



UM BRONZE FOTOGÊNICO NA PRAÇA: CARLOS GOMES POR JOÃO TURIN

 10.5935/2177-6644.20210017

A PHOTOGENIC BRONZE ON SQUARE:
CARLOS GOMES BY JOÃO TURIN

UN BRONCE FOTOGÉNICO EN LA PLAZA:
CARLOS GOMES DE JOÃO TURIN

Larissa Guedes Busnardo *

 <https://orcid.org/0000-0002-1605-3356>

Resumo: Este artigo trata dos sentidos que perpassam a invenção de memórias pedagógicas e narrativas políticas nas reproduções fotográficas do busto de Carlos Gomes, realizado de modo fotogênico por João Turin. Ampara-se em documentos visuais para estudo das apropriações da linguagem escultórica pela imagem técnica, assim como nas reflexões teórico-metodológicas de Crary, Henisch e Miceli.


Palavras-chave: Fotografia. Escultura. Paranismo. Carlos Gomes. João Turin.

Abstract: This article is about the meanings that permeate the invention of pedagogical memories and political narratives in the photographic reproductions of the bust of Carlos Gomes, made photogenically by João Turin. It takes support on visual sources to study the appropriations of sculptural language by the technical image, as well as the theoretical-methodological thoughts of Crary, Henisch and Miceli.

Key-words: Photography. Sculpture. Paranismo. Carlos Gomes. João Turin.

Resumen: Este artículo aborda los significados de la invención de memorias pedagógicas y narrativas políticas en las reproducciones fotográficas del busto de Carlos Gomes, hechas fotogénicamente por João Turin. Utilizo documentos visuales para estudiar las apropiaciones del lenguaje escultórico por la imagen técnica, así como las reflexiones teórico-metodológicas de Crary, Henisch y Miceli.

Palabras-clave: Fotografía. Escultura. Paranismo. Carlos Gomes. João Turin.

* Doutoranda em História na Universidade Federal do Paraná (UFPR). Bolsista pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).  <http://lattes.cnpq.br/1690886300255067> - E-mail: lara.busnardo@gmail.com.

Introdução

Antes de estabelecer uma trajetória profissional artística, o morretiano João Zanin Turin (1878-1949) trabalhara como auxiliar de ferreiro, marceneiro e entalhador, experiências que lhe promoveram um aprendizado basilar das ditas artes aplicadas. A habilidade criativa foi aprofundada após seu ingresso enquanto aluno-professor na Escola de Belas Artes e Indústrias, de Mariano de Lima. Com essa experiência, aos dezenove anos, o jovem entalhou seus primeiros estudos de “cabeças, retratos e estátuas” (TURIN, 19--., Manuscrito nº 142) de personagens históricos transformados em heróis nacionais, incluindo um pequeno busto em madeira do compositor brasileiro Antônio Carlos Gomes (1836-1896), pelo qual ele recebeu uma medalha de prata¹. Essa primeira premiação teve papel determinante para a posterior concessão de sua bolsa de estudos para a Real Academia de Belas Artes de Bruxelas, onde frequentaria as aulas de Van der Stappen até 1911, quando decidiu montar seu próprio ateliê em Paris.

Após retornar ao Brasil, na década de 1920, Turin ocuparia papel destacado como o singular escultor de formação acadêmica a atuar diretamente na cidade de Curitiba, onde o meio artístico ainda estava por desenvolver-se². Os escultores que circularam pela cidade anteriormente realizaram, em sua maioria, trabalhos decorativos para adornos arquitetônicos e tumulares. Turin realizaria diversos monumentos públicos, encomendados por comitês especiais com propósitos político-pedagógicos, que combinavam com a proposta ideológica paranista, por vezes confundida ao nacionalismo ufanista vigente³. O Paranismo foi um movimento cívico-cultural que se desenvolveu entre o fim do século XIX e a metade do século XX, notadamente a partir das proposições do intelectual Romário Martins (1874-1948). Tal ideário insuflava uma suposta identidade singular ao paranaense, baseada na valorização de elementos considerados próprios ao território regional, como a araucária, o pinhão, e a miscigenação populacional ligada aos imigrantes europeus (uma proposta que ignorava e apagava a população negra). Mas estava também incorporada no movimento uma discussão estética, de modo que a intelectualidade local agiria não apenas para a invenção de uma memória identitária, mas ao mesmo tempo de símbolos até então

¹ Não há muitas informações sobre esta primeira versão do busto de Carlos Gomes, e é improvável que tenha servido de estudo inicial para a versão em bronze, analisada neste artigo. É possível estimar que tenha sido entalhado aproximadamente em 1897, após sua inscrição na Escola de Belas Artes e Indústrias. Houve, porém, uma outra versão de estudo em bronze (também não datada), esta sim realizada como esboço da herma final, incluindo o pedestal.

² O crítico Laertes Munhoz publicou em 1922 um texto com suas principais considerações sobre a presença (ou ausência) das artes naquele contexto. A menção à escultura é breve (MUNHOZ, 1922).

³ “O nacionalismo do século XX assenta-se sobre a crescente identificação entre nação e Estado. O nacionalismo ocupa-se em identificar uma coletividade histórica, em termos de nação, e são os fatores étnicos, geográficos e culturais que asseguram a solidariedade nacional” (OLIVEIRA, 1982, p. 26).

inexistentes, especialmente por meio da atividade colaborativa de agentes culturais (PEREIRA, 1996, p. 82).

As inaugurações das esculturas públicas funcionavam como pretexto para a realização de cerimônias cívicas imponentes e ritualizadas. Naquele momento, segundo Luís Fernando Lopes Pereira, iniciara-se uma *estatuamania paranista*⁴, seguindo princípios conservadores positivistas onde a população passava a conviver com os ideais cívicos de ordem, progresso, civilização (PEREIRA, 1996, p. 10). Conjurando a presença de bustos, nomeando ruas e praças e criando novos ídolos urbanos, tentava-se forjar uma memória que se integrasse ao imaginário coletivo – especialmente com a possibilidade do registro e circulação de fotos das obras escultóricas nos meios impressos ilustrados, como a revista *Ilustração Paranaense*. Idealizada por um grupo de intelectuais vinculado às elites da capital do Estado, a revista era dirigida pelo fotógrafo e cineasta João Batista Groff, e foi o principal suporte de veiculação do ideário Paranista: “através dela, literatos e artistas plásticos se uniram para expressar e legitimar interesses elitistas, procurando elaborar uma representação simbólica” (PEGORARO, 2010).

Um dos primeiros trabalhos escultóricos encomendados a João Turin após seu retorno a Curitiba seria, justamente, um busto em bronze com retrato de Carlos Gomes. O projeto foi iniciado em 1923, com o auxílio financeiro de intitulados “abnegados e beneméritos patricios” da alta sociedade curitibana, quando reuniu-se a comissão “Pró Herma Carlos Gomes”⁵ com o intuito de promover a inauguração do monumento em homenagem ao “genial artista brasileiro”, em 1925 (O DIA, 1925, p. 1).

Figura 1: João Turin posando com o busto de Carlos Gomes. c.1925.



⁴ Termo inspirado no conceito do autor francês Maurice Agulhon, desenvolvido em *La 'statuomanie' et l'histoire*, 1988.

⁵ A comissão era composta por: "Gabriel Ribeiro, Presidente; Romualdo Suriani, *Director* Artístico; Arthur Santos, Orador; Atilio D'Aló, *Thezoureiro* e Octavio Secundino, *Secretario*" (O DIA, 1925, p. 1).

Fonte: Acervo João Turin.

A representação retratística de Carlos Gomes pelo escultor não se deu ao acaso. No início do século XX, similarmente ao que ocorrera com outros nomes tomados por ícones nacionais daquele contexto, a figura do maestro foi amplamente explorada, sendo representada nas mais diversas linguagens, sobretudo em obras escultóricas por ocasião de encomendas e homenagens públicas oficiais, feitas a partir de imagens fotográficas – como os trabalhos de Rodolfo Bernadelli (Campinas, 1905), Luis Brizzolara (São Paulo, 1922), Enrico Quattrini (Manaus, 1936) e Ugo Taddei (Paquetá, 1938), para citar apenas alguns. Esta multiplicidade de representações teve origem na ressignificação ideológica de sua importância para a história da música brasileira – principalmente após o sucesso na Itália da ópera *Il Guarany*, inspirada no romance indianista de José de Alencar – com a apropriação do seu retrato (mais do que o legado musical em si) como uma expressão simbólica dos ideais ufanistas de “gênio das artes” e “herói nacional”⁶. A extensa reprodução e circulação iconográfica, em forma de registros fotográficos, pinturas, esculturas, efígies, selos, ilustrações gráficas e moedas com versões do rosto do músico, contribuiu para a construção e propagação de um mito em todas as regiões do país. Além disso, cabe mencionar que entre os paranistas havia um interesse direto pelo indianismo, com direito a longas páginas com conteúdo voltado à idealização visual e literária da figura do indígena, além de uma extensa série escultórica executada por Turin⁷.

Além dos usos políticos e funções identitárias envolvidos na encomenda de monumentos públicos, cabe também observar que o processo de elaboração e circulação de obras retratísticas escultóricas no início do século XX era definido por uma aproximação íntima entre esta linguagem e a fotografia. A formação de um meio imagético profissional em Curitiba, envolvendo pintores, gravadores, escultores e fotógrafos, deu-se a partir das trocas e aproximações entre os meios, especialmente a partir da inauguração das primeiras escolas e estúdios voltados ao ensino de arte.⁸ Desde sua invenção, o meio fotográfico (ou, talvez, o aparato ótico) promoveu uma ampliação de

⁶ Na contramão desta perspectiva, os modernistas (Graça Aranha, Del Picchia, Oswald e Mário de Andrade) rechaçaram a obra de Carlos Gomes como eurocêntrica, inexpressiva e conservadora. Entretanto, a visão ufanista em torno do maestro continuou a ser perpetrada, inclusive durante o Estado Novo e nos anos de chumbo da ditadura militar (NOGUEIRA, 2005, p. 243-249).

⁷ A representação da natureza exuberante e a apropriação do indígena colonial como ideal romântico europeizado de força e inocência (o “bom selvagem”) teve origem nas gravuras etnográficas e nos poemas épicos de meados do século XIX. Essa temática reverberou na produção Paranista de João Turin, com uma interface primitivista.

⁸ É possível, por exemplo, fazer um comparativo com a situação da formação do meio pictórico paranaense, que demonstrou perpassar de modo intenso a produção de imagens compostas entre fotografia e pintura, caracterizando diferentes tipologias. Os agentes que se envolveram profissionalmente para a produção das imagens *foto-pictóricas* no final do século XIX foram Mariano de Lima, Alfredo Andersen e o Estúdio Volk (BUSNARDO, 2018).

possibilidades representacionais em outros ofícios, pois permitia um novo meio para o aprimoramento da manipulação de fisionomias, e tratava-se de um registro relativamente fidedigno de um referente, sem a necessidade ou dependência da observação direta do mesmo por parte do artista. Profissionais da geração de João Turin (atuantes na virada entre os séculos XIX e XX) realizaram múltiplas ressignificações dos seus ofícios a partir da interferência das linguagens técnicas, as quais modificaram completamente a convivência com imagens, como explicitado por Walter Benjamin (2015, p. 12-35) especialmente em suas considerações sobre o fenômeno da reprodutibilidade. Para Jonathan Crary (2012), a presença da fotografia, em relação a toda uma tradição imagética, inaugurou novas práticas de consumo e circulação, e contribuiu para novas formas de representação e visão – pois, com as técnicas que a tangenciavam, anunciavam-se também novas significações:

A fotografia converteu-se em um elemento central não apenas na nova economia da mercadoria, mas na reorganização de todo um território no qual circulam e proliferam signos e imagens [...]. A fotografia é um elemento de um novo e homogêneo terreno de consumo e circulação, no qual se aloja o observador. Para entender o ‘efeito fotografia’ do século XIX, é preciso vê-lo como componente crucial de uma nova economia cultural de valor e troca, não como parte de uma história contínua da representação visual (CRARY, 2012, p. 22).

A presença de fotografias de esculturas foi relevante não apenas enquanto uma ferramenta particular para a execução de encomendas por João Turin, mas também como uma chave de ressignificação e circulação de sua obra no cotidiano da cidade. O escultor moderno apropriou-se do meio fotográfico, em primeiro lugar, como referência para modelar os rostos dos bustos de acordo com as fisionomias idealizadas; e, em segundo, na qualidade de um método de divulgação de seu trabalho, por meio de periódicos ilustrados, cartões-postais e filmes.

Neste estudo propõe-se um olhar conciliatório para além das diferenças superficiais entre as linguagens fotográfica e escultórica, onde essas disciplinas pertencem “a um paradigma maior, de tipo ideológico-cultural, que não apenas as engloba, mas também determina suas características” (FLORES, 2011. p. 7). O aprofundamento sobre os intermeios das linguagens demonstra-se determinante para a compreensão do processo de amadurecimento do campo imagético paranaense e seus usos na construção de imaginários com finalidades pedagógicas para atender a convicções intelectuais e ideologias políticas conservadoras – estudo que se encontra em desenvolvimento no âmbito historiográfico da cultura visual.

Com esta possibilidade em mente, analisa-se o busto feito por João Turin em homenagem a Carlos Gomes, apontando as ressignificações e narrativas dadas a esta imagem em sua presença pública e circulação pelo meio fotográfico, considerando de que maneiras se definiram as

aproximações entre fotografia e escultura no entorno da obra retratística do artista. O retrato tridimensional será analisado dentro da categoria das imagens de característica fotogênica, ou seja, que preservam em sua estrutura evidências de que sua elaboração foi realizada diretamente a partir da referência em fotografias. Parte-se de uma categorização metodológica baseada no levantamento de Heinz & Bridget Henisch (1993, p. 85) sobre imagens de caráter composto, pela associação entre a fotografia e outras linguagens imagéticas do século XIX, sob o conceito de *Mixed Media*⁹. Em sentido amplo, trata-se da disposição das tipologias de práticas heterogêneas possíveis na aliança entre escultores e fotógrafos, englobando as diversas categorias de imagens identificadas no contexto de formação de um meio imagético escultórico, então respaldado pelas aproximações com a fotografia.

Além disso, considera-se que ocorre nesse processo uma aproximação do público com a imagem escultórica através de mídias fotográficas, e com intermédio da técnica completou-se a ritualização cívica do personagem escultórico. A fotografia ampliava o diálogo entre imagens que corporificavam memórias e narrativas, e permitiam que estas pudessem ser visualizadas e celebradas pela população, passando, efetivamente, do âmbito da imaginação romântica para a solidez urbana.

Herói de bronze: inauguração da herma de Carlos Gomes

Figura 2: Inauguração do busto de Carlos Gomes.



⁹ O termo *Mixed Media* pode ter várias traduções e interpretações, a mais frequente delas é “Técnica Mista”. Porém, outra tradução possível e mais literal seria “meios mistos”, “mídias mistas” ou mesmo “mistura de meios”. A categorização dos autores apoia-se na distinção entre os diferentes ofícios envolvidos na produção das tipologias imagéticas então levantadas por eles: fotopintura, fotogravura, fotoescultura e fotomontagem.

Fonte: O Estado Do Paraná, Curitiba, 17 de setembro de 1925. Biblioteca Nacional.

Era como se toda a cidade estivesse reunida na Praça Carlos Gomes em 16 de setembro de 1925, incluindo as representações das suas principais instituições: militares, escolares, religiosas, sociais, bancárias, literárias e políticas. Infilmando-se pelas óperas do compositor homenageado, executadas pela banda da Força Militar do Estado, convidados e curiosos amontoaram-se em uma suntuosa cerimônia pública para inaugurar mais uma herma em bronze. A cena ativa na fotografia veiculada pelo jornal *O Estado Do Paraná* (Figura 2) se assemelha à pompa de uma pintura neoclássica – como as de Victor Meirelles ou Jacques-Louis David – onde vassallos veneravam a uma elevada majestade intocável, posicionada ao centro da composição. No entorno, os estandartes, os discursos e a melodia dramática completavam o palco para uma cena intensamente ufanista, a qual mereceu descrições igualmente românticas nos jornais:

Todos os olhares convergiam para o monumento onde o busto de Carlos Gomes se achava coberto pela bandeira da *patria* [...]. Ao final do *bellissimo* discurso do dr. Athur Santos [sic], o sr. Cel. João Antonio Xavier desceu a bandeira, descobrindo o busto em bronze do primeiro *immortal* maestro brasileiro. Uma estrondosa ovação seguiu-se a esse acto [...] e já o *excellente* conjunto da banda musical da Força Militar do Estado, sob a batuta do tenente Romualdo Suriani, arrebatava a alma do povo *curitybano* com as notas magicas e expressivas da *protophonia* do ‘Guarany’. *Indescriptivel* esse momento em que todos os sentidos viviam *aquella musica*, sorvendo nas suas *paginas* maravilhosas todo o esplendor da grandeza nacional! [...] Seguiu-se o ‘*Hymno Nacional*’, tocado pela mesma banda e cantado por cem *alumnas* da Escola Normal. [...] a alma do Paraná vibrou e sentiu, *commovida*, todas as emoções puras que a gloria de Carlos Gomes sabe fazer espontar *atravez* da maravilha das *creações* do *extraordinario genio* da *musica* nacional (O ESTADO DO PARANÁ, 1925, p. 1).

Toda a sequência de atos elaborados pela “Comissão Pró Herma Carlos Gomes” e narrados pelo articulista da matéria, intitulada “Carlos Gomes: A imponente *solemnidade* inaugural da herma do *immortal* compositor”, corroborava para definir um sentimento coletivo patriótico entre as testemunhas daquele evento exacerbado. Durante todo o processo de subscrição até a inauguração da escultura pública, ela sempre aparece atrelada à lógica monumental, com finalidades didáticas e celebrativas, pela “construção de uma memória socialmente elaborada em torno do passado histórico” (KNAUSS, 2000, p. 407). Dentro dessa lógica, Paulo Knauss observou que a própria mobilização social formada cerimoniosamente em torno da obra completava uma verdadeira “festa da imagem”, onde a relevância e o caráter cívico da escultura eram reorganizados e definidos pelo próprio rito (KNAUSS, 2008, p. 179). Além da ação performativa desenhada detalhadamente pela comissão, poderíamos incluir também a própria promoção da escultura nas reproduções fotográficas que se faziam circular e reverberar, muito tempo depois do momento específico do rito, em uma constante festa fotográfica.

Na festa cívica, diretamente associado aos símbolos pátrios – como o hino nacional e a bandeira da qual o busto foi desvelado – a figura escultórica do compositor recebeu um conjunto de significações ideológicas, subjetivas e objetivas. Estas novas significações viriam a tramar a identidade do músico na narrativa oficial, e a transformariam em uma representação genérica e estereotipada de um indivíduo, agora tornado discurso. Pois, segundo Pereira, naquele contexto “o importante era não retratar a realidade, mas construir uma imagem do real que por sua força simbólica se tornasse mais forte que o próprio real” (PEREIRA, 1996, p. 61). Como em um filme melodramático, o herói “imortal” Carlos Gomes estava sendo apresentado à cidade na qualidade de um grande “gênio” capaz de conduzir o povo por “notas mágicas” até a expressão máxima da “grandeza nacional” (expressões usadas pelo mesmo articulista do jornal *O Estado Do Paraná*). Essa noção de genialidade tem forte relação com o próprio aparecimento do conceito de “artista” enquanto sinônimo de uma forma mítica e inalcançável de um sujeito singular em sua criação estética e, em geral, que seria obliterado por um destino trágico. De acordo com Norbert Elias (1995, p. 11), a figura do gênio aparecia nas representações retratísticas sempre marcadas por um semblante duro e expressivo, tal qual nos recordamos do rosto do compositor alemão Ludwig van Beethoven, por exemplo, que ilustra bem essa significação. Da mesma forma, pode-se considerar que o semblante definido para Carlos Gomes em seus retratos também moldava, na demarcação de uma expressão firme, a exaltação de sua identidade afirmativa como personagem herói e gênio “imortal”. A contribuição de João Turin para o idealismo da figura do maestro evidencia-se no reforço de sua intensa expressão facial, conjuntamente à incorporação dos ramos de louro (Figura 3). A representação dessa fisionomia icônica também se pretendia categoricamente fidedigna, baseada nos referentes fotográficos então em circulação, como analisaremos adiante.

Figura 3: Detalhes da fotografia do busto de Carlos Gomes.



Fonte: Acervo João Turin.

Mas, para além das próprias decisões plásticas do escultor, vale adicionar que, numa demonstração de orgulho, João Turin chegou a assinar a fotografia de sua obra, demarcando sobre ela a sua presença e autoria (assim como fazia na própria argila). Pode-se considerar ainda que a realização deste retrato escultórico em particular parecia ter um significado especial para ele, especialmente por facilitar uma aproximação entre a sua memória e a de outros gênios artísticos. Sabe-se que Turin tinha muita confiança ao forjar a sua própria importância para o cenário artístico paranaense. Em suas anotações pessoais, chegou a comparar-se ao famoso escultor francês Auguste Rodin: “não sou eu em Curitiba um Rodin, uma gloria provinciana? Depois de ter feito todos esses monumentos, devo ser conhecido em Curitiba como um Rodin é conhecido no mundo” (TURIN, c.1940, Manuscrito n° 623).

Os elementos encontrados na matéria do *Estado do Paraná* também apareceriam nas páginas de outros periódicos que circulavam no mesmo período abalizado, como a revista paranista *Ilustração Paranaense* (Figura 4), que veiculava as fotografias de João Baptista Groff no entorno de um retrato de Carlos Gomes. As publicações reforçavam em seus discursos uma narrativa em comum no entorno da figura homenageada, potencializada pela presença de reproduções fotográficas impressas. Elas trazem fotografias que mostram cenas do evento em planos gerais e profundos, com destaque para a presença festiva do público no entorno do monumento e das instituições que participaram da cerimônia. Há ainda um inegável protagonismo para a presença masculina dos músicos militares e para o coral feminino das estudantes normalistas. O ponto de vista da câmera, e por conseguinte do leitor, é a mesma de um observador do evento. É interessante também considerar a organização da sequência fotográfica na diagramação da *Ilustração Paranaense*, com destaque para o antes e o depois da cena da retirada da bandeira nacional de sobre o busto; além da montagem com duas imagens do evento dispostas em sequência, compondo uma panorâmica com uma visão geral da banda e do coral.

Figura 4: Inauguração do busto de Carlos Gomes.



Fonte: Ilustração Paranaense.

Por outro lado, no jornal *O Dia* (Figura 5), o grupo de fotografias apareceu dividido em dois trios de retratos com a identificação dos personagens envolvidos no evento (Attilio D'Aló, João Turin, Romualdo Suriani, Octavio Secundino, Arthur Santos, Gabriel Ribeiro), a imagem centralizada do busto e, abaixo, outra panorâmica com a banda, agora justaposta a um par de desenhos de pedestais com padrões déco e ramos de louro. Enfim, a decisão de centralizar a figura do maestro – tanto a Carlos Gomes quanto, no caso de *O Dia*, ao regente Suriani com a banda militar – se torna significativa no comparativo entre as publicações: pois, se na *Ilustração Paranaense* vemos a reprodução gráfica do retrato fotográfico do homenageado; em outra o que se tem é uma fotografia da escultura, a qual foi, ela própria, feita a partir de um ou mais referentes fotográficos. Independentemente da quantidade de traduções entre meios, ou de camadas de significação adicionadas a essas etapas de reprodução e circulação, a mensagem de ambas as imagens aqui é a mesma: tornar a figura idealizadamente heroica do maestro parte da construção desse imaginário paranista.

Figura 5: Inauguração do busto de Carlos Gomes. Autoria não identificada

Carlos Gomes

A imponente comemoração ao 29.^o aniversário da morte do genial artista brasileiro

Atílio D'Aló João Turim Maestro Romualdo Soriani

Busto de Carlos Gomes

Octavio Secundino Dr. Arthur Santos Gabriel Ribeiro

Carlyba vai comemorar hoje, com toda imponência, a memória de Carlos Gomes, o maior gênio musical da nossa nacionalidade.

As 16 horas, na formosa praça que usa o nome da imortal compositor, será inaugurada a horta com que, por iniciativa de abogadado e benemérito pátrio, vai ser dotado Carlyba.

Paralelo à festa de gratidão que se realizará para ao máximo artista da raça, glorificação digna e merecida, mostra demonstração digna de fé e de civismo da atualidade.

Comemorando-nos com a cidade, rendemos as nossas homenagens ao som do piano da grande morte e felicitamos os membros da comissão a cujo cargo esteve a realização de bella e feliz empreendimento.

Devemos também aqui consignar os apurados gestos da amabilidade da população, presente aos serenos e a magnífica corporação que a Banda Musical da Força Militar.

A esse propósito de abraço sobre o paratiense. Em seu gesto glorioso, procurado diversas localidades do Estado, em memoráveis concertos, seu maestro à frente, e deficiente também Romualdo Soriani se deve em grande parte a realização da obra que hoje faz pulsar ao justificando jubilo as almas de todos os paranaenses.

Logo ao término desta que se realizou hoje, às 16 horas, foi agraciado o seguinte magnífico

PROGRAMMA
Recepção das autoridades, imprensa e sociedades no tablado.

Discursos do orador da Comissão Pelos cantos de 100 senhoritas alunas da Escola Normal.

O dr. Caetano Mueloch da Rocha, presidente do Estado desceira a horta Académico, etc.

Execução do Guinany pela Banda do 2.º Militar.

Discursos do Prefeito da Cidade celebrando a Horta e agradecendo em nome do povo.

Hymno Nacional pela Banda da

Discursos a efeito de iluminação da praça Carlos Gomes, será grandemente iluminada, e que empregados se formos agradecerão um a

Compreendo a promessa

Ha 2 annos, em 16 de Setembro de 1923, a Comissão Pro-Horta Carlos Gomes, Carlyba, composta de

Gabriel Ribeiro, Presidente; Romualdo Soriani, Director Artístico; Arthur Santos, Orador; Atílio D'Aló, Thezourario e Octavio Secundino, Secretario, tomou a si a incumbencia, perante a povo de sua terra, de levar a effeito a homenagem que hoje sera prestada a uma das maiores glórias da nossa Patria, o maior universal que com sua divina Arte ergueo, aos Góes da Humanidade, e nome deste nosso grande e amado Brasil.

Deste modo, digno povo de nossa terra, os seus contradições de empolgação, com a ajuda de vossa boa vontade e vossa entusiastico apoio, tem a satisfação de dar cumprida a sua promessa, no dia que se torna realidade a sua responsabilidade e esse a honra de vos convidar para hoje, ás 4 horas de tarde, assistir, aquilo que é de nossa corações, que é do vosso bonissimo coração de povo irmão e que, com o esforço de 5 humilde vossos patriotas, é interminavel obra do povo paranaense.

Carlyba, 16 de Setembro de 1925.
Pela Comissão
Octavio Secundino,
Secretario.

Fonte: O Dia, Curitiba, nº 676, 16 de setembro de 1925. Biblioteca Nacional.

O deslumbramento da técnica e a circulação de imagens na cidade

Assim como a imprensa ilustrada, outro serviço que competia ao paranista João Baptista Groff era o registro de cinejornais e documentários de atualidades por meio da empresa *Groff Film*. Com objetivos pedagógicos, sua produção fílmica traz uma perspectiva sobre o Paraná que é marcada pelos discursos conservadores e ufanistas pertinentes àquele momento. Na década de 1930, quando o país se encontrava dentro da ditadura varguista, o fotógrafo/cinegrafista produziu títulos alinhados aos interesses do Estado, como o filme *Cidades do Paraná* (1936)¹⁰, um trabalho institucional encomendado pela Caixa Econômica. A estrutura do filme procurava simular uma viagem pelo Paraná, e, segundo a *Gazeta do Povo*, o objetivo era focalizar “o desenvolvimento cidadão paranaense” (GAZETA DO POVO, 1936, p. 3), centrado na movimentação do cotidiano e da cultura típica dos meios rurais e urbanos. Por conseguinte, Groff mantinha o propósito narrativo de promover as transformações cotidianas da cidade, a inauguração de instituições e indústrias, as

¹⁰ CIDADES DO PARANÁ. Direção de João Baptista Groff. Curitiba: Groff Film, 1936. 1 dvd (31'32''), mudo, intertítulos em português, p&b. Cinemateca de Curitiba. Trechos do filme podem ser encontrados online, porém com modificações em relação à película original (acessível em VHS e DVD). No fragmento Curitiba, por exemplo, foi incorporada banda sonora não pertencente à fita. Disponível em: <youtu.be/i9NA72pGkFk>. Acesso: 6 de agosto de 2019.

redes de transportes, festas populares e comemorações cívicas. De fato, na produção dele e de muitos outros pioneiros do cinema, como os *Lumière*, havia uma forte correspondência de temas e funções entre as “vistas” filmadas e o contemporâneo formato fotográfico do cartão-postal (AUMONT, 2004, p. 29).

o tão esperado progresso parecia anunciar as inadiáveis medidas para sua modernização. Na pequena capital, [...] havia uma constante ação criadora de espaços a serem preenchidos e, seja pela efetiva mudança gerada por uma demanda ou pelo desejo de representação de uma ideia de modernidade, acontecia a urbanização da cidade (VIEIRA, 1998, p. 61).

O registro de um ideal de progresso e desenvolvimento urbano era, portanto, o principal tema da obra de J. B. Groff, especialmente em Curitiba, uma cidade que se desejava uma capital moderna, aos moldes europeus. Essa perspectiva alinhava-se com os princípios higienistas vigentes desde o fim do século XIX, quando se iniciaram as primeiras medidas de “embelezamento” dos espaços públicos, com a pavimentação, arborização e instalação de jardins, lagos e monumentos. Nessa conjuntura seria inaugurada a Praça Carlos Gomes, em 1905 (A REPUBLICA, 1905, p. 2). Estes eventos e transformações se manifestavam cotidianamente nas ruas da cidade, onde os forjados heróis da República tornavam-se monumentos e nomes de praças. No fragmento sobre Curitiba da fita *Cidades do Paraná*, Groff fez uma espécie de bricolagem de registros em movimento de alguns conhecidos “cartões-postais” para mostrar exatamente essa perspectiva sobre a cidade, começando por uma sequência de planos gerais em *travelling*, feitos de um aeroplano, onde aparecem em destaque praças e edifícios – locais que seriam, mais ao final do filme, abordados pelos outros planos gerais e médios enquanto monumentos da capital (Figura 6).

Figura 6: Sequência panorâmica aérea de Curitiba (16°41’-17°32’).



Fonte: *Cidades do Paraná*. João Baptista Groff, 1936. Cinemateca de Curitiba.

O mesmo desejo de modernização dirigira-se também para as novidades técnicas, com a entrada de novos aparelhos e procedimentos, inclusive para a produção de imagens, segundo Flora Sússekind (1987, p. 26). Ou seja, eram abundantes os meios de reprodução de imagens, circulando pela cidade em formas mais acessíveis, como a possibilidade da impressão em série e da máquina

fotográfica automática, que contribuíram para renovar o interesse pela representação objetiva e pela imitação. Segundo Crary, este processo parte da criação de novas necessidades, novas maneiras de consumo e novos modos de produzir da sociedade industrial (CRARY, 2012, p. 19). A superação do exclusivismo dos signos tradicionais das imagens, estreitamente relacionada com a ascensão da classe burguesa e com o poder da proliferação de signos “por demanda”, teve um papel essencial na democratização da imagem e do olhar, pois:

Imitações, cópias, falsificações, e as técnicas para produzi-las [...] desafiaram o monopólio e o controle aristocrático dos signos. [...] Nesse novo campo de objetos produzidos em série, os de maior impacto social e cultural foram a fotografia e uma infinidade de técnicas correlatas para industrializar a criação de imagens. A fotografia converteu-se em um elemento central não apenas na nova economia da mercadoria, mas na reorganização de todo um território no qual circulam e proliferam signos e imagens, cada um deles efetivamente separado de um referente (CRARY, 2012, p. 21).

A reprodutibilidade e comercialização da arte pela via fotográfica foi central no processo de democratização do gosto e, como veremos, tornou-se uma ferramenta essencial para o artista moderno. Isto porque, especialmente com seu uso enquanto apoio para a representação e pela possibilidade da circulação das imagens, tornou-se possível aproximar as obras de arte ao dia a dia do espectador com a ampliação de seu alcance. Portanto, este “converteu-se em um elemento central não apenas na nova economia da mercadoria, mas na reorganização de todo um território no qual circulam e proliferam signos e imagens [...]. A fotografia é um elemento de um novo e homogêneo terreno de consumo e circulação, no qual se aloja o observador” (CRARY, 2012, p. 22).

Como efeito da expansão profissional de produção de imagens, definia-se, ao mesmo tempo, um sistema de circulação mais abundante e popular, com a proliferação da indústria da propaganda, acesso aos periódicos ilustrados, à imagem instantânea e aos cartões-postais: “o barateamento das imagens permite que qualquer pessoa seja retratada, que qualquer paisagem possa ser vista, que qualquer incidente seja registrado” (KAMINSKI, 2011. p. 2673). Com a ampliação da atividade colecionista, para além de retratos, os álbuns fotográficos tornaram-se continentes temáticos de imagens de naturezas diversas, incluindo-se a reprodução de obras de arte. Nesse sentido, a presença de imagens escultóricas no meio público viria a somar-se à ampla circulação de imagens por vias fotográficas e passaram a figurar diariamente nos periódicos e nos álbuns de família.

Outro produto imagético que se desenvolvia naquele momento de modernização técnica era justamente o cinema. Desde o *Coliseu Curitibano* e o *Cine Smart*, de Annibal Requião, o costume de frequentar as salas de cinema se adensaria gradativamente até a década de 1950, quando, de acordo com Rosane Kaminski (2018. p. 21), tornou-se mania praticamente unânime, especialmente entre os jovens estudantes. Nesse processo, vale mencionar que apesar do interesse da sociedade em

consumir cinema, a produção local de filmes era incipiente, contando com algumas produções pioneiras como as películas de João Baptista Groff e outros cineastas/fotógrafos do início do século (STECZ, 1988) – sublinha-se, também, que a maior parte destas fitas se perdeu¹¹.

Vislumbrava-se, além disso, o princípio da elaboração de um sistema artístico, com direito a encomendas, prêmios, pinacotecas, crítica, exposições e agremiações. A formação de artistas nas escolas e ateliers de arte, a criação das primeiras publicações ilustradas especializadas em arte, e as iniciativas públicas e privadas para a encomenda de obras de arte foram ações que contribuíram muito para este processo. E o Paranismo, paralelamente às políticas hipernacionalistas do contexto, incorporava à discussão imagética o componente ideológico, de forma que a intelectualidade local contribuiria para a invenção de uma identidade cultural e, ao mesmo tempo, de símbolos e tradições até então inexistentes, objetivando inculcar valores e normas de comportamento morigerados, idealizados e institucionalizados (PEREIRA, 1996, p. 96).

Figura 7: Plano com monumento a Carlos Gomes (20°37' -20°50'').



Fonte: *Cidades do Paraná*. J. B. Groff, 1936. Cinemateca de Curitiba.

O investimento, destaque e circulação da arte estatutária denotava a emergência dessas questões ideológicas. No conjunto da obra fotográfica de Groff, percebe-se que o registro desta modalidade imagética era realizado com estratégias padronizadas de representação, em expressões icônicas do papel atribuído a tais monumentos. Da mesma forma, a presença de esculturas em seus filmes, inclusive no mencionado *Cidades do Paraná*, também segue este ponto de vista (Figura 7). Nesse filme, Groff inseriu a presença de obras de arte na cidade por meio do registro de esculturas públicas. O busto passa, então, a pertencer ao meio público, na qualidade de mais um elemento identitário paranaense, e mais um indício do desenvolvimento urbano. Dessa forma, a figura do maestro Carlos Gomes aparecia apropriada pela narrativa fílmica e integrada à paisagem local,

¹¹ Metade da obra do cineasta João Baptista Groff foi perdida com o incêndio da Cinemateca Brasileira, em 1957; e a outra metade em um incêndio na residência da própria família, tendo ao fim sobrevivido poucas e raras fitas, entre elas, *Cidades do Paraná*.

assim como seu nome, já associado à própria praça. Os registros, tanto deste plano quanto das imagens anteriormente realizadas pelo mesmo fotógrafo, remetem ao ato cívico realizado na inauguração do monumento. Nessa relação entre o “documental” e a narrativa ideológica, a definição proposta por Paulo Emílio Sales Gomes (1986. p. 324) sobre a produção nacional de fitas de documentário possibilita interpretar as cenas mencionadas como representações aproximadas à lógica do *Ritual do poder*, pois aludiam ao ideário nacionalista e ampliavam o sentido icônico das personalidades representadas nos monumentos em questão. Nessa narrativa, pontua-se, o papel político dos registros das esculturas inauguradas nas praças públicas: “tirante os navios e a Avenida, o que os presidentes mais inauguravam eram estátuas” (GOMES, 1986. p. 324).

Figura 8: José Peón, Medalha comemorativa do Centenário de Carlos Gomes, 1936. Bronze, 3 cm.



Fonte: Museu Paranaense.

Por fim, cumpre mencionar que a decisão tomada por Groff de dar destaque a esta escultura, em detrimento de outras instaladas na cidade, é o fato de naquele mesmo ano de 1936 ter sido comemorado o “Centenário de Carlos Gomes”. As festividades relacionadas aos centenários naquele momento tinham expressiva relevância como instrumento de manutenção das memórias e identidades, e em Curitiba estas datas cívicas estimulavam a ampliação da circulação de imagens em diferentes linguagens. Como exemplo, podemos destacar a distribuição de itens de numismática comemorativos cunhados por José Peón. As medalhinhas feitas em homenagem a Carlos Gomes (Figura 8) tinham de um lado a efígie fotogênica com o rosto do compositor, e de outro uma mensagem que reforçava o teor nacionalista da ocasião com a frase: “O mundo reconhece que a América *creou* o *genio* do Guarany. Mas, só o Brasil sabe o quanto esse *genio* é seu”¹².

Apropriações fotogênicas da escultura

Durante o tempo em que esteve na Europa, no início do século XX, João Turin conviveu

¹² As medalhas de José Peón podem ser encontradas na coleção de numismática do Museu Paranaense.

com vários artistas proeminentes e conheceu a obra dos escultores que viriam a ser sua principal referência estética, como Antoine Bourdelle (1861-1929), Constantin Meunier (1831-1905) e Auguste Rodin (1840-1917). A obra de Rodin, em especial, que era conhecida mundialmente por meio de fotografias¹³ e cópias escultóricas, já era admirada por Turin ainda antes de vê-las pessoalmente. Em decorrência disto, conta-se a anedota de que Turin decepcionara-se com a experiência de encontrar pessoalmente a escultura *O Pensador*, pois, apesar de ter adorado a obra por fotos, em sua primeira impressão a considerou “brutal e feia” (TURIN, 1998, p. 110), de tal forma que teriam sido necessárias outras vinte visitas para que compreendesse e admirasse novamente o trabalho do escultor francês.

Como a Rodin, assim como a tantos outros artistas mais ou menos reconhecidos na virada para o século XX, a presença da fotografia viria também a marcar a trajetória de João Turin de diversas formas, seja como objeto de apreciação, de divulgação, de testemunho ou como referencial. O uso do registro fotográfico de poses de modelos no atelier, por exemplo, era uma ferramenta muito comum para os artistas a partir do século XIX. E seria também a partir da fotografia que Turin documentaria e divulgaria sua obra escultórica. Por meio desses registros fotográficos, foi possível que muitos de seus trabalhos realizados no exterior chegassem a ser conhecidos no Brasil, pois perderam-se quando ele retornou¹⁴. Além disso, a participação bem-sucedida do escultor nos salões franceses foi acompanhada pelos periódicos paranaenses por meio do intercâmbio imagético. Da mesma forma, seria com o auxílio da fotografia que se constataria a sua habilidade retratística:

Na secção de esculptura, a arte brasileira é bellamente representada pelos trabalhos dos srs. Paraná e Turin. [...] Turin figura do lado direito da entrada; [...] a anatomia é modelada com muita sciencia pelo artista, que igualmente enviou ao Salon um grande busto do Barão do Rio Branco, saudoso ministro do exterior do Brazil. Este busto é muito parecido; e, cremos, o unico que tem sido feito representando o Barão do Rio Branco já velho [...]. Porque é que o Brazil, que possui hoje tantas estatuas, não pensa nelle para lhe fazer alguma encomenda? Porém, o sr. Turin nenhuma recebeu, e entre tanto o seu busto do Barão do Rio Branco mostra bem as suas aptidões de retratista (A REPÚBLICA, 1913, p. 1).

A produção de retratos em formas de bustos e efígies em bronze parece ter sido o seu

¹³ A fotografia foi essencial para a trajetória de Rodin como meio de divulgação do seu trabalho, a exemplo do insólito caso do monumento a Balzac, cujo fracasso e promoção ocorreram por meio da circulação de registros fotográficos na imprensa. Longe de ser um sucesso em sua inauguração, a obra foi alvo de repercussões muito negativas, pois o resultado entregue por Rodin em nada correspondera às expectativas dos seus comitentes.

¹⁴ João Turin tinha a intenção de voltar a Paris após sua participação na exposição do Centenário da Independência, na Escola Imperial de Belas Artes. Porém, uma série de fatores, como a crise econômica de 1929, o impediram de realizar estes planos, de forma que o escultor foi obrigado a abandonar seu ateliê parisiense. As suas obras foram enviadas ao Brasil, mas acabaram por deteriorar-se na alfândega. As fotografias foram tudo o que lhe restou delas, como no caso de *O cachorro*, obra premiada no *Salon des Artistes Françaises* (TURIN, 1998).

principal meio de subsistência profissional, mesmo à distância. Os retratos que executou em Paris em parceria com Zaco Paraná – a exemplo dos bustos dos poetas Emiliano Pernetta, Emilio de Menezes e Domingos Nascimento – foram todos elaborados a partir de fotografias enviadas pelos comitentes brasileiros, geralmente organizados em comissões (A REPUBLICA, 1922, p. 2).

O procedimento da cópia de elementos a partir de um referente fotográfico conferia aos bustos um tratamento uniformizador (MICELI, 1996, p. 47), ao mesmo tempo em que, segundo Heinz & Bridget Henisch, corroborava para a ilusão de uma representação objetivamente fiel do rosto, pois estas esculturas “tinham, certamente, toda a aparência de produções fotográficas, tão corretas eram formas e proporções, e tão natural era a expressão do semblante; eram, de fato, o próprio *carte-de-visite* erigido em forma sólida” (HENISCH; HENISCH, 1993, p. 119)¹⁵. Sobre essa constatação, vale recordar que o *carte-de-visite* foi um formato fotográfico que começou a circular no final do século XIX e consistia em um pequeno retrato colado em cartão brasonado¹⁶. O barateamento dos serviços fotográficos tornou-o mais acessível, e era comum que as imagens fossem trocadas entre conhecidos, ou, por vezes, eram colecionados os rostos das personalidades da época. Os estúdios se utilizavam de uma série de convenções para compor esses retratos, o que consistia especialmente em negociações performáticas entre fotógrafo e modelo, e na referencialidade a padrões estéticos pautados numa herança visual artística. A escultura inspirava essas imagens especialmente com o enquadramento chamado “formato de busto” (Figura 9). Mas também ocorria o processo inverso: estas imagens também foram apropriadas como referências para a produção de obras de arte. Por causa da relação direta com a referência fotográfica, essas imagens apresentam uma fisionomia muito convincente, com aspecto realista. Em razão deste caráter pretensamente objetivo, dentro da categoria das imagens produzidas com referente fotográfico, poder-se-ia definir este tipo de trabalho tridimensional como “escultura fotogênica”. Inclui-se aqui a produção de bustos em bronze com os retratos de personalidades idealizadas e já conhecidas em razão da circulação das fotografias, mas que passaram a ser utilizadas no espaço público, como presenças fantasmagóricas, para a formação de um imaginário coletivo. Este uso político e pedagógico relacionado aos bustos remonta ao Império Romano, onde as repetições de um rosto em formato escultórico demonstraram essa função recognoscível em relação a figuras de poder.

¹⁵ No original: “They had, indeed, all the appearance of photographic productions, so correct were de forms and proportions, and so natural was the expression of countenance; they were, in fact, the very *carte-de-visite* raised in solid form”.

¹⁶ Inventado por Eugène Disdéri em 1854, o formato era menor e muito mais barato em decorrência de um mecanismo que possibilitava a reprodução de várias imagens em uma mesma chapa fotográfica. No final do século XIX, outros formatos parecidos se popularizaram, como o *carte mosaïque* (com montagens) e o *carte cabinet* (de tamanho maior).

Para Sergio Miceli, este tipo de produção visual (retratos realizados por encomenda, especialmente aqueles com intermédio fotográfico) ocorria diretamente atrelado às expectativas de projeção simbólica e prestígio social dos comitentes, de forma que o artista acabava por submeter-se a um espaço de negociações e tensões “buscando enfim intermediar duas energias sociais ‘construtivas’ tanto com os léxicos e linguagens plásticos disponíveis como com a vocalização institucional acerca do retratado” (MICELI, 1996, p. 22). Nesse mesmo sentido, Norbert Elias tratou sobre as relações de poder envolvidas na criação de uma obra de arte na sociedade de corte:

Num caso em que o artista-artesão trabalha para um cliente conhecido, o produto normalmente é criado com um propósito específico socialmente determinado. Não importa que seja uma festividade pública ou um ritual privado – a criação de um produto artístico exige que a fantasia pessoal do produtor se subordine a um padrão social de produção artística, consagrado pela tradição e garantido pelo poder de quem consome arte. [...] a forma da obra de arte é modelada menos por sua função para o cliente que a utiliza, de acordo com a estrutura da relação de poder (ELIAS, 1995, p. 49).

Em uma análise comparativa de diversos retratos pictóricos (e escultóricos) do presidente Getúlio Vargas, Sergio Miceli (1996, p. 110-117) observou que os elementos que contribuem para o rendimento simbólico destes, na autolegitimação de seu poder político, são muito devido aos detalhes das posturas, expressões faciais, trajes e movimentos, todos ligados, efetivamente, à repetida e inconfundível fisionomia fotogênica. Além disso, reforça-se que a tridimensionalidade dos bustos torna a imagem mais tangível do que a bidimensionalidade da fotografia, e, por conseguinte, os aproxima mais de uma ilusão de verossimilhança.

É a essa preocupação com a singularidade que dão resposta, pelo menos até o século XIX, todos os procedimentos práticos de realização de um retrato [...] de modo a garantir não só a semelhança, mas aquele ‘não sei o quê’ que de alguma forma faz o retrato partilhar o ser do seu modelo. No horizonte do retrato ocidental, existe sempre, maior ou menor, a tentação de achar que um retrato conseguido captou qualquer coisa da própria personalidade do figurado [...]. É a ficção do retrato que ganha vida (AUMONT, 2011. p. 158).

Considerando esta conceituação, dentro da categoria das imagens com inspiração fotográfica, é possível dizer que o busto de Carlos Gomes se trata de uma escultura de caráter fotogênico. Sublinha-se que, diferentemente das imagens fotogênicas de linguagens bidimensionais, como é o caso da pintura ou da gravura, havia uma diferença relevante em relação à imagem tridimensional. Pois, é provável que João Turin utilizasse mais de uma imagem enquanto referência, para resolver os volumes em todos os ângulos – motivo pelo qual não é simples apontar somente uma foto, objetivamente, como a única referência. Há alguns indícios concretos na obra em questão que apoiam, porém, a conclusão sobre a presença de uma referencialidade fotográfica, como o aspecto fisionômico bastante convincente da estrutura e expressão do rosto, o qual se aproxima

muito de retratos fotográficos do maestro. Além disso, a construção duramente simétrica da escultura, que parece pensada de maneira frontal, com trabalho mais detalhado concentrado na parte dianteira, reforça a proximidade com a lógica de uma imagem originalmente bidimensional.

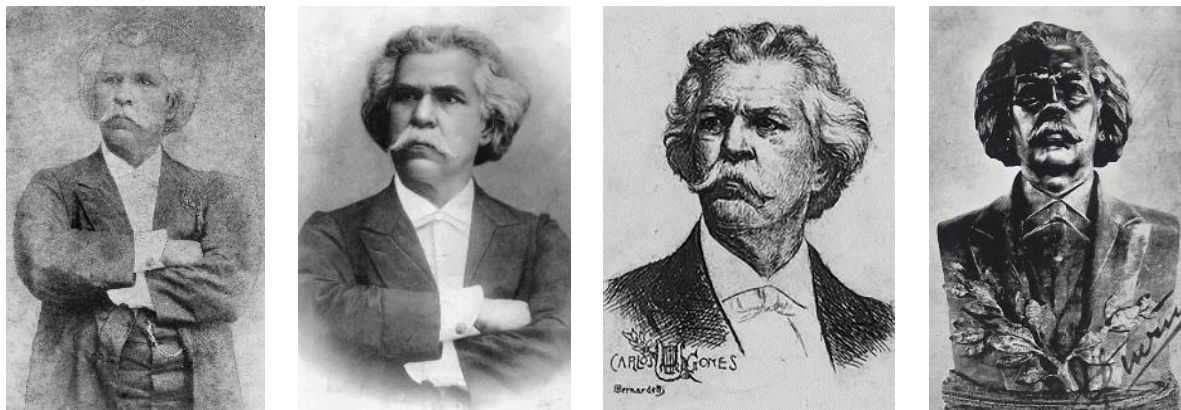


Figura 9: Retrato de Carlos Gomes. *Carte-de-visite*. Estúdio Antonio de Oliveira. c.1895. **Fonte:** Biblioteca Nacional.

Figura 10: Retrato de Carlos Gomes em enquadramento formato busto. N.d.

Figura 11: Cartão-postal com retrato de Carlos Gomes por Henrique Bernardelli. c.1903. **Fonte:** Biblioteca Nacional.

Figura 12: Fotografia autografada do busto de Carlos Gomes **Fonte:** Acervo João Turin.

Sabe-se que o rosto de Carlos Gomes já era conhecido dos curitibanos pelo menos desde 1891, quando a revista ilustrada de curta duração *O Guarany* realizou a distribuição de reproduções do retrato do maestro aos seus assinantes semestrais, provavelmente litografadas por Silveira Neto (*O GUARANY*, 1891, p. 4). Mas o retrato fotográfico que foi utilizado por Turin para referência na execução do busto escultórico parece ter sido o mesmo veiculado na revista *Ilustração Paranaense*, em publicação já analisada (Figura 4). Trata-se de uma imagem com vinheta e enquadrada em estilo “busto” (Figura 10), a partir da fotografia formato *carte-de-visite* em meio-corpo (enquadramento americano) originalmente realizada pelo estúdio fotográfico de Antonio de Oliveira (Figura 9). De acordo com o verbete do *Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro* (KOSSOY, 2002, p. 242), Oliveira mantinha estabelecimento no Pará, estado onde o compositor passou os últimos meses de vida, no papel de diretor do Conservatório Carlos Gomes. A fotografia mostra a feição mais madura do artista e ganhou o papel de retrato oficial, sendo utilizada, por exemplo, como referência para a gravura em água-forte de Henrique Bernardelli (Figura 11), editada em formato cartão-postal (e provavelmente com circulação pelo país), a qual traduzia graficamente todos os detalhes da imagem original. Da mesma forma, a obra de João Turin para o monumento de Carlos Gomes (Figura 12), traz as mesmas indumentárias, expressão facial e penteado volumoso na mesma posição da fotografia, tendo como principal diferença a ausência dos braços e a direção do rosto, que na fotografia seguia o padrão do estúdio fotográfico, posicionada de forma oblíqua, enquanto na

escultura Turin decidiu pela estrutura com frontalidade.

Sobre o posicionamento artístico do escultor com relação ao uso da fotografia como ferramenta para o ofício escultórico, os registros memorialísticos consideram que o uso deste tipo de referência era comedido, restrito às encomendas, e crítica em relação à sua aplicação direta – pois ele seria cético quanto à aproximação dos “artifícios mecânicos” ao que acreditava ser “a verdadeira arte”¹⁷. Esta interpretação parece aproximar-se da postura de Walter Benjamin sobre o uso de retratos fotográficos como referência para a então considerada “grande arte” na obra do pintor francês Eugène Delacroix: para o teórico, era a interpretação única dada pelas mãos do artista para o seu referente que tornava “benévolo” o seu interesse pela fotografia, de forma que o uso da técnica, em si mesma, não determinava nem garantia a sua qualidade ou relevância (BENJAMIN, 2018, p. 1097). Por motivo semelhante, João Turin considerava importante que, além da representação fotogênica do rosto que seria retratado, fosse possível imprimir expressões de temperamento e personalidade às figuras – uma dificuldade sobre a qual se queixou, por exemplo, ao moldar o busto da professora Julia Wanderley, que já era falecida quando o monumento foi executado (TURIN, 1998, p. 96).

Enfim, vale reforçar o papel das reproduções fotográficas em publicações ilustradas como a *Ilustração Paranaense*, cartões postais e outros formatos que efetivavam a circulação de retratos, utilizados como referência para retratos escultóricos. Além disso, após a realização desses monumentos, muitas vezes a fotografia da escultura tornava-se mais acessível a um coletivo maior de pessoas, pois nas praças elas muito se fariam ignorar pelos transeuntes distraídos da cidade que se modernizava. O observador ambulante, de acordo com Crary, por viver em uma farta convergência de meios, teve sua percepção fragmentada, sem jamais acessar puramente aos objetos, incapaz de transcender a circulação frenética e incessante (CRARY, 2012, p. 28). Desta forma, apesar de pertencerem ao espaço público, a circulação de esculturas reservava-se muito à reaproximação com a imagem fotográfica – a exemplo da cobertura intensa de Groff e outros fotógrafos jornalísticos sobre o monumento ao maestro Carlos Gomes.

Meios combinados e olhares ressignificados: Desfechos

É difícil encontrar uma palavra para descrever essa capacidade das imagens tridimensionais de serem trazidas ao mundo dos vivos, de virarem não representações de outra coisa, mas quase indivíduos em seu próprio direito (GOMBRICH, 2012, p. 139).

¹⁷ Por “artifícios mecânicos”, compreende-se que o escultor criticava o uso de equipamentos fotomecânicos como o *pantógrafo* para realizar esculturas estritamente pelo meio automático (TURIN, 19--., Manuscrito s.n.º)

Por cima da aglomeração das pessoas que foram à praça participar de mais uma ação cívica, o olhar intenso de Carlos Gomes fazia incorporar à sua presença uma sensação de vivacidade etérea e ilusória. A sonoridade urbana da rua misturava-se por entre as frases musicais românticas executadas pela banda militar, que pareciam ser cuidadosamente acompanhadas por aquela expressão estática e de eterna surdez. Na colisão entre os altivos olhos vazios moldados por João Turin e os discretos olhos fugazes do observador flanante, morava a ressignificação dos sentidos da imagem fotogênica.

O espectral resultado das aproximações entre as técnicas escultórica e fotográfica era manifestada de diversas maneiras no entorno da obra retratística de Turin. Dentre as diferentes categorias presentes nos encontros entre os dois ofícios, é possível observar que ocorreram, essencialmente, duas tipologias centrais. Pois, pontua-se a relevância da presença fotográfica para a elaboração de semelhanças fotogênicas entre a figura a ser representada, a ideia construída em torno desta e o seu resultado tridimensional. Por outro lado, as ressignificações destas imagens davam-se em relação à sua circulação massiva no cotidiano da cidade, por meio dos processos gráficos, fotográficos e cinemáticos. No entorno do fotógrafo, enfim, os instantâneos de obras escultóricas – ou *com* obras – revelavam diferentes usos, posicionamentos ideológicos e propostas de perspectiva.

Por debaixo do volume vívido de um retrato foto-escultórico há uma primeira camada de significados que emana de uma sensação fotográfica. É preciso, em primeiro lugar, considerar a apropriação dos *cartes-de-visite*, realizados originalmente pelos estúdios fotográficos, que guardavam a função de retratar o consenso entre uma autoimagem particular do retratado e uma imagem visualizada pelo fotógrafo. Estas fotografias, quando reproduzidas, impressas, traduzidas em ilustrações ou reeditadas em cartões-postais, possibilitavam a circulação de uma ideia imaginária da figura retratada, a qual gradativamente deixava de parecer-se com um indivíduo e tornava-se um ícone, um rosto público.

Esta assimilação coletiva da fotografia tornada oficial era, então, responsável pela definição desta como uma pretensa representação objetiva de uma ideia sobre o retratado – o ícone, o gênio, o mito, a diva, o herói – e utilizada como base na tradução para outros meios e linguagens, inclusive escultóricos. O referente deixava de ser o próprio retratado e passava a ser o espelho do seu duplo fotográfico. Essa transposição genérica envolvia, acima de tudo, a manipulação de diversas novas camadas de significação estética, ideológica e identitária, transformando um rosto em uma obra com autoria e propósito completamente apartados da figura original representada. A identidade recriada, enfim, deixaria de pertencer somente ao retratado ou

à sua imagem e passava a representar o próprio artista, ou, em segunda instância, o próprio observador – esse espectador ativo, que ora observa, ora transforma.

Desta maneira, a cada vez que a obra foto-escultórica era fotografada ou, ainda, filmada, inaugurava-se um novo ciclo de ressignificações, a partir de um referente de materialidade outra, com novos propósitos e apropriações. E o monumento, não constituindo puramente a obra de um artista isolado, outra vez se tornaria matéria para a imagem fotográfica e transformar-se-ia muito mais em um índice da própria cidade do que daquele indivíduo, agora quase anônimo, que certa vez decidira trocar olhares com as lentes de uma objetiva.

Referências

AGULHON, Maurice. La ‘statuomanie’ et l’histoire. **Histoire vagabonde: ethnologie et politique dans la France contemporaine**. v.1. Paris: Gallimard, 1988.

AUMONT, Jacques. **O olho interminável**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

AUMONT, Jacques. O retrato e o ícone. In: **A imagem**. 3 ed. Lisboa: Armand Colin, 2011.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: UFMG, 2018.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Benjamin e a Obra de Arte: técnica, imagem, percepção**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

BUSNARDO, Larissa. **Fotografias pictóricas, pinturas fotográficas: a circulação de imagens em Curitiba (1881-1918)**. Dissertação (Mestrado em História), Curitiba: Universidade Federal do Paraná - UFPR., 2018.

CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

ELIAS, Norbert. **Mozart: Sociologia de um gênio**. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

GOMES, Paulo Emílio Sales. A expressão social dos filmes documentais no cinema mudo brasileiro (1898-1930). In: CALIL, Carlos Augusto; MACHADO, Maria Tereza. (Orgs.). **Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

FLORES, Laura González. **Fotografia e Pintura: Dois meios diferentes?** São Paulo: Martins Fontes, 2011.

GOMBRICH, Ernst. A escultura ao ar livre. In: **Os usos das imagens: Estudos sobre a função social da Arte e da Comunicação Visual**. Porto Alegre: Bookman, 2012.

HENISCH, Heinz; HENISCH, Bridget. Mixed Media. In: **The photographic experience: images and attitudes (1839-1914)**. State College: Pennsylvania State University, 1993.

KAMINSKI, Rosane. A formação de juízos de gosto: revistas ilustradas em Curitiba (1900-1920). 20º Encontro da ANPAP: Subjetividade, utopias e fabulações. Rio de Janeiro: **Anais do 20º Encontro ANPAP**, 2011.

KAMINSKI, Rosane. **A formação de um cineasta: Sylvio Back na cena cultural de Curitiba**. Curitiba: Ed. UFPR, 2018.

KNAUSS, Paulo. Imaginária urbana: Escultura pública na paisagem construída do Brasil. In: SALGUEIRO, Heliana Angotti (Coord.). **Paisagem e arte**. São Paulo: CBHA, 2000.

KNAUSS, Paulo. A festa da imagem: a afirmação da escultura pública no Brasil do século XIX. In: CAVALCANTI, Ana; DAZZI, Camila; VALLE, Arthur (Orgs.). **Oitocentos: Arte brasileira do Império à Primeira República**. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ; Dezenove Vinte, 2008.

KOSSOY, Boris. **Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro: Fotógrafos e ofícios da fotografia no Brasil (1833-1910)**. São Paulo: IMS, 2002.

LIVISKI, Izabel. **Leituras da urbanização e da construção da identidade paranaense na fotografia de João Baptista Groff**. Dissertação (Mestrado em Sociologia), Curitiba: Universidade Federal do Paraná - UFPR, 2007.

MICELI, Sergio. **Imagens Negociadas: Retratos da Elite Brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

NOGUEIRA, Lenita W. M. Música e política: o caso de Carlos Gomes. XV Congresso Nacional da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Rio de Janeiro: **Anais do XV Congresso ANPPOM**, 2005.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi; VELLOSO, Mônica Pimenta; GOMES, Ângela M Castro. **Estado Novo: Ideologia e poder**. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

PEGORARO, Éverly. Paranismo e fotografia: a legitimação em palavras, artes e imagens de um movimento político-cultural. In: XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Caxias do Sul: **Anais do XXXIII Intercom**, 2010.

PEREIRA, Luis Fernando Lopes. **Paranismo: Cultura e Imaginário no Paraná da I República**. Dissertação (Mestrado em História), Curitiba: Universidade Federal do Paraná - UFPR, 1996.

STECZ, Solange Straube. **O cinema Paranaense, 1900-1930**. Dissertação (Mestrado em História), Curitiba: Universidade Federal do Paraná - UFPR, 1988.

SÜSSEKIND, Flora. **Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil**. São Paulo: Cia.das Letras, 1987.

TURAZZI, Maria Inez. **Poses e trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

TURIN, Elisabete. **A arte de João Turin**. Campo Largo: INGRA, 1998.

VIEIRA, Daniele Marques. **João Batista Groff, um olhar fotográfico no Paraná das primeiras décadas do século XX**. Dissertação (Mestrado em História), Curitiba: Universidade Federal do Paraná - UFPR, 1998.

Fontes

ACERVO JOÃO TURIN. **Coleção Samuel Lago**. Disponível em: <joãoturin.com.br>.

A REPÚBLICA, A. Curitiba, 4 de fevereiro de 1905, p. 2. In: Biblioteca Nacional.

A REPÚBLICA. **Dois artistas paranaenses: Zaco e Turin no Salão de Paris**. Curitiba, 1913, p. 1. In: Biblioteca Nacional.

A REPÚBLICA, A. Curitiba, 1922, p. 2. In: Biblioteca Nacional.

CIDADES DO PARANÁ. Direção de João Baptista Groff. Curitiba: Groff Film, 1936. 1 dvd (31'32''), mudo, intertítulos em português, p&b. Cinemateca de Curitiba, FCC.

GAZETA DO POVO, Curitiba, 12 de maio de 1936, p. 3. In: Biblioteca Nacional.

ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE. Acervo João Turin. **Coleção Samuel Lago**. Disponível em: <joãoturin.com.br>.

O DIA. Carlos Gomes: **A imponente comemoração ao 29º aniversário de morte do genial artista brasileiro**. Curitiba, nº 676, 16 de setembro de 1925, p. 1. In: Biblioteca Nacional.

O ESTADO DO PARANÁ. **Carlos Gomes: A imponente solemnidade inaugural da herma do immortal compositor**. Curitiba, nº 212, 17 de setembro de 1925, p. 1. In: Biblioteca Nacional.

O GUARANY. Ano I, nº 10, 1891, p. 4. In: Biblioteca Nacional.

MOREIRA, Júlio. **Catálogo das Medalhas Paranaenses**. Curitiba, 1972. Museu Paranaense.

MUNHOZ, Laertes. **Alguns Artistas Paranaenses**: anotações de Laertes Munhoz. Gazeta do Povo. 7 de setembro de 1922. In: Biblioteca Nacional. Disponível em: <bdigital.bn.gov.br>

TURIN, João. **Manuscrito s.n.** Curitiba, 19--. Acervo João Turin. Coleção Samuel Lago. MON.

TURIN, João. **Manuscrito nº142**. Curitiba, 19--. Acervo João Turin. Coleção Samuel Lago. MON.

TURIN, João. **Manuscrito nº623**. Curitiba, 194-. Acervo João Turin. Coleção Samuel Lago. MON.

Recebido em: 27 de setembro de 2021.

Aprovado em: 31 de outubro de 2021.