interior e o litoral de São Paulo se articulavam com as imagens de temática urbana do Rio de Janeiro e São Paulo. Algumas das imagens já tinham circulado anteriormente em álbuns de lembranças, cartões-postais e outras publicações. Eventuais novas séries retroalimentavam os circuitos em que as fotografias adentravam e o arquivo profissional de Preising.

Entre as atividades agrícolas, Preising também documentou, sob encomenda, a cultura do algodão no interior de São Paulo. Uma das séries de fotografias com a temática circulou na revista *S. Paulo* (Figura 12) [130].

[130] S. Paulo, n.1, p. 14-17; *Id.* n. 9, p. 6-7.

Figura 12 - Revista *S. Paulo*, n. 1, p. 14-15. Acervo IEB-USP.

Outra série produzida por volta de 1938 foi exibida na *Bolsa de Mercadorias de S. Paulo* e depois publicada pelo *Suplemento em Rotogravura* do jornal *O Estado de S. Paulo*:

> A Bolsa de Mercadorias de S. Paulo tem o prazer de convidar a todos os interessados para visitarem a exposição de algumas photographias de autoria do sr. Theodoro Preiseng [sic], que serão publicadas no numero especial da rotogravura do "Estado", edição dedicada ao algodão. [131]

O número do suplemento de março de 1939, além de extensa série de fotografias de Preising (Figura 13), em editorial justificou a publicação e caracterizou o que chamou de "surto algodoeiro":

> Proporcionamos agora supprimento constante, capaz de garantir aos que se habituram aos nossos typos a materia prima satisfactoria de que seus machinismos precisam. Para documentar, entretanto, mais positivamente essa affirmativa, para dar a conhecer, dentro e fora do paiz, o que hoje representa, em technica, em organisação commercial, em capital empregado, em pessoal activo, o patrimonio algodoeiro, é que o "Estado de S. Paulo", em collaboração coma a Bolsa de Mercadorias, teve a idéa de enfeixar, numa "Rotogravura", o que aqui existe directamente relacionado com a actual expansão algodoeira paulista.

[131] O Estado de S. Paulo, 06/09/1938, p. 1.

> As paginas que seguem apresentam o cyclo do algodão em São Paulo, do preparo das terras á exportação dos fardos. Nellas se acha registado um dos mais bellos attestados do espírito de organisação e realisação dos meios agrícolas, tecnhicos e commerciais do Estado de São Paulo. [132]

As fotografias de Preising não foram creditadas no Suplemento em Rotogravura, embora na divulgação da exposição a autoria tenha sido reconhecida. Uma das fotografias da série foi publicada alguns anos depois pela *The National Geographic Magazine* (Figura 14), em reportagem de Henry Albert Phillips (1880-1951) intitulada "Air Cruising Through New Brazil", com cerca de outras 32 fotografias do Brasil[133].

Figura 13 - *O Estado de S. Paulo*, Suplemento em Rotogravura, n. 132, março de 1939, p. 30-31.

[132] O Estado de S. Paulo, Suplemento em Rotogravura, n. 132, março de 1939, p. 5.
[133] Henry Albert Phillips, Air Cruising Through New Brazil, In, The National Geographic Magazine, v. 82, n. 4, outubro, 1942, p. 503-536.

© Theodor Preising

"Way Down South in the Land of Cotton"—South Brazil

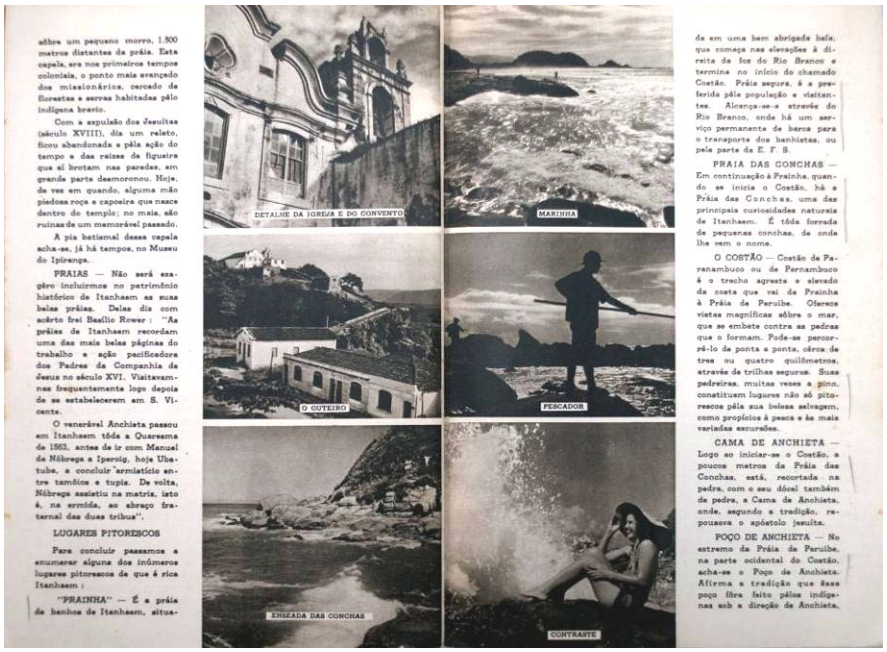
Here laborers on a former coffee plantation are drying the white fiber in the sun. São Paulo's cotton, grown for centuries, has gained commercial importance three times—during the North American Civil War, the first World War, and the Brazilian coffee crisis from 1930 to the present day. When coffee markets were glutted twelve years ago, South Brazil growers planted thousands of acres in cotton.

Figura 14 - *The National Geographic Magazine*, v. 82, n. 4, outubro, 1942, p. 525.

A passagem de Preising pelo DEIP também rendeu séries fotográficas que circularam em publicações do órgão como as revistas *Brasil Novo* (Figura 15) e *Travel in Brazil* (Figura 16) e o *Caderno de Turismo* (Figura 16). O material resultante deste arquivo, contendo registros de São Paulo e outros estados do Brasil, além de pautas de serviço da Agência Nacional, fotografias e recortes de jornal, encontra-se no Fundo Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda (DEIP)/Departamento Estadual de Informações (DEI) no Arquivo Público do Estado de São Paulo. Nas publicações não havia regularidade na identificação de autoria. Na revista *Travel in Brazil*, as fotografias publicadas eram acompanhadas do crédito, por sua vez, no *Caderno de Turismo* o procedimento foi realizado no primeiro número e não teve continuidade no segundo. No arquivo, prevaleceu a identificação das fotografias e temas por meio de legendas, minimizando a autoria e destacando a função.

Figura 15 - Revista *Brasil Novo*, Rio de Janeiro, n. VI, não paginada, 1941. Acervo IEB-USP.

Figura 16 - Revista *Travel in Brazil*, Rio de Janeiro, n. 4, p. 2-3, 1941. Acervo IEB-USP.



sôbre um pequeno morro, 1.800 metros distantes da prâia. Esta capela, era nos primeiros tempos coloniais, o ponto mais avançado dos missionários, cercado de florestas e serras habitadas pêlo indígena bravio.

Com a expulsão dos Jesuítas (século XVIII), dia um relato, ficou abandonada a pêla ação do tempo e das raízes de figueira que aí brotam nas paredes, em grande parte desmoronou. Hoje, de vez em quando, alguma mão piedosa roça a capoeira que nasce dentro do templo; no mais, são ruínas de um memorável passado.

A pia batismal dessa capela acha-se, já há tempos, no Museu do Ipiranga.

PRAIAS — Não será exagêro incluirmos no patrimônio histórico de Itanhaem as suas belas prâias. Delas dia com acêrto frei Basílio Rower: "As prâias de Itanhaem recordam uma das mais belas páginas do trabalho e ação pacificadora dos Padres da Companhia de Jesus no século XVI. Visitavam-nas frequentemente logo depois de se estabelecerem em S. Vicente.

O venerável Anchieta passou em Itanhaem tôda a Quaresma de 1563, antes de ir com Manuel da Nóbrega a Iperoig, hoje Ubatuba, a concluir armistício entre tamóios e tupis. De volta, Nóbrega assistiu na matriz, isto é, na ermida, ao abraço fraternal das duas tribus".

LUGARES PITORESCOS

Para concluir passamos a enumerar alguns dos inúmeros lugares pitorescos de que é rica Itanhaem:

"PRAINHA" — É a prâia de banhos de Itanhaem, situada em uma bem abrigada baía, que começa nas elevações à direita da foz do Rio Branco e termina no início do chamado Costão. Prâia segura, é a preferida pêla população e visitantes. Alcança-se-a através do Rio Branco, onde há um serviço permanente de barca para o transporte dos banhistas, ou pela parte da E. F. S.

PRAIA DAS CONCHAS — Em continuação à Prainha, quando se inicia o Costão, há a Prâia das Conchas, uma das principais curiosidades naturais de Itanhaem. É tôda forrada de pequenas conchas, de onde lhe vem o nome.

O COSTÃO — Costão de Paranambuco ou de Pernambuco é o trecho agreste e elevado da costa que vai da Prainha à Prâia de Perulbe. Oferece vistas magníficas sôbre o mar, que se embate contra as pedras que o formam. Pode-se percorrê-lo da ponta a ponta, cêrca de trea ou quatro quilômetros, através de trilhas seguras. Suas pedreiras, muitas vezes a pino, constituem lugares não só pitorescos pêla sua beleza selvagem, como propícios à pesca e às mais variadas excursões.

CAMA DE ANCHIETA — Logo ao iniciar-se o Costão, a poucos metros da Prâia das Conchas, está, recortada na pedra, com o seu dôsel também de pedra, a Cama de Anchieta, onde, segundo a tradição, repousava o apóstolo jesuíta.

POÇO DE ANCHIETA — No extremo da Prâia de Perulbe, na parte ocidental do Costão, acha-se o Poço de Anchieta. Afirma a tradição que êsse poço fôra feito pêlos indígenas sob a direção de Anchieta.

Figura 17 - *Caderno de Turismo*, Itanhaém, n. 1, p. 18-19. Acervo IEB-USP.

Na década de 1940 a revista *Observador Econômico e Financeiro* publicou fotografias de Preising e outras de arquivos regionais do DEIP. Outro periódico especializado em que circularam séries de Preising foi a *Revista Industrial de S. Paulo* (Figuras 18 e 19). Nestas publicações, o crédito autoral era mencionado no expediente ou na legenda das fotografias. Entre os vínculos não permanentes de Preising, poderia ocorrer ou não a formação de arquivos, no entanto, uma destinação certa de vários originais foi o arquivo profissional do fotógrafo, que atualmente está sob a guarda dos herdeiros. Nos conjuntos formados em decorrência de atividades exercidas por Preising ou por apropriação de sua produção anterior, chamados aqui de arquivos "paralelos", prevaleceu o caráter administrativo ou funcional, colocando em relevo a importância dos registros como documentos, privilegiando o conteúdo e minimizando o contexto de produção ligado à atividade dos fotógrafos. Provavelmente por não estarem associados com períodos históricos destacados, efemérides ou personalidades políticas, a própria existência dos arquivos possui indícios, mas foram dissipados e alguns, como o da Secretaria de Agricultura e do DNC, foram incorporados por outros ou têm destino desconhecido até o momento. A autoria das séries pode ser encontrada em desdobramentos administrativos dos órgãos ou departamentos como, por exemplo, diários oficiais, na difusão em publicações e no arquivo de originais legados por Preising.

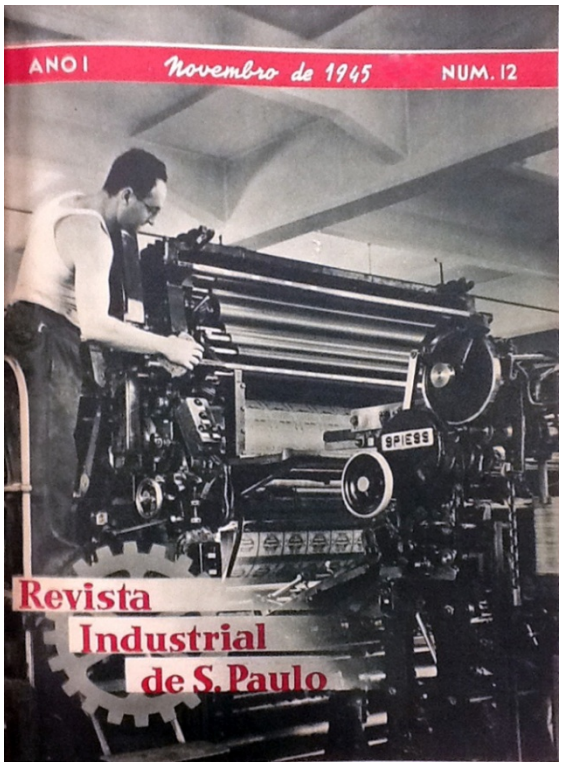


Figura 18 - *Revista Industrial de S. Paulo*, São Paulo, n. 12, 1945.

Figura 19 - *Revista Industrial de S. Paulo*, São Paulo, n. 1, 1944, p. 12-13.

II.II. Fotografias de Preising em arquivos, coleções particulares e institucionais

O mapeamento da difusão das fotografias de Preising envolve o referenciamento do núcleo de negativos legados pelo fotógrafo com a massa de reproduções das imagens. O movimento extrapola, portanto, o arquivo de matrizes e procura dar conta da dispersão da produção que pode ser encontrada, tanto em coleções particulares, como em acervos de instituições públicas e privadas, além das impressas em publicações nacionais e internacionais.

O arquivo legado por Preising totaliza 15061 imagens e atualmente pertence ao seu bisneto Douglas Aptekmann e sua esposa Lúcia. Antes de o conjunto chegar às mãos de Douglas e Lúcia, esteve sob a guarda dos filhos de Preising, Sibylle e Carlos. No decorrer desse tempo, o conjunto sofreu intervenções visando a organização e a conservação das fotografias. No período em que Preising exerceu sua atividade como fotógrafo, provavelmente manteve um arquivo profissional com originais e cópias contato catalogados por temas e numerados. Ao longo do tempo, várias camadas organizativas e de rearranjos foram realizadas.

A Tabela 1, a seguir, comporta um levantamento quantitativo e temático do arquivo de Preising elaborado a partir da catalogação realizada pelos atuais herdeiros[134]. As 15061 imagens estão separadas em 55 temas, sendo as maiores ocorrências: 7792 (52%) com a temática “Agricultura”, 1337 (9%) com a temática “Estado do Rio de Janeiro”, 1158 (8%) com o tema “São Paulo – capital” e 613 (4%) com o tema “Ouro Preto”. Outros destaques, representando cerca de 2% cada uma, são: "Santos / São Vicente - SP", "Itanhaém - SP", "Campos do Jordão - SP" "Norte/Nordeste" e "Rio Paraná". O tema ”Agricultura”, que representa mais da metade do conjunto, aponta para uma tendência na produção de Preising. Ainda que a temática englobe registros de mais de um estado e do porto de Santos, a quantidade evidencia uma demanda que pautou a produção. Algumas características presentes no arquivo legado por Preising também podem ser encontradas em conjuntos formados em decorrência da circulação em outros arquivos, coleções e em publicações diversas.

[134] Kariny Grativol, Viajante incansável: trajetória e obra fotográfica de Theodor Preising, Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação), Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011, p. 121-126.

Tema	Nº de Fotos
São Paulo - capital	1158
Imigrantes Europeus, Asiáticos e Migrantes	172
Clube Germânia	261
Ribeirão Preto - SP	45
Itanhaém - SP	279
Guarujá - SP	134
Santos / São Vicente - SP	334
São Sebastião - SP	50
Itu - SP	3
Bertioga - SP	1
Ilha Bela - SP	7
Graf Zeppelin (1933) (Dirigíveis - Sobre São Paulo e Santos)	7
Carros de boi - MG	12
Caminho do mar - SP	178
Estrada de ferro Railway - São Paulo/Santos	170
Campos de Jordão - SP	239
Araraquara - SP	30
Piracicaba - SP	39
Águas da Prata - SP	18
Estado do Rio de Janeiro	1337
Vila Velha - ES	15
Lambari - MG	27
Poços de Caldas - MG	139
Ouro Preto - MG	613
Curitiba - PR	126
Foz do Iguaçu - PR	30
Vila Velha - PR	31
Ponta Grossa - PR	23
Guairá - PR	21
Paranaguá - PR	37
Joinville - SC	30
São Francisco do Sul - SC	7
São Bento do Sul - SC	3
Marcelino de Ramos - RS	14
Uruguaiana - RS	22
Estrada de ferro - Curitiba/Paranaguá	92
Rio Paraná (Inclui Cataratas, transportes fluviais)	284
Colonização de estado do Paraná	237
Rio Paraná (Fauna)	66
Índios Tucanos e Carajás	46
Ruínas de San Inacio - RS	27
Fauna e Flora (Rio Paraná)	46
Norte/nordeste (Viagem navio, início da década de 30)	308
Agricultura (Interior dos estados de São Paulo e Paraná)	7792
Não identificadas (cidades, litorais, paisagens)	153
Caminhões	24
Aviões	14
Navios de guerra	8
Embarcações variadas	11
Políticos	15
Pescadores	48
Dirigível Hindenburg (1936 - SP)	42
Belezas naturais	24
Obras Estrada	2
Indústrias desativadas (não existentes)	210
Total geral	**15061**

Tabela 1 - Levantamento quantitativo e temático do arquivo de Theodor Preising realizado pelos herdeiros.

Entre as instituições públicas nas quais podem ser encontradas fotografias de Preising, podem ser citadas, por exemplo: Museu Paulista da Universidade de São Paulo (coleção Victor Wanschel, Mário Neme e outras), Biblioteca Nacional, Biblioteca Municipal Mário de Andrade, Museu do Café e Museu Histórico de Londrina.

Em relação às instituições particulares, alguns exemplos são: Instituto Moreira Salles (coleção Brascan), MASP (coleção Pirelli/MASP de Fotografia), CPDOC da Fundação Getúlio Vargas (arquivos Geraldo Rocha e Gustavo Capanema), Instituto Martius-Staden (Arquivo e Biblioteca da Imigração Alemã) e Esporte Clube Pinheiros (Centro Pró-Memória Hans Nobiling).

No Museu Paulista da USP, um conjunto mais coeso se formou em 1991, durante período de reestruturação das linhas de pesquisa e políticas de incorporação de acervos, com a aquisição de um conjunto de álbuns produzidos por Preising que anteriormente pertenceram ao colecionador Victor Wanschel. A coleção Victor Wanschel[135] do Museu Paulista da USP é formada por 15 álbuns, totalizando 140 fotografias que registram a paisagem natural, rural e urbana do estado de São Paulo durante a década de 1920. O conjunto se encontra depositado no Serviço de Documentação Textual e Iconografia (SVDHICO).

Os álbuns seguem o formato 18 x 24 cm, são encadernados em papelão com cordão e variam em relação à quantidade de fotografias, podendo conter 6, 10 ou 12 imagens. Na Tabela 2 a seguir, além dos dados já mencionados, visualiza-se a identificação de autoria dos álbuns, sendo 7 álbuns sem indicação de autoria (anônimos com autoria, provavelmente de Ottokar Achtschin), 3 álbuns com as iniciais O. A.[136] e 5 álbuns com a marca do fotógrafo Theodor Preising.

[135] Do total, 5 são de autoria de Preising, totalizando 52 fotografias com tonalidade próxima ao sépia proporcionada por processo de viragem a ouro.
[136] Iniciais do fotógrafo Ottokar Achtschin.

IC	Título	Autoria	Fotos
08394	PHOTOGRAPHIAS ARTÍSTICAS - VISTAS DE FAZENDAS - Est. de S. Paulo - BRASIL	Anônimo	6
08395	PHOTOGRAPHIAS ARTÍSTICAS - VISTAS DE FAZENDAS DE CAFÉ - Est. de S. Paulo - BRASIL	Anônimo	10
08396	PHOTOGRAPHIAS ARTÍSTICAS - VISTAS DE S. PAULO - BRASIL	Anônimo	10
08397	PHOTOGRAPHIAS ARTÍSTICAS - VISTAS DE PRAIAS - BRASIL	Anônimo	10
08398	PHOTOGRAPHIAS ARTÍSTICAS - VISTAS DE BANANAES E LARANJAES - (BRASIL)	O. A.	10
08399	PHOTOGRAPHIAS ARTÍSTICAS - VISTAS DE FAZENDAS DE CAFÉ - (BRASIL)	O. A.	10
08400	PHOTOGRAPHIAS ARTÍSTICAS DA CULTURA DA BANANEIRA - BANANA "NANICA" - SANTOS (BRASIL)	Theodor Preising	10
08401	PHOTOGRAPHIAS ARTÍSTICAS DE FAZENDAS DE CAFÉ - ESTADO DE SÃO PAULO - BRASIL	Theodor Preising	10
08402	PHOTOGRAPHIAS ARTÍSTICAS DE FAZENDAS DE CAFÉ - ESTADO DE SÃO PAULO - BRASIL	Theodor Preising	10
08403	PHOTOGRAPHIAS ARTÍSTICAS DE FAZENDAS DE CAFÉ - ESTADO DE SÃO PAULO - BRASIL [137]	Theodor Preising	10
08404	PHOTOGRAPHIAS ARTÍSTICAS - VISTAS DE FAZENDAS DE CAFÉ - (BRASIL)	O. A.	10
08405	PHOTOGRAPHIAS ARTÍSTICAS - VISTAS DE LARANJAES - Est. de S. Paulo - BRASIL	Anônimo	6
08406	PHOTOGRAPHIAS ARTÍSTICAS - VISTAS DE BANANAES - Est. de S. Paulo - BRASIL	Anônimo	6
08407	PHOTOGRAPHIAS ARTÍSTICAS - VISTAS DE FAZENDAS DE CAFÉ - Est. de S. Paulo - BRASIL [138]	Anônimo	10
23249	PHOTOGRAPHIAS ARTÍSTICAS PARA PROPAGANDA	Theodor Preising	12

Tabela 2 - Descrição dos 15 álbuns que compõem a coleção Victor Wanschel, Museu Paulista da USP.

Na Tabela 3 e no Gráfico 1, as 42 fotografias de Preising não repetidas foram classificadas quanto ao gênero paisagem.

Gênero	Quantidade
Paisagem Natural	4
Paisagem Rural	28
Paisagem Urbana	10
Total	**42**

Tabela 3 - Quantificação das fotografias de autoria de Theodor Preising na coleção Victor Wanschel em relação ao gênero paisagem.

[137] Idêntico ao álbum IC 08402 (contém as mesmas imagens, só difere quanto à ordem das quatro primeiras fotografias).
[138] Idêntico ao álbum IC 08395 (contém as mesmas imagens seguindo a mesma ordem).

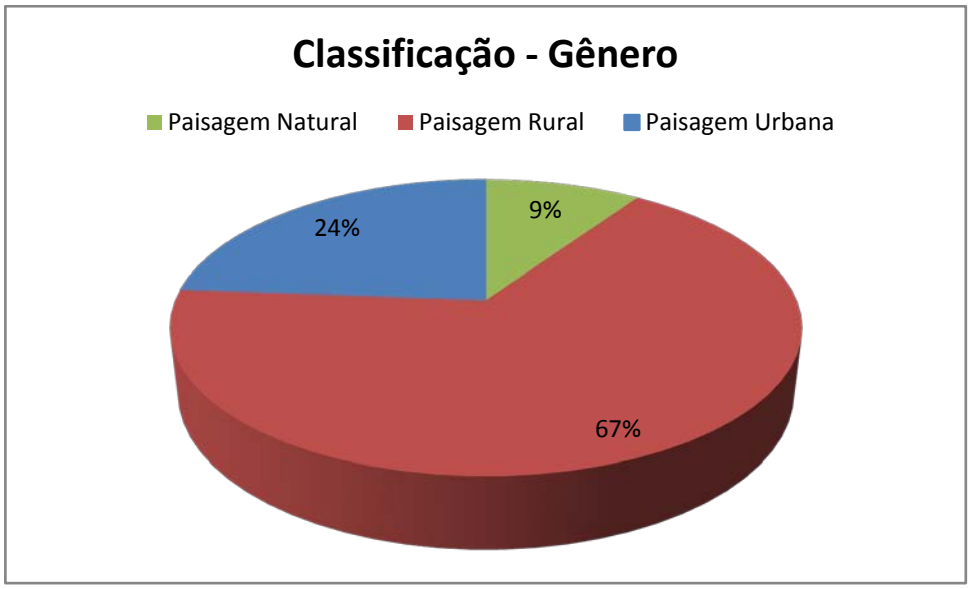


Gráfico 1 - Distribuição percentual das fotografias de autoria de Theodor Preising da coleção Victor Wanschel em relação ao gênero.

Nesta coleção do Museu Paulista, a paisagem rural predomina, assim como no arquivo legado pelo fotógrafo em posse dos herdeiros. Além das fotografias 18 x 24 cm produzidas por Preising que integram álbuns, também constam 33 fotografias avulsas no formato 13 x 18 cm pertencentes à coleção Mário Neme e 35 cartões-postais dispersos em outros conjuntos. O levantamento destes 68 documentos visuais somados foi disposto na Tabela 4.

IC	Fundo/Coleção	Título/Legenda	Tipologia/Dimensões
3716	FUNDO MUSEU PAULISTA - FMP	SANTOS. MONUMENTO DAS ANDRADAS	Cartão-postal (9 x 14 cm)
4360	FUNDO MUSEU PAULISTA - FMP	SÃO PAULO. BRASIL. RUA DIREITA DE PRAÇA PATRIARCH	Cartão-postal (9 x 14 cm)
4362	FUNDO MUSEU PAULISTA - FMP	SÃO PAULO. BRASIL. RUA SA. BENTO DE PRAÇA PATRIARCH	Cartão-postal (9 x 14 cm)
7226	FERNANDO PACHECO E CHAVES - CFPC	SÃO PAULO - PREDIO MARTINELLI	Cartão-postal (9 x 14 cm)
7284	RUBENS MARINI - CRM	SANTOS - -	Cartão-postal (9 x 14 cm)
7317	DOCUMENTO AVULSO	S. PAULO - PARQUE ANHANGABAHÚ	Cartão-postal (9 x 14 cm)
7365	DOCUMENTO AVULSO	SÃO PAULO. PREDIO MARTINELLI.	Cartão-postal (9 x 14 cm)
9502	DOCUMENTO AVULSO	SÃO PAULO PARQUE ANHANGABAHU	Cartão-postal (9 x 14 cm)
9505	DOCUMENTO AVULSO	SÃO PAULO - PARQUE ANHANGABAHÚ	Cartão-postal (9 x 14 cm)
9508	DOCUMENTO AVULSO	SÃO PAULO PARQUE D. PEDRO II	Cartão-postal (9 x 14 cm)

9509	DOCUMENTO AVULSO	SÃO PAULO. PALÁCIO DAS INDÚSTRIAS	Cartão-postal (9 x 14 cm)
9517	DOCUMENTO AVULSO	SÃO PAULO - PARQUE D. PEDRO II.	Cartão-postal (9 x 14 cm)
9529	DOCUMENTO AVULSO	SÃO PAULO - VISTA PARCIAL	Cartão-postal (9 x 14 cm)
9569	DOCUMENTO AVULSO	SANTOS - PRAIA GONZAGA.	Cartão-postal (9 x 14 cm)
9570	DOCUMENTO AVULSO	SANTOS PANORAMA TP 352	Cartão-postal (9 x 14 cm)
9571	DOCUMENTO AVULSO	SANTOS - SÃO PAULO - CAMINHO DO MAR.	Cartão-postal (9 x 14 cm)
9574	DOCUMENTO AVULSO	SANTOS. MONUMENTO DAS ANDRADAS. TP 302	Cartão-postal (9 x 14 cm)
9596	DOCUMENTO AVULSO	SANTOS - PAÇO MUNICIPAL E CORREIO.	Cartão-postal (9 x 14 cm)
9597	DOCUMENTO AVULSO	SANTOS. PRAÇA MAUÁ. TP 301	Cartão-postal (9 x 14 cm)
9598	DOCUMENTO AVULSO	SANTOS - PRAIA GONZAGA.	Cartão-postal (9 x 14 cm)
9599	DOCUMENTO AVULSO	SANTOS - PRAIA GONZAGA.	Cartão-postal (9 x 14 cm)
15387	DOCUMENTO AVULSO	SANTOS	Cartão-postal (9 x 14 cm)
17914	DOCUMENTO AVULSO	SÃO PAULO - INSTITUTO BUTANTAN.	Cartão-postal (9 x 14 cm)
17915	DOCUMENTO AVULSO	SÃO PAULO - INSTITUTO BUTANTAN.	Cartão-postal (9 x 14 cm)
17954	DOCUMENTO AVULSO	SÃO PAULO - PRÉDIO MARTINELLI	Cartão-postal (9 x 14 cm)
17955	DOCUMENTO AVULSO	SÃO PAULO - MONUMENTO DA INDEPENDENCIA	Cartão-postal (9 x 14 cm)
17979	DOCUMENTO AVULSO	SÃO PAULO - JARDIM DA LUZ	Cartão-postal (9 x 14 cm)
17983	DOCUMENTO AVULSO	PANORAMA OF THE CITY OF SÃO PAULO - BRAZIL	Cartão-postal (9 x 14 cm)
18545	DOCUMENTO AVULSO	SÃO PAULO - HOTEL ESPLANADA	Cartão-postal (9 x 14 cm)
18917	DOCUMENTO AVULSO	SÃO PAULO - MUSEO YPIRANGA	Cartão-postal (9 x 14 cm)
23593	DOCUMENTO AVULSO	SÃO PAULO - VISTA PARCIAL	Cartão-postal (9 x 14 cm)
21929-0001	CARLOS EUGÊNIO MARCONDES DE MOURA - CCEMM	RIO DE JANEIRO À NOITE, TENDO AO FUNDO CRISTO REDENTOR *	Cartão-postal (9 x 14 cm)
21929-0002	CARLOS EUGÊNIO MARCONDES DE MOURA - CCEMM	VISTA DE ICARAHY, NITEROI, RIO DE JANEIRO *	Cartão-postal (9 x 14 cm)
21929-0003	CARLOS EUGÊNIO MARCONDES DE MOURA - CCEMM	ASPECTO DO JARDIM BOTÂNICO, RIO DE JANEIRO	Cartão-postal (9 x 14 cm)
21929-0004	CARLOS EUGÊNIO MARCONDES DE MOURA - CCEMM	PRAIA DA GAVEA, RIO DE JANEIRO	Cartão-postal (9 x 14 cm)
7576	MÁRIO NEME - CMN	SEM TITULO	Fotografia (13 x 18 cm)
7577	MÁRIO NEME - CMN	MÃOS*	Fotografia (6 x 9 cm)
7578	MÁRIO NEME - CMN	SEM TITULO	Fotografia (13 x 18 cm)
7579	MÁRIO NEME - CMN	SEM TITULO	Fotografia (13 x 18 cm)

7580	MÁRIO NEME - CMN	HOMEM ANÔNIMO	Fotografia (13 x 18 cm)
7581	MÁRIO NEME - CMN	HOMEM ANÔNIMO	Fotografia (13 x 18 cm)
7582	MÁRIO NEME - CMN	HOMEM ANÔNIMO	Fotografia (13 x 18 cm)
7583	MÁRIO NEME - CMN	MULHER ANÔNIMA	Fotografia (13 x 18 cm)
7584	MÁRIO NEME - CMN	SEM TITULO	Fotografia (13 x 18 cm)
7585	MÁRIO NEME - CMN	SEM TITULO	Fotografia (13 x 18 cm)
7586	MÁRIO NEME - CMN	HOMEM ANÔNIMO	Fotografia (13 x 18 cm)
7587	MÁRIO NEME - CMN	FORNOS	Fotografia (13 x 18 cm)
7588	MÁRIO NEME - CMN	FÁBRICA	Fotografia (13 x 18 cm)
7589	MÁRIO NEME - CMN	HOMEM ANÔNIMO	Fotografia (13 x 18 cm)
7590	MÁRIO NEME - CMN	HOMEM ANÔNIMO	Fotografia (13 x 18 cm)
7591	MÁRIO NEME - CMN	HOMEM ANÔNIMO	Fotografia (13 x 18 cm)
7592	MÁRIO NEME - CMN	SEM TITULO	Fotografia (13 x 18 cm)
7593	MÁRIO NEME - CMN	SEM TITULO	Fotografia (13 x 18 cm)
7594	MÁRIO NEME - CMN	HOMEM ANÔNIMO	Fotografia (13 x 18 cm)
7595	MÁRIO NEME - CMN	HOMEM ANÔNIMO	Fotografia (13 x 18 cm)
7596	MÁRIO NEME - CMN	LABORATÓRIO DO DIRETOR - MOÇA UTILIZANDO UM MICROSCÓPIO*	Fotografia (13 x 18 cm)
7597	MÁRIO NEME - CMN	SEÇÃO DE COLEÇÃO DE CULTURAS - MOÇA TRABALHANDO EM LABORATÓRIO*	Fotografia (13 x 18 cm)
7598	MÁRIO NEME - CMN	HOMEM TRABALHANDO EM LABORATÓRIO QUÍMICO*	Fotografia (13 x 18 cm)
7599	MÁRIO NEME - CMN	MOÇA SEPARANDO GRÃOS*	Fotografia (13 x 18 cm)
7600	MÁRIO NEME - CMN	HOMENS CARREGANDO FARDOS EM DEPÓSITO*	Fotografia (13 x 18 cm)
7601	MÁRIO NEME - CMN	SEÇÃO DE COLEÇÃO DE CULTURAS. - MULHER TRABALHANDO COM TUBOS DE ENSAIO EM LABORATÓRIO*. -	Fotografia (13 x 18 cm)
7602	MÁRIO NEME - CMN	LABORATÓRIO DO DIRETOR. - MOÇA OBSERVANDO EM MICROSCÓPIO*.	Fotografia (13 x 18 cm)
7603	MÁRIO NEME - CMN	MOÇA ESCOLHENDO GRÃOS*.	Fotografia (13 x 18 cm)
7604	MÁRIO NEME - CMN	MOÇA ESCOLHENDO GRÃOS*	Fotografia (13 x 18 cm)
7605	MÁRIO NEME - CMN	ESTUFAS E BALANÇA EM LABORATÓRIO*.	Fotografia (13 x 18 cm)
7606	MÁRIO NEME - CMN	CULTURA*	Fotografia (13 x 18 cm)
7607	MÁRIO NEME - CMN	CULTURA* - -	Fotografia (13 x 18 cm)
7608	MÁRIO NEME - CMN	HOMEM OBSERVANDO EM LABORATÓRIO*	Fotografia (13 x 18 cm)

Tabela 4 - Relação de documentos visuais do acervo do Serviço de Documentação Textual e Iconografia (SVDHICO) do Museu Paulista da USP.

Da série contendo 35 cartões-postais, 33 são em papel fotográfico (postal fotográfico) e 2 são impressos por processo fotomecânico[139]. No tocante à catalogação empreendida pelo museu, 26 se encontram como "Documento Avulso", 4 pertencentes à coleção Carlos Eugênio Marcondes de Moura (CCEMM), 3 integrantes do Fundo Museu Paulista (FMP), 1 pertencente à coleção Fernando Pacheco e Chaves (CFPC) e 1 à coleção Rubens Marini (CRM). Em relação à temática ou as localidades registradas, prevalece a paisagem urbana do estado de São Paulo em 31 itens (20 de São Paulo, 10 de Santos e 1 de Cubatão), sendo as demais, 4 registros do estado do Rio de Janeiro[140], 2 da paisagem urbana (capital) e outros 2 da paisagem natural (1 de Niterói e 1 da capital).

A série de 33 fotografias em papel revelação é integrada por 32 no formato 13 x 18 cm e 1 no formato 6 x 9 cm. No verso das fotografias consta um carimbo de Preising e informações manuscritas indicando que foram doações feitas por Mário Neme[141] (1912-1973) ao Museu Paulista em 1973, integram a coleção que leva seu nome e reúne ao todo mais de 400 itens.

No que diz respeito aos gêneros (Tabela 5 e Gráfico 2), temas e locais, predomina o retrato em ambiente interno (31 ocorrências) documentando atividades relacionadas ao cultivo do algodão no interior do estado de São Paulo, envolvendo principalmente o Instituto Agronômico de Campinas (IAC). Apenas 3 dos 33 registros fotográficos não puderam ter a localidade atribuída especificamente ao município de Campinas. O primeiro deles por ser correspondente ao Instituto Adolfo Lutz na capital (IC 7578) e os outros dois restantes, um por se tratar de registro de uma fiação (IC 7579), provavelmente, também na capital, e o outro por ser referente a um laboratório do Ministério da Agricultura na Bolsa de Mercadorias de São Paulo (IC 7583). Algumas fotografias da série sobre a cultura do algodão no interior do estado de São Paulo circularam em número especial do Suplemento em Rotogravura do jornal o *Estado de S.*

---

[139] Os postais IC 4360 e 4362 apresentam marcas não adotadas usualmente por Preising, mas foram identificados por meio de estudo comparativo das imagens impressas.

[140] Os itens integram um álbum de cartões-postais 9 x 14 cm intitulado "Lembranças de Rio de Janeiro (2)". Consta ainda na capa da encadernação que integra a coleção Carlos Eugênio Marcondes de Moura, a indicação de que o álbum trazia originalmente em seu interior 10 cartões-postais. Na quarta capa encontram-se impressas as informações "TH. PREISING / S. PAULO / Caixa postal 2380".

[141] Mário Neme (1912-1973), foi jornalista, atuou no jornal *O Estado de S. Paulo* entre 1940 e 1972, escritor de contos e outras publicações intelectuais e diretor do Museu Paulista entre 1960 e 1973.

Paulo[142] e correspondem ao período em que Mário Neme atuou como colaborador da empresa jornalística.

Gênero	Quantidade
Paisagem Natural	2
Paisagem Rural	2
Paisagem Urbana	33
Retrato	31
Total	**68**

Tabela 5 - Quantificação das fotografias de Preising na coleção Mario Neme e outras em relação ao gênero.

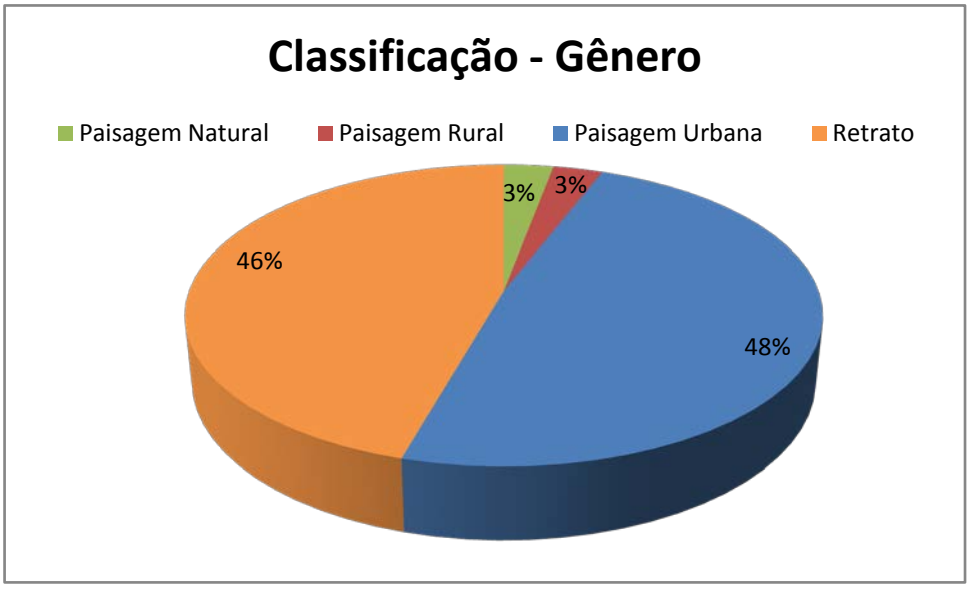


Gráfico 2 - Distribuição percentual das fotografias de Preising na coleção Mario Neme e outras em relação ao gênero.

A presença das fotografias de Preising no Museu Paulista em diferentes suportes, além de evidenciar características da produção do fotógrafo como a edição de álbuns e postais e o trabalho de documentação fotográfica, revela a existência de pelo menos dois núcleos de entrada no acervo institucional: o conjunto da coleção Victor Wanschel, por meio da política de aquisição de coleções privadas, e o da coleção Mário Neme, decorrente de sua atividade intelectual como jornalista e diretor da instituição.

Outra instituição que possui em seu acervo fotografias de Preising é o Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC) da Fundação

[142] O Estado de S. Paulo, Supplemento em Rotogravura, n. 132, março de 1939.

Getulio Vargas (FGV). As imagens anteriormente foram acumuladas por Geraldo Rocha (1881-1959) e Gustavo Capanema (1900-1985) e atualmente estão em arquivos que levam seus respectivos nomes[143], conforme prática da instituição desde a sua criação em 1973. São ao todo 12 fotografias no formato 18 x 24 cm, 10 no arquivo Geraldo Rocha e 2 no arquivo Gustavo Capanema, todas ligadas à temática do café em São Paulo entre as décadas de 1920 e 1930[144].

Ainda entre as instituições privadas, o Instituto Moreira Salles (IMS) possui em seu acervo 9 fotografias de Preising registrando aspectos da capital paulista entre as décadas de 1920 e 1930. Em 2004, com a passagem dos 450 anos de fundação da cidade de São Paulo, foi realizada a exposição *São Paulo, 450 anos: A imagem e a memória da cidade no acervo do Instituto Moreira Salles*, na mesma ocasião foi lançado o segundo número da publicação *Cadernos de Fotografia Brasileira*[145] em que as fotografias de Preising foram publicadas juntamente com cerca de 400 imagens pertencentes ao acervo da instituição. As fotografias de Preising no IMS não possuem tratamento autoral individualizado no acervo como outros fotógrafos cujos arquivos foram adquiridos pelo instituto, pois integram a coleção Brascan, que compreende um conjunto de 15780 imagens incluindo álbuns e dossiês da antiga *Light and Power Company*. Na coleção que foi doada ao IMS estão também fotografias de Augusto Malta, Guilherme Gaensly e S. H. Holland (Sidney Henry Holland).

O Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) incorporou, em outro diapasão, 7 fotografias de Preising na coleção Pirelli/MASP de Fotografia. A coleção iniciada em 1990, com a 19ª edição em 2012, totaliza 297 autores e 1147 obras. Na 13ª edição, em 2004, além das fotografias de Preising, a coleção passou a ter fotografias de Carlos Carvalho, Delfim Martins, Francisco Aszmann, Mazda Perez, entre outros. Das 7 fotografias de Preising, obtidas a partir do acervo de Douglas Aptekmann, 5 registram a capital e o litoral do estado de São Paulo e 2, a cidade do Rio de Janeiro[146].

---

[143] No arquivo Geraldo Rocha (GR) podem ser encontradas 10 fotografias (18 x 24 cm) tomadas por Theodor Preising registrando aspectos de fazendas de café no estado de São Paulo. O arquivo Gustavo Capanema (GC) possui 2 fotografias de Theodor Preising com 18 fotografias do Foto Studio Rembrandt e outras 2 não identificadas.
[144] Mais detalhes serão abordados no Capítulo III.
[145] Cadernos de Fotografia Brasileira - São Paulo, 450 anos, São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2004.
[146] Um tratamento mais detido será feito no Capítulo III.

Fora do país, fotografias produzidas por Preising podem ser encontradas, por exemplo, na Royal Geographical Society (RGS-IBG), fundada em 1830, localizada em Londres na Inglaterra. A biblioteca de imagens da RGS-IBG contém mais de 750 mil fotografias datadas a partir de 1850 e cerca de 17 mil foram digitalizadas e disponibilizadas online[147]. As fotografias de Preising, em número de 18, no formato 18 x 24 cm, são correspondentes ao Rio de Janeiro durante a década de 1920. Também podem ser encontradas na biblioteca imagens do fotógrafo brasileiro Carlos Bippus referentes ao Rio de Janeiro em período próximo das tomadas por Preising.

Também no exterior, cabe mencionar a Biblioteca do Instituto Federal de Tecnologia de Zurique (ETH), que possui em seu acervo imagens produzidas por Preising. A biblioteca, estabelecida em 1855, possui em seu acervo cerca de 2 milhões de imagens disponibilizando mais de 300 mil em repositório digital[148]. Na biblioteca podem ser encontrados 3 cartões-postais de Preising, 2 com imagens de Santos no litoral de São Paulo e 1 com a temática do café no interior do estado, além de 2 reproduções de cartões-postais com imagens do Rio de Janeiro.

A inserção de fotografias de Preising em coleções particulares pode ser mapeada a partir da iniciativa de alguns colecionadores que promovem ou colaboram com publicações culturais e acadêmicas, entre eles: Apparecido Jannir Salatini, George Ermakoff, João Emilio Gerodetti e Ruy Souza e Silva.

João Emilio Gerodetti e o jornalista Carlos Cornejo organizaram em 1999 o primeiro volume da série *Lembranças de São Paulo*[149]. O projeto disponibilizou dados sobre editores e fotógrafos, como: Militão Augusto de Azevedo (1837-1905), Sulpizio Colombo (1888-1970), Theodor Preising, Gustavo Prugner e Werner Haberkorn (1907-1997). A publicação reúne mais de 400 imagens[150] provenientes da coleção particular de João Emilio Gerodetti e de outros colecionadores, em um recorte cronológico que se

---

[147] Picture Library RGS-IBG. Disponível em: <http://images.rgs.org>. Acesso em 15 nov. 2015. A referência dos itens não digitalizados consta no catálogo *on-line*. Disponível em: <https://rgs.koha-ptfs.co.uk>. Acesso em: 15 nov. 2015.

[148] ETH-Bibliothek Zurich. Disponível em: <https://www.library.ethz.ch>. Acesso em: 15 nov. 2015. O instituto também possui a plataforma *E-Pics* voltada para arquivos de imagem, incluindo serviço de encomendas de cópias de alta qualidade. Disponível em: <https://www.e-pics.ethz.ch>. Acesso em: 15 nov. 2015.

[149] João Emilio Gerodetti e Carlos Cornejo, Lembranças de São Paulo: A capital paulista nos cartões-postais e álbuns de lembranças, São Paulo, Studio Flash Produções Gráficas, 1999.

[150] Do total de imagens, 18 são reproduções de cartões-postais ou fotografias de álbuns produzidos por Theodor Preising.

inicia em 1862 e se estende até 1954. Em 2001, a série *Lembranças de São Paulo* teve continuidade no segundo volume dedicado ao litoral e no terceiro lançado em 2003, que teve como tema o interior paulista. A série foi completada ainda por *Lembranças do Brasil*[151], com volumes dedicados às capitais, ferrovias, navios e portos e, por fim, o volume *Do Brasil para as Américas*[152]. Em 2012, João Emilio Gerodetti e a jornalista Luciana Garbin organizaram ainda um volume dedicado ao retrato, intitulado *Álbum de Retratos - Photographias Brazileiras*[153].

Apparecido Jannir Salatini coleciona cerca de 50 mil itens entre álbuns, fotografias avulsas, cartões-postais e publicações com reproduções fotográficas. O colecionador contribuiu com reproduções de sua coleção para alguns volumes das séries *Lembranças* de Carlos Cornejo e João Emilio Gerodetti e recorrentemente cede imagens para publicações culturais e acadêmicas. A coleção de Apparecido Jannir Salatini inclui fotografias de Preising em álbuns, mais de 2 mil cartões-postais de São Paulo, Rio de Janeiro e Paraná e centenas de ampliações contemporâneas a partir do arquivo de Preising custodiado por Douglas e Lúcia Aptekmann.

George Ermakoff iniciou as atividades de sua editora em 2003 com a publicação *Rio de Janeiro 1900-1930: uma crônica fotográfica*[154], incluindo imagens de Preising além de uma pequena biografia do fotógrafo ao final do livro. Ao organizar publicações de fotografia, o colecionador por vezes recorre às coleções de Apparecido Jannir Salatini, Ruy Souza e Silva, entre outros colecionadores. O colecionador disponibiliza parte de sua coleção de fotografias *on-line*, incluindo imagens de Preising, através de 2 bancos de imagens na internet: *G. Ermakoff Arquivo de Imagens*[155], contendo 4843 imagens em 107 álbuns e *Images 2 You*[156], contendo 5695 imagens separadas em 32 categorias temáticas, incluindo serviço de reproduções para publicações.

---

[151] João Emilio Gerodetti e Carlos Cornejo, Lembranças do Brasil: as capitais brasileiras nos cartões-postais e álbuns de lembranças, São Paulo, Solaris Editorial, 2004.
[152] *Id.*, Do Brasil para as Américas: nos cartões-postais e álbuns de lembranças, São Paulo, Solaris Edições Culturais, 2008.
[153] João Emilio Gerodetti e Luciana Garbin, Álbum de Retratos - Photographias Brazileiras, São Paulo, Trezmarias Editora, 2012.
[154] George Ermakoff, Rio de Janeiro 1900-1930: uma crônica fotográfica, Rio de Janeiro, G. Ermakoff Casa Editorial, 2003.
[155] G. Ermakoff Arquivo de Imagens. Disponível em: <http://www.ermakoff.com.br/banco>. Acesso em: 15 nov. 2015.
[156] Images 2 You. Disponível em: <http://www.images2you.com.br>. Acesso em: 15 nov. 2015.

Ruy Souza e Silva formou sua coleção partir de 1997, atualmente composta por cerca de 4 mil livros e 16 mil fotografias[157], incluindo imagens de Preising. O colecionador frequentemente difunde itens para produções culturais como, por exemplo, para a exposição *São Paulo, Terra, Alma e Memória* com curadoria de Emanoel Araújo realizada pelo Museu Afro Brasil em 2010. O repertório incluiu fotografias de Gustavo Prugner, Guilherme Gaensly e Valério Vieira. O colecionador também contribuiu com imagens para publicações de João Emilio Gerodetti, George Emarkoff, entre outras publicações.

Completam ainda a esfera do colecionismo particular de fotografias de Preising, alguns estabelecimentos especializados em arte e antiquários que fornecem suporte online para a prática dos colecionadores, tais como: *Christie's*[158], *Robert Frew* e *TNT Arte e Galeria*. Além de sites de comércio virtual em geral que possuem seções específicas para fotografias e cartões postais, como *Delcampe*, *eBay*, *Mercado Livre* e *Worthpoint*. Em relação ao mercado de arte, são mais facilmente encontrados álbuns ou fotografias avulsas com o destaque da autoria como elemento importante no processo de compra e venda, além do valor histórico quando se trata de cópia *vintage*, ou seja, ter sido confeccionada pelo próprio autor a partir de negativo original não muito tempo depois da tomada da fotografia e da revelação. No que diz respeito ao mercado de antiquariato, além dos álbuns e fotografias avulsas participam também os cartões-postais com ou sem autoria, ocorrendo também a valoração das *vintages*. Os cartões-postais com autoria identificada atingem maior valor, assim como os elaborados a partir de processo fotográfico em relação aos impressos por meio fotomecânico, com exceção das fototipias do começo do século XX, que também possuem valor comercial diferente em relação aos processos de meio-tom. Evidenciam-se, portanto, diferentes perfis de colecionismo, alguns privilegiando localidades específicas como Rio de Janeiro ou São Paulo, outros com tendências mais abrangentes. A comparação entre as posturas pode revelar mais características, tarefa que será feita no próximo capítulo em estudo de caso.

---

[157] Manoella Neres Jubilato, Edição e estudo de cartas inéditas escritas por Dom Pedro II, Dissertação (Mestrado em Filologia e Língua Portuguesa), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013, p. 14.

[158] Em 2008, a casa de leilões negociou um lote contendo 11 fotografias do Rio de Janeiro no formato 18 x 24 cm tomadas por Theodor Preising e W. Kollien.

II.III. Entre arquivos e circuitos: potencial icônico e reinserção das imagens em circulação

Da numerosa produção de Preising, a partir de estudos de circulação realizados em meios impressos e eletrônicos, destaca-se um exemplo de imagem recorrente e que transitou em diferentes circuitos[159]. Trata-se de uma fotografia da Rua São Bento na região central de São Paulo tomada durante a década de 1920 (Figura 20), a imagem teve circulação destacada, mais do que outras tomadas na mesma região e com enquadramentos semelhantes. Além da presença recorrente em meios impressos no contexto de produção e recentemente, a pesquisa em meio eletrônico (virtual) retornou 56 ocorrências de páginas contendo imagens correspondentes e entre as imagens visualmente semelhantes, 2 idênticas[160]. Na pesquisa em impressos a fotografia foi identificada em 4 publicações.

O cartão-postal colorizado impresso por processo fotomecânico, não inclui datação, nem indicação nominal de autoria. Tais dados foram atribuídos por meio de comparação com outras imagens, como, por exemplo, as que integram a coleção particular de Apparecido Jannir Salatini. A versão em papel fotográfico pertencente à coleção particular (Figura 21) tem as iniciais "TP" impressas no anverso indicando a autoria e a edição de Preising. O texto manuscrito e as informações de postagem em 1927 sinalizam a data aproximada de produção e um fim rotineiro dos postais, o envio por imigrantes para destinatários em suas localidades de origem, neste caso, Lucca, na Itália.

[159] O tema, ainda em fase incial de desenvolvimento, foi apresentado na comunicação: Eric Danzi Lemos, O “potencial icônico” das imagens: um estudo sobre a circulação das fotografias de Theodor Preising, In, V Encontro Nacional de Estudos da Imagem / II Encontro Internacional de Estudos da Imagem, Londrina, Universidade Estadual de Londrina (UEL), 2015.

[160] A busca foi realizada com o recurso de pesquisa por imagens do site *Google Imagens*. Como resultado, são exibidas páginas com imagens correspondentes à imagem enviada e visualmente semelhantes ou idênticas. O mecanismo combina aspectos formais da imagem com palavras-chave. Disponível em: <http://www.google.com/imghp>. Acesso em: 03 dez. 2015.

Figura 20 - Cartão-postal, 9 x 14 cm, SÃO PAULO. BRASIL. Rua Sa. Bento de Praça Patriarch. Bilhet postal Artista n. 206, Marca registrado DW, Editor. São Paulo Caixa Postal n. 26573, sem data. Acervo Museu Paulista da USP.

Figura 21 - Cartão-postal, 9 x 14 cm, São Paulo, Rua Bento, Bilhete Postal, TP. Circulado em 1927. Coleção particular de Apparecido Jannir Salatini.

As recorrências em diferentes circuitos revelam características contextuais das apropriações que auxiliam no entendimento da significação da imagem em situação. Por exemplo, um exemplar do cartão-postal com a imagem da Rua São Bento à venda no site *MercadoLivre.com*[161] anunciado como mercadoria, sem mais dados de autoria ou data, carregando apenas as informações relevantes para o circuito, ou seja, que se trata de um postal "antigo", característica que pode proporcionar valoração ao item no mercado de antiquariato.

No site *Histórico Demográfico do Município de São Paulo*[162], desenvolvido pela Secretaria Municipal de Desenvolvimento Urbano (SMDU), o tratamento é ilustrativo em uma narrativa sobre a cidade de São Paulo durante a década de 1920. A parte inferior da imagem contendo a legenda impressa foi recortada e os dados contextuais oferecidos são: "Rua São Bento, no cruzamento com a Rua da Quitanda, em 1929. Cartão postal colorizado". O recorte da imagem enfatiza o cruzamento com a Rua da Quitanda, talvez, para manter a coerência com as demais fotografias que referenciam localidades da cidade, porém os elementos em primeiro plano são o edifício ocupado pela loja de departamentos *Mappin* e a Praça do Patriarca, que também é destacada na legenda impressa.

A imagem pode ser também encontrada em *blogs* como, por exemplo, *Memórias Sentimentais de João Miramar*[163] e *Paulicéia Desvairada*[164]. O primeiro foi desenvolvido por alunos do curso de Design Digital da *Universidade Anhembi Morumbi* como trabalho acadêmico. O título faz referência ao livro homônimo de Oswald de Andrade (1890-1954) e utiliza a imagem sem as informações de contexto, apenas para ilustrar o trecho "Morava em cinco andares Rua de São Bento. Eu levava-lhe por noites paralelas um colete de veludo rapapé com jornais melados"[165]. O segundo com título em referência ao livro de mesmo nome de Mário de Andrade (1893-1945), reproduz o

---

[161] Cartão Postal Antigo, São Paulo, Rua São Bento, anunciado por R$ 8,00. Disponível em: <http://produto.mercadolivre.com.br/MLB-705875871-carto-postal-antigo-so-paulo-rua-so-bento-_JM>. Acesso em: 03 dez. 2015.

[162] Histórico Demográfico do Município de São Paulo - Período de 1920 a 1929. Disponível em: <http://smdu.prefeitura.sp.gov.br/historico_demografico/1920.php>. Acesso em: 03 dez. 2015.

[163] Memórias Sentimentais de João Miramar; Vanguardas Artísticas; cidade de São Paulo. Disponível em: <http://memoriasna1.blogspot.com.br/2010/05/rua-sao-bento.html>. Acesso em: 30 nov. 2015.

[164] Paulicéia Desvairada. Disponível em: <http://bairrosdesaopaulo.blogspot.com.br/2009/06/fotos-antigas-arquivo-da-prefeitura.html>. Acesso em: 03 dez. 2015.

[165] Oswald de Andrade, Memórias sentimentais de João Miramar, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1971, p. 23.

conteúdo presente no site da SMDU e tem uma abordagem memorialística nostálgica da cidade. Em ambos prevalece o uso ilustrativo que, em combinação com referências literárias, constituem-se como referências ao passado.

A partir dos exemplos, verifica-se que no contexto de produção, mesmo com a preocupação de Preising em inserir legendas e créditos em suas imagens, no processo de circulação a permanência de tais informações não era garantida. Dados referentes à imagem podem ser perdidos ou retirados e outros atributos podem se juntar ao material visual como, por exemplo, a designação generalizante "antigo", qualidade que para o mercado de antiquariato pode conferir valor monetário ao objeto, mas para o uso documental dificulta o entendimento do passado como processo histórico.

Cabe também avaliar o motivo de a imagem da Rua São Bento ter se destacado de tantas outras e analisá-la em seus traços morfológicos que podem ter lhe conferido o *potencial icônico*[166] que, conforme Ulpiano T. Bezerra de Meneses, guarda relação com os atributos formais que agem como vetores no processo de "iconização" da imagem. Um dos pré-requisitos da imagem da Rua São Bento que pode ter desencadeado sua iconização está associada a uma convenção de representação da paisagem urbana, especificamente de ruas, difundida pela pintura e pela fotografia nas décadas finais do século XIX , com intensificação no século XX. Trata-se da opção por uma tomada com enquadramento oblíquo a partir de um pavimento elevado em relação ao solo.

São exemplos da convenção no século XIX quando ainda não conforma um padrão, a fotografia de Militão Augusto de Azevedo (1837-1905) registrando a Rua da Imperatriz (atual Rua 15 de Novembro) em 1887 (Figura 22) e a fotografia de Marc Ferrez (1843-1923) registrando a Rua do Ouvidor no Rio de Janeiro por volta de 1892 (Figura 23). No século XX, em São Paulo, a convenção pode ser vista na fotografia de Aurélio Becherini (1879-1939) em registro da Rua João Brícola (Figura 24) e na fotografia de Guilherme Gaensly (1843-1928) da Rua Libero Badaró (Figura 25).

[166] Ulpiano T. Bezerra de Meneses, A fotografia como documento - Robert Capa e o Miliciano abatido na Espanha: sugestões para um estudo histórico, In, Revista Tempo, Niterói, Universidade Federal Fluminense, v. 7, n. 14, jan., 2003, p. 137.

Figura 22 - Militão Augusto de Azevedo, Rua da Imperatriz (atual Rua 15 de novembro), 1887. Acervo Fotográfico do Museu da Cidade de São Paulo.

Figura 23 - Marc Ferrez, Rua do Ouvidor, c. 1890. Acervo Instituto Moreira Salles.

Figura 24 - Aurélio Becherini, Rua João Brícola, c. 1915. Acervo Fotográfico do Museu da Cidade de São Paulo.

Figura 25 - Guilherme Gaensly, Rua Libero Badaró, c. 1920. Acervo Instituto Moreira Salles.

A aplicação da convenção se tornou cada vez mais recorrente após o ímpeto de modernização urbanística da capital durante as gestões de Raymundo Duprat (1911-1914) e Washington Luís (1914-1918) na prefeitura de São Paulo. Gradativamente a convenção se tornou a melhor maneira de se representar uma rua, já que com a elevação da altura das edificações, do trânsito de veículos e da movimentação de pessoas, as tomadas no nível do solo não eram suficientes. Principalmente, no "triângulo" formado pelas ruas Direita, São Bento e 15 de Novembro no centro de São Paulo.

A circulação da imagem da Rua São Bento pode ser analisada também no que diz respeito à mediação de indivíduos, instituições e outros veículos possíveis de ser identificados a partir de alguns exemplos em meios impressos (Figura 26).

Figura 26 - Exemplos de circulação e apropriação de fotografia produzida por Theodor Preising por volta de 1927.

Foram encontrados 5 exemplos envolvendo a circulação e a apropriação da fotografia de Preising da Rua São Bento: em 1930 na revista *The National Geographic Magazine*[167], em 1999 na publicação *Lembranças de São Paulo: A capital paulista nos cartões-postais e álbuns de lembranças*[168], em 2004 na publicação *Cadernos de Fotografia Brasileira - São Paulo, 450 anos*[169], em 2010 em tela de Marco Angeli[170] e em 2012 na publicação *São Paulo: de vila a metrópole*[171].

A publicação da fotografia da Rua São Bento na *The National Geographic Magazine* remonta a passagem pelo Brasil de uma expedição científica da *National Geographic Society*, fundada em 1888, para obter dados geográficos e meteorológicos da América Central e da América do Sul. O hidroavião *Argentina* da *New York, Rio, and Buenos Aires Line* (Nyrba), partiu de Nova York em maio de 1930, passou por Miami e Havana tendo a América do Sul como destino e escala prevista em 40 cidades[172]. Na tripulação entre outras pessoas estavam: o editor Frederick Simpich, o fotógrafo Jacob Gayer e o piloto e fotógrafo aéreo Albert W. Stevens.

As impressões sobre a cidade de São Paulo, no contexto modernizante que presenciaram, podem ser captadas em textos e depoimentos de três agentes da "missão geográfica". Para Frederick Simpich, "São Paulo é a Los Angeles do Sul"[173], para o fotógrafo Jacob Gayer "S. Paulo lembrou-nos Chicago"[174] e para Albert W. Stevens São Paulo era uma "cidade que em tudo me lembra as grandes cidades americanas"[175]. Nota-se que as comparações de Simpich e Gayer são específicas e a de Stevens é generalizante. O método comparativo permeia vários textos da *The National Geographic Magazine* ao longo de sua existência e o uso de tais parâmetros de comparação tem relação também com a visualidade, sustentada pela difusão

---

[167] The National Geographic Magazine, v. 58, n. 6, dezembro, 1930, p. 768.
[168] João Emilio Gerodetti e Carlos Cornejo, Lembranças de São Paulo: A capital paulista nos cartões-postais e álbuns de lembranças, São Paulo, Studio Flash Produções Gráficas, 1999, p. 47.
[169] Cadernos de Fotografia Brasileira - São Paulo, 450 anos, São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2004, p. 123.
[170] Marco Angeli, Rua de São Bento, São Paulo, 1929, 130 x 100 cm, carvão e acrílico sobre canvas, 2010. Reprodução disponível em: <http://angeliretratosdavida.blogspot.com.br/2010/07/rua-sao-bento-1929-by-marco-angeli.html>. Acesso em: 05 dez. 2015.
[171] São Paulo: de vila a metrópole, São Paulo, Folha de S. Paulo, v. 1, 2012, p. 41.
[172] Diário da Noite, 20 de junho de 1930, p. 2; Diário Nacional, 22 de junho de 1930, p. 2., *Id.*, 30 de julho de 1930, p. 5.
[173] Simpich, Frederick, Gigantic Brazil and Its Glittering Capital, In, National Geographic Magazine, v. 58, n. 6, dezembro, 1930, p. 768. Tradução livre.
[174] Diário Nacional, 31 de julho de 1930, p. 5.
[175] O Estado de S. Paulo, 31 de julho de 1930, p. 6.

internacional do cartão-postal com imagens síntese de cidades no período em que circulavam reafirmando elementos urbanísticos de fácil reconhecimento. Em cartões-postais (Figuras 27 e 28) do período, percebe-se que as fotografias de Los Angeles e de Chicago operam com a mesma convenção de representação urbana que a fotografia da Rua São Bento em São Paulo produzida por Preising. A recorrente circulação do padrão colabora com a ação metonímica, gerando uma noção generalizante de cidade moderna compartilhada no contexto de produção em diferentes localidades, a partir da presença de alguns elementos arquitetônicos, urbanísticos e do fluxo de pessoas e veículos. Sendo assim, representações de cidades que reúnem e sintetizam esses elementos, tendem a ser mais icônicas do que outras.

Figura 27 - Seventh Street, Looking West from Spring Street, Los Angeles, California, c. 1920, cartão-postal, 9 x14 cm. Fonte: <http://www.oldstratforduponavon.com/losangeles.html>.

Figura 28 - State Street looking North from Van Buren Street, Chicago, c. 1915, cartão-postal, 9 x14 cm. Fonte: <http://www.bfcollection.net/cities/usa/il/chicago_hist01/chicago_hist01.html>.

A legenda da fotografia da Rua São Bento na revista *National Geographic* acrescenta outros aspectos que também são fundamentais e justificam a comparação entre Los Angeles e São Paulo: "Assim como clima, riqueza e localização, as condições aqui são semelhantes as das cidades do café irmãs norte-americanas. A riqueza, individual e oficial se reflete em muitas das ruas e edifícios"[176]. Além da comparação com a atividade cafeeira, a citação faz referência ao clima, à localização, à economia e, por fim, aos elementos urbanos e arquitetônicos.

Além da forma associada à convenção de representação urbana, os elementos contextualizadores no conteúdo da fotografia da Rua São Bento, compõem o processo de iconização. Em primeiro e segundo plano, aparecem os edifícios do *Mappin* e da *Casa Fretin*. As edificações também foram largamente exploradas em desenhos a traço

[176] Simpich, Frederick, Gigantic Brazil and Its Glittering Capital, In, National Geographic Magazine, v. 58, n. 6, dezembro, 1930, p. 768. Tradução livre.

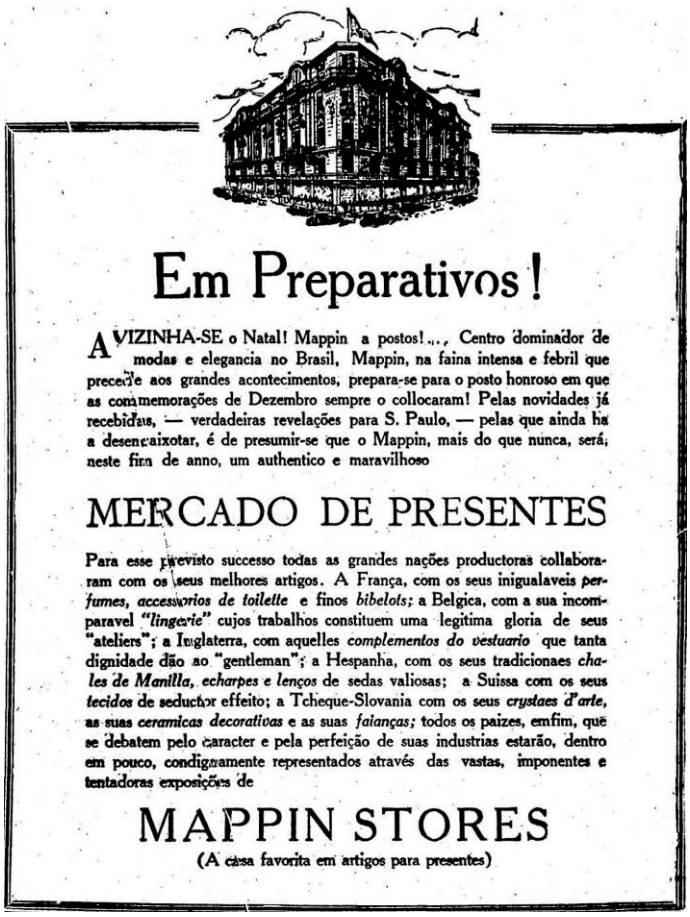
em anúncios veiculados em jornais de grande circulação no período (Figuras 29 e 30). O edifício em que estava instalada a loja de departamentos *Mappin*, foi demolido por volta de 1956, no entanto, o da *Casa Fretin* permanece.

Figura 29 - Anúncio da *Casa Fretin* em *O Estado de S. Paulo*, de 28 de dezembro de 1924, p. 9.

Do mesmo modo que a profusão de representações seguindo convenções visuais pode gerar um conceito generalizante de cidade moderna, conforme visto anteriormente, em relação ao conteúdo das imagens, a existência de elementos que realizam uma espécie de ancoragem, possibilita a recolocação da fotografia em circulação por meio de publicação ou apropriação em recepções preocupadas com a contextualização.

Como no caso da circulação da fotografia da Rua Bento no primeiro volume da série *Lembranças de São Paulo* organizada por João Emilio Gerodetti e Carlos Cornejo em 1999, apresentando a seguinte legenda: "Rua São Bento, em 1929, no cruzamento com a Rua da Quitanda. Note as lojas Casa Fretin (que permaneceu no mesmo endereço durante muito tempo) e *Mappin*, que posteriormente se transferiu para a Praça Ramos"[177].

[177] João Emilio Gerodetti e Carlos Cornejo, Lembranças de São Paulo: a capital paulista nos cartões-postais e álbuns de lembranças, São Paulo, Studio Flash Produções Gráficas, 1999, p. 47.



Em Preparativos!

AVIZINHA-SE o Natal! Mappin a postos!..., Centro dominador de modas e elegancia no Brasil, Mappin, na faina intensa e febril que precede aos grandes acontecimentos, prepara-se para o posto honroso em que as commemorações de Dezembro sempre o collocaram! Pelas novidades já recebidas, — verdadeiras revelações para S. Paulo, — pelas que ainda ha a desencaixotar, é de presumir-se que o Mappin, mais do que nunca, será, neste fim de anno, um authentico e maravilhoso

MERCADO DE PRESENTES

Para esse previsto successo todas as grandes nações productoras collaboraram com os seus melhores artigos. A França, com os seus inigualaveis *perfumes, accessorios de toilette* e finos *bibelots;* a Belgica, com a sua incomparavel *"lingerie"* cujos trabalhos constituem uma legitima gloria de seus "ateliers"; a Inglaterra, com aquelles *complementos do vestuario* que tanta dignidade dão ao "gentleman"; a Hespanha, com os seus tradicionaes *chales de Manilla, echarpes e lenços* de sedas valiosas; a Suissa com os seus *tecidos* de seductor effeito; a Tcheque-Slovania com os seus *crystaes d'arte,* as suas *ceramicas decorativas* e as suas *faianças;* todos os paizes, emfim, que se debatem pelo caracter e pela perfeição de suas industrias estarão, dentro em pouco, condignamente representados através das vastas, imponentes e tentadoras exposições de

MAPPIN STORES

(A casa favorita em artigos para presentes)

Figura 30 - Anúncio do *Mappin Stores* em *O Estado de S. Paulo*, 9 de dezembro de 1928, p. 13.

A circulação no segundo número dos *Cadernos de Fotografia Brasileira* em 2004 remonta a efeméride dos 450 anos de fundação da cidade de São Paulo, quando foi realizada também a exposição *São Paulo, 450 anos: A imagem e a memória da cidade no acervo do Instituto Moreira Salles*. Observa-se uma recepção que privilegia a autonomia da imagem, com legenda breve: "Rua São Bento, a partir da praça do Patriarca, c. 1929"[178].

A publicação *São Paulo: de vila a metrópole*[179] em 2012, recorre à imagem do acervo do Instituto Moreira Salles, porém, trazendo um pouco mais de contexto:

> Rua São Bento vista da praça do Patriarca. O nome da rua é referência à igreja e ao mosteiro de São Bento, construídos respectivamente em 1598 e 1600 e demolidos em 1921 para dar lugar a novas instalações. Era um dos pontos mais frequentados da cidade e até hoje local de intenso comércio. [180]

[178] Cadernos de Fotografia Brasileira - São Paulo, 450 anos, São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2004, p. 123.
[179] São Paulo: de vila a metrópole, São Paulo, Folha de S. Paulo, 2012, p. 41.
[180] *Ibid*., p. 41.

Finalmente, na apropriação de Marco Angeli em 2010, que também teve como base a fotografia da Rua São Bento tomada por Preising, o artista obteve a imagem impressa em cartão-postal pela via do colecionismo privado de Luiz Fernando de Abreu Sodré Santoro, fundador da *Sodré Santoro Leiloeiros*. Trata-se de uma recriação em carvão e tinta acrílica da fotografia sem atribuição do crédito de Preising. O tom nostálgico dos textos publicados no site do artista pode ser uma chave para compreender suas pinturas.

> Quando retrato as cidades e sua história o que está ali é a sensação do menino que, levado pela mão do pai, passeava por ela assombrado pelos edifícios, e que observava, maravilhado, cada detalhe das estátuas imponentes, dos arabescos de seus portões de ferro artesanais, da luz incidindo por suas ruas.[181]

A recuperação de discursos e práticas conformadoras de experiências visuais em circunstâncias históricas distintas fornece subsídios que contribuem, principalmente, para a remontagem de aspectos das dimensões de apropriação e ação das imagens. No caso do cartão-postal, o *programa de ação*[182] reside na condição de item material colecionável, que garantiu a sobrevivência em repertórios documentais ou pessoais como materialidade do passado, que por sua vez, no conteúdo impresso pode apresentar elementos icônicos com potencial para produzir outros efeitos. Tais efeitos podem ser os usos ilustrativos que sustentam releituras cristalizadas do passado ou a ativação de seu valor de antiguidade no mercado, principalmente se houver reconhecimento autoral ou se for um item raro. Também é importante destacar o papel da internet como meio de difusão das fotografias digitalizadas, que antes de adquirirem tal condição, foram reproduzidas a partir de um suporte material, como também o reconhecimento, tanto do meio virtual como fonte de pesquisa, como o da fotografia como documento ou como ilustração. De todo modo, as apropriações atuam em um movimento de composição e recomposição da iconosfera[183], que é composta por uma variedade de materiais agrupados ou dispersos, prescindindo de trabalho de contextualização sistemático e esforço de cotejamento com outras fontes, além do trato circunscrito ao âmbito das fontes visuais.

---

[181] Cf. site de Marco Angeli. Disponível em: <http://stu306.wix.com/marcoangeli#!são-paulo>. Acesso em: 05 dez. 2015.
[182] Bruno Latour, The Berlin Key or How to do Words with Things, In, Paul Graves-Brown (ed.), Matter, Materiality and Modern Culture, London, New York, Routledge, 2000, p. 17.
[183] Ulpiano T. Bezerra de Meneses, Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares, In, Revista Brasileira de História, São Paulo, v. 23, n. 45, 2003, p. 15.

III. As imagens em ação no tempo: agência e reativação

A proposta do capítulo é compreender para além dos circuitos envolvendo a produção e a circulação, a agência das fotografias de Preising em diferentes períodos, principalmente, em relação aos efeitos das imagens ao longo do tempo. Primeiramente, a partir do trânsito das fotografias de Preising na Feira Mundial de Nova York (1939-1940), são examinados procedimentos e mediações na inserção em circulação e no destino posterior dos objetos artísticos elaborados para a representação do país no exterior. Na segunda parte, são abordadas as incorporações de fotografias de Preising em diferentes contextos institucionais e analisadas as decorrências dos deslocamentos. Finalmente, a terceira parte é dedicada ao estudo das reativações contemporâneas das fotografias de Preising a partir do arquivo legado como núcleo e também de reproduções apropriadas e ressignificadas.

Na abordagem dos diferentes contextos em que as imagens circularam, utiliza-se o conceito de *regimes de historicidade* de François Hartog, como instrumento para compreender, a partir das noções de passado, presente e futuro, "a maneira como um indivíduo ou uma coletividade se instaura e se desenvolve no tempo"[184]. Aplicou-se o conceito, sobretudo na primeira parte, quando a Feira Mundial de Nova York (1939-1940), que teve como tema "O Mundo de Amanhã", foi o assunto. Com a ênfase do evento colocada no futuro, várias representações dos EUA projetaram como seriam as cidades em 1960 ou 2039. Na contramão, a organização do pavilhão do Brasil exibiu imagens, incluindo as Preising, referentes à década de 1920 e início da década de 1930 no intuito de mostrar-se como potencial fornecedor de matérias-primas e destino turístico.

O deslocamento das fotografias de Preising para espaços institucionais e as implicações destas operações são abordadas com aporte teórico do texto de Ulpiano T. Bezerra de Meneses[185], que demonstra como objetos e coleções retirados de seu contexto se ressignificam, passando a ser valorizados por outros atributos que muitas

[184] François Hartog, Regimes de Historicidade: Presentismo e Experiências do Tempo, Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2013, p. 13.
[185] Ulpiano T. Bezerra de Meneses, Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público, In, Revista Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, 1998, p. 89-103.

vezes não possuíam antes da transferência. A partir da análise das condições de sobrevivência das fotografias de Preising pelas mãos de colecionadores ou dos herdeiros, são comparadas as diferentes posturas institucionais em relação aos objetos assimilados. No museu de arte, as fotografias de Preising entraram num contexto de valorização da chamada "fotografia de autor", pautada, principalmente, em um discurso legitimador da autonomia da fotografia e da construção do fotógrafo como artista. No museu histórico e no arquivo, a maior preocupação com o contexto de produção e os dados de circulação das imagens favorecem o entendimento da trajetória dos fotógrafos e da fotografia como prática social para além do circuito artístico.

A noção de *agency*[186] formulada por Alfred Gell de como a capacidade dos objetos de ser agente dentro de um sistema de ação em que participam também agentes sociais, amplia a discussão a respeito da fotografia e suas condições de sobrevivência. Por fim, discute-se a reativação recente das fotografias abordando aspectos de uma cultura do passado que recoloca em circulação imagens que tiveram determinados usos e funções pretéritas, mas que na interação social recebem novas aplicações e significados não previstos na intencionalidade do produtor. Em alguns casos, o consumo e a apropriação acontecem com o esvaziamento do contexto e informações como a autoria, por exemplo, se perdem. Ocorre também a recolocação de imagens em circulação com a retomada de informações de contexto e autoria, mas em situações que dependem do sucesso de uma série de mediações por parte dos detentores do arquivo original ou das instituições de salvaguarda.

[186] Alfred Gell, Art and agency: An anthropological theory, Oxford, Oxford University Press, 1998, p. 6.

III.I. Artes visuais em trânsito no Estado Novo: A representação do Brasil na Feira Mundial de Nova York (1939-1940)

Olhares partindo do campo da Arquitetura[187] foram lançados sobre o Pavilhão do Brasil na Feira Mundial de Nova York (1939-1940), contribuindo de modo geral para a análise e compreensão da representação brasileira no evento. Propõe-se aqui, o enquadramento e o estudo da presença da fotografia no pavilhão, enfocando mais especificamente as representações fotográficas do país produzidas – incluindo as de Preising – expostas ou publicadas em materiais impressos na ocasião da feira[188].

A Feira Mundial de Nova York foi realizada no período em que se desenvolvia a chamada política de "boa vizinhança" entre os Estados Unidos (EUA) e os países da América Latina. Levada a cabo durante o governo (1933-1945) de Franklin Delano Roosevelt (1882-1945), a política se propunha a abrandar a prática intervencionista incisiva na América Latina predominante desde o final do século XIX. Com a nova orientação, os EUA passaram a adotar como estratégia a negociação diplomática e a colaboração econômica e militar com o objetivo de reduzir a interferência européia na região, na tentativa de manter a estabilidade política e assegurar sua hegemonia no continente sem deixar de lado suas pretensões imperialistas.

Instalada na localidade de Flushing Meadows, no Queens em Nova York, a feira teve como tema "Construindo o Mundo de Amanhã" (Building the World of Tomorrow) e foi organizada em sete setores, sendo eles: Área de Diversões; Zona da Comunicação e Negócios; Zona de Interesses Comunitários; Zona da Alimentação; Zona Governamental; Zona da Produção e Distribuição; e Zona dos Transportes.

---

[187] Lauro Cavalcanti, Moderno e brasileiro: a história de uma nova linguagem na arquitetura (1930-60), Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2006, p. 173-185; Carlos Eduardo Comas, A Feira Mundial de Nova York de 1939: O Pavilhão Brasileiro, In, Arqtexto (UFRGS), v. 16, 2010, p. 56-97; Oigres Leici Cordeiro de Macedo, Construção diplomática, missão arquitetônica: os pavilhões do Brasil nas feiras internacionais de Saint Louis (1904) e Nova York (1939), Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

[188] Abordagens preliminares sobre o assunto foram apresentadas nas comunicações: Eric Danzi Lemos, Representações fotográficas do Brasil na Feira Mundial de Nova York (1939-1940), In, VII Simpósio Nacional de História Cultural/ANPUH - História Cultural: Escritas, Circulação, Leituras e Recepções, São Paulo, Universidade de São Paulo, 2014 e *Id.*, Agenciamentos da imagem no tempo: os "fotomurais" de Theodor Preising e os "murais" de Cândido Portinari na Feira Mundial de Nova York (1939-1940), In, XXVIII Simpósio Nacional de História da ANPUH, Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), 2015.

A representação dos EUA se posicionou em áreas estratégicas do evento, tanto nos setores governamentais como nos comerciais. O pavilhão dos EUA, projetado pelo arquiteto Howard L. Cheney (1889-1969), situou-se na Zona Governamental em posição de centralidade em relação aos demais. Um eixo central traçado ao longo da feira se estendia até a parte sul, onde estavam localizados os portões principais do evento juntamente com o pavilhão da *Chrysler Motors* projetado por James Gamble Rogers (1867-1947). Na Zona dos Transportes, o pavilhão da *General Motors*, projetado por Albert Kahn (1869-1942), foi o mais visitado da feira em razão da exposição *Futurama* montada por Norman Bel Geddes (1893-1958), que por meio de dioramas simulava um passeio sobre uma grande cidade futurista em 1960.

Figura 1 - Vista aérea da Feira Mundial de Nova York (1939-1940), com o Trylon e o Perisfério no centro e, ao fundo, Manhattan. Fonte: The New York Public Library, Manuscripts and Archives Division, New York World's Fair 1939-1940 Records. Disponível em: <http://exhibitions.nypl.org>.

No eixo central, acima da Zona dos Transportes, estava localizado o pavilhão da cidade de Nova York, projeto do arquiteto Aymar Embury II (1880-1966). No entanto, os elementos arquitetônicos centrais da feira, que se tornaram também os símbolos do

evento, eram o *Trylon* e o *Perisfério* projetados por Wallace Harrison (1895-1981) e J. André Fouilhoux (1879–1945). O *Trylon* era um obelisco com cerca de 185 metros de altura e o *Perisfério*, uma edificação em forma de esfera medindo aproximadamente 56 metros de diâmetro. Os dois elementos eram conectados por uma rampa chamada *Helicline* que proporcionava uma visão panorâmica da feira. A segunda exposição mais visitada ocorreu no interior do *Perisfério*, a *Democracity*, concebida por Henry Dreyfuss (1904-1972), consistia em um grandioso diorama projetando como seria o mundo em 2039.

Na Zona Governamental, os países da América do Sul que não possuíam um pavilhão em grandes quarteirões, se faziam representar em edificações dispostas lado a lado em um subsetor da Zona Governamental chamado *Hall das Nações*. Vários países europeus instalaram representações, com a ausência da Alemanha, que alegou dificuldades orçamentárias e não participou.

As feiras mundiais seguiram na esteira das exposições universais, deste modo, a fotografia não se reduzia apenas a um produto exposto, mas estava presente na documentação e na própria montagem do evento[189]. A participação nas feiras era também vantajosa para os fotógrafos, uma vez que proporcionava divulgação e reconhecimento ao trabalho.

A *Eastman Kodak Company* montou seu pavilhão (Figuras 2 e 3) projetado por Eugene Gerbereux (1901-1977) na Zona da Produção e Distribuição, com destaque para a divulgação dos filmes *Kodachrome*[190] e das câmeras de vídeo *Ciné-Kodak 16mm*[191]. No entorno do prédio foi montado um jardim fotográfico com cenários para os visitantes posarem, um deles creditados a Salvador Dali (1904-1989). O artista espanhol também participou com a instalação surrealista *Dream of Venus* na Área de Diversões da feira.

---

[189] Maria Inez Turazzi, Poses e trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889), Rio de Janeiro, Funarte, 1995, p. 63.

[190] Cf. The 1939 New York World's Fair - Eastman Kodak. Disponível em: <http://www.1939nyworldsfair.com/worlds_fair/wf_tour/zone-5/kodak.htm>. Acesso em: 10dez. 2015.

[191] Vídeos amadores registrados em filmes *Kodachrome* durante a Feira Mundial de Nova York (1939-1940) podem ser encontrados no site Internet Archive nas coleções Phillip Medicus e R. W. Wathen. Disponíveis em: <http://archive.org>. Acesso em: 10 dez. 2015.

Figura 2 - Pavilhão *Eastman Kodak*, c. 1939. Fonte: Biblioteca Pública de Nova York. Disponível em: <http://digitalcollections.nypl.org>.

Figura 3 - Interior do Pavilhão *Eastman Kodak*, c. 1939. Fonte: Biblioteca Pública de Nova York. Disponível em: <http://digitalcollections.nypl.org>.

O Pavilhão do Brasil (Figuras 4 e 5) estava localizado ao sul da Zona Governamental e tinha como vizinhos, a oeste, a *Garden Way* e a Zona de Interesses

Comunitários, e a leste, o Pavilhão da França, com projeto dos arquitetos Roger-Henri Expert (1882-1955) e Pierre Patout (1879-1965).

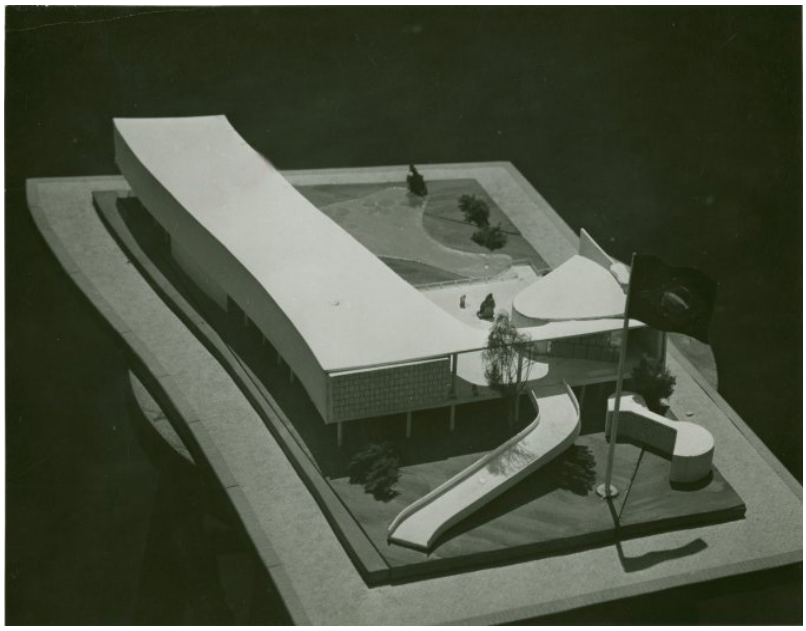


Figura 4 - Maquete do Pavilhão do Brasil na Feira Mundial de Nova York (1939-1940). Autores: Lucio Costa e Oscar Niemeyer. Fonte: Biblioteca Pública de Nova York. Disponível em: <http://digitalcollections.nypl.org>.

Figura 5 - Pavilhão do Brasil na Feira Mundial de Nova York (1939-1940). Fonte: Biblioteca Pública de Nova York. Disponível em: <http://digitalcollections.nypl.org>.

A presença da fotografia na Feira Mundial de Nova York (1939-1940) foi mencionada nos relatórios do comissário geral Armando Vidal[192] (1888-1982) em 3 volumes reunindo textos e registros fotográficos do evento[193]. Foi publicado também o *Álbum do Pavilhão do Brasil*[194] com textos do comissariado e fotografias realizadas por Fay Sturtevant Lincoln (1894-1976), o livro *Travel in Brazil*[195] contendo mais de duzentas fotografias não creditadas de diferentes regiões do país e uma série de cartões-postais.

No primeiro volume do relatório, Armando Vidal ressalta a autoria do pavilhão brasileiro pelos arquitetos Lucio Costa e Oscar Niemeyer e atribui o desenho dos interiores e mostruários a Paul Lester Wiener (1895-1967)[196]. O arquiteto alemão naturalizado estadunidense e estabelecido em Nova York, além de organizar a exposição das matérias-primas e produtos industriais brasileiros, criou o tipo *Bodoni-Brazil* empregado em letreiros diversos do pavilhão.

No projeto elaborado para a montagem do pavilhão, Armando Vidal, destacou:

> Outro principio que considero axiomático é o da exclusão dos chamados "stands de expositores". A antiga Comissão Executiva havia adotado o critério de convocar expositores e conceder a cada um determinada área, competindo ao concessionário organizar a apresentação de seus produtos. Este critério transformaria o Pavilhão num recinto de feira sem qualquer unidade de desenho.[197]

Mais adiante o comissário ainda observou que: "Não seria possível, portanto, transformar o Pavilhão do Brasil num aspecto da Rua Marechal Floriano ou Avenida Passos, como, parece, desejariam alguns que acharam o pavilhão "vasio"."[198]. Sobre a fotografia é mencionado ainda: "Considero grave erro apresentar num Pavilhão muitos

---

[192] Armando Vidal Leite Ribeiro (1888-1982) nasceu em Petropólis, foi graduado em ciências jurídicas e sociais, um dos fundadores da Ordem dos Advogados do Brasil (OAB) em 1930 e presidente do Departamento Nacional do Café (DNC) entre 1933 e 1935.
[193] Armando Vidal, Brasil na Feira Mundial de Nova York de 1939, Rio de Janeiro, Imprensa Oficial, 1941; *Id.*, O Brasil na Feira Mundial de Nova York de 1940: relatório geral, Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, v. 1, 1942; *Ibid.*, v. 2, 1942.
[194] Pavilhão do Brasil: Feira Mundial de Nova York de 1939, New York, H. K. Publishing, 1939.
[195] Travel in Brazil, Rio de Janeiro, New York World's Fair, 1939.
[196] Armando Vidal, Brasil na Feira Mundial de Nova York de 1939, Rio de Janeiro, Imprensa Oficial, 1941, p. 9.
[197] *Ibid.*, p. 24.
[198] *Idem.*

detalhes de estatísticas, informações, fotografias pequenas, quadros, etc."[199] e na sequência:

> O que ocorre com dizeres, estatísticas, etc., também sucede com as pequenas fotografias, ao passo que amplas fotografias de mais de um metro quadrado, despertam sempre a atenção dos visitantes. Além disto, a fotografia só interessa realmente quando integra o mostruário e o ambiente. Considero, assim, como axioma, a regra de evitar excessos de legendas, estatísticas, etc., e de fotografias e pinturas estranhas ao meio, e, acima de tudo, de qualidade inferior.[200]

No capítulo intitulado "Representação artística" do relatório comissarial, houve menção à música, escultura, pintura e arte indígena[201]. O comissário não elencou a fotografia entre as atividades artísticas[202] e apenas relatou que as pinturas participantes foram fotografadas com o intuito de fornecer cópias aos jornais e revistas. Porém, no capítulo "Relação detalhada dos Mostruários", as produções fotográficas foram relacionadas no item "Fotografias Artísticas Ampliadas"[203] com os seguintes créditos: Guerra Duval, M. Rosenfeld, Paulino Botelho, Erich Hess, Studio Rembrandt, Renato G. Palmeira e Theodor Preising. Com exceção de Preising, estabelecido em São Paulo, todos os outros são listados como domiciliados no Rio de Janeiro, no período, Distrito Federal. O nome dos produtores também consta na "Relação Nominal dos Expositores"[204], que completa o capítulo XII do relatório.

Guerra Duval era, provavelmente, Fernando Guerra Duval (?-1950), um dos fundadores do Photo Club Brasileiro no Rio de Janeiro em 1923[205]. Duval foi diretor do fotoclube e ocupou o cargo de redator chefe da revista *Photogramma*, publicada pela

---

[199] Armando Vidal, Brasil na Feira Mundial de Nova York de 1939, Rio de Janeiro, Imprensa Oficial, 1941, p. 27-28.
[200] *Idem.*
[201] *Ibid.*, p. 71-74. A música estava representada com a presença das cantoras Bidu Sayão (1902-1999) e Carmen Miranda (1909-1955), dos maestros Romeu Silva (1893-1958) e Walter Burle Marx (1902-1990), do Bando da Lua, além de coletâneas organizadas por Francisco Mignone (1897-1986), Heitor Villa-Lobos (1887-1959) entre outros, enviadas em discos e reproduzidas no pavilhão. Entre os escultores estavam Celso Antonio (1896-1984) e Hildegardo Leão Veloso (1899-1966). A arte índigena esteve presente com reproduções em gesso de urnas feitas por Heloísa Alberto Torres (1895-1977) e reprodução a óleo de adornos e instrumentos feitos por Dimitri Ismailovitch (1892-1976).
[202] A produção cinematográfica e de documentários, embora presente, também teve pouco destaque na feira, produtores como Erwin von Dessauer e Paul Stille, que eram também fotógrafos, aparecem com poucas menções e créditos no relatório do comissariado.
[203] *Ibid.*, p. 116.
[204] *Ibid.*, p. 155-159.
[205] Adriana Maria Pinheiro Martins Pereira, A cultura amadora na virada do século XIX: a fotografia de Alberto de Sampaio (Petrópolis/Rio de Janeiro, 1888-1914), Tese (Doutorado em História Social), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011, p. 44; Rachel Duarte Abdala, A fotografia além da ilustração: Malta e Nicolas construindo imagens da reforma educacional no Distrito Federal (1927-1930), Dissertação (Mestrado em Educação), Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003, p. 97-99.

instituição. A produção fotográfica de Duval seguia os princípios pictorialistas praticados pelo fotoclube[206]. Além da revista *Photogramma*, o fotógrafo teve imagens publicadas nas revistas *Ilustração Brasileira* e *O Cruzeiro*.

M. Rosenfeld trata-se, provavelmente, de Max Rosenfeld (?-1962), fotógrafo profissional, imigrante austríaco que mantinha estabelecimento no Rio de Janeiro e em São Paulo simultaneamente. Em São Paulo, esteve localizado na Rua 15 de Novembro, 41, na Rua Libero Badaró, 133 (depois alterado para 51 e 282) e depois Rua Dom José de Barros, 152[207]. No Rio de Janeiro situou-se na Avenida Rio Branco, 117, 2º andar (depois no número 104, 2º andar) e por último, na praça Floriano, 7, 12º andar. Especializado em retratos, ampliações e reproduções fotográficas, Rosenfeld se definia em anúncios publicados em jornais como "photographo da elite". Entre seus 25 mil negativos acumulados desde 1915, o fotógrafo possuía panoramas das principais cidades do Brasil[208].

Paulino Botelho (1879-1948) era fotógrafo, cinegrafista e irmão do também cinegrafista Alberto Botelho (1885-1973). Botelho manteve seu estabelecimento fotográfico no Rio de Janeiro à Rua do Matoso, 26. Trabalhou na revista *Careta*, no jornal *Gazeta de Notícias* e em 1905 produziu fotografias aéreas acompanhando o aeronauta português Guilherme Magalhães Costa a bordo do balão *Portugal* em viagem pelo Brasil. Criou a produtora *Brasil Filme* em 1912 e mais tarde a *Botelho Film*[209].

Erich Hess (1911-1995) foi fotógrafo profissional, imigrante alemão estabelecido no Rio de Janeiro[210]. Em 1938, trabalhou no Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) e em 1942 no Serviço Especial de Saúde Pública (SESP) do Ministério da Educação e Saúde. Hess teve fotografias de sua autoria veiculadas em diversas publicações como a revista *Três Américas*, pertencente à Viação

---

[206] Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais - Verbete Photo Clube Brasileiro. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/AplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=instituicoes_texto&cd_verbete=6586>. Acesso em: 10 dez. 2015.

[207] Mônica Junqueira de Camargo e Ricardo Mendes, Fotografia: cultura e fotografia paulista no século XX, São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura, 1992, p. 39.

[208] Arte Photographica - Uma visita ao Studium de Max Rosenfeld, In, Correio de S. Paulo, 30/12/1933, p. 3.

[209] Fernão Pessoa Ramos e Luiz Felipe Miranda, Enciclopédia do Cinema Brasileiro, Senac, 2000, p. 64.

[210] Cf. sumário da entrevista realizada pelas pesquisadoras Aline Lopes Lacerda, Ana Maria de Lima Brandão e Cássia Maria Mello da Silva com o fotógrafo Erich Hess em junho de 1987. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc >. Acesso em: 10 dez. 2015.

Aérea Rio-Grandense (VARIG), revista da ICOMI (Indústria e Comércio de Mineiros) e na revista *Visão*.

O *Photo Studio Rembrandt* teve como proprietários Heitor Zevallos, Rudolf Renard e Stefan Gal, este último, imigrante húngaro naturalizado brasileiro em 1950. O estúdio foi inaugurado[211] em 1932 no Rio de Janeiro, localizado na Avenida Rio Branco, 104, 2º andar, mudando depois para o número 127 na mesma avenida. Em 1938 transferiu-se para a Rua do Passeio, 70, 1º andar, e teve como gerente, o fotógrafo Alberto Garbocci[212]. O fotógrafo Carlos Moskovics (1916-1988), imigrante húngaro naturalizado brasileiro em 1948, atuou no estúdio de 1938 a 1941[213]. O *Studio Rembrandt* era anunciando como o mais moderno da cidade, oferecendo serviços de fotografia *portrait*, industrial, técnica, ampliações, reproduções e fotomontagens coloridas[214]. Fotografias produzidas pelo estúdio com a temática do café ilustravam frequentemente as páginas da *Revista do Departamento Nacional do Café* (DNC) assim como as produzidas por Preising com o mesmo tema.

Renato G. Palmeira, provavelmente, Renato Guimarães Palmeira[215] (1907-1945), também citado apenas como Renato Palmeira, residia no Rio de Janeiro, filho de Hermann Carlos Palmeira[216], estudou na Escola Nacional de Belas Artes[217] (ENBA) e trabalhou como ilustrador na revista *Fon-Fon*[218]. Palmeira participou de diversas exposições[219] e das duas primeiras edições do Salão dos Artistas Brasileiros de 1929 e 1930. Em 1935 foi nomeado desenhista da Comissão Fiscal de Obras e Aeroportos do Departamento de Aeronáutica Civil do Ministério da Aeronáutica[220]. Um anúncio mencionando uma mostra de "instantâneos"[221] feitos por Palmeira, aponta para sua provável produção fotográfica. Embora não tenham sido encontradas fotografias de sua autoria em acervos ou publicações, sabe-se que Palmeira fez parte do Departamento

---

[211] Diário da Noite, 05/04/1932, p. 5.
[212] A Batalha, 28/06/1938, p. 3.
[213] Brasil Memória das Artes - Carlos Moskovics: o talento e a arte da fotografia no teatro brasileiro. Disponível em: <http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/foto-carlos/carlos-moskovics-o-talento-e-a-arte-da-fotografia-no-teatro-brasileiro>. Acesso em: 10 dez. 2015.
[214] Cf. A evolução da arte Photografica e o Photo Studio Rembrandt, In, A Batalha, 20/11/1938, p. 8.
[215] Correio da Manhã, 02/08/1945, p. 6.
[216] O Paiz, 20/06/1920, p. 4.
[217] *Id.*, 27/11/1924, p. 6.
[218] *Id.*, 13/04/1932, p. 6.
[219] Gazeta de Notícias, 22/10/1924, p. 3; Jornal do Brasil, 06/08/1931, p. 12; Diário Carioca, 13/07/1934, p. 5.
[220] Diário Oficial da União, 19/08/1935, Seção 1, p. 30.
[221] Correio da Manhã, 28/07/1931, p. 6.

de Desenho, Água-forte e Photographia da Associação dos Artistas Brasileiros inaugurado em 1932[222]. Também fizeram parte do departamento Fernando Guerra Duval e Luiz Paulino Soares de Souza (?-1953), ambos integrantes do Photo Club Brasileiro.

Theodor Preising, no período, era fotógrafo do Departamento de Propaganda e Publicidade do Estado de São Paulo (DPP), que em setembro de 1940 se tornaria o Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda (DEIP), braço estadual paulista do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) instituído em dezembro de 1939.

No pavilhão brasileiro com planta em "L", as fotografias tiveram distribuição diversa. Lauro Cavalcanti[223] e Heloisa Espada[224] atribuem algumas fotografias expostas de Minas Gerais e do Rio de Janeiro a Marcel Gautherot (1910-1996), porém o nome do fotógrafo francês não aparece relacionado na lista de expositores do evento e a trajetória de Gautherot aponta para uma primeira viagem do fotógrafo a serviço do Musée de l'Homme de Paris em 1939 para a Amazônia, onde contraiu malária e teve que ser levado em seguida para o Rio de Janeiro para tratamento. Do Rio de Janeiro teria partido do Brasil atendendo chamado para servir o exército francês e somente na década de 1940, depois do primeiro armistício entre Alemanha e França na Segunda Guerra Mundial, o fotógrafo teria sido liberado e se estabelecido em definitivo no Rio de Janeiro. Portanto, é pouco provável que Gautherot tivesse realizado séries fotográficas em condições de expor na feira em 1939 ou 1940.

As séries fotográficas de Gautherot em Minas Gerais datam de cerca de 1942 e as do Rio de Janeiro foram tomadas do final de década de 1940 em diante[225]. As fotografias que Cavalcanti e Espada atribuíram a Gautherot, provavelmente, foram tomadas por Erich Hess que atou no SPHAN (atual IPHAN) antes da chegada do fotógrafo francês na instituição ou por outros fotógrafos mencionados como expositores na Feira Mundial de Nova York.

---

[222] Correio da Manhã, 07/04/1932, p. 5.
[223] Lauro Cavalcanti, Moderno e brasileiro: a história de uma nova linguagem na arquitetura (1930-60), Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2006, p. 184.
[224] Heloisa Espada, Monumentalidade e sombra: a representação do centro cívico de Brasília por Marcel Gautherot, Tese (Doutorado em Artes), Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011, p. 132-133.
[225]Acervo fotográfico *online* do IMS. Disponível em: <http://fotografia.ims.com.br>. Acesso em: 10 dez. 2015.

Os produtores fotográficos, profissionalmente, dividiam-se entre a ligação ao circuito comercial (Preising, Rosenfeld e o Studio Rembrandt) e a prestação de serviço para instituições públicas ou para a imprensa (Botelho, Hess e Preising), outros eram ligados à academia e ao fotoclubismo (Guerra Duval e Palmeira).

Sobre a presença de pintores, foram relatadas pequenas pinturas de Dimitri Ismailovitch (1892-1976), pintura histórica de Pedro Correia, provavelmente Pedro Luiz Correia de Araújo (1874-1955), porém sem menção ao título da obra e os painéis "Jangadas do Nordeste", "Cena Gaúcha" e "Festa de São João" de Cândido Portinari (1903-1962). Em um trecho do relatório, Armando Vidal reivindica para si a encomenda dos trabalhos de Portinari:

> Este Comissariado julga poder incluir entre os serviços que prestou ao Brasil nos Estados Unidos a apresentação definitiva de Candido Portinari, concorrendo assim, eficientemente, para o imenso triunfo que este aí alcançou.
> Foi graças aos três murais, cujos assuntos sugeri a Candido Portinari, e que ornaram o Salão de honra do Pavilhão do Brasil, que Portinari teve oportunidade de receber o convite do Dr. Valentiner, diretor do Museu de Detroit, para se apresentar em uma Exposição neste Museu. O Dr. Valentiner era, na Feira, o diretor do magnífico Pavilhão "Masterpieces of Art" e nesta qualidade visitou todos os pavilhões estrangeiros para conhecer os trabalhos de arte aí apresentados. Foi nesta peregrinação que se interessou vivamente pelos três murais "Jangadeiro", "Noite de São João" e "Cena gaúcha", escrevendo espontaneamente a Portinari, que segundo este me referiu, recebeu a carta com surpresa, respondendo sem grande entusiasmo e confiança. A Exposição de Detroit provocou a do "Museum of Modern Art" em New York, e a formidável consagração recebida por Candido Portinari nos meios norte-americanos..
> Os três murais acima referidos figuraram na Exposição do Museu de Arte Moderna, e estão confiados a este para, com outros trabalhos de Portinari, percorrerem numerosas cidades norte-americanas em exposições locais, independentes das exposições promovidas pelo "Riverside Museum". [226]

Da Exposição Latino Americana participaram cerca de 28 artistas em 1939 e em 1940 apenas Portinari teve uma, individual com 25 pinturas, algumas pertencentes a Helena Rubistein (1872-1965) e 2 desenhos. Como primeira distinção entre o estatuto da pintura e da fotografia na feira, observa-se a participação de uma colecionadora no sistema de arte, algo com que a fotografia, pelo menos no âmbito da feira não contava, assim como o acompanhamento de crítica especializada. Os paíneis de Portinari ganharam destaque de Mário de Andrade no Suplemento em Rotogravura do jornal *O Estado de S. Paulo*:

[226] Armando Vidal, O Brasil na Feira Mundial de Nova York de 1940: relatório geral, Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, v. 1, 1942, p. 174.

Desde a conquista de um dos prêmios Carnegie, a obra do nosso pintor Candido Portinari não cessou mais de preocupar a atenção de revistas e críticos norte-americanos. Ainda recentemente o sr. Rockwell Kent, sem dúvida alguma uma das mais acatadas autoridades americanas na crítica de artes plásticas, dava ao pintor brasileiro as provas mais desinteressadas e úteis da sua admiração. Em fevereiro passado, a revista "Life" mandava buscar obras de Portinari para reproduzi-las em policromia. Os quadros enviados, conforme carta recentíssima, causaram tamanho interesse, que de Nova York solicitaram os preços de todos eles.

Foi portanto escolha muito acertada a que fez o Comissariado brasileiro encarregado de organizar o pavilhão do Brasil na Feira Internacional de Nova York, encomendando ao artista os três painéis que irão decorar o pavilhão. Foi assim que, interrompendo a feitura dos afrescos que está fazendo no edifício novo do Ministério da Educação, Candido Portinari executou os três vastos painéis, inspirados na vida popular brasileira, que aqui se reproduzem.

Apaixonado como está atualmente pela pintura mural, o primeiro cuidado do pintor foi criar, por processos especiais de preparação da tela e escolha das tintas, um material que, sem imitar o afresco, apresentasse características idênticas de força, peso e monumentalidade. Consegui-o plenamente. As reproduções só muito vagamente podem dar a impressão da qualidade material destas obras novas do pintor. A matéria se apresenta forte e aspera, epidermicamente arenosa, mas com uma profundeza dura, compacta, de uma intensidade dramática, um verdadeiro achado.

As pinturas se apresentam com aquela mesma grande liberdade de criação com que, já nos afrescos do Ministério da Educação, o pintor está criando as suas paredes, tomando quase que exclusivamente como ponto de referência os desenhos e cartões que para elas fizera. Este é o processo que Candido Portinari sistematizou atualmente para a criação das suas obras de grande tamanho. Estuda-lhes primeiro, com a maior paciência, a composição e os detalhes. Para os afrescos do Ministério, todas as figuras foram separadamente estudadas com verdadeira minúcia anatômica. Depois desses estudos longos, e que formam às vezes coleções esplendidas de desenhos perfeitamente clássicos. Portinari como que faz taboa raza de tudo quanto desenhou e compôs. Liberta-se de tudo e pinta livremente, sem se preocupar de perspectivas, sombras e realidades anatômicas. Às vezes, um detalhe de inspiração primeira, rápido, impressionista ele o reproduz minuciosamente, conservando-lhe toda a rápida espontaneidade. Ora obedece, ora desobedece à perspectiva ou ao sistema das sombras. Pinta livremente enfim. Obras como estes painéis da Feira de Nova York, são verdadeiros compêndios de composição pictórica, em que concorrem desde a figura anatomicamente clássica até a sombra voluntariamente errada. Com isto, embora empregando as três dimensões pela acentuação dos volumes, Portinari consegue uma unidade bidimensional impressionantemente exata, a superfície vibra sem o menor enfraquecimento. Por outro lado, como é fácil de observar pelas fotografias, usando sempre a perspectiva pela gradação de tamanho das figuras, o pintor recusa a fuga dos chãos, e compõe os planos base em que se apoiam as figuras, estritamente dentro de duas dimensões, por meio de massas mais claras centralizadoras da composição.

O que é extraordinário é, dentro dos seus princípios e pintando sempre com vagar, o pintor conserva intacta a impressão de impetuosidade criadora e de entusiasmo lírico que as suas obras atuais nos dão. Nada é frio nestas obras novas, tudo arde vigorosamente, dentro da competição mais segura, conservando um ar de improviso, de movimento, de vida, que nos faz lembrar Rubens e o Greco. O painel da jangada, principalmente, é de um lirismo, de uma beleza de colorido e de formas, que lhes dão uma qualidade rara.

E a tudo isso deveremos ajustar os dons de caracterização destas obras. São quadros que só poderiam ser concebidos por alguém profundamente brasileiro. Não apenas os costumes, tudo é nosso, o ar, o cheiro, o clima

> destes painéis. Aquela tradição que Almeida Junior quis abrir, só agora parece retomada por este pintor, que em vez de perder tempo em buscar a cor do nosso céu, está verdadeiramente fazendo obra de sentimento nacional. [227]

Figura 6 - Painéis de Portinari expostos no Pavilhão do Brasil na Feira Mundial de Nova York, c. 1939. Fonte: Projeto Portinari. Disponível em: <http://www.portinari.org.br>.

A pintura também contava com procedimentos adotados pelo comissariado, que auxiliavam o reconhecimento e a circulação das obras quando enviadas aos EUA, como a biografia e a cotação: "Com trabalhos artistas enviarão também respectivos preços preferivelmente em dólares, dados biográficos e quaisquer indicações julguem úteis"[228].

A partir de registros fotográficos da área expositiva (Figuras 7 e 8) é possível visualizar parcialmente o setor denominado "Fotografias de Paisagens do Brasil", indicado no plano dos mostruários do andar principal. Nas fotografias escolhidas prevalece a preocupação de registrar o mais nitidamente possível os aspectos naturais, rurais, urbanísticos e arquitetônicos do país. A representação brasileira, provavelmente

[227] O Estado de S. Paulo, Suplemento em Rotogravura, n. 134, 1939, não paginado.
[228] Armando Vidal, Brasil na Feira Mundial de Nova York de 1939, Rio de Janeiro, Imprensa Oficial, 1941, p. 77.

enxergou nas representações idealizadas da paisagem brasileira produzida em circuitos distintos, a oportunidade de reafirmar por meio de fotografias, discursos e textos que circularam na ocasião do evento em que se promovia uma suposta vocação natural do território brasileiro para o suprimento de matérias-primas no mercado exterior e, ao mesmo tempo, divulgar o potencial do país para a exploração do turismo. Estima-se em mais de 50 o número de fotografias expostas em formatos variados[229].

Figura 7 - Aspecto do interior do Pavilhão do Brasil na Feira Mundial de Nova York (1939-1940). Fotógrafo desconhecido. Fonte: Armando Vidal, O Brasil na Feira Mundial de Nova York de 1940: relatório geral, Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, v. 2, 1942, p. 34.

[229] Constam na relação dos objetos devolvidos de Nova York para o Brasil com a indicação de valores: "50 fotografias em quadros de madeira. Devolvidos pelo S. S. "Aiuruoca" em 23-12-939, Valor 29:000$000", Cf. Armando Vidal, O Brasil na Feira Mundial de Nova York de 1940: relatório geral, Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, v. 3, 1942, p. 622. Também constam na relação de itens devolvidos "16 fotografias em papel "chaumois, Valor...800:000" e " Material fotográfico (Verascope Richard) com acessórios, Valor....9:160$000". Na relação de itens enviados ao "Brazilian Information Bureau" em New York estavam "200 dia-positivos coloridos, da costa do Brasil, Valor....20:000$000" e "1 caixa para os dia-positivos, Valor....150$000". Na relação dos objetos adquiridos em Nova York e remetidos para o Brasil "1 caixa contendo clichês (gravuras) utilizadas na confecção do Album do Pavilhão, Valor...15:270$000", "1.800 albuns impressos do Pavilhão do Brasil, Valor....36:800$000" e "Material fotográfico adquirido da "Eastman Kodak Co", no valor de $762,78, Valor...15:255$600".

Figura 8 - Aspecto do interior do Pavilhão do Brasil na Feira Mundial de Nova York (1939-1940). Fotógrafo desconhecido. Fonte: Armando Vidal, O Brasil na Feira Mundial de Nova York de 1940: relatório geral, Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, v. 2, 1942, p. 53.

Neste setor do espaço expositivo, as fotografias de paisagens não eram fixadas na parede, mas em estreitos suportes verticais de sustentação e não portavam legendas com título e autoria. Na Figura 7, embora não tenha sido possível identificar nenhuma autoria, à direita, nota-se um conjunto de fotografias do Rio de Janeiro a partir de diferentes pontos de vista prevalecendo enquadramentos panorâmicos. Na Figura 8, a partir de outra perspectiva, verifica-se em um conjunto de fotografias fixadas em suportes verticais, uma fotografia tomada por Preising, registrando a Estrada de Ferro Santos-Jundiaí (EFSJ), na época denominada São Paulo Railway (SPR). À esquerda, logo acima da imagem da ferrovia, visualiza-se outra imagem de Preising registrando a ponte pênsil em São Vicente no litoral de São Paulo.

A fotografia da queda d'água também pode ter a autoria provável de Preising, já que o fotógrafo tomou séries fotográficas das Cataratas do Iguaçu e do extinto Salto de Sete Quedas do Guaíra. A fotografia dos trabalhadores na colheita do café pode ter

autoria de Preising ou do Photo Studio Rembrandt, uma vez que os dois produtores se dedicaram à temática em seus registros fotográficos. As fotografias no ponto mais alto têm a visualização dificultada não sendo possível a identificação.

Na ocasião da Feira Mundial de Nova York também foi impressa uma série de cartões-postais fotográficos. Armando Vidal se pronunciou a respeito da série de postais no relatório da seguinte maneira:

> A antiga Comissão Executiva contratara a impressão de numerosos cartões postais com vistas do Brasil para distribuição na Feira. O cartão postal com vistas locais, em regra, só interessa quando adquirido no próprio local pelo visitante. Assim a impressão de cartões postais falhava no seu destino natural. Mas como encontrei o trabalho pronto e pago, fiz a remessa do material para Nova York, recebendo-o o público, não propriamente como cartão postal, mas sim, como pequenas vistas do Brasil. Julgo inútil, em outras exposições, este método dispendioso de propaganda, visto ser esta pouco duradoura. [230]

Ao sentenciar a fragilidade temporal dos postais, o comissário subestimou a circulação dos materiais visuais no âmbito do colecionismo. A acumulação pode ser verificada na circulação de alguns postais impressos na ocasião da feira em sites de comércio virtual e também no acervo do Museu Paulista onde consta um exemplar com fotografia de Preising intitulado "Panorama of the City of São Paulo" (Figura 9). Conforme descrito no relatório de Armando Vidal, no item "Relação dos cartões postais distribuídos em 1940", a série de cartões postais fotográficos era composta por 62 temas diferentes[231]: 26 fotografias do estado do Rio de Janeiro, 23 do estado da Bahia, 2 do estado de São Paulo, 1 do estado do Paraná e 10 sem localidade especificada. Os materiais foram impressos pela *Lito Tipo Guanabara Ltda.*, localizada na Rua São José, 82, no Rio Janeiro.

[230] Armando Vidal, O Brasil na Feira Mundial de Nova York de 1940: relatório geral, Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, v. 3, 1942, p. 503-504.
[231] *Ibid.*, p. 505-508.

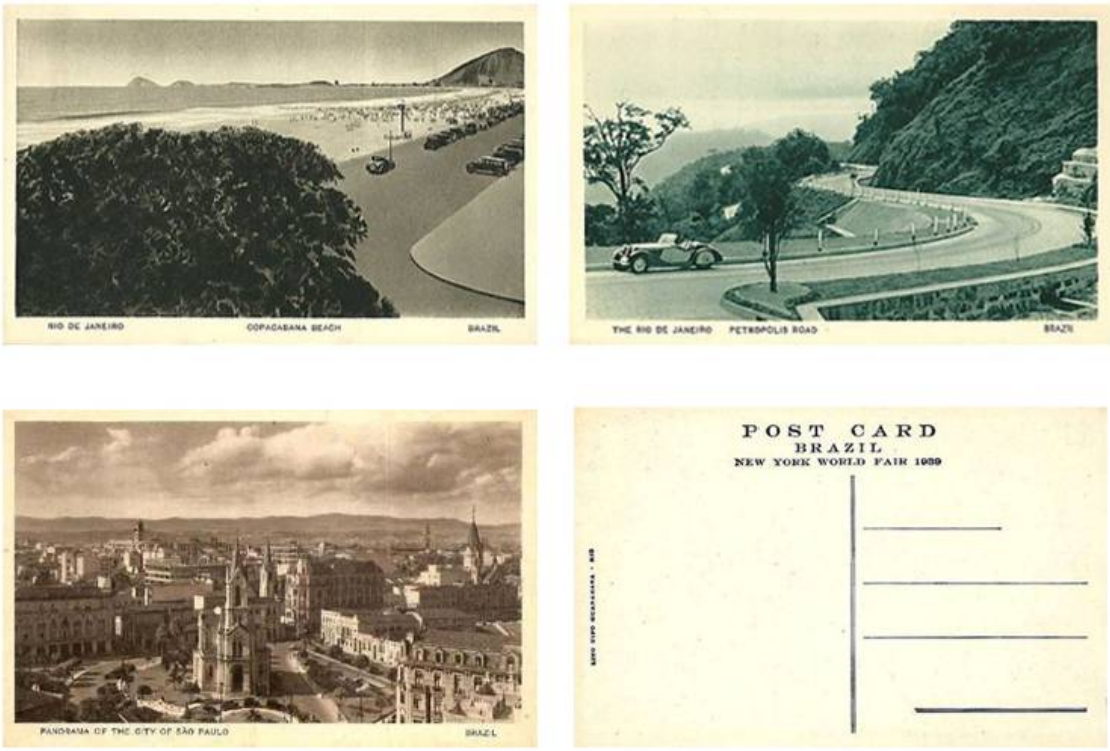


Figura 9 - Rio de Janeiro - Copacabana Beach; The Rio de Janeiro - Petropolis Road; e Panorama of the City of São Paulo, 9 x 14 cm, s/d.. Exemplares da série *Post Card Brazil, New York World Fair 1939*. Lito Tipo Guanabara Rio. Fonte: *eBay*. Disponível em: <http://www.ebay.com>

Além dos postais, outras publicações foram distribuídas na feira, como mencionado anteriormente[232]. O livro *Travel in Brazil* (22 x 30 cm) contém ao todo 228 fotografias distribuídas em 198 páginas. No prefácio, as fotografias são creditadas aos "finest camera artists" sem que sejam citados os nomes[233]. No entanto, pelo menos 20 fotografias podem ser identificadas como sendo de autoria de Preising. No livro são propostos 11 roteiros de viagem por diferentes regiões do Brasil, todos eles partindo do Rio de Janeiro, o que faz com que a maioria das imagens sejam da localidade.

[232] Os outros livros publicados são: Brazilian Medical Contributions; Ports and Navigation; Civil Aviation; Draught Control; e Teaching Music of Villa Lobos in Brazil. Para a relação completa de folhetos de produtos e turismo, ver: Armando Vidal, Brasil na Feira Mundial de Nova York de 1939, Rio de Janeiro, Imprensa Oficial, 1941, p. 67-69.
[233] Travel in Brazil, Rio de Janeiro, New York World's Fair, 1939, p. 5.

Figura 10 - Capa da publicação *Travel in Brazil* (1939) e fotografias de Theodor Preising. Fonte: Travel in Brazil, Rio de Janeiro, New York World's Fair, 1939, p. 126, 135 e 151. Acervo IEB-USP.

Também merece destaque o setor “Fotografias de Processos de Beneficiamento do Café em Sacas”, conforme indicação do plano dos mostruários do andar térreo. No espaço, além de sacas de café fornecidas pelo DNC, uma série de fotografias produzidas por Preising documentando as etapas da produção do café foram ampliadas em mural fotográfico (Figuras 11 e 12).

Figura 11 - Aspecto do interior do Pavilhão do Brasil na Feira Mundial de Nova York (1939-1940). Fotógrafo: Fay Sturtevant Lincoln. Fonte: Pavilhão do Brasil: Feira Mundial de Nova York de 1939, New York, H. K. Publishing, 1939, não paginado.

No relatório do comissariado, no capítulo "Relação dos objetos adquiridos em Nova Yorque e remetidos para o Brasil", os murais fotográficos foram pagos a Drix Duryea[234]. Hendrick V. Duryea (1900-?), estadunidense, estudou fotografia em Londres, se tornou fotógrafo profissional em Nova Yorque, especializado em fotografia de arquitetura, considerado pioneiro na criação e design de murais fotográficos (photomurals)[235]. O processo de produção dos murais utilizado pelo fotógrafo foi descrito na publicação da *Monthly Abstract Bulletin*, volume 25 de 1939[236].

Duryea participou da exposição *Murals by American Painters and Photographers* realizada em 1932 no Museu de Arte Moderna (MoMa) com

[234] "Murais fotográficos pagos à Drix Duryea, no valor de $4.629,15,valor...60:000$000". Cf. Armando Vidal, O Brasil na Feira Mundial de Nova York de 1940: relatório geral, Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, v. 3, 1942, p. 635.

[235] Cf. Mitchell Owens, Photo Murals, In, The New York Times, 01/12/2005. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2005/12/01/garden/01room.html?_r=0>. Acesso em: 10 dez. 2015.

[236] Monthly Abstract Bulletin from the Kodak Research Laboratories, v. 25, Kodak Research Laboratories, 1939, p. 82.

participação de Berenice Abbott (1898-1991), Charles Sheeler (1883-1965), Edward Steichen (1879-1973), Robert E. Locher (1887-1956), entre outros. Na década seguinte, Duryea foi o responsável pela produção de ampliações e murais fotográficos para a exposição *Road to Victory* (1942), dirigida por Edward Steichen no MoMa[237].

Figura 12 - Aspecto do interior do Pavilhão do Brasil na Feira Mundial de Nova York (1939-1940). Fotógrafo desconhecido. Fonte: Armando Vidal, O Brasil na Feira Mundial de Nova York de 1940: relatório geral, Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, v. 2, 1942, p. 87.

As séries compondo narrativas sempre estiveram presentes na produção de Preising desde o final da década de 1920 nos álbuns temáticos. Entre os temas disponíveis estava a atividade cafeeira. Durante a década de 1930, as imagens de Preising com a temática do café circularam na *Revista do Departamento Nacional do Café* e em exposições nacionais e internacionais realizadas pelo departamento.

[237] The Bulletin of the Museum of Modern Art, v. 9, n. 5/6, jun., 1942, p. 2.

Figura 13 - Aspecto do interior do Pavilhão do Brasil na Feira Mundial de Nova York (1939-1940). Fotógrafo: Fay Sturtevant Lincoln. Fonte: Pavilhão do Brasil: Feira Mundial de Nova York de 1939, New York, H. K. Publishing, 1939, não paginado.

Outros produtos agrícolas e matérias-primas além do café foram expostos, como por exemplo: açúcar, algodão, arroz, borracha, cacau, fumo, guaraná, madeira, minérios, entre outros. A Figura 13 mostra parte do setor dedicado à cultura do algodão indicada no plano de mostruários do andar térreo. No registro podemos observar um painel em que foi aplicado um texto com a fonte *Bodoni-Brazil* comparando a qualidade do produto brasileiro ao egípcio. Abaixo, uma sequência de 6 fotografias de Preising da mesma série exposta em 1938 na Bolsa de Mercadorias de São Paulo[238] sobre a cultura do algodão também publicada no *Suplemento em Rotogravura* do jornal *O Estado de S. Paulo*[239].

Logo abaixo do painel na vitrine, mais fotografias completam a exposição, nesta série o registro de maquinários se intercala com o retrato de trabalhadores na colheita do algodão. Os maquinários, que na documentação na cultura do café apareciam mais nas

[238] O Estado de S. Paulo, 06/09/1938, p. 1.
[239] *Id.*, Suplemento em Rotogravura, n. 132, março de 1939.

etapas de beneficiamento e transporte, nas narrativas da cultura do algodão ocupam maior espaço.

Na feira realizada em um espaço de arquitetura moderna, ocorreu a convivência entre a fotografia e as demais artes visuais, todo o conjunto articulado na construção de uma identidade brasileira. Receberam maior destaque, o próprio pavilhão como manifestação artística arquitetônica e as pinturas de Cândido Portinari, devido ao consolidado reconhecimento do sistema de arte, no período, mais voltado para acolher a arquitetura e a pintura do que a fotografia, que na ocasião se mostrou mais explorada em seu potencial comunicativo e utilitário, sem a preocupação com a autoria, mesmo as expostas no setor "Fotografias de Paisagens do Brasil".

A ideia de unidade do pavilhão dialogava com a noção de temporalidade vigente no Estado Novo, de projeção de um estado nacional moderno e unificado. No entanto, provedor de matérias-primas no plano econonômico internacional, configuração que o prendia ao passado e que interessava na relação com os EUA, que se representou na feira como nação moderna e industrializada, projetada para o futuro, na vanguarda das relações internacionais. Com a opção pela unidade expositiva no interior do pavilhão brasileiro, sem a presença de estandes de expositores, os produtores fotográficos ficaram anônimos, intensificando mediações também dificilmente reveladas até a colocação de suas produções em exibição. As pinturas de Portinari foram encomendadas diretamente por Armando Vidal e imediatamente endossadas pela crítica de Mário de Andrade em jornal de grande circulação. As obras tratavam de temáticas do trabalho e de representação de tipos regionais, questões em discussão no âmbito da arte e da cultura no período. O pavilhão, enquanto manifestação artística de Costa e Niemeyer, também estava em sincronia com os debates no campo da arquitetura considerada modernista e teve estatuto autônomo entre as artes assim como a pintura, configurando a agência predominante de artistas e, em plano mais distante, os encomendantes e a audiência. Por sua vez, as fotografias expostas, que remetiam à década de 1920 e início da década 1930 (com exceção da série sobre o algodão tomada alguns anos antes), foram mobilizadas anomimamente para a divulgação de produtos agrícolas ou da paisagem brasileira com vistas à promoção turística do país, como, por exemplo, materializado no livro *Travel in Brazil* sem o crédito dos autores, prevalecendo a agência das fotografias sobre o comissariado e a intenção dos artistas. Embora as séries

com a temática agrícola também retratassem o tema do trabalho com utilização de enquadramentos modernistas, os produtores e as produções fotográficas não tinham a sustentação de colecionadores, críticos e do sistema de arte vigente, como foi demonstrado.

O destino das manifestações artísticas também guarda relação com o estatuto de cada uma delas. O pavilhão, por ser previamente planejado como arquitetura efêmera, foi demolido, mas foi recorrentemente citado na historiografia sobre arquitetura como empreendimento que credenciou Costa e Niemeyer para projetar Brasilia, e Niemeyer para projetar a sede da Organização das Nações Unidas (ONU). Os painéis de Portinari, tiveram como destino o MoMa ("Festa de São João" em definitivo, mas destruído em incêndio em 1958), depois o Palácio Itamaraty na Sala Portinari, onde atualmente se encontram "Jangadas do Nordeste" e " Cena Gaúcha". O pintor também ganhou projeção com as obras expostas em Nova York e depois recebeu convite para pintar o mural "Guerra e Paz" na Sede da ONU entre 1952 e 1956. Já o destino das ampliações fotográficas que foram expostas nos diferentes formatos é desconhecido, assim como muitos dos produtores fotográficos, somente algumas permaneceram em outros suportes ou originais em arquivos remanescentes.

III.II. A fotografia no museu histórico, no museu de arte e no arquivo: A assimilação das imagens de Theodor Preising em coleções do Museu Paulista, do MASP e do CPDOC-FGV

A institucionalização das fotografias de Preising em diferentes espaços possibilita a reconstituição da história pregressa das imagens até as incorporações e a comparação das posturas das instituições na recepção e difusão dos objetos[240].

No Museu Paulista da USP, as fotografias de Preising podem ser encontradas, principalmente, na coleção Victor Wanschel[241]. A coleção é formada por 15 álbuns, totalizando 140 fotografias, que registram a paisagem natural, rural e urbana do estado de São Paulo durante a década de 1920. Os álbuns seguem o formato 18 x 24 cm, possuem encadernação em papelão e variam em relação à quantidade de fotografias, podendo conter 6, 10 ou 12 imagens. Dos 15 álbuns que formam a coleção, 5 certamente foram produzidos por Preising (Figuras 14 e 15), somando ao todo 52 fotografias[242].

O Museu Paulista adquiriu o conjunto de fotografias que se encontra depositado no Serviço de Documentação Textual e Iconografia (SVDHICO) em 1991. Segundo o ex-proprietário Victor Wanschel,[243]os álbuns pertenceram ao seu pai, Pínias Wanschel (?-1968), alemão da região da Bavária que chegou a São Paulo em 1924. Pínias Wanschel era médico e foi proprietário da Livraria Alemã Seminário, localizada na

---

[240] A proposta teve início na comunicação: Eric Danzi Lemos. Do arquivo profissional para o museu de arte: a ressignificação das imagens de Theodor Preising na Coleção Pirelli/MASP de Fotografia. In: II Seminário Studium: Coleções Fotográficas, Campinas, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), 2013; que resultou no artigo: *Id.*, Do arquivo profissional para o museu de arte: a ressignificação das imagens de Theodor Preising na Coleção Pirelli/MASP de Fotografia, In, Studium, v. 35, Campinas, Unicamp, 2013; novo desdobramento em: *Id.*, A fotografia no museu histórico e no museu de arte: A assimilação das imagens de Theodor Preising em coleções do Museu Paulista e do MASP, In, X Encontro de História da Arte - Estudos transdisciplinares e métodos de análise, Campinas, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), 2014.

[241] Outras fotografias de Preising integram a coleção Mário Neme e outras no formato postal podem ser encontradas dispersas em várias coleções, como por exemplo, Rubens Marini (CRM) e Carlos Eugênio Marcondes de Moura (CCEMM) .

[242] Apesar da autoria dos outros 10 álbuns ter sido atribuída a Preising, 7 são anônimos e não apresentam marcas ou indícios de autoria e outros 3 apresentam nas capas as iniciais "O. A.", que são as iniciais do fotógrafo Ottokar Achtschin. Por recorrência entre as fotografias dos álbuns anônimos e os que possuem as iniciais O. A., é provável que os 10 álbuns que não possuem a marca de Preising tenham sido também produzidos por Achtschin.

[243] Informações extraídas do Banco de Dados Informatizado do Museu Paulista da USP.

antiga Rua do Seminário, 30[244], teria sido amigo de Preising e comercializava os álbuns produzidos pelo fotógrafo em sua livraria. Ainda segundo Victor Wanschel, os álbuns eram frequentemente adquiridos por imigrantes que os enviavam aos parentes na terra natal. Pínias Wanschel colecionou os álbuns com características da destinação original que tiveram, ou seja, foram preservados os conjuntos temáticos que eram vendidos como suvenir em livrarias no centro de São Paulo para imigrantes ou locais interessados em adquiri-los como lembrança. Esta condição de suvenir colecionável contribuiu para a preservação dos conjuntos até a década de 1990, quando foram comprados pelo Museu Paulista.

Durante a década de 1990 o Museu Paulista reestruturou suas linhas de pesquisa e políticas de aquisição de acervo ao se estabelecer como museu histórico[245]. Antes da reformulação, o acervo iconográfico era formado majoritariamente por doações particulares e encomendas públicas de pinturas, pois estas tinham a condição e o estatuto de melhor representar períodos históricos. Com a reestruturação na década de 1990, a instituição recebeu por doação ou por compra suas mais importantes coleções fotográficas, como, por exemplo, a coleção Militão Augusto de Azevedo, doada em 1996. Também entraram no período as coleções de retratos Carlos Eugênio Marcondes de Moura e Orôncio Vaz de Arruda e entre 2000 e 2001 foram incorporadas as coleções Dana Merrill e Werner Haberkorn (os trâmites iniciaram em 1997).

Entre as décadas 1970 e 1980 no Brasil foram identificadas várias coleções fotográficas especialmente do século XIX[246]. A movimentação ocorreu tanto por parte de instituições públicas e privadas como no âmbito do mercado de arte e de antiquariato. Tal "redescoberta" da fotografia originou uma série de publicações relacionadas ao assunto em diversas áreas. Diante do desconhecimento anterior e da escassez de publicações, a produção historiográfica sobre a fotografia priorizou a busca por feitos pioneiros e a definição de cânones.

---

[244]A livraria ativa entre 1924 e 1950 se tornou em 1946 a editora Cornélio Pires Ltda., após a aquisição dos direitos autorais do escritor Cornélio Pires (1884-1958).

[245] Miyoko Makino, Shirley Ribeiro da Silva, Solange Ferraz de Lima, Vânia Carneiro de Carvalho, O serviço de documentação textual e iconografia do Museu Paulista, In, Anais do Museu Paulista, São Paulo, Nova Série, v. 10/11, n. 1, 2002-2003, p. 263.

[246] Vânia Carneiro de Carvalho, Solange Ferraz de Lima, Maria Cristina Rabelo de Carvalho, Tânia Francisco Rodrigues, Fotografia e História: ensaio bibliográfico, In, Anais do Museu Paulista, São Paulo, Nova Série, v. 2, jan./dez., 1994, p. 263.

Figura 14 - Álbum "Photographias Artísticas de Fazenda de Café - Estado de São Paulo - Brasil", Theodor Preising, c. 1925, 18 x 24 cm. Acervo Museu Paulista da USP.

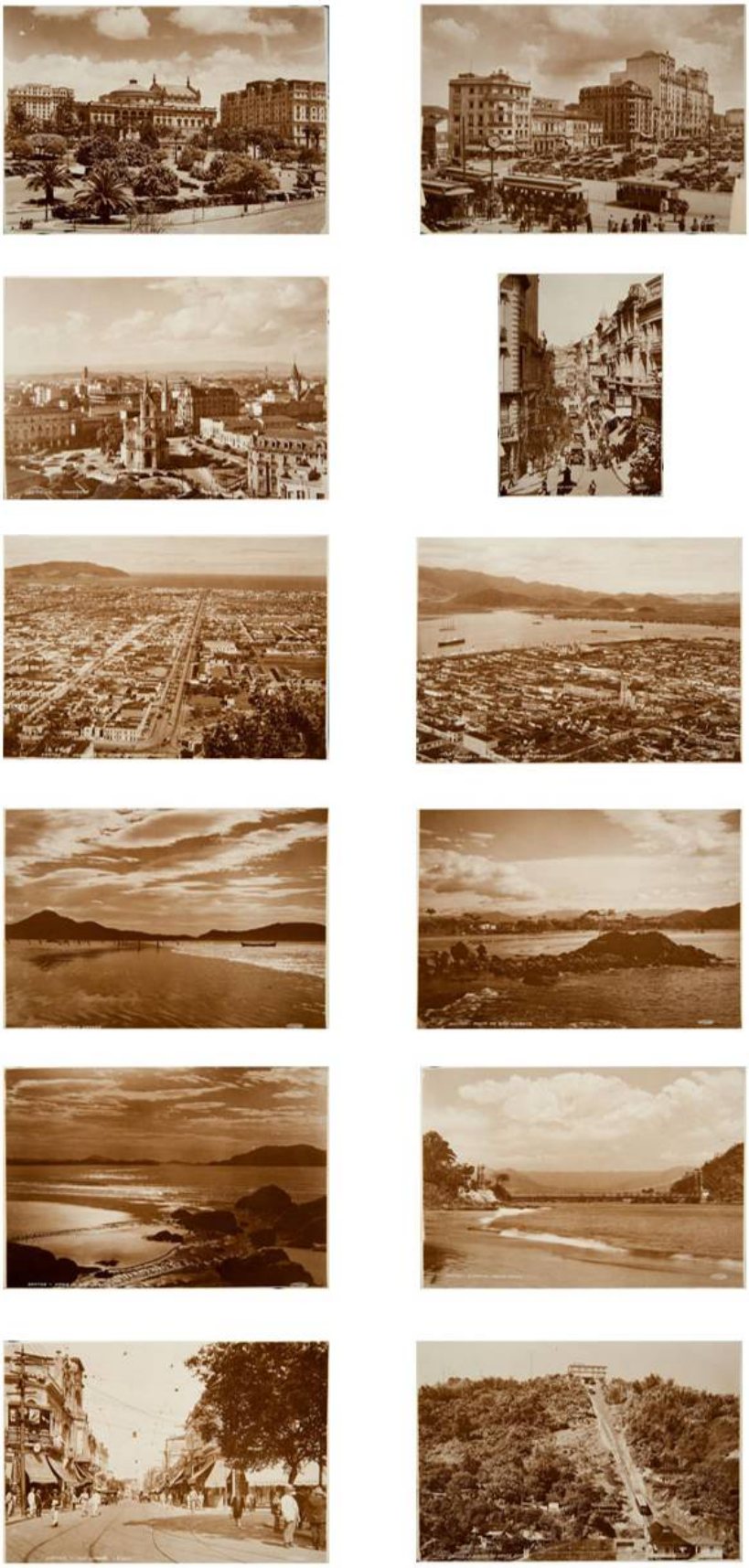


Figura 15 - Álbum "Photographias Artísticas Para Propaganda", Theodor Preising, c. 1925, 18 x 24 cm. Acervo Museu Paulista da USP.

No Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) as imagens de Preising foram adquiridas em 2004, na ocasião da 13ª edição da coleção Pirelli/MASP de Fotografia, provenientes do arquivo sob custódia dos herdeiros, Douglas e Lúcia Aptekmann. As 7 fotografias incorporadas pelo MASP foram produzidas por Preising entre as décadas de 1920 e 1940, sendo 5 registros do estado de São Paulo e 2 do estado do Rio de Janeiro (Figura 16).

A coleção Pirelli/MASP de Fotografia teve início em 1990 a partir de um projeto conjunto envolvendo o MASP e a filial brasileira da empresa *Pirelli*. Desde sua origem o objetivo foi construir um panorama representativo da fotografia contemporânea nacional. Anna Carboncini ficou incumbida da coordenação, as tarefas de pesquisa, seleção e aquisição estiveram sob a responsabilidade de um conselho deliberativo formado por representantes do museu, da empresa patrocinadora e especialistas em fotografia. Os integrantes do conselho eram inicialmente: Boris Kossoy, Fábio Magalhães, Mario Cohen, Pedro Vasquez, Piero Sierra, Rubens Fernandes Junior, Thomaz Farkas e Zé de Boni[247]. Com isso formou-se um grupo de fotógrafos e de especialistas em fotografia com a incumbência de definir critérios de julgamento da fotografia e, de certa maneira, sugerir o estabelecimento de um cânone a partir da constituição de uma coleção institucional.

Até a 19ª edição em 2012, a coleção Pirelli/MASP de Fotografia totalizava 1147 imagens de 297 autores. A 1ª edição da coleção levada ao público em 1991 reuniu 60 fotografias de 18 fotógrafos como: Claudia Andujar, Cristiano Mascaro, J. R. Duran, Mario Cravo Neto, Sebastião Salgado, entre outros. Além da exposição, foi definida a impressão de um catálogo contendo textos introdutórios assinados pelos membros do conselho deliberativo e reproduções das imagens adquiridas juntamente com um breve perfil biográfico dos autores. O padrão de catálogo foi mantido nas edições seguintes da coleção.

[247] Com exceção de Fábio Magalhães, que era o chefe de conservação do MASP, de Mario Cohen, proprietário da agência publicitária detentora da conta da *Pirelli* no Brasil e de Rubens Fernandes Junior, os outros cinco integrantes do conselho tiveram produções fotográficas incorporadas pela coleção em suas edições anuais.

Vista do Corcovado, c. 1930. Rio de Janeiro, RJ - CP0749

O Fotógrafo, Praia do Gonzaga, 1947-1949. Santos, SP - CP0750

Dirigível Graf Zeppelin, 1933. São Vicente, SP - CP0751

Caminho do Mar, 1927-1929. São Paulo, SP - CP0752

Rua XV de Novembro, 1931. São Paulo, SP - CP0753

Carnaval na Av. São João, 1940-1949. São Paulo, SP - CP0754

Dirigível Graf Zeppelin, Campos dos Afonsos, 1933. Rio de Janeiro, RJ - CP0755

Figura 16 - Fotografias produzidas por Theodor Preising que integram a coleção Pirelli/MASP de Fotografia. Fonte: eColeção - versão eletrônica da Coleção Pirelli/MASP de Fotografia. Disponível em: <http://www.colecaopirellimasp.art.br/autores/206>.

Na 13ª edição em 2004, além das fotografias produzidas por Preising, foram integradas fotografias de Carlos Carvalho, Delfim Martins, Francisco Aszmann, Mazda Perez, Pedro Martinelli, entre outros. A prática colecionista de fotografias de maneira sistemática pelo MASP instituiu e foi instituída por um discurso legitimador da chamada "fotografia de autor" como manifestação autônoma. No entanto, além da assimilação da fotografia autoral, processava-se desde as décadas anteriores, outra via de legitimação institucional da fotografia por meio da arte conceitual e de práticas artísticas de caráter experimental em espaços como o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP)[248].

O Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC) da Fundação Getulio Vargas (FGV) possui imagens que foram anteriormente acumuladas por Geraldo Rocha (1881-1959) e Gustavo Capanema (1900-1985) em arquivos que levam seus respectivos nomes, seguindo a prática da instituição desde a sua criação em 1973. São ao todo 12 fotografias no formato 18 x 24 cm, sendo 10 no arquivo Geraldo Rocha e 2 no arquivo Gustavo Capanema, todas ligadas à temática do café em São Paulo entre as décadas de 1920 e 1930. No arquivo Geraldo Rocha (GR), as 10 fotografias de Preising no formato 18 x 24 cm integram um álbum temático sobre a cultura do café (Figura 17). No arquivo Gustavo Capanema (GC), as 2 fotografias de Preising compõem uma série, juntamente com 18 fotografias do Foto Studio Rembrandt e outras 2 sem autoria identificada.

O arquivo de Geraldo Rocha, que foi engenheiro e jornalista, concentra cerca de 800 itens. Do total, 463 são manuscritos, 314 são fotografias e 6 são cartões-postais. O material se refere a diversas atividades profissionais desenvolvidas por Rocha, que participou como engenheiro da estrada de ferro Madeira-Mamoré entre 1907 e 1914, foi representante de empresas estrangeiras no Brasil até a década de 1930, autor de alguns livros, entre eles *O rio Sâo Francisco, fator precípuo da existência do Brasil*. Além das fotografias de Preising sobre o café, outras séries fotográficas apresentam Rocha juntamente com políticos como Washington Luís, Eurico Gaspar Dutra e Getúlio Vargas, registros de viagens à Argentina, incluindo alguns com Eva e Juan Perón e outras da redação do jornal *O Mundo* e de familiares e amigos. Completam ainda o

[248] Helouise Costa, Da fotografia como arte à arte como fotografia: reflexões sobre curadoria e museu, Tese (Livre-Docência em Teoria e Crítica de Arte), Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009, p. 111.

conjunto, correspondências, recortes de jornais, publicações com produção intelectual, entre outros itens.

O arquivo de Gustavo Capanema, advogado e político, foi uma doação pessoal e reúne cerca de 200 mil documentos estando entre os maiores conjuntos da instituição. No que diz respeito ao conjunto de fotografias, são cerca de 5700, das quais 381 são cartões-postais fotográficos, 122 são negativos, entre outras tipologias. A maior quantidade de fotografias está relacionada à atuação de Capanema no Ministério da Educação e Saúde, contendo registros de aspectos hospitalares, do ensino em diversos níveis, obras de saneamento e documentação da construção do edifício sede do ministério. No arquivo também constam 106 fotografias tomadas por fotógrafos como Arno Kikoler, Epaminondas Lima, Erich Hess, Paul Stille e Peter Lange, para o projeto de um livro que não chegou a ser publicado por Gustavo Capanema, que teria o título "A Obra Getuliana"[249]. Aproximadamente a metade do material textual também diz respeito à gestão ministerial de Capanema, mas abrange seu exercício na Câmara e no Senado.

[249] Aline Lopes de Lacerda, A 'Obra Getuliana' ou como as imagens comemoram o regime, In, Revista Estudos Históricos, v. 7, n. 14, dez. 1994, p. 241-264.

Figura 17 - Fotografias de Theodor Preising no Arquivo Geraldo Rocha CPDOC-FGV, c. 1925.

Em relação às diferentes posturas adotadas pelas instituições nos museus de arte, a fotografia tende a ingressar em função de suas qualidades formais associadas à autoria, enquanto nos arquivos e museus históricos privilegia-se, geralmente, as séries fotográficas pelo conteúdo registrado e pela capacidade narrativa[250]. Em relação ao aspecto patrimonial, é interessante notar que Museu Paulista e CPDOC, provavelmente, possuem *vintages*, reproduções fotográficas geradas a partir de negativos originais de Preising reveladas pelo próprio fotógrafo no contexto de produção[251]. Por sua vez, o MASP produziu cópias contemporâneas, algumas a partir de negativos e outras a partir de reproduções fotográficas de cartões-postais custodiados pelos herdeiros.

Figura 18 - São Paulo, n. 14, Rua 15 de novembro, Theodor Preising, c. 1929, 24 x 18 cm. Acervo Museu Paulista da USP.

[250] Solange Ferraz de Lima, A pesquisa com fotografia no Museu Paulista: construção de banco de imagens e coleções de retratos, In, Seminário Memória e Patrimônio em Dois Cliques: a pesquisa com imagens em contextos museológicos, II Clique: a pesquisa com imagens fotográficas, Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS, 2008.
[251] No circuito de arte são consideradas vintage, tiragens feitas pelo próprio autor em data próxima da revelação.

O Museu Paulista e o CPDOC preservam as séries em sequências narrativas tal como planejadas no contexto de produção e conservadas por seus antigos proprietários. Na coleção Pirelli/MASP, as fotografias de Preising foram colecionadas de modo avulso, sem referência às séries das quais fazem parte. É possível associar tal procedimento à própria proposta da Coleção Pirelli/MASP de Fotografia que considera as imagens adquiridas como "obras de autor" e as desvincula de suas eventuais aplicações.

Em relação à entrada no museu histórico e no arquivo, observa-se uma preocupação maior com o contexto e com a preservação de séries, principalmente nas coleções que levam o nome dos antigos proprietários das fotografias, como por exemplo, Victor Wanschel, no caso do Museu Paulista e Geraldo Rocha e Gustavo Capanema no CPDOC. A prática dos museus de arte se relaciona com um esforço gradativo de atribuir à fotografia a mesma importância das demais artes visuais, no entanto a destacada ênfase para a autoria confere uma condição de autonomia para as imagens, provocando o deslocamento do interesse para longe das condições de produção e circulação. Com isso, são minimizados aspectos fundamentais da biografia das imagens que em muitos casos não foram originalmente produzidas para serem exibidas emolduradas na parede de um museu. Quando a instituição museológica se exime da tarefa de controlar e explicitar as operações de significado envolvidas em sua prática colecionista, somente o trabalho de contextualização pode remontar as trajetórias das imagens que estão sujeitas à apropriação e à migração de circuito.

Figura 19 - À esquerda, cartão-postal, 9 x 14 cm, com marca do fotógrafo Theodor Preising. À direita, fotografia, 46 x 29,9 cm, pertencente à Coleção Pirelli/MASP. À direita, abaixo, o detalhe da área que sofreu recorte na imagem da Coleção Pirelli/MASP.

Outro aspecto que pode ser abordado está relacionado com a preservação da marca comercial de Preising. Nas fotografias que integram os álbuns da coleção Victor Wanschel do Museu Paulista, percebe-se, além da marca do fotógrafo no canto inferior direito, a presença de legendas manuscritas. As inscrições eram feitas no negativo pelo lado da emulsão de modo que ficassem registrados em todas as reproduções realizadas. Na coleção Pirelli/MASP, todas as imagens que continham a marca comercial do fotógrafo ou legendas foram editadas de maneira que não ficassem visíveis (Figura 19), como podemos observar no catálogo e na versão eletrônica da coleção disponibilizada da internet.

O procedimento realizado pela coleção Pirelli/MASP pode ser justificado como opção estética para fins de exposição e publicação do catálogo, no entanto a intervenção não ocorre sem implicações, uma vez que retira uma evidência do caráter comercial e massificado das fotografias no contexto produção. A explicitação da apropriação de

uma produção fotográfica da primeira metade do século XX incorporada a um museu de arte contemporaneamente colabora significativamente para a compreensão do circuito social da fotografia, principalmente nos dias de hoje em que a musealização proporciona valorização e mercadorização das imagens.

Figura 20 - Carnaval na Av. São João, 1940-1949, São Paulo, SP, 30,9 x 46,0 cm, Theodor Preising, CP0754, 13-2004. Fonte: eColeção. Disponível em: <http://www.colecaopirellimasp.art.br>.

Em relação à projeção de memórias privadas na esfera pública, observamos no colecionismo praticado pelo MASP maior dedicação na construção de um discurso e de uma memória da fotografia como expressão autônoma, respaldados pela coleção institucional. Os fotógrafos da primeira metade do século XX quando incorporados, na maioria das vezes, foram negligenciados quanto às particularidades de suas produções e em uma construção teleológica, tratados como se tivessem preparado o terreno para os fotógrafos contemporâneos que estavam por vir. Por sua vez, a empresa multinacional Pirelli conseguiu imprimir e ativar sua marca a cada edição realizada num espaço público com lei de incentivo federal (Lei Rouanet).

Figura 21 - À esquerda, revista *S. Paulo* (44,5 x 32 cm), n. 3, 1936, p. 10-11. Acervo IEB-USP. À direita, acima, fotografia (30,9 x 46,0 cm) pertencente à Coleção Pirelli/MASP (CP0754).

No Museu Paulista e no CPDOC, com a preocupação de preservação do princípio de proveniência, as coleções ou arquivos recebem o nome de seus antigos proprietários, prática que pode ser considerada como uma projeção institucional de memórias privadas na esfera pública, no entanto, o procedimento mantém dados do contexto de produção e circulação e pode incentivar doações que talvez não fossem realizadas anonimamente. Como as práticas curatoriais das instituições não são estanques, vale destacar que na mobilização dos objetos pelo Museu Paulista, por exemplo, priorizam-se os problemas históricos e a explicitação do percurso dos objetos até se tornarem documentos históricos no contexto institucional.

As três institucionalizações tratadas, ocorreram em uma temporalidade após um contexto de reconhecimento da fotografia também como documento, que marcou as décadas finais do século XX. Nos espaços ligados à arte, a valorização se deu como documento plástico e nos museus e arquivos, como documento histórico. No âmbito da arte, não apenas em torno do debate sobre seu estatuto como objeto artístico e da condição do fotógrafo como autor, mas também da assimilação da fotografia documental com o reconhecimento do potencial narrativo e icônico de séries fotográficas. Mobilizadas em torno dos gêneros retrato, paisagem e *still life* em museus

de arte, a agência das fotografias pode se sobressair às dos artistas e uma vez estabelecidas como categoria, podem ser incorporadas para preencher lacunas dos acervos. Na coleção do MASP, as fotografias de Preising se juntaram às paisagens de Alice Brill, Benedito Junqueira Duarte, Cristiano Mascaro, Eduardo Castanho e Hildegard Rosenthal. No CPDOC, as fotografias estavam entre os itens dos arquivos pessoais de personalidades políticas (Capanema e Rocha) e mantiveram o vínculo com os conjuntos documentais integrando a catalogação de iconografia, categoria de interesse da instituição assim como manuscritos, entrevistas e impressos. No Museu Paulista, ocorreu o reconhecimento prévio como fonte histórica sem desconsiderar as características estéticas e a condição seriada das fotografias na qual foi conservada enquanto pertenceu a uma coleção particular, biografia pregressa que também teve valorização assim como a do autor. Em todos os casos, a institucionalização tardia das imagens abre espaço para a abordagem sobre a agência das imagens superando-se a discussão sobre intencionalidades que não estavam colocadas no contexto de produção.

III.III. Arte, lembrança, decoração: fotografias de Theodor Preising no circuito contemporâneo de consumo, apropriação e agenciamento de imagens do passado

Contemporaneamente é possível identificar a existência de um circuito de apropriação e consumo de fotografias produzidas por Preising[252]. Deste sistema, que envolve a difusão de práticas memorialísticas nas artes visuais por meio do uso da fotografia como suporte, participam também indivíduos, como observa Ulpiano T. Bezerra de Meneses:

> as imagens (e demais artefatos) têm o potencial de produzir efeitos, gerar transformações, dispor de agência (aqui entendida basicamente como potência de ação). Mais que isso, são integrantes da interação social. [253]

A experiência compartilhada entre os agentes pode estar relacionada com um fenômeno identificado por Andreas Huyssen:

> Desde a década de 1970, pode-se observar, na Europa e nos Estados Unidos, a restauração historicizante de velhos centros urbanos, cidades-museu e paisagens inteiras, empreendimentos patrimoniais e heranças nacionais, a onda da nova arquitetura de museus (que não mostra sinais de esgotamento), o boom das modas retrô e dos utensílios reprô, a comercialização em massa da nostalgia, a obsessiva automusealização através da câmera de vídeo, a literatura memorialística e confessional, o crescimento dos romances autobiográficos e históricos pós-modernos (com suas difíceis negociações entre fato e ficção), a difusão de práticas memorialísticas nas artes visuais, geralmente usando a fotografia como suporte, e o aumento do número de documentários na televisão, incluindo, nos Estados Unidos, um canal totalmente voltado para história: o History Channel. [254]

Guardado o devido deslocamento de contexto, uma vez que Andreas Huyssen trata de Europa e Estados Unidos, observa-se no Brasil, em certa medida, a ocorrência da cultura memorialística a que o autor se refere materializada na apropriação e no consumo contemporâneo das imagens de Preising. Reconhecida a capacidade das imagens de provocar efeitos e sustentar formas de sociabilidade, é possível identificar a existência de um circuito em que estão inseridos os artistas Marco Angeli, Suzana

---

[252] Uma discussão preliminar sobre a problemática foi tratada na comunicação: Eric Danzi Lemos, A 'agência' das imagens: fotografias de Theodor Presing no circuito contemporâneo de apropriação e consumo de imagens do passado, In, 2º Seminário Internacional Cultura Visual & História - GT de Cultura Visual, Imagem e História da ANPUH, Campinas, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), 2014.

[253] Ulpiano Toledo Bezerra de Meneses, História e imagem: iconografia/iconologia e além, In, Ciro F. S. Cardoso, Ronaldo Vainfas (orgs.), Novos domínios da História, Rio de Janeiro, Elsevier, 2012, p. 256.

[254] Andreas Huyssen, Passados presentes: mídia, política, amnésia, In, Seduzidos pela Memória: arquitetura, monumentos, mídia, Rio de Janeiro, Aeroplano, 2000, p. 14.

Garcia e Tacita Dean[255]. Do mesmo circuito participa o casal Douglas e Lúcia Aptekmann, herdeiros e detentores dos direitos autorais das fotografias de Preising. Todos os citados mobilizam e de certa maneira são mobilizados pelas fotografias produzidas por Preising no período em que esteve em atividade no Brasil entre as décadas de 1920 e 1940.

Douglas Aptekmann, herdeiro e detentor dos direitos autorais das imagens de seu bisavô, é o responsável juntamente com sua esposa Lúcia Aptekmann, pela conservação do arquivo. Em entrevista à revista *FhoxSP* em 2006, o casal conta que por volta de 2002, Douglas Aptekmann encontrou o conjunto de fotografias no porão da casa do avô, Carlos Preising (1912-2011) e iniciou o processo de catalogação das imagens[256]. Também como forma de garantir a manutenção e a preservação do arquivo, os herdeiros comercializam reproduções de imagens de Preising para um circuito de decoração de ambientes[257] (Figura 22). São oferecidas ampliações artesanais e digitais a partir de negativos originais em vários tamanhos e em diversos materiais como adesivo, canvas, cerâmica, fibra de vidro, fórmica, lona, madeira (MDF), tecido e vidro[258]. Entre os clientes estão instituições financeiras como o *Banco Banif* em São Paulo e Rio de Janeiro e a *Hellner Seguradora* em São Paulo, restaurantes como o *Nova Opção Grill* em São Paulo e o *Barão do Café* em Santos, além de escritórios como o *Miranda Lynch & Kneblewski Propriedade Intelectual*, o *Shopping Anália Franco* e imóveis residenciais.

[255] As trajetórias dos artistas serão apresentadas mais adiante.
[256] Cf. Loana da Silva Pinto, Acervo com 14 mil fotografias do Brasil nas décadas de 20 a 40, In, FhoxSP, n. 9, janeiro, 2006. Disponível em: <http://www.fhoxsp.com.br/09/materias_05.php>. Acesso em: 18 jan. 2010.
[257] O casal também disponibiliza imagens para exposições, galerias, publicações acadêmicas e culturais.
[258] Cf. site Brasil Antigo. Disponível em: <http://www.brasilantigo.com.br>. Acesso em: 19 ago. 2011.

Figura 22 - À esquerda, série de fotografias de Preising adquiridas pelo *Banco Banif* em São Paulo. À direita, painel instalado no Shopping Anália Franco com fotografia de Preising. Fonte: Site Brasil Antigo. Disponível em: <http://www.brasilantigo.com.br>.

Em 2009, os herdeiros forneceram uma fotografia produzida por Preising para a mostra *Casa Cor Campinas*[259] realizada no casarão do Parque Ecológico Monsenhor Emílio José Salim[260]. O tema do evento foi "Hospedaria de Café", entre os 54 ambientes desenvolvidos, destaca-se o pavimento superior do imóvel dividido em três alas: hóspedes, convívio e família. Na parte inferior, foram instalados os ambientes como sala de imprensa e uma loja. Segundo os organizadores da mostra, por tratar-se de um bem tombado pelo Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Artístico, Arqueológico e Turístico do Estado de São Paulo (Condephaat), todas as intervenções realizadas foram reversíveis. No espaço designado para a degustação de café foi aplicado um painel com uma fotografia de Preising (Figura 23), conforme descreve a legenda em site de divulgação do evento:

> Degustação do Café. Um grande painel assinado pelo fotógrafo alemão Theodor Preising chama a atenção no ambiente das arquitetas Rita Homem de Melo e Fernanda Amaral e da engenheira civil Sissa Bianco. Ele remete aos tempos do ciclo cafeeiro no interior paulista, nos anos 30. Logo abaixo, uma bancada de inox abriga armário de MDF, além de frigobares com portas de vidro. Na parede revestida de juta, armários de madeira de linhas retas dão ar de modernidade. [261]

---

[259] Cf. Casa Cor Campinas 2009. Disponível em: <http://casa.abril.com.br/coberturas/mostras-decoracao/casa-cor-campinas-resgata-historia-interior-sao-paulo_495794.shtml>. Acesso em: 15 dez. 2015.

[260] O Parque Ecológico foi construído na localidade em que foi fundada, em 1806, a Sesmaria e Engenho Fazenda Mato Dentro por Joaquim Aranha Barreto de Camargo (1769-1844). Em 1820, a propriedade foi herdada por sua filha, Maria Luzia de Sousa Aranha (1797-1879), a viscondessa de Campinas, e por seu genro e sobrinho, Francisco Egydio de Sousa Aranha (1778-1860). O local foi incorporado em 1937 pela Secretaria de Agricultura do Estado de São Paulo como estação experimental do Instituto Biológico e em 1987 foi transformado em parque ecológico pelo governo estadual.

[261] Cf. Flickr "Casa.com.br". Disponível em: <http://www.flickr.com/photos/casacombr/3910532448>. Acesso em: 15 dez. 2015.

Figura 23 - Degustação do Café, na Casa Cor Campinas 2009. Fonte: Flickr "Casa.com.br". Disponível em: <http://www.flickr.com/photos/casacombr/3910532448>.

Douglas Aptekmann mantém também colaboração com a artista Suzana Garcia através da disponibilização de imagens. A artista nascida em São Paulo em 1966 formou-se em Artes Plásticas pela Escola Panamericana de Arte em 1983 e em Engenharia Química e de Produção em 1989 pela Faculdade de Engenharia Industrial (FEI)[262]. Garcia realizou cursos de História da Arte no Masp entre 1993 e 1994, workshops em ateliê de gravura no Museu Lasar Segall e participou do curso de restauro de obras de arte sobre papel no *Centro Técnico Templo da Arte* em São Paulo. A artista integra atualmente o *Estúdio Contempoarte* do curador e artista Waldo Bravo e é ligada também ao *Sciacco Studio* da curadora e artista Tânia Sciacco. Em cerca de 25 anos de atuação como artista realizou aproximadamente 14 exposições individuais e 60 coletivas, entre salões nacionais e internacionais, incluindo as bienais de Roma e Florença. Entre outras premiações, recebeu uma medalha de ouro no *Salão de Cannes* na França em 2007.

Suzana Garcia possui trabalhos expostos em museus como o Museu de Pomezia na Itália, Museu da Universidade do Vale do Itajaí (Univali) em Santa Catarina, Museu

[262] Cf. site de Suzana Garcia. Disponível em: <http://suzanagarcia.com.br/artista>. Acesso em: 15 dez. 2015.

de Arte do Esporte Olímpico da Secretaria Municipal de Esportes, Lazer e Recreação de São Paulo (SEME), Museu de Arte do Parlamento de São Paulo na Assembléia Legislativa do Estado de São Paulo e Museu de Itápolis. Em espaços públicos como o Tribunal de Justiça de São Paulo, Prefeitura Municipal de Cannes na França, Prefeitura Municipal de Caieiras e no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) em São Paulo. Além de espaços privados como o *Banco Banif* de Lisboa em Portugal, *Aquanima Brasil* do grupo *Santander*, *Metropolitan Transp*, *Ventura Holding* do grupo *Aché Laboratórios*, *Grupo Habib's/Ragazzo*, entre outros.

A série "São Paulo Antiga", em que a artista realiza pinturas a partir de fotografias, é uma de suas mais conhecidas, segundo a autora:

> Esta Série nasceu em 2004, e me acompanha até hoje. Sem dúvida é a que faz maior sucesso e a minha preferida. Me fascina o fato de que o tempo parece aprisionado. Nunca me preocupei em criar um estilo próprio, mas aí está ele.[263]

Figura 24 - À esquerda, painel em canvas 200 x 200 cm com ampliação de fotografia de Preising. À direita, o painel após a intervenção de Suzana Garcia. Fonte: Site "Brasil Antigo". Disponível em: <http://www.brasilantigo.com.br>.

Alguns trabalhos da série "São Paulo Antiga" foram realizados a partir de fotografias de Preising fornecidas por Douglas Aptekmann, como, por exemplo, um painel produzido a partir de uma fotografia tomada durante o carnaval de 1936 na Avenida São João (Figura 24) e outro a partir de uma fotografia da Praça do Patriarca em São Paulo (Figura 25).

[263] Cf. site de Suzana Garcia. Disponível em: <http://suzanagarcia.com.br/artista/serie-sao-paulo-antiga>. Acesso em: 15 dez. 2015.

A artista utiliza técnica mista, como carvão e tinta acrílica, por exemplo, para realçar elementos da fotografia e traçar a arquitetura ausente na ocasião da tomada. Oscar D'Ambrosio, jornalista, mestre em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP) e integrante da seção Brasil da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA), assim descreveu o trabalho da artista:

> O processo criativo tem como uma de suas bases fotografias. Elas são escolhidas pelo conjunto plástico e por seu poder de gerar memórias históricas. A evocação do passado convive, assim, com interferências do presente. Está ali a história já feita, cristalizada, e a que o tempo todo dia reconstitui. A atitude presente em cada trabalho se manifesta com carvão e tinta acrílica num processo de reconstrução da fotografia. Há assim um viés contemporâneo, no sentido de mescla de técnicas e de temporalidades. O importante é apreender naquilo que se vê como resultado final um processo de construção mental de uma imagem. [264]

[264] Cf. José Luiz Ribeiro, Suzana Garcia, In, Elite Luxury, n. 66, ano XIII, 2012. Disponível em: <http://www.elitemagazine.com.br/materias/66/arte/suzana/suzana.html>. Acesso em: 15 dez. 2015.

Figura 25 - Suzana Garcia, Praça do Patriarca, tinta acrílica sobre tela, s/d. Aplicação em escritório em São Paulo. Fonte: Site "Suzana Garcia". Disponível em: <http://suzanagarcia.com.br>. Acesso em: 15 dez. 2015.

Outro artista inserido no circuito é Marco Angeli, nascido em São Paulo em 1953, filho de Mário Angeli, desenhista e pintor como seu pai, Rocco Angeli[265]. Angeli começou a desenhar profissionalmente em 1969, estagiando no estúdio de arte de uma agência de propaganda na Rua Barão de Itapetininga no centro de São Paulo, que realizava ilustrações de produtos para anúncios em jornais. Aos 16 anos realizou um curso particular de desenho e pintura com o artista plástico italiano Dante Embrione, o aprendizado das técnicas de aquarela e pintura a óleo, rendeu-lhe um trabalho como assistente no estúdio do artista italiano, criando ilustrações com auxílio de aerógrafo para embalagens, folhetos, anúncios e displays. Os artistas participavam de todo o processo de produção, do fotolito até a impressão realizada na gráfica *Excelsior*.

Do estúdio de Dante Embrione, Angeli foi para o estúdio do ilustrador Nairo Watson, lá fazia ilustrações misturando aquarela e aerógrafo para embalagens da *Cica*, ilustrações para uma enciclopédia e trabalhos para editoras. Em 1972, foi trabalhar no ateliê do artista plástico Kenji Fukuda, que tinha trabalho comercial voltado para a produção de catálogos, folhetos e malas diretas. No início de 1975, foi trabalhar na *Editora Abril* com o projeto gráfico e a direção de arte do *Noticiário da Moda* (NM).

[265] Cf. Site de Marco Angeli. Disponível em: <http://www.marcoangeli.com.br>. Acesso em: 15 dez. 2015.

Paralelamente ao trabalho de direção de arte, continuou a ilustrar para a área comercial da revista como *freelancer* responsável por parte dos anúncios veiculados na *NM* e outras publicações da editora, como *Cláudia* e *Playboy*[266]. Em 1979, Angeli encerrou sua agência e começou a trabalhar como prestador de serviços para agências de propaganda na área de criação, no ano seguinte, em 1980, criou o *Studio Angeli*. Em 1984, transformou em pintura vários projetos esboçados para esculturas em madeira e criou uma primeira série de 15 telas abstratas no formato aproximado 100 x 150 cm usando técnica mista. Esta série foi adquirida por uma rede de restaurantes de *fast-food* estadunidense. Em 1986, realizou sua primeira mostra de abstratos na galeria do *Banco Real*, na Avenida Paulista, em São Paulo.

Depois da experiência abstracionista, o artista voltou para o figurativo e os temas privilegiados em sua pintura foram a noite da cidade de São Paulo e a Avenida Paulista. Em 1990, Angeli pintou uma série representando a madrugada da Avenida Paulista posteriormente exibida na galeria *Chap Chap*, na Rua 13 de Maio em São Paulo. Em 1994, projetou uma série de figurativos com cerca de 50 telas, que foram adquiridas antes do término, principalmente pela rede de *fast-food*. Sobre a série de pinturas com a temática urbana, intitulada "The Cities", Marco Angeli comenta:

> A expressão artística, enquanto verdadeira, sempre é a impressão digital do próprio artista, ou sua alma, o reflexo de sua vivência. Assim como soa falso o texto escrito por um escritor sobre um tema que ele desconhece ou conhece pouco, também o é com a pintura, meu fascínio. E o foco central de todo meu trabalho sempre foi o ser humano. Sou fascinado pelas histórias das pessoas. Quando retrato as cidades e sua história o que está ali é a sensação do menino que, levado pela mão do pai, passeava por ela assombrado pelos edifícios, e que observava, maravilhado, cada detalhe das estátuas imponentes, dos arabescos de seus portões de ferro artesanais, da luz incidindo por suas ruas.[267]

[266] Em 1977 o artista se desligou da Abril e criou a agência de propaganda Lapix para atender especialmente o segmento das confecções, mantendo clientes como a Hoechst do Brasil, Ellus, Zoomp, Triton, entre outros. No período, começou também a ilustrar as capas da revista Interview. A revista, publicada nos EUA, era de propriedade de Andy Warhol e a publicação brasileira, dirigida por Cláudio Schleder e Richard Raillet, seguia a mesma linha gráfica e editorial. Outros artistas como José Zaragoza, Newton Mesquita, Rodolfo Vanni, Cláudio Tozzi e o próprio Richard Raillet também faziam as capas da Interview.

[267] Cf. site de Marco Angeli. Disponível em: <http://stu306.wix.com/marcoangeli#!são-paulo>. Acesso em: 10 dez. 2015.

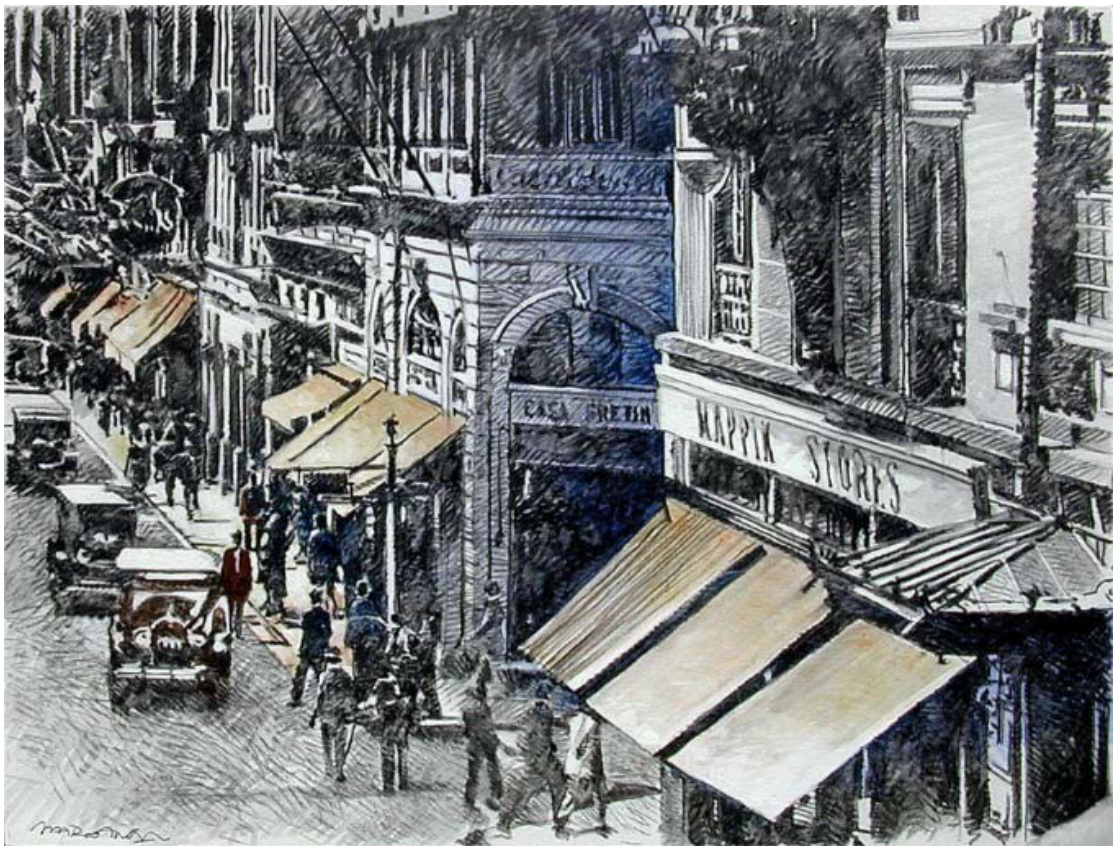


Figura 26 - Marco Angeli, Rua de São Bento, São Paulo, 1929, 130 x 100 cm, carvão e acrílico sobre canvas, junho de 2010. Disponível em: <http://angeliretratosdavida.blogspot.com.br/2010/07/rua-sao-bento-1929-by-marco-angeli.html>.

Figura 27 - Theodor Preising, São Paulo, n. 19, Rua São Bento, c. 1929, fotografia, 24 x 18 cm. Fonte: Cadernos de Fotografia Brasileira - São Paulo, 450 anos, São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2004, p. 123.

Em uma de suas pinturas, "A Rua de São Bento em 1929", realizada em 2010 (Figura 26), Marco Angeli usou como base uma fotografia registrada por Preising no final da década de 1920 (Figura 27)[268]. O artista obteve a imagem pela via do colecionismo privado de Luiz Fernando de Abreu Sodré Santoro, fundador da *Sodré Santoro Leiloeiros*[269], ligado ao Sindicato dos Leiloeiros Oficiais do Estado de São Paulo, onde atuou como presidente por três mandatos consecutivos entre 2001 e 2010. Em sua apropriação, Angeli não preserva o crédito de Preising, talvez por ter tido acesso a um postal não creditado. Trata-se de uma recriação com outros materiais, mas fortemente ancorada na fotografia, auferindo um caráter nostálgico às telas. O apego ao

[268] Objeto de análise no Capítulo II.

[269] Desde 2005, Marco Angeli produz para Fernando Santoro e Otávio Santoro séries de obras que incluem *portraits*, uma série sobre dança, cidades do mundo, entre outras. Em 2010, 25 trabalhos sobre as cidades de São Paulo, Nova York, Rio de Janeiro, Paris e Londres, por iniciativa dos Santoro, estão expostas permanentemente em São Paulo na Casa Sodré Santoro, localizada na Avenida Brasil, 478, em São Paulo. Cf. site. Disponível em: <http://angeliretratosdavida.blogspot.com.br/2010/08/exposicao-permanente-marco-angeli.html>. Acesso em: 15 dez. 2015.

passado também pode ser observado nos textos publicados no site do artista e em suas pinturas.

Por último, a artista Tacita Dean, nascida em 1965 em Canterbury no Reino Unido, estudou na Falmouth School of Art e na Slade School of Fine Art antes de mudar-se para Berlim onde reside e trabalha. A artista visual, reconhecida principalmente pela utilização e pela intervenção em suportes como o filme e a fotografia para registrar a passagem do tempo, realizou exposições individuais na Tate Britain de Londres (2001), MACBA de Barcelona (2001), Tate St Ives (2005), Schlauger na Basileia (2006), Solomon R. Guggenheim Museum, Nova York (2007), Nicola Trussardi Foundation em Milão (2009), ACCA em Melbourne (2009), MUMOK em Viena (2011), Turbine Hall (Unilever Series), Tate Modern de Londres (2011) e New Museum de Nova York (2012). Entre as mais recentes exposições, destacam-se a do The Fabric Workshop and Museum na Filadélfia e seu último projeto de cinema, JG, na Arcadia University Art Gallery na Filadélfia (2013). Dean participou ainda de diversas exposições coletivas, como a Bienal de Veneza (2003, 2005, 2013), a Bienal de Sydney (2005 e 2014), a Bienal de São Paulo (2006 e 2010) e recentemente participou da dOCUMENTA (13) em 2012.

Em 2013, o Instituto Moreira Salles trouxe ao Brasil a primeira exposição individual de Tacita Dean na América Latina. A mostra, especialmente produzida para o público brasileiro, contou com onze filmes e sete obras em papel. Foram também exibidos trabalhos inéditos feitos a partir de fotografias e cartões-postais antigos do Rio de Janeiro. Os postais que integram a série *Found Gigi I-IV [Encontrando Gigi I-IV]* (2013) foram comprados por Tacita Dean em viagem feita ao Rio de Janeiro em 2012. As imagens dos postais registram paisagens do Rio de Janeiro do início do século XX com intervenções do remetente. Um dos postais que retrata o Palácio Monroe (demolido em 1976), foi produzido por Preising, podendo ser identificado por sua marca comercial (Figura 28).

Os três artistas envolvidos no circuito, Marco Angeli, Suzana Garcia e Tacita Dean, guardadas suas particularidades, se apropriaram das fotografias de Preising por diferentes vias e fizeram uso das materializações fotográficas do passado de maneiras diferentes.

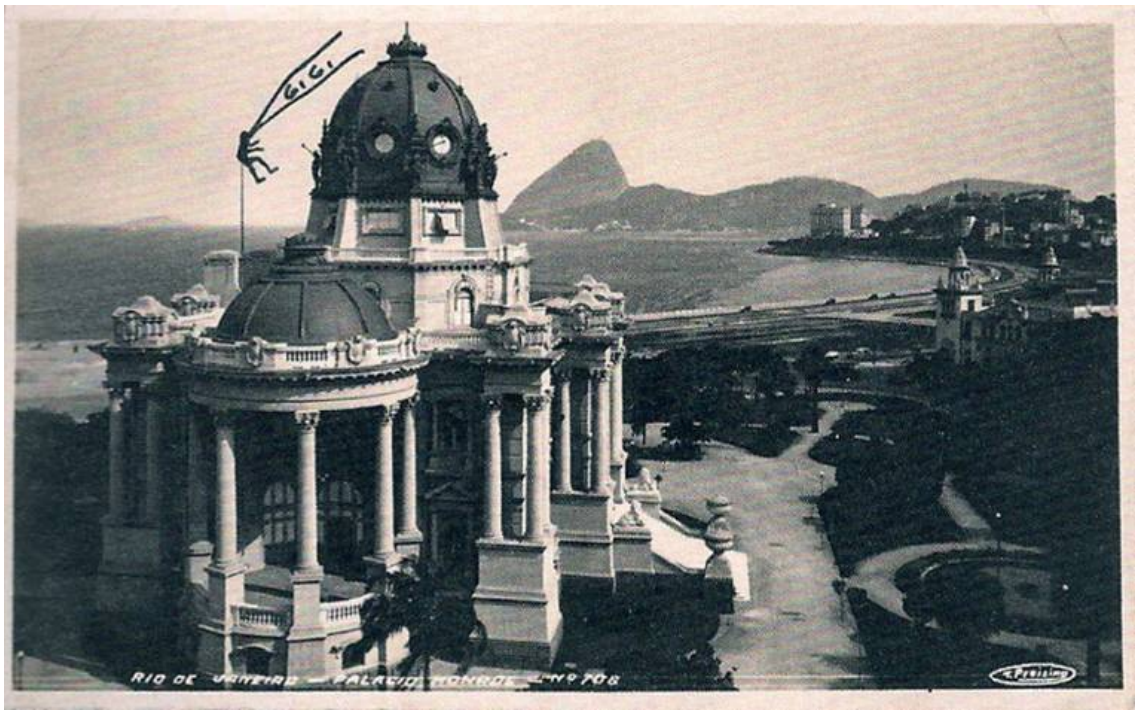


Figura 28 - Theodor Preising, Rio de Janeiro - Palácio Monroe, c. 1929, cartão-postal, 9 x 14 cm. Integra o conjunto Found Gigi I-IV, 4 cartões-postais encontrados, 2013. Fonte: Tacita Dean: a medida das coisas, São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2013, p. 85.

No âmbito da circulação, mais do que identificar e discutir intencionalidades no contexto de produção, vale investigar, como sugere Ulpiano Toledo Bezerra de Meneses[270], o potencial icônico e a capacidade de provocar efeitos das imagens que as capacitaram para a apropriação e possibilitaram sua reativação contemporânea.

Em geral, tratam-se de paisagens urbanas com acentuada presença de elementos contextualizadores, como edificações, vias públicas, automóveis, transeuntes, etc., captados pela câmera de Preising, que mobilizava convenções visuais do período. Mais do que vistas, as fotografias de Preising são portadoras de um determinado olhar para a cidade preocupado com a urbanização, a circulação de pessoas e mercadorias, conformando cenas urbanas que permitem a visualização da representação de tipos sociais, arquitetônicos, paisagísticos, etc. Muito embora, a ideia de vista implicando a intenção de inserir o receptor em determinado ponto de observação esteja colocada, o que talvez tenha chamado a atenção dos agentes na apropriação contemporânea, seja a composição de espécies de sínteses de uma realidade cotidiana urbana da primeira

[270] Ulpiano Toledo Bezerra de Meneses, A fotografia como documento - Robert Capa e o Miliciano abatido na Espanha: sugestões para um estudo histórico, In, Revista Tempo, Niterói, Universidade Federal Fluminense, v. 7, n. 14, jan., 2003, p. 131-151.

metade do século. Sendo assim, a produção das imagens, que no contexto de produção visava principalmente uma clientela de imigrantes e cidadãos locais interessados em adquirir lembranças e suvenires, conseguiu extrapolar sua época e agir sobre indivíduos ao longo do tempo. No contexto contemporâneo de atribuição de novos sentidos à memória histórica e de valorização, consumo e apropriação do passado, o potencial icônico das imagens produzidas de Preising continuam tendo efeitos. No consumo e nas apropriações das paisagens urbanas de São Paulo e Rio de Janeiro, por exemplo, além do recorte regional dos usos, tratam-se de escolhas pelo contexto de urbanização das capitais entre os anos de 1920 e 1930.

As séries de Preising com registros urbanos da década 1940 não costumam ser tão encontradas como as das décadas anteriores, o que pode estar associado à disponibilidade das imagens, uma vez que coincidem com um período de massificação da produção fotográfica em suportes acessíveis como o cartão-postal, enquanto as escolhas atuais não contemplam algumas localidades como o serpentário do Instituto Butantã, largamente fotografado durante a década de 1920, com circulação ampla no período. Também não ganham destaque na reativação recente, os registros de ferrovias como a São Paulo Railway. A preferência ocorre pelas regiões centrais da cidade ou por localidades consideradas históricas em São Paulo no ciclo de urbanização que antecedeu a intensificação da verticalização ocorrida após os anos 1940. A recepção contemporânea da paisagem rural se deu num contexto bastante específico de um evento com definição temática sobre o café em um espaço anteriormente ligado à cultura cafeeira, no entanto, no arquivo legado por Preising, a temática rural predomina. Os registros da cultura da banana, da laranja e do algodão também têm menor interesse nos usos mais próximos aos dias de hoje. O elemento passadista ligado à desilusão com o presente e o futuro pode ser uma chave para o entendimento desses consumos e apropriações. Determinados grupos sociais encontram registros cristalizados nas imagens que evocam sentimento contraditório de nostalgia e, em alguns casos, reivindicam ordenações urbanas e idealizações que foram produzidas pelo fotógrafo no contexto de tomada por se tratarem de escolhas e recortes do que era considerado apresentável sem revelar desigualdades e contrastes.

IV. Considerações Finais

Apresentados os capítulos, espera-se que a proposta de articulação entre a biografia de Preising e a biografia de sua produção fotográfica tenha sido alcançada com os objetivos estabelecidos.

No capítulo I, em que se procurou mapear a atividade profissional de Preising não apenas de modo singularizado, mas a partir de uma perspectiva mais alargada em termos de um campo profissional em formação, nota-se que os fotógrafos retratistas tiveram mais condições de se especializar, embora alguns ainda diversificassem a produção com a prestação de serviços de documentação fotográfica e produção de álbuns de vistas e cartões-postais como editores ou em colaboração com casas editoras. Dentro do ramo da documentação havia também a possibilidade de especialização em torno de algumas áreas, como por exemplo, registros urbanos de arquitetura ou da atividade agrícola, que se traduziam no arquivo dos fotógrafos em séries temáticas que podiam ser reaproveitadas em outros circuitos, como no caso de Preising, criando novamente uma condição de diversificação. A necessidade de subsistência dos produtores e a existência de um mercado em São Paulo, que apresentou considerável consumo das produções fotográficas com aplicação utilitária e o pouco espaço para produções autônomas, adiou para as décadas seguintes uma especialização mais definitiva, assim como a estruturação do campo em termos de autonomia de produtores e de suas produções.

No segundo capítulo, no qual abordou-se circuitos em que as fotografias de Preising se inseriram no contexto de produção e que na decorrência do trânsito se concentraram em arquivos ou se dispersaram, pontuou-se a complexidade destes conjuntos fotográficos que podem ser, ao mesmo tempo, fruto de encomendas e decorrentes de atividades institucionais, que também podem incluir séries com relativo grau de autonomia, mas ainda comprometidas com o mercado receptor. Nos rearranjos colecionistas ou arquivísticos, alguns aspectos contextuais mostram recortes temáticos que inevitavelmente gravitam em torno do núcleo do arquivo legado por Preising sob a guarda dos herdeiros, mas sinalizam também para difusões que escapam e tendem ao descarte, que é um destino possível do meio fotográfico. Destaca-se a importância do

suporte material do cartão-postal e sua característica direcionada à circulação e item colecionável que, em muito casos, garante sua sobrevivência e usos posteriores com ou sem dados contextuais. A combinação imagem e texto de legenda, por mais contextualizadora que seja, pode não recuperar a autoria, que é uma chave para biografia do produtor e fundamental para o uso documental, mas prescindível em leituras cristalizadas do passado. No caso das fotografias com circulação destacada das demais, verifica-se que o processo opera com uma combinação de fatores envolvendo o potencial icônico associado aos atributos formais, assim como a relevância do circuito e por último, a disponibilidade e acessibilidade em repertórios constituídos.

No terceiro e último capítulo, no qual a proposta foi compreender, para além dos circuitos já percorridos, a participação das fotografias de Preising em sistemas de ação de que participam agentes sociais, percebe-se a mudança nas interações em diferentes períodos sob distintas noções de temporalidade e as alterações no estatuto da fotografia, mais ou menos reconhecida em determinados circuitos, como o artístico, por exemplo. Verificou-se que, em alguns casos, as mediações têm participação decisiva na inserção em circulação e no destino posterior dos objetos, mais do que as suas características próprias ou a intencionalidade de seu produtor. As fotografias incorporadas em diferentes contextos institucionais, geralmente são valorizadas como documento, considerando seu conteúdo documento plástico portador de elementos de subjetividade e também históricos. Finalmente, quanto à tendência da fotografia de alternar mais de circuito que outras manifestações artísticas, destaca-se a relação com sua característica principal, a reprodutibilidade, tal elemento intrínseco ao fotográfico faz com que, por mais que exista o controle a partir de categorias e conceitos de autoria e obra como no circuito artístico, podem ocorrer difusões paralelas com descolamentos contextuais que, de acordo com a apropriação, possibilitam a geração de ressignificações não previstas pela intencionalidade do produtor na dimensão da produção.

A produção fotográfica de Preising, entre as décadas de 1920 e 1940 no Brasil, foi marcada inicialmente por uma inserção específica em um campo profissional em gênese, que não se ancorou na produção de retrato de ateliê como a maioria dos agentes atuantes no período, que também tiveram produção conhecida de paisagens, como por exemplo, Aurélio Becherini, Guilherme Gaensly, Max Rosenfeld, Otto Rudolf Quaas,

Valério Vieira e Vincenzo Pastore. A produção de Preising se assemelhou a produção de Ottokar Achtschin, porém, o fotógrafo alemão exerceu também a atividade de editor, o que proporcionou o controle sobre toda a cadeia produtiva e autoral, ocupando uma lacuna do mercado de postais com fechamento dos estabelecimentos de Ferruccio Manzieri e Antonio Malusardi no início da década de 1920. Preising também colocava à venda seus álbuns e cartões-postais na *Casa Rosenhain* no centro da cidade, que foi também a editora dos postais de Achtschin. Na dupla atividade de fotógrafo e editor, Preising se aproximou das produções de Gustavo Prugner e Reynaldo Ceppo no período. As produções de Achtschin e Prugner foram interrompidas pelo falecimento de ambos no inicio da década de 1930. Reynaldo Ceppo, que produziu cartões-postais durante a década de 1920 com a marca "R. Ceppo", se encaminhou para a fotografia de imprensa no jornal *O Estado de S. Paulo* onde permaneceu até o falecimento em 1982.

Além da consolidação no mercado fotográfico, Preising conciliou a atividade de editor com a prestação de serviços para a Secretaria de Agricultura do Estado de São Paulo, o que lhe abriu uma série de outros circuitos no ramo da documentação fotográfica e na fotografia de imprensa no *Touring Club do Brasil*, na revista *S. Paulo* e no Departamento de Propaganda e Publicidade do Estado de São Paulo, que se tornou anos depois o DEIP, braço estadual paulista do DIP. A inserção nesses veículos e órgãos não apenas gerou a produção de novas séries que alimentaram o arquivo profissional do fotógrafo, como também o repertório do fotógrafo foi constantemente mobilizado e apropriado durante estes vínculos. Na revista *S. Paulo*, por exemplo, a produção de Preising nos anos 1920 ligada ao mercado de álbuns e postais e ao órgão público que encomendava a documentação da produção agrícola, se juntou com a produção pautada pela revista em companhia de BJ Duarte. O conjunto foi mobilizado pelo artista Lívio Abramo contratado anonimamente pela revista, na composição de fotomontagens que articulavam técnica e forma modernistas com o conteúdo e o discurso conservador da revista. A fórmula das fotomontagens e apropriações da *S. Paulo* foi repetida pelo DEIP, porém sem o tom vanguardista de Abramo. Na Feira Mundial de Nova York, Preising se consolidou como o único representante exclusivamente paulista no evento.

Preising mobilizou em sua produção atributos formais e icônicos com grande potencial para consumo e apropriação em campos variados, como o de artes, de

antiquariato e de estudos históricos. A intensidade das aproximações é acompanhada da noção de temporalidade e do estatuto da fotografia em cada período. A reprodutibilidade, que é marca do fotográfico e propulsora dos múltiplos trânsitos que são processos que sustentam a cultura visual, por vezes dissipa o aspecto autoral, mas em outras ocasiões conserva, assim como outros elementos e atributos que podem ser contextualizados sem prejuízo para a produção de Preising como bem cultural. Na disputa contemporânea pelo fotográfico entre a chamada fotografia de autor, a fotografia como meio para outras experimentações e a fotografia como prática social, retomar o entendimento de uma produção do início do século como a de Preising, coloca em evidência dinâmicas e processos sociais, além da própria biografia do produtor e de sua produção, tomados como memória e objeto da escrita histórica da cultura visual e da visualidade. A existência de um arquivo fotográfico e de uma multiplicidade de cópias em circulação, inevitavelmente, provoca a reflexão e coloca em xeque possíveis narrativas idealizadas sobre a produção de Preising e de seus contextos. Uma abordagem formalista com a tentativa de encaixar o fotógrafo e sua produção nos moldes do pictorialismo, da *straight photography* ou da fotografia moderna, além de reduzir a produção do fotógrafo que sem dúvida extrapolou esses limites, afastaria a possibilidade de percorrer cada um dos circuitos, desde a produção até a apropriação e a ação, pensando nas mediações, interações sociais e significados, conforme os objetivos deste trabalho.

Por fim, espera-se que o presente trabalho possa se constituir como contribuição para o entendimento da fotografia como prática social.

V. Referências bibliográficas

Livros

ANDRADE, Oswald de. Memórias sentimentais de João Miramar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

ANGOTTI-SALGUEIRO, Heliana. O olho fotográfico: Marcel Gautherot e seu tempo. São Paulo: MAB-FAAP, 2007.

APPADURAI Arjun. A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural. Niterói: EdUFF, 2008.

BANN, Stephen. Parallel Lines: Printmakers, Painters and Photographers in Nineteenth-century France. New Haven & London: Yale Universitiy Press, 2001.

BOURDIEU, Pierre. As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CADERNOS DE FOTOGRAFIA BRASILEIRA - SÃO PAULO, 450 ANOS. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2004.

CAMARGO, Mônica Junqueira de; MENDES, Ricardo. Fotografia: cultura efotografia paulistana no século XX. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

CARAFFA, Costanza; SERENA, Tiziana. Photo Archives and the Idea of Nation. Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, 2015.

CAVALCANTI, Lauro. Moderno e brasileiro: a história de uma nova linguagem na arquitetura (1930-60). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

ERMAKOFF, George. Rio de Janeiro 1900-1930: uma crônica fotográfica. Rio de Janeiro: G. Ermakoff Casa Editorial, 2003.

FERNANDES JUNIOR, Rubens. Labirinto e identidades: panorama da fotografia no Brasil (1946-98). São Paulo: Cosac Naify, 2003.

_____. Papéis efêmeros da fotografia. Fortaleza: Tempo d'Imagem, 2015.

GELL, Alfred. Art and agency: An anthropological theory. Oxford: Oxford University Press, 1998.

GERODETTI, João Emilio; CORNEJO, Carlos. Lembranças de São Paulo: A capital paulista nos cartões-postais e álbuns de lembranças. São Paulo: Studio Flash Produções Gráficas, 1999.

_____. Lembranças de São Paulo: O litoral paulista nos cartões-postais e álbuns de lembranças. São Paulo: Solaris Edições Culturais, 2001.

_____. Lembranças do Brasil: as capitais brasileiras nos cartões-postais e álbuns de lembranças. São Paulo: Solaris Editorial, 2004.

_____. Do Brasil para as Américas: nos cartões-postais e álbuns de lembranças. São Paulo: Solaris Edições Culturais, 2008.

GERODETTI, João Emilio; GARBIN, Luciana. Álbum de Retratos - Photographias Brazileiras. São Paulo: Trezmarias Editora, 2012.

GUIMARÃES, Silvana Goulart. Sob a Verdade Oficial: ideologia, propaganda e censura no Estado Novo. São Paulo: Editora Marco Zero, CNPq, 1990.

HARTOG, François. Regimes de Historicidade: Presentismo e Experiências do Tempo. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

HUYSSEN, Andreas. Seduzidos pela Memória: arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

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

KRAUSS, Rosalind. O fotográfico. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

MENDES, Ricardo. Antologia Brasil, 1890-1930: pensamento crítico em fotografia. São Paulo: Funarte, 2013.

PAVILHÃO DO BRASIL: FEIRA MUNDIAL DE NOVA YORK DE 1939. New York: H. K. Publishing, 1939.

RAMOS, Fernão Pessoa; MIRANDA, Luiz Felipe. Enciclopédia do Cinema Brasileiro. São Paulo: Editora Senac, 2000.

SÃO PAULO: DE VILA A METRÓPOLE. São Paulo: Folha de S. Paulo, v. 1, 2012.

SCHMIDT, Carlos Borges. Rasgando horizontes: a Secretaria da Agricultura no seu cinquentenário. São Paulo: Diretoria de Publicidade Agrícola, 1942.

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

TRAVEL IN BRAZIL. Rio de Janeiro: New York World's Fair, 1939.

TURAZZI, Maria Inez. Poses e trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889). Rio de Janeiro: Funarte, 1995.

VIDAL, Armando. Brasil na Feira Mundial de Nova York de 1939. Rio de Janeiro: Imprensa Oficial, 1941.

_____. O Brasil na Feira Mundial de Nova York de 1940: relatório geral, Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, v. 1, 1942.

_____. O Brasil na Feira Mundial de Nova York de 1940: relatório geral, Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, v. 2, 1942.

Artigos

BANN, Stephen. Photographieet reproduction gravée. L'économievisuelleau XIX siècle. Études Photographiques, n. 9, mai., 2001, p. 22-43.

CARVALHO, Maria Cristina Rabelo de; CARVALHO, Vânia Carneiro de; LIMA, Solange Ferraz de; RODRIGUES, Tânia Francisco. Fotografia e História: ensaio bibliográfico. In: Anais do Museu Paulista, São Paulo, Nova Série, v. 2, jan./dez., 1994, p. 253-300.

COMAS, Carlos Eduardo. A Feira Mundial de Nova York de 1939: O Pavilhão Brasileiro. In: Arqtexto (UFRGS), v. 16, 2010, p. 56-97.

FRIZOT, Michel. Os Continentes Primitivos da Fotografia. In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Rio de Janeiro: IPHAN, n. 27, 1998, p. 37-43.

KELSEY, Robin. Les espaces historiographiques de Timothy O'Sullivan; In: Études Photographiques, n. 14, jan., 2004, 4-33.

KOSSOY, Boris. Fotografia. In: ZANINI, Walter (org.). História geral da arte no Brasil. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles/Fundação Djalma Guimarães, 1983, v. 2, p.867-913.

_____. Luzes e sombras da metrópole: um século de fotografia em São Paulo (1850-1950), In: PORTA, Paula (org.). História da cidade de São Paulo: A cidade no Império. São Paulo: Paz e Terra, 2004, v. 2, p. 387-455.

LACERDA, Aline Lopes de. A 'Obra Getuliana' ou como as imagens comemoram o regime. In: Revista Estudos Históricos, v. 7, n. 14, dez., 1994, p. 241-264.

LATOUR, Bruno. The Berlin Key or How to do Words with Things. In: Paul Graves-Brown (ed.). Matter, Materiality and Modern Culture. London: Routledge, 2000, p. 10-21.

MAKINO, Miyoko; SILVA, Shirley Ribeiro da; LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. O serviço de documentação textual e iconografia do Museu Paulista. In: Anais do Museu Paulista, São Paulo, Nova Série, v. 10/11, n. 1, 2002-2003, p. 259-304.

MENDES, Ricardo. A Revista S. Paulo: a cidade nas bancas. In: Revista Imagens. Campinas: Unicamp, v. 3, dez., 1994, p. 91-97.

_____. São Paulo e suas imagens. In: Cadernos de Fotografia Brasileira - São Paulo, 450 anos. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2004, p.381-487.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. A fotografia como documento - Robert Capa e o Miliciano abatido na Espanha: sugestões para um estudo histórico. In: Revista Tempo, Niterói: Universidade Federal Fluminense, v. 7, n. 14, jan., 2003, p. 131-151.

_____. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. In: Revista Brasileira de História, São Paulo, v. 23, n. 45, jul., 2003, p. 11-36.

_____. História e imagem: iconografia/iconologia e além. In: CARDOSO, Ciro F. S.; VAINFAS, Ronaldo (orgs.). Novos domínios da História. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012, p. 243-262.

_____. Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público. In: Revista Estudos Históricos, Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, v. 11, n. 21, 1998, p. 89-103.

NICKEL, Douglas R. History of Photography: The State of Research. In: The Art Bulletin. New York: College Art Association, v. 83, n. 3, sep., 2001, p. 548-558.

REIS FILHO, Nestor Goulart. Guarujá e faroeste. Quem se lembra?, In: Jornal da Tarde, 26/05/1990, Caderno Sábado, São Paulo, p. 6.

SEGALA, Lygia. A coleção fotográfica de Marcel Gautherot. In: Anais do Museu Paulista, São Paulo, Nova Série, v. 13, n. 2, jul./dez., 2005, p. 73-134.

Dissertações e Teses

ABDALA, Rachel Duarte. A fotografia além da ilustração: Malta e Nicolas construindo imagens da reforma educacional no Distrito Federal (1927-1930). Dissertação (Mestrado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

BALADY, Sonia Umburanas. Valério Vieira: um dos pioneiros da experimentação fotográfica no Brasil. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) - Programa

de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

CAMPANELI, Juliana Okuda. A fotografia documental no museu de arte: dissonâncias e consonâncias. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) - Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

CARVALHO, Telma Campanha de. A fotografia na imprensa diária paulistana nas primeiras décadas do século XX: O Estado de S. Paulo. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

COSTA, Eduardo Augusto. "Brazil Builds" e a construção de um moderno, na arquitetura brasileira. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

COSTA, Helouise. Da fotografia como arte à arte como fotografia: reflexões sobre curadoria e museu. Tese (Livre-Docência em Teoria e Crítica de Arte) - Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

ESPADA, Heloisa. Monumentalidade e sombra: a representação do centro cívico de Brasília por Marcel Gautherot. Tese (Doutorado em Artes) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

GARCIA, Angela Célia. São Paulo em prata: A capital paulista nas fotografias de Aurélio Becherini (anos 1910-20). Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

GOUVEIA, Sonia Maria Milani. O homem, o edifício e a cidade por Peter Scheier. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

GRATIVOL, Kariny. Viajante incansável: trajetória e obra fotográfica de Theodor Preising. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

GUARDANI, Mariana Gonçalves. Fotógrafos estrangeiros na cidade: campo profissional e imagem fotográfica em São Paulo, 1930-60. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

JUBILATO, Manoella Neres. Edição e estudo de cartas inéditas escritas por Dom Pedro II. Dissertação (Mestrado em Filologia e Língua Portuguesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

KRAUSS, Vivian Wolf. Laboratório, estúdio, ateliê: fotógrafos e ofício fotográfico em São Paulo (1939-1970). Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

MACEDO, Oigres Leici Cordeiro de. Construção diplomática, missão arquitetônica: os pavilhões do Brasil nas feiras internacionais de Saint Louis (1904) e Nova York (1939). Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

PALMA, Daniela. Fotografia: arte e sobrevivência. A trajetória de Hans Günter Flieg. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

PEREIRA, Adriana Maria Pinheiro Martins. A cultura amadora na virada do século XIX: a fotografia de Alberto de Sampaio (Petrópolis/Rio de Janeiro, 1888-1914). Tese (Doutorado em História Social), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

TAKAMI, Marina Castilho. Fotografia em marcha: revista S. Paulo - 1936. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) - Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

Periódicos

A Capital de S. Paulo em 1933. São Paulo: Diretoria de Publicidade Agrícola, 1934.

Ausstellung Deutscher Kunst 1923 - Exposição de Arte Allemã. São Paulo: Rothschild & Cia. Typographia Brazil, 1923.

Boletim de Agricultura (1906-1946). Disponível na Biblioteca Florestan Fernandes da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP (FFLCH-USP).

Brasil Novo (1938-1940). Disponível no Arquivo Público do Estado de São Paulo.

Caderno de Turismo (1947-1948). Disponível no Instituto de Estudos Brasileiros da USP (IEB-USP).

Deutsche Rundschau für Geographie und Statistik, v. 32, A. Hartleben, 1910.

Diário Oficial do Estado de São Paulo. Disponível no Arquivo Público do Estado de São Paulo.

Die Schönheit, v. 20, ano 4, Dresden, 1924.

Guia da Universidade de São Paulo 1953-1954. Disponível na Biblioteca do Museu Paulista da USP (MP-USP).

Monthly Abstract Bulletin from the Kodak Research Laboratories, v. 25, Kodak Research Laboratories, 1939.

Museu de Arte de São Paulo: Coleção Pirelli (2004). Disponível na Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes (ECA-USP).

Nachrichtenblatt für das Photographenhandwerk (Photographische Chronik), v. 23, 1916.

O Estado de S. Paulo (1920-1940). Disponível no Arquivo Público do Estado de São Paulo.

Photographische Chronik, Photographischen Vereins zu Berlin, Wilhelm Knapp, v. 14, 1907.

Revista do Departamento Nacional do Café (1933-1946). Disponível na Biblioteca Florestan Fernandes da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP (FFLCH-USP).

Revista Industrial de S. Paulo (1944-1949). Disponível na Biblioteca Central da Faculdade de Direito da USP (FD-USP).

S. Paulo (1936). Disponível no Instituto de Estudos Brasileiros da USP (IEB-USP).

The Bulletin of the Museum of Modern Art, v. 9, n. 5/6, Jun., 1942.

The National Geographic Magazine (1930-1942). Disponível na Biblioteca Florestan Fernandes da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP (FFLCH-USP).

Touring Club do Brasil: boletim oficial e Touring Club do Brasil: revista mensal illustrada (1933-1936). Disponíveis na Biblioteca Nacional/RJ.

Travel in Brazil (1941-1942). Disponível no Instituto de Estudos Brasileiros da USP (IEB-USP).

Sites

Acervo fotográfico online do IMS. Disponível em: <http://fotografia.ims.com.br>. Acesso em: 10 dez. 2015.

Biblioteca Nacional - Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 25 out. 2015.

Biblioteca Pública de Nova York. Disponível em: <http://digitalcollections.nypl.org>. Acesso em: 25 out. 2015.

Christie's. Disponível em: < http://www.christies.com>. Acesso em: 25 out. 2015.

Brasil Memória das Artes - Funarte. Disponível em: <http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes>. Acesso em: 10 dez. 2015.

Junta Comercial do Estado de São Paulo - Jucesp Online. Disponível em: <http://www.jucesponline.sp.gov.br>. Acesso em: 25 out. 2015.

Lexikon der Fotografen. Disponível em: <http://www.fotorevers.eu/de/fotograf/Samson+!26+Co./>. Acesso em: 25 out. 2015.

The New York Times. Disponível em: <http://www.nytimes.com>. Acesso em: 10 dez. 2015.

Bibliografia consultada

BOURDIEU, Pierre. Questões de sociologia. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

BRUNO, Ernani Silva. Almanaque de memórias: reminiscências, depoimentos, reflexões. São Paulo: Hucitec; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1986.

CARVALHO, Vânia Carneiro de; LIMA, Solange Ferraz de. Fotografia e cidade: darazão urbana à lógica do consumo. Álbuns de São Paulo (1887-1954). Campinas: Mercado de Letras, 1997.

COSTA, Helouise. Aprenda a ver as coisas: fotojornalismo e modernidade na revista “O Cruzeiro”. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1992.

_____. Da fotografia como arte à arte como fotografia: a experiência do Museu de Arte Contemporânea da USP na década de 1970. In: Anais do Museu Paulista, São Paulo, Nova Série, v. 16, n.2, jul./dez., 2008, p. 131-173.

COSTA, Helouise; SILVA, Renato Rodrigues da. A fotografia moderna no Brasil.São Paulo: Cosac Naify, 2004.

DUARTE, Benedito Junqueira. Caçadores de imagens - Nas trilhas do Cinema Brasileiro, Crônicas da memória, vol. 2. São Paulo: Massao Ohno - Roswitha Kempf, 1982.

GASKELL, Ivan. História das Imagens. In: BURKE, Peter (org.). A escrita da História. Novas Perspectivas. São Paulo: Editora UNESP, 1992, p. 237-271.

KOSSOY, Boris. Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo. Cotia: Ateliê, 2007.

MAUAD, Ana Maria. Poses e flagrantes: Ensaios sobre história e fotografia. Niterói: Editora da UFF, 2008.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Rumo a uma "História Visual". In: MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornélia; NOVAES, Sylvia Caiuby (orgs.). O imaginário e o poético nas Ciências Sociais. Bauru: Edusc, 2005, p. 33-56.

Fontes orais

DUARTE, Benedito Junqueira. Depoimento. Entrevistadores: Moracy Oliveira; Máximo Barro; Boris Kossoy e Hans Günter Flieg. Depoimento oral. São Paulo: Museu da Imagem e do Som, 14 de maio de 1981.

FLIEG, Hans Günter. Depoimento. Entrevistadores: Boris Kossoy, Moracy de Oliveira, Paulo Arthur Nascimento e Eduardo Castanho. Depoimento oral. São Paulo: Museu da Imagem e do Som, 21 de maio de 1981.

HESS, Erich. Depoimento. Entrevistadores: Aline Lopes Lacerda; Ana Maria de Lima Brandão e Cássia Maria Mello da Silva. Depoimento oral. Rio de Janeiro: CPDOC da Fundação Getúlio Vargas, 9, 23 e 30 de junho de 1987.

ROSENTHAL, Hildegard. Depoimento. Entrevistadores: Hans Günter Flieg; Moracy Oliveira; Eduardo Castanho e Boris Kossoy. Depoimento oral. São Paulo: Museu da Imagem e do Som, 25 de maio de 1981.

Acervos

Apparecido Jannir Salatini. Coleção particular.

Douglas Aptekmann. Coleção particular.

Esporte Clube Pinheiros. Centro Pró-Memória Hans Nobiling.

MIS - Museu da Imagem e do Som de São Paulo.

Museu Paulista da USP.

Instituto de Estudos Brasileiros da USP.

Instituto Martius-Staden de Ciências, Letras e Intercâmbio Cultural Brasileiro-Alemão.