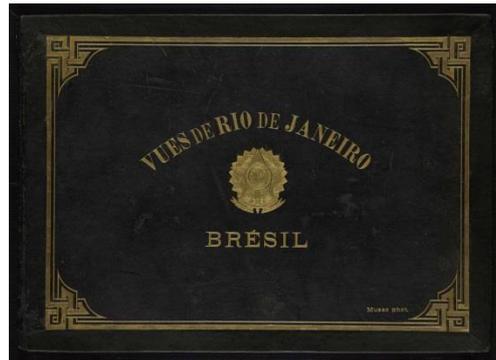
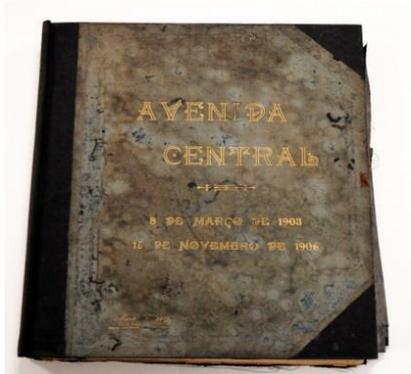


UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO - UFRJ
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO - FAU
PROGRAMA DE POS GRADUAÇÃO EM URBANISMO - PROURB



O RETRATO FOTOGRÁFICO INSTITUCIONAL
DO RIO DE JANEIRO, CAPITAL BELLE ÉPOQUE: (1906-1922)

MARIA PACE CHIAVARI

RIO DE JANEIRO

2015

MARIA PACE CHIAVARI

O RETRATO FOTOGRÁFICO INSTITUCIONAL DO RIO DE JANEIRO,
CAPITAL BELLE ÉPOQUE: (1906-1922)

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Urbanismo (PROURB) da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Urbanismo.

Orientador: Prof. Dr. Lilian Fessler Vaz (FAU/UFRJ)

RIO DE JANEIRO

2015

C532 Chiavari, Maria Pace,
O retrato fotográfico institucional do Rio de Janeiro,
Capital Belle Époque (1906-1922)/Maria Pace Chiavari. –
Rio de Janeiro: UFRJ/FAU, 2015.
270f. Il.; 30cm.

Orientador: Lilian Fessler Vaz.
Tese (Doutorado) – UFRJ/PROURB/Programa de Pós-
Graduação em Urbanismo, 2015.
Referências bibliográficas: p.186-198.

1. Álbuns fotográficos. 2. Fotografia - Ilustrações. I.
Vaz, Lilian Fessler. II. Universidade Federal do Rio de
Janeiro, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo,
Programa de Pós-Graduação em Urbanismo. III. Título.

CDD 770

MARIA PACE CHIAVARI

**O RETRATO FOTOGRÁFICO INSTITUCIONAL DO RIO DE JANEIRO,
CAPITAL BELLE ÉPOQUE: (1906-1922)**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Urbanismo (PROURB) da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Urbanismo.

Aprovado por:

Profª. Dra. Lilian Fessler Vaz - Orientadora - PROURB/FAU/UFRJ

Profª. Dra. Margareth da Silva Pereira – PROURB – FAU/UFRJ

Prof. Dr. Cristóvão Duarte – PROURB – FAU/UFRJ

Prof. Dr. Paulo Knauss de Mendonça – Dpto História UFF

Prof. Dr. Marcos André Franco Martins - ESDI/UERJ

Rio de Janeiro, 25 de fevereiro de 2015

Dedicatória:

Para Luiz, que me abriu esse e outros caminhos.

Embora Luiz Fernando Pereira das Neves Franco tenha sido o grande incentivador nesse meu percurso, não posso esquecer as longas conversas com o Afonso Carlos Marques dos Santos e Nicolau Sevcenko que, junto com Cristina Carletti, contribuíram para enriquecer o material de pesquisa.

Meus agradecimentos:

A Lilian Fessler Vaz, por sua orientação dedicada e apoio constante.

A Margareth da Silva Pereira, que estimulou minha entrada no PROURB.

A Cristóvão Duarte, com o qual, desde Belém, sempre compartilhamos problemas sobre história urbana.

A Paulo Knauss, pela síntese de suas observações, amizade e confiança.

A Marcos Martins, por ter apurado meu sentido crítico na visão fotográfica e ter me dado força nos momentos mais críticos.

A Monica Carneiro (Biblioteca Nacional), pela grande ajuda na pesquisa e por ter possibilitado que dois álbuns da pesquisa fossem digitalizados.

A Joaquim Marçal Ferreira de Andrade (Biblioteca Nacional), pela contribuição na identificação das fotos.

A Sergio Burgi e Cristina Zappa (IMS), pela ajuda na pesquisa e as numerosas informações fornecidas sobre o álbum da Avenida Central.

A Verena Andreatta, Claudia Ricci, Isabel Lenzi, Piedade Grinberg, Giovanna Rosso Del Brenna, Professor Giovanni Fanelli, Emanuela Sesti (Alinari Firenze), Luisa Videsott e Maria Helena Franco Martins, pelo importante apoio cultural e logístico ao longo da pesquisa.

A Maria Fierro e Elis Castellón, pela colaboração gráfica que teve sua finalização graças à importante contribuição de Fernando Chaves.

A Gabriel Denadai, cuja ajuda e contribuição foram fundamentais para organização da tese e para conseguiu tornar mais legível meu português.

A Joana, pelo enorme carinho, compreensão, estímulo e pelos cronogramas sempre atualizados.

RESUMO

CHIAVARI, Maria Pace. O retrato fotográfico institucional do Rio de Janeiro, Capital Belle Époque: (1906-1922). Tese de Doutorado em Urbanismo – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Programa de Pós-graduação em Urbanismo. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

O Rio de Janeiro, ao longo das duas primeiras décadas do século XX, se torna objeto privilegiado de ilustrações fotográficas. A motivação de tanto interesse está no novo aspecto apresentado pela cidade, resultado de importantes transformações realizadas em correspondência ao advento da República. Após os primeiros anos do novo governo, marcados por variadas vicissitudes, o Presidente Rodrigues Alves (de 1902 a 1906), ao apresentar, em 1902, o programa de saneamento e renovação urbana da Capital Federal, fez com que a imagem da cidade se tornasse a figuração simbólica da política, então, instaurada.

Os três álbuns fotográficos institucionais, escolhidos pela tese como fontes de pesquisa, são indicadores da diretriz urbana que se tornou representativa do período histórico denominado de “Primeira República”. São os seguintes:

- 1) Av. Central, 8 de março de 1903 - 15 de novembro de 1906, de Marc Ferrez.
- 2) Vues de Rio de Janeiro – Brésil (~1910) Phot. Musso.
- 3) Álbum da Cidade do Rio de Janeiro comemorativo do 1º Centenário da Independência do Brasil 1822-1922. Augusto Malta, Huberti&Baer, S. Hygas, Bippus, Lopes, e outros autores.

O objetivo da tese é fazer da leitura dos álbuns fotográficos institucionais o meio para a construção do retrato da Capital Rio Époque. Em tal imagem encontra-se refletido o plano urbano que o governo republicano apresenta como modelo de sua gestão. O cenário visualizado, segundo a ótica do poder, assume, no projeto de tese, a forma de documento capaz de dar conta da evolução urbana acontecida no Rio de Janeiro entre 1904 e 1922.

Procurou-se ainda evidenciar o importante papel desenvolvido pelos autores das fotos. A partir de Marc Ferrez e Augusto Malta até os menos conhecidos, como os ateliers L. Musso, Huberti&Baer, Bippus, Lopes, S. Hygas, etc. Esses profissionais qualificados contribuíram para a fotografia urbana que hoje ocupa um importante lugar na história da cidade. Os significados assumidos pelos álbuns escolhidos pela tese em relação à construção da cidade do Rio de Janeiro fazem com que eles se tornem “documentos monumentos”, enquanto registros da memória urbana.

Palavras-chave: Rio Belle Époque; Álbuns Institucionais; Fotografia urbana; Rio de Janeiro.

ABSTRACT

CHIAVARI, Maria Pace. The photographic institutional portrait of Rio de Janeiro, Belle Époque Capital: (1906-1922). Tese de Doutorado em Urbanismo – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Programa de Pós-graduação em Urbanismo. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

Rio de Janeiro, through out the first two decades of the XX century, becomes a privileged object of photographic illustrations. The motivation for this interest lies in the new aspect presented by the city, resulting from the important transformations operated in pace with the advent of the Republic. After the first years of his government, President Rodrigues Alves (1902 a 1906) presents his program for sanitation and renovation of the Federal Capital in 1902, turning the image of the city into a symbolic figure of the politics recently implemented.

The three photographic institutional albums, chosen by this thesis as sources, are indicators of the urban directives that represent the historical period called “First Republic”. They are:

- 1) *Av. Central, 8 de março de 1903 - 15 de novembro de 1906*, by Marc Ferrez.
- 2) *Vues de Rio de Janeiro – Brésil (~1910)* by Phot. Musso.
- 3) *Álbum da Cidade do Rio de Janeiro comemorativo do 1º Centenário da Independência do Brasil 1822-1922*. Augusto Malta, Huberti & Baer, S. Hygas, Bippus, Lopes, and other authors.

The objective of this thesis is to read the albums as a means towards the construction of the portrait of the Belle Époque Capital. In that image one can find reflected the urban plan that the republican government presents as the model for its tenure. The scenery, visualized according to the optics of power, takes the form of a document capable of bearing witness of the urban evolution of Rio de Janeiro between 1904 and 1922.

The important role played by the authors of the photographs was put in evidence. From Marc Ferrez to Augusto Malta, to the less known authors, like the cabinets Musso, Huberti& Baer, Lopes and Hygas. These qualified professionals contributed to placing urban photography in an important place in the history of the city. The meanings taken up by the chosen albums towards the construction of the city of Rio de Janeiro turns them into “document-monuments”, as history of the urban memory.

Keywords: Belle Époque; Institutional Albums; Urban Photography; Rio de Janeiro.

LISTA DAS ILUSTRAÇÕES E TABELA:

Introdução:

- Fig.1. O Retrato do Monarca Dom Pedro II Emblema da Unidade e Civilização do Império. (Col. Particular)
- Fig. 2. A Avenida Central, o retrato da moderna Capital Federal, símbolo da modernidade e progresso do Governo Republicano. (IMS)
- Fig. 3. Planta da cidade do Rio de Janeiro, 1905, Repartição da Carta Cadastral da Prefeitura Municipal In Ferreira Rosa, indicando os melhoramentos em execução.
- Fig. 4. Contextualização das fotos do álbum Musso (1910) no mapa interpretativo. (AII/22)
- Fig. 5. Avenida Central, Prédio N° 128-130-132, pertencente ao Jornal “O Paiz”.
- Fig. 6. Avenida Central, Ed. Herm Stoltz, In Século Vinte, Inglaterra, 1913.
- Fig. 7. Avenida Beira Mar In Vues de Rio de Janeiro Brésil, Phot. Musso. , FBN.
- Fig. 8. Marc Ferrez. IMS
- Fig. 9. Phot.Musso. FBN
- Fig. 10. Augusto Malta FBN

1º Capitulo: Álbum documento da história urbana

- Fig. 11. Álbum de Alexandria do Egipto de Luigi Florillo, final séc. XIX.
- Fig. 12. Álbum do Rio de Janeiro c. 1870-1880 Marc Ferrez Laemmert & Co. IMS
- Fig. 13. Projeto de reordenamento do centro de Florença, E. Alvino, 1865.
- Fig. 14. Projeto de R. Fucini (1871) para uma mansão em Via della Robbia, 1872. Florença.
- Fig. 15 Vista da mansão realizada em 1872.
- Fig. 16. J. B. Vista da Praça do Palácio no Rio de Janeiro. Debret. 1834. Litografia FBN
- Fig. 17. Paço da Cidade, Rio de Janeiro. Daguerreótipo Louis Compte 1840
- Fig. 18. Paris Novo Louvre, Pavillon Richelieu. E. Baldus, 1855-56. (Fanelli, 2009, p. 76)
- Fig. 19. Paris Novo Louvre Pavillon Richelieu. Bisson frères, ~1858. (Fanelli, 2009, p. 76)
- Fig. 20. Rio de Janeiro. Prédio N° 78- 81 Avenida Central. Marc Ferrez. 1906.

3º Capitulo: Os álbuns ícones de uma época.

- Fig. 21. “Avenida Central - 8 de março 1903-15 de novembro 1906” – Marc Ferrez, IMS.
- Fig. 22. Estojo do Álbum da Av. Central. IMS.
- Fig. 23. “Vues de Rio de Janeiro Brésil”, Phot. Musso FBN.
- Fig. 24. Cartão do Atelier L. Musso & Cia. presente no álbum. FBN.
- Fig. 25. Vues de Rio de Janeiro Brésil, L. Musso phot. FBN.
- Fig. 26. Comissão Construtora da Avenida Central, In: Brasile degli Italiani, Fanfulla, 1906.
- Fig. 27. Theatro Municipal. L. Musso & Cia, FBN.
- Fig. 28. Biblioteca Nacional. L. Musso & Cia L. Musso & Cia. FBN.
- Fig. 29 Palácio do Ministério da Fazenda, L. Musso & Cia. FBN.
- Fig. 30 Palácio do Ministério das Relações Exteriores. L. Musso & Cia. FBN.
- Fig. 31. Palácio do Ministério da Justiça e dos Negócios Interiores. L. Musso & Cia. FBN.
- Fig. 32 a 37: Fig. 32. Palácio da Presidência. Fig. 33. Entrada da Bara e Bais de Botafogo. Fig.34. Ilha Fiscal. Fig.35. Praça 15 de Novembro. Fig.36. Caes Pharoux, Fig. 37. Caes do Porto. In Vues de Rio de Janeiro- Brésil, L. Musso. Phot. FBN.
- Fig. 38. Álbum da Cidade do Rio de Janeiro comemorativo do 1º Centenário da Independência do Brasil 1822-1922 FBN.
- Fig. 39 Entrada da barra do Rio de Janeiro. Huberti & Cia. FBN.
- Fig. 40. Trecho da Rua 1º de Março. Huberti & Cia. FBN.
- Fig. 41. Postes de signaes para vehiculos, Avenida Rio Branco. S. Hygas. FBN.
- Fig. 42. Viaducto do Sylvestre (Estrada de Ferro do Corcovado). Moderna Rio. FBN.
- Fig. 43. Hotel Glória, Praia do Russel. Carlos Bippus. FBN.
- Fig. 44 Trecho da Praia do Flamengo. Augusto Malta. FBN.
- Fig. 45 Hotel Central Praia do Flamengo. Photo Lopez. FBN.
- Fig. 46 Aspecto da Avenida Rio Branco no sentido do palácio Monroe. Augusto Malta. FBN.
- Fig. 47. Aspecto da Bahia do Rio de Janeiro (tomada do Pão de Açúcar). Augusto Malta. FBN.
- Fig. 48. Fonte monumental (Praça 15 de Novembro). Augusto Malta. FBN.

Fig. 49. Forte colonial (morro do Castelo). Augusto Malta. FBN.
Fig. 50 Aspecto da Avenida Rio Branco (no sentido Praça Mauá). Augusto Malta. FBN.

4º Capítulo:Álbuns da cidade: um género de narrativa e seus narradores.

Fig. 51. “Avenida em direção ao Castelo” J. M. Torres, (1905-1906). Coll. Frontin Werneck
Fig. 52. “Avenida Central. Vista em direção Sul”. M. Ferrez. (1906), IMS.
Fig. 53 Avenida Rio Branco, foto A. Ribeiro (IMS).
Fig. 54. Vues de Rio de Janeiro Brésil Phot. Musso: Avenida Central (1906) (FBN).
Fig. 55. Cartão postal da Avenida Central, 1904 (IMS).
Fig. 56. Panorama do alto do Pão de Açúcar. A. Ribeiro (Exposição Sebastianópolis – Fotografias do Rio de Janeiro, 1900-1930).
Fig. 57. Parte 1ª “Baía de Rio de Janeiro”. Ca. 1913. (Foto A. Ribeiro) (FBN)
Fig. 58. Parte 2ª “Baía de Rio de Janeiro”. Ca. 1913. (Foto A. Ribeiro) (FBN)
Fig. 59. Bahia de Botafogo, Vues de Rio de Janeiro Brésil. Musso Phot. (1910). FBN.
Fig. 60. Entrada da Barra do Rio de Janeiro e vista geral da enseada de Botafogo. Álbum da Cidade do Rio de Janeiro comemorativo do 1º centenário da Independência do Brasil 1822-1922.
Fig. 61. Rio de Janeiro visto do alto do Corcovado, Foto Bippus. (Exposição Sebastianópolis Fotografias do Rio de Janeiro, 1900-1930).
Figs. 62 e 63. Panoramas presentes no Álbum da Cidade do Rio de Janeiro comemorativo do Centenário da Independência do Brasil, 1822 – 1922. FBN.
Fig. 64, 65 e 66. Panorama circular da Cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, 1917, produzido pela Empresa de Propaganda Brasileira. FBN.
Figs. 67 e 68. Camillo Vedani, Largo do Paço Rio de Janeiro c.1865 (IMS) Marc Ferrez. Praça Dom Pedro II c.1895 (IMS)
Fig. 69. Praça XV de Novembro, Revista “Avenida”, 7 maio de 1904. FBN
Fig. 70. Vistas Gerais – Avenida Central - Vista para o Norte. Marc Ferrez. IMS
Fig. 71. Strada Nuova, Gênova, séc. XVIII. (Palazzo Rosso – Gênova)
Figs 72 e 73. Gênova, Via Nuova, séc. XVII reconstituição atual a partir de desenhos de Rubens
Fig. 74. Avenida Central. Projeto dos Prédios nº 128 130 e 132. IMS
Fig. 75. Avenida Central. Fotografia do Projeto Realizado. IMS
Fig. 76. Avenida Central. Negativo original da mesma construção. IMS
Fig. 77. Foto do arquiteto Virzi assinada por L. Musso, presente no “Álbum de artistas brasileiros e estrangeiros” FBN.
Fig. 78 e 79. Prédio de Modesto Leal, em Laranjeiras, e Prédio de C, de Ferreira Serpa na Avenida Central, obras de Jannuzzi presentes no volume “O Brasil e os Italianos”, 1906.
Fig. 80. Edifício do Jornal do Commercio, Av. Central In ”Gli Italiani e il Brasile”, Fanfulla, São Paulo, 1906.
Fig. 81 Retrato de Marina Jannuzzi, L. Musso. Careta, Rio de Janeiro, 4 jul.1908 nº 5.FBN.
Fig. 82. Versão simplificada e comercial do Álbum institucional

5º Capítulo: Rio Belle Époque – um modelo em construção

Fig. 83. Veneza. Mostra Internacional de Arquitetura. 1980. “La presenza del passato.” Projeto 2006.
Fig. 84. Ministério da Marinha (Álbum Musso). FBN.
Fig. 85. Escola da Marinha, Mapa Arquitetural do Rio de Janeiro. 1874.
Fig. 86. Cidade Ideal – Urbino, Galleria Nazionale delle Marche. (Itália).
Fig. 87. Reurbanização da Av. Rio Branco (Prefeitura do Rio de Janeiro, 2014)
Fig. 88. Cidade Ideal Baltimore. (USA).
Fig. 89. Buenos Aires, Avenida de Mayo c.1900. Sociedade Fotográfica Argentina de Aficionados.
Fig. 90. Paris, Rue de l’Opéra c.1870.
Fig. 91. Avenida Central - Vista para o Sul. Marc Ferrez. IMS

Tabela I: Tabela dados técnicos fotográficos (MAUAD, 2008:100-101)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
Hipóteses.....	18
Objetivo geral e objetivos.....	19
Justificativa.....	21
Relevância e atualidade do tema.....	22
O discurso teórico.....	24
A experiência de uma metodologia	27
O tratamento dos documentos – O caminho operativo.....	33
Estado da arte: contribuições e inovações.....	40
Resumo dos capítulos.....	46
Capítulo I - O ÁLBUM DOCUMENTO DA HISTÓRIA URBANA	48
1.1 O olhar e a construção fotográfica.	53
1.2 A cidade e seu registro.....	57
1.3 A imagem como autoconhecimento e resgate da identidade nacional.....	61
Capítulo 2 - O ÁLBUM COMO PROJETO VISUAL E MONUMENTO DA CIDADE	65
2.1 A política das imagens.....	69
2.2 A construção da cidade como representação.....	73
2.3 A fotografia pública, imagem do governo	77
Capítulo 3 - OS ÁLBUNS ÍCONES DE UMA ÉPOCA	83
3.1 Avenida Central - 8 de março 1903-15 de novembro 1906, Marc Ferrez	87
3.2 Vues de Rio de Janeiro Brésil, Phot. L. Musso.....	95
3.3 Álbum da Cidade do Rio de Janeiro comemorativo do 1º Centenário da Independência do Brasil 1822-1922. Prefeitura do Distrito Federal	102
Capítulo 4 - ÁLBUNS DA CIDADE: UM GÊNERO DE NARRATIVA E SEUS NARRADORES	124
4.1 O Perfil científico-documentarista de Marc Ferrez. e a Avenida Central ...	136
4.2 O atelier dos irmãos Luiz e Alfredo Musso: a cidade como monumento....	145
4.3 Uma cartografia fotográfica urbana: Augusto Malta, Huberti, Baer, Bippus, Lopes e outros autores.....	151
Capítulo 5 - RIO BELLE ÉPOQUE, UM MODELO EM CONSTRUÇÃO	157
5.1 As novas fronteiras urbanas.....	160
5.2 Cidade ideal, cidade modelo.....	171
5.3 O plano visual.....	174
CONCLUSÃO.....	179
BIBLIOGRAFIA.....	185
TABELA	198
ANEXOS.....	199

TÍTULO:

O retrato fotográfico institucional do Rio de Janeiro, Capital Belle Époque: (1906-1922)

INTRODUÇÃO

Transformar as artes visuais em urbanismo.

Giulio Carlo Argan

Para se encontrar e se reconhecer, desde sua origem, o Rio de Janeiro precisou se espelhar no olhar do outro. Isso significou aceitar como próprio rosto o retrato construído por imagens emprenhadas de exotismo e inspiradas em modelos exógenos. Todavia, como na literatura e na música, também no urbanismo o universo brasileiro soube assimilar e transformar o que chegava de fora em outra “realidade”.

O caminho escolhido para se reencontrar com essa “realidade” foi recorrer à história do visual, que, como afirma o historiador Laurent Gervaux, deve constituir uma sabedoria de base. (DELPORTE C., GERVAUX L., MARECHAL D, 2008, p. 20) Tal opção encontra apoio no importante papel desenvolvido pelas imagens na história brasileira e, em particular, no Rio de Janeiro, onde elas constituem a melhor expressão da essência urbana carioca.

Desde o afastamento de Portugal e a proclamação do Império, em 1822, desenvolve-se no Brasil uma rica produção iconográfica, carregada de um forte simbolismo político. As rupturas históricas dos laços coloniais são percebidas nos renovados contornos com os quais o Estado se apresenta e dos quais permanecem documentos na rica iconografia nacional. As imagens podem, então, tornar-se arquivos. (DUCCINI H, 2003) Ao tratar de “empresa urbanística”, ou seja, de “empresa de construção da cidade”, Giulio Carlo Argan adverte sobre a importância em “transformar as artes visuais em urbanismo” (ARGAN G.C, 1990, p. 220). Entre tais artes, desde os meados do século XIX, encontra-se a fotografia.

Em tempos recentes, a utilização de recursos digitais e eletrônicos nos mais diversos setores das atividades humanas leva a um maior envolvimento com o campo visual e ao reconhecimento do papel por ele desenvolvido no discurso histórico. Ao tratar do processo de

transformação da “Capital Federal”¹, relacionado ao estabelecimento do governo republicano no Brasil, a fotografia se apresenta como a técnica capaz de construir a imagem do Rio de Janeiro, como o espelho onde o próprio regime possa se refletir. Mas qual é a “realidade” refletida nesse espelho?

O processo de edificação da Capital Federal é um território no qual vale a pena se aventurar, por nele estarem enraizados muitos dos problemas não resolvidos do presente. Todavia, para enfrentar a remodelação do Rio de Janeiro, definida por Paulo Santos como “uma nova etapa na história da cidade”, torna-se necessário adotar uma atitude quase arqueológica (SANTOS, 1981, p. 78).

Será possível, através das múltiplas estratificações e ruínas que protegem ou enterram a imagem da denominada “*Rio Belle Époque*”, ouvir ainda o seu eco? Hoje, dela permanecem simplesmente vestígios. Embora esquecida, ou propositalmente ocultada, a passagem dessa princesa que se tornou cinderela não foi tão inocente. No tecido urbano contemporâneo, fica indelével sua marca, que é parte da cidade. A proposta de fazer uso da visualidade para resgatar tal fase de transição e mudança na história da cidade significa experimentar dar formas às contradições que, desde então, marcam as políticas urbanas.

Os atuais projetos de reestruturação da área central do Rio de Janeiro fazem parte das mesmas ondas de renovação urbana que, permanentemente, querem reinventar a cidade. Para enfrentar o questionamento sobre a atual estrutura urbana, é imprescindível proceder a uma leitura crítica do seu passado. Justifica-se, assim, o objetivo de reconstruir o modelo urbano “*Rio Belle Époque*”, usando como principais fontes de pesquisa os álbuns institucionais que se valem da fotografia para representar a remodelação do Rio de Janeiro nas primeiras duas décadas do século XX.

O período de estudo escolhido reflete o interesse em retomar um antigo percurso iniciado pela autora, desde 1984, e relacionado às transformações urbanas do século XIX. Embora o processo de modernização urbana no Brasil seja influenciado pelos exemplos das grandes capitais europeias ou norte-americanas, é possível constatar que o advento da República e as consequências geradas por essa mudança na estrutura política, econômica e social do país interferem diretamente no sentido atribuído à renovação da Capital Federal. (CHIAVARI M.P., 1985, p. 575). A diferenciação nas condições de partida determina, então, um distanciamento em relação aos modelos que serviram de inspiração.

¹ Esse termo, utilizado por Paulo Santos em *Quatro Séculos de Arquitetura* (Rio de Janeiro, 1983, p. 79), refere-se à modernização da cidade tratada num livro de Coelho Neto “A Capital Federal, Impressões de um sertanejo, romance”.

O retrato cidade. O uso do termo “retrato” no título da tese se relaciona à “política das imagens” postulada por Peter Burke (BURKE, 1994). Lilian Moritz Schwarcz segue tal linha de pensamento na construção do retrato de D. Pedro II, elevado a um dos maiores ícones do Império. (SCHWARCZ, L., 1998). No período do Império, segundo a autora, serve-se do discurso iconográfico para atrair o imaginário coletivo e fortalecer o próprio governo.

Em épocas de transições políticas, o Estado deve “fazer saber” e “fazer acreditar” para assegurar sua autoridade. (DUCCINI H., 2003) José Murilo de Carvalho, ao falar sobre as consequências da caída do Império no Brasil, observa como “nos momentos de redefinição da identidade coletiva, a manipulação do imaginário assume grande importância.” (CARVALHO, J. M., 1990, p. 14) Na aparente ruptura entre os dois momentos históricos, o Imperial e o Republicano, destaca-se uma linha de continuidade no que concerne à estratégia política conexas à imagem. Embora mudem os elementos que compõem o “retrato”, na representação simbólica permanece a mesma lógica.

Para construir algo capaz de encher o vazio deixado pelo governo anterior e, ao mesmo tempo, cortar as ligações com o passado, o regime republicano recorre a substituição da figura do monarca com a da remodelada Capital Federal. A representação de tal artefato urbano atribui legitimidade ao poder recém-instalado, além de dar conta do operado do governo, enquanto autor da transformação da cidade do Rio de Janeiro.

No processo de recuperação do retrato fotográfico do Rio Belle Époque está, então, implícita a intenção de reconstruir a relação entre a imagem da cidade e o discurso de modernização e progresso, que constitui a bandeira da República.

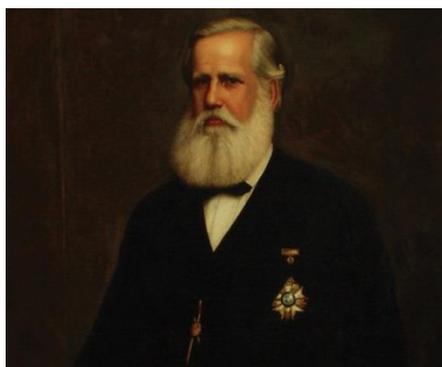


Fig.1. O Retrato do Monarca Dom Pedro II Emblema da Unidade e Civilização do Império. (Coll. Particular)

Fig. 2. A Avenida Central, o retrato da moderna Capital Federal, símbolo da modernidade e progresso do Governo Republicano. (IMS)

As fontes de pesquisa. Para a construção de tal “retrato” recorre-se à fonte que, nesse período, melhor reflete esse fenômeno. Trata-se da “fotografia pública.” Tal denominação,

segundo Ana Mauad, define a relação que foi historicamente se construindo entre fotografia e política. (MAUAD A.M., 2013, vol.2, p. 11-20.) Todavia, a imagem construída pela fotografia pública é fruto de múltiplos fatores. Fazem parte desse processo desde as intenções políticas e econômicas dos produtores e comitentes às linguagens elaboradas pelos próprios fotógrafos, até o gênero e o estilo de divulgação utilizado de acordo com a cultura visual da época. O conjunto desses elementos determina o artefato cultural “Rio Belle Époque”, no qual à “fotografia” é atribuído o papel de sujeito da cidade, enquanto essa última se apresenta como o objeto da visualidade.

Os principais arquivos em que estão contidas as imagens pertencentes à categoria “fotografia pública” que retratam o Rio de Janeiro, entre 1904 e 1922, são os seguintes álbuns-registros institucionais que representam as principais fontes da pesquisa:

- 1) Av. Central, 8 de março de 1903 - 15 de novembro de 1906 de Marc Ferrez.
- 2) Vues de Rio de Janeiro – Brésil (~1910) Phot. Musso.
- 3) Álbum da Cidade do Rio de Janeiro comemorativo do 1º Centenário da Independência do Brasil 1822-1922. Augusto Malta, Huberti&Baer, Bippus, Lopes, e outros autores.

Ao colocar como principal diretriz da pesquisa o questionamento sobre a relação entre o espaço urbano e sua representação, o recurso aos álbuns institucionais mencionados se faz necessário como medida para definir um determinado período histórico e para trabalhar num campo de pesquisa restrito às áreas urbanas reproduzidas pelos fotógrafos.

Os três álbuns abrangem a época que corresponde à realização do projeto de saneamento e remodelação do Rio de Janeiro anunciado pelo Presidente Rodrigues Alves, no Manifesto à Nação, divulgado ao ser eleito presidente, em 15 de novembro de 1903.

O Governo, ao divulgar a imagem da renovada Capital Federal, encontra a maneira que lhe é favorável para reinventar a história do País. Ao se livrar do peso das tradições, sob as bandeiras da “Ordem” e do “Progresso”, o novo regime estabelece diferentes códigos no jogo do poder e tenta conseguir um melhor controle da população.

No contexto da tese, a “personagem” retratada pelos álbuns escolhidos é a cidade do Rio de Janeiro. O período ao longo do qual ela é visualizada corresponde ao que marca sua expansão urbana, no clima que Needell denomina “Tropical Belle Époque”. (NEEDELL J, 1987)

O leitor, através dos álbuns, tem acesso ao estilo arquitetônico, ao conjunto de valores e aos comportamentos urbanos em uso no Rio Belle Époque. Tais formas expressivas capazes

de definir o período histórico ao qual determinada cultura pertence costumam ser chamadas pelos antropólogos de cultura urbana, que assume, nesse contexto, uma versão visual.

A fotografia retrata, extrai do conjunto e ordena trechos nobres da cidade, para que sejam recompostos nos álbuns segundo as regras da mais tradicional retórica. Ginzburg faz referência a Gombrich, ao afirmar que a “novidade” de uma mensagem pode ser apreciada, contanto que seja referida a uma tradição. A decodificação pressupõe, assim, um âmbito circunscrito de escolhas que são as previstas pelo produtor. Do contrário a comunicação seria impossível. (GUINZBURG, 2000, p. 72)

Cada álbum apresenta uma diferente visão do Rio de Janeiro. Existe uma relação entre o objeto documentado, o momento histórico do registro, o evento que justifica tal produção, a mensagem por ele veiculada e a escala utilizada. Essa última passa do particular ao geral. No primeiro álbum, a Avenida Central, uma vez concluída, é retratada, em 1906, por Marc Ferrez. Tais imagens se tornaram o paradigma da modernidade alcançada pelo País. Ao produzir o álbum, o alto investimento na primorosa qualidade estética, técnica e científica do objeto demonstra a importância então atribuída à divulgação de uma operação de renovação urbana exemplar para o Brasil.

No segundo álbum, *Vues de Rio de Janeiro, Brésil*, de 1910, a visão se amplia. Além da repetição da Avenida Central, então enriquecida de novos prédios institucionais, juntam-se trechos renovados do antigo centro da cidade e áreas recém-urbanizadas. Na construção da sequência de imagens, o principal objetivo, longe de seguir um itinerário geográfico, se propõe transmitir ao observador a visão da moderna cidade “institucional”, enriquecida pela visão do novo porto e das características naturais do sítio urbano.

A escala varia no terceiro álbum que, produzido, em 1922, em comemoração ao 1º centenário da Independência, alcança uma visão panorâmica da Cidade do Rio de Janeiro. Ao incluir tanto as partes pertencentes ao antigo centro como as novas áreas urbanizadas, o olhar chega aos limites do território do Distrito Federal. A progressiva visualidade da Capital Federal obtida pelos álbuns permite acompanhar a evolução da cidade durante as primeiras duas décadas do século XX. A finalidade de tal operação é evidenciar as inovações geradas pelas sucessivas transformações na forma e na estrutura urbana.

O período histórico retratado pelos álbuns, entre 1906 e 1922, corresponde às décadas durante as quais se realiza o projeto de saneamento e remodelação do Rio de Janeiro. No Manifesto à Nação, divulgado pelo Presidente Rodrigues Alves ao ser eleito presidente, em 15 de novembro de 1902, é anunciado o comprometimento do governo com a modernização da Capital Federal.

Para conseguir realizar tal ambiciosa proposta, o novo governo cria uma organização articulada em diferentes repartições. Cada uma participa do projeto segundo as funções do próprio setor. As grandes obras urbanas estão sob a jurisdição do Ministro da Indústria, Viação e Obras Públicas, engenheiro Lauro Severiano Muller (1863-1926). Ao engenheiro Francisco Bicalho (1847-1919) é confiado o projeto de renovação do porto. Para a construção da Avenida Central é propositalmente nomeada a “Comissão Construtora da Avenida Central”, chefiada pelo engenheiro Paulo de Frontin (1860-1933). O Prefeito Francisco Pereira Passos assume plenas funções no que diz respeito aos projetos municipais, abrangendo, assim, todo o Distrito Federal. Em 1903, ao médico Oswaldo Cruz (1872-1917) é atribuído o cargo de Diretor de Saúde Pública para cuidar das medidas sanitárias.

Nesse contexto, desenvolve-se na fotografia um gênero específico, a “fotografia pública urbana”.² Essa se torna o meio de divulgação que melhor responde aos objetivos estabelecidos pelo poder. Sua finalidade está em reunir as mais importantes intervenções relacionadas à cidade num “plano visual”. Os álbuns, acima mencionados, assumem o papel de unificar e harmonizar as diversas vertentes urbanas numa visão capaz de valorizar os resultados de cada uma. Ao mesmo tempo, a comparação entre os álbuns permite verificar como, ao longo das duas décadas, existe um desenvolvimento do projeto inicial em função de uma diretriz comum.

A partir de tal quadro a tese se propõe a dar respostas às seguintes perguntas: Qual é o novo modelo urbano que os álbuns fotográficos produzidos pelo governo republicano pretendem transmitir? Qual é a mensagem contida no plano visual apresentado? De que forma a “realidade fotográfica” delata as intenções que foram a origem de sua produção?

Ao se livrar do peso das tradições do passado, o novo regime assume a gestão da cidade introduzindo ideias inovadoras no jogo do poder, como a estreita aliança com a iniciativa privada. Ao retratar determinadas áreas da cidade para compor os álbuns mencionados, a fotografia pública se torna geradora de valor em relação ao que é o objeto focalizado. Os critérios que guiam tal seleção são baseados na lógica do então sistema econômico de acordo com os poderes constituídos.

Além do governo, fazem parte desse sistema outros fatores cuja ação se relaciona com o projeto de renovação urbana. São esses empresários, construtores, proprietários de terrenos ou agentes imobiliários, como os detentores das modernas infraestruturas, gás, eletricidade e

² A “fotografia pública urbana” assume destaque no Rio de Janeiro, desde o início do século XX em ocasião das grandes transformações urbanas. O governo faz da fotografia o principal documento-registro, estabelecendo uma formal ligação entre política e fotografia. Ver artigo de Ana Maria Mauad “*Fotografia pública e cultura do visual em perspectiva histórica*”, Revista Brasileira de História da Mídia, v. vol.2, p. 11-20, 2013.

esgoto, todas nas mãos de empresas particulares. Tais personagens, sob diferentes formas, estão presentes no álbum da Avenida Central e, com menos evidencia, nos outros álbuns. O objetivo em comum está em conseguir uma melhor organização e controle do território e da população.

Os álbuns fotográficos institucionais ao priorizarem a imagem fotográfica do Rio de Janeiro em sua forma “oficial” e autorizada levantam as seguintes questões: Quem tinha interesse em registrar essas imagens; em escolher esses lugares e não outros; em elaborar a narrativa dessa forma e com esse estilo? Qual é o leitor destinatário do álbum? E, enfim, qual é a configuração da cidade refletida nos álbuns? Ao dar respostas a essas questões, o projeto pretende se referir à atual praxe que envolve a divulgação, propaganda ou o silêncio relacionados aos projetos urbanos, nos quais a real participação dos atores é sempre mais reduzida.

Hipóteses

1. Uma vez reconhecidos os três álbuns fotográficos institucionais como documentos históricos, postula-se sua capacidade em transmitir a memória neles depositada, assumindo o papel de mediadores e transmissores da ideia da cidade moderna.

2. A pesquisa pretende verificar os critérios de seleção utilizados na escolha das áreas do Rio de Janeiro destinadas a serem fotografadas. Segundo a hipótese, os mesmos princípios de desigualdade entre partes da cidade que caracterizaram o processo de remodelação, saneamento e urbanização da Capital Federal, se repropõem na escolha dos espaços urbanos a serem fotografados.



Fig. 3. Planta da cidade do Rio de Janeiro, 1905, Repartição da Carta Cadastral da Prefeitura Municipal In Ferreira Rosa, indicando os melhoramentos em execução.

Fig. 4. Contextualização das fotos do álbum Musso (1910) no mapa interpretativo.(AII/22)

3. A apresentação das fachadas, separadas do contexto urbano, como no caso do álbum da Avenida Central, além de servir de mostruário arquitetônico, parece um sinal de fragmentação da estrutura construtiva em processo de transformação.



Fig. 5. Avenida Central, Prédio N° 128-130-132, pertencente ao Jornal "O Paiz".

Fig.6 Avenida Central, Ed. Herm Stoltz, In Século Vinte, Inglaterra, 1913.

4. Ao constatar nos álbuns que a paisagem natural e a construída, como é o caso dos jardins públicos, ocupa cada vez mais espaço no cenário urbano, postula-se que sua

progressiva integração na visualização da cidade corresponda ao novo papel a ela atribuído, enquanto fonte de valorização em relação aos bairros residenciais próximos. (Botafogo, Flamengo, Glória, Copacabana, Lagoa etc.)



Fig. 7. Avenida Beira Mar. Vues de Rio de Janeiro Brésil, Phot. Musso. FBN.

5. Na maneira de olhar e representar a cidade em cada álbum postula-se a interferência da sintaxe visual, das memórias e dos conhecimentos dos respectivos autores. Por alguns, a própria linguagem se adapta à função desenvolvida por fotógrafos oficiais de uma determinada instituição.



Fig. 8. Marc Ferrez. IMS



Fig. 9. Phot. Musso. FBN



Fig. 10. Augusto Malta FBN

Objetivo geral e objetivos

1. A partir dos álbuns fotográficos, escolhidos no papel de mediadores, é objetivo da tese formular e interpretar o modelo denominado Rio Belle Époque. Trata-se do plano visual que, a partir da imagem fotográfica pública, oferece a representação da nova estrutura urbana assumida pela remodelada Capital Federal de acordo com os interesses do poder.

2. A explicitação das novas fronteiras. Trata-se das interfaces entre a “cidade visualizada” e a cidade então existente, premissas para a passagem à cidade contemporânea.

3. O objetivo teórico consiste em verificar o papel da representação na história urbana, explorando a correspondência fotografia-urbanismo, urbanismo-fotografia. (Chartier R., 2002) Isso quer dizer avaliar as possibilidades de se ter acesso à “realidade da cidade” através de suas representações fotográficas. A intenção é focar a forma como a fotografia, nesse

momento histórico, se torna parte integral da cidade e sujeito construtor de sua imagem moderna.

4. Do ponto de vista da metodologia, a escolha de trazer ao âmbito do urbanismo instrumentos próprios da cultura visual tem a finalidade de experimentar o conceito de pluridisciplinaridade, no sentido de intercomunicação entre áreas que as imagens facilitam.

Justificativa

1. A principal motivação que justifica o trabalho de reconstrução do retrato fotográfico “oficial” do Rio de Janeiro, ao longo dos anos 1910-1922, está no interesse em relacionar a estrutura urbana com as importantes transformações políticas, econômicas e sociais desse período.

A reconstrução da narrativa dos álbuns selecionados, produzidos no contexto ideológico que caracteriza a Primeira República, oferece a possibilidade de interagir com esse cenário e olhar para a nova organização do espaço urbano como seu reflexo.

2. A escolha dos álbuns de fotos como fontes principais de pesquisa encontra sua razão de ser por tornar possível testar conhecimentos da cultura visual em objetos até então pouco utilizados no campo do urbanismo. Ao mesmo tempo, tais instrumentos oferecem a possibilidade de comparação entre a visualização da cidade oferecida pela fotografia pública em relação à utilizada na respectiva época. A identificação dos álbuns com a função de “dispositivo” do poder republicano, permite explorar a organização das fotos em sequência, oferecida pela própria estrutura do álbum para transmitir o entendimento da estrutura de pensamento, própria à adesão ideológica do comitente.

3. Em relação à metodologia, a motivação do tema escolhido está no interesse em trabalhar com diferentes linguagens, como é comum na prática urbanística, possibilitando uma leitura multifacetada que conjuga referências histórico-literárias e iconográficas. Tal conjugação permite trazer uma experiência de pluridisciplinaridade à história do urbanismo.

Relevância e atualidade do tema

O resgate da antiga relação representação-cidade e seu aproveitamento à luz de novas formas de planejamento urbano em que a informação tradicional analógica se combina com a produzida no ambiente virtual representa a atualidade do tema da tese.

Os instrumentos teóricos, sensitivos e práticos escolhidos para elaborar uma metodologia em vista de uma leitura crítica e interpretativa dos álbuns fotográficos tornam-se importantes ferramentas para olhar, ler e estudar o espaço, esteja ele presente ou pertencente ao passado, através de sua representação. Isso constitui uma forma para controlar e, eventualmente, aceitar a transgressão em relação à própria dimensão física.

Na cidade atual, por compreender e organizar a rede de dados “invisíveis” e virtuais torna-se fundamental saber lidar e interagir com o espaço urbano representado. A utilização, então, como campo de experiência, da imagem estática do Rio de Janeiro, presente nos álbuns fotográficos institucionais do início do século XX, constitui uma escolha baseada no espaço e no tempo. Não é uma coincidência que, nessa época, paralelamente à oficialização do diálogo entre representação e urbanismo, o último adquira formalmente o título de ciência.

Ter escolhido como fontes e instrumentos de pesquisa documentos institucionais faz com que o debate se amplifique, incluindo o tema da representação e do poder. Nesse quadro, a tese se confronta com uma visão multidisciplinar, utilizando e harmonizando as contribuições das diferentes ciências para chegar ao produto final.

No que se refere à inovação que a pesquisa pode trazer, observa-se que existem diversas publicações que tratam do Álbum da Avenida Central de Marc Ferrez e de seu autor. Todavia, a proposta do projeto é tratar um aspecto ainda não estudado de sua obra, ou seja, seu perfil documentarista em relação à arquitetura e ao espaço urbano.

No que se refere a “*Vue du Rio de Janeiro – Brésil*”, o interesse da tese é fazer reconhecer seu valor histórico. Embora a boa qualidade do produto, tanto o álbum como seus autores são pouco conhecidos e estudados. O resgate do papel desenvolvido pelo estabelecimento fotográfico dos irmãos Luiz e Alfredo Musso junto às instituições do governo representa uma ulterior confirmação da aliança estabelecida, nas primeiras décadas do século XX, entre o setor da produção fotográfica e do regime Republicano.

No âmbito do projeto, o terceiro álbum sobre a Cidade do Rio de Janeiro, produzido em comemoração ao 1º Centenário da Independência do Brasil (1922), por constituir um acerto de contas entre presente e passado, assume a função de ata de fechamento do período histórico analisado. Tal álbum se diferencia dos outros pela fórmula adotada na complexa

organização de sua narrativa. Trata-se de uma coleta de imagens, constituída por documentos históricos e fotos do Rio antigo e do Rio Republicano. Além de Augusto Malta muitos dos autores são anônimos e outros, pouco estudados, e todos se destacam pela intensa atividade desenvolvida nessa época.

No contexto do álbum, encontra-se o aspecto mais formal da produção do Malta, talvez, a sua tendência menos valorizada, mas que permite utilizar essas imagens como documentos. A inclusão desse terceiro álbum na série das principais fontes escolhidas permite uma direta comparação entre o antes e o depois da República, mesmo que a visão seja veiculada por um olhar republicano.

Todavia, a maior relevância do projeto está no lado experimental. A diferenciação em relação às pesquisas de história urbana que fazem uso das imagens como documentos iconográficos complementares encontra-se na metodologia utilizada. Trata-se de tratar os álbuns fotográficos como objetos de análise e fontes principais de pesquisa histórica.

Tal procedimento, como afirma Luca Zucchi, permite, “numa perspectiva epistemológica, examinar como modalidades de representação visual podem intervir na elaboração e avaliação de teorias e, numa perspectiva mais marcadamente histórica, podem reconstruir episódios em que o aparato ilustrativo teve uma parte de relevo como instrumento de registro e comunicação do saber científico”. (ZUCCHI, 1999, p. 11)

O discurso teórico.

No propósito de trabalhar com os primórdios da história do urbanismo está implícita a intenção de se apropriar da “memória corporal” relacionada à cidade do Rio de Janeiro. Trata-se, como afirma Françoise Choay, de “uma operação que, longe de qualquer nostalgia de tal época, concorre para a construção da identidade do tempo presente”. Tal procedimento visa o “reconhecimento de um determinado passado construído que, de certa forma ou de outra, anunciava o presente e, talvez, o futuro”³. Todavia, de acordo com o “método regressivo–progressivo” de Lefebvre, é necessário colocar o presente como ponto de partida e fonte permanente de inspiração da pesquisa. Olha-se para o passado na busca de esclarecimentos sobre os processos em curso. (LEFEBVRE H., 1972, p. 30)

Frente às numerosas questões colocadas no mundo contemporâneo sobre o uso da imagem no discurso urbano torna-se significativo o importante papel assumido, no início do século, pela representação fotográfica. A estrita relação que, então se estabelece entre fotografia e cidade é o resultado da grande expectativa em torno do imperativo “regeneração”, denominação utilizada pela imprensa favorável ao poder ao se referir ao “processo de modernização compulsória da capital”. (SEVCENKO. N., 2000, p. 61)

O âmbito epistemológico da tese refere-se à história urbana interpretada sob o enfoque da cultura visual, priorizando, então, o campo interdisciplinar da pesquisa. De consequência, estabelece-se como objetivo metodológico investigar o campo de tal cultura e experimentar suas capacidades. (KNAUSS P., 2006, p. 102) Tal caminho permite controlar e, eventualmente, aceitar a transgressão da imagem em relação à própria dimensão física.

A contribuição dos estudos de historiadores como Warburg, Gombrich, Panovsky, precursores na concepção do método de visualidade nas artes pode ajudar no processo de leitura crítica e interpretativa dos objetos-álbum. Todavia, ao trabalhar com o espaço da cidade sob o ponto de vista urbanístico, o historiador da arte Giulio Carlo Argan assume a função de principal teórico.

As reflexões de Argan sobre o binômio cidade-imagem, presentes em *História de Arte como História da Cidade*, constituem referências determinantes pela escolha do objeto de análise e pela estruturação da tese. (ARGAN, 1998) Ao se referir às capitais europeias do XVII e XVIII séculos, a formulação do conceito de Cidade Capital traz importantes enriquecimentos teóricos sobre a relação entre cidade e poder. (ARGAN, 2004)

³ CHOAY, Françoise. Entrevista disponível em: <http://urbanisme.u-pec.fr/documentation/paroles/franchoise-choay-64688.kjsp> RH=URBA_1Paroles

No que concerne à representação do espaço urbano, Argan se refere a essa operação como a um processo capaz de atribuir valorização ao objeto espaço, que por si mesmo não possui nenhum valor. O fato de observar, reproduzir e divulgar uma dada realidade, transformada em imagem, faz que essa assuma sentido, mesmo a nível pecuniário. (ARGAN 1998, p. 220) A reprodução fotográfica de uma determinada parte da cidade é vista, então, como fator de valorização em relação à área urbana retratada.

Do ponto de vista operativo, tem um sentido experimental a decisão de transportar ao contexto iconográfico o conceito de “representação” elaborado por Roger Chartier. A construção da “narrativa” utilizada para a leitura de textos se demonstra também funcional na leitura dos álbuns em objeto. (CHARTIER, 2002, p. 61-80)

“O evidente é sempre construído a partir do que está em jogo e da relação de forças. Para entender o que é socialmente construído é necessário analisar a dinâmica histórica que o produziu”. (BOURDIEU & CHARTIER, 1988, p. 28) A noção de representação é, de fato, continuamente colocada em discussão. Isso acontece, observa Chartier, *“pela distância necessariamente introduzida entre o passado representado e as formas discursivas necessárias a sua representação”.* (CHARTIER, 2009. p. 354)

A fotografia ao assumir o sentido de “representação” se torna, segundo o conceito expresso por Roger Chartier, também um instrumento de conhecimento. Embora o autor apresente diversas definições de “representação” é possível encontrar nas fotos do Rio Belle Époque, transmitidas pelos álbuns em questão, o que Chartier define como o meio capaz de substituir o objeto ausente por uma imagem “real” ou simbólica. Esta, ao repor o passado em memória, lhe atribui um sentido. A foto examinada se apresenta, assim, como a “oficial” portadora da mensagem que o mesmo comitente lhe atribui. Todavia, sempre segundo Chartier, a mesma imagem pode assumir novo significado no presente. Da atual ótica do pesquisador participam, de fato, elementos críticos relacionados à visão atual da História. Nesse caso, o sentido original pode mudar e até se inverter, delatando a finalidade da mensagem original. Isso facilita a leitura de tal construção, revelando as forças que estão em jogo. (CHARTIER, 2002 p. 61-80)

Nesse processo, os álbuns fotográficos institucionais assumem a função de “dispositivos”, enquanto instrumentos utilizados pelo poder para impor sua visão. Tal conceito elaborado por Michel Foucault em *Vigiar e punir* se refere às técnicas de ver, no sentido coercitivo. (FOUCAULT, 1999, p. 143) Discutindo sobre o panóptico, Foucault afirma que cada dispositivo tem um regime de luz, dividindo, assim, o visível do invisível. A fotografia pública em objeto se vale, também, do regime seletivo de luz. A cidade é, então,

partida. Enquanto o poder valoriza o espaço urbano representado nos álbuns em objetos, torna invisíveis as outras áreas urbanas não mencionadas nos álbuns. (FOUCAULT M. BENHATHAM J, 1977)

Uma vez reconhecidos os três álbuns fotográficos institucionais como documentos históricos é possível se servir deles para construir o modelo “Rio Belle Époque” tendo como ponto de partida a visualidade. A formulação de modelo encontra-se na definição dada por Françoise Choay, em contraposição à regra: “um signo, como forma suficiente em si mesma.. capaz de fixar um marco, oferecer uma imagem”. (CHOAY, 1985, p.48)

Para atribuir visualidade a tal “signo” e fazer que esse seja significativo em relação a todo o período documentado nos álbuns examinados, recorre-se ao que Kevin Lynch chama de plano visual. Lynch serve-se dele como um plano preparatório que antecede o plano diretor. No caso em questão, a mesma denominação se refere à tradução visual do plano de expansão urbana concebido pelo Governo durante a primeira década do século XX, apresentado pelos álbuns estudados.

Embora nesses últimos anos o tema da fotografia urbana seja objeto de numerosos trabalhos e mostras, capazes de trazer à luz inventários e coleções enriquecedoras do ponto de vista da ilustração, deparam-se raramente numa reflexão crítica sobre a construção do olhar fotográfico relacionado à cidade e sua permanente adaptação em ocasião das mudanças históricas. Ao escolher como fontes principais de pesquisa determinados álbuns fotográficos que retratam o Rio de Janeiro Belle Époque, o lado inovador da pesquisa consiste em reconstruir a visualidade da Capital Federal formulada naquela determinada época, procurando entender as motivações que determinaram aquela imagem em lugar de outra.

Como é possível constatar ao longo da tese e na bibliografia, instrumentos teóricos, metodológicos, sensitivos e práticos, para analisar a imagem fotográfica em relação à história, se encontram em estudos de históricos da arte como Monica Maffioli, ou de arquitetos como Giovanni Fanelli e Jean-Philippe Garnic, ou, ainda, em trabalhos de historiadores que tratam desse assunto como Guinzburg, Levi, Rosalind Krauss, Paulo Knauss, Anna Mauad, entre outros.

Todavia, trabalhar com a cultura visual não se limita a priorizar a imagem e utilizar os álbuns como fontes visuais. A “visualidade” é medida em função do potencial cognitivo presente nas representações fotográficas contidas nas fontes. Para avaliar o sentido histórico e social adquirido por tais documentos iconográficos, é preciso analisar como tal visualidade tem sido ou pode ser explorada pela História do Urbanismo e pelas demais ciências sociais. (MENEZES, 2003, p. 12)

A experiência de uma metodologia

Quando se tenta elaborar uma nova experiência, segundo Lacan, o que importa não é tanto o que se compreende, mas o que não se compreende. A história do fundador é representada pelo mito de Teseu e do labirinto, ou seja, de quem traça no desconhecido a própria ordem. (LACAN, 1979, p. 89) Na viagem ao passado através do meio iconográfico se perder significa pisar num terreno do qual não se tem o conhecimento profundo que permita atribuir precisos significados aos lugares encontrados, isto é, facilidade que se tem com a própria paisagem familiar. Orientar-se, então, exprime uma atividade de reconhecimento de dados e sua organização em função de objetivos definidos e de uma trama de referência. Para penetrar no mundo da imagem é preciso eleger o olhar como objeto de investigação e a visão como prática construtiva, capazes de produzir significados. Todavia, *“o olhar nunca é inocente! Assim trata-se de demarcar a visão como prática e construção que implica em processos sociais de produção de significados”*. (MAUAD, M.KNAUSS, 2003, p. 9)

A tese, ao trabalhar no âmbito da cultura visual e do urbanismo, além de trazer um avanço na área de conhecimento, pretende propor uma inovadora experiência metodológica. Desde seus primórdios, a fotografia urbana, entre os diferentes gêneros, se destaca por ser a mais realista, no sentido estreito do termo. Por sua própria natureza, tal forma de representação se presta a desenvolver a função de indício. Nesse sentido, é possível afirmar que a fotografia participa do mesmo sistema das impressões, sintomas, vestígios sobre os quais tratou Charles Pierce. (PIERCE, 1978, p. 158)

Ao reconhecer o valor dos signos é possível pensar sobre a competição dos signos, como afirma o sociólogo e antropólogo italiano Massimo Canevacchi, ao se referir à “Cidade polifônica”. *“A atual sociedade da comunicação exprime os próprios conteúdos conflituais também através da competição dos signos”*. Na passagem da sociedade tradicional à moderna, que no Brasil corresponde à transformação do sistema monárquico em republicano, o conflito dos signos corresponde à competitividade dos conteúdos. A diversidade do contexto histórico leva a refinar a capacidade crítica que *“deve necessariamente se transformar em cada mutação da nossa sociedade”*. (CANEVACCHI, , 1993, p. 23)

“A primeira lição importante quando se trabalha com material visual, segundo Miceli, é compreender que ele depende de séries.” Tal exigência prioriza a escolha dos três álbuns fotográficos mencionados capazes de formar a série desejada. Os três álbuns obedecem aos critérios que têm como assunto comum a cidade do Rio de Janeiro entre os

anos 1906 e 1922, assim como uma produção institucional e imagens fotográficas. É exigência metodológica fazer que os álbuns objetos do presente estudo tratem do mesmo material de maneira a permitir a comparação entre eles. No caso em objeto trata-se de fotografias do Rio de Janeiro feitas entre 1904 e 1922. Todavia, o corpus da pesquisa deve ser organizado a fim de respeitar as diversidades entre a estrutura dos álbuns examinados.

Ao se referir aos retratos, Miceli observa que todos os retratados negociam sua imagem. A imagem da cidade é também fruto de negociação. Embora não seja ela a negociar, mas o poder que a representa, sua representação é sempre “fabricada”. O que interessa ao discurso metodológico são as “desobediências” nela presentes. Essas podem aparecer de diferentes maneiras e servem como estímulos por serem capazes de enriquecer a narrativa por conhecimentos não institucionais. (MICELI, p. 194-195)

Graças à estrutura do álbum, cuja principal função é guardar e organizar as imagens a ele confiadas segundo uma rígida sequência, é possível se valer de tal instrumento como laboratório para testar novas experiências urbanas. A contextualização das imagens fotográficas presentes em cada álbum, seguindo a respectiva ordem de sequência, no correspondente mapa urbano de referência, torna possível reconstruir os itinerários seguidos em cada álbum e dar a eles um sentido.

Os álbuns examinados apresentam formas de narrativas diferentes por serem concebidos em diversos momentos históricos e em ocasião de circunstâncias cuja documentação devia servir à exaltação do poder constituído, como principal ator do evento celebrado. Para construir um discurso urbanístico relacionado à construção e ocupação do solo e sua conseqüente valorização é preciso conjugar entre si dados provenientes de diferentes fontes e universos, como a imagem, sua localização espacial e o correspondente texto-legenda. As relações resultantes, no âmbito dos mesmos álbuns, permitem criar uma correspondência entre a narrativa oferecida pelas representações fotográficas e as formas de ocupação do solo. Essa última é obtida pela contextualização das mesmas imagens fotográficas no território, graças ao uso de mapa de referência.

Usar a fotografia, como ponto de partida, segundo as orientações do crítico italiano Gabriele D’Autilia, significa:

Aceitar epistemologicamente sua radical ambiguidade e iniciar dessa certeza para empreender um percurso circular que dê conta das abordagens metodológicas experimentadas, mesmo por outras disciplinas. Para enfrentar esse caminho é preciso passar por esses procedimentos: individuar as fontes,

entender sua linguagem, ler as intencionalidades do produto e os condicionamentos culturais que a produziram e estudar a história de sua recepção, transmissão e conservação assim, voltar à fonte e lê-la com um olhar histórico.” (D’AUTILIA, 2005, p. 134)

Não é intenção da presente tese trabalhar sobre a fotografia, mas com a fotografia, no sentido de fazer uso dela. (KRAUSS, 1990, p. 10-11) Pode-se referir à imagem fotográfica como a um objeto dotado de autonomia e estrutura próprias. Para sua interpretação existe a necessidade de dominar a linguagem, tendo em conta valores técnicos e estéticos que contribuem na composição.

Como ler as imagens? No plano metodológico, a proposta é verificar de qual forma a cultura visual é capaz de oferecer respostas às questões colocadas pela história urbana. A fotografia, até pouco tempo atrás considerada em seu valor referencial, assume no contexto da história visual o papel de texto. Mas como ler esse texto?

A natureza da foto urbana relativa ao início do século XX apresenta um trecho de realidade que ficou imobilizada pela lente objetiva no tempo. A imagem, então, representa um vestígio, um rastro para ser analisado, em busca de reconstruir a cena do “delito”. (Ginzburg, 1999)

Na procura de um método que permita ler o cenário urbano apresentado nos álbuns, a classificação operada por Rosalind Krauss em três níveis, (assunto, escritura e *mise en scène*) constitui uma proposta válida. A confirmação sobre tal escolha encontra-se nos escritos sobre a fotografia de Roland Barthes, nos quais o autor apresenta um método similar. Embora o interesse de Krauss seja mais voltado à análise da fotografia como obra de arte, isso não interfere na sua aplicação no projeto em questão. É preciso lembrar que na produção dos objetos álbuns, nas fontes da pesquisa, existe uma preocupação artística. Confirma isso a qualidade gráfica decorativa da apresentação, como a escolha de fotógrafos de renome e os recursos próprios das artes plásticas, utilizados pelos autores para construir as cenografias.

O método proposto por Rosalind Krauss para interpretar as imagens fotográficas estabelece três níveis: o primeiro é sobre o “assunto da cena”. Trata-se da descrição do que se oferece ao olhar, do que está evidente, do que não é codificado. Isso corresponde ao que Chartier denomina o “signo visível”. No caso dos álbuns, tal valor permite a identificação e reconhecimento direto das arquiteturas, dos lugares e da sua função.

O segundo opera sobre o tipo de luz utilizada na foto. Tal variável é a forma de “escritura” própria da fotografia. É perceptível nas imagens analisadas a existência de um código em relação à escolha do melhor horário para evitar as sombras e oferecer uma leitura quase gráfica das arquiteturas, como do desenho do espaço urbano.

Já o terceiro valor se refere à *mise en scène* da imagem, constituída pelos critérios estéticos e artifícios técnicos utilizados pelo autor da foto. A construção da cenografia assume uma função importante em relação ao tipo do contexto cultural que tal fotografia pretende gerar e da mensagem que quer veicular. (KRASS, 1990, p. 32) A “escritura” e a retórica da imagem, obtida através da *mise en scène*, representam a informação implícita da foto.

Tal método foi utilizado para a leitura do segundo álbum “*Vues de Rio de Janeiro Brésil*” e foi experimentado, também, em alguns trechos no terceiro álbum de 1922, para servir de comparação. Tais normas são, de fato, indicativas para organizar a visualidade do próprio pesquisador, considerado que a fotografia, por sua natureza, não se deixa reduzir simplesmente a um sistema de signos, a um número limitado de interpretações. A fotografia, de fato, é ambivalente.

Ao se deparar nos álbuns fotográficos institucionais com a fotografia “pública” percebe-se que ela tem um estatuto diferente da “particular” ou da comercial, então em grande expansão. As características das primeiras em relação às segundas se tornam evidentes desde que se coloquem as questões: Qual história os álbuns institucionais pretendem documentar? Quem tinha interesse em registrar essas imagens, em escolher esses lugares e não outros, em elaborar a narrativa dessa forma e com esse estilo?

Todavia, é preciso distinguir a fase de reconhecimento da interpretação. Sabemos que a foto se apresenta de maneira diferente da realidade, por ser em preto e branco, bidimensional, sem movimento, de dimensões reduzidas. Todavia, tal tipo de imagem faz parte do nosso mundo cultural. As suas formas contêm critérios visuais que, no momento de sua interpretação, tornam legível o assunto retratado, sem reduzir seu conteúdo conceitual. A experiência metodológica de leitura deve estar em acordo com o discurso teórico da tese fazendo que a fotografia se torne instrumento de conhecimento para interpretar o espaço e a sociedade.

Em lugar de “transcodificar as percepções visíveis em linguagem verbal”, como propõe Barthes nos estudos sobre a publicidade, prefere-se seguir o viés mais cultural, sugerido por Gombrich. Ele considera indispensável a historicização da nossa capacidade de criar e ler a imagem. No sentido em que em cada época se olha a realidade de maneira

diferente. (GOMBRICH, 1999, p. 69) A leitura será, então, baseada na compreensão dos códigos utilizados pelos autores dos álbuns, em função dos critérios políticos estéticos e culturais da época, podendo esses ser comparados com a visão do presente.

Gombrich defende a tese que não se pode criar uma imagem do nada. É preciso ter aprendido por figurações vistas anteriormente. É possível, então, fazer referência a tal postura ao analisar os fotógrafos. O operador de imagens possui conhecimentos técnicos e também dispõe de um próprio vocabulário repleto de memórias acumuladas durante a vida. A diferença na bagagem pessoal e a similaridade do contexto onde autores atuam podem explicar as semelhanças e as diferenças de linguagem entre Marc Ferrez, Musso & Cia, Augusto Malta e os outros autores cujas imagens compõem o terceiro álbum. No sentido cultural, “a forma de uma representação” é o que define a imagem. (GOMBRICH, 1999, p. 90)

A legenda como “ancoragem”

O texto da legenda complementa a comunicação imagética da fotografia à qual ele é relacionado. A totalidade da informação é, assim, sustentada por duas estruturas diferentes: uma linguística, a legenda, e outra iconográfica, constituída pela imagem. As duas estruturas são convergentes.

Ao olhar contemporâneo, as fotografias que retratam as fachadas dos prédios presentes no Álbum da Avenida Central, talvez, se pareçam às ilustrações encontradas nos catálogos que, habitualmente, os construtores apresentavam nas Exposições Universais em vista de sua promoção. Todavia, a principal diferença está no fato de as fotos dos prédios, pertencentes ao álbum da Avenida Central, constituírem documentos administrativos. No tratamento do material, é preciso pensar na total integração entre imagens e textos.

No texto “A morte do autor”, Roland Barthes se ocupa da relação entre imagem e texto, analisando diferentes possibilidades de interação. Entre essas, a que mais se aproxima ao caso dos três álbuns selecionados, é a da “Ancoragem” em que a legenda assume a função de direcionar a leitura. (BARTHES, 1977) Na sequência de fotografias que retratam as fachadas dos prédios construídos na Avenida Central até 1906, cada imagem apresenta as referências aos arquitetos do projeto, ao construtor, à largura da frente, à altura do solo, à altura máxima do prédio e aos números cívicos correspondentes.

A primeira “ancoragem” oferecida pela legenda são os nomes dos proprietários dos prédios. Tal informação constitui só por si mesmo o objeto de uma pesquisa. Através desses dados é possível melhor especificar o papel da Avenida em relação à cidade e à sociedade e

sua potencialidade na época e nas consequentes transformações. Pela grande quantidade de dados presentes na legenda das fachadas dos prédios fotografados, abre-se ao pesquisador interessado uma grande variedade de caminhos. É possível definir categorias e subcategorias em função da propriedade, dos arquitetos e construtores ou a partir das dimensões e do valor arquitetônico e comercial do próprio edifício. No entanto, pelos diversos testes feitos sobre esses dados foi considerado que a problemática a ser enfrentada, embora enriquecedora, se distanciava dos objetivos prefixados pela tese.

As variáveis da técnica fotográfica.

A fotografia não pode ser disjunta de sua finalidade. O enquadramento da foto, a iluminação, a abertura do diafragma, o posicionamento da câmara, mais para cima ou mais para baixo, para dar noção de superioridade ou inferioridade, são elementos que correspondem às informações conotativas da fotografia, que geralmente revelam uma bagagem técnica, social e cultural pertencente à época e ao próprio fotógrafo. É possível, então, fazer referência ao estudo sobre Juan Gutierrez realizado por Ana Maria Mauad (Tabela I) e descrever as fotos segundo o tipo utilizado. (MAUAD, 2008, p.100-101.) Isso permite considerar cada álbum em função do padrão encontrado.

O Tratamento dos Documentos - O caminho operativo

Catálogo dos álbuns

A primeira operação em relação aos álbuns é a catalogação, que se adapta às normas clássicas, dando enfoque ao corpus fotográfico enquanto objeto principal da pesquisa.

Nome: *Avenida Central, 8 de Março de 1903 - 15 de Novembro de 1906.* **Autor das fotos:** Marc Ferrez, **Data da edição:** 1906. **Instituição responsável pela encomenda:** Comissão Construtora da Avenida Central. **Conteúdo:** 3 plantas, 118 pranchas e 45 folhas referentes ao Relatório. **Corpus fotográfico relativo à Avenida Central:** total 58 fotos, dividida em: 4 de Vistas Gerais da Avenida Central, 53 das fachadas de prédios dos quais dois do governo (Caixa de Amortização e Palácio Monroe) e 1 do obelisco. **Medida álbum:** 42 x 52 cm. **Peso:** aproximadamente 5 quilos. **Técnica e dimensão das fotos:** fotogravura, p&b. várias. **Localização dos álbuns consultados:** Acervo Fotográfico do Instituto Moreira Salles, Fundação Biblioteca Nacional e Arquivo do Museu Histórico Nacional.

Nome: “*Vues de Rio de Janeiro - Bresil*”, **Autor das fotos:** MussoPhot. (Photographia Brasileira, L. Musso & Cia., 10 Uruguaiana 10 - Rio de Janeiro.). **Data da edição:** ~1910. **Instituição responsável da encomenda:** Governo Federal. **Conteúdo:** 43 fotos. **Corpus fotográfico:** 8 fotos retratos (Presidente Nilo Peçanha e seus ministros) e 35 fotos da cidade do Rio de Janeiro. **Medida álbum:** 31,2 x 43,4 cm. **Técnica e dimensão das fotos:** reprodução, fotomontagem, fotogravura, p&b; 16,5 x 22,6 cm. **Localização do álbum consultado:** Biblioteca Nacional. Acervo Iconografia.

Nome: *Álbum da cidade do Rio de Janeiro comemorativo do 1º centenário da Independência do Brasil 1822-1922.* **Autor das fotos:** Augusto Malta, Huberti, Baer, Bippus, Lopes e outros autores. **Data da edição:** 1922. **Instituição responsável da encomenda:** Prefeitura do Distrito Federal. **Conteúdo:** 155 imagens entre fotos da cidade, reproduções de imagens históricas e cartográficas. **Corpus Fotográfico:** 3 fotos de autoridades (Presidente Epitácio Pessoa, Prefeito Carlos Sampaio e Luiz Raphael Vieira Souto). 140 fotos do Rio de Janeiro como é e como era. **Medida do álbum:** ND. **Técnica e dimensão das fotos:** reprodução impressa, p&b.

Indexação e descrição das fotografias

A operação de indexação consiste em classificar as fotos em função de categorias preestabelecidas. Em relação ao assunto tratado foram estabelecidas as seguintes categorias:

- **A** Arquitetura
- **AI** Arquitetura Institucional
- **DH** Documentos Históricos
- **I** Infraestrutura
- **J** Parque Jardim
- **L** Logradouro
- **N** Natureza
- **O** Objeto
- **P.** Panorama
- **RI** Retratos Institucionais
- **V** Vista

A descrição das fotos se baseia na teoria de Rosalind Krauss, anteriormente mencionada, mantendo a subdivisão em: **Assunto tratado**, identificação do objeto representado e breve histórico, **Escritura**, definição da luz utilizada para escrever a imagem e **Mise em scène**, método de composição do qual o fotógrafo se serve para a construção da cena.

A leitura das imagens se baseia nos critérios da composição fotográfica, que derivam da história da arte. Na análise do quadro considera-se o formato, horizontal e vertical, sua composição, a escolha dos eixos principais, a relação entre os planos e entre as partes que compõem a imagem fotográfica, assim como entre os claros e escuros.

O uso de outras Imagens: Trata-se de colocar nos quadros de referência em paralelo à imagem fotográfica do álbum outras que tratem do mesmo assunto, realizadas na mesma época, por outros fotógrafos ou pelos mesmos em outras circunstâncias. Tais imagens podem ter diversas finalidades, como turísticas ou comerciais, como é o caso dos cartões postais ou das ilustrações de jornais ou revistas.

O objetivo é fazer uso do método comparativo para observar de qual forma o marco oficial impresso pelo governo republicano possa ter orientado o processo fotográfico e como isso se reflete no resultado final.

CONSTRUÇÃO DOS QUADROS INTERPRETATIVOS LEITURA E DESCRIÇÃO DOS ÁLBUNS

Para organizar as imagens de uma forma que permita sua contextualização no mapa de referência recorre-se à construção de quadros interpretativos. Esses são divididos em diferentes colunas. As imagens são colocadas na primeira coluna e sua sucessão segue a ordem de sequência do álbum. Nas outras colunas são fornecidas informações relativas à foto em objeto e determinada sua inserção no detalhe do mapa. A última coluna contém as imagens fornecidas por outras fontes e utilizadas como comparação.

“*Avenida Central, 8 de março de 1903-15 de novembro de 1906 de Marc Ferrez*”.
(ANEXO I)

No caso do álbum da Avenida Central, o corpus de fotografias é constituído por 4 vistas e 33 fotos correspondentes aos prédios de números ímpar e 31 fotos que correspondem aos prédios de número par, mais 1 foto do obelisco. No total, são 69 fotos. Para possibilitar a leitura desse álbum, foram criados quadros que, embora mantenham os mesmos princípios utilizados nos outros álbuns, se adequam com a estrutura, a escala e ao perfil administrativo-urbanístico atribuído pela Comissão Construtora da Avenida Central a esse documento.

“QUADRO DE REFERÊNCIA” (ANEXO I /2) No quadro suplementar de abertura estão presentes três mapas históricos da cidade e duas fotos relacionadas à moderna visão fotográfica urbana.

“VISTAS GERAIS” (ANEXO I/3)

Nesse quadro estão colocadas:

- na primeira colunas quatro fotos da Avenida Central;
- na segunda coluna as respectivas legendas;
- na terceira colunas as correspondentes observações;
- na parte de fundo está a mapa de referência. Trata-se do “*Projecto da Avenida Central e Obras complementares*” pertencente ao álbum-documento “*Avenida Central, 8 de março de 1903-15 de novembro de 1906 de Marc Ferrez*”. Nessa são identificados os pontos focais das vistas gerais.

“QUADRO DE REFERÊNCIA DAS VISTAS GERAIS” (ANEXO I/4-5)

Nos dois quadros de referências são selecionadas 17 fotos da Avenida Central, produzidas entre 1906 e 1926 por diferentes autores, em diversas ocasiões, colocadas na várias colunas com as legendas. Estão incluídas diversas versões de Ferrez e Malta e cartões postais. Tal conjunto de imagens suplementares torna possível seguir o desenvolvimento da

Avenida e comparar o léxico de Ferrez utilizado no álbum em objeto com linguagens e visões alheias. O objetivo é determinar os princípios e as finalidades que guiaram a produção do álbum escolhido.

QUADROS DAS FACHADAS DOS PRÉDIOS AVENIDA CENTRAL MARC FERREZ (ANEXO I /5/6/7/8/)

No que se refere aos quadros de referência das fachadas dos prédios construídos referentes ao “álbum” da Avenida Central, a divisão das colunas segue uma ordem lógica que permite seguir o processo de sua contextualização.

- a primeira coluna: número cívico do prédio;
- a segunda coluna: fotografia da fachada;
- a terceira coluna: interpretação do ponto focal escolhido pelo fotógrafo e o respectivo ângulo de visualização;
- a quarta coluna: situação cadastral correspondente ao antigo tecido colonial antes da abertura da Avenida Central;
- a quinta coluna: divisão cadastral após a abertura da Avenida com a contextualização do prédio correspondente à fachada fotografada;
- a sexta coluna: legenda;
- a sétima coluna: “outras” imagens que se referem ao mesmo prédio;

Na parte de fundo estão os Mapas de referência: “*Projecto da Avenida Central e Obras complementares*” pertencente ao álbum em objeto. Nessa estão posicionadas as três fachadas ilustradas na segunda coluna. Tal recomposição tem o objetivo de mostrar a relação existente entre as diversas fachadas, apresentadas de forma separada no álbum. (ANEXO I /5)

No quadro seguinte, (ANEXO I/6) se repete o mesmo esquema. No Mapa de referência o posicionamento das fachadas coloca em evidência como, entre os dois edifícios maiores estão construções com uma frente de 10 metros e uma altura de menos de 20 metros. O desenho pretende dar estaque ao contraste entre a escala de tais construções e a da avenida. Como previa Antonio Jannuzzi, construtor e projetista de numerosos prédios na Avenida Central, existiam construções que pela própria estrutura não teriam durado muito tempo.

No quadro sucessivo (ANEXO I/7) se repete o mesmo esquema evidenciando desarticulação entre prédios que se torna evidente na encruzilhada. Na última foto, correspondente à fachada do prédio nº 141-143 percebe-se uma licença poética de Marc Ferrez durante o trabalho de registro. Na foto aparece um grupo de crianças brincando na rua, uma exceção à norma do total vazio urbano.

No quadro (ANEXO I /8), o prédio da Companhia Ferro Carril Jardim Botânico parece competir em monumentalidade com o Palácio Monroe. O primeiro, de fato, onde estão estabelecidos diferentes usos, como o Hotel Avenida, a “Galeria Cruzeiro” e o ponto de parada dos bondes, se torna símbolo, para época, da moderna forma de viver a cidade.

Os dois quadros “Grandeza e o problema do grande” (ANEXO I/9 - 10) se baseiam na teoria de Rem Koolhaas. Nesses são colocados os mais altos edifícios da Avenida Central junto à respectiva legenda que documenta os respectivos proprietários e construtores.

ANEXO II E III - CONTEXTUALIZAÇÃO DAS FOTOS NO MAPA INTERPRETATIVO: A BASE PLANIMÉTRICA DE REFERÊNCIA

No que concernem os outros dois álbuns, uma vez concluída a fase de leitura e descrição das fotos, passa-se a contextualizar, por cada álbum, as imagens fotográficas no mapa interpretativo.

A base planimétrica de referência utilizada no segundo e terceiro álbum é o mapa interpretativo do Plano Pereira Passos do Atlas Andreatta, baseado no mapa digital do Município do Rio de Janeiro do ano 2000. Para usar tal mapa como base até 1922 foi preciso recorrer à sua atualização com as devidas modificações.

A escolha de tal mapa surge da necessidade de se valer de uma base pronta sobre a qual poder utilizar as ferramentas informáticas com o objetivo de uniformizar a leitura dos três álbuns, em relação à sua localização no âmbito da cidade. (ANDREATTA V. 2008)

ANEXO II - “Vues de Rio de Janeiro – Brésil” Phot. Musso.

A página com retratos do Presidente Nilo Peçanha e de seus sete ministros que abre o álbum assume a função de apresentação do próprio governo. No quadro (AII/3) essa é ampliada para dar mais visibilidade e permitir a leitura dos nomes. Através dos nomes dos ministros foi possível identificar a data de produção do álbum.

Os quadros interpretativos (ANEXO II /4/6/8/10/12/14/16/18/20/) são construídos segundo o esquema em colunas.

- primeira coluna: a foto;

- segunda coluna: “situação fotográfica e legenda”. A foto está contextualizada no mapa de referência a partir da interpretação do ponto focal escolhido pelo fotógrafo e o respectivo ângulo de visualização. As legendas do álbum são bilíngues, em francês e em português, e indicam o nome do lugar ou da vista. Nos quadros é utilizada a forma portuguesa;

- terceira coluna: outras “imagens” por comparação.

A série de quadro relacionados ao mesmo álbum, com a denominação “observações”, (ANEXO II/5/7/9/11/13/15/17/19/21) se refere à leitura do cenário urbano fazendo uso do método anteriormente mencionado de Rosalind Krauss.

INDEXAÇÃO POR CATEGORIAS

Uma vez procedido à indexação de cada foto segundo a categoria “função”, (Arquitetura Institucional - Prédios governamentais, Entidades públicas - Infraestruturas, Logradouros, Jardim, Vista e Panorama) é possível contextualizar, juntas, todas as fotos do álbum no mapa de referência. (ANEXO II/22)

A soma dos elementos puntiformes constituídos pelos pontos focais localizados no mapa dá lugar à representação fotográfica da Capital Federal de acordo com os critérios do governo Nilo Peçanha, comitente do álbum em questão. Ao leitor são assim fornecidas as regras do jogo. É possível observar a parte urbana fotografada em relação ao resto da cidade, construindo hipóteses, assinalando rupturas e deduzindo as futuras potencialidades.

No ANEXO II/23/24/25/26/27/28/ se encontra a situação das fotografias no mapa de referência em função das categorias. O uso das cores permite diferenciar as categorias às quais cada foto pertence. No espaço à direita do mapa são organizadas as fotos por categoria. Essa última é assinalada por um quadradinho colorido à esquerda, na parte em alto de cada foto. No mesmo quadrado é identificada a foto com o próprio número que permite sua localização no mapa de referência.

A elaboração dos quadros interpretativos relacionados ao álbum *Vues du Brésil* segue o caminho acima mencionado baseado na localização e descrição das fotos. Tal método facilita a leitura do conjunto, permite comparar categorias iguais e cruzar dados no âmbito do mesmo álbum, ou entre a mesma categoria de álbuns diferentes.

No caso do IIº Álbum como do IIIº Álbum, algumas fotos estão fora do mapa. No primeiro, são as fotos do Jardim Botânico e da Floresta da Tijuca. No segundo, são oito fotos relativas à Niterói, Sepetiba, Paquetá e outras praias do litoral. Considera-se essa falta não ser significativa para o resultado proposto. Foi, então, excluída a possibilidade de produzir uma referência cartográfica adicional.

ANEXO III - *Álbum da Cidade do Rio de Janeiro comemorativo do 1º Centenário da Independência do Brasil 1822-1922*, Augusto Malta, Huberti, Baer, Bippus, Lopes, S. Hygas, e outros autores.

O álbum, por ser composto de 155 pranchas, faz com que seu tratamento seja menos detalhado. (ANEXO III/2)

Nas primeiras páginas do álbum estão presentes os retratos das autoridades responsáveis pela sua edição: o Presidente da República, Epiácio da Silva Pessoa, o Prefeito do Distrito Federal, Carlos Sampaio e o Dr. Raphael Vieira Souto, principais responsáveis da ideia e confecção do álbum.

(ANEXO III/3) A construção do quadro segue as mesmas normas dos quadros do álbum anterior com pequenas modificações que ajudam a compactar as informações em quatro colunas e se adaptar a novos elementos, como a outras formas de representações e a presença de diferentes autores. Na terceira coluna são assinaladas as categorias e subcategorias e o nome do fotógrafo.

(ANEXO III/4) A visualização panorâmica da cidade do Rio de Janeiro. (1921) Em três pranchas do mapa interpretativo são contextualizadas 28 fotografias relativas às vistas panorâmicas. A identificação dessas é possível através da numeração à qual corresponde o nome do local colocado nas colunas laterais. Pela abrangência dessas vistas, assinalada pelo respectivo ângulo visual, é possível mostrar a extensão da nova área urbana do Distrito Federal, que a partir de São Cristóvão chega até a Gávea. A alta densidade fotográfica, resultante do número de fotos produzidas por metros quadrado e suas superposições, é uma característica das áreas que, a partir da Glória, Flamengo, tem um pique em Botafogo para se estender até Copacabana. Isso é o indício da grande valorização paisagística dessa parte da cidade que se delineia como a diretriz privilegiada de expansão da cidade.

(ANEXO III ° 5-12) Trata-se da construção de tabelas de indexação das imagens presentes no álbum em objeto por categorias e subcategorias. No total, tratam-se de 153 representações. Devido à grande quantidade de elementos, em lugar da descrição de cada foto, a opção escolhida foi fazer uso da divisão em categoria para separar as fotografias do Rio de Janeiro Republicano da parte histórica. O recurso às subcategorias se tornou necessário para construir uma indexação que facilite a comparação com as categorias do álbum anterior.

(Anexo III ° 13-24) As fotografias pertencentes à categoria “logradouro” e à subcategoria “arquiteturas institucionais” são inseridas nos mapas de referências. No espaço à parte do mapa são colocadas as fotos correspondentes com o respectivo número de sequência e a cor da categoria ou subcategoria à qual a foto pertence de maneira a facilitar a leitura.

(ANEXO III° 25) EXPANSÃO URBANA EM DIREÇÃO SUL

Um conjunto de fotos assinala a sequência de avenidas interligadas: a Avenida Beira Mar, a Avenida Atlântica, a Avenida Vieira Souto até a Avenida Niemeyer que se prolonga até São Conrado.

ANEXO IV: O PLANO VISUAL

“*Para a construção de um plano é preciso fixar um marco, oferecer uma imagem*”, afirma Françoise Choay. Tal imagem pode ser visualizada sob forma de um plano visual, obtido através da superposição dos pontos de vista das fotos contidas nos três álbuns que se referem ao Rio de Janeiro, entre 1906-1922. O recurso ao dois mapas permite ter uma visão bastante clara do desenho fragmentado que compõe as áreas incluídas nesse plano de valorização urbana.

Estado da arte: contribuições e inovações

O envolvimento da tese com as imagens permite recuperar o discurso sobre o visual, gênero que se difunde como metodologia, a partir do mundo das artes. Encontram-se as bases canônicas dessa cultura em Walter Benjamin, Lacan, Roland Barthes e Michel Foucault, autores que tratam sobre as representações e, em particular, sobre as experiências do olhar e do pensar, às quais a tese faz referência.

A escolha de trabalhar com e sobre os álbuns fotográficos responde ao desafio de fazer história com imagens, proposto por Paulo Knauss, ao tratar da relação da História com a Cultura. O autor, além de traçar um panorama sobre o curso histórico do papel da imagem nos conhecimentos artísticos, considera que tal cultura serve para pensar diferentes experiências visuais ao longo da história em diferentes tempos e sociedades. (KNAUSS, 2006, p. 102)

O debate sobre esse assunto é, no momento atual, intenso e complexo. Todavia, embora as imagens sirvam como base aos estudos de arquitetura e de urbanismo e o tema da fotografia urbana seja muito trabalhado, sentimos falta de uma reflexão crítica que analise a construção do olhar. Tal atitude encontra-se do ponto de vista da história da fotografia, mas raramente do ponto de vista do urbanismo. A procura de um interlocutor que, enquanto teórico, servisse de guia para tratar da visualização do espaço urbano levou a Giulio Carlo Argan, historiador e crítico que, apresenta contínuas referências a esse tema.

No Brasil, a visualidade aplicada à cidade é tratada por Otoni Mesquita, ao descrever o Plano de Embelezamento de Manaus que constitui um antecedente em relação à reforma urbana do Rio de Janeiro. O autor valoriza o aspecto visual e seu significado metafórico e

simbólico ao indagar sobre “o papel das representações idealizadas como imagens-guia da cidade real”. (MESQUITA, 2009, p. 86)

Por tratar da cidade do Rio de Janeiro e sua remodelação nas primeiras décadas do século XX, a pesquisa da tese se baseia nos numerosos estudos realizados sobre a história da arquitetura e do urbanismo do Rio de Janeiro, que encontram-se mencionados na bibliografia.

Recentemente, os projetos de reestruturação da cidade do Rio de Janeiro estimularam um renovado interesse e uma releitura do processo de modernização da Capital Federal. Insere-se nesse novo clima a publicação de Paula de Paoli sobre as reformas urbanas de Pereira Passos no centro da cidade. A estratégia utilizada na escolha das fontes e seu uso estão em sintonia com o lado experimental proposto pela tese. (de PAOLI, 2013)⁴ Para dar conta das reformas urbanas, Paula de Paoli recorre aos projetos arquitetônicos presentes na documentação de licenciamento de obras, fazendo assim com que eles assumam o papel de documentos urbanísticos. Os resultados obtidos, capazes de demonstrar a convivência entre as arquiteturas do presente e do passado, encontram confirmação nos álbuns fotográficos institucionais, objetos desta tese.

Em relação direta com os álbuns em questão e com o período analisado se apresenta a publicação, “*Um porto para o Rio*”, organizada por Maria Inez Turazzi. Trata-se do registro das obras de modernização da zona portuária do Rio de Janeiro no período compreendido entre 1904 e 1913 (TURAZZI org., 2012). Embora seja questionado o nome do autor das fotos por não estar mencionado no álbum, fato comum na época, o importante significado de tal publicação está no qualificado registro de uma moderna obra de engenharia relacionada à intervenção no porto. No álbum “*Vues de Rio de Janeiro - Brésil*”, como no *Álbum da Cidade do Rio de Janeiro em comemoração ao 1º centenário da Independência do Brasil 1822 – 1922*, encontram-se imagens que retratam o porto recém-renovado. A conjugação de tais imagens potencializa o valor de tal obra. Essa representa um dos principais objetivos anunciados pelo Presidente Rodrigues Alves, em 1902, no âmbito do projeto de modernização e saneamento da Capital Federal. Devido o assunto, a qualidade da produção e o importante valor político assumido, o álbum acima mencionado sobre o porto do Rio de Janeiro junto a *Avenida Central, 8 de Março de 1903 - 15 de Novembro de 1906. Marc Ferrez* se destaca entre os documentos públicos e ilustrativos relacionados a essa época. A preocupação sobre o nível de produção fotográfica presentes em ambos é o indício da

⁴ Paula De Paoli, *Entre relíquias e casas velhas. A arquitetura das reformas urbanas no Centro do Rio de Janeiro*: Rio de Janeiro. Faperj, Riobook, 2013.

modernização técnica desejada. Os resultados alcançados podem ser comparados com similares produções, então, realizadas na Europa e nos Estados Unidos.

Na publicação acima mencionada, além do assunto tratado, é de interesse da tese o artigo de Maria Teresa V. Bandeira de Mello. A partir das formas assumidas pelo “inventário fotográfico do real” e pelos “procedimentos de tesaurização” por esse desenvolvido, Mello demonstra a capacidade da estrutura de tal instrumento de assumir as funções de “documento histórico” e de se tornar, assim, fonte de pesquisa em diferentes áreas.

Entre os numerosos estudos sobre os primórdios da República, a posição assumida por José Murilo de Carvalho e os ângulos de observação por ele escolhidos, em “*A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*”, permitiram fundamentar as hipóteses da tese sobre a necessidade do Estado nascente encontrar na imagem da Capital Federal a forma para legitimar seu poder. (CARVALHO, 1990, p. 10-11)

No que se refere à representação *Rio Belle Époque*, o enfoque crítico utilizado por Nicolau Sevcenko, para retratar tal período, coloca em destaque a efemeridade que permeou tal tendência em terras cariocas. O autor se refere à imagem da remodelada Capital Federal como a uma “construção para exportação”. (SEVCENKO, 2003) Ao comparar com o movimento europeu do qual a moda carioca tira inspiração, Needell encontra na denominação “Belle Époque Tropical” a expressão capaz de refletir a maneira do elemento europeu se adaptar a um contexto com nítidas diferenças políticas e sociais. (NEDELL, 1987)

Annateresa Fabris recupera das descrições encontradas na revista *Kosmos* a visão confiante do Rio Belle Époque, “*um estado de espírito eufórico e confiante que tem no espaço urbano sua projeção mais concreta e mais faustosa*”. Nesse clima, onde a linguagem textual não economiza os adjetivos, quase para encher o espaço que a imagem está lhe roubando, a Avenida Central é qualificada como “*ampla, clara, formosa e encorajadora*”. (FABRIS, 2000) No primeiro capítulo da mesma publicação, Fabris mostra a relação entre o imaginativo social e a nova visualidade urbana que se instaura, no início do século XX, no Rio de Janeiro. (FABRIS, 2000) A estudiosa chama também a atenção sobre o circuito da fotografia e sua inserção no contexto político, econômico, social e cultural da época.

A decisão de eleger a fotografia como fonte de pesquisa surge também da constatação de o Brasil se destacar entre os países da América Latina, por possuir um dos maiores acervos fotográficos referentes aos séculos XIX e XX, com destaque para o tema da cidade. Todavia, existe grande parte desse patrimônio ainda inexplorado. Os estudos tendem a se referir aos mesmos assuntos e autores, elitizando de certa forma lugares e personagens.

Para esse amplo patrimônio conseguir chegar até nós, foi fundamental a obra de grandes colecionadores, como sublinha Isabel Lenzi ao tratar sobre Gilberto Ferrez. (LENZI, 2013). No período atual dão continuidade a tal tarefa as iniciativas de entidades públicas, como a Fundação Biblioteca Nacional, e particulares, como o Instituto Moreira Salles, Pedro Correa do Lago, Jorge Ermakoff, entre outros.

No que concerne à pesquisa, à crítica e também à divulgação dos grandes acervos fotográficos, públicos e particulares, as obras de Pedro Karp Vasquez, do professor Rubens Fernandes Jr, de Sergio Burgi e de Boris Kossoy, entre outros, assumem importância para estimular interesse e contribuir à valorização de acervos fotográficos. Percebe-se, então, uma falta de estudos no que concerne às primeiras décadas do século XX. A grande produção fotográfica dessa época não encontra resposta em pesquisas mais aprofundadas capazes de dar destaque a fotógrafos pouco estudados e ao processo de modernização enfrentado, então, pela fotografia urbana.

Uma importante contribuição pelo uso das imagens que se referem às transformações urbanas, entre o final do século XIX e início o século XX, com o objetivo de construir um discurso comparativo entre cidades, encontra-se na publicação “*Rio de Janeiro-Buenos Aires: duas cidades modernas*”, organizada por Maria Inez Turazzi. No caso do Rio de Janeiro, as fotos apresentadas são significativas da história da cidade, por pertencer a diferentes arquivos, de Marc Ferrez, Augusto Malta e de coleções pessoais dos principais engenheiros, atores na gestão da Capital Federal, entre 1900 e 1930. (TURAZZI, 2004)

O uso político das imagens é tratado por Boris Kossoy ao fazer uma leitura do *Álbum de Vues du Brésil*.⁵ A metodologia utilizada faz referência ao uso da fotografia para a construção de um discurso histórico. O autor destaca como a preocupação do Império de colocar em destaque a civilização alcançada pelo País se reflete nos critérios utilizados para a escolha das fotografias. (KOSSOY, 2002, p. 89-125)

No que concerne à introdução e experimentação do uso da cultura visual na história, os estudos de Anna Maria Mauad e Paulo Knauss contribuem à definição da metodologia da tese. Ana Mauad trata das séries de fotos sobre o Rio de Janeiro do espanhol Juan Gutierrez, presentes no Arquivo Histórico e na Biblioteca Nacional. A tabela à qual o projeto faz referência está inserida, como anexo, na parte relativa ao método utilizado. (MAUAD, 2008, p. 93-109)

⁵ Esse álbum se encontra na Biblioteca Nacional.

A metamorfose das imagens das capitais junto aos seus valores representativos está no centro da reflexão de Heliana Angotti Salgueiro, ao tratar da fundação de Belo Horizonte, abrindo um debate sobre os valores culturais que inspiraram a concepção das cidades-capitais em nível internacional. Referindo-se ao caso da nova Capital mineira, Salgueiro sublinha tratar-se de um “projeto civilizador” que deveria se estender a outros estados do Brasil: “As descrições e as representações da capital exploram ainda outras instituições que compõem uma “cidade moderna” ligadas ao poder, à cultura e mesmo à repressão, como indica a revista da Comissão.” (SALGUEIRO, 1997, p. 105)

A autora reconhece como a estratégia então utilizada tinha como objetivo fazer da capital “*le miroir*” de um país. (SALGUEIRO, 1997, p. 4) Na idealização e concretização da nova Capital do Estado de Minas Gerais encontra-se o primeiro marco da nova política urbana instaurada pela República, que representa um importante precedente em relação à remodelação da Capital Federal. (SALGUEIRO, 1997 p. 105)

No estudo desenvolvido por Bartolomeu, “*Pioneiros da fotografia em Belo Horizonte. O Gabinete Fotográfico da Comissão Construtora da Nova Capital (1894-1897)*” (BARTOLOMEU, 2003), destaca-se a importância da fotografia, introduzida por iniciativa do engenheiro Arão Reis no processo de construção da Capital. (BARRETO, 1929, p. 273)

O uso da construção visual da cidade como forma de propaganda e divulgação é revisitado por Videsotti ao se referir à edificação de Brasília através da fotografia. Embora se tratem de tempos e condições diferentes, a elaboração da imagem pública das duas Capitais encontra evidentes analogias. (VIDESOTTI, 2009)

Dos numerosos teóricos que hoje tratam no Brasil do assunto da fotografia⁶, poucos são os que se detiveram num estudo específico que relacionasse a arquitetura e o espaço urbano com as imagens fotográficas, vistas como instrumentos de pesquisa. Um trabalho pioneiro nesse campo foi desenvolvido por Solange Ferraz de Lima e Vania Carneiro de Carvalho ao analisar o conjunto dos álbuns que tratam de São Paulo, de 1887 a 1954. O objetivo é discutir o papel da visualidade na produção social do espaço urbano. (FERRAZ e CARNEIRO, 1997 p. 217)

⁶ Em relação à fotografia moderna e contemporânea brasileira, é ponto fundamental de partida o texto: FABRIS, Annateresa, “Fotografia: usos e funções no século XIX”. EdUSP, 1991. São também importantes referências às contribuições de Milton Guran, Ana Maria Mauad, Antonio Fatorelli, Lygia Segala, Mauricio Lissovsky, Marcos André Martin, Marçal Ferreira d’Andrade - no que concerne à foto-reportagem, entre outros. Assinala-se a publicação: “Cadernos de Fotografia Brasileira” editados pelo Instituto Moreira Salles, e ainda as publicações de George Ermakoff, especialmente aquela sobre Augusto Malta.

O interesse da presente tese em questionar o papel de mediador cultural desenvolvido por Marc Ferrez, pelos Irmãos Musso, Augusto Malta e os outros fotógrafos que contribuíram na produção dos álbuns institucionais, escolhidos como fontes de pesquisa, abre espaço de debate entre arte, realismo e fotografia, em relação à visualização da cidade. Ana Mauad, ao tratar de Marc Ferrez e Augusto Malta, observa que a produção fotográfica dos dois autores, ligada à cidade e em relação à paisagem, é a que melhor define a passagem dos cânones da pintura romântica para as experiências realistas. (MAUAD, 2008 p. 113-120)

Sobre a obra completa de Marc Ferrez, Maria Inez Turazzi apresenta uma ampla documentação. (TURAZZI, 2000) Todavia, a relação mais estrita com o assunto desenvolvido pela tese encontra-se nos estudos em que a autora trata do perfil científico e documentário da fotografia de Ferrez, caracterizando a atuação do fotógrafo no Álbum da Avenida Central. (TURAZZI, 1995, p. 48-49) No âmbito acadêmico, a tese de Mariana Gonçalves Monteiro de Barros, além de fornecer numerosos dados sobre Marc Ferrez, traz contribuições à cultura visual pela metodologia utilizada - os chamados "*cultural studies*" - espécie de bolsa de mercadorias do simbólico. (BARROS, 2008)

Sobre os Irmãos Musso não existem referências, exceto aquelas da mesma autora mencionadas na bibliografia. No dicionário de Boris Kossoy sobre os fotógrafos atuantes no Brasil encontram-se informações sobre a atividade do atelier Musso no Rio de Janeiro. (KOSSOY, 2002) Em relação a Malta, sua ampla obra, enquanto funcionário da Prefeitura, foi retratada numa exposição no foto Rio 2013, enquanto a publicação mais recente é o texto de George Ermakoff (ERMAKOFF, 2009), que abrange o período do álbum.

No que se refere à história da fotografia relacionada especificamente à arquitetura e à cidade não se encontram no Brasil publicações que tratam especificamente sobre esse assunto, a não ser o de Pedro Vasquez, ao se referir à imagem da cidade imperial fornecida pela fotografia oitocentista. Sente-se falta, também, de normas de leitura sobre esse específico assunto, como de conhecimentos sobre as antigas técnicas e códigos fotográficos que facilitariam a interpretação.

Encontram-se as bases para a leitura desse peculiar gênero de fotografia em recentes publicações de historiadores, arquitetos e fotógrafos italianos Podemos lembrar da "*Storia della fotografia di architettura*", de Giovanni Fanelli, (FANELLI, 2009) assim como outros diversos estudos desse autor em colaboração com Barbara Mazza, sobre a produção de fotógrafos no final do século XIX, início século XX. (FANELLI, MAZZA 2009)

Sobre as técnicas utilizadas na época é esclarecedora a publicação de Monica Maffioli ao tratar da fotografia de arquitetura do século XX. (MAFFIOLI, 1996) Servem de

referências à pesquisa, também, as numerosas publicações de Fratelli Alinari, o mais antigo estúdio fotográfico da Itália.

No que diz respeito ao discurso urbanístico referente à época dos álbuns, o discurso de Leonardo Benevolo sobre a cidade (BENEVOLO, 1975), assim como a antologia urbanística de Paulo Sica (SICA, 1981) e seu estudo referente ao século XIX, ajudam a formalização do modelo da Capital Federal construído, no Brasil, pelo governo republicano. (SICA, 1980)

Resumo dos capítulos

Capítulo 1 - O álbum documento da história urbana

A partir da estrutura e definição de álbum, procede-se a um percurso histórico sobre a função exercida pelas vistas urbanas, e os relativos álbuns, como testemunhas do processo de modernização da estrutura urbana na Europa e no Brasil. Nesse contexto, é significativa a introdução do registro fotográfico de obras públicas, baseado na relação fotografia-ciência. No que se refere ao Brasil, é possível ver a fotografia urbana como uma forma de resgate da própria identidade nacional.

Capítulo 2 - O álbum como projeto visual e monumento da cidade

A partir do binômio cidade-imagem leva-se em conta a construção da cidade como espaço visual e sua representação como alegoria do poder, no sentido expresso por Carlo Giulio Argan. À procura de sua identidade, a República elege a imagem da remodelada Capital Federal para sua representação e a fotografia como língua “oficial”. O álbum fotográfico institucional, de simples instrumento de divulgação, torna-se ícone de uma época, assumindo o valor de monumento, no sentido concebido por Le Goff.

Capítulo 3 - Os álbuns, ícones de uma época

A contextualização dos álbuns fotográficos escolhidos no âmbito do processo de reordenamento do sistema de gestão urbana assumido pelo governo republicano coloca em destaque o fenômeno da institucionalização da engenharia. Os três álbuns institucionais fotográficos, objetos da tese, são apresentados como demonstração da atuação realizada pelos respectivos governos no âmbito do processo de renovação da Capital Federal. Tal projeto, de fato, anunciado como obra preliminar pelo Presidente Rodrigues Alves, em 1903, se procrastina durante todo período que corresponde à Primeira República.

Capítulo 4 - Álbuns da cidade: um gênero de narrativa e seus narradores

Nas primeiras décadas do século XX, a maneira de olhar a cidade muda em relação ao período anterior. Isso se deve à nova forma de se relacionar com a cidade introduzida pelas grandes transformações urbanas. Tal clima se reflete na fotografia, que busca se modernizar nas técnicas e na linguagem. Abre-se um novo capítulo da história da fotografia urbana, do qual participam fotógrafos ilustres e desconhecidos. Fazem parte desse conjunto de narradores, Marc Ferrez, Musso, Augusto Malta e outros autores. O objetivo comum é construir uma narrativa capaz de dar visibilidade à progressiva expansão do território urbanizado.

Capítulo 5 - Rio Belle Époque um modelo em construção

O clima construído pelas imagens fotográficas contidas nos álbuns anuncia um novo sistema de vida que responde a um objetivo civilizatório. Trata-se da denominada Belle Époque. As novas ideias vão de encontro às necessidades do país de produzir um novo modelo cultural consonante às aspirações de progresso. Todavia, a renovação traz novas fronteiras à cidade. A Belle Époque não é bela para todos. Nos álbuns analisados encontram-se certas partes da cidade, enquanto outras estão ausentes. Inicia-se um processo de partição da cidade que as imagens fotográficas diretamente ou indiretamente denunciam. O tratamento dos documentos analisados permite organizar a visualização de cada álbum, demonstrando a visão urbana ideal proposta pelo governo. Para formulação do modelo, a referência teórica é Françoise Choay. A forma assumida pelo modelo é a de um “plano visual”, inspirado na modelagem concebida por Kevin Lynch, na qual estão contidos os principais elementos que constituem a nova estrutura urbana.

CAPÍTULO 1

O ÁLBUM DOCUMENTO DA HISTÓRIA URBANA

A palavra “álbum” tem sua origem no termo latino *albus*, branco, como era a cor das tábuas, ou do muro pintado de cal, onde os romanos escreviam as normas, disposições e comunicações para que os cidadãos as lessem. Depois, o significado e o formato mudaram, evoluindo para um estojo ou pasta onde se coloca, em ordem, qualquer tipo de coleção.

A identidade desse instrumento está ligada às suas funções, embora possa assumir significados diferentes pela grande variedade na consistência física, nos conteúdos e no espaço social onde se movimenta. O papel do álbum é coletar, guardar, organizar e classificar as imagens-documento a ele confiadas, segundo normas próprias de sua organização. Essas normas impõem a sequência, a forma e a ordem que os diversos registros devem seguir.

Ao leitor é oferecido, então, um roteiro que torna o álbum um gênero de narrativa, cuja história é construída por meio dos documentos que constituem seu arquivo. Para entender as mensagens que o álbum pretende veicular é preciso seguir o percurso traçado pela sequência. A leitura procede, então, como num livro, embora o significado não seja, muitas vezes, tão explícito. (TOMMASINI, 2006, p. 188-190)

O fato de tratar de álbuns “fotográficos” delimita o campo, embora os coloque em competição com a grande produção da chamada “época de ouro do álbum fotográfico”, que vai de meados do século XIX ao início do século XX. (TOMMASINI, 2006, p. 210-214) Para analisar o instrumento álbum fotográfico é preciso considerar sua unidade, a imagem fotográfica. Essa, por sua natureza, é o registro do instante, um fragmento da realidade.

Além do título, identificam o álbum seu formato e o invólucro. Este último pode ter a forma de estojo, caixa, capa de livros ou outros e constitui o traje com o qual ele se apresenta. Em função do uso e da destinação, a estrutura muda como os padrões impostos pela escala da hierarquia.

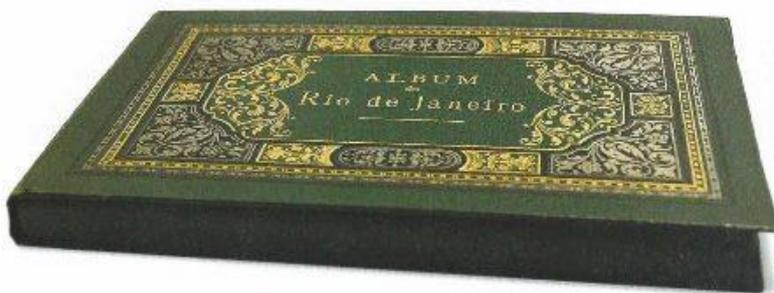


Fig. 11. *Álbum de Alexandria do Egipto de Luigi Florillo, final séc. XIX.*
Fig. 12. *Álbum do Rio de Janeiro c. 1870-1880 Marc Ferrez Laemmert & Co. IMS.*

Em seus primórdios, o álbum fotográfico era um objeto precioso. Seu custo alcançava valores elevados, em função dos produtos utilizados, das técnicas gráficas e fotográficas, do autor e do tamanho. O design da parte externa, assim como do interior, segue o estilo escolhido, em função das modas do momento, que sugerem também os materiais, as técnicas, a dimensão das páginas e das fotografias. No “espaço visual” produzido pelo “álbum”, encontram-se os signos deixados pelo acontecimento que deu origem a tal coletânea de imagens. Os álbuns podem ser particulares ou públicos ou ainda se tornarem publicações institucionais para distribuição, de forma seletiva, a governos e autoridades, quase como um “cartão de visita”.

Durante o Império no Brasil, encontram-se exemplos de fotógrafos a homenagear o Imperador Pedro II com álbuns retratando cidades, como a viagem de Petrópolis a Juiz de Fora, relatada por Revert Henrique Klumb, o retrato de Recife oferecido por João Ferreira Villela e Augusto Stahl, o de Belém realizado por Augusto Fidanza e o de Porto Alegre de autoria de Luiz Terragno, entre outros. No século XX, essa tradição se moderniza graças às novas técnicas e à participação direta do governo e das grandes empresas, que vêm no álbum um produto midiático de grande alcance para divulgar sua própria gestão. Pertencem a essa categoria os álbuns objetos da presente pesquisa.

A conclusão das obras da Avenida Central, realizada pela Comissão Construtora, é o motivo que determina a produção do “*Álbum da Avenida Central – 8 de março de 1903 – 15 de novembro de 1906 – Marc Ferrez*”. No breve período da presidência de Nilo Peçanha, foi realizado o Álbum “*Vues de Rio de Janeiro – Brésil*” (~1910) - L. Musso & Cia”, talvez em recorrência à inauguração do novo cais do porto e de importantes prédios, dentre os quais a Biblioteca Nacional. Em homenagem aos 100 anos da Independência nacional, e na véspera da inauguração da Exposição Universal do Rio de Janeiro, em 1922, foi publicado o “*Álbum da Cidade do Rio de Janeiro comemorativo do 1º Centenário da Independência do Brasil*”.

1822-1922 - Augusto Malta”. Desse mesmo gênero é o álbum sobre a Exposição realizada em 1908, na Urca, por ocasião do centenário da abertura dos portos, encomendado pelo governo do Presidente Afonso Pena ao atelier L. Musso&Cia, com a finalidade de produzir uma completa documentação do evento.⁷ Nessa ocasião, Augusto Malta é também incumbido pela prefeitura de fazer tal registro.

No final do século XIX, início do século XX, é bastante difundido o hábito de trocar, entre as grandes capitais, álbuns fotográficos que retratam a própria cidade, como parte do cerimonial diplomático. Na corrida pelo progresso, da qual todos os países, em permanente competição, participam, a homenagem de álbuns torna-se a forma para divulgar o nível de modernização alcançado.

Encontra-se na *Bibliothèque Administrative de la Ville de Paris* um acervo dedicado aos álbuns de cidades oferecidos à capital parisiense. Agnes Tartier se refere a tal fenômeno mencionando as publicações recebidas pela mesma Biblioteca de Paris, que envolvem as cidades de Florença, Viena, Melbourne, Toronto e Nova York. (TARTIER, 2000, p. 9-17) Pertence a essa coleção uma série de fotos que documenta Florença entre os anos 1870 e 1873, que, talvez, fazia parte de um álbum, depois desmanchado. A ocasião que determina a encomenda e a sucessiva doação pela Prefeitura de Florença à Paris foi a remodelação sofrida por Florença ao se tornar capital da Itália (1865-1871), com a aplicação do plano urbanístico de Giuseppe Poggi (1865). A pesada intervenção no antigo coração da cidade e seu embelezamento com a construção de bulevares e jardins capazes de formar amplas *promenades* reflete a visão urbanística do momento. (CRESTI, 1995)

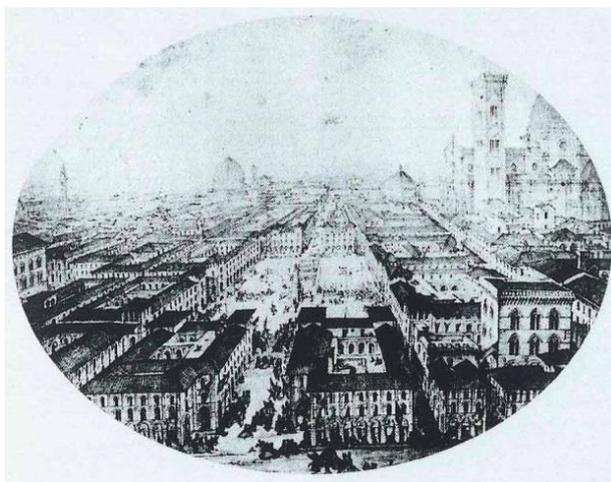


Fig. 13. Projeto de reordenamento do centro de Florença. E. Alvino 1865.

⁷ O álbum se encontra no acervo da Biblioteca do Museu Histórico.

Os limites do projeto de reordenação do centro urbano encontram-se na falta de diálogo com o preexistente. Ao se referir ao processo de renovação da “nova” capital é possível encontrar semelhanças conceituais entre Florença e Rio de Janeiro, mesmo mantendo as devidas diferenças de contexto. Trata-se da necessidade de mostrar a identidade política assumida servindo-se da imagem da renovada capital como alegoria.

O governo, devido aos problemas abertos pelas novas condições de seu Estado, Unidade da Itália para uma e advento da República para outra, “parece procurar na definição do espaço urbano, o equilíbrio e a própria razão – a certeza – de seu novo ser”. (ROSSI, 1986, p. 51)



Fig.14 Projeto de R. Fucini (1871) para uma mansão em Via della Robbia, 1872. Florença.

Fig. 15. Vista da mansão realizada em 1872.

No âmbito de práticas institucionais, os álbuns fotográficos, ao exercer o papel de testemunhas imagéticas da nova realidade urbana, se tornam uma das principais referências. Segundo Le Goff, “o termo latino *documentum*, derivado de *docere*, ‘ensinar’, evoluiu para o significado de ‘prova’, e é amplamente usado no vocabulário legislativo”. (LE GOFF, 1978, p. 38-43) A conotação de “documento” e, portanto, de “prova” assumida pelos álbuns institucionais tem também ligação com a veracidade atribuída ao registro fotográfico utilizado como prova testemunhal do acontecido. Todavia, a confiança oferecida pela nova técnica se contrapõe à capacidade oferecida pela fotografia de ser moldada em função dos objetivos dos órgãos promotores.

No caso do Álbum da Avenida Central, publicado em 1906, é responsável pela edição a Comissão Construtora da Avenida Central, chefiada por Paulo de Frontin, que confia a Marc Ferrez a produção das fotografias⁸. Sob o auspício do governo do Presidente Nilo Peçanha foi feito o álbum *Vues de Rio de Janeiro*, editado pelo atelier fotográfico L. Musso&Cia. O ano de edição não é mencionado, mas é possível afirmar que tenha sido em

⁸ No acervo do Arquivo Nacional está reunida a documentação da “*Comissão Construtora da Avenida Central*”, onde se encontra a troca de correspondência com Marc Ferrer relativa à produção das fotos que deveriam fazer parte do álbum da Avenida Central, produzido pela mesma Comissão.

1910, tendo como base os nomes dos ministros, cujos retratos compõem a página em que é apresentado o gabinete do governo. Foi responsável da edição do *Álbum da Cidade do Rio de Janeiro comemorativo do 1º Centenário da Independência do Brasil 1822-1922* a Prefeitura do Distrito Federal. A atual localização dos álbuns estudados, em acervos de instituições públicas ou particulares,⁹ faz com que eles pertençam ao mundo da arte, do arquivo e da comunicação e, como afirma Marcos Martins, é possível servir-se deles em um ou mais espaços discursivos. (MARTINS, 2011, p. 5)

Sendo álbuns institucionais que retratam a cidade, as representações se limitam a fatos “históricos”, incluindo em tal denominação as arquiteturas, monumentos, paisagens e espaços urbanos. Os signos deixados pelos eventos que se desenvolveram no território ao longo dos tempos ficam impressos nas imagens fotográficas pertencentes aos álbuns. Tais signos se transformam em referência simbólica relacionada ao momento do seu registro.

A busca de uma reconciliação entre a imagem e a palavra está no encontro da emergência visual da representação fotográfica com o aporte de suas legendas. Ao possuírem referências iconográficas e textuais conexas ao espaço físico e relacionadas a um determinado momento de evolução da cidade do Rio de Janeiro, os álbuns se apresentam como arquivos do patrimônio da história urbana carioca.

Embora a escolha de tais fontes de pesquisa se motive pela grande quantidade de dados relacionados ao urbano fornecidos pelos álbuns, a própria estrutura desse instrumento, junto às suas imagens, favorece a percepção de indícios. Para responder às interrogações provocadas é preciso encontrar referências em outros documentos, sejam textuais ou iconográficos. Tal mecanismo contribui para ampliar o leque dos conhecimentos, abrangendo novas áreas e disciplinas.

Ao longo das duas primeiras décadas do século XX, muitos são os fotógrafos que registraram as obras realizadas no âmbito do plano de remodelação da Capital Federal. Todavia, no programa de transformação urbana realizado pelo governo está incluída a construção de um projeto visual, o Rio Belle Époque, que deve servir como documento de garantia das mudanças. Na escolha de fotógrafos habilitados para essa incumbência, é dada, então, prioridade à função do produto que eles são chamados a realizar. Trata-se de projetar, a partir do espaço físico existente, a imagem de um futuro em que sejam alcançados a desejada

⁹ O álbum original da Avenida Central de Marc Ferrez se encontra na Biblioteca Nacional, no Arquivo do Museu Histórico e no Instituto Moreira Salles, entre outros. Do álbum: *Vues de Rio de Janeiro*, dos Irmãos Musso, no Rio há dois exemplares, um na Biblioteca Nacional e outro no Instituto Moreira Salles. Existem vários exemplares do *Álbum da Cidade do Rio de Janeiro comemorativo do 1º Centenário da Independência do Brasil*, de Augusto Malta, os pesquisados foram os da Biblioteca Nacional e da Biblioteca do HGB.

“modernidade” e o “progresso”. As fotos, como nos lembra Susan Sontag, tornaram-se úteis ferramentas dos Estados modernos a partir do princípio de que “*uma foto equivale a uma prova incontestável de que determinada coisa aconteceu.*” (SONTAG, 2004)

1.1 O olhar e a construção fotográfica

No século XVIII, a grande moda dos álbuns relativos às vistas se difunde graças ao *Grand Tour*. Trata-se de uma viagem de formação cultural realizada por numerosos jovens e artistas europeus, cujo objetivo é conhecer, reproduzir e divulgar ruínas e monumentos da antiguidade clássica. Os resultados são diários de viagens ilustrados por desenhos e pinturas, nos quais se manifesta a emergência de uma visualidade dessa experiência, dita “clássica”. (SALGUEIRO, 2002, p. 289-312)

No século XIX, o avançado processo de industrialização determina a exigência de expansão do capital. Graças à introdução dos modernos meios de transporte e de comunicação, encurtam-se as distâncias entre os países. Criam-se, assim, altos índices de mobilidade de população que transita entre diversos continentes. É compreensível que as transformações econômicas e sociais iniciadas na Europa repercutam em outros países, trazendo consigo uma mudança na maneira de pensar, ver e conhecer o mundo. Vem se formando, assim, um clima sempre mais cosmopolita, onde o olhar é estimulado a se apropriar, através das imagens, de universos sempre mais distantes, sem precisar alcançá-los fisicamente. A concomitância de todos esses fatores favorece o desenvolvimento e a expansão da técnica fotográfica, tornando-a símbolo dos novos tempos.

Muda, então, a visão tradicional, acostumada a observar, até aquele momento, a cidade através das vistas urbanas. Para dar conta da grandiosidade alcançada pela cidade, os artistas se valiam da visão panorâmica, em grande moda na época, utilizando um ângulo de abertura visual que podia superar os 100 graus. Com as novas objetivas fotográficas, como a longa focal que limita a abertura, o olhar deve se adaptar a colocar em evidência um objeto escolhido num campo de visão restrito. (FANELLI, 2009) Serve como exemplo dessa transformação, a visão do Paço Imperial realizada por Debret, que resume a tradicional visão, tomada do mar, pelos colonizadores, e a resultante do primeiro daguerreótipo.



Fig. 16. J. B. Vista da Praça do Palácio no Rio de Janeiro. Debret. 1834. Litografia FBN
Fig. 17. Paço da Cidade, Rio de Janeiro. Daguerreótipo Louis Compte 1840.

No início da fotografia, a preferência em retratar assuntos ligados às arquiteturas e à cidade explica-se pela imobilidade desses sujeitos. Tal estado favorece os longos tempos de exposição impostos pelos aparelhos primitivos. É representativa desse fenômeno a vista tomada da janela da casa de Nicéphore Nieépce, em Saint-Loup de Varennes, entre 1826-1827, considerada uma das primeiras fotografias realizadas. (FANELLI, 2009 p. 19) Em termos arquitetônicos, a qualidade dos resultados obtidos pela técnica fotográfica, mesmo no nível de daguerreótipo, não é comparável com os resultados produzidos anteriormente, devido ao maior rigor geométrico em relação à perspectiva que o aparelho ótico consegue alcançar. Desde então, a relação fotografia, história e cidade vai se construindo e desconstruindo no tempo, até hoje.

O uso da fotografia no âmbito cultural verifica-se, na França, desde os primórdios da técnica fotográfica. Surge, em 1851, a iniciativa da primeira Mission Heliographique que faz parte de uma série de campanhas fotográficas voltadas à documentação de arquiteturas reconhecidas como patrimônio arquitetônico nacional. Nesse mesmo ano, a fotografia está presente na Exposição Universal, em Londres, e Blanquart-Évrard publica os primeiros álbuns fotográficos. (FANELLI, 2009, p. 52-53)

As instituições não tardam a reconhecer nessa técnica o meio para obter registros das atividades realizadas. Além de uma solução prática no campo da documentação, a introdução do potencial inovador que a fotografia traz, como afirma Maria Tereza de Mello, “possibilita a detenção do controle e do poder sobre o conhecimento.” (MELLO, 2012, p. 12) A preocupação com a memória, no sentido de preservar o patrimônio histórico nacional, dá origem, na Inglaterra, a diversas instituições que fazem uso da documentação fotográfica como a Architectural Photographic Association, criada em 1857. Surge, então, uma relação simbiótica da fotografia com o patrimônio. (TURAZZI, 1998, p. 12-13)

Na segunda metade do século XIX, ao se estabelecer uma subdivisão hierárquica em gêneros fotográficos, a fotografia urbano-arquitetônica é codificada com o nome de “vista monumental.” A construção da vista se baseia nas capacidades técnicas do operador.

(MAFFIOLI, 1996, p. 95) Em relação ao objeto arquitetônico, o poder do fotógrafo se aproxima ao de demiurgo, como afirma Nikolaus Pevsner:

O poder do fotógrafo de fortalecer ou destruir o original é em todos os casos inegável. No caso de um edifício, as escolhas do ponto de vista, da angulação, das condições de luz, simplesmente fazem o edifício. Tal poder pode fazer parecer a nave de uma igreja alta e comprida a despeito de suas reais proporções. A possibilidade de “isolar detalhes do contexto”, como a define Gernsheim, é, segundo meu parecer, o maior privilégio do fotógrafo. (PEVSNER, 1949, p.,12)

A fotografia, então, “em lugar de reproduzir imparcialmente uma verdade arquitetonicamente objetiva, seleciona e interpreta criticamente o texto da edificação, condicionando e orientando mais ou menos conscientemente o juízo.” (MAFFIOLI, 1996, p. 11) Uma das consequências do poder adquirido pela fotografia de construir sua realidade, encontra-se na elaboração de um código fotográfico apropriado para registrar a arquitetura e o espaço urbano. No âmbito da tradição cultural e estética do século XIX surge, assim, uma tratadística capaz de fornecer ao fotógrafo operador regras formais e de estabelecer codificações técnicas a ser usadas como guias. (MAFFIOLI, 1996, p. 97)

Desenvolve-se, desse modo, a produção de manuais que oferecem normas e meios técnicos para alcançar efeitos estéticos. O objetivo principal, no caso das vistas da cidade, é obter o isolamento do monumento do contexto urbano. Trata-se da prática de “*degagement*”, cuja finalidade era liberar o monumento de tudo o que possa causar distração do contexto urbano (FANELLI, 2009, p. 73) Tal “orientação visual” foi dominante no período de Hausmann e se perpetuou no âmbito da preservação dos monumentos em volta dos quais eram eliminadas as adições posteriores para lhe dar mais destaque. Fazem parte dos elementos que devem ser considerados pelo fotógrafo para obter o resultado desejado: o corte, o enquadramento, a anulação da presença humana. Entre as instruções práticas de fotografia, quando não se quer retratar num lugar os seus habitantes, é aconselhado empregar o menor diafragma possível e prolongar, por consequência, a duração da exposição na câmara obscura, obtendo, assim, uma indefinida precisão sem tirar a nitidez do resultado. (GAUDIN, 1845, p. 95)

Ao relacionar o conjunto de tais medidas com o tratamento utilizado nos três álbuns examinados no projeto, é possível afirmar que esses são produtos da estética institucional do século XIX. O denominador comum é a maneira solitária e estática de retratar os edifícios

“elementos icônicos imersos numa atmosfera irreal e a-histórica” e esvaziada de sua população. (MAFFIOLI, 1996, p. 97)

No artigo publicado na revista “*The Pratical Photographer*”, o fotógrafo inglês Frederick H. Evans condena a visão frontal por distorcer as distâncias, e propõe substituí-la por novos ângulos capazes de exaltar o caráter da arquitetura. Tal confronto, à luz das teorias do *pictorialism*, abre uma série de inovações na linguagem. (MAFFIOLI, 1996, p. 99-100)

Paralelamente à fotografia vista como instrumento mecânico na representação do real, desenvolve-se a procura por formas experimentais. (MAFFIOLI, 1996, p. 98) É um exemplo disso a fotomontagem. Encontra-se o uso de tal artifício no Álbum *Vues de Rio de Janeiro – Brésil*, de L. MussoPhot. Nesse caso, o uso da técnica tem sua razão no interesse de reproduzir os retratos dos membros do governo superpostos à representação dos palácios, sedes das respectivas instituições governamentais.

No início do século XX, existe, então, uma linguagem fotográfica híbrida, onde a reprodução tradicional do real convive com formas de criatividade imaginária que marcam as ainda frágeis fronteiras da fotografia entre técnica e arte. É um exemplo da variedade dos idiomas utilizados pelos fotógrafos nessa época o trabalho apresentado por Jean-Philippe Garric (École Nationale Supérieure d’Architecture, Paris-Belleville), sobre Roma, no Seminário organizado pela Société Française d’Histoire Urbaine, em 2012. Garric destaca o papel transformador da fotografia, comparando imagens fotográficas das mesmas praças de Roma realizadas em tempos diferentes por diversos ou pelos mesmos fotógrafos, entre 1849 e 1914. O título do Seminário “*Villes em photographies: Les usages de la photographie en histoire urbaine*” é muito significativo acerca do caminho que esse trabalho pretende seguir.

As estritas relações e intercâmbios no âmbito fotográfico existentes, naquela época, entre Europa e Brasil, são demonstrados pelos frequentes anúncios nos jornais então publicados no Brasil, oferecendo aparelhos, objetivas, lentes, elementos e substâncias químicas para a revelação. Testemunho disso é o mesmo Marc Ferrez, que usava seu interesse pelos conhecimentos técnicos em relação à fotografia para exercer uma atividade comercial nesse setor em contínua inovação.

Além da circulação de revistas e publicações estrangeiras sobre o assunto fotografia, devida a maior facilidade nos transportes, as condições propícias oferecidas pelo então promissor mercado brasileiro determinam o afluxo de fotógrafos provenientes da Europa,

como é o caso dos Irmãos Musso, que chegaram ao final do século XIX da Itália.¹⁰ (KOSSOY, 2002, p. 234)

1.2. A cidade e seu registro

A história mostra como a cada transformação novos paradigmas se instauram. Com o advento de Napoleão III, na França, a arte oficial neoclássica torna-se o emblema do Império e de sua pessoa. O novo aspecto assumido por Paris é conhecido graças à obra de artistas, mas, sobretudo, de fotógrafos cuja tarefa oficial é retratar e divulgar o novo vulto imperial da cidade. Nessa atitude assumida pelo regime em relação à fotografia se encontram os primórdios do que, em tempos recentes, será considerado o sistema de propaganda. Desde então, o binômio, cidade–fotografia eleva-se a símbolo de modernidade.

O governo, ao patrocinar o registro fotográfico de obras realizadas, na maioria das vezes, por iniciativa do próprio Estado, estimula tal técnica a elaborar uma linguagem específica, capaz de se relacionar com o espaço urbano. Nesse período, assume particular interesse em relação à pesquisa o álbum do Louvre, resultado de uma campanha fotográfica para documentar a construção dos novos pavilhões da *cour Napoléon*. Tal trabalho é confiado ao *peintre-photographe*, como ele mesmo se autodefinia, Eduardo Baldus (1813-1889).¹¹ Ao registrar as novas arquiteturas, Baldus privilegia a vista frontal por ser equivalente ao desenho em projeção ortogonal. A mesma preocupação em manter a verossimilhança com os projetos originais encontra-se na precisão do cálculo sobre as condições da luz. (FANELLI, 2009, p. 74)

Não se pode prescindir de comparar tal método fotográfico com o utilizado por Marc Ferrez no álbum da Avenida Central. A similaridade dos recursos dos quais se servem os dois fotógrafos, em tempos e situações diferentes, se justifica pelo objetivo comum. Trata-se de usar a fotografia como garantia técnica da forma moderna de construir. Ao demonstrar confiança nos imperativos ditados pelos projetos estruturais e decorativos de engenheiros e arquitetos, fortalece-se o poder das escolas politécnicas e de Beaux Arts, promovidas pelo regime.

¹⁰ No Dicionário Histórico Fotográfico Brasileiro Fotógrafos e ofícios da fotografia no Brasil (1833-1910), de Boris Kossoy, é possível avaliar a intensa presença de estrangeiros na lista dos fotógrafos e estabelecimentos presentes no Brasil nesse período.

¹¹ Sobre Baldus: DANIEL M. The photographs of Eduard BaldusIn, Catálogo da exposição New York-Montreal, 1994 e Le photographe et l'architecte. Eduard Baldus, Hector-Martin Lefuel et le chantier du Nouveau Louvre de Napoleon III, In : Catálogo da exposiçãocurador G. Bresc-Bautier, Paris, 1995.

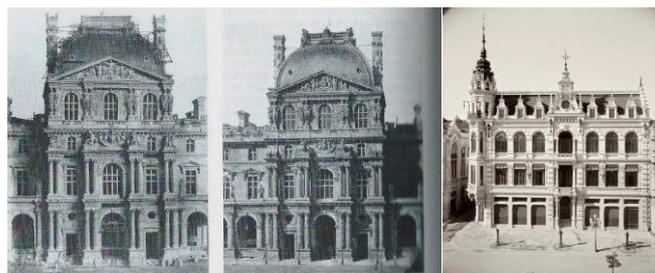


Fig. 18. Paris Novo Louvre, Pavillon Richelieu. E. Baldus, 1855-56. (Fanelli, 2009, p. 76)
 Fig. 19. Paris Novo Louvre Pavillon Richelieu. Bisson frères, ~1858. (Fanelli, 2009, p. 76)
 Fig. 20. Rio de Janeiro., Prédio N° 78- 81 Avenida Central. Marc Ferrez. 1906.

Nas duas imagens do *Pavillon Richelieu*, apesar de a reprodução não fornecer uma visão clara, é evidente a diferença entre Baldus e Bisson. Na primeira, a foto é perfeitamente centralizada e a situação de luz é escolhida de forma a eliminar as sombras para que não interfiram na leitura do desenho arquitetônico da fachada. A mesma norma é seguida por Ferrez ao reproduzir as fachadas dos prédios da Av. Central. A imagem apresentada é a foto original, antes da manipulação da qual resulta a imagem do álbum.

A publicação do álbum do Louvre é uma edição realizada, entre 1869 e 1871, pelo mesmo Baldus, em apostilas com trezentas reproduções de fotografias em fotogravuras e distribuído pelos livreiros de Paris. Os álbuns, então, se tornam “*testemunha do processo de construção, enquanto documentação dos resultados finais e meios demonstrativos e de celebração de obras prestigiosas.*” (FANELLI, 2009, p. 72) Outra atividade de Baldus consiste em documentar obras de engenharia, em particular, a construção das estradas de ferro. Durante o Império, Marc Ferrez segue um itinerário semelhante no Brasil. O registro das modernas estruturas representa, na época, a forma para definir e marcar a identidade nacional do País.

O espírito científico, que caracteriza a maneira dos dois fotógrafos encarar sua profissão, demonstra, segundo Fanelli, como a fotografia parece “*ter iniciado um próprio caminho independente, onde, ao reduzir até eliminar a componente pitoresca, se alia à moderna tecnologia*”. Tal perfil caracteriza a trajetória de Marc Ferrez até chegar à produção do álbum da Avenida Central, em que demonstra seu completo domínio tecnológico.

A relação fotografia – ciência se fortalece na França, em 1856, um ano após a Exposição Universal de 1855, quando a *École National des Ponts et Chaussées* introduz no programa de estudos um curso de fotografia. No Brasil, no final do século XIX, a fotografia é também incluída entre as disciplinas e atividades didáticas e de laboratório na Escola Politécnica de Engenharia do Rio de Janeiro. Esse instituto de ensino, surgido, em 1874,

durante a gestão do Gabinete de Rio Branco, representa, segundo Turazzi, o “*principal núcleo de capacitação tecnológica do país durante o Império*”. (TURAZZI, 1995, p. 48-49)

A simbiose dos fotógrafos com a cidade se fortalece a partir das transformações urbanas promovidas em Paris, pelo barão Hausmann. Na França de Napoleão, torna-se, então, relevante a introdução da prática de manter um registro fotográfico de importantes obras públicas. Participam dessa tarefa diversos fotógrafos, entre outros, Negre, Collars, Marville ou ateliers fotográficos, como o de Richebourg ou de Delmaet & Durandelle. (FANELLI, 2009, p. 60)

A tradição de formalizar um registro fotográfico das obras de remodelamento da capital encontra continuidade no Brasil. Contribuem a isso as iniciativas do engenheiro Francisco Pereira Passos (1836-1913), na sua função de Prefeito do Distrito Federal (1902-1906), do engenheiro e político André Paulo de Frontin (1860-1933), como presidente da Comissão Construtora da Avenida Central (1902-1906) e do engenheiro e político Carlos Sampaio (1861-1930), Prefeito do Distrito Federal (1920-1922). Não é por acaso que todos esses personagens sejam engenheiros formados na Escola Politécnica do Rio de Janeiro. O primeiro a assumir tal tarefa “oficial” é Augusto Malta, nomeado, em 1903, como fotógrafo da Prefeitura do Distrito Federal, cargo instituído pela primeira vez no Brasil. (ERMAKOFF, 2009, p. 18)

No âmbito das “*Journées de travail*” promovidas pela *Société Française d'Histoire Urbaine*¹², em janeiro de 2013, Joke de Wolfe, da Universidade de Groningen, apresenta um estudo sobre lugares de história, historiadores e cidade utilizando como referência as fotografias de Paris realizadas por Charles Merville. O fotógrafo Merville, pseudônimo de Charles François Bossu (1813-1879) registra Paris antes das intervenções de Napoleão e o resultado obtido, uma vez finalizadas as obras.

A mesma diretriz norteia a Comissão Construtora da Capital de Belo Horizonte, nomeada em 1894, por iniciativa de Arão Reis, engenheiro formado na Escola Politécnica do Rio de Janeiro. Por ocasião da fundação da nova capital do Estado de Minas Gerais, realiza-se a primeira experimentação, no Brasil, do uso da fotografia institucional conexas a um projeto de arquitetura e urbanismo. A finalidade política se junta ao interesse econômico

¹² A “*Société Française d'Histoire Urbaine*” promoveu nos dias 17 e 18 de janeiro de 2013, na Université Paris-Est Marne-la-Vallée, dois dias de trabalho e discussão sobre o tema “*Villes en photographies: Les usages de la photographie en histoire urbaine*” tratando da fotografia como utensílio na história urbana e sobre fundos e coleções fotográficas relacionadas com o urbano. O título da palestra de Joke de WOLFE (Université de Groningen): *Lieux d'histoire. La photographie, les historiens, la ville et les photographies des rues parisiennes de Charles Marville*, disponível em : <http://sfhu.hypotheses.org/>

comercial na operação. É esclarecedor, sobre esse assunto, o estudo desenvolvido por Anna Karina Castanheira Bartolomeu sobre o papel desenvolvido pelo álbum nesse processo de construção da cidade. (BARTOLOMEU, 2003 p. 37) A autora destaca que a função das imagens fotográficas produzidas pelo Gabinete Fotográfico da Comissão Construtora da Nova Capital é de fornecer uma documentação para servir de lembrança à moderna cidade em relação ao seu passado.

Torna-se prática comum na Europa do século XIX e início do século XX, tanto para as instituições públicas como para as firmas particulares, apresentar nas exposições universais álbuns fotográficos que documentam as obras modernas urbanas ou ilustrem aspectos das capitais recém-renovadas. Na Exposição Geral Italiana de Turim, em 1898, na seção “Ítalo-Brasileira”, a firma Jannuzzi & Irmão ganha a medalha de ouro pela sua produção arquitetônica. As melhores construções da firma são apresentadas no álbum fotográfico, produzido pelo atelier fotográfico Luiz Musso & Cia, que contém cem fotografias. (RICCI, 1908, p. 10)

As grandes mudanças trazidas pela nova fase da revolução industrial levam a uma renovação no pensamento político que, a partir da Europa, se estende no novo continente. São resultados desse fenômeno o advento de Napoleão III, na França, o estabelecimento do Reino da Itália, uma vez o país unificado, como a instauração da República no Brasil, para mencionar alguns exemplos. As necessidades impostas pelo sistema econômico para a expansão do capital superam as diferenças nacionais e históricas entre países distantes, fazendo que esses últimos se assimilem entre si.

O principal resultado das transformações econômicas e políticas mencionadas se manifesta na remodelação das grandes capitais. Nesse contexto, o registro fotográfico se apresenta como o antecessor do moderno sistema de propaganda política, paradigma dos anos 30. Ao diagnosticar a impossibilidade da cidade antiga desenvolver as funções que lhe exige o então sistema econômico, a solução é pensar no processo de modernização urbana. O ponto comum de partida das diversas intervenções, de um lado como do outro do oceano Atlântico, está em confiar à gestão pública plena responsabilidade pelas intervenções urbanísticas.

A documentação sobre a renovação de Florença, produzida pelos Alinari, e presente na Biblioteca Municipal de Paris, comparada com a remodelação do Rio de Janeiro, fornecida pelos álbuns selecionados, demonstra como, em ambos os casos, não se faça nenhuma referência às grandes destruições sobre as quais foi edificado o que as fotografias exibidas apresentam. A finalidade comum é dar destaque à primeira e principal estrutura portadora da terceirização do Centro, voltada para a uma circulação privilegiada do tráfego veicular.

(BORSI, 1986, p. 39-42) Em relação à política urbana, a visualização fotográfica das Capitais, indiferente dos contextos, representa uma moderna forma de promoção.

1.3. A imagem como autoconhecimento e resgate da identidade nacional.

Na primeira metade do século XIX, em correspondência à proclamada independência do Brasil e à consequente abertura dos portos às nações amigas, inicia-se a produção de imagens que retratam as paisagens, a natureza, usos e costumes do povo. Caracteriza essa produção iconográfica o tom pitoresco de relato de viagem. (BELLUZZO, 2000) Embora a imagem do País obedeça à função de atrair investimentos estrangeiros e integrar o Brasil no mercado internacional, a circulação das primeiras representações da nação, capazes de torná-la conhecida no exterior, responde a uma motivação de origem estritamente política.

Entre as numerosas proibições impostas pelo governo português à sua colônia estava a de não se poder retratar o País, nem divulgar suas imagens. Ao se tornar independente, o Brasil elege sua representação como própria bandeira. Nada melhor do que se espelhar para encontrar a própria auto-estima, conhecer-se e se libertar de antigas sujeições.

Nos primórdios do desenvolvimento da fotografia brasileira, a contribuição individual mais importante, em relação ao registro sistemático e à estratégia de produção da imagem da cidade do Rio de Janeiro, deve-se à Casa Leuzinger. George Leuzinguer, empreendedor suíço, com conhecimentos nas artes gráficas, desde 1832, dedica-se à iconografia carioca. Em 1845, no seu estabelecimento, é realizada a primeira edição de litografias sobre a cidade. (BURGI, 2006, p. 148)¹³ Pelo caráter tecnológico, científico e comercial de sua produção, o empreendedor suíço traz uma revolução nas artes visuais. Através do destaque dado à sua fotografia no exterior, o Brasil encontra uma importante visibilidade. Basta mencionar a participação nas mais importantes Exposições Internacionais e os prêmios recebidos pelas imagens que retratam os panoramas do Rio de Janeiro, produzidos pela mencionada Casa. (BURGI, 2006, p. 10-15)

Pedro Vasquez se refere à produção de Georges Leuzinger sobre o Rio de Janeiro como “o primeiro grande projeto de transcrição fotográfica da cidade, que só encontrou similar mais tarde naqueles empreendidos por Marc Ferrez e Juan Gutierrez, nas três últimas

¹³ Leuzinguer editou em c. 1866 o catálogo de “337 fotografias diversas” sobre o Rio, divididas por bairros em c. 1868, um álbum fotográfico “Rio de Janeiro et ses environs”, e, em c. 1874, “Panoramas do Rio de Janeiro”, contendo quatro fotografuras panorâmicas.

décadas do século XIX, e por Augusto Malta e Guilherme Santos, nas três primeiras décadas do século XX.” (VASQUEZ, 2003 p. 63)

As primeiras versões fotográficas da cidade do Rio de Janeiro encontram-se na documentação realizada por Revert Henrique Klumb, entre 1855 e 1862, usando o efeito tridimensional obtido pelo processo estereoscópico. Sob o olhar do observador, através da obra de diferentes fotógrafos se constrói e se define a capital Imperial. Um dos primeiros exemplos remete ao fotógrafo Augusto Stahl, em 1859, época na qual o autor alemão visita a cidade. Através de suas imagens é possível estabelecer os marcos urbanos da época: a Rua Direita, o Largo do Rossio, atual Praça Tiradentes, o outeiro da Glória, a residência Imperial em São Cristóvão, a Igreja de São Sebastião no Castelo com a relativa vista do Paço, o bairro do Catumbi e o Jardim Botânico.

Na mesma década de 50, o fotógrafo italiano Camillo Vedani também atua na cidade, realizando um álbum de vistas com ênfase especial para o Largo do Paço e o Porto. Delineia-se, assim, por meio das imagens fotográficas o itinerário oficial da cidade do Rio de Janeiro no Império que, retomado por George Leuzinguer, Marc Ferrez e Juan Gutierrez será enriquecido por vistas panorâmicas. (VASQUEZ, 2003, p. 58)

Na série de fotos do espanhol Juan Gutierrez sobre o Rio de Janeiro, presente no Arquivo Histórico Nacional, encontra-se a última visão da capital do Império antes das grandes transformações realizadas pelo regime republicano. É possível encontrar uma semelhança entre pontos de vista e assuntos escolhidos por Gutierrez com os dos álbuns, fontes de pesquisa, em particular, com o último de 1922. Trata-se dos panoramas do centro da cidade, tomadas de diversos morros ou das vistas das paisagens e sua natureza, incluindo o Pão de Açúcar e o Corcovado, até vista de Copacabana quando era ainda um arraial. (VASQUEZ, 2003, p. 77) Todavia, o marco de distanciamento da visão urbana no período do Império daquela construída pela República é determinado pelo processo de transformação urbana, promovido pelo novo regime. As mudanças não se limitam a trocar a imagem do Largo do Paço com o mesmo espaço ajardinado denominado Praça XV de Novembro. Na realidade, até então, existe uma convivência do antigo com o novo. As aberturas de avenidas não são simples substituição de uma área sem uso ou de antigos quarteirões por um logradouro mais amplo e moderno. A dificuldade em comparar os dois sistemas urbanos deve-se à introdução de novos valores capazes de mudar a própria estrutura da cidade. Surge, então, uma diferente forma de leitura da parte do observador.

Embora o Plano de Melhoramentos tenha sido concebido desde o Império, o processo que determina sua atuação e, ainda mais, sua representação produz uma profunda mudança na

maneira de olhar a renovada Capital Federal. Do ponto de vista urbanístico, a mudança do modelo liberal então aplicado, constitui a principal causa de ruptura em relação à situação anterior. O Estado, ao assumir uma política de intervencionismo na gestão do solo urbano, estabelece novos entendimentos entre a esfera pública e a privada. (VAZ, 1992, p. 216) Os precedentes são importantes contribuições para contextualizar os álbuns, objetos da tese, e definir uma linha de continuidade com pesquisas referentes a períodos anteriores.

Ao tratar da história da fotografia na América Ibérica, Ramon Gutierrez inclui também o Brasil, por esse estar envolvido na nova configuração política assumida pela América Latina após os grandes movimentos de Independência. O autor observa como em cada País analisado se verifique a produção de registros fotográficos sobre a renovação das cidades, ou melhor, da Capital. Gutierrez interpreta tal fenômeno como o resultado de um processo de autoconhecimento. Frente à comum preocupação de resgatar a identidade nacional, a fotografia pública urbana assume, na América Latina, a função de divulgar e atualizar o retrato dos novos países para que esses se reconheçam como nações. (GUTIÉRREZ, 1997, p. 384) A circulação no hemisfério sul de álbuns fotográficos que documentam a nova face assumida pelas capitais com que esses meios de comunicação assumam uma função didática. Através da fotografia se introduzem valores, dimensões e critérios estéticos da moderna escala arquitetônica e urbana.

Durante o governo Imperial, é produzido no Brasil o primeiro álbum “institucional”, organizado por José Maria da Silva Paranhos Júnior, Barão do Rio Branco, e constituído por litografias. Os autores das ilustrações publicadas são fotógrafos de renome, dos quais se destacam Marc Ferrez, Insley Pacheco, Lindermann, Ducasble e Riedel. A seleção dos lugares retratados tem como finalidade fornecer uma visão quase cartográfica do País. Tal obra se coloca em contraposição ao espírito que inspirou o álbum “Brasil Pitoresco”, de Victor Frond, pioneiro em realizar o registro fotográfico do País, com textos de Charles Ribeyrolles, produzido em Paris, em 1861. A visão exótica e pitoresca de Frond, que não esconde desigualdades, é substituída por uma visualidade institucional, fazendo as imagens refletirem a nação civilizada que o Império soube construir.¹⁴ Tal atitude é uma confirmação do potencial ideológico que pode carregar a imagem fotográfica.

O *Álbum de Vues du Brésil*, produzido em forma de anexo, faz parte do livro *Le Brésil*, de E. Levasseur, apresentado na França, por ocasião da Exposição Universal de Paris (1889).

¹⁴ O álbum “Brasil Pitoresco”, de Victor Frond, com textos de Charles Ribeyrolles, encontra-se na Biblioteca Nacional. Sobre Victor Frond é referência: SEGALA, Lygia. *Ensaio das luzes sobre um Brasil Pitoresco: o projeto fotográfico de Victor Frond*. (Tese de doutorado), Universidade Federal do Rio de Janeiro, (Prof. Dr. José Sérgio Leite Lopes), Rio de Janeiro, 1998.

As repentinas mudanças políticas no Brasil fazem com que sua edição aconteça no alvorecer da República. Pelo inesperado final de sua história, essa publicação assume um importante papel simbólico do momento histórico atravessado.

Borris Kossoy, ao fazer uma leitura do álbum acima mencionado, coloca em destaque o uso político das imagens. (KOSSOY, 2002, p. 89-125) As ilustrações escolhidas denunciam os princípios que guiaram sua seleção. Para construir a imagem do Brasil Imperial vale-se, como principais alicerces, de ilustrações capazes de enfatizar a organização da vida e do trabalho como demonstração da união e da civilização alcançadas pelo país. Tais precedentes são importantes contribuições para contextualizar os álbuns, objetos do projeto, e definir uma linha de continuidade com pesquisas referentes a períodos anteriores.

Ao se referir a essa época, Jorge Coli afirma: “O século XIX inventou uma história brasileira. Ela ergueu-se dentro um clima cultural nacionalista que teve configurações diferentes, mas que permaneceu até o século XX, reforçado pelo Estado Novo. São mitologias que se pretendem, outra vez, verdades”. (COLI, 1999, p. 131) Essa observação aplicada ao mundo da imagem é uma confirmação do potencial ideológico que a fotografia, como documento da história, carrega consigo.

CAPÍTULO 2

O ÁLBUM COMO PROJETO VISUAL E MONUMENTO DA CIDADE

- Parece que você conhece melhor as cidades por meio do atlas do que visitando-as pessoalmente – disse o imperador a Marco, fechando o livro de repente.

E Polo:

- Viajando percebe-se que as diferenças desaparecem: uma cidade vai se tornando parecida com todas as cidades, os lugares alternam forma ordem distâncias, uma poeira informe invade os continentes. O seu atlas mantém intactas as diferenças: a multiplicidade de qualidades que são como as letras dos nomes.

Italo Calvino, “As cidades invisíveis”¹⁵

Ao mencionar o Atlas como o melhor meio para se identificar as cidades, Italo Calvino valoriza a representação - gráfica, cartográfica, fotográfica - como projeto visual capaz de evidenciar qualidades e diferenças do objeto tratado em função da finalidade proposta. No âmbito da história cultural, as imagens, como as letras dos nomes, no caso do Atlas, se diferenciam entre si pelo processo através do qual a “realidade” é construída.

Nos momentos de grandes transformações, a estratégia utilizada pelo poder para impor sua concepção de mundo é fazer uso das representações. Todavia, pela variabilidade que a leitura permite, ao relacionar o signo visível e o referente por ele significado, a falsa objetividade da estrutura iconográfica permite desvelar a subjetividade que a concebeu. (CHARTIER, 1990, p. 18-21) Cada processo de modernização traz consigo uma renovada forma de se exprimir. Nada melhor do que a imagem fotográfica para dar conta da “mobilidade” e do “dinamismo” que caracterizam as mudanças em curso, nesse período no Brasil.

Incontestavelmente, a cidade é feita de coisas. Porém, não é possível vê-las. Essas se oferecem à nossa percepção sob a forma de imagens. Segundo Argan, “uma coisa é viver na dimensão livre e mutável das imagens, outra é viver na dimensão estreita, imutável, opressiva, cheia de arestas, das coisas”. A cidade moderna realiza a passagem da concretização e dureza das coisas à mobilidade e mutabilidade das imagens. (ARGAN, 1998, p. 219-220)

Ao prosseguir nessa linha de discurso, Argan reconhece “a liberdade de interpretar como imagem não apenas a coisa, mas a imagem dada como coisa”. Admite-se, então, que, em relação aos álbuns fotográficos institucionais, escolhidos como fontes de pesquisa - aos

¹⁵ CALVINO Italo. *As cidades invisíveis*. Trad. de Diogo Mainardi. São Paulo: Biblioteca Folha, 2003, p. 58.

quais nos referiremos daqui em diante com a denominação os ‘álbuns fotográficos institucionais mencionados’ - as imagens fotográficas, neles contidas, constituem os principais pontos de referência. A função dessas é valorizar o “espaço urbano histórico”. O termo “histórico” não é obrigatoriamente restrito às áreas do antigo tecido. (ARGAN, 1998, p. 220)

Ao ser observado e traduzido em forma de representação, o espaço urbano adquire “um sentido, um lugar e um valor”. Nos álbuns fotográficos institucionais mencionados, o projeto visual não se limita a retratar áreas, arquiteturas, em função do valor que essas possuem em si mesmas. O principal objetivo é se servir da representação fotográfica para atribuir valor ao objeto fotografado. Não importa quem seja o autor de tal operação e a que título essa seja feita. (ARGAN, 1998, p. 228)

Ao pensar na estrutura da representação como um sistema de informação é possível reconhecer os álbuns fotográficos institucionais mencionados como uma fonte de diversos conhecimentos, que podem ser extraídos em função dos objetivos propostos. É, então, prioritário o papel de mediador que os ditos álbuns exercitam entre o poder, seu produtor, e o projeto visual da Capital que esses veiculam. (ARGAN, 1998, p. 223)

Na passagem da cidade à metrópole, Massimo Cacciari observa como a principal mudança se verifica no sistema de circuitos de informação e de comunicação. Nesse processo, o objeto é substituído pela imagem. (CACCIARI, 1973) É possível, então, fazer referência ao projeto visual representado pelos álbuns fotográficos institucionais mencionados, como a um “fato histórico”, organizado segundo um sistema de dados visuais e, enquanto tal, reavaliá-lo e reinterpretá-lo. Segundo tal ótica, as vistas das amplas avenidas, dos espaços públicos reformulados, das recém-construídas arquiteturas e da paisagem desenvolvem a função de transmitir ao leitor “valores reais ou atribuídos” pelo projeto visual Rio Belle Époque. O fator de valorização em relação a uma construção, um espaço urbano ou uma paisagem, é relacionado ao fato desses elementos pertencerem “aos álbuns fotográficos institucionais mencionados.” Para entender os critérios de inclusão de determinados objetos urbanos no álbum em detrimento de outros, é preciso considerar “a relação entre função e valor.” (ARGAN, 1998, p. 228)

Nos três álbuns escolhidos, é dado destaque à moderna rede viária. Ela representa, no renovado contexto, o principal fator de valorização do espaço urbano, diretamente ou indiretamente, atingido. É um exemplo disso as diferentes formas de olhar a Avenida Central que, em 1912 em homenagem ao Barão do Rio Branco morto nesse mesmo ano passou a ser denominada Avenida Rio Branco. Ao seguir as etapas de evolução da principal avenida nos

álbuns mencionados, encontram-se os sinais das fases de modernização alcançada pela Capital Federal em correspondência aos anos de edição dos respectivos álbuns, em objeto.

A primeira imagem, “Vista em direção Sul”, realizada por Marc Ferrez, para o álbum da Avenida Central, é simbólica por evidenciar o paradigma introduzido nessa primeira etapa de transformação urbana. Ferrez, ao produzir tal foto, segue os princípios de “organização perspéctica”, definida por Argan ao se referir à cidade moderna. A acima mencionada representação da Avenida Central “corresponde exatamente ao desejo de percursos retilíneos, de vista livre, de distâncias claramente mensuráveis. Ela é o resultado de uma redução a poucos tipos dos infinitos percursos possíveis ou desejáveis, bem como o produto de uma nova concepção da existência que exige a correlação retilínea e lógica dos atos, a do fim pelo caminho mais breve e mais certo, a eliminação do acaso e da obtenção surpresa.” (ARGAN, 1998, p. 235)

A partir das reflexões de Argan, atribui-se aos álbuns fotográficos institucionais, vistos como produtos de uma determinada época, da qual eles refletem a visualidade, o papel de documentos históricos a partir dos quais é possível construir um discurso urbanístico.

Para dar conta da nova estrutura assumida pelo organismo urbano, ao seguir o itinerário construído pela ordem de sequência dos álbuns, vai se perdendo a visualização concentrada no antigo centro que caracteriza a época Imperial. A partir da Avenida Central se inaugura o novo conceito de centralidade, englobando partes próximas do tecido preexistente. O olhar, progressivamente, se descentraliza e se amplifica para englobar partes, ainda fragmentadas entre si. Serve-se de vistas, visões panorâmicas, trechos de novas artérias para construir conexões. O principal objetivo é traduzir o território urbano num “aparato de comunicação”.

Ao se referir à cidade, o termo “comunicação” é usado por Argan com a intenção de sugerir formas de “deslocamento” e de “relação”, mas também no sentido de “transmissão de determinados conteúdos urbanos”. (ARGAN, 1998, p. 235) É possível verificar tal fenômeno nos álbuns considerados. A fotografia ao qualificar o espaço retratado serve, de um lado, como registro dos resultados obtidos pela sucessão de intervenções em função do plano de saneamento e modernização do governo, iniciado pelo Presidente Rodrigues Alves. O processo de documentação fotográfica desenvolve também, por outro lado, uma função de inclusão. Trata-se de integrar no universo urbano áreas até então consideradas suburbanas. Os álbuns mencionados, ao acompanhar o processo de expansão da cidade em direção Sul, valorizam as áreas próximas ao litoral e as praias oceânicas. O processo de divulgação dessa parte da cidade representa uma contrapartida do Estado e das empresas privadas relacionadas

às infra-estruturas aos pesados investimentos realizados nessa operação de produção do solo urbano. O resultado esperado é a geração de uma compensatória *plus-valia*.

Embora esteja na origem da concepção do projeto visual divulgado pelos álbuns fotográficos institucionais mencionados dar conta do operado do governo, as mesmas imagens fotográficas assumem, também, o papel de indicadores de mudança na concepção da cidade e nos comportamentos urbanos. Nesse sentido, é também função do álbum servir de base de sustentação social e cultural das novas classes em ascensão. Enfatizam-se os elementos monumentais, tanto os de ordem arquitetônica como paisagística. É o caso das representações da Avenida Central, do Theatro Municipal, da Biblioteca Nacional, do Palácio Monroe, da Avenida Beira Mar ou da enseada de Botafogo. Esses fazem parte dos assuntos mais repetidos até se tornarem elementos simbólicos do novo regime.

Na relação simbiótica estabelecida com o meio urbano, o dito “álbum” funciona como a expressão metonímica de múltiplos patrimônios: o arquitetônico, o natural, o cultural e o social. É possível, então, estudá-los como “monumentos”, no sentido definido por Le Goff, referindo-se à etimologia do termo, dando a ideia de fazer lembrar. (LE GOFF, 1978, p. 38-43) Confirma tal atribuição o fato de serem textos visuais, vistos como produtos culturais que permaneceram na memória coletiva como alegorias e mitos deste período histórico denominado “Belle Époque” (LE GOFF, 1994, p. 423-483)

Confirma o significado atribuído ao “álbum fotográfico institucional” a consideração de Argan ao se referir ao “monumento” como comunicador de um conteúdo, de um valor real ou atribuído. (ARGAN, 1998, p. 235) Está implícita na prática de ordenar o real, própria dos álbuns, atribuir à realidade um sentido simbólico. Cada álbum, então, propõe um projeto visual da realidade. (MELLO, 2012, p. 14)

O mecanismo pelo qual um artefato retém a memória pode ser entendido a partir da reflexão expressa por Frances Yates (YATE, 1975) e comentada pelo professor Luiz Carlos Lopes, segundo o qual “a ideia fundamental da ‘arte da memória’ reside no princípio de associação entre as palavras ou conceitos conexos aos lugares e às imagens que os representam. Trata-se de uma mnemotécnica arquitetural, por estabelecer uma ligação entre as partes e o todo.

No âmbito das representações oferecidas pelos álbuns, a mnemotécnica arquitetural permite estabelecer normas capazes de fazer que as partes representadas assumam para o leitor o lugar do todo, constituído pela cidade do Rio de Janeiro. A história de cada álbum permite explicitar as razões que motivam seu caráter de “monumento”. Desde a ideologia até o lado metafórico tais documentos se tornem elementos agregadores do imaginário.

Os álbuns selecionados, por serem, segundo a definição de Argan, “coisas às quais está relacionado um valor”, podem ser vistos, também, como “coisas artísticas”. Todavia, além do valor intrínseco, são “coisas” capazes de acrescentar valor ao que representam. A capacidade de produzir valor vem do fato dos álbuns garantirem a existência do que eles mostram e funcionarem como mídia na divulgação do seu conteúdo. (ARGAN, 1998, p. 13)

O uso mediático das representações na elaboração do modelo “Rio Belle Époque” encontra um paralelo no uso feito da imagem da atual Capital Federal, Brasília, no período correspondente à sua construção. Ao demonstrar o processo que transformou a recém-criada cidade de Brasília em monumento, Luisa Videsotti compara a imagem fotográfica da cidade às obras de arte. Ambas são representações controladas, capazes de construir mitos e fixar o imaginário coletivo em monumentos. (VIDESOTTI, 2009.)

A importância atribuída pelo regime Republicano aos álbuns fotográficos institucionais mencionados deve-se ao fato deles serem considerados como obras de arte visual, promotoras do imaginário coletivo, construtores de mitos e transmissores da memória histórica ligada a esse período. Neles, o ator principal é a Capital Federal que assume, no projeto visual, o valor de “monumento”.

2.1 A política das imagens

As múltiplas e variadas correlações entre cultura, suas representações e política, independente da época, manifestam a importância da imagem como reveladora dos modos de pensar de uma sociedade. Pierre Francastel, ao definir a imagem como “um pensamento figurativo”, considera que ela, enquanto representação simbólica ou descritiva de determinado universo, possui um pensamento próprio, ou seja, uma sua lógica. (FRANCASTEL, 2011, p. 12)

O caminho, escolhido pelo projeto, leva em conta a construção da cidade como espaço visual. Para a apreensão desse espaço, serve-se das imagens, cuja função, por não ser nunca neutra, se torna fundamental. Buscar as matrizes de uma visão imagética urbana no passado, um caminho ainda pouco explorado, significa ir à procura de referências para melhor entender o que se considera como especificidade do tempo presente. O crítico italiano Germano Celan, ao analisar o impacto icônico gerado pela arquitetura contemporânea, constata que a imagem se torna parte consubstancial do produto. “A arquitetura se aproximou da ideia de monumento: uma replica do comitente que imprime seu marco e seu envolvimento na projeção de sua magnificação pública e narcisista”. (CELANT, 2004, p. 3).

O valor de comunicação vai além da simples explicitação do uso ou da função do objeto representado. Existe uma referência direta ao investimento publicitário e promocional do setor privado e ao interesse político e institucional. (CELANT, 2004, p. 3) Nos momentos de crise de representação política, a cultura, um *valeur sûre*, não tenderia a ser um substituto imediato do político? Tal questão se relaciona com o discurso de Celant e é colocada por Helenice Rodrigues da Silva ao analisar as crises de valores e de referências suscitadas nas últimas décadas pelo fenômeno da globalização. (DA SILVA RODRIGUES, 2004, p. 173-192)

Pode-se reformular tal pergunta e verificar sua validade conceitual ao se referir à realidade específica do Brasil, nas primeiras décadas do século XX. Nesse período de grandes transformações, qual seria o papel da cultura frente à necessidade de substituir os antigos valores ligados à monarquia e fortalecer a representação política do novo regime?

Giulio Carlo Argan, ao tratar das “modernas” capitais europeias do século XVII, reflete sobre as possíveis relações entre as obras que fazem parte da história da arte e as ideias que as produziram. Quando se refere ao espaço urbano, ele observa como a imposição da cidade capital sobre seu território se reflete na própria imagem da cidade, que se torna, assim, a imagem do Estado e aparelho do seu poderio. (ARGAN, 2004, p. 59) A tese procura seguir esse caminho ao acompanhar a imagem do Rio de Janeiro na passagem da Capital Imperial à Republicana. Por meio da leitura dos álbuns selecionados é possível decifrar neles a projeção do Estado Republicano em busca de uma identidade própria capaz de lhe garantir sua inserção no conjunto federativo. O processo de edificação do novo Estado identifica-se com o processo de construção da capital republicana. Sua representação assume, então, o significado de alegoria do poder enquanto projeto nacional de legitimação do regime republicano.

A valorização das imagens surge, segundo Argan, como a grande empresa que caracteriza o Barroco ao se erguer contra a iconoclastia da Reforma e a acusação de paganismo dirigida à arte da Renascença. Na exploração da iconografia não é o critério de verdadeiro ou falso que está em questão, mas do útil ou prejudicial em função de uma política das imagens. As classes dominantes, ao afirmarem o valor ideal e a necessidade prática da demonstração visual, baseiam-se na constatação de que “se o belo agrada, pode servir como meio de persuasão.” (ARGAN, 2004, p. 45)

A imagem, então, não age diretamente sobre a ação, mas sobre as intenções; não transmite significados conceituais, mas usa a persuasão como exercício de autoridade. A visualidade, assim, mais do que fornecer modelos e esquemas detalhados, oferece solicitações,

cuja transmissão segue uma estrutura hierárquica em função do público que se quer atingir. (ARGAN, 2004, p. 47) É de nosso interesse usar tal formulação para estabelecer, com os devidos limites, um paralelo com o Brasil no início do século XX.

Com a queda do Império no Brasil o poder cessa de ser concentrado numa pessoa para passar às mãos de uma rede de poderes. As decisões devem ser, desse modo, compartilhadas entre o Estado, os detentores de grandes riquezas acumuladas, no caso os cafeicultores e o mercado internacional. A decisão de regenerar a Capital Federal, formulada, em 1902, pelo Presidente Rodrigues Alves, em seu discurso de posse, responde à necessidade interna do governo de favorecer o equilíbrio e a persuasão ideológica entre as diversas facções políticas e os setores econômicos em jogo. A elaboração dos álbuns fotográficos institucionais como documentação dessa grande empresa, que, iniciada em 1903, desenvolve-se até 1922, constitui uma moderna forma de explorar a iconografia, substituindo a magnificência do Imperador pela modernidade e beleza da remodelada Capital.

O uso do termo “retrato”, utilizado no título do projeto, com referência ao Rio de Janeiro, Capital Belle Époque, sugere um paralelo entre a visualidade urbana e o fenômeno do retratismo. Tal comparação se apóia no uso da imagem “oficial” como instrumento de legitimação do poder e se baseia nos estudos de diferentes historiadores, desde Marc Bloch e Norbert Elias, aos mais próximos, como Peter Burke e Lilia Moritz Schwarcz.

Ao analisar as imagens públicas das realezas, no caso de Burke, do Rei Luís XIV, e no de Schwarcz, do Imperador Pedro II, o significado simbólico e alegórico dos diversos elementos que compõem a figuração mostra como os retratos dos monarcas desenvolvem um papel de propaganda e, ao mesmo tempo, tornam-se instrumentos capazes de assegurar a submissão do povo. Da mesma forma, as representações urbanas institucionais, apresentadas pelos álbuns escolhidos como fontes da pesquisa, assumem a função de meios para divulgar o clichê de um país moderno e civilizado e para impor hábitos de comportamento como as tendências estéticas, urbanas e arquitetônicas a serem seguidas.

O conjunto de imagens obedece nos três álbuns a uma ordem capaz de criar uma sequência que visualiza partes renovadas do Rio de Janeiro, nessas quase duas décadas, utilizando a paisagem e a natureza como elementos complementares para reforçar a identidade local. Tudo é, então, predeterminado e monitorado, como no retrato, desde o cenário urbano previamente construído, ao fundo, à postura, ao traje do modelo e eventuais objetos adicionais. Os cortes operados pelos fotógrafos na escolha dos pontos de vista focalizam detalhes, privilegiam e descartam partes do corpo urbano.

O resultado obtido é o retrato do personagem Rio Belle Époque, ícone-modelo da nova Capital Federal, no qual a visualidade oficial se reconhece. Tal processo faz com que a representação ganhe efeito de realidade e a parcialidade de sua visualização seja representativa do todo. Nesse palco de realidades e ficções desenvolve-se o processo de criação e construção de um universo urbano imagético, cujas fronteiras, aparentemente fluidas e indefinidas, se materializam. A contradição entre o novo e o antigo, origem do “retrato”, evolui e se dissolve ao se configurar em imagem. A linha de continuidade entre o antes e o depois, que se percebe na ideologia política, se reflete na maneira encontrada nos álbuns de visualizar a cidade. A modernidade do então projeto urbano se manifesta na relação que se estabelece entre o existente, em contínua evolução, e o preexistente.

Faz parte da estratégia voltada para conquistar faixas de público sempre mais amplas a sucessiva propagação das mesmas imagens dos álbuns por meio da imprensa ou de cartões postais. “Em determinadas contingências históricas, em períodos de radical e rápida transformação do ‘sentido’ das coisas nas cidades, o recurso ao visual parece o sistema mais apto a responder à ansiedade do cidadão preocupado com as mudanças”. (CIACCI, 2001, p. 22-23) Todavia, o principal protagonista ao qual o governo se dirige através dos álbuns fotográficos institucionais não é a população como um todo, mas a sua elite, constituída pela nova burguesia e autoridades que se pretendem agregar ao poder. A visão da moderna Capital então oferecida assume o valor de alegoria do poder, enquanto projeto nacional de legitimação do regime republicano. A alegoria, nesse caso, não é imagem reduzida a conceito, mas conceitos reduzidos a imagens. (ARGAN, 2004, p. 49)

À diferença do século XVII, ao qual se refere Argan, a representação do Rio de Janeiro transmitida pelos álbuns, no início do século XX, exerce, também, uma função prática e demonstrativa. Através dos signos “alegóricos” é possível entender quais são os elementos de ruptura ou ligação entre a cidade antiga e a cidade liberal. Ao tratar tal assunto, Argan propõe o exemplo de Roma a partir da consideração da estreita relação entre cidade e história. A conclusão à qual chega é que, entre as diversas situações que a cidade atravessa no tempo, não existe evolução. Permanecem as camadas, mas não há desenvolvimento lógico. A única continuidade, o único desenvolvimento histórico é dado pela transmissão de significados atribuídos a determinados signos arquitetônicos. A dita “evolução” encontra-se nos diversos significados que cada época atribui a esses signos.

Na passagem da Capital Imperial à Capital Republicana quais novos significados foram introduzidos e por meio de quais signos alegóricos? Qual significado hoje poderíamos dar ao espaço visual do Rio Belle Époque? A dificuldade dessa tarefa está contida na

observação de Argan: “É mais fácil projetar as cidades do futuro do que as do passado.” (ARGAN, 1998, p. 205)

2.2 A construção da cidade como representação

No início do século XX, o Brasil enfrenta um momento de impasse entre a conclusão de uma forma de representação que caracteriza o período do Império e a abertura de uma “nova forma de narratividade” capaz de exprimir a fase de desenvolvimento econômico e político que o governo republicano pretende imprimir ao País. (FOUCAULT; BENHATHAM, 1977, p. 9)

A preferência, no texto, da denominação “Primeira República”, em lugar de “República Velha,” ao se referir ao período correspondente à data da edição dos álbuns fotográficos, objetos de estudo, (1904-1922), está de acordo com o clima inovador do qual as representações fotográficas neles contidas são portadoras. Todavia, tal espírito é resultado de um processo demorado. Nos anos do advento ao poder do novo regime, a falta de um programa político claro e de uma estrutura econômica sólida faz com que a renovação do governo não consiga ser razão suficiente para se impor sobre o clima de continuidade em relação ao passado. A sociedade, ainda com o peso das tradições escravistas e coloniais, não apresenta as características burguesas para desenvolver a democracia moderna. (CARVALHO, 1999, p. 162)

Embora no plano intelectual, tornem-se evidentes as posições nacionalistas durante o florianismo, o hermismo e o tenentismo, o interesse do governo concentra-se mais na prática do que no aspecto ideológico. É indicadora da fragilidade que caracteriza o início do novo governo a falta de participação popular e, por consequência, a dificuldade encontrada em derrubar a simbologia estabelecida pela monarquia e fazer esquecer as antigas tradições. Servem de exemplos as tentativas realizadas de mudar o hino e a bandeira nacional. (SCHWARCZ, 1998, p. 475)

Por outro lado, após serem frustradas as expectativas despertadas pelo advento da República, como demonstram os resultados do Código de Posturas Municipais de 1890 ou a revolta da Vacina, a população promove desordens que tornam o centro da cidade um campo de batalha. (SEVCENKO, 2010) Nas manifestações e revoltas, o elemento de coesão é constituído pelo canto da Marselhesa. Utiliza-se o emblema dos ideais da Revolução Francesa, fonte de inspiração do movimento republicano, para lutar contra o mesmo governo que neles se apoiou para assumir o poder. (MURILLO, 1999, p. 168 nº 5)

A preocupação em controlar a massa dos cidadãos promotores de desordem leva a consolidar o sistema oligárquico. Na renovação da cidade do Rio de Janeiro encontra-se, então, uma solução aos problemas políticos, econômicos e sociais. Desde o final do século XIX, pensa-se em uma nova configuração da Capital do País. Todavia, torna-se possível sua realização somente a partir de 1904 graças a uma favorável conjunção política e econômica. Nesse ano, é aprovada a versão definitiva do plano de “Melhoramentos da Cidade”, projetado pelo Prefeito Pereira Passos e apresentado pelo chefe da Comissão da Carta Cadastral, A. de Souza Rangel. (ANDREATTA, 2006, p. 195-202)

Outro fato que contribui para a concretização do antigo projeto é o acordo alcançado entre as forças do Governo Federal com as do Distrito Federal. Isso permite a integração do Plano do Governo Federal com o do Prefeito Pereira Passos. Tal conjuntura estimula a aliança do capital brasileiro com o estrangeiro frente à necessidade comum de modernizar as estruturas existentes, tendo como referências as experiências realizadas em outros países.

O autoritarismo, em relação à política urbana, se manifesta ao impor à população uma imagem do País que se apresenta como resposta aos interesses gerais da sociedade. Tal postura se traduz na atribuição à Capital Federal “do papel de cartão postal da República”. (TORRES, 1999, p. 15) Ao questionar o significado atribuído à imagem da Capital Federal divulgada pelo novo regime, a historiadora Margarida de Souza Neves identifica essa operação com o interesse do poder em representar “uma capital em *trompe-l’oeil*”. (NEVES, 1992, p. 35-43 e 2003) Na impossibilidade de modernizar, em breves tempos, o País como um todo, o governo opta por concentrar os esforços na Capital e no efeito simbólico que sua nova imagem pode oferecer. “Supostamente modernizada, a cidade esboçava o panorama de um futuro imaginado, e era o cenário que viabilizava a subordinação dos ideais de progresso, modernidade e civilização à ordem republicana, que, no entanto, se fundava nos pactos oligárquicos e nas práticas coronelísticas”. (NEVES, 2012, p. 27)

Por meio da ampla produção de imagens fotográficas da Capital Federal, o poder constituído pretende dar a entender que “a intervenção modernizadora realizada no centro da cidade significava a reforma urbana do Rio de Janeiro como um todo”. (NEVES, 2003, p. 26) No entanto, para convencer a nação de que as reformas urbanas do Rio de Janeiro têm efeito modernizador para o País inteiro, é necessário que o Brasil se identifique com sua capital. Não há inovação nessa estratégia, pois desde o Império a imagem do Rio de Janeiro é utilizada a nível nacional e internacional, como “representação do país como um todo.” (NEVES, 2003)

A imagem do Rio de Janeiro produzida pelo Governo Republicano pode se definir fazendo recurso ao conceito de “representação” no sentido designado por Chartier. Isso quer dizer que a construção iconográfica da cidade é o resultado do modo pelo qual, no Brasil, nesse momento histórico, a renovação da Capital Federal é produzida, pensada, dada a ler por determinados grupos sociais. (CHARTIER, 1990, p. 16) Tal definição, uma vez referida aos álbuns fotográficos institucionais, meios aos quais é confiada a função de divulgar uma determinada “representação” da República, faz de cada álbum o reflexo do contexto e das circunstâncias que motivaram sua realização por partes dos que os encomendaram. Em função desses elementos, é possível entender a mensagem da qual os álbuns mencionados são os portadores.

No entanto, a definição de “representação” encontrada por Chartier, no Dicionário Universal de Furetière, em sua edição de 1727, apresenta duas acepções. A primeira vê a representação como um “instrumento de um conhecimento mediato”. Trata-se do olhar do presente voltado a um objeto pertencente ao passado, “substituindo-lhe uma "imagem" capaz de repô-lo em memória e de "pintá-lo" tal como é”. A outra, fornecida pelo mesmo Dicionário, se refere à “relação simbólica.” Essa, segundo Chartier, significa uma relação decifrável, no sentido de que existem evidentes pistas para se chegar a individualizar a correlação existente entre o “signo visível” e o “referente significado”. (CHARTIER, 2002, p. 61-80)

Dessa acepção se valem os álbuns fotográficos escolhidos, ao assumirem o papel de divulgadores do modelo Rio Belle Époque, do qual o Governo os incumbe. Apresentam-se, então, ao leitor três diferentes “representações” de uma mesma realidade, a cidade de Rio de Janeiro, fotografada em correspondência de três momentos históricos que marcam o programa de governo no período correspondente à Primeira República.

Um dos recursos escolhidos para legitimar a nova forma assumida pelo poder é o instrumento da “propaganda indireta que prepara os ânimos aos compromissos que serão pedidos” e que atua “no nível e por meio da imagem.” (ARGAN, 2004, p. 49) Qual imagem poderia melhor refletir esse momento, no qual o Brasil vive os efeitos diretos da época chamada por Walter Benjamin de fantasmagorias próprias da modernidade? (BENJAMIN, 1989)

Em períodos de transição, em que são derrubados antigos ideais, segundo Murilo de Carvalho, a iconografia se apresenta como “um poderoso elemento formador das mentes e dos corações”. “Melhor que qualquer discurso”, é preferível utilizar “alegorias, símbolos e mitos.” (CARVALHO, 1990, p. 190- 2 11) Recorre-se aos elementos mencionados na

concepção dos álbuns fotográficos institucionais aptos a formarem o artefato cultural “Rio Belle Époque”. No processo de produção da imagem da Capital, então, a cultura, assume o sentido de “valeur sûre”, ou seja, de garantia. Nesse contexto, o modelo “Rio Belle Époque” se apresenta como uma “construção cultural” capaz de substituir a fraqueza política do novo regime.

As transformações sociais, políticas e econômicas ocorridas no final do século XIX, segundo Saviani, talvez as mais importantes e decisivas para o país, correspondem, na cultura, ao desenvolvimento de novas ideias influenciadas pelo positivismo e baseadas na ideologia cientificista e evolucionista. (SAVIANI, 2004) Postula-se, assim, segundo os princípios positivistas, uma identificação entre cultura e política. Criam-se correlações entre beleza e modernidade, harmonia e progresso, arte e poder.

Embora, nas primeiras décadas do século XX, seja complexo conceber uma estrutura apta a relacionar as mais heterogêneas manifestações culturais com o correspondente partido ideológico, os objetos culturais, então produzidos, entre os quais os álbuns objetos da pesquisa, são o resultado do “político”. Esse último é definido por Gabriel Marinho como “espaço de identidades suficientemente complexas, consolidadas, capazes de gerar representações próprias e práticas que promovem e perpetuam a identidade de um grupo”. (MARINHO, 2011, p. 68)

No momento de seu advento ao poder, o governo republicano não tem força suficiente para criar ou se apoiar num partido ou num movimento político. Ele precisa encontrar e construir sua base num “grupo” que compartilhe afinidades nos objetivos políticos. Tal formação de pessoas, segundo a concepção de Serge Berstein, denomina-se “família política”. (BERSTEIN, 2009, p. 29-41) O programa de “regeneração” da Capital serve para estreitar relações entre indivíduos ou entidades diversas e até rivais, mas reunidos sob o mesmo significante como um valor de sua identidade.

Ao falar sobre as categorias e os processos que contribuem à construção do mundo como representação, Roger Chartier menciona Ernest Cassirer acerca da função mediadora exercida, em relação à imagem, pelo simbolismo. O papel desse último é informar as diferentes modalidades de apreensão do real. (CHARTIER, 1990, p. 12) O processo de construção da cidade como representação serve-se do poder simbólico exercido pela fotografia como fator de intermediação entre o poder e a mensagem que ele pretende transmitir. O fascínio da mitificação da imagem fotográfica urbana assume a forma de alegoria para atrair o consenso em favor das diretrizes impostas pelo poder.

2.3 A fotografia pública, imagem do governo

Ao enfrentar a relação da história com a imagem fotográfica, como afirma Jeanne Marie Gagnebin, em “Walter Benjamin ou a história aberta”, é preciso se perguntar: “o que é contar uma história, histórias, ou a História?” (GAGNEBIN, 1996, p. 7) Walter Benjamin, ao enfrentar tal questão, se refere, de forma crítica, às maneiras de fazer história de então. A “historiografia progressista”, por um lado, ao acreditar na evolução da ciência, defende a ideia do inevitável progresso. Por outro, a historiografia “burguesa” contemporânea, proveniente da antiga tradição acadêmica, pretende fazer reviver o passado.

É possível encontrar refletida nos álbuns o paradigma da historiografia, denominado por Benjamin “progressista”, tendo como objetivo exaltar e enobrecer a qualidade arquitetônica e urbana alcançadas pelas reformas da Capital Federal, como indício de superação da estética anterior ligada ao antigo regime. Como efeito da visão progressista, verifica-se o fenômeno já mencionado da “mobilidade e mutabilidade das imagens”. (ARGAN, 1998) A fotografia se apresenta, então, como o meio apto a dar conta do novo dinamismo atribuído à Capital do Brasil, como motor simbólico do País.

Graças às técnicas fotográficas, o espaço retratado nas imagens não é um dado objetivo, mas construído. Para a fotografia, a realidade é “funcional” e não “substancial”. Em função de dados técnicos, como a escolha do enquadramento, do ponto de vista, do corte e da intensidade da luz, o espaço, assim como as arquiteturas, pode assumir parâmetros diferentes. O resultado, mesmo baseado em dados objetivos, é uma imagem ilusória, parecida, mas não igual ao real. O sistema fotográfico permite enfatizar ou esconder certas partes, sublinhar detalhes, decorações, vazios, ou ampliar a visão da perspectiva.

No final do século XIX, ao se tornar o Rio de Janeiro a capital da República, a tradição e a memória histórica e estética ligadas ao antigo regime entram em declínio. Perdem-se, desse modo, as bases, fazendo com que outras formas narrativas, outras representações se tornem dominantes.

As vistas registradas por artistas, fotógrafos e naturalistas durante o período Imperial colocam em destaque os principais elementos de identificação do país, como a grandiosidade da escala paisagística, a exuberância da natureza e os usos e costumes da sua população. Mesmo quando se trata de vistas ou fotografias urbanas, a finalidade comum é produzir uma documentação capaz de dar conta da riqueza e variedade dos aspectos apresentados pelo País. Tal postura se insere no projeto de divulgar ao exterior a riqueza e a civilização alcançada pelo país e servir, internamente, para reforçar a unidade nacional. Um exemplo disso é o

Álbum de Vues du Brésil, produzido pelo Império para ser apresentado na Exposição Internacional de Paris, em 1889.

Kossoy menciona como as especificidades históricas internas de cada contexto particular determinam os rumos tomados pela manifestação fotográfica nos sucessivos períodos. Afirma: “A história da fotografia de um país está intimamente ligada ao seu processo histórico, e deste vínculo jamais pode ser dissociada.” (KOSSOY, 2001, p. 146)

A grande admiração do Imperador D. Pedro II pela fotografia faz com que a nova técnica assumira um papel importante na promoção dos personagens, dos acontecimentos e mesmo dos lugares que envolvem o Império. Todavia, a narração dos fatos continua restrita à tradição literária. Um exemplo disso é o álbum “Brasil pitoresco”, constituído por 76 ilustrações em litografias, definido por Pedro Vasquez como “o mais ambicioso projeto fotográfico realizado no Brasil do século XIX”. Victor Frond foi autor e editor da obra, além de fotógrafo. Todavia, como afirma Pedro Vasquez, a referência principal desse álbum foi por muito tempo Charles Ribeyrolles, autor do texto, enquanto o papel de Frond foi reduzido ao de simples ilustrador. (VASQUES, 2003, p. 63)

Com a introdução do processo mecânico de impressão, a fotografia faz seu ingresso oficial nos meios de comunicação e traz consigo uma importante transformação na própria visualização do mundo. Embora a presença física do autor, certificado de presença, atribuía um grau de veracidade à imagem, a necessidade de aproximar o aparelho fotográfico ao objeto a ser documentado permite que as coisas se aproximem também ao leitor da foto.

Por ser a distância entre o aparelho e o objeto proporcional à escala, tal medida determina a perspectiva da imagem produzida. A partir dessa imagem é, então, possível reconstruir o lugar onde ela foi registrada e a objetiva utilizada. Da mesma forma, o posicionamento, o enquadramento e a medida da luz, assim como a escolha das objetivas, têm uma função fundamental na mensagem que a fotografia pretende transmitir, não importando se a finalidade seja estética, documentária ou descritiva.

A capacidade narrativa da fotografia se insere numa tendência descritiva que caracteriza a literatura e as mesmas artes plásticas, desde o final do século XIX. (BRIZUELA, 2014, p. 54) É interessante, nesse aspecto, lembrar a relação de Proust com a fotografia. A visualização da cidade, através dos álbuns fotográficos escolhidos, traz a desagregação da tradição, no sentido de substituir o controle da unidade panorâmica do conjunto com o destaque e o isolamento de partes e a exclusão de outras. A narrativa resultante desse processo trata de trechos considerados relevantes da história.

Aparecem, assim, fragmentos de cidade, como testemunhas das novas produções ou de rupturas ou ameaças próximas de futura destruição. Disso é um exemplo a foto de Marc Ferrez “Vista em direção Sul”, presente no álbum da Avenida Central, em que, numa faixa lateral da imagem, se percebe o morro do Castelo que se eleva acima da Avenida. Na dialética entre presença e ausência, como na música entre som e pausa, ou no sintagma narrativo entre palavra e intervalos, os aparentes “insignificantes” – ausência, silêncios, intervalos – constituem, muitas vezes, as chaves para encontrar novas significações da estrutura apresentada.

No âmbito da linguagem da comunicação, as novas condições políticas e econômicas que caracterizam essas primeiras décadas do século XX favorecem a grande expansão do mundo icônico da representação, com um enfoque especial para a fotografia. Assiste-se, assim, a uma progressiva invasão da parte da imagem fotográfica no terreno até então ocupado pelo texto, que fica reduzido às legendas. A motivação desse sucesso é a capacidade da nova técnica de interpretar a rapidez e o vigor revolucionário do progresso e possuir força de convencimento pelos atributos a ela confiados de fidelidade e objetividade. Na qualidade de linguagem “cosmopolita”, a imagem fotográfica se torna facilmente acessível. Nesse sentido, o poder encontra nela a forma “oficial” de transmitir sua mensagem e atrair grande número de observadores.

A construção ou renovação do espaço urbano, baseada nos modernos princípios de higiene e nos novos sistemas de transportes, é um fenômeno que atravessa as fronteiras e mesmo os oceanos, indo além das simples exportação de modelos prontos. O acompanhamento e o registro desse importante processo fazem parte integrante do projeto. As imagens representam a melhor forma para transmitir e trocar informações.

Embora a abertura, no tradicional tecido urbano, de amplas avenidas e praças com jardins à moda francesa, pareça uma aplicação repetitiva e simplificativa do “modelo hausmanniano”, em função das circunstâncias políticas econômicas e sociais do momento, as distâncias dos sentidos e significados “originais” se fazem maiores.

Nos álbuns, objetos da pesquisa, as representações fotográficas não se limitam a documentar. Elas assumem um significado político e ideológico ao serem utilizadas como meios para impor determinados cânones de ordem e estado social. Embora a tal instrumento óptico seja atribuída a garantia de realidade, a capacidade técnica em ampliar os efeitos retóricos faz dessa invenção a língua “oficial” utilizada pelo novo governo como principal meio de divulgação e propaganda dos projetos elaborados. Essa linguagem, ao se tornar “oficial”, serve-se da ilusão obtida pela técnica fotográfica para convencer sobre o uso,

segundo os princípios positivistas, da identidade dos novos códigos estéticos, baseados na beleza e harmonia, com o conclamado binômio, ordem e progresso. Poderia se encontrar nessa postura a motivação para não encontrarem lugar nos álbuns em questão imagens que reflitam as vicissitudes e as nefastas consequências sofridas pelas classes excluídas da grande festa.

Na representação “oficial” do Rio Republicano, a fotografia celebra, de fato, a identificação entre arte e poder. Tal fenômeno, que faz parte da doutrina da soberania, torna-se evidente na escolha da linguagem fotográfica apta a retratar arquiteturas, logradouros, jardins e paisagens. Existe nos fotógrafos uma permanente preocupação em repropor a ideia tradicional de monumento. Trata-se da maneira com que as sociedades do passado procuravam impor à posteridade uma determinada imagem de si mesmas.

Cada álbum permite focalizar visualmente a Capital Federal através das linguagens que envolvem o comitente, o autor, o objeto e o espectador. Ao se referir à linguagem fotográfica, coloca-se a pergunta: quais são os espaços discursivos que as imagens fotográficas nos colocam enquanto observadores? Quais são os interesses que justificaram a seleção dos elementos que a fotografia registrou e qual leitura hoje os mesmos nos proporcionam?

Em relação à parte tecnológica, as modalidades de gravação de cada foto estabelecem os fatores de visibilidade e invisibilidade em relação às arquiteturas e ao espaço público, e suas implicações político-sociais em relação ao sentido de democracia. Mas, como analisar as correspondências fotografia-urbanismo e urbanismo-fotografia a partir das imagens? O trabalho se desenvolve na interface entre a cidade “oficial” representada pelas ditas fotografias e a cidade existente na época. O recurso a suportes gráficos, como mapas e planos urbanos pertencentes ao mesmo período, se torna imprescindível, não só para construir as hipóteses em relação ao projeto visual “Rio Belle Époque”, como para verificar os resultados obtidos numa projeção mais extensa.

O resultado fotográfico, mesmo baseado em dados objetivos, é uma imagem ilusória, parecida, mas não igual ao existente. De qual forma, o observador, ao olhar aquela pretensa “realidade”, se apropria da mensagem que a visão “oficial” pretende veicular? Considera-se, então, um aporte enriquecedor, frente aos problemas que se encontram na leitura das imagens, o desafio apresentado, em forma literária, por Calvino no romance *O castelo dos destinos cruzados*. (CALVINO, 1993.) O autor fala de um grupo de viajantes que, chegados num castelo, por terem perdido a voz em dramáticas circunstâncias, relatam as próprias histórias fazendo uso de cartas de um baralho de tarô. A fim de ajudá-los nessa difícil empreitada

intervém um narrador intérprete. Pelos múltiplos e enigmáticos significados que cada imagem do tarô possui, o personagem-intérprete termina por narrar histórias que nem sempre correspondem às intenções dos viajantes mudos.

A carta escolhida no baralho é portadora da mensagem que o viajante pretende transmitir. Todavia, outra pessoa e outras épocas podem ver naquele mesmo signo icônico diferentes significados e, também, indícios sobre o que determinou a escolha daquela imagem da parte do viajante que a veiculou. A metáfora de Calvino, ao questionar a interferência da imagem no mundo atual e o papel de “nova realidade” por ela assumida, mostra a complexa relação que vige, no mundo das representações, entre a figuração e seu leitor. Lacan sugere a experiência de juntar três elementos de referência: o imaginário, o simbólico e o real. Ao trabalhar com o “estado do espelho”, estabelecem-se as relações do sujeito com sua imagem. (LACAN, 1979, p. 89-91)

Sob o ponto de vista metodológico, Chartier confirma a visão literária de Calvino, ao observar que nem sempre a mensagem contida numa representação simbólica é recebida e compreendida pelo observador, podendo passar inobservada ou ter uma interpretação contrária ao que o poder quer impor. (CHARTIER, 1990, p. 27) Ao se referir ao mesmo assunto, Ana Mauad observa que “à competência do autor corresponde a do leitor. Na verdade, é a competência de quem olha que fornece significados à imagem”. (MAUAD, 2008, p. 38-39)

Assume um papel determinante na definição de língua “oficial” e na operação de sua leitura e interpretação o conhecimento das linguagens dos próprios autores. Ao analisar o conjunto das obras dos fotógrafos que participam dos álbuns, torna-se evidente, particularmente no que concerne Marc Ferrez e Augusto Malta, o uso de uma maneira “institucional” de representar a cidade. É possível perceber a diferença de linguagem utilizada nos álbuns e em outras imagens fotográficas relacionadas ao Rio de Janeiro e realizadas pelos próprios autores naquele momento histórico. À definição de “oficialidade” do resultado fotográfico contribuem, também, as circunstâncias que determinaram os projetos-álbuns e as diretivas dos promotores diretos e indiretos dessas produções.

O uso institucional da fotografia representa o elemento de ruptura dos álbuns “republicanos” em relação à produção fotográfica anterior. Na época analisada, a documentação da cidade assume uma identidade própria pela linguagem utilizada, que é a forma concreta e metafórica para dar destaque aos novos tempos.

Nas grandes obras de renovação urbana que atingem as capitais do mundo inteiro, a introdução de uma nova escala é ligada à transformação dos modelos de comportamentos, de

produção e de consumo, inspirados à paisagem das grandes exposições que Walter Benjamin descreve como “lugares de peregrinação ao fetiche mercadoria”. (BENJAMIN, 1989)

Nas imagens fotográficas da Capital Federal, presentes nos álbuns escolhidos, a diferente escala arquitetônica e urbana, inserida no antigo tecido, além de servir como documento do então planejamento urbano, assume, no discurso político, um significado simbólico por se tornar o elemento de identificação do então governo.

CAPÍTULO 3

OS ÁLBUNS ÍCONES DE UMA ÉPOCA

No Rio de Janeiro da Belle Époque, as transformações urbanas tornam-se o assunto comum a todo o tipo de publicações, livros, jornais, revistas, álbuns turísticos, cartões postais. Todos encontram na renovação urbana a garantia do sucesso editorial. Nas descrições e comentários dos mais conhecidos cronistas e escritores, Luiz Edmundo, Benjamim Costallat, Coelho Neto, Olavo Bilac, João do Rio, Lima Barreto, entre outros, encontram-se detalhadas notícias sobre as mudanças nos mais diversos setores relacionados ao urbano. As escritas parecem quase querer competir com as imagens que se estão produzindo em ritmo sempre maior. Nos relatos verifica-se uma divisão de opiniões, favoráveis e contrárias às grandes obras de modernização que devem modernizar a Capital, embora as primeiras estejam em franca predominância.

Nesse clima de incerteza, a fotografia institucional se coloca acima das polêmicas. Sua demonstração quase científica do acontecido confirma o princípio positivista da neutralidade e da imparcialidade da ciência. A estreita ligação entre fotografia e engenharia, iniciada no período imperial por Marc Ferrez, conquista, com o advento da República, a maturidade e uma qualidade especificamente urbana.

A linha de continuidade, em relação à visão positivista presente no Império, constata-se na formação intelectual e política do Presidente Rodrigues Alves. Após ter ocupado, no governo de Dom Pedro II, o cargo de Conselheiro (1888)¹⁶, Rodrigues se torna o cérebro idealizador da nova diretriz política do Governo Republicano. Segundo Telles, é possível admitir que, “por nunca se tenha feito no Brasil tanta engenharia em tão pouco tempo”, as modificações políticas, econômicas e sociais realizadas com o advento da República representam o desenvolvimento das premissas anteriores. Todavia, frente às importantes transformações voltadas à modernização do País e de sua Capital, o processo de institucionalização da engenharia assume, então, novas proporções. (TELLES, 1925, p. 600)

O projeto fotográfico formulado no final do século XIX por Arão Reis para a nova Capital do Estado de Minas Gerais, Belo Horizonte, (1894-1897) encontra, assim, nas novas condições adquiridas pela Capital Federal, uma vez remodelada, o terreno fértil para seu amplo desenvolvimento. Na primeira década do século XX, Reis atua no Rio de Janeiro como

¹⁶ <http://www.portalan.arquivonacional.gov.br/media/presidentes%205%20edi%C3%A7%C3%A3o.pdf>

membro ativo do Club de Engenharia, além de dirigir grandes empresas, como a E. F. Central do Brasil e o Lloyd Brasileiro. Não se pode negar, portanto, sua participação, mesmo indireta, no projeto do álbum da Avenida Central. (SALGUEIRO, 1997)

Instituições de ensino, como a Escola Politécnica do Rio de Janeiro, empresas e profissionais engajados em diferentes empreendimentos urbanos e industriais contribuem à valorização da engenharia como profissão. O governo republicano identifica-se com tal postura, como demonstra a prioridade dada por Rodrigues Alves aos projetos de saneamento da Capital e à modernização de seu porto, no programa enunciado ao tomar posse como Presidente da República (1902-1906).

Para realizar desse ambicioso projeto é preciso constituir uma equipe capaz de levar à frente o processo de modernização desejado. A atuação do Ministro da Viação e Obras Públicas, Lauro Severiano Müller (1902-1906), no que concerne à política urbana, torna-se fundamental na coordenação do programa. A afirmação “Fazer Engenharia” torna-se frequente nos discursos do Ministro, até virar o lema de sua administração e diretriz do próprio governo. (TELLES, 1925, p. 600) Tal postura se torna a linha diretriz na produção do álbum da Avenida Central.

Sob a influência das legislações urbanísticas de países europeus, realiza-se no âmbito da administração da Capital Federal uma transferência dos deveres e responsabilidades antes assumidos pelo governo imperial a órgãos e entidades privadas. (CONNIFF, 2006, p. 24) No que se refere à gestão das reformas urbanas da Capital Federal, um exemplo é a parceria privilegiada estabelecida com The Rio de Janeiro City Improvement Company em relação ao esgoto, com Rio de Janeiro Tramway Light & Power, com o setor do transporte em geral e com o Club de Engenharia., Tais entidades se tornam, junto ao governo, os principais atores responsáveis das direções escolhidas no âmbito do processo de transformação.

O mencionado Club, fundado, em 1880, como “corporação científica”, surge com a finalidade de constituir o braço atuante da Escola Politécnica de Engenharia. (REV. CLUB DE ENGENHARIA, 1906, p. 207) Além da classe dos engenheiros, pertence também ao Club a classe dos industriais, sem exclusão de nacionalidades ou de culto. (REV. CLUB DE ENGENHARIA, 1906, p. 203) A função desenvolvida por essa entidade é de produzir e debater projetos, fornecer opiniões e dados técnicos, tanto aos agentes privados quanto aos órgãos públicos. Existe, então, uma relação do Club com o setor público que se exprime no poder de determinar a política urbana. Para reconstruir um quadro da época que deu origem aos álbuns fotográficos escolhidos, a pesquisa se baseia na Revista do Club de Engenharia, na qual são relatadas as atas das sessões.

O significado atribuído à Capital Federal é expresso no discurso do Sr. Castro Barbosa, que legitima a supremacia da Capital e a importância dos investimentos em sua reestruturação como medidas para contrabalançar o afrouxamento dos laços de união advindo da introdução do regime federativo. “As medidas de saneamento são fundamentais por influírem na importância comercial da cidade, sua opulência e a sua concentração de atividades”. (REV. CLUB DE ENGENHARIA, 1910, p. 195) A “importância” então atribuída à Capital Federal tem correlação com a produção dos álbuns fotográficos escolhidos, enquanto registros institucionais capazes de divulgar o resultado desse empreendimento urbano, que assume um significado nacional.

Ao dar início às grandes obras urbanas, são convidados membros do mencionado Club para assumir o posto de principais responsáveis dessa operação. Além de Lauro Muller, engenheiro militar de formação, é nomeado responsável pela gestão do porto o engenheiro Francisco Bicalho. Em 1903, o engenheiro Francisco Pereira Passos é eleito prefeito e o engenheiro Paulo de Frontin é convidado pelo próprio Presidente Rodrigues Alves para tomar a direção da Comissão Construtora da Avenida Central. Quando assume o cargo, Frontin está dirigindo o Club de Engenharia, tendo sido, em 22 de janeiro de 1903, eleito e empossado como novo Presidente, sendo vice-presidente o empresário Eduardo Guinle. (REV. CLUB DE ENGENHARIA, 1910, p. 195)

Com o avançar das obras de saneamento da cidade, assiste-se a uma crescente convergência entre o setor público e privado. Essa atitude é uma maneira de impor novas regras no jogo, além de se tornar um marco diferenciador em relação aos hábitos da antiga administração Imperial. No discurso de posse, Paulo de Frontin, convidado para fazer parte do Ministério da Viação, afirma que, em seu mandato, pretende “demonstrar que a administração oficial, quando feita como deve ser, pode dar resultados tão satisfatórios como os da melhor administração particular”.

Em tal clima a fotografia, ao assumir o papel de prova e de registro, serve para documentar a incontestabilidade do que aparece no fotograma, como afirma Susan Sontag. (2004) Através dos álbuns é, então, possível mostrar o resultado do que foi planejado.

No Clube de Engenharia, surgem questões no tema dos serviços públicos, elencando critérios necessários para normativas aptas a realizar as reformas urbanas e compartilhar os privilégios entre o público e o particular. É exemplar a pergunta sobre a inclusão ou não das “avenidas construídas pelos poderes públicos nas zonas privilegiadas concedidas às empresas industriais de transportes pela Municipalidade”. (REVISTA DO CLUB DE ENGENHARIA, 1906, p. 211)

Em 1903, na sessão de 16 de março, o Prefeito Pereira Passos “submete à aprovação do Club” os planos de melhoramento da cidade que pretende realizar no Distrito Federal, levando a exame os desenhos concluídos na Diretoria de Obras, na sessão de 23 de junho de 1904, Frontin convida seus colegas a participar da apresentação, no Club, dos “documentos e dados técnicos que serviram para o traçado da Avenida Central, com o intuito de verificar a exatidão de sua afirmativa”. (DO CLUB DE ENGENHARIA, 1906, p. 213)

Essa troca permanente, apresentada como uma visão liberal da res-pública, serve para que a administração pública obtenha apoios concretos da classe empresarial, visando a rápida e eficiente realização do ambicioso programa. Em troca, os projetos dos empreendedores saem favorecidos.

Os que lideram o processo de reorganização da Capital Federal, na maioria membros do Club de Engenharia, são os principais idealizadores e responsáveis pela publicação do álbum sobre a Avenida Central, desde Paulo de Frontin e do ministro Lauro Muller. Fazem parte da nova elite que compartilha o poder, além dos oficiais promotores do álbum, os proprietários e usuários dos terrenos produzidos e dos correspondentes imóveis edificadas na Avenida, junto aos relativos construtores e projetistas, muitos dos quais são membros do Club dos Engenheiros.

Nesse grupo, um importante papel é assumido pelos responsáveis das infraestruturas e transportes. Os interesses desse setor têm forte influência na política urbana de um Estado até então caracterizado por uma economia primária exportadora. (SCHWARCZ, 2000, p. 67) Outra categoria que integra o poder, no sentido de favorecê-lo, é a dos proprietários dos jornais “O Paiz”, “Jornal do Comércio” e “Jornal do Brasil”, todos situados na Avenida.

Em diferentes estudos, Maria Inez Turazzi ressalta a ligação histórica entre engenharia e fotografia. Nesse período, a relação entre as duas profissões torna-se dialética. A documentação das obras realizadas traz uma valorização e afirmação tanto do engenheiro realizador da obra, quanto do fotógrafo que a representa, mas, antes de tudo, da “engenharia nacional, termo frequentemente empregado com o sentido de individualizar e ressaltar as realizações dos engenheiros formados no país”. (TURAZZI, 2006)

3.1. “Avenida Central - 8 de março 1903 - 15 de novembro 1906” – Marc Ferrez

A decisão de produzir um álbum fotográfico institucional, capaz de mostrar o resultado do processo de construção da Avenida Central, constitui a mais simbólica resposta dada ao problema “político” relacionado ao Plano de Renovação e Saneamento proposto para o Rio de Janeiro pelo Presidente Rodrigues Alves, em 1903. Trata-se de demonstrar a relação estabelecida entre a disciplina urbanística nascente e a estrutura de uma sociedade que quer assumir o avanço tecnológico como sua identidade.

Para a leitura do urbanista, o álbum exercita a função de “predispor as imagens e os instrumentos a uma nova forma urbana”.¹⁷ (BISOONI; RENNA, 1968, p. 37) Na concepção da Comissão Construtora da Avenida Central, o documento elaborado deve apresentar-se como um projeto arquitetônico sobre a cidade que se realiza de forma fechada, sem um relacionamento direto com as outras partes da capital. Todavia, a sequência fotográfica permite extrapolar o cenário prefixado e reconstruir um espaço no qual a nova paisagem urbana dialoga com a pré-existente.

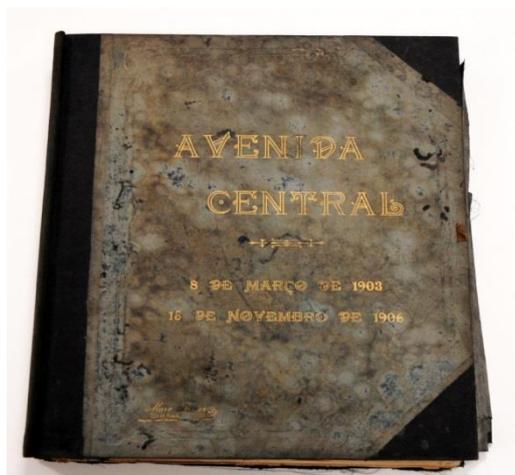


Fig. 21. “Avenida Central - 8 de março 1903-15 de novembro 1906” – Marc Ferrez, IMS.

No título original: “Avenida Central - 8 de março 1903 - 15 de novembro 1906” não aparece a denominação “álbum”, termo que só foi acrescentado na edição da Index de 1983. Na apresentação dessa publicação, indica-se a “reedição do álbum de fotografias: “Avenida Central - 8 de março 1903 - 15 de novembro 1906” – Marc Ferrez.” (FERREZ, 1982, p. 9) Tal edição é produzida pela João Fortes Engenharia, como patrocinadora, a guisa de livro-catálogo da exposição “Registro fotográfico de Marc Ferrez”, realizada à época no Museu de

¹⁷Apesar de a citação se referir à tarefa do urbanismo moderno nos anos 60, enfatizando a passagem da tecnologia à arquitetura, ela adquire, nesse contexto, um significado diferente, mas não menos enriquecedor.

Belas Artes. Embora nessa publicação estejam contidos todos os documentos presentes no registro original, representando, assim, uma importante obra de consulta e divulgação, não se trata de uma “reedição” no sentido estrito do termo.

Coloca-se em questão o termo “álbum” assim como a redução do registro oficial a “documento fotográfico”, como está mencionado no subtítulo. A edição se refere, de fato, a documentos de diferentes naturezas, dentre os quais a fotográfica, que têm como objeto a Avenida Central. Na coleção original, o conjunto de folhas soltas é organizado segundo uma determinada sequência e guardado num estojo, em forma de portfólio.



Fig. 22. Estojo do Álbum da Av. Central. IMS.

Essas observações não querem ser uma crítica à nova edição. Ao contrário, pretendem ajudar o leitor a fazer um paralelo mais correto com o original. No caso da tese, o uso proposital de “álbum” atribuído à parte do documento escolhido como fonte de pesquisa, responde à seleção feita pelo projeto acerca das imagens fotográficas contidas no documento original. Em termo quantitativo, as imagens constituem a parte majoritária em relação aos textos. A denominação de álbum assume, então, no contexto da tese, o significado de registro.

Acerca da biografia desse documento, encontra-se no Arquivo Nacional a documentação relativa à atuação da Comissão Construtora da Avenida Central, em operação de 1903 a 1906, dirigida pelo engenheiro Dr. André Gustavo Paulo de Frontin (1860-1933) e subordinada ao Ministério da Indústria, Viação e Obras Públicas, cujo titular é o engenheiro Lauro S. Muller.¹⁸

Uma vez realizadas as plantas da avenida onde estão desenhadas as novas parcelas cadastrais, e que fazem parte da publicação, a comissão construtora institui o concurso para a seleção das fachadas que devem compor o visual da Avenida. No regulamento do concurso são determinadas as medidas da largura das fachadas, entre 10 e 35 metros, e a altura, que não pode ser menor que três pavimentos. (REV. RENASCENÇA, 1904)

¹⁸ Imprensa Nacional, 1904, p. 651. 177

Os projetos apresentados no concurso mostram as mais diversas tendências do ecletismo. Segundo afirma Claudia Ricci, tal “estilo” é elevado “à forma representativa dos ideais republicanos, a símbolo de modernidade e civilização, à forma artística capaz de elevar o país ao estado de nação civilizada” (RICCI, 2002) Participam dos projetos profissionais de diferentes nacionalidades e de diversas formações desde construtores a engenheiros e arquitetos. O que acomuna as variadas versões é a “modernidade” expressão que adquire sentido, uma vez contextualizada à época a que pertence. A linguagem arquitetônica introduzida exprime o anseio de renovação e liberação em relação ao neoclassicismo mais rígido do período anterior. Ao mesmo tempo, as normas “cosmopolitas” presentes na sintaxe utilizada favorecem a comparação com exemplos presentes em outras capitais do mundo.

Os projetos das fachadas da Avenida Central, uma vez aprovados pela comissão, são registrados por Ferrez para a publicação sobre a dita avenida. Na escolha em identificar a arquitetura dos prédios apenas pela imagem de sua fachada encontra-se, além do interesse puramente formal, decorativo e didático, o meio de controlar a execução da construção. Torna-se, assim, possível a direta comparação entre o projeto original apresentado ao concurso e a foto da fachada, uma vez terminada a construção do respectivo prédio. Cabe à fotografia de Marc Ferrez e às suas manipulações técnicas dar visibilidade a tal operação e dela se servir como exemplo didático.

As diversas fases da produção fotográfica de Ferrez são documentadas através da correspondência que passa pela Comissão Fiscal e Administrativa das Obras do Porto do Rio de Janeiro, 2ª divisão - 1ª Seção, Avenida Central e pelo fotógrafo incumbido do projeto.¹⁹ Tal documentação motiva a inserção de “Avenida Central - 8 de março 1903 -15 de novembro 1906” na categoria de “álbuns institucionais.” Não se encontra na capa, nem na folha de rosto, ou em uma eventual apresentação, referências diretas à instituição pública responsável pela edição do trabalho. O único nome assinalado na capa é o de Marc Ferrez como fotógrafo.

A linguagem da imagem se torna cada vez mais autônoma, atribuindo ao resultante documento uma conotação de gênero independente. É significativa a dificuldade em encontrar documentos textuais relacionados à biografia dos álbuns escolhidos. Não se têm informações sobre a origem, a motivação, a produção, os contratos entres partes e eventual lançamento do produto terminado. Na capa do terceiro álbum, por ser uma reprodução impressa de grande divulgação, está mencionada a instituição responsável por sua publicação.

¹⁹ Arquivo Nacional: Comissão Construtora da Avenida Central: (16.O.SCC.20.15)

A Prefeitura do Distrito Federal, entretanto, ao assumir a autoria do álbum se isenta em colocar os nomes dos autores das fotografias como dos que cuidaram de sua organização.

No álbum-registro da Avenida Central, a menção “Comissão Construtora da Avenida Central” está presente nas duas plantas que se referem à construção da Avenida Central. Essa explícita referência encontra-se também no relatório administrativo, na folha: “Relação dos terrenos marginais vendidos e cedidos pela Comissão Construtora da Avenida Central”.

A ausência de uma referência formal à instituição produtora deve-se, principalmente, ao fato de a publicação do álbum ter ficado pronta um ano depois da extinção da “Comissão Construtora da Avenida Central”, uma vez concluída a missão para a qual havia sido constituída. Tal circunstância poderia, talvez, explicar a falta de uma apresentação pública dessa importante edição, quase como se tratasse de um documento interno. Gilberto Ferrez não faz menção a um eventual acontecimento social, fato que deveria ser de grande prestígio para o fotógrafo, como autopromoção. Ao contrário, ao relatar os fatos que se seguiram à finalização do trabalho, Gilberto comenta o clima negativo devido, segundo ele, à falta de uma entidade pública responsável. (FERREZ, 1982, p.,19)

Em relação a “Avenida Central - 8 de março 1903 - 15 de novembro 1906”, a decisão de delimitar as fontes de pesquisa às fotografias do que foi construído: Vistas Gerais e fotos das fachadas dos prédios realizados, busca responder à definição de “campo” circunscrito a documentos fotográficos. As imagens selecionadas têm como referência a paisagem construída, ou seja, as vistas gerais e as fachadas dos prédios edificadas. Tal seleção facilita a comparação com as outras duas fontes, constituídas por álbuns fotográficos.

Para construir uma narrativa capaz de manter o sentido original que determinou a concepção do documento é preciso recorrer à lógica que está na origem de sua produção. Gilberto Ferrez relata a ideia da Comissão Construtora da Avenida Central de: “contratar um fotógrafo para documentar o projeto aprovado das fachadas de todos os prédios a serem construídos e, logo depois de terminada a construção, fotografar os novos prédios, para organizar um álbum da nova avenida”. (FERREZ, 1982, p.,18-19)

Embora a documentação da primeira fase da construção da Avenida Central tenha sido realizada pelo fotógrafo J. Torres, (TURAZZI, 2004, p. 63-72) a contratação de Marc Ferrez não se justifica simplesmente pela sua capacidade fotográfica. Na decisão assumem peso os modernos conhecimentos técnicos de Ferrez, mais aptos a alcançar os níveis de qualidade e complexidade que o objeto final deve representar.

Nas cartas entre o Sr. Luiz J. Le Cocq de Oliveira, pertencente à Comissão Construtora, e Marc Ferrez, a partir de 1905, são mencionadas as idas e vindas dos projetos entre a entidade e o estabelecimento fotográfico, então estabelecido na Rua São José nº 96.²⁰

Esse primeiro ano é dedicado, assim, às fotografias dos projetos. A partir do mês de setembro de 1906, nas cartas à Comissão Construtora da Avenida Central, Marc Ferrez comunica ter fotografado os prédios, assinalados pela Comissão. “Estes prédios são prontos e aguardo novas ordens para continuar o serviço”.²¹

Uma vez realizadas as fotografias, os negativos dos projetos são transformados em zincografia pela firma Bevilacqua&Cia, estabelecida no Rio de Janeiro. (FERREZ, 1982, p. 19) É provável que a decisão de enviar a Zurich as fotos das fachadas dos prédios, para que se realizassem as fotogravuras, tenha sido sugerida por Ferrez, devido ao baixo nível dos resultados até então alcançado com essa técnica no Brasil. Uma das razões desse insucesso, avançada por Gilberto Ferrez, deve-se a reação dos materiais, mesmo importados, à temperatura local. (FERREZ, 1997, p. 342)

Em 30 de janeiro de 1907, Ferrez envia à Comissão a lista dos prédios fotografados e dos ainda por fotografar para ser enviada à Europa, com o intuito de se imprimir “em milhares de cópias”. Na mesma correspondência, o fotógrafo anexa a proposta de orçamento para o trabalho, para o transporte e para o frete. Sobre essa mesma carta, com a data do mesmo dia, está escrito: “Aprovo a proposta e o orçamento, devendo ser entregue até 30 de junho de 1907”, com a assinatura de Paulo de Frontin.²²

No final desse relatório existe uma nota em que Ferrez esclarece que os prédios ali “reunidos por uma chave, serão impressos numa só folha. Tal explicação define as tarefas atribuídas a Ferrez. Além da fotografia, a ele é incumbido o trabalho relativo à editoração, no sentido de encontrar a composição ideal das fotografias nas folhas, a partir do tamanho das chapas que tinham uma variação de 30x40cm até 30x72cm. No caso de edifícios menores, é colocado na mesma folha um número maior de fachadas. Enquanto as fotografias cujas dimensões superam as dimensões do estojo, 53,5x42,5cm, elas são dobradas.

Gilberto Ferrez se refere à mencionada publicação sobre a Avenida Central nesses termos: “esta audaciosa ideia (...) foi levada adiante pelo fotógrafo Marc Ferrez”. (FERREZ,

²⁰ FERREZ, M Carta à Comissão Construtora da Avenida Central. Rio de Janeiro, 5 de julho de 1905, AN, 1C.O.SCC.7.100./7.199. Marc Ferrez, em 05 de julho de 1905, responde a Le Coq:

“... Aprovando vosso estimado memorandum de 4 do corrente.. declaro manter em meu poder as plantas das fachadas... que vos devolverei logo o trabalho de reprodução ao de que me incumbiste estiver pronto”.

²¹ FERREZ, M. Carta à Comissão Construtora da Avenida Central. Rio de Janeiro, 30 jan. 1906. AN, 1C, CX18, doc. 1C0.SCC.16.2.

²² *Ibid.*

1982, p. 19) No Fundo Comissão Construtora da Avenida Central presente no Arquivo Nacional, é possível verificar as tarefas exercidas por Marc Ferrez ao longo da produção.

Ferrez, em carta de 30 de janeiro de 1907, relata o recebimento dos “blocos em photogravuras que deverão ser impressos em folhas de tamanho 10x50cm”.²³ Esses dados demonstram que a publicação do documento final deve acontecer no prazo estabelecido pelo engenheiro Paulo de Frontin. Todavia, por se encontrar no cargo de presidente, Affonso Penna, eleito em 15 de novembro de 1906, esse último assume o compromisso de dar continuidade ao programa do governo anterior.

Na carta acima mencionada, o fotógrafo faz referência à legenda a ser colocada nas ilustrações fotográficas: “Embaixo de cada bloco de photogravura será inserida uma linha de caracteres typographicos, indicando o assumpto da vista, títulos estes que serão dados pela Exma. Comissão”. A estrutura da publicação parece, então, ser formulada no âmbito da Comissão, conforme a postura do seu diretor, Paulo de Frontin, e do ministro Lauro Muller, intérpretes das diretrizes do próprio governo.

O conjunto de documentos que compõem o dito álbum da Avenida Central é organizado segundo diferentes seções, correspondentes aos diversos tipos de documentos produzidos. Tratam-se das plantas relativas à construção da Avenida e ao seu definitivo traçado. As imagens fotográficas nele contidas representam as vistas gerais da avenida, os projetos originais das fachadas dos prédios e as fachadas dos prédios construídos. No final, como conclusão, está o relatório administrativo da obra realizada.

Seu ordenamento parece orientar e sugerir a nova praxe sobre a apresentação do projeto urbano. É interessante fazer uma comparação entre a estrutura adquirida pelo registro da Avenida Central e a prática sugerida durante a construção da nova Capital de Minas Gerais, Belo Horizonte. Barreto, ao tratar da construção dessa última, lembra o papel importante atribuído aos elaborados gráficos dos planos e plantas dos edifícios projetados, que deviam ser expostos ao público junto aos cálculos orçamentários. (BARRETO, 1995, p. 275).

No processo de remodelação da Capital Federal, os paramentos relacionados à “arte de edificar” se modificam trazendo importantes consequências no setor da construção. Os engenheiros, arquitetos e os construtores se tornam os profissionais de sucesso dessa época e como tais pretendem o reconhecimento de sua profissão. É preciso sensibilizar a nova classe em ascensão sobre a diferença entre a produção corriqueira dos mestres de obra e a criação

²³ *Ibid.*

qualificada de projetistas capazes de construir um edifício segundo os critérios estéticos atuais, com o uso de tecnologia moderna de nível internacional. (CHIAVARI, 2006, p. 6)

No álbum-documento da Avenida Central, a fachada é escolhida como elemento capaz de identificar o modelo de construção que se pretende propor. Numa primeira leitura, essa escolha pode ser atribuída ao fato da fachada constituir a componente arquitetônica mais idônea a produzir uma cenografia de impacto, por enfatizar a modernidade e elegância adquirida pelo novo espaço. Todavia, pelo método de reprodução utilizado por Ferrez, ao reduzir a fachada comparável ao próprio projeto original, a razão dessa seleção é funcional.

No texto de divulgação do “Concurso de fachadas na Avenida Central”, a proposta é que tais projetos “servissem de guia ou de modelo às construções que deveriam ser feitas pelos proprietários e compradores de terrenos daquela nova via pública”. (RENASCENÇA Rev., 1904)

Os cortes, então, realizados nos negativos para isolar a fachada do seu contexto arquitetônico e urbano, têm como finalidade dar destaque a cada fachada, como objeto independente. Porém, os principais elementos de valorização encontram-se na composição decorativa arquitetônica e na respectiva legenda. Nessa última, elemento textual que acompanha a imagem fotográfica, está mencionada - além do proprietário, do projetista e do construtor do prédio - a ordem de grandeza da construção, relacionada à largura da frente e à altura do edifício. Esses elementos assinalam a introdução de uma nova escala arquitetônica e urbana, além de identificar a nova classe social que toma posse da cidade e define sua nova centralidade.

A Avenida Central constitui o primeiro exemplo no Brasil em que as construções atingem grandezas até então inusitadas. A questão da “grandeza”, enfrentada pelo arquiteto Rem Koolhaas, na arquitetura contemporânea, pode ser aplicada a essa época. Embora a fachada não aparente as inovações causadas pela sua dimensão, ela tem o poder de sugerir. A partir da mudança de escala arquitetônica que a fachada denuncia é possível avaliar as modificações estruturais geradas no funcionamento do prédio. (KOOLHAAS, 2014) Em relação à introdução da nova escala arquitetônica, no **ANEXO I** (AI/9-10) se encontra o quadro que se refere aos prédios da Avenida Central, que atingem a maior altura, mencionando os construtores e os proprietários. A partir desse esquema se abrem interessantes possibilidades de pesquisas futuras.

É intenção do governo republicano, além de divulgar a imagem da Capital Federal remodelada, mostrar o sistema de gestão e de intervenções urbanas, introduzido pelo novo regime. O relatório administrativo, contido no álbum, relata o movimento financeiro gerado

pela produção desse espaço em relação a uma série de operações ligadas às desapropriações, aos loteamentos da área, às demolições, aos desmontes e à construção da avenida. A preocupação em assegurar as garantias da qualidade do trabalho executado se reflete na apresentação das contas detalhadas da operação.

Nos métodos utilizados por Marc Ferrez para a “construção” fotográfica dos prédios da Avenida, adverte-se um rigor científico similar ao empregado nos projetos de engenharia. Os altos investimentos realizados pelo governo para conseguir um nível de qualidade inusitado para a época demonstram o significado simbólico do qual a obra, até hoje, é portadora.

3.2. “Vue de Rio de Janeiro, Brésil” Phot. L. Musso

Após a abertura oficial da Avenida Central, em 1906, um importante marco alcançado pelo Governo Federal está na construção do novo cais do porto. Essa obra, anunciada no discurso de posse do Presidente Rodrigues Alves, consegue ser inaugurada somente em 1910, durante o governo do Presidente Nilo Peçanha. É provável que seja essa a motivação da encomenda ao atelier L. Musso & Cia do álbum “Vues de Rio de Janeiro – Brésil”. Embora não existam documentos que comprovem essa encomenda institucional, existem fotos que atestam a ligação do atelier Musso com o governo Affonso Penna, como o retrato do presidente e de seus ministros nos jardins do Palácio da Presidência.²⁴

Outra confirmação dessa ligação é a encomenda do governo a L. Musso & Cia de um álbum ilustrativo, por ocasião da Exposição Nacional comemorativa do Centenário da Abertura dos Portos, inaugurada na Praia Vermelha, em 11 de agosto de 1908, onde estão contemplados todos os palácios e os pavilhões que compõem o cenário. Em 1908, devido ao súbito falecimento do Presidente Affonso Pena, antes do término de seu mandato, o então Vice-presidente Nilo Peçanha assume o governo por um breve período, de 14 de junho de 1909 a 15 de novembro de 1910.

É intenção de Peçanha demonstrar a continuidade da linha política de seu antecessor. Ao conceber o projeto de um álbum institucional que retrate o Rio de Janeiro, Peçanha faz referência ao atelier Musso. O álbum “Exposição Nacional comemorativa do 1º Centenário da Abertura dos Portos, 1808-1908” e o “Vues de Rio de Janeiro Brésil”, ambos produzidos pelo atelier Musso & Cia, apresentam o mesmo desenho, cor e estilo de capa.

O álbum fotográfico “Vues de Rio de Janeiro Brésil” é composto por 34 vistas e se destaca pela boa qualidade técnica e elegante composição formal, infelizmente pouco conhecido. Embora o título não fuja dos clichês comuns aos álbuns pitorescos do século XIX, a capa, em couro verde escuro, decorada por uma moldura dourada em estilo art déco, onde estão centralizadas as armas da República, demonstra o viés mais moderno assumido pela formalidade institucional. No interior do álbum, esse estilo se mantém nas leves e articuladas molduras das ilustrações.

²⁴ Tais fotos pertencem ao acervo fotográfico do Museu Histórico Nacional.

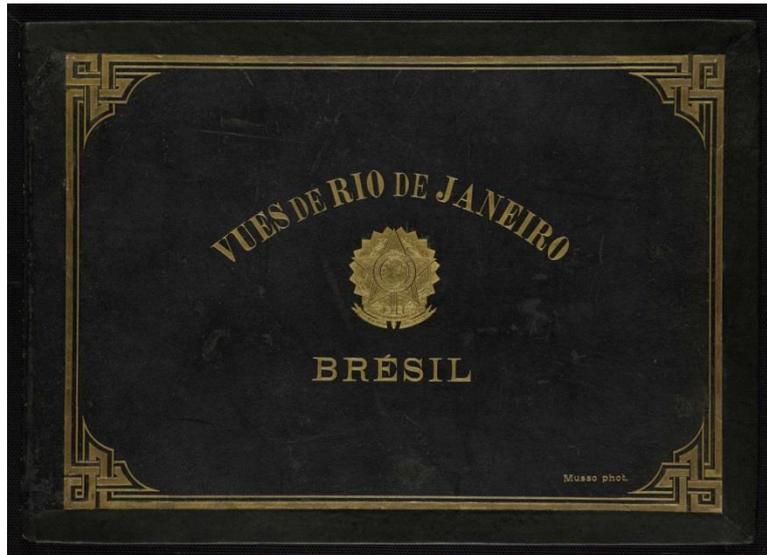


Fig. 23. “Vues de Rio de Janeiro Brésil”, Phot. Musso FBN

Na capa está mencionada a autoria das fotos, Phot. Musso. Pela logomarca da firma, presente num cartão colado à folha de rosto, é possível confirmar o nome fantasia, segundo Kossoy, do estabelecimento fotográfico, “Photographia Brasileira”, e o nome formal, “L. Musso & Cia”. (KOSSOY, 2002, p. 378) Nesse cartão estão mencionados o endereço e o telefone da empresa. Como era moda na época, na parte central do cartão, uma figura alegórica feminina ocupa o meio da cena, apoiando-se com uma mão sobre o aparelho fotográfico e com a outra sobre as armas da República. Essa ligação explícita do estabelecimento fotográfico com o governo republicano assume o sentido de um aberto reconhecimento. Parece quase uma emulação do título de “Photógrapho da Casa Imperial”, conferido por mérito aos fotógrafos pelo Imperador Pedro II.



Fig. 24. Cartão do Atelier L. Musso & Cia. presente no álbum. FBN

Na primeira folha do álbum está praticamente representada a árvore genealógica da pátria. Trata-se do retrato do então governo, encabeçado pelo Presidente em exercício, Nilo Peçanha, junto a todos os sete ministros. A presença do Visconde do Rio Branco, como Ministro das Relações Exteriores, indica seu possível papel de coordenador do projeto, uma suposição que vem do fato de ter sido ele, em 1889, ainda no Império, coordenador do Álbum “Vues du Brésil”, anteriormente mencionado, realizado sob o auspício do Imperador. A semelhança no título dos dois álbuns e o uso do francês tanto no título como nas legendas, todas bilíngues, em português e francês, pode não ser simples coincidência. (CHIAVARI, 2006)

O significado da retratística assume, nesse período, uma crescente importância, estendendo-se da esfera particular à esfera pública. As fotografias das pessoas se apresentam como uma garantia de qualidade, do âmbito político ao econômico e comercial, além do social.

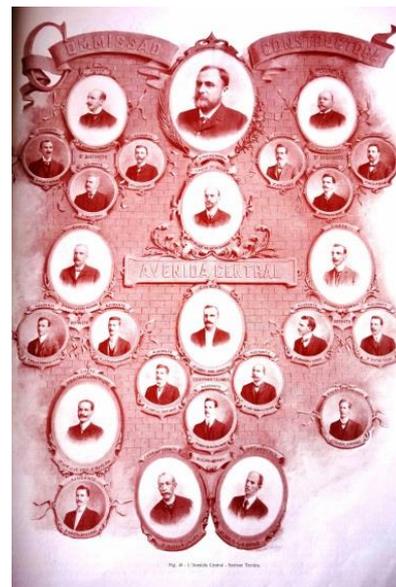


Fig. 25. Vues de Rio de Janeiro Brésil, L. Musso phot. FBN

Fig. 26. Comissão Construtora da Avenida Central, In: Brasile degli Italiani, Fanfulla, 1906.

A data de edição não é mencionada no álbum, todavia, abaixo dos retratos dos ministros está escrito o respectivo nome. Pela composição do Gabinete é possível determinar o ano da edição, 1910, que coincide com o ano da inauguração do porto. O reflexo da fisionomia do novo poder político, apresentado de forma compacta por meio das imagens de seus maiores expoentes na primeira página do álbum, não se verifica no âmbito urbano. A regra, no que se refere às sedes governamentais, é o aproveitamento dos edifícios já existentes com um eventual remodelamento para o novo uso.

Os prédios da Presidência e dos Ministérios estão espalhados em diferentes áreas da cidade, desde o antigo centro, a Praça da República, até os novos bairros da zona Sul. Como é o caso do Palácio do Catete e do Ministério de Agricultura. Por abrigar esse último é utilizado o prédio construído em ocasião da Exposição Nacional comemorativa do centenário da Abertura dos Portos (1908), então, denominado “Palácio dos Estados”. (ANEXO II/23-24 Quadros relacionados à categoria AI Arquiteturas Institucionais - Prédios Governamentais).

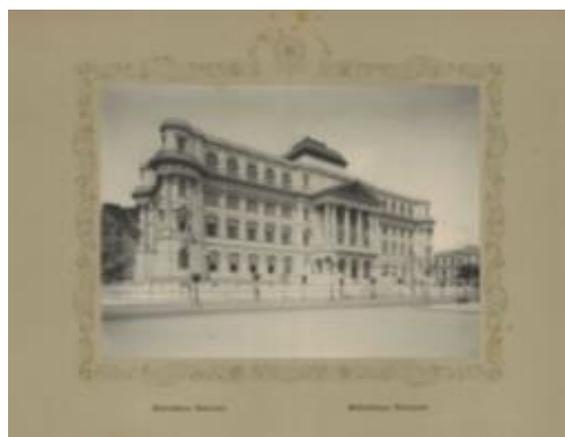


Fig. 27. Teatro Municipal. L. Musso & Cia, FBN
Fig. 28. Biblioteca Nacional. L. Musso & Cia L. Musso & Cia. FBN

O objetivo do álbum é construir uma visualização da Capital Federal com ênfase aos prédios institucionais, entre os quais se destacam as novas arquiteturas recém-inauguradas pelo presidente Nilo Peçanha, como o Teatro Municipal e a Biblioteca Nacional. Constrói-se um passeio imaginário recorrendo a diferentes escalas, desde a paisagística à urbana, à arquitetônica. Graças ao recurso da fotografia e à sequência imposta pelo álbum, a natureza se compõe com as renovadas arquiteturas, o moderno visual assumido pelos os antigos logradouros remodelados e os novos hábitos de sua população, mais sugeridos do que manifestados. (CHIAVARI, 2006, p. 8)

Uma das características dos álbuns urbanos institucionais é a quase ausência da população, fazendo da cidade um quadro asséptico e, ao mesmo tempo, “cosmopolita”. Embora esse seja um expediente tradicional para enfatizar o lado monumental do urbano, tal estratégia faz com que a imagem resultante possa se tornar objeto de comparação com outras cidades, independente de seus habitantes e do hemisfério ao qual pertencem.

Em “Vues de Rio de Janeiro Brésil” a única presença humana propositalmente registrada é encontrada nos retratos do Presidente e dos Ministros, que se repetem, por fotomontagem dentro um pequeno círculo, nas imagens que retratam as respectivas sedes governamentais. Para atenuar a visão da “cidade deserta”, é interessante lembrar que, na área

da cidade visualizada pelo álbum, foi identificada no recenseamento de 1906 uma população de 628.041 habitantes, e esse número pode estar subestimado devido a distorções no cálculo.²⁵

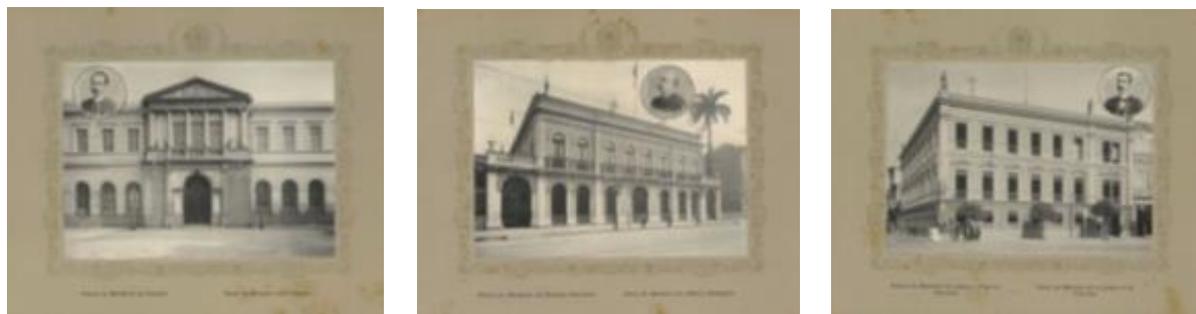


Fig. 29 Palácio do Ministério da Fazenda, L. Musso & Cia. FBN.

Fig. 30 Palácio do Ministério das Relações Exteriores. L. Musso & Cia. FBN.

Fig. 31. Palácio do Ministério da Justiça e dos Negócios Interiores. L. Musso & Cia. FBN.

Todavia, embora algumas ilustrações repitam os clichês presentes em álbuns turísticos comerciais, como as vistas do Jardim Botânico, o Passeio Público ou a entrada da baía, a visualização dos fotógrafos sobre o espaço urbano remodelado constrói uma realidade produzida pela imagem fotográfica que adquire, no contexto, um espaço linguístico próprio. Ao se referir às representações das arquiteturas, os fotógrafos pretendem explorar a qualidade ilusória das imagens. Isso explica a escolha de um ângulo visual lateral ou de uma luz calibrada e homogênea junto a um corte, capaz de colocar as construções num cenário vazio, sem relação com seu entorno. (CHIAVARI, 2006, p. 8) Após as grandes transformações urbanas enfrentadas pela Capital Federal, nas representações criadas pela fotografia desse álbum, percebe-se a intenção de transmitir ao leitor a sensação de credibilidade e de confiança na edificação de uma nova sociedade.

A inauguração do novo porto do Rio de Janeiro, em 20 de julho de 1910, constitui um marco fundamental para a Capital Federal. (ANEXO II/22. Quadro categorias I Infraestrutura) A conclusão da primeira fase dessa obra de grande porte, assumida diretamente pelo Governo Federal, coloca o Rio de Janeiro entre os portos mais importantes do continente americano.

A partir da sequência que indica a ordem das fotografias no álbum é interessante seguir o percurso traçado. Ele sinaliza o trajeto concreto e simbólico que leva da sede do governo às docas do porto. A partir do Palácio Presidencial do Catete, visualiza-se a entrada

²⁵ Prefeitura do Distrito Federal “O Censo de 1906 do Rio de Janeiro” apr. Nelson de Castro Senra. Rio de Janeiro, Instituto Municipal de Urbanismo Pereira Passos. IPP, 2012, p. 27.

da baía, a Ilha Fiscal até chegar à Praça XV e ao Caes Pharoux, de onde saem as embarcações em direção às novas Docas do Porto.



Fig. 32. Palácio da Presidência. Fig. 33. Entrada da Baía e Baía de Botafogo. Fig.34. Ilha Fiscal. Fig.35. Praça 15 de Novembro. Fig.36. Caes Pharoux, Fig. 37. Caes do Porto. Vues de Rio de Janeiro-Brésil, L. Musso. Phot. FBN

As imagens talvez possam confirmar o que os documentos deixam ainda incerto, no entanto, a ocasião do porto pode ter sido uma das motivações. Nessa época, sobre esse tema específico, é produzida uma importante publicação: o *Álbum do Porto do Rio de Janeiro*. Sua apresentação pública acontece, em 1913, ao ser ofertado ao Ministro de Viação e Obras, José Barbosa Gonçalves. (TURAZZI, 2012, p. 21)

Embora o trajeto construído pela sequência do álbum “*Vues de Rio de Janeiro Brésil*” seja continuamente interrompido, a escolha na sucessão das imagens tem como objetivo evidenciar a rede de comunicação criada pela abertura das novas avenidas. Trata-se da Avenida Central, da Avenida Beira Mar e da Avenida do Mangue, que, juntas, constituem uma linha quase contínua, que comunica a parte Norte da cidade com a parte Sul. A seleção das três avenidas responde também à preocupação com a paisagem que a renovação da Capital transforma em fonte e instrumento de valorização para as áreas próximas e para a cidade inteira, que com ela se identifica. (ANEXO II/25-26-27: Quadros L Logradouros)

1910-1922

Entre o segundo álbum e o terceiro se passa mais de uma década, durante a qual se desenvolvem importantes acontecimentos políticos que freiam o desenvolvimento do plano urbano. Alguns são internos ao país, como os grandes movimentos populares, as manifestações operárias e as rebeliões militares (Revolta da Chibata, 1912), enquanto outros são externos, devido à 1ª Guerra Mundial, com a consequente austeridade na política financeira. A renovada candidatura de Rodrigues Alves à Presidência para o mandato 1918-22, que não se concretiza devido a sua morte, demonstra a intenção de finalizar a fase de política urbana por ele concebida, da qual a Exposição Internacional de 1922 constituiria o fecho.

Ao tomar posse interinamente em 1918, o vice-presidente Delfim Moreira, a fim de prosseguir o plano estabelecido pelo antecessor, convida o engenheiro e senador Paulo de Frontin a assumir o cargo de Prefeito do Distrito Federal a partir de 1919. Nos breves seis meses de sua administração, todos os recursos são concentrados em obras na zona Sul. O plano, iniciado por Pereira Passos, encontra continuidade na construção da Avenida Atlântica, iniciada em sua administração. Nesse período é aberta a Av. Niemeyer e construída a Avenida Delfim Moreia, no Leblon, para dar continuidade à Av. Vieira Souto. No que se refere à zona Norte, é reurbanizado o Rio Comprido e aberta a Avenida Rio Comprido, rebatizada Rua Paulo de Frontin. No centro da cidade são retomadas as intervenções com a abertura da Rua Alcindo Guanabara e da Avenida Presidente Wilson.

Quando o Presidente Epitácio Pessoa (28 de julho de 1919) convida o engenheiro Carlos Cesar de Oliveira Sampaio para ser prefeito e organizar os festejos para o 1º Centenário da Independência, começa a história do terceiro álbum.

3.3. Álbum da Cidade do Rio de Janeiro comemorativo do 1º Centenário da Independência do Brasil 1822-1922 – Prefeitura do Distrito Federal.

Na parte alta da capa está escrito: “ÁLBUM DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO”, em caixa alta, ao longo de toda a extensão horizontal da folha. Em posição centralizada, a pintura "Independência ou Morte" (1888), de Pedro Américo, ocupa o lugar nobre. Logo abaixo da imagem colorida, o texto, em letras de menor tamanho, “comemorativo do 1º centenário da independência do Brasil”, assume a função de subtítulo explicativo.

No desenho da capa percebe-se a intenção de evidenciar a relação existente entre a Cidade do Rio de Janeiro e a história do País. A efeméride representa a ocasião da concepção do álbum como meio de propaganda. As datas que marcam o centenário, 1822 e 1922, ladeiam o brasão centralizado da Prefeitura do Distrito Federal, entidade responsável pela edição como confirma a menção na última linha. O mesmo texto com diferente composição e decoração *art déco* encontra-se na folha de rosto.



Fig. 38. Álbum da Cidade do Rio de Janeiro comemorativo do 1º Centenário da Independência do Brasil 1822-1922 FBN

O título e o crédito à Prefeitura pela publicação do álbum constituem os únicos elementos textuais que fornecem dados cartoriais sobre objeto. Outras informações

encontram-se nas legendas, todas bilíngues, em português e francês, que acompanham as respectivas ilustrações, e em algumas fotos, nas quais estão gravados os nomes de seus autores. Nesse contexto, o conjunto de ilustrações que compõem o álbum em homenagem à Independência do País orienta, segundo o conceito de “governabilidade” de Foucault, os comportamentos e os pensamentos dos observadores em um sentido considerado útil.

Michel Foucault, ao tratar das prisões, mostra a preocupação do poder em tornar o crime visível no corpo do condenado. (FOUCAULT, 1999). No caso da Cidade do Rio de Janeiro, a rede que se estabelece entre os diferentes poderes constituídos pretende usar o álbum como instrumento capaz de visualizar no corpo da Capital Federal as importantes transformações realizadas durante o período republicano. Ao eleger a Independência do País, como principal data de referência da história urbana carioca, destaca-se a função política primordial assumida pela Cidade do Rio de Janeiro em relação à Federação.

Para dar conta desse recado, o álbum organiza as 150 ilustrações em sequência segundo uma estrutura de mosaico. Além do registro fotográfico da cidade então existente, que atua no papel de fio condutor da narrativa, ilustrações de outra natureza se inserem no discurso principal. Existem documentos históricos, plantas, gravuras e fotos de arquivo que servem para fortalecer os nexos entre a Independência do País e o atual Estado Republicano e, dessa forma, consagrar lugares e monumentos.

No momento de entrada na modernidade, as contradições que caracterizam a política urbana do Distrito Federal se valem do discurso nacionalista construído pelo prefeito Carlos Sampaio para encontrar uma linguagem capaz de harmonizar os antagonismos, no caso da cidade, entre o antigo e o novo. O álbum se faz testemunha desse processo. Embora o Prefeito tome a decisão de destruir a Igreja dos Jesuítas, em 1920, e, junto a ela, o morro do Castelo, emblema da fundação da cidade, o álbum, editado em 1922, apresenta tais monumentos como documentos históricos.

O “sentimento tradicionalista” se manifesta numa tentativa de “recuperar”, como afirma Maria Inez Turazzi, um “passado idealizado como sede de harmonia, de coesão e autenticidade”. A prova disso é a promoção pelo mesmo Sampaio do estilo “neocolonial” na exposição de 1922. (TURRAZZI, 2004, p. 39)

Nas folhas dedicadas à apresentação do álbum, os retratos das principais autoridades legitimam, em lugar da assinatura, a oficialidade da publicação. Em sequência hierárquica, ocupam as três primeiras páginas do álbum as fotos do Presidente da República, Epitácio Pessoa, do Prefeito do Distrito Federal, Carlos Sampaio e do Dr. Raphael Vieira Souto, cuja

presença se explica por ter ele sido o idealizador da publicação, como é mencionado pela legenda. (ANEXO III, AIII/2, Quadro Retratos Autoridades)

A reprodução do quadro de Debret, “Aclamação de D. Pedro como 1º Imperador do Brasil”, presente nas primeiras folhas do álbum, além de documento do importante ato político, faz referência ao significado carregado pelo mesmo espaço urbano, palco da declaração da Independência do País e do advento da República. No itinerário fotográfico, a focalização da estátua do D. Pedro 1º na Praça Tiradentes demonstra a perene homenagem do Brasil a quem tornou possível sua Independência. Outros personagens retratados como atuais emblemas da República são o Marechal Floriano, cujo monumento está no final da Avenida Central e o Duque de Caxias no Largo do Machado.

Para visualizar a Praça da República, é escolhida uma forma quase didática. No paralelismo entre o estado atual, narrado através das fotografias, e os períodos anteriores representados pelas antigas gravuras de edifícios institucionais encontra-se o meio capaz de atribuir ao espaço, sede de eventos políticos, uma perspectiva histórica. O sistema de ida e vinda entre presente e passado permite ao leitor uma comparação entre o antes e o depois. Tal método, todavia, vai além da dicotomia entre o novo e o velho, que às vezes se encontra no discurso republicano da primeira década do século XX. Percebe-se a intenção de, a partir de novos critérios, estabelecer uma linha de continuidade entre os opostos considerados.

Para realizar essa operação, o álbum se vale de significações e relações simbólicas relacionadas a determinados lugares da cidade, aos quais Pierre Nora se refere como “lugares da memória”. (NORA 1988, p. 1002.) O paralelismo das duas narrativas, obtidas pelas imagens, tem o objetivo de solidificar, vivificar e celebrar determinados espaços urbanos ao lhe atribuir novo sentido. A estrutura do álbum é, então, o resultado de um trabalho historiográfico guiado por objetivos políticos e estratégicos. Por ocasião do centenário da Independência do Brasil, o Presidente do Distrito Federal incumbiu à Diretoria de Estatística e Arquivo a preparação dos documentos que possam ser usados nessa recorrência.²⁶

Em 1919, são criados serviços extraordinários destinados à classificação e catalogação de documentos, sendo Prefeito do Distrito Federal, Paulo de Frontin. Como demonstra sua participação na realização do álbum sobre a Avenida Central, Frontin tem a clara percepção do importante papel de divulgação exercido pelos documentos iconográficos produzidos pelos poderes constituídos, com ênfase na imagem fotográfica. Entende-se, assim, sua

²⁶ Os documentos relativos à correspondência entre as duas instituições sobre o centenário encontram-se no Arquivo da Cidade e vão de 1919 a 1922. Código: 40.1.1 em microfilme.

determinação, na qualidade de prefeito, de reproduzir em zincografia todos os documentos guardados no Arquivo.

O principal objetivo é a redação do livro *Álbum do Centenário do “Fico”*, redigido em cinco volumes, dentre os quais um é dedicado ao Rio de Janeiro. Para a realização desse ambicioso programa, quatro repartições são constituídas no interior da Comissão Extraordinária do Arquivo Geral. As duas primeiras, chefiadas respectivamente pelo historiador Francisco Agenor de Noronha Santos (1876-1954)²⁷ e Iturbide Esteves, têm como principal finalidade a classificação dos documentos e seu preparo para encadernação, organizados em catálogos sistêmicos e comentados. O trabalho do terceiro grupo, dirigido por Mario Aristides Freire, consiste na catalogação normal de impressos, manuscritos, plantas e documentos da mapoteca. A tarefa da encadernação é desenvolvida pela quarta repartição, subordinada ao chefe da primeira, Noronha Santos.

Nos documentos pesquisados no Arquivo da Cidade não foi encontrada menção específica sobre o álbum da Cidade do Rio de Janeiro em comemoração ao 1º centenário. Todavia, uma vez concluída a publicação do álbum do “Fico”, numa carta sem data, talvez um rascunho, provavelmente redigida em fevereiro de 1922, Noronha Santos propõe que o Distrito Federal utilize “os documentos existentes no Arquivo relacionados com o grito de Ypiranga e com a vida dessa cidade (o Rio de Janeiro)” por outras publicações ou eventos.

Maria I. Turazzi, ao tratar do 45º aniversário do Rio de Janeiro, observa que em todas as celebrações de efemérides nacionais existe uma preocupação em disciplinar o passado “como projeção do presente, como se as certezas da história é que conferissem sentido para as ações do presente”. (TURAZZI, 2014, p. 25)

Noronha Santos se refere à contribuição que a Comissão de Estatística poderia dar ao estudo detalhado dos serviços públicos da Municipalidade, desde o saneamento à iluminação, abastecimento de água, limpeza, transportes urbanos, comércio do porto, imprensa, cultura etc. Mais a frente, Noronha exprime o interesse de incluir “fotografias do Rio antigo e aspecto atuais da cidade”. Na conclusão do texto, Noronha Santos considera a oportunidade de usar a eventual publicação sobre a Capital Federal por ocasião do Centenário como “inteligente obra de propaganda. Não só local, mas da própria República, de cujo progresso a Capital brasileira é inegável expoente. Ficará aos vindouros um atestado eloquente da

²⁷ Ingressando no quadro da Prefeitura do Distrito Federal em 1893, Noronha foi transferido em 1910 para o Arquivo Municipal, onde desenvolveu numerosas pesquisas antes de passar ao IPHAN, concluindo ali sua carreira de historiador. Seu importante trabalho como historiador foi reconhecido pelo IPHAN, que, em sua homenagem, batizou o Arquivo histórico do IPHAN como Arquivo Noronha Santos.

geração que viu a celebração da grande data nacional e um documento da cidade e seu governo.”

Naqueles anos, Noronha Santos estava também engajado junto a Thomaz Delfino dos Santos, Antônio Geremario e Telles Dantas, delegados do Distrito Federal, num trabalho relacionado aos limites do Distrito Federal com o Estado do Rio de Janeiro, objeto de grandes controvérsias. (NORONHA SANTOS, 1919). O arbítrio entre as entidades deveria ser homologado antes de sete de setembro de 1922, segundo decisão aprovada em 1920. É provável que o desenho definitivo dos limites servisse para o novo mapa geral do Brasil que, junto à Carta do Distrito Federal, foi publicado como parte das comemorações do centenário da Independência.²⁸

Existe, talvez, uma correlação entre o álbum e o mapa além da coincidência do ano de publicação. A determinação dos limites entre as duas áreas administrativas abre a questão sobre o que, à época, se entende por Distrito Federal e qual é a relação ou identificação desse órgão com a cidade e com a área urbana. Pela abrangência do território fotografado, percebe-se uma transformação na concepção da área urbana.

Em relação às numerosas representações fotográficas da Capital Federal, a visualização da Cidade do Rio de Janeiro oferecida pelo álbum em objeto se diferencia das outras pela multiplicidade dos pontos de vista capazes de abranger um território de tanta amplitude, que alcança, em algumas partes, os limites do Distrito Federal. Mesmo localidades desprovidas de infraestruturas urbanas fazem parte da cidade apresentada. A visualização da Cidade do Rio de Janeiro, obtida pelas fotos, atinge, em direção sul, as praias de Guaratiba e de Sepetiba, e, na direção norte, chega até a Pavuna. No final do álbum, para servir como elemento de comparação, está presente a carta atualizada que atesta as repartições e os limites do Distrito Federal.

Os Fotógrafos

Além da contribuição do historiador Noronha Santos à concepção do álbum, no qual está presente uma série de objetos e marcos históricos comemorativos da data do centenário, é relevante o papel desenvolvido pelas imagens dos fotógrafos, conhecidos e anônimos, que fizeram dessa produção uma obra coletiva. Embora a maioria das ilustrações fotográficas que

²⁸ No Museu Nacional está a “Parte da Carta do Distrito Federal. Rio de Janeiro 1922”, escala 1:50.000, elaborada pelo Serviço Geographico Militar do Brasil, que foi premiada na Exposição Internacional de 1922.

retratam o Rio de Janeiro seja de autoria de Augusto Malta, como atesta sua assinatura nos negativos, participam dessa obra outros fotógrafos e ateliers então atuantes na cidade.

Na composição do álbum, a escolha das imagens, independentes dos operadores, é relacionada à diretriz que guia a operação, ou seja, à imagem da cidade que a Prefeitura, como órgão produtor do álbum, pretende gerar e com a qual quer se identificar. É preciso lembrar que, na época, considerava-se o exercício da profissão de fotógrafo uma atividade técnico-comercial à qual não eram atribuídos direitos autorais. A fotografia tinha o valor de uma mercadoria tecnicamente produzida. Cabia, então, aos próprios autores defender seus direitos. Na prática, a solução que permanece até hoje está em gravar no negativo o próprio nome o que torna possível reconstruir a relação da foto com seu autor.

No caso estudado, o álbum pertence à categoria “publicação institucional”, e, como instituição, a Prefeitura assume a responsabilidade sobre a autoria e o conteúdo. Algumas fotos de Malta presentes no álbum foram produzidas ao longo de seu trabalho como funcionário público, para o qual havia sido contratado. Fazem, portanto, parte do patrimônio Municipal. Reconhecem-se, também, na categoria de “fotos institucionais” destinadas à divulgação, os retratos das principais autoridades do governo e as fotos de entidades públicas, como escolas, hospitais, fábricas ou fotos antigas de arquivo. O denominador comum dessa categoria de fotos é não apresentar assinatura no negativo que permita identificar seu autor.

A ausência de autor é um fenômeno que também se repete em fotos que, pela linguagem e qualidade, podem sugerir possíveis nomes de fotógrafos que atuavam na época. É um exemplo a foto do Palácio Monroe, sem assinatura no álbum. Ao ser confrontada com a mesma imagem encontrada na coleção de Álvaro de Frontin Werneck, foi possível comprovar a autoria de Augusto Malta.

Diversas imagens sugerem outra explicação para a ausência de autoria. Outras hipóteses podem ser levantadas devido ao aparecimento, na parte de baixo da foto, de uma visão reduzida do carimbo do atelier fotográfico responsável pela imagem, tornando-o reconhecível. Há cortes efetuados na margem inferior ou lateral da foto original com a finalidade de adequar a imagem ao formato do álbum ou de evidenciar determinadas partes em relação a outras.

A decisão da entidade organizadora do álbum de incluir outros profissionais contemporâneos de Malta deve-se aos aportes trazidos por suas imagens no sentido de enriquecer e completar a narrativa do álbum.



Fig. 39 Entrada da barra do Rio de Janeiro . Huberti & Cia. FBN.

Fig. 40. Trecho da Rua 1º de Março. Huberti & Cia. FBN

A visualização do atelier Huberti & Cia, que aparece também sob o nome Huberti e Baer, ajuda a construir outras formas de interpretação da paisagem e uma posição mais harmônica de continuidade, que se substitui ao tradicional antagonismo republicano entre o antigo e o novo.



Fig. 41. Postes de signaes para vehiculos, Avenida Rio Branco. S. Hygas. FBN

Embora a assinatura do autor, S. Hygas, torne difícil decifrar seu nome correto, a inserção no álbum da imagem é motivada pelo registro dos “postes de signaes para vehiculos” colocados na Avenida Rio Branco, como prova do progresso alcançado.



Fig. 42. Viaducto do Sylvestre (Estrada de Ferro do Corcovado). Moderna Rio. FBN

Ao estabelecimento fotográfico “Moderna Rio” pertencem as duas imagens que se referem a Estrada de Ferro do Corcovado. Os numerosos registros presentes no álbum relacionados aos transportes, na maioria de autor anônimo, sublinham o interesse em dar destaque às inovações desse setor, resultante do uso da energia elétrica.



Fig. 43. Hotel Glória, Praia do Russel Carlos Bippus. FBN

Ao retratar o recém-construído Hotel Glória e sua privilegiada posição em relação à paisagem natural, o fotógrafo Carlos Bippus escolhe o ponto de vista ao largo do mar. O ângulo de visão levemente lateral permite enfatizar a volumetria e a altura da nova construção, projeto de Joseph Gire, considerado o primeiro prédio de concreto armado da América Latina. Frente ao evento internacional da Exposição de 22, a série de grandes hotéis presentes ou em construção na Capital Federal encontra seu registro no álbum, que funciona como meio de divulgação, confirmando a vocação turística assumida pela cidade.



Fig. 44 Augusto Malta. Trecho da Praia do Flamengo. FBN

Fig. 45 Photo Lopez Hotel Central Praia do Flamengo. FBN

Nos anos 1920, as fotos noturnas e crepusculares, apresentadas pela primeira vez por Ferrez no século XIX, voltam à moda. Embora Malta também utilize essas vistas de efeito, o atelier “Photo Lopes” se especializa nessa peculiaridade, tornando-a seu cartão de visita. Não é casual que todas as fotos noturnas presentes no álbum façam referência às áreas residenciais “iluminadas” ao longo da diretriz de expansão em direção ao sul. Em tais visões românticas com cenografias de efeito, o governo encontra o meio para demonstrar a expansão e a consolidação dos serviços de energia como resultado das obras de urbanização. Nas imagens diurnas, também é evidente a preocupação dos fotógrafos em incluir na composição os diferentes modelos de postes de iluminação. Esses, além de evidenciar a disseminação da iluminação pública, tornam-se elementos simbólicos do mobiliário urbano da moderna cidade.



Fig. 46. Aspecto da Avenida Rio Branco no sentido do palácio Monroe. Augusto Malta. FBN

O Roteiro Fotográfico: Permanência e Renovação

É uma das características desse álbum o uso frequente da visão panorâmica do alto, posada, horizontal, com perspectiva visual descensional, tendo a paisagem como principal

objeto. Tal padrão fotográfico possibilita ao olhar estender-se sobre ampla extensão de território, apreciar a paisagem e, assim, evidenciar as peculiaridades da urbanização condicionada pelos acidentes naturais. No álbum, a narrativa fotográfica que retrata a imagem do Rio de Janeiro começa com a visualização do aspecto grandioso e espetacular do sítio natural. Em lugar do tradicional cartão de visita colonial, em que a cidade é vista do mar, lugar de chegada dos descobridores, o ponto de vista escolhido pelo autor, Huberti, está na terra, nas alturas de Niterói.

Na composição da primeira foto do roteiro, o foco da atenção é o Pão de Açúcar, enquadrado numa imagem retangular com ponto de vista centralizado. A tomada em contraluz enfatiza a sua monumentalidade na função de marco da entrada da baía. Como pano de fundo, serve-se do perfil, em luz difusa, das montanhas, onde se destacam o Corcovado e a Pedra da Gávea. A autoria dessa foto e da seguinte, também tomada de Niterói, é de “Huberti & Cia”, como se pode conferir na gravação na parte inferior das fotos. Tomada ao luar, nas alturas da Glória, a foto seguinte, de autor anônimo, ao colocar em evidência, o cume do Pão de Açúcar iluminado, assinala a conclusão do caminho aéreo recém-construído.

Na sequência, apresenta-se como contraponto às anteriores a visão de Augusto Malta do lado oposto da entrada da baía, posicionado no cume do Pão de Açúcar. A facilidade de acesso após a construção, em 1912, do caminho aéreo contribui para a inclusão desse passeio no mapa turístico.

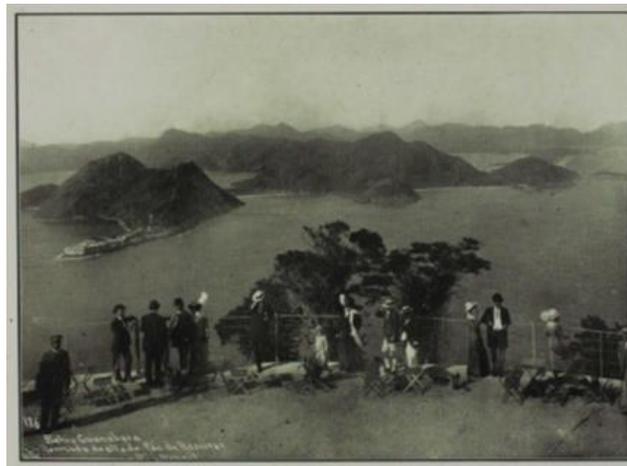


Fig. 47 Aspecto da Baía do Rio de Janeiro (tomada do Pão de Açúcar). Augusto Malta. FBN

O encontro *en plein air* da boa sociedade carioca, construído pelo fotógrafo alagoano, vale-se da imagem do Rio de Janeiro Belle Époque para divulgar uma moda e enfatizar a vocação turística do local. Na maneira de compor a foto, os personagens elegantes colocados

na cenografia em primeiro plano, enquanto observam a baía, assumem o papel de indicadores da nova relação estabelecida entre a paisagem natural e o urbano.

O ritmo da sucessão organizada de representações fotográficas das quais, segundo o conceito de Chartier, é possível, valendo-se da forma de narrativa das imagens, visualizar a atual Capital Federal, sofre uma interrupção devido à mudança do tempo. Ilustrações contendo mapas, plantas e gravuras fazem o leitor voltar ao Rio colonial e Imperial. A Place du Palais, como é nomeado o Largo do Paço, constitui o desfecho dessa série para voltar ao mesmo lugar retratado, então, por Malta.



Fig. 48. Fonte monumental (Praça 15 de Novembro). Augusto Malta. FBN

O antigo visual se transforma e assume as formas do moderno passeio do Cais Pharoux, dando a ideia de ordem e progresso ao focalizar a luminária ao longo da balaustrada e a praça ajardinada. O mesmo clima se encontra na imagem sucessiva onde a fonte monumental, a estátua e os jardins à francesa configuram o visual da Praça XV.

Lugares ligados aos fatos passados são retratados ao longo do álbum como depósito de memória, imagens carregadas de significações e relações. É o caso da antiga catedral, a Igreja dos Jesuítas e o Forte no morro do Castelo. O clima de interior com o qual Malta retrata esse último, com os panos estendidos e as crianças brincando, faz com que a cena seja observada como o reflexo de uma concepção urbana ligada a uma realidade passada, prestes a desaparecer.



Fig. 49. Forte colonial (morro do Castelo). Augusto Malta. FBN

Em outras folhas do álbum, encontra-se o Rio colonial, então desaparecido, representado por imagens de sobrados deteriorados em ruas mal calçadas, utilizadas para evidenciar o avanço realizado pelo novo regime. Todavia, em paralelo, existe o reconhecimento do valor histórico do antigo centro da cidade. A sua permanência, frente às grandes transformações, é índice de uma renovada vitalidade. Tal apreciação se encontra na visão da Rua 1º de Março, realizada pelo atelier Huberti & Cia, apresentada anteriormente.

Embora o conjunto arquitetônico remanescente do período Imperial seja observado segundo o mesmo ângulo usado pelos fotógrafos do século XIX, o ponto de vista colocado no alto do prédio procura dar destaque à renovação produzida pela introdução do transporte elétrico, cujo traçado corre ao longo da rua. Outro exemplo do mesmo gênero é a foto-registro da antiga Caixa Econômica realizada por Malta, em que os postes modernos de iluminação, colocados, em primeiro plano, são os sinais da nova época.

O poder de influência da Light no governo municipal transparece, com frequência, nas ilustrações presentes no álbum, como formas de reconhecimento das vantagens trazidas ao crescimento da cidade pelos serviços da empresa. A estreita relação ou dependência entre a Light e a Prefeitura manifesta-se na afirmação do prefeito Sampaio: “a prosperidade de uma significa necessariamente o progresso da outra”.²⁹

No final do percurso da área central, a imagem fotográfica da recém-construída sede da The Rio de Janeiro Tramway, Light and Power, representa a explícita homenagem ao principal motor do desenvolvimento do País. Além de possuir, no Estado do Rio de Janeiro, a mais moderna usina hidrelétrica do país, a Light and Power concentra o controle da

²⁹ SAMPAIO, Carlos. Arquivo Coleção. Lata 635, Pasta 38. IHGB, Instituto Histórico Geográfico Brasileiro.

iluminação a gás e de diversas companhias de transportes, bondes, carris urbanos e, a partir de 1919, também dos ônibus elétricos. As técnicas utilizadas por Augusto Malta ao fotografar a construção, sede da companhia são as mesmas das quais o fotógrafo se serve para impor monumentalidade aos mais importantes edifícios institucionais. Além do porto, principal fonte da economia da Capital Federal, a Light e o Moinho Fluminense são os estabelecimentos pertencentes à área central cujas ilustrações estão presentes no álbum.

Para oferecer uma visão mais abrangente da cidade e, ao mesmo tempo, para dar dinamismo ao percurso, o álbum se vale da mudança de escala, ampliando ou diminuindo o ângulo visual escolhido. Na foto denominada “Ilha das Cobras”, apresenta-se uma vista panorâmica que tem como fundo a baía e a própria ilha. O nome do autor não é mencionado, mas percebe-se que se trata de uma imagem contemporânea, que recupera uma visão “clássica” do século XIX. O ponto de vista escolhido, o morro do Castelo, é o mesmo utilizado por Leuzinguer, em c.1865, e por Ferrez, em c. 1898.

A comparação entre imagens com a mesma visão em épocas diferentes permite verificar o índice de resistência e transformação nas áreas investidas. Históricas emergências, tradicionais sobrados e imponentes construções realizadas nos últimos anos de Império, permanecem. A renovação urbana se verifica sobre tudo na mudança do desenho urbano como o da Praça XV, das formas de uso, de funções e de organização.

Embora, em 1922, a demolição do morro do Castelo já tenha começado, a presença, nesse álbum, das fotos de monumentos já próximos a desaparecer demonstra o interesse dos poderes constituídos em atribuir a tais imagens fotográficas o significado de monumentos históricos. Embora o maior peso tenha sido dado, nas decisões, à rentabilidade dos terrenos resultantes da retirada do morro, tais ilustrações adquirem o significado de depósitos de lembranças, documentos da história urbana carioca.

Na sequência passa-se da visão geral da Ilha das Cobras acima mencionada ao particular. O olhar se concentra no detalhe do fundo, com referência à própria ilha que, antes longínqua, quase perdida na baía, assume uma consistência própria. Contribui para isso o registro fotográfico do recém-construído quartel do Batalhão Naval, ou o destaque dado por Malta à ponte Alexandrino, obra de engenharia em ferro que serve de ligação ao continente. O recurso a esse relato detalhado sobre a sequência seguida no primeiro trecho do álbum tem a função de explicitar o mecanismo utilizado na montagem da estrutura, a fim de dar sentido à narrativa.

A mudança de escala, assim, como a ida e a vinda no tempo são meios tradicionais, utilizados em todos os tipos de comunicação. Todavia, tais recursos, uma vez aplicados à

sucessão de imagens urbanas, aproximam-se do sistema de decupagem em uso na produção cinematográfica para veicular uma mensagem, motivar o roteiro, impor o ritmo da narrativa e organizar as diferenças. No contexto do álbum, tais variações no tempo e no espaço são estratégias que permitem ao leitor focalizar e reter o que é considerado mais significativo, em função da ordem de grandeza ou de valores estabelecidos pelos poderes constituídos.

O sentido da nova centralidade produzida

Na primeira parte do álbum, o plano do Prefeito de Pereira Passos serve como elemento condutor. A partir do antigo centro da cidade, o roteiro fotográfico registra a Avenida Central e, em seguida, visualiza os bairros residenciais ao longo da Avenida Beira Mar até o túnel do Leme, cujo projeto também é da mesma administração municipal.

A finalidade do álbum é dar conta dos resultados obtidos a partir das diretrizes formuladas pelo Presidente Rodrigues Alves em sua mensagem apresentada ao Congresso Nacional, em 1903. Nela, são levantados “os defeitos da Capital” que “afectam e perturbam todo o desenvolvimento nacional”. As principais providências a se tomar relacionam-se com as “condições de salubridade”, as “condições de trabalho e de comércio” e de “arrecadações de nossa renda”.³⁰

Nas imagens fotográficas da Avenida Rio Branco³¹ observam-se as soluções encontradas pelos poderes para esses problemas. O álbum tem, então, a função de transmitir ao leitor como esse espaço, após dezesseis anos de existência, está solidificado e representa o símbolo do conceito de centralidade da cidade moderna. Ao analisar cada ponto de vista e ângulo de visão escolhidos pelo fotógrafo para retratar o logradouro, percebe-se a preocupação em dar conta do dinamismo da ampla artéria, observada como principal eixo de comunicação e de negócios. (**ANEXO III**, Categoria L Logradouro)

Os significados reais e simbólicos transmitidos pelas fotos correspondem às mensagens veiculadas pelo poder como demonstração da eficácia das soluções adotadas pelo governo republicano em função do crescimento do País. Ao se colocar no meio fio da Avenida, Augusto Malta acentua, na foto, o efeito da movimentação de pessoas e de carros que agitam esse trecho da cidade. Os prédios ao longo da Avenida Central, realizados durante

³⁰ <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/ex-presidentes/rodrigues-alves/mensagens-presidenciais/mensagem-ao-congresso-nacional-na-abertura-da-primeira-sessao-da-quinta-legislatura-1903/download> p.10

³¹ A Avenida Central assume a denominação de Av. Rio Branco em 1912, após a morte do Barão do Rio Branco.

a primeira década do século XX, perdem, nesse álbum, o destaque atribuído no momento de sua construção.

No álbum sobre a Avenida Central, o uso das fachadas como modelos da moderna arquitetura constituía, assim, um incentivo à sua valorização. Nesse álbum, em lugar de serem tratados individualmente, eles são visualizados em conjunto, enquanto o foco permanece na Avenida.



Fig. 50 Aspecto da Avenida Rio Branco (no sentido Praça Mauá). Augusto Malta. FBN

Mesmo nas visões do alto, como no Aspecto da Avenida Rio Branco, Malta coloca os prédios mais imponentes em primeiro plano, como é o caso do Clube de Engenharia. Todavia, o foco é colocado no espaço de trânsito e aos edifícios é atribuída a função de compor a cenografia da nova *city*.

O objetivo do álbum é privilegiar, na Avenida, as construções que funcionem como representações simbólicas do novo regime. Trata-se de edificações institucionais, como a Caixa de Amortização, o Theatro Municipal, a Biblioteca Nacional, o Palácio Monroe, o monumento a Floriano Peixoto ou exemplos de importante engenharia com função comercial, como o Palace Hotel.

Todas as imagens acima mencionadas são de autoria de Augusto Malta. O padrão encontrado para enquadramento é de as imagens serem quase todas horizontais, com exceção do Palace Hotel, por causa de sua altura. As fotografias são posadas e o ponto de vista é colocado lateralmente, de maneira a enfatizar a volumetria e a plasticidade da construção, conferindo-lhe, assim, monumentalidade. Ao recorrer à representação de novos “monumentos”, o poder político se alia aos interesses do poder econômico para se promover. Para esse último, o prestígio atribuído a essas edificações constitui elemento de qualificação e

valorização do novo espaço produzido. Fortalece-se, assim, a função central de negócios atribuída à nova área.

É possível construir um paralelo com a atual área portuária, cuja promoção está em curso antes mesmo de sua construção, mas cujo processo segue os mesmos esquemas explicitados pelo álbum.

Os Panoramas

A tradição de representar o Rio de Janeiro através de vistas panorâmicas existe desde a formação da cidade. Embora, para quem chegasse do mar, essas fossem as únicas formas para dar conta da complexidade física do lugar, o panorama respondia, também, ao interesse dos estrangeiros pela exuberância da paisagem natural, pela escala fora dos parâmetros europeus e, não último, para entender a posição estratégica do porto. Todavia, a visualização, mesmo com a recorrente presença dos principais monumentos naturais, muda em função do período histórico em que as imagens são realizadas.

Os panoramas produzidos por Leuzinguer e Ferrez ao longo do século XIX podem ser incluídos na categoria “panorama cenográfico”, influenciados pelo cenário cultural europeu e pela pintura panorâmica de paisagem em voga na época no Rio de Janeiro. (BURGI, 2011, p. 47-55) Para obter melhor resultado, distanciava-se o ponto de vista o mais longe possível. Nessa visão, o lugar ocupado pela cidade era uma parte menor em relação ao conjunto, quando ela não era totalmente ausente.

Natalia Brizuela, em artigo sobre o panorama, sublinha como a visão panorâmica introduz um olhar mais democrático do espaço, antes reservado só a Deus e a seus descendentes, Reis ou Rainhas. (BRIZUELA, 2011, p. 199) Ao fazer uma comparação com os outros álbuns examinados, as visões panorâmicas contidas nesse último álbum apresentam um aspecto mais democrático do olhar a cidade, mesmo impondo um determinado ponto de vista ao leitor. Nesse mesmo artigo, a autora, ao se referir ao panorama do Rio de Janeiro exibido em Londres em 1827, estabelece uma relação entre o panorama e a cartografia: “O panorama aparece como outro modo cartográfico de orientação na topografia”. (BRIZUELA, 2011, p. 201-202)

Para explicar a coexistência dos dois sistemas de representação, Brizuela observa que “o panorama revelava o que estava ali, escondido sob o sistema abstrato da cartografia.” (BRIZUELA, 2011, p. 202). No processo de restituição planimétrica das imagens

fotográficas contidas no álbum, a pesquisa trabalha com a relação dialética entre o sistema fotográfico e o cartográfico.

No álbum analisado, os panoramas assumem uma função inovadora. Embora a extensão do território visualizado e a forma codificada de leitura se aproximem de um plano urbano, eles, por serem imagens fotográficas, ainda que possuam distorções devido à perspectiva, trazem à correspondente cartografia a contribuição da terceira dimensão.

O morro de Santo Antônio é o ponto de vista escolhido para o fotógrafo anônimo realizar os dois panoramas, cuja visão alcança 360 graus. No início do século XX, do convento de Santo Antônio, no mesmo morro, Nicolas-Antoine Taunay (c.1816) toma uma das primeiras vistas da cidade do Rio de Janeiro. Do mesmo lugar é construído o conjunto de “panorama da cidade do Rio de Janeiro tomado do morro de Santo Antônio a voo de pássaro”, de Huchar Desmons, impresso em Paris, em 1855.

Os panoramas circulares são a grande moda na Europa na segunda metade do século XIX e estão presentes até nas Exposições Universais. O Rio de Janeiro é objeto de um panorama giratório “Baía e cidade do Rio de Janeiro”, de 115 metros de comprimento, realizado pelo pintor Vitor Meireles por encomenda do imperador Pedro II. Sua apresentação acontece em 1890 na Praça XV, já durante a República.

Após quase trinta anos, os desenvolvimentos das técnicas fotográficas permitem a realização de amplos panoramas que, ao dar vulto à Capital Federal, assumem novos significados, mesmo a partir do mesmo ponto de vista e explorando a cenografia natural das vistas anteriores.³² O uso do signo fotográfico adquire um viés tecnológico e científico que o torna uma via de acesso para transitar em variados espaços discursivos.

No caso do álbum em questão, os dois amplos panoramas, junto às numerosas vistas panorâmicas, assinalam sua diferença em relação aos álbuns anteriormente analisados. Sua inovação está na proposta de olhar a cidade como um todo. Embora, as escolhas das áreas fotografadas sigam critérios bem definidos e limitativos, a ampliação do espaço urbano visualizado abre novas perspectivas. O desenvolvimento dessa diretriz encontra apoio no conjunto de fotografias aéreas utilizadas pelo Plano Agache.

Todavia, na leitura dos panoramas é preciso considerar que as informações não são simplesmente signos icônicos, por terem semelhanças com seus referentes. Explicita-se,

³² Pertence ao acervo da Biblioteca Nacional um panorama similar, atribuído ao fotógrafo A. Ribeiro. A mesma instituição possui um painel fotográfico linear, sem autor, construído para ser montado em forma circular. A produção, em 1917, é da Empresa de Propaganda Brasileira. Outro panorama análogo, mas com diferente ângulo de visão se encontra no “Álbum de fotografias do Rio de Janeiro 1920-1930” do atelier Huberti e Baeren. Os três exemplares acima mencionados têm o mesmo ponto de vista, no morro de Santo Antônio.

assim, o papel de dispositivo atribuído aos álbuns ao transmitir, através das imagens o modelo de cidade e as novas normas urbanas que seus patrocinadores pretendem veicular.

Os dois panoramas, ao abranger o coração original da cidade e o espaço recém-produzido, permitem definir a nova centralidade do Rio de Janeiro, visualizar os bairros residenciais e determinar as antigas e novas vias de expansão urbana.

As diretrizes de expansão

O primeiro panorama indica as direções sul e norte de expansão. Na parte esquerda da foto é mostrada a vertente sul. Na visualização dos bairros residenciais da Lapa e da Glória que se adensam ao longo do litoral, o Pão de Açúcar assume a função de ponto de fuga simbólico. A parte central da foto testemunha a ocupação do morro de Santa Teresa, enquanto que, na parte à direita, observa-se a urbanização solidificada do Catumbi e do Engenho Novo. Seguindo essa direção, a densidade habitacional assinala a vertente norte como outra linha de extensão da cidade. (Ver **ANEXO III** Quadro “Situação fotografias Panorâmicas no Rio de Janeiro”)

Ao examinar a vista panorâmica que se refere ao centro da cidade, pode-se utilizar, para facilitar sua leitura, a divisão em três partes, que correspondem às dobras existentes na imagem. O ponto de vista escolhido, pela sua proximidade à Avenida Central, privilegia a nova área construída da cidade que está incluída nas duas partes à direita da foto. Nessas, o ângulo visual escolhido pelo fotógrafo permite construir um diálogo entre as arquiteturas institucionais do trecho final da Avenida Central, incluindo o Palácio Monroe. Ao comparar com a parte da foto à esquerda do panorama, adverte-se uma ruptura, uma fronteira entre áreas da cidade que parecem não falar a mesma linguagem.

No interior do campo “Capital Federal”, o álbum exercita a função de dispositivo ao delimitar, hierarquizar e legitimar os espaços. A luz desenha, modela e destaca o que se quer identificar com a imagem da Capital. Na parte esquerda do panorama, a luz identifica o antigo centro do Rio de Janeiro através do destaque dado ao porto e ao litoral desenhado nas águas da baía. Todavia, no interior do perfil não se tem uma boa legibilidade. Para não perder a memória histórica da cidade, é deixado ao olhar do observador perceber trechos de logradouros, a maciça volumetria de edificações institucionais e as emergências, como os perfis das antigas igrejas.

Os bairros residenciais na direção Sul

Na segunda parte do álbum, o itinerário seguido permite visualizar os bairros residenciais na direção sul: Lapa, Catete, Santa Teresa, Glória, Flamengo, Botafogo e Laranjeiras. A Avenida Beira Mar, como demonstra sua constante presença nas fotografias, representa o principal eixo viário, o maior investimento em infraestruturas que dão oportunidade para que os empreendimentos localizados ao longo de seu traçado se articulem. Com a abertura do morro da Viúva, fotografado por Malta, completa-se o traçado capaz de valorizar essa área com potencial residencial e turístico, como demonstram as fotografias do Hotel Central no Flamengo e do Hotel Sete de Setembro, em construção, na atual Rua Ruy Barbosa.

O percurso fotográfico ao longo do bairro de Laranjeiras assinala as principais características ligadas à variedade e vocação de sua paisagem. São retratadas, na parte situada ao nível do mar, pontuais reminiscências históricas que homenageiam o Império e a República: o Palácio Guanabara, residência da Princesa Isabel, ou, no tradicional Largo do Machado, a Igreja de Nossa Senhora da Glória e a estátua do duque de Caxias. É também digna de registo a Fábrica de Tecidos Aliança na Rua General Glicério, situada numa vale em direção ao Corcovado, que se destaca, no fim do séc. XIX, como a maior fábrica de tecidos do Brasil. Assim como o Moinho Fluminense, a sua presença no álbum é significativa desse momento de transição da economia brasileira. (**ANEXO III/7/9** Subcategoria: Arquiteturas Industriais)

Por ser o processo de industrialização no País ainda incipiente, a difusão da energia elétrica constitui o principal motor que incentiva a modernização de antigos estabelecimentos. A ilustração do Viaduto do Silvestre, inaugurado durante o Império, celebra a primeira ferrovia elétrica do Brasil, importante resultado da engenharia dos transportes. As diferentes visões do Corcovado, outro ícone carioca, além da paisagem, permitem apreciar a extensão do bairro de Botafogo e os primórdios do bairro da Urca, até então limitado à Praia da Saudade. De fato, o plano geral de arruamento e loteamento da Urca é aprovado no mesmo ano da publicação do álbum, 1922. Nas numerosas fotos noturnas, a iluminação constitui um importante fator de verificação da distribuição de energia elétrica no Distrito Federal.

As áreas oceânicas de expansão

Durante a administração do Prefeito Pereira Passos, em 1904, inicia-se o projeto de construção do Túnel Carioca, que é inaugurado em 1906. Abre-se, abaixo do morro da Babilônia, o acesso direto às praias oceânicas a partir da enseada de Botafogo. O novo caminho representa a continuação da diretriz assinalada pela Avenida Beira Mar. Embora a construção da Avenida Atlântica seja iniciada em 1905, sua inauguração será feita no ano seguinte pelo Prefeito Souza Aguiar. Paulo de Frontin, no breve período em que ocupa o cargo de prefeito (de 23 janeiro a 29 de julho de 1919), dá continuação ao projeto, expandindo-o. (ANEXO III/14-18 Categoria L. Logradouro)

Essa diretriz de política urbana tem prosseguimento na administração de Carlos Sampaio, empossado pelo Presidente Epitácio Pessoa (1920-22). Entre os principais objetivos do seu governo está a valorização dos novos bairros “oceânicos”. O álbum em questão, produzido pela própria Prefeitura, tem, assim, o dever de garantir esse compromisso.

Os termos “espelho” e “vitrine”, utilizados metaforicamente por Kessel ao se referir à cidade do Rio de Janeiro na publicação sobre Carlos Sampaio, são ilustrativos da política que transparece no álbum. O objetivo é que as imagens mostrem um Rio “de que todos poderiam se orgulhar – e onde poderiam se ver, se admirar”. (KESSEL, 2001, p. 6)

No álbum, os registros dessas novas áreas recém-urbanizadas assumem a função de prestação de contas dos resultados obtidos, enquanto documentos do processo de ocupação em ação. Embora a beleza e a modernidade de morar próximo à praia formem o universo simbólico, sonho da Belle Époque, transformadas em imagens fotográficas, elas se tornam matéria de propaganda. O objetivo é promover os interesses dos poderes constitucionais e dos investidores, entidades aparentemente diversificadas que, na realidade, muitas vezes se cruzam.³³ Na seleção das ilustrações está presente, então, a preocupação em dar destaque às obras realizadas, e, contemporaneamente, servir-se das imagens fotográficas como formas de incentivo para atrair nova população a essas faixas de terra, até então consideradas longínquas.

Nas fotos de Lopes relativas ao Leme e a Copacabana, aparece a Avenida Atlântica, recém-reconstruída, após a destruição sofrida na ressaca de 1921. A ampla iluminação do logradouro e das residências é uma ulterior confirmação do moderno nível de infraestrutura

³³ Em relação às intervenções governamentais como instrumento de especulação, pode-se lembrar da ligação de Paulo de Frontin e Carlo Sampaio, mencionada por Jayme Benchimol, com a Empresa de Melhoramento do Brasil durante a era das demolições. (BENCHIMOL, 1992)

implantado nos novos bairros. Ao escolher como ponto de vista o cume do morro do Leme, Augusto Malta posiciona o aparelho fotográfico segundo um ângulo visual capaz de captar num só olhar a faixa plana de terra, a praia e a beira-mar que se estende entre o Leme e Copacabana. A vista do alto torna possível, também, apreciar o discreto índice de ocupação, os terrenos ainda disponíveis e a peculiaridade da paisagem entre o mar e as montanhas.

Após um passeio pelo Jardim Botânico, é a vez de a Lagoa ser apresentada. Em 1922, o Prefeito Carlos Sampaio decide incluir o plano de melhoramentos da Lagoa no âmbito dos projetos que previa a preparação da cidade para as comemorações do centenário da Independência. (KESSEL, 2001) Duas fotografias de Malta registram as obras de construção da Avenida Eptácio Pessoa, assim denominada em homenagem ao então Presidente da República. O projeto previa sua extensão ao longo do contorno da lagoa.

O itinerário fotográfico prossegue ao longo da praia na direção sul, com o objetivo de assinalar o caminho que leva de Copacabana a São Conrado. Nas imagens que retratam ruas recém-abertas e praias selvagens, numa paisagem marítima que não aparenta ainda nenhuma construção, reflete-se o objetivo do governo de criar infraestruturas aptas para desenvolver o projeto da cidade do amanhã.

A partir de São Conrado, o caminho muda sua orientação e, ao subir a serra, se dirige em direção ao norte. Após ter registrado os trechos mais pitorescos da Floresta da Tijuca, o álbum retoma o papel de prestar contas das realizações do Prefeito Sampaio, que veio a completar as obras que tiveram início na reforma de Pereira Passos. As ilustrações registram as grandes avenidas abertas nessa área com função de saneamento e reorganização das águas. As Avenidas Rio Cumprido e Maracanã são o resultado de obras de reurbanização para diminuir os efeitos das grandes enchentes que periodicamente assolam a cidade.

Com objetivo de lembrar o significado histórico das áreas pertencentes à zona norte e mostrar seu aspecto após as renovações operadas, uma série de fotos de Malta ilustra, entre outros, a Praça 7 de Março, em Vila Isabel, a fachada do Museu Nacional, antigo Paço Imperial, a Escola Municipal Gonçalves Dias, herança da administração Pereira Passos, a Praça Marechal Deodoro, antigo Campo de São Cristóvão e a igreja da Penha.

No final do álbum, como resposta à questão dos limites do Distrito Federal, estão assinaladas ao norte as ilhas da Baía da Guanabara: Paquetá, Bom Jesus e Ilha do Governador, e, como pontos extremos referentes à direção sudoeste, as praias de Guaratiba e de Sepetiba.

“O espaço urbano adquire um sentido, um lugar, um valor ao ser observado e traduzido em forma de representação.” (ARGAN 1998, p.220) Através da visualização dos fotógrafos que contribuíram com suas imagens para construir esse álbum, a cidade do Rio de

Janeiro de 1922 assume forma e sentido, para deixar ser apreciada. À valorização da Capital Federal contribui o destaque dado no álbum a sua estreita ligação com a história do Brasil, que se explicita na contínua comparação da estrutura presente com a do passado, resgatando a memória da pátria em seus monumentos históricos.

CAPÍTULO IV

ÁLBUNS DA CIDADE: UM GÊNERO DE NARRATIVA E SEUS NARRADORES

*“Para mim, quem descreve não é dono do assunto...
Quem inventa é.”*

Manoel de Barros

A premissa à leitura dos álbuns, objetos da pesquisa, está em sua inserção no contexto visual da época. Por desse procedimento é possível avaliar a importância atribuída às imagens registros da Capital Federal no âmbito da comunicação e propaganda veiculadas diretamente ou indiretamente pelo próprio governo. Entendem-se, assim, os modos de pensar, imaginar e representar a cultura naquele determinado período histórico. (D'AUTILA, 2005, p. 1)

Nas primeiras duas décadas do século XX, o processo de renovação da Capital Federal desencadeado pelo regime republicano incentiva o setor da comunicação, no qual se verifica um acelerado progresso técnico no que concerne a reprodução da imagem. Nesse clima de inovação se insere a produção dos “álbuns” capazes de estabelecer um diálogo com a sociedade através da narrativa visual.

A mudança de paradigmas ocorrida em correspondência à ascensão do novo sistema de governo faz com que o cidadão procure redescobrir o sentido e a ordem das coisas que as transformações dos sistemas de referências tornam incertos. O olhar, ao se confrontar com a realidade urbana remodelada, faz um esforço para se desancorar dos antigos hábitos e atribuir sentido a uma experiência que, na consciência comum, parece muda. “Os objetos não existem por natureza, eles são unidades intencionais, assumem sentido em função dos significados a eles atribuídos”. (BODEI, 1997, p. 122)

A imprensa e o mercado editorial concentram-se no Rio de Janeiro, enquanto capital do País. O permanente crescimento e a renovação desses setores devem-se ao papel por eles assumido nesse momento histórico. Os jornais mais importantes, como o *Jornal do Brasil*, o *Paiz* e o *Jornal do Commercio* se estabelecem na parte mais nobre da Avenida Central, próximos às maiores empresas brasileiras e estrangeiras. Para construir o novo imaginário urbano, como observa Denise Gonçalves, o papel das revistas é fundamental, pelo grande espaço aberto à ilustração. (GONÇALVES, 2011, p. 81) Basta citar títulos como a *Avenida*, o *Kosmos*, de breve duração, ou longevos como a *Revista da Semana* (1900-1959), *O malho*

(1902-1954), *O tico-tico* (1905-1959), *Fon-Fon!* (1907-1958) e *Careta* (1908- 1960). Nessas publicações, as imagens fotográficas assumem uma função quase didática, tornando-se o veículo ideal para o reconhecimento dos novos espaços urbanos modernizados. (OLIVEIRA; VELLOSO; & LINS, 2010)

O anseio de transformação e progresso gera um clima de competitividade entre meios de comunicação que leva a mudanças no padrão da programação, na linguagem visual, nos tipos e nas imagens utilizadas. Quando aparece uma nova mídia, afirma Peter Burke, as mídias mais velhas não desaparecem, mas a tendência é que essas se transformem. (HERSCHMANN, 2008, p. 61)

Na busca dos parâmetros e valores que modificaram a produção e a organização do espaço urbano, encontram-se formas aptas a retratar a remodelada Capital Federal. Nesse processo, a arte de representar a cidade se profissionaliza. É demonstrativa desse fenômeno a obra produzida por Augusto Malta ao longo da carreira de fotógrafo oficial da Prefeitura. A imagem que a cidade assume através de seu registro torna evidente o papel inovador assumido pelo fotógrafo “urbano”. Surge, assim, um novo capítulo na história da fotografia, no qual os álbuns, objetos da tese, assumem o papel de guias. Neles encontram-se as diretrizes que a fotografia deve seguir: sensibilizar e orientar o leitor na construção da sociedade nascente.

A visualização mediada por imagens é por si mesma sinal de modernização. Se, por um lado, isso representa uma fruição mais democrática da informação, por outro, o uso que se faz da imagem gera uma lógica de separação, de especialização e de fragmentação. (DEBORD, 1997) É significativo como essa lógica está presente tanto na visualização dos cenários selecionados nos álbuns como no processo de reorganização do espaço urbano da Capital Federal. Ao se distanciarem do passado imperial, os fotógrafos apontam para um novo rumo, construído a partir da realidade política e econômica que se concretiza no aspecto assumido pela Capital Federal. A produção fotográfica de Marc Ferrez, presente no álbum da Avenida Central, constitui o início dessa nova fase.

Para se impor no mercado fotográfico em grande competição é necessário servir-se de novos equipamentos, além de melhorar e adaptar as técnicas ao novo contexto. As pesquisas de Kossoy sobre fotógrafos e estabelecimentos fotográficos presentes no Rio de Janeiro demonstram que, na primeira década do século XX, o número é inferior à década anterior. (KOSSOY, 2002, p. 362-370) Tal resultado reflete o processo de modernização em curso e a consequente seleção imposta pelo mercado. Cada profissional procura se atualizar e se apropriar dos critérios estéticos divulgados nas revistas nacionais e nas que chegam do

exterior para renovar a própria linguagem. No momento, o objetivo comum é encontrar as fórmulas aptas para interpretar o aspecto moderno e espetacular da renovada Capital Federal. Esse é o desafio proposto pelo poder.

A aproximação anteriormente mencionada dos fotógrafos com os engenheiros responsáveis pelas grandes obras de transformação urbana encontra nova confirmação. No papel de técnicos, ambos são engajados nos projetos de modernização da cidade. Comprova essa troca entre profissionais o método e as técnicas fotográficas, elaborados por Ferrez na produção das imagens destinadas ao álbum sobre a Avenida Central, que se apresentam como a interpretação fotográfica da mensagem arquitetônica, urbanística e política que a Comissão Construtora da Avenida Central pretende veicular. Segundo essa ótica, o projeto fotográfico de Marc Ferrez sobre a Avenida Central assume uma dupla função: além de assinalar o início de um novo capítulo do urbanismo no Brasil, introduz uma leitura diferente da fotografia urbana.

No âmbito da ampla produção de imagens fotográficas que retratam, nessa época, o Rio de Janeiro, constata-se que a grande divulgação de figuras como Malta e Ferrez faz com que outros profissionais, de qualidades não inferiores, fiquem esquecidos. A falta de informações sobre esses últimos torna mais restrita e parcial a avaliação sobre o então circuito social da fotografia e a contextualização dos álbuns fotográficos escolhidos pela tese. (FABRIS, 1991, p. 39-57)

Faz parte da categoria de fotógrafos ainda pouco estudados João Martins Torres. A documentação fotográfica de sua autoria sobre a construção da Avenida Central constitui um importante registro dessa operação urbana. (TURAZZI, 2006) No arquivo de Paulo de Frontin encontram-se numerosas fotos de Torres que testemunham a abertura da dita avenida. Esses documentos representam um indício do mencionado fotógrafo ter sido contratado pela Comissão Construtora para registrar a primeira fase dos trabalhos. (TURAZZI, 2004, p. 51) A profissionalização de Torres encontra confirmação nas duas fotos por ele realizadas entre 1905-1906: “*Avenida Central, em direção à Prainha*” e “*Avenida em direção ao Castelo*”. Marc Ferrez se baseia nessas fotos para fixar o ponto de vista e determinar o corte nas duas fotos que pertencem ao álbum sobre a Avenida Central, respectivamente: “*Avenida Central vista para o Norte*” e “*Avenida Central Vista para o Sul*”.



Fig. 51. “Avenida em direção ao Castelo” J. M. Torres, (1905-1906). Coll. Frontin Werneck



Fig. 52. “Avenida Central. Vista em direção Sul”. M. Ferrez. (1906).IMS

Os objetivos aos quais as respectivas fotos devem responder mudam a focalização escolhida. Enquanto o primeiro fotógrafo contratado tem como finalidade dar destaque à amplidão e ao traçado reto da Avenida, na tarefa atribuída a Ferrez, inclui-se, também, a exigência de evidenciar as arquiteturas dos novos prédios, símbolos da época e do regime.

Da mesma forma de Torres, outros profissionais contemporâneos a Malta, Musso & Cia e à produção de Ferrez relativa ao período relacionado ao álbum mencionado, foram por certo tempo esquecidos. Alguns desses encontraram o devido reconhecimento no âmbito da exposição *Sebastianópolis – Fotografias do Rio de Janeiro, 1900-1930*, organizada em 2013, em São Paulo.³⁴ Imagens de grande qualidade, apresentadas em cópias originais valorizam seus autores. Entre eles está presente A. Ribeiro, que, desde o início do século XX, é um dos principais divulgadores da cidade do Rio de Janeiro (NOBRE, 2012 p. 64) Também fazem parte da exposição: Estudo Braz, Thielé, Carlos Bippus e Photo Lopes Rio. Imagens produzidas pelos dois últimos estabelecimentos fotográficos estão presentes no “Álbum da Cidade do Rio de Janeiro em comemoração ao 1º Centenário da Independência do Brasil 1822-1922”.



Fig. 53 Avenida Rio Branco, foto A. Ribeiro (IMS).

A assinatura A. Ribeiro se confunde com a de Alexandre Ribeiro, ou A.C. da Costa Ribeiro, conhecido como editor de numerosos modelos de cartões postais em que são reproduzidas vistas de outros fotógrafos, dentre os quais Malta e Luiz Musso. (VASQUEZ, 2002, p. 67-68) Em relação à autoria das fotografias, é interessante destacar o anúncio, mencionado por Pedro Vasquez, feito pelo Ribeiro editor em 1905, no qual ele se oferece para comprar “clichês” fotográficos de vistas do Rio de Janeiro. (VASQUEZ, 2002, p. 58) Dessa forma, o editor negocia imagens de diversos autores com a finalidade de reproduzi-las

³⁴ Exposição realizada na Galeria FASS de São Paulo, em novembro-dezembro de 2013, compreendendo 55 fotografias com curadoria de Diógenes Moura. Acessível em: http://www.obeiijo.com.br/roteiro/galerias__atelies/galeria_fass_apresenta_fotografias_do_rio_de_janeiro_de_1900_a_1930_19102013

em sua própria gráfica. Na reprodução obtida consta o nome do autor original ou simplesmente o da editora.

Como direta consequência do desenvolvimento econômico e tecnológico desse período, assiste-se a grande difusão de cartões postais, cujo principal assunto é a nova imagem da Capital Federal. A entrada no mercado desse meio de comunicação, ainda reservado a um público selecionado, impulsiona a comercialização da fotografia de vistas urbanas e a criação de álbuns. Nesse novo contexto se repropõe ao fotógrafo a escolha de veicular diretamente sua produção independente ou vender seus direitos de reprodução. Embora Marc Ferrez seja o primeiro fotógrafo a produzir os próprios cartões postais, Augusto Malta se confronta com ambas as opções. Após ter vendido os direitos de suas fotografias a diversos editores de cartões postais, dentre os quais A. Ribeiro, Malta decide produzi-los por conta própria, com o marco “Edição Malta”. (VASQUEZ, 2002. p. 59)

Ao comparar as imagens de autoria de Ferrez, Malta e Musso, impressas nos cartões postais, e as encontradas nos álbuns analisados, algumas se apresentam como simples reproduções dos mesmos negativos. Todavia, na maioria a linguagem dos cartões postais é mais anedótica, como pode se ver na comparação de duas imagens da Avenida Central, realizadas no mesmo período.

O objetivo turístico-comercial é a principal motivação dos cartões postais. Por isso, a mensagem por eles transmitida cria o clima Belle Époque, com enfoque na moderna vitalidade assumida pela Capital depois das reformas. São sinais de progresso urbano a presença de pessoas na rua e, em seguida, o trânsito de carros.



Fig. 54. *Vues de Rio de Janeiro Brésil* Phot. Musso: Avenida Central (1906) (FBN)

Fig. 55. Cartão postal da Avenida Central, 1904 (IMS)

Desde seus primórdios, a fotografia se presta a ser utilizada para construir um empreendimento comercial. É um exemplo disso o estabelecimento denominado Casa

Leuzinguer, aberto, em 1840, como Estamparia e, depois, como Litografia, até que, em 1865, inclui o atelier de fotografia. O próprio George Leuzinguer assume o papel de artista e empreendedor. (IMS N° 3, 2006 p. 12)

Essa combinação de atividades encontra continuidade, sob formas mais modernas, no estabelecimento fotográfico de Marc Ferrez e no atelier dos irmãos Luigi e Alfredo Musso que, em 1905, abrem a casa fotográfica com o nome L. Musso & Cia. O fotógrafo se apresenta como empresário de si mesmo. Para valorizar sua cotação no mercado, ele mesmo constrói seu marketing, como podemos ver nos numerosos anúncios colocados nos jornais da época.

Ao criar a sociedade Carthofila Emmanuel Hermann, Augusto Malta, em 1905, se torna grande promotor do colecionismo. Tal fenômeno, de grande moda na época, aumenta a procura por álbuns fotográficos, fotografias soltas e cartões postais. Dessa forma, a categoria dos colecionadores ajuda a impulsionar ainda mais o mercado da fotografia.

A escala panorâmica na fotografia da cidade

Devido à precisão e à rapidez alcançada pelas modernas técnicas, a fotografia recupera das artes plásticas tradicionais o formato panorâmico. A renovada apreciação por esse tipo de imagem que, sem dúvida, melhor exprime a estrutura geológica peculiar do espaço do Rio de Janeiro, responde às exigências da mídia de explorar o lado estético e a amplidão de uma escala tão inusitada. Servem-se do formato panorâmico tanto publicações institucionais como turísticas e comerciais. É comum o interesse em mostrar a modernização e expansão da Capital como metáfora do progresso alcançado pelo País. Ao visualizar a extensão adquirida pela cidade do Rio de Janeiro identificam-se os resultados do projeto urbano produzido durante o período republicano.

As visões do alto dos morros realizadas pela fotografia tradicional conseguem ainda resistir à competição das primeiras fotos aéreas. (VIANNA, 2001) Na leitura dos panoramas se consegue apreciar como a nova malha urbana se insere na antiga. Todavia, o ponto de vista escolhido pelo autor interfere na graduação, ou seja, na hierarquia da visibilidade em relação às diferentes partes do território. O panorama visto do Pão de Açúcar, de A. Ribeiro, presente na exposição *Sebastianópolis*, antes mencionada, assim como em outro panorama, do mesmo autor, pertencente à Biblioteca Nacional e realizado por volta de 1913, evidencia a relação entre o desenho geográfico do território, o tecido preexistente e as modernas intervenções urbanas.



Fig. 56. Panorama do alto do Pão de Açúcar.
Foto A. Ribeiro (Exposição Sebastianópolis – Fotografias do Rio de Janeiro, 1900-1930)



Fig. 57. Parte 1ª “Baía de Rio de Janeiro”. Ca. 1913. (Foto A. Ribeiro) (FBN)

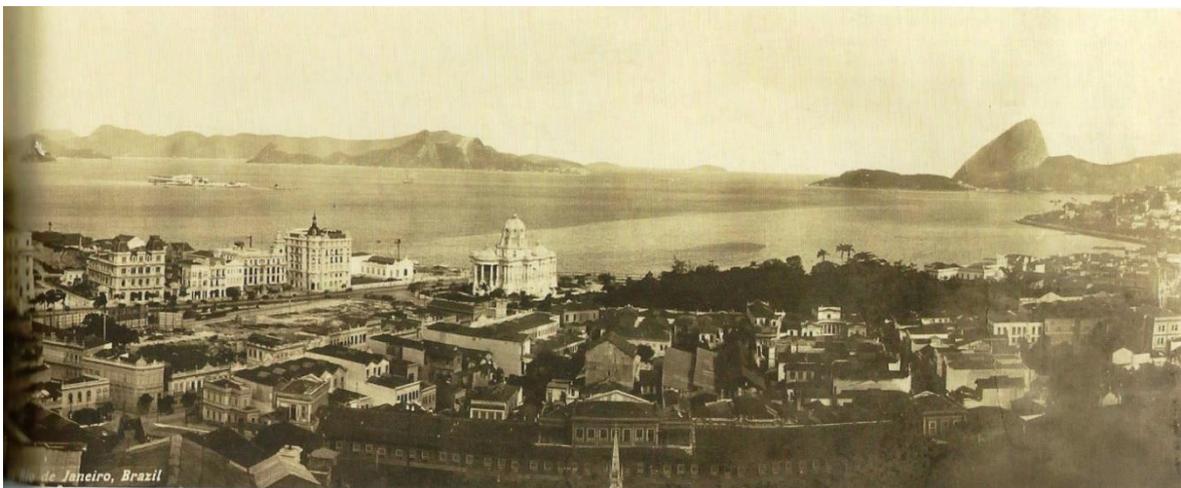


Fig. 58. Parte 2ª “Baía de Rio de Janeiro”. Ca. 1913. (Foto A. Ribeiro) (FBN)

Existem evidentes semelhanças entre os panoramas mencionados e o panorama geral, que faz parte do terceiro álbum analisado pela tese, produzido em comemoração ao 1º Centenário da Independência do Brasil. Por tal formato abranger a amplitude da paisagem carioca, seu uso é capaz de sugerir, de forma indireta, os critérios de valorização do território urbanizado. Esses últimos estão diretamente ligados aos investimentos realizados pelos diversos autores que, junto ao poder público, participaram da produção do novo solo urbano. Nesse mecanismo, a beleza do contexto natural, próximo à área marítima, se torna um ulterior fator de acréscimo na valorização. As vantagens das peculiaridades paisagísticas se juntam às do clima mais saudável.



Fig. 59. Bahia de Botafogo, Vues de Rio de Janeiro Brésil. Musso Phot. (1910). FBN

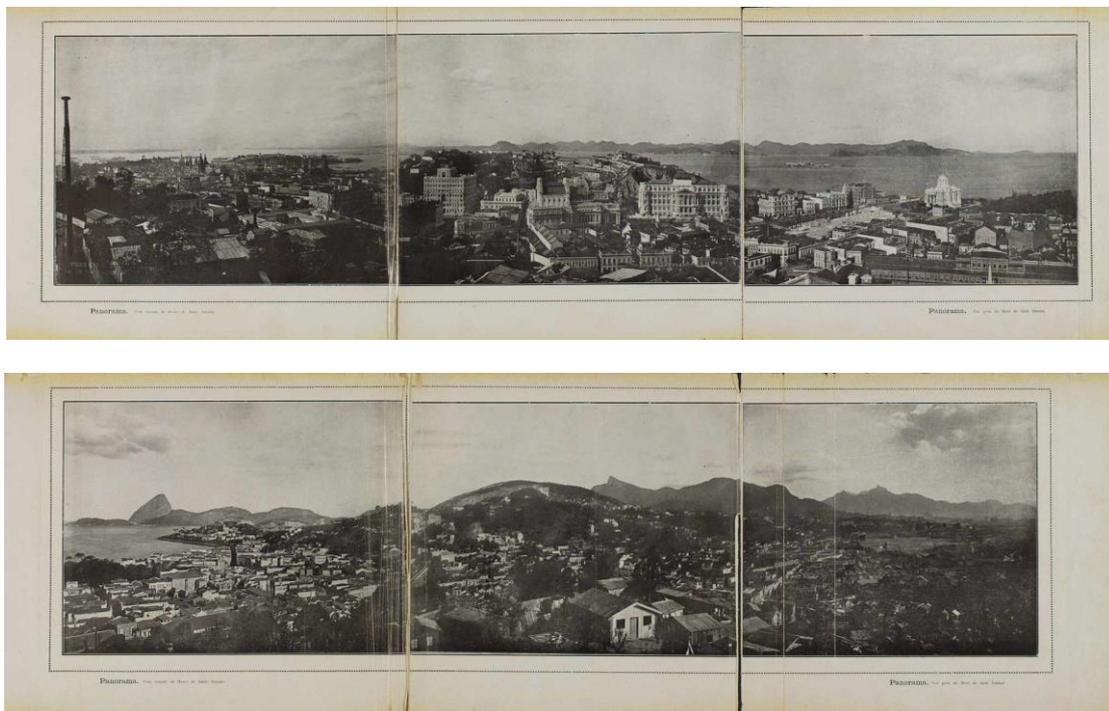


Fig. 60. Entrada da Barra do Rio de Janeiro e vista geral da enseada de Botafogo. Álbum da Cidade do Rio de Janeiro comemorativo do 1º centenário da Independência do Brasil 1822-1922.



Fig. 61. Rio de Janeiro visto do alto do Corcovado, Foto Bippus. (Exposição Sebastianópolis – Fotografias do Rio de Janeiro, 1900-1930)

Ao comparar as vistas panorâmicas tomadas do Corcovado, nas primeiras décadas do século XX, é possível constatar a tendência à progressiva apropriação da paisagem pela expansão da cidade verso o litoral e ao longo deste. No acervo da Biblioteca Nacional encontra-se um panorama de 360 graus do Rio de Janeiro, tomado do Morro de Santo Antônio e composto por 12 folhas justapostas. Embora seja de autor anônimo, existem nele similaridades com os panoramas antes tratados.



Figs. 62 e 63. Panoramas presentes no Álbum da Cidade do Rio de Janeiro comemorativo do Centenário da Independência do Brasil, 1822 – 1922. FBN.

Todavia, embora não se conheça o autor, o que interessa no âmbito da questão levantada pela tese são as formas que a fotografia assume enquanto veículo privilegiado de comunicação no âmbito da história urbana. Essa é a motivação que justifica a inserção desse álbum nesse contexto.

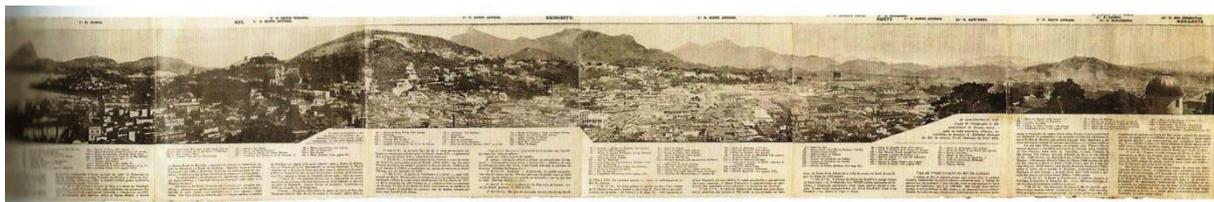


Fig. 64, 65 e 66. Panorama circular da Cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, 1917, produzido pela Empresa de Propaganda Brasileira. FBN

“Panorama-indicador do Rio de Janeiro” é o nome do panorama acima mencionado constituído por 12 folhas e realizado, em 1917, pela Empresa de Propaganda Brasileira. Na parte de trás da primeira folha são fornecidas as instruções para sua possível montagem em forma de painel circular. A fotografia recupera a visão ligada à tradição panorâmica que se desenvolve na Europa no final do século XVIII, início do século XX. Ao fazer uso de grandes telas colocadas sobre uma estrutura circular era possível obter efeitos teatrais introduzindo o espectador numa lógica espetacular.

Na moderna composição do “Panorama-indicador do Rio de Janeiro”, a cidade é dividida em 12 faixas paralelas. Cada faixa corresponde a uma folha. Em cada folha está mencionada a orientação da respectiva representação. São também assinalados os nomes e a localização dos mais famosos edifícios e logradouros contidos no trecho correspondente. Serve-se do verso da folha para anúncios comerciais, entremeados por vistas da cidade, algumas noturnas. Esse sistema introduz, simbolicamente, a possibilidade de cortar,

desmontar, remontar o espaço urbano. O conjunto das folhas representa um mapa figurativo concebido numa moderna versão de bolso, com a função de guia turístico e de propaganda.

Embora as finalidades dos dois produtos fotográficos sejam diferentes, ambos oferecem um modelo da Capital Federal em função da visualidade escolhida. Nos dois casos, a cidade é repartida em diferentes partes. Ao leitor são fornecidos códigos com base nos quais é possível compor as partes entre si, entendendo o funcionamento do modelo subjacente e interpretando-o.

4.1 - O Perfil científico-documentarista de Marc Ferrez e a Avenida Central

Numerosas publicações, a começar pelas de autoria de Gilberto Ferrez, fornecem dados bibliográficos e ilustram as variadas obras realizadas pelo fotógrafo Marc Ferrez. Em relação ao seu acervo, grande parte pertence ao Instituto Moreira Salles, que busca resgatar a memória do fotógrafo, com importantes edições de suas obras, debates e exposições. Outra parte do acervo está sob os cuidados do Arquivo Nacional.

Os trabalhos de Pedro K. Vasquez³⁵ e Maria Ignez Turrazzi constituem as principais fontes de pesquisa a retratar o grande mestre da fotografia brasileira. Enquanto o primeiro analisa a trajetória de Ferrez ao longo do século XIX, Turrazzi pode ser considerada sua biógrafa oficial, estudando os diversos aspectos de sua produção. (TURAZZI, 2000, p. 46-47) Dissertações acadêmicas suscitam interesse por evidenciar diferentes ângulos disciplinares na produção de Ferrez. (LENZI, 2013; BARROS, 2008)

Desde a invenção da fotografia, numerosos fotógrafos atuam no Brasil. Entre eles, Marc Ferrez (1843-1923) se destaca como o primeiro fotógrafo profissional brasileiro. Devido ao assunto abordado pela tese é dado destaque às atividades do fotógrafo relacionadas ao perfil científico documentarista.

O precoce falecimento dos genitores franceses faz com que Ferrez passe seus primeiros anos em Paris, criado pelo gravador de medalhas Joseph Eugène Dubois. O clima da casa talvez favoreça o desenvolvimento no jovem tanto de sensibilidade artística como de interesse pelas ciências. Retornando ao Brasil, os estreitos contatos que Ferrez continua a manter com a França lhe permitem atualizar-se sobre as inovações técnicas no setor da fotografia. Os conhecimentos adquiridos fazem desenvolver no fotógrafo também o lado comercial de sua profissão, ao estabelecer relações de importação de materiais e instrumentos óticos e fotográficos.

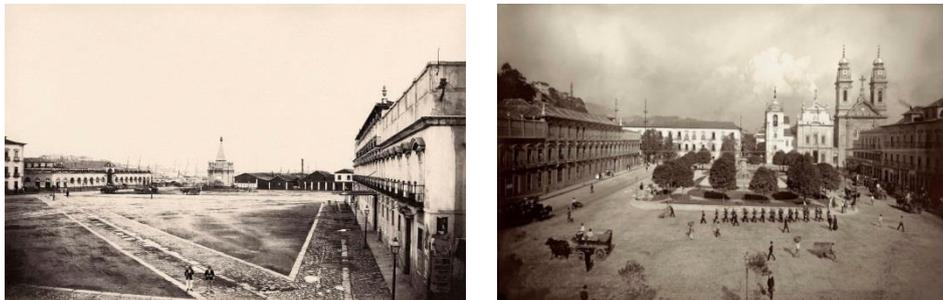
Na Casa Leuzinger, no Rio de Janeiro, Ferrez recebe a primeira formação técnica, começando a trabalhar “nos ramos de papelaria, douração, litografia”. (FERREZ, 1997, p. 329) O mesmo estabelecimento propicia-lhe iniciação à fotografia. O engenheiro e botânico alemão Franz Keller (1835-1890), contratado por Leuzinger para instalar a seção de fotografia da Casa, se torna seu mestre. Na época, era comum que cientistas se tornassem

³⁵ Além do volume dedicado à fotografia brasileira do século XIX, Pedro Vasquez fala sobre Marc Ferrez em diversas publicações, dentre outras: *Dom Pedro II e a Fotografia no Brasil* (Editora Index, 1985); *Mestres da Fotografia no Brasil*; Coleção Gilberto Ferrez (Centro Cultural Banco do Brasil, 1995), *A fotografia no Império* (Jorge Zahar 2002); *Nos trilhos do progresso: a ferrovia no Brasil imperial vista pela fotografia* (Metalivros, 2007); *Fotografia e Ferrovia no Brasil da Primeira República* (Metalivros, 2008).

fotógrafos. A introdução de Ferrez ao mundo da imagem passa pela visão da fotografia como meio utilizado nas ciências para a verificação experimental.

Em 1872, no anúncio colocado no Almanaque Laemmert, Marc Ferrez se promove como especialista em vistas do Brasil. O processo de aproximação às artes plásticas inicia a partir do instrumento fotográfico. Embora nas primeiras imagens perceba-se uma direta influência da linguagem pictórica, o progressivo domínio da técnica permite ao jovem Ferrer elaborar uma visão fotográfica independente. No que concerne à visualidade da cidade, no histórico de Ferrez encontra-se ampla produção de vistas urbanas. Nessas é retratado o Rio de Janeiro ao longo da segunda metade do século XIX. Tal conjunto de imagens permite verificar os pontos de vista escolhidos pelo fotógrafo para observar e construir a imagem da Capital do Império.

Ao comparar os pontos de vista utilizados por Ferrez com os escolhidos por outros fotógrafos no início do século XX, quando retratam a Capital Federal, é possível identificar importantes mudanças e algumas semelhanças. Em relação às estas últimas, verifica-se a permanência da memória histórica. Isso se verifica tanto na repetição dos mesmos lugares representados, apesar da possibilidade que os pontos de vista possam ser iguais ou diferentes, como na continuidade urbano-arquitetônica entre o tecido preexistente e o novo espaço urbano. Indícios sobre a mudança na visualidade encontram-se na maneira de olhar o mesmo espaço urbano, como é o caso da Praça XV, antigo Largo do Paço.



Figs. 67 e 68. Camillo Vedani, Largo do Paço Rio de Janeiro c.1865 (IMS) Marc Ferrez. Praça Dom Pedro II c.1895 (IMS)



Fig. 69. Praça XV de Novembro, Revista “Avenida”, 7 maio de 1904. FBN

Na transmissão de uma determinada imagem de cidade, ao constatar o importante papel exercido pelo ponto de vista, este último foi assumido como a principal variável capaz de localizar a imagem no mapa de referência. A partir dos critérios que levam a privilegiar uma dada visão em lugar de outra é possível identificar os valores que cada foto pretende evidenciar.

Pertence às “Vistas Gerais” o conjunto de fotos que faz parte do álbum da Avenida Central, as duas visões da avenida, tomadas nas duas direções opostas, norte e sul, de maneira a representar juntas o inteiro traçado da Avenida Central. O objetivo dessa construção é torná-las imagens-símbolo do processo de modernização da Capital Federal. A representação fotográfica se coloca como o meio capaz de introduzir normas de uma diferente doutrina urbana. Em relação ao período anterior, tais imagens sublinham a mudança tanto na escala quanto nas proporções espaço-arquitetura.



Fig. 70. Vistas Gerais – Avenida Central - Vista para o Norte. Marc Ferrez. IMS

Os conhecimentos profissionais de Ferrez, ao longo de sua diversificada trajetória, são colocados em contínuo desafio. O fotógrafo deve adaptar as técnicas às exigências que as grandes transformações econômicas e políticas do País apresentam.

Embora as vistas e paisagens lhe rendam medalhas nas Exposições Universais de Paris, em 1878 e 1889, e constituam os objetos de maior dedicação, Ferrez segue a profissão de fotógrafo documentarista. Da mesma maneira que seus colegas europeus, ele atua em áreas em que, na época, a fotografia era solicitada. Ao se referir ao Ferrez documentarista, deve-se lembrar dos numerosos trabalhos realizados durante o Império. Os assuntos retratados vão dos modernos meios de transportes, estradas de ferro e navios, até os múltiplos

aspectos do País, como durante sua participação na “Comissão Geológica do Império do Brasil” (1875-1877), chefiada por Charles Frederick Hartt.

Essas experiências permitem que o lado científico de sua formação evolua e se desenvolva. Encontra-se um exemplo no sistema por ele elaborado para retratar navios, setor no qual se torna especialista.³⁶ Para encontrar o meio que lhe garanta estabilidade, ou seja, que consiga absorver o movimento das ondas e neutralizar a oscilação do mar, Ferrez se vale de um determinado aparelho em sincronia com as inovações tecnológicas do seu tempo. (VASQUEZ, 1986, p. 33-37)³⁷ Confirma sua aptidão tecnológica, da qual faz mostra no álbum sobre a Avenida Central, o prêmio recebido na Exposição da Indústria Nacional, em 1881, pela reconhecida autoria do “aparelho panorâmico para vista fotográfica”, embora sua contribuição seja limitada ao aperfeiçoamento do aparelho criado por M. Bradon.

Os conhecimentos técnicos e os contatos comerciais em relação aos materiais fotográficos mais sofisticados do momento são relatados no próprio papel, impresso na tipografia Leuzinguer e utilizado por Marc Ferrez na correspondência com a Comissão Construtora da Avenida Central. Abaixo do nome e profissão são mencionados todos os prêmios recebidos e as atividades comerciais por ele desenvolvidas. Nas primeiras linhas está o título “Photógrafo da Marinha Imperial”. O orgulho de tal título leva Ferrez a continuar exibindo-o, mesmo em pleno auge da República. A facilidade em transmigrar de uma ideologia política a outra parece ser comum tanto na elite como nos técnicos da época. As mudanças de regime não interferem na profissão de Ferrez, que continua mantendo boas relações com os diversos setores do poder.

No papel de apresentação de sua firma estão também mencionados os comprovados conhecimentos de Ferrez no que toca aos modernos equipamentos de reprodução gráfica. Ao se referir ao sistema heliográfico utilizado no seu estabelecimento, no mesmo papel está escrito: “Encarrega-se de reprodução de qualquer desenho autográfico ou industrial ao ferro-prussiano ou photo-cópia de qualquer argumento”. Essa atividade permite ao fotógrafo se aproximar da área da edificação, ter familiaridade com os elaborados gráficos produzidos nesse setor e criar, assim, contatos com construtores, arquitetos e engenheiros. A participação, mesmo indireta, nesse setor, inicia-se desde o período da edificação da Capital do Estado de Minas Gerais. Nessa ocasião, Ferrez, enquanto fornecedor de material

³⁶ No Almanaque de 1871 está presente um anúncio promovendo seu trabalho em retratar navios.

³⁷ Além do artigo de Pedro Vasquez, maiores referências sobre tal sistema encontram-se na pesquisa de pós-doutorado, ainda em curso, de Maria InesTurazzi, que trata de Ferrez e seus retratos da Marinha Brasileira.

fotográfico, troca correspondência com o Gabinete Fotográfico montado em Belo Horizonte por Aarão Reis. (BARTOLOMEU, 2003, p. 37-46)

A “realidade” fotográfica da Avenida Central

Ao investigar o processo fotográfico utilizado por Marc Ferrez na produção do álbum da Avenida Central, podemos identificar uma série de normas utilizadas pelo fotógrafo para produzir uma “realidade” fotográfica de acordo com as exigências estabelecidas pela “Comissão Construtora da Avenida Central”.

O desafio de Ferrez para conseguir que a imagem reflita a objetividade da “realidade” lembra o do famoso pintor flamengo Peter Paul Rubens, no século XVI, em Gênova. Numa de suas viagens à Itália, Rubens decide retratar a *Via Nuova*, em Genova, aberta em 1550, atual via Garibaldi. A intenção é apresentar a rua como exemplo e parâmetro da moderna urbanização em relação ao traçado medieval da cidade. (POLEGGI, 1968)



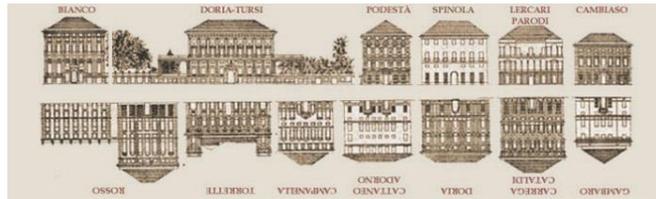
12. Gioffì/Torricelli/Guidotti, Genova. Veduta di Strada Nuova, seconda metà XVIII sec.

Fig. 71. Strada Nuova, Gênova, séc. XVIII. (Palazzo Rosso – Gênova)

Todavia, Rubens reconhece que, através da perspectiva do conjunto, não conseguiria dar conta da magnificência dos palácios que pretende mostrar como exemplos da arquitetura. O recurso encontrado pelo artista é desenhar a planta da rua e as fachadas de cada prédio separadamente.³⁸



³⁸ Tais desenhos são a reconstituição dos originais presentes na publicação editada em Antuérpia, em 1622, dedicada à “Strada Nuova”, e fazem parte da exposição permanente no museu “Palazzo Rosso”, em Gênova.



Figs 72 e 73. Gênova, Via Nuova, séc. XVII reconstrução atual a partir de desenhos de Rubens.

Numa das fachadas laterais do prédio do Museu Nacional de Belas Artes, projeto de Moraes de los Rios para a Avenida Central, aparece entre outros nomes de pintores, o de Peter Paul Rubens. Talvez seja uma coincidência a aproximação entre as duas ruas “novas”. (CHIAVARI, 2006, p. 6)

Ferrez, para conseguir que o retrato das fachadas pareça mais próximo ao “real”, no sentido de tornar mínimas as deformações causadas pela perspectiva, recorre aos expedientes técnicos necessários. A câmara panorâmica permite-lhe, por meio de varreduras, focalizar a fachada inteira e, ao mesmo tempo, respeitar o paralelismo da construção. À normalização das fotos contribui o posicionamento frontal do fotógrafo, situado no prédio oposto da Avenida, sendo a foto sempre centralizada. Ao recorrer à focalização dos prédios de forma frontal numa situação de luz difusa, é possível minimizar as sombras que, além de constituírem um obstáculo à nitidez das formas, podem, com sua ausência, eliminar na imagem fotográfica a ilusão da terceira dimensão. A fixação até dos mínimos detalhes arquitetônicos e decorativos é obtida graças à escolha dos negativos de grande formato – na maioria 30x40 cm e alguns também 24x30 cm.

O rigor do método seguido por Marc Ferrez é a demonstração do tipo de relação estabelecida com os objetos que devem ser representados: a arquitetura e o espaço urbano. Nas imagens fotográficas, devem transparecer os critérios estéticos e as normas que regulam as atuais edificações, assim como suas relações com o novo espaço construído. Apesar das precauções, percebem-se, às vezes, nos prédios mais altos, leves deformações “fotográficas” nas cúpulas ou nas platibandas.

O cenário é construído pelo autor. As características são de um espaço urbano vazio, portas e janelas fechadas, sem presença humana. Existem, todavia, algumas exceções. Nos edifícios da Companhia Ferro Carril Jardim Botânico, já em funcionamento, se entrevêm tímidas silhuetas. Todavia, a preocupação em eliminar qualquer vestígio de vida, de forma a transformar a realidade da rua numa maquete abstrata, responde à intenção de criar a condição ideal para uma perfeita leitura das arquiteturas e do espaço produzido, sem a intromissão de elementos alheios.

Em algumas reproduções são perceptíveis intervenções do fotógrafo nos negativos, na tentativa de eliminar eventuais imagens de transeuntes ou limpar sujeiras, ou entulhos de obras no chão. A pressa em terminar o trabalho no tempo estabelecido faz com que Ferrez seja obrigado a fotografar prédios com obras ainda inacabadas.³⁹ As correções chegam quase a comprometer o resultado em algumas portas ou no calçadão, parcialmente borrados. Tal prática de manipulação é realizada na última fase da fotogravura, na qual se acertam os detalhes para alcançar o resultado desejado. Uma máscara, colocada no negativo, anula tanto os elementos naturalísticos como o céu e os prédios limítrofes.⁴⁰

Explicam-se tais recursos nos negativos das fachadas pela exigência, talvez, da parte da Comissão Construtora, de tornar possível a comparação ótica entre o desenho do projeto original e a fotografia da correspondente fachada construída. Para entender o processo de mutilações é possível fazer uma comparação com as imagens fotográficas originais que conseguiram chegar até nós, graças aos negativos presentes na coleção Marc Ferrez do Instituto Moreira Salles.



Fig. 74. Avenida Central. Projeto dos Prédios nº 128, 130 e 132. IMS

³⁹ Na carta de 20 de setembro de 1907, Ferrez comunica à Comissão Construtora da Avenida Central ter fotografado o prédio pertencente ao Dr. José Lustosa da Cunha Paranaguá, muito embora “a calçada esteja toda revolvida e em péssimo estado”.

⁴⁰ Muitas explicações sobre o tratamento fotográfico foram obtidas nas entrevistas com Sergio Burgi (IMS).



Fig. 75. Avenida Central. Fotografia do Projeto Realizado. IMS



Fig. 76. Avenida Central. Negativo original da mesma construção. IMS

Marc Ferrez dá um exemplo nesse álbum de sua capacidade de explorar ao máximo a técnica fotográfica para transmitir o cenário “ideal” de uma Capital moderna do século XX

através de imagens arquitetônicas e urbanas de alta qualidade. Walter Benjamin, ao se referir ao vazio humano que caracteriza as imagens fotográficas de Paris de Adget, no final do século XIX, fala que “a cidade é deserta como um apartamento que ainda não encontrou os novos inquilinos”. (BENJAMIN,1966, p. 71)

Ferrez consegue fazer com que a representação fotográfica assuma, no interior desse importante documento urbanístico, a função de narrativa visual. A qualidade intrínseca do documento, como representação, consiste, segundo Chartier, em ser uma realidade construída e pensada naquele momento histórico. Isso significa que o álbum sobre a Avenida Central tem o poder de comunicar, por meio de imagens fotográficas, o conjunto de normas arquitetônicas, urbanísticas, de mobiliário urbano, e também de comportamentos que fazem parte do modelo Rio Belle Époque. Esse é o “visível”.

Ao mesmo tempo, para o leitor atual, a função dessa representação se apresenta como um instrumento capaz de repor na memória um objeto que não existe mais, tornando-o legível. Trata-se da presença do passado no presente. A imagem da Avenida Central produzida no Álbum assume hoje o significado de principal elemento simbólico daquele momento histórico da Capital Federal, do governo e do próprio País.

4.2. - O atelier dos irmãos Luiz e Alfredo Musso: a cidade como monumento

Muito pouco se conhece sobre a formação dos irmãos Luigi e Alfredo Musso, além da origem italiana. O primeiro a chegar ao Brasil foi Luigi que, saído de Gênova no navio *Duchessa di Genova* da *Compagnia di Navigazione Italiana La Veloce*, chega a Buenos Aires em 14 de março de 1891, de onde prossegue diretamente para o Rio de Janeiro.⁴¹ Luiz Musso, como ele mesmo assina, estabelece-se na Capital, onde inicia sua atividade no campo da fotografia. (FANFULLA, 1906, p. 859) Em 1908, retorna à Itália, onde morre em 27 de julho do mesmo ano.

No Almanak Laemmert de 1901 é mencionado o nome de Luigi Musso como sócio da tradicional casa fotográfica “Guimarães & C”, junto a José Ferreira Guimarães e Julio D. Roltgen. Nela, Musso permanece até 1904. Os conhecimentos de José Ferreira Guimarães no setor da fotografia e a permanente atualização do seu atelier nos “instrumentos da arte photográfica” permitem ao fotógrafo italiano se aperfeiçoar no retrato. (Kossov, 2002, p. 167) Tal gênero, por ser na época mais lucrativo, constitui, no início, o setor ao qual Musso mais se dedica e ao qual corresponde sua maior produção.

Não se conhece a data de chegada ao Brasil de Alfredo Musso, todavia, é certo que seu desembarque foi posterior ao do irmão Luigi, talvez no início do século XX.⁴² Em 1905, Luigi e Alfredo Musso abrem uma casa fotográfica com o nome L. Musso & Cia. No mesmo ano, a casa é anunciada no Almanak Laemmert, na categoria “Photografia Brasileira”. (Kossov, 2002, p. 168) O elegante atelier dos fotógrafos italianos contribuiu à difusão da moderna retratística que se torna a grande moda do Rio Belle Époque.



Fig. 77. Foto do arquiteto Virzi assinada por L. Musso, presente no “Álbum de artistas brasileiros e estrangeiros” FBN.

⁴¹ A documentação sobre sua chegada ao Rio de Janeiro encontra-se no Arquivo Nacional.

⁴² A pesquisa verificou que seu nome não consta no Arquivo Nacional, nas listas até então digitalizadas de chegada dos navios no porto do Rio de Janeiro.

Ampla documentação sobre essa atividade encontra-se em publicações sobre retratos presentes no acervo da Biblioteca Nacional e na coleção de retratos pertencente ao Arquivo do Museu Histórico Nacional, além de fotos espalhadas em outros acervos nacionais. Nas coleções acima mencionadas, a presença de numerosas fotos de personagens políticos de alto nível, deputados, senadores, ministros e presidentes da Primeira República, desde Rodrigues Alves a Washington Luiz, confirma os estreitos contatos que ligam o atelier fotográfico ao governo republicano.

A capacidade dos irmãos Musso em trabalhar em diversas técnicas de representação gráfica pode ser apurada pelas reproduções de arte e gravuras, presentes no Arquivo do Museu Histórico Nacional. Na maioria, as figuras retratadas são antepassados de famílias tradicionais ou ilustres personagens. Um exemplo é a cópia em cores do retrato de Machado de Assis encomendado pela Revista “Ilustração Brasileira”, por ocasião do Centenário do nascimento do escritor.

Apesar de não ter conseguido encontrar dados sobre a formação dos irmãos Musso, sua produção mostra heranças da vivência na terra de origem. Nas fotografias produzidas encontra-se a memorização dos códigos clássicos de representação da fotografia urbano-arquitetônica. Muito difundido na segunda metade do século XIX, na Europa, tal gênero era definido como “vista monumental”. (MAFFIOLI, 1996, p. 95)

Os conhecimentos que fazem parte da bagagem pessoal dos autores são enriquecidos, no Brasil, pela prática nos estabelecimentos fotográficos cariocas e pela permanente atualização através de publicações e ilustrações europeias, em grande circulação no Rio de Janeiro, além de eventuais viagens. O domínio das técnicas e dos valores estéticos culturais que orientam os retratos permite ao atelier investir em outros campos de atuação.

Desde 1898, a firma de construção “Jannuzzi, Irmão e Cia” vale-se da fotografia como documento promocional de suas edificações. Ao participar da Exposição Geral Italiana de Turim, na seção “Ítalo-Brasileira”, a firma mencionada ganha a medalha de ouro ao apresentar cem fotografias em que são documentadas suas melhores obras de arquitetura. (RICCI, 1908, p. 10) Em 27 de março de 1905, o atelier Musso & Cia utiliza a técnica de fotopintura, processo inventado por André Adolphe Eugène Disdéri, para a reprodução fotográfica do primeiro prédio da Avenida Central, realizada pela firma de Antônio Jannuzzi.⁴³

⁴³ Acessível em: <http://8d4grupodeestudos2011.blogspot.com.br/2011/03/luiz-musso-luiza-n22.html>

O volume “*Gli Italiani e il Brasile*”, editado, em 1906, em São Paulo, por “Fanfulla”, possui a documentação fotográfica dos principais edifícios realizados no Rio de Janeiro pela empresa Jannuzzi, além de variadas ilustrações sobre a renovada Capital Federal. A técnica utilizada para retratar os prédios construídos por Jannuzzi, privilegiando a fachada, isolada do resto, é similar à utilizada por Ferrez ao retratar as fachadas dos novos prédios no álbum da Avenida Central.

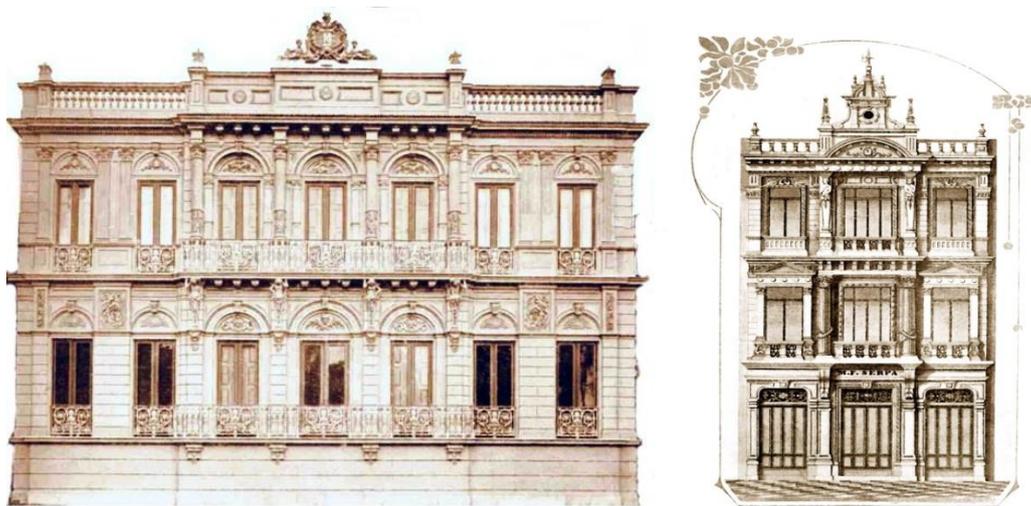


Fig. 78 e 79. Prédio de Modesto Leal, em Laranjeiras, e Prédio de C. de Ferreira Serpa na Avenida Central, obras de Jannuzzi presentes no volume “O Brasil e os Italianos”, 1906.

A forma de divulgação da firma Jannuzzi, desde 1898, produzida pelo atelier Musso, parece ser frequente nas Exposições e como meio comercial de propaganda. Nas publicações de promoção comercial de Jannuzzi não é mencionada a autoria das fotografias, também ausente na edição “Fanfulla”. Todavia, Ricci, biógrafo de Jannuzzi, faz referência a Musso como o autor das fotos comissionadas pela firma, fato confirmado pela enciclopédia Itaú cultural.⁴⁴

O caso de Musso é ainda um exemplo que demonstra a relação existente, nessa época, entre fotógrafos e profissionais da construção. Além de Jannuzzi, está presente no “*Álbum de artistas brasileiros e estrangeiros*” (FBN) o retrato do arquiteto Virzi, realizado por L. Musso. Ambos os personagens pertencem à comunidade italiana, da qual os irmãos Musso fazem parte. A publicação acima mencionada sobre os italianos e o Brasil dedica, na parte relacionada aos italianos no Rio de Janeiro, um espaço aos fotógrafos Musso, com retratos e breves notas biográficas.

⁴⁴ Acessível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa22140/luis-musso>



Fig. 80. Edifício do Jornal do Commercio, Av. Central In "Gli Italiani e il Brasile", Fanfulla, São Paulo, 1906.

Por ocasião da Exposição Nacional de 1908, durante o Governo de Affonso Penna, como anteriormente mencionado, o atelier Musso & Cia é responsável pela edição de um álbum institucional que retrata o evento. Na contracapa do exemplar desse álbum, conservado no Arquivo do Museu Histórico Nacional, encontra-se o *ex libris* de Miguel Calmon du Pin Almeida, o proprietário original, que foi o responsável pela doação de grande parte do acervo Musso .

A casa fotográfica, sob a razão social L. Musso & Cia, contava com máquinas da mais moderna tecnologia e com um elegante atelier, no qual foram retratados personagens ilustres da sociedade carioca. Algumas dessas imagens encontram-se publicadas em 1908, pela revista Careta, da qual os irmãos Musso foram fotógrafos colaboradores. (ERMAKOFF, 2003, p. 225) A qualidade fotográfica desses retratos dialoga com o moderno grafismo de J. Carlos, responsável pelo desenho das molduras. (KOSSOY, 2002)



Fig. 81 Retrato de Marina Jannuzzi, L. Musso. Careta, Rio de Janeiro, 4 jul.1908 n° 5.FBN

No mesmo ano de 1908, o número de 1º de agosto da revista “Caretta” apresenta o anúncio da morte de Luigi Musso, fundador da Photographia Brasileira. Na comunicação do falecimento, acontecido na Itália no dia 27 de julho, refere-se ao fotógrafo italiano como aquele que “revolucionou entre nós a arte fotográfica”. Poucos meses depois acontece a repentina morte do Presidente da República, Affonso Penna, levando seu vice, Nilo Peçanha, a substituí-lo no cargo. Peçanha se torna o responsável pela edição do álbum “*Vues de Rio de Janeiro, Brésil*”, objeto da pesquisa.

Na linguagem fotográfica de Musso & Cia, que caracteriza esse álbum, é possível encontrar o eco dos ensinamentos presentes no catálogo dos mandamentos de fotografia de monumentos arquitetônicos estabelecido pelos irmãos Alinari, em Florença, na metade do século XIX, que serviu como norma da fotografia oitocentista italiana.⁴⁵ Nesse catálogo, uma das indicações se refere à eliminação de qualquer elemento que possa distrair o observador da visão do monumento, o que se explica como um meio para a construção de uma cenografia proposital. O aspecto de “cidade deserta”, explorado pelo atelier Musso nos álbuns mencionados, permite às representações institucionais da Capital Federal assumir a função de monumentos, independentes da efemeridade ou não do sujeito retratado.

No álbum objeto da pesquisa, a linguagem fotográfica pretende introduzir uma nova percepção do mundo urbano própria da idade moderna, que assume no contexto republicano a forma de uma estetização da política. A forma de representação escolhida e as partes da cidade selecionadas contribuem para enfatizar a amplidão da nova escala urbana e o sentido de monumento atribuído às antigas e modernas arquiteturas. Na sequência das ilustrações fotográficas que compõem o álbum, vistas e paisagens naturais se alternam com o novo espaço produzido ou reformado e os principais prédios institucionais. A visualização resultante se apresenta como exemplo de modernidade e civilização. Trata-se do modelo urbano que o regime republicano pretende introduzir. Na cidade produzida por esse álbum, existe uma harmoniosa convivência entre o novo e o antigo. Esse último parece adquirir nova vitalidade, graças à maneira de ser retratado, à reforma realizada nos imóveis existentes e à reformulação dos logradouros em sua volta.

Em relação à autoria, a fórmula utilizada no álbum, Luiz Musso Phot. se diferencia das anteriores. No ano de edição, 1910, Luiz Musso já havia falecido. Muitas das fotografias que fazem parte do álbum *Vues de Rio de Janeiro, Brésil* são anteriores à data de sua edição, fazendo parte do acervo do mesmo atelier. Tal afirmação se baseia em algumas fotos

⁴⁵ Ferrara, Mario. “Il decentramento nella fotografia di architettura”. p. 6 out. 2012. www.nital.it

encontradas em outros contextos. Um exemplo é a imagem do Ministério de Agricultura, que é a mesma que aparece no álbum anterior sobre a exposição de 1908. Existe uma versão simplificada desse álbum destinada ao uso turístico-comercial.



Fig. 82. Versão simplificada e comercial do Álbum institucional

Uma homenagem a Luiz Musso está na última foto do álbum, na qual ele é retratado na cascatinha de Taunay, em uma menção explícita à mesma foto de Ferrez.

4.3. - Uma cartografia fotográfica urbana: Augusto Malta, Huberti, Baer, Bippus, Lopes e outros autores

Para a produção do *Álbum da Cidade do Rio de Janeiro em comemoração ao 1º Centenário de Independência do Brasil 1822-1922*, a contribuição do historiador Noronha Santos se refere à própria estrutura do álbum, em função da data comemorativa do centenário de Independência. Entre as ilustrações escolhidas, além dos marcos comemorativos, é relevante o papel desenvolvido pelas imagens dos fotógrafos, conhecidos e anônimos. O encontro dessas diferentes linguagens permite considerar o resultado obtido como uma obra coletiva.

No período que antecede a Exposição do Centenário, a necessidade de embelezar e preparar a cidade para o grande evento faz com que essa se torne a ideia dominante do momento. O bondinho do Pão de Açúcar é inaugurado em 1913, enquanto ganha evidência a polarização alcançada pela Avenida Central, modelada como a *city* carioca. Em vista do evento internacional, são numerosas as iniciativas da administração do Prefeito Carlos Sampaio. Sua eleição como Prefeito demonstra a clara vontade do Presidente Epitácio Pessoa de dar prosseguimento às diretrizes traçadas até então pelos seus predecessores. Fazem parte desse programa a abertura de avenidas na zona norte e as obras de expansão da cidade na direção das praias oceânicas. (KESSEL, 2001, p. 61-65)

Sempre diferentes temas são fornecidos aos fotógrafos, que se tornam intérpretes e criadores da imagem de cidade. A visualidade institucional do modelo urbano proposto pela Capital Federal encontra-se no álbum acima mencionado, verdadeiro registro das principais realizações do governo nessas duas décadas.

Sobre o fotógrafo Augusto Malta, autor do maior número de imagens presentes no álbum mencionado, muito já foi escrito. Acerca de sua obra, à numerosa e variada produção, como primeiro fotógrafo oficial da Prefeitura, juntam-se diversos outros serviços particulares. Deles fazem parte os trabalhos realizados para firmas, como a Light e a Companhia de Seguros Sul América, e reportagens ilustradas para diversas revistas⁴⁶, sem falar dos cartões-postais. (KOSSOI, 2002, p. 100)

Para que o fotógrafo alagoano se torne, além de prestigiado profissional, um personagem-marco da Belle Époque carioca, contribuem seus depoimentos, aos quais se

⁴⁶ Fon-Fon, Kosmos, Careta e a Revista Ilustrada, entre outras.

juntaram os de diversos familiares.⁴⁷ Informações biográficas encontram-se na apresentação de Regina da Luz Moreira, presente no Portal Augusto Malta do Arquivo da Cidade,⁴⁸ e na obra de George Erkanoff, baseada nas numerosas ilustrações que fazem do Rio de Janeiro o tema central. (ERMAKOFF, 2009)

Dessa multifacetada personalidade a pesquisa da tese pretende destacar o perfil do fotógrafo conexo ao seu rigoroso trabalho institucional. Tal enfoque de sua atuação profissional se relaciona diretamente ao papel desenvolvido pelas suas imagens no âmbito do álbum examinado. A linguagem fotográfica “institucional” tem a função de transmitir os objetivos de civilização e progresso propostos pelo estado republicano.

A relação de Malta com a cidade adotada e que, ao longo de toda a sua vida, imortaliza em milhares de negativos⁴⁹ é objeto de estudos, artigos e diferentes publicações. (MAUAD, 2008; OLIVEIRA, 1998) Originário de Alagoas, Augusto César Malta de Campos, nascido em Paulo Afonso, chega ao Rio de Janeiro em 1888, aos 24 anos. Na sua bagagem traz a experiência militar, resultado do serviço prestado ao exército e sua militância nas fileiras republicanas em Recife.⁵⁰ Após se defrontar com a Capital do Império, o jovem alagoano vivencia a tumultuosa mudança de governo, assistindo ao advento da República. Segundo seu depoimento, ele participa da “Revolução no Campo de Santana”, no dia 15 de novembro de 1889.

Sensibilizado pelos surpreendentes resultados alcançados pela nova técnica fotográfica e percebendo, na mudança do século, o rumo que o Rio de Janeiro está prestes a tomar, Malta assume a profissão de fotógrafo. Após ser apresentado ao Prefeito Pereira Passos, em 1903, Malta é convidado a assumir o cargo de fotógrafo oficial, submetido à Diretoria Geral de Obras e Viação do Distrito Federal. Desse cargo, instituído pela primeira vez no Brasil, Augusto Malta apresenta oficialmente sua aposentadoria, em 1936.

Parece que sua eleição não foi isenta de críticas e ressentimentos, considerando a competitividade existente na classe dos fotógrafos estabelecidos, então, na Capital. (KOSSOY, 2002, p. 369) Fernando F. Campos menciona um manuscrito, redigido em 1936, no qual se questiona a escolha de Malta feita pelo Prefeito. A crítica se refere ao fato de Malta “apenas com ligeiro conhecimento de fotografia” ter sido elevado ao cargo de

⁴⁷ Álbum 37, Malta, MIS RJ, Depoimento de A. Cantarini, de Mauro Malta, e J. J. Malta Cantarini.

⁴⁸ portalaugustomalta.rio.rj.gov.br

⁴⁹ O acervo de Malta está dividido em diversos arquivos. As principais coleções encontram-se no Arquivo da Cidade, Museu da Cidade, Arquivo Nacional, Biblioteca Nacional, Museu Histórico Nacional, Museu de Arte Moderna, Museu da República, Museu da Imagem e do Som, Casa Ruy Barbosa, Instituto Moreira Salles.

⁵⁰ Depoimento Malta. Álbum 37, Malta, MIS, RJ.

fotógrafo da Prefeitura pela “vontade verdadeiramente Soberana do Dr. Passos” (CAMPOS, 1999)

No início de sua carreira, Malta não manifesta uma linha autoral de fotografia que possa ajudar a reconhecer sua formação a partir de fotógrafos-mestres.⁵¹ Entretanto, não é essa a principal característica pedida pelo Prefeito Pereira Passos, para o cargo de fotógrafo da Prefeitura, consideradas as funções de documentação que o contratado deve exercer. Trata-se de: “Tirar provas fotográficas no número necessário dos edifícios, monumentos, obras de municipalidade e pontos do Distrito Federal que lhe forem determinados e bem, assim, quando o diretor geral o julgar necessário auxiliar o expediente da Diretoria”. (CAMPOS, 1998, p. 8)

Para desenvolver tais tarefas, junto aos conhecimentos técnicos que Malta domina, joga a favor do fotógrafo alagoano a fidelidade republicana. No contexto das grandes transformações da Capital Federal, o trabalho de documentação urbana assume um significado político, no sentido de produzir “um espaço que poderia ser organizado como sistema de informação”. (ARGAN, 1998, p. 223). Ana Maria Mauad se refere à missão política de Malta como uma forma capaz de “reeducar o olhar do cidadão a um novo padrão de paisagem urbana, que se redefiniria através de forte investimento do poder.” (MAUAD, 2008, p. 119) A visualidade urbana carregada de significados políticos, presente na documentação produzida por Malta, contribui para verificar a capacidade cognitiva da “realidade urbana” propositalmente construída e divulgada através dos álbuns escolhidos, segundo a hipótese avançada pela tese.

O paralelismo entre a ação de Malta, no Rio de Janeiro, e do fotógrafo Guilherme Gaesnly, em São Paulo, tratado em publicação editada pelo Instituto Moreira Salles, sublinha o rigor do tratamento que norteia a composição desses registros documentários, encomendados por instituições públicas ou grandes empresa particulares. As imagens resultantes conseguem alcançar um valor formal capaz de melhor enfatizar a mensagem contida. (IMS, 2003)

A estrita simbiose do fotógrafo alagoano com os eventos que mudam a imagem da Capital Federal explica sua capacidade, não somente de gerar um dos mais amplos acervos de imagens sobre a cidade, realizado pela mesma pessoa num tão longo período de tempo, mas, também, de usar o potencial criativo da fotografia para enfatizar o papel assumido, nesse

⁵¹ Eram denominados fotógrafos-mestres os que divulgavam os conhecimentos técnico-fotográficos no país, às vezes, proprietários de estabelecimentos fotográficos, como é o caso de Marc Ferrez. KOSSOY, Boris. *Dicionário Histórico Fotográfico Brasileiro Fotógrafos e ofício da Fotografia no Brasil (1833-1910)*, p. 41.

momento histórico, pelo Rio de Janeiro em relação ao país. Na representação dos assuntos encomendados, Malta “eternizava o que se fazia, o que se via e o que se apreciava na cidade”. E suas imagens faziam que tudo isso se tornasse memória urbana. (CAMPOS, 1987).

Para sensibilizar o observador e guiá-lo na apreciação positiva dos resultados obtidos pela remodelação da Capital Federal, o autor se vale de diferentes ingredientes, tanto técnicos como conceituais. Os primeiros se referem da variabilidade de escala à escolha do ponto de vista e dos ângulos mais propícios para dar destaque e valorizar os elementos propostos. Para que sua produção consiga convencer o leitor, Malta se refere à imagem realizada como a afirmação da veracidade fotográfica e da autoria do próprio fotógrafo.

Em 1907, Malta registra a chegada do navio “Byron”, que traz o primeiro grupo de turistas em visita à capital.⁵² A moderna vitalidade da Capital Federal é vista, no álbum de 1922, através do diálogo entre a mobilidade da estrutura urbana, em permanente expansão, e a imobilidade dos principais elementos que caracterizam o espaço tropical. Esses últimos, selecionados em função da própria vocação turística, se colocam em paralelo com a natureza construída, formada por jardins e logradouros arborizados, para demonstrar, em versão urbana, o progresso alcançado.

Definido por Kossoy como o antecessor do foto-jornalismo no Brasil, Malta introduz no álbum mencionado, de forma discreta, em raras ilustrações, elementos da linguagem de foto reportagem, com a intenção, talvez, de humanizar a cidade “institucional”. Esses constituem exceções num discurso “oficial”, no qual predomina a ampla documentação histórica, urbana, arquitetônica e paisagística com variação de escala.

No contexto desse terceiro álbum analisado, assume consistência a fórmula utilizada por George Ermakoff como conclusão da biografia de Malta. O autor define o fotógrafo como “um repórter visionário que sabia que estava fazendo a história”. (ERMAKOFF, 2009, p. 46) Durante sua trajetória profissional relacionada à representação da Capital Federal, Malta assume plena consciência do papel inovador que ele é chamado a desenvolver.

Atrás do registro fotográfico existe, então, um homem que acredita na diretriz urbana adotada pelo governo. Ao se comprometer em ser o divulgador “oficial” da nova imagem da Capital Federal, Malta se torna o “urbanista visual” dessa operação. Ele constrói a cidade, observa Ana Mauad, “por meio de um mosaico temático no qual desenhou claramente uma política de reforma e modernização do espaço urbano”. (MAUAD, 2008, p. 119)

⁵² Essa fotografia pertence ao Acervo da Light.

Contemporâneos de Malta são os outros fotógrafos cujas imagens fotográficas são selecionadas para fazer parte do álbum da Cidade do Rio de Janeiro, em comemoração ao 1º Centenário da Independência do Brasil. As imagens fotográficas que participam dessa obra coral são de autoria de Bippus, Lopes, Huberti & Cia, que aparece também sob o nome Huberti e Baer, S. Hygas e o estabelecimento fotográfico “Moderna Rio”, além de muitos outros anônimos. Sobre a trajetória profissional e a biografia desses fotógrafos existem poucas informações.

Sobre a biografia de Huberti e Baer e o correspondente estabelecimento não se encontraram notícias, além do endereço Av. Rio Branco, n. 43, impresso em algumas fotos, junto ao nome do autor. No Facebook de “Rio de Antigamente”, encontrou-se um exemplar “*Álbum de Rio de Janeiro*”, de Huberti/Baer, contendo algumas imagens parecidas às do álbum analisado pela tese”.⁵³ No acervo do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) está conservada uma foto que retrata a família da Princesa Isabel, de autoria de Huberti.⁵⁴

As oito fotos escolhidas para integrar o álbum em objeto se referem ao centro antigo (Rua 1º de Março), ou têm como assunto a paisagem natural (a Baía de Guanabara, Botafogo, o Jardim Botânico, a Lagoa Rodrigo de Freitas, a Floresta da Tijuca) ou representam referência histórica relacionada à parte da cidade da zona norte (Igreja da Penha).

A participação do estúdio Bippus no álbum se limita a uma foto, cujo assunto é o Hotel Glória. No álbum, em função do evento para o qual é concebido, são registrados os melhores hotéis recém-construídos. Carlos Bippus, reconhecido fotógrafo e paisagista, faz parte da leva dos fotógrafos que atua no Rio de Janeiro nas duas primeiras décadas do século XX. Ao estabelecer sociedade com o fotógrafo Brand, divide com ele o escritório na Avenida Rio Branco. Os fotógrafos assinam Bippus & Brand. (ERMAKOFF, 2006) São conhecidas suas vistas da cidade. Elas se encontram soltas e reunidas em álbuns, como “*Rio de Janeiro*”, que se refere à década de 1920-1930.⁵⁵ Bippus participa da documentação da Exposição Nacional Comemorativa do Centenário da Independência e produz cartões postais, cujo assunto é a ressaca de 1913. (VASQUEZ, 1998, p. 204)⁵⁶

A integração no álbum das onze fotos produzidas pelo “*Photo Lopes Rio*” responde ao interesse em divulgar, como era moda na época, imagens noturnas. Sobre o “*Photo Lopes Rio*” existem poucas informações. Os documentos fotográficos que retratam a cidade até o registro

⁵³ <https://www.facebook.com/pages/Rio-de-Antigamente/203936582956751>

⁵⁴ Algumas fotos de Huberti se encontram no acervo da Biblioteca Nacional.

⁵⁵ Esse álbum foi encontrado em comércio numa galeria de São Paulo.

⁵⁶ Fotos de Bippus estão no acervo do Instituto Moreira Salles e do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

da Exposição Nacional Comemorativa do centenário da Independência de 1922 servem como testemunhas de Lopes ter exercido a profissão, no Rio de Janeiro, nas duas primeiras décadas do século XX. Junto a outros profissionais, ele se especializa nas vistas noturnas, fazendo desse gênero sua especialidade. Segundo Ermakoff, essas vistas não são totalmente sinceras. Para as cenografias surpreenderem, o observador Lopez inclui luas e barcos através de retoques sobre o negativo. (ERMAKOFF, 2006)

Todavia, além do visível efeito cenográfico, o fator iluminação da cidade se traduz em termos urbanísticos em documento que atesta a instalação de modernas infra-estruturas em determinadas áreas. A extensão da linha elétrica representa, para a então cidade do Rio de Janeiro, um importante investimento por parte do governo, em parceria com Light, com a City Improvements e outros investidores privados, como foi o caso da Urca. (KESSEL, 2001, p. 53) A contrapartida é a produção do novo solo urbano e a conseqüente valorização da área interessada.

Ao contextualizar as vistas noturnas ou crepusculares no mapa de referência é possível verificar como elas constituem um ulterior elemento de sinalização da diretriz de expansão em direção sul. A começar pelo bairro do Flamengo, mostram-se trechos iluminados de Botafogo, Urca, Praia da Saudade, Leme e Copacabana, até chegar à Avenida Niemeyer.

CAPÍTULO V

RIO BELLE ÉPOQUE - UM MODELO EM CONSTRUÇÃO

Em relação ao debate sobre as concepções acerca de como se reconstrói o processo histórico, Antônio Augusto Arantes indica duas opções políticas divergentes: uma privilegia o triunfo dos vencedores e a outra a perspectiva dos vencidos (ARANTES, 1984). Embora os álbuns fotográficos institucionais, objetos da pesquisa, mostrem a visão dos vencedores, sua leitura crítica começa pelo uso proposital no título da tese do clichê: “Capital Belle Époque”.

Essa referência se justifica pelo interesse em analisar através das imagens urbanas presentes nos álbuns escolhidos a introdução e/ou imposição de um novo sistema de vida com objetivo “civilizatório”. Na propaganda, ele é apresentado como “le style d’une époque”. Contribuem para tal definição o desenho urbano marcado pela hierarquia das ruas, pela imponência dos edifícios dedicados à cultura, pela produção de amplos espaços públicos e numerosos jardins promovendo o passeio. É significativa desse período a mudança no próprio uso da cultura, onde, a exemplo da moda e dos costumes, o território do efêmero se torna predominante.

A denominação Belle Époque é atribuída na Europa, entre o final do século XIX e a Primeira Guerra Mundial, ao movimento com ambições cosmopolitas, ligado ao mundo da moda e com desdobramentos na cultura, nas artes e no mundo do espetáculo, que leva a grandes transformações sociais nos hábitos e comportamentos. (WINOCK, 2003, p. 9-11) O estereótipo “cosmopolita”, atribuído a essa moda importada ao Brasil remete ao tema de ressignificação das imagens.⁵⁷ Trata-se de se apropriar de modelos e critérios europeus, explorando “a capacidade da imagem de atravessar fronteiras culturais e universais, mesmo opostas”. (GRUZINSKI, 2004)

Ao migrar para o Brasil, os modelos europeus adquirem diferentes significados, fazendo com que seu desempenho retórico se adapte às práticas políticas nacionais. A introdução de tal moda europeia no Rio de Janeiro é favorecida pelo então clima vivido pela cidade. Nesse momento, uma série de conjunturas determinadas pelas recentes mudanças políticas, as novas riquezas provenientes do café e os confrontos sociais que assumem, nesse

⁵⁷“Ressignificação” - Termo utilizado na técnica de construção fílmica. Consiste na atribuição de novos significados em função do contexto a um material fílmico pré-existente, utilizado numa remontagem em função de outro filme.

período, momentos críticos, faz apelo a uma imagem urbana que interpreta o novo ar do tempo.

Jeffrey se refere ao período de tranquilidade política e confiança no futuro que segue a chegada de Campos Salles ao poder (1898), como o início da “Belle Époque Tropical”. (JEFFREY, 1983, p. 40) Embora a inspiração seja europeia, a Belle Époque instaurada no Rio resulta numa versão revisitada. (CARVALHO, 1999, p. 39) Ao se integrar no País, a moda assume uma própria identidade ligada mais à imagem do que ao conteúdo ou aos valores sociais originais. Sua motivação se explica, talvez, por representar a expressão da ansiedade de um País que acredita na renovação como algo de libertário em relação ao conservadorismo do passado.

Esse fluxo de novas ideias vai de encontro às necessidades do país de produzir um novo modelo cultural com a função de mediação. É preciso adaptar os indivíduos aos novos sistemas simbólicos e perceptivos trazidos pela modernidade.⁵⁸ A visão otimista relacionada à possibilidade de alcançar o bem-estar trazido pelo progresso é também promovida pela influência do Saint-Simonismo, embora suas teorias promovam o moderno processo de produção.

Sem entrar na discussão sobre a posição progressista ou conservadora dessa concepção, é possível aplicá-la à figuração urbana da Capital Federal transmitida pelos álbuns fotográficos institucionais selecionados. A denominação de Capital Belle Époque reflete o processo de construção de uma cenografia, em que o papel principal é atribuído à visualidade. Nas imagens fotográficas de rebuscados prédios, amplas avenidas, imponentes palácios e ministérios, vistas com natureza exuberante e ordenados jardins transparece a perspectiva que caracteriza essa “époque”. Todavia, tal construção, no momento em que se transforma em representação, assume uma função ideológica. Através dela são veiculados critérios urbanos favoráveis aos propósitos e aos interesses do poder.

Ao se abrir o espaço para a entrada no País de modelos culturais exógenos se induz à importação de novos instrumentos capazes de impor ao indivíduo diferentes códigos de comunicação, fazendo-o sentir-se cidadão do mundo. Esse fenômeno se reflete também no que concerne às tendências estilísticas. O novo clima é criado graças à recuperação da arquitetura historicista europeia. Embora as edificações mais elaboradas e monumentais se

⁵⁸ Sobre a aventura da modernidade, lembramos Marshall Berman, em *Tudo o que é sólido desmancha no ar*, ou uma visão mais polêmica de Ulrich Beck *L'era dell'e* (Asterios editore, Trieste, 2001).

inspirem no estilo da *École des Beaux Arts de Paris*, nas “fachadas-modelo” da Avenida Central domina uma livre interpretação das tendências ecléticas, ainda presentes na Europa.

A introdução de formas arquitetônicas “importadas” responde ao “caráter civilizador” então atribuído ao “novo” e assimilado ao que chega do exterior. Todavia, a livre interpretação da linguagem eclética na construção da imagem da Capital, ressalva Claudia Ricci ao se referir ao estilo local, embora sirva para garantir a participação do Brasil no mundo civilizado, contribui à construção de uma identidade artística nacional. (RICCI, 2002)

Entretanto, a importação no Brasil de um comportamento e de uma estética, efeitos da euforia industrial, não encontra direta relação com o correspondente processo de modernização do sistema econômico. A industrialização do País ainda está começando. Talvez, por não obter o progresso por simples transposição mágica, torna-se possível, pelo menos em pensamento, garantir uma reprodução de sua imagem. Não é casual, nem sem relevância que em outras partes do mundo, no mesmo período, verifica-se esse mesmo fenômeno. Isso torna perceptíveis as semelhanças entre cidades remodeladas. A proposta dos mesmos modelos arquitetônicos em lugares distantes explica-se, além da ampla divulgação em revistas, com a intenção de comercializar os produtos a esses conexos, pelo fato que esses respondem, numa época de grandes transformações, aos anseios de reformulação dos critérios estéticos e ideológicos.

A moda Belle Époque, além de auspício para que o desejado “progresso” possa acontecer, coloca-se, no Brasil, como o ícone das grandes reformas nacionais. A dialética das mudanças políticas se rebate na dialética das mudanças desencadeadas pela renovação da capital. Frente às melhores condições de vida prometidas pelo projeto de embelezamento urbano torna-se necessário se apropriar de ferramentas modernas para mostrar à sociedade os efeitos produzidos. A introdução na velha estrutura colonial de uma linguagem diferente constitui o marco dos novos tempos que apela ao imaginário. Todavia, como afirma David Harvey, “nenhum desses imaginários é inocente.” (HARVEY, 2009, p. 210)

A rica crônica jornalística serve de referência a Nicolau Sevcenko para discutir em tons polêmicos e brilhantes os efeitos na sociedade carioca das novas ideias e da transformação da cidade. É necessário “mudar a imagem, além de sanear e reurbanizar”. (SEVCENKO, 1998, p. 61) No processo de “remodelação” e “embelezamento”, como os mesmos termos utilizados indicam, o maior investimento é colocado na imagem que contribui para construir a nova visualidade urbana. Essa última é o objetivo e o objeto de consumo prioritário. A cidade se limita a servir-se de assunto para sua livre representação.

Sob uma ótica social, Guy Debord, ao se referir à Belle Époque, traça um quadro político e econômico da Europa para demonstrar como as mudanças trazidas pelo progresso levaram à espetacularização da vida social, cujas consequências se repercutiram no futuro, como é o caso da Alemanha. (DEBORD, 1997) As observações de Debord, aplicadas ao Brasil, fazem refletir sobre a influência, na concretização do projeto de modernização da Capital, de fatores de ordem econômica, política, social e ideológica. Ao evidenciar as áreas mais valorizadas ou em via de valorização, os álbuns escolhidos delatam indícios de fraturas urbanas e sociais que o processo de renovação determina na estrutura da cidade.

Embora se possa questionar a importação dos modelos estrangeiros, lugar comum entre os especialistas (BRESCIANI, 2011) e a pretensa “beleza” atribuída a essa época, seja na França como no Brasil, é certo que, em ambos os países, se tal época foi bela, não foi “bela” para todos. (WINOCK, 2002, 2003) Todavia, o clima construído propicia a decisão do governo em produzir a moderna imagem da cidade se valendo do meio fotográfico como instrumento de credibilidade e de comunicação. Em relação ao momento no qual foi concebido, o modelo “Rio Belle Époque”, apresentado nos álbuns estudados, pode se identificar com a visualidade da “Capital ideal”. Através dessa, talvez, se repropõe o sonho de um novo Brasil, promessa sempre presente nas campanhas republicanas e que o advento da República não tinha até o momento cumprido.

5.1. As novas fronteiras urbanas

“Podemos falar de uma cidade barroco-escravista e de uma cidade competitivo-moderna na história urbana do Brasil. E ver um grande paradoxo. A sociedade escravista é a que mais claramente classifica e separa as pessoas. A moderna, ao contrário, fala de uma igualdade diante da lei. Mas a cidade barroco-escravista brasileira agregava mais do que apartava, enquanto a moderna é segregacionista.” Antônio Risério⁵⁹

As observações de Risério sobre a cidade brasileira contribuem para dar respostas às perguntas colocadas no primeiro capítulo. “Na passagem da capital Imperial à capital republicana, quais novos significados foram introduzidos e através de quais signos alegóricos? Quais significados hoje poderiam dar ao espaço visual do Rio Belle Époque?”

A mudança de regime do governo, embora não determine, no Brasil, o fim do Estado-nação, estimula processos de renovação e, ao mesmo tempo, de desagregação. Combinam-se,

⁵⁹ Entrevista concedida a Suzana Velasco, de O Globo, caderno Verso & Prosa, 21 de abril de 2012, por ocasião do lançamento do livro “A Cidade no Brasil” do mesmo autor, cientista social e urbanista.

assim, antigas estruturas no interior de novas montagens e reconstituições, fenômeno que se verifica no âmbito institucional, espacial e arquitetônico.

No que concerne ao Rio de Janeiro, então capital do País, no âmbito das grandes transformações acontecidas no início do século XX, incentiva-se o processo de “inclusão diferencial”. Esse termo, utilizado por Sandro Mezzadra, ao se referir à mobilidade de populações, transmigrado à área do urbanismo, define a produção e inserção de novos espaços diferenciados no âmbito de uma estrutura urbana preexistente. Tal operação, no caso do Rio de Janeiro, é relacionada à abertura da Avenida Central.

Para a construção do discurso sobre a introdução da Avenida Central no contexto preexistente, contribui a série de mapas que se referem a períodos anteriores da abertura da Avenida (AI/2 - QUADRO DE REFERÊNCIA) O traçado da Avenida Central superposto propositalmente aos antigos mapas pretende demonstrar a ruptura no tecido urbano que a intervenção devia provocar. A cidade, ao sofrer esse corte, parece ser dividida em duas partes, fenômeno que se repetirá pela abertura da Avenida Presidente Vargas.

No mesmo quadro, em paralelo, fotografias relacionadas ao período entre os anos 1913 e 1923 assumem a função de “cartografias” fotográficas, capazes de demonstrar a importância do papel desenvolvido pela fotografia nesse momento histórico. Na primeira foto, em formato de panorama, é possível apreciar a terceira dimensão, que facilita a avaliação sobre a inserção da nova Avenida no tecido preexistente. Por fim, as fotos aéreas, aproximando-se mais aos mapas, permitem visualizar o impacto causado pelo traçado rigorosamente retilíneo, capaz de introduzir uma nova forma de organização urbana.

Cada processo de transformação, no âmbito da cidade, traz consigo a reformulação dos valores territoriais. É possível constatar os reflexos dessas mudanças nos álbuns, objetos da tese. As imagens fotográficas neles contidas assumem a função de registro e, ao mesmo tempo, de normas e incentivos em relação aos novos critérios de valorização urbana das áreas favorecidas. O governo, ao selecionar e divulgar, através dos álbuns, determinadas partes da cidade, atribui à fotografia o poder de valorizar os lugares reproduzidos. Como consequência, o espaço fotografado se identifica com o solo urbano valorizado ou em via de valorização pelos investimentos públicos ou privados. É possível, então, afirmar que os espaços visualizados nas fotografias estão inseridos, diretamente ou indiretamente (como é o caso das memórias históricas e da natureza), no programa urbano estabelecido pelo governo republicano.

Através dos álbuns é possível perceber a introdução de limites e novas “fronteiras” no antigo tecido da cidade Imperial. Os novos imperativos de produtividade ligados ao capital

nacional emergente e ao internacional em expansão são os que definem os códigos e os limites das terras a “conquistar”. Isso significa torná-las “espaços produzidos” graças aos investimentos em infra-estruturas recebidos.

Para entender a construção da “realidade” operada pela representação é fundamental ter presente o conceito de “corte”. A imagem apresentada pelo álbum aos olhares do observador é sempre o resultado de um “corte”. Embora as variáveis técnicas influam no resultado da imagem, “é sempre necessário se perguntar por que tal corte e não outro? A quee a quem isso serve?”. (BOURDIEU; CHARTIER, 1988, p. 28)

O campo semântico das fronteiras é muito variado. No entanto, no processo de desagregação progressiva que caracteriza a passagem da cidade colonial à cidade moderna e à contemporânea, é possível aplicar ao organismo urbano o conceito de fronteira. Em função do contexto tal conceito assume um significado diferente. O fenômeno da partição da cidade em áreas, diferenciadas entre si pela imagem e qualidade do espaço urbano e arquitetônico, surge em função das exigências do poder que assume a forma de uma economia. A face mais visível deste poder é o governo. (AGAMBEN, 2011)

“Estabelecer um limite significa fundar um espaço, definir um ponto firme do qual partir e ao qual fazer referência, uma linha certa e estável, pelo menos até quando não se modifiquem as condições que a geraram”. (ZANINI, 1997, p. 14) Em relação ao plano de remodelação da Capital Federal, a forma escolhida para recuperar os bairros centrais e para destinar a novas funções, consiste em redesenhar os territórios segundo diferentes parâmetros urbanos, arquitetônicos e sociais.

Sob essa ótica, a Avenida Central, surgida pelo traçado retilíneo marcado, em vermelho, sobre o mapa da cidade por Lauro Muller, Ministro da Indústria, Viação e Obras Públicas, estabelece-se como uma nova “fronteira” em relação ao tecido preexistente. No álbum sobre a Avenida Central o registro do novo espaço urbano produzido representa a forma de dar visualidade a essa operação. Trata-se do início de uma nova forma de urbanismo.

No mundo latino, o ato de fundação da cidade era um ato sagrado marcado pelo corte na terra realizado pela relha do arado, rito que trazia à terra complexas metamorfoses. O Rex, sacerdote investido de poder na terra e no céu, traça mediante o uso de uma régua uma linha reta, *rectus*, que determina uma região espacial, mas também uma régua, ou seja, uma norma sobre o seu uso justo. (MEZZADRA, 2010, p. 5).

O álbum da Avenida Central abre-se com as “vistas gerais”. Nas duas primeiras imagens fotográficas, Marc Ferrez, ao se valer da luz para desenhar o traçado da Avenida

Central coloca em destaque o risco retilíneo que liga o porto à praia de Santa Lúcia. A racionalidade da economia liberal impõe à terra cortada novos significados, que ficam impressos simbolicamente na introdução de uma nova escala que a fotografia interpreta.

Como nos tempos antigos, a *regula* (régua) que serve para desenhar o traçado é também, em português, sinônimo de regra, no sentido de norma. Na imagem fotográfica construída pelo fotógrafo Marc Ferrez a própria avenida se torna a metáfora do poder ao se impor em relação ao tecido urbano preexistente.

Embora a principal função da nova avenida seja a de via de comunicação, o que o álbum evidencia, sejam nas vistas gerais ou no destaque dado às fachadas dos prédios recém-construídos, é o parâmetro de modernidade por ela introduzido. Uma das principais funções desse álbum é inserir no então discurso urbano relacionado à cidade do Rio de Janeiro o conceito de “nova centralidade”.

O significado simbólico de “limite” assumido pelo novo traçado é transmitido pelo álbum, no sentido de “assinalar o lugar de uma diferença, real ou aparente, que seja”. (ZANINI, 1997, p. 9) Lucio Costa, no plano de Brasília, se refere a essa liturgia quando, ao traçar os dois eixos cruzados, afirma: “Nasceu do gesto primário de quem assinala um lugar ou dele toma posse”. (COSTA, 1995, p. 284)

No Quadro que se refere aos prédios 128-140 da Avenida Central, (ANEXO AI/6) construído a partir das imagens fotográficas realizadas por Marc Ferrez, apresenta-se a recomposição, como numa maquete, de um trecho lateral da avenida. Usa-se como referência a planta do “Projeto da Avenida Central e Obras Complementares”, que faz parte do álbum analisado sobre a avenida.

A reconstrução a partir dos documentos fotográficos permite observar a relação dos prédios entre si e de sua escala em relação à da avenida. O resultado do conjunto arquitetônico talvez não some os valores dos adendos, mas coloca em evidência a diversidade das proporções. Para comparação e confirmação da realidade que a fotografia pode gerar, vale-se de fotografias da mesma época que ilustram a visão de outros fotógrafos ou dos mesmos, obedecendo a outras finalidades, sobre o assunto.

É possível constatar como, nas fotografias da Avenida Central, as fachadas dos prédios que ladeiam o logradouro assumem a função de “arquiteturas de limite.” As “superfícies terminais” do “bloco plástico” perdem a estrita ligação com a respectiva construção. Ao serem inseridas pela visualização fotográfica escolhida na “parede” visual que corre, de forma contínua, ao longo da avenida, as fachadas perdem a singularidade enfatizada

por Ferrez na reprodução de cada uma. Essas se tornam, assim, elementos complementares do principal cenário que é o próprio espaço urbano. (ARGAN, 2004, p.125-126)

Essa sensação se torna evidente nas duas primeiras fotos das Vistas Gerais, onde a perspectiva acentua o efeito de “murallas” assumido pelo conjunto arquitetônico, capaz de sublinhar a transição entre presente e passado. “O limite desenvolve no interior de uma cultura um papel fundamental: evidencia e torna explícitas as diferenças, nos faz compreender quando e onde uma coisa termina e outra começa”. (ZANINI, 1997, p. 51) Todavia, nas mesmas imagens, tal oposição com o passado parece colocada em questão quando franjas do tecido da antiga cidade são incluídos aos lados do moderno rasgo linear, anúncio de uma nova época.

No quadro das Vistas Gerais, (AI/4) a contextualização das fotografias e seus pontos de vista no Projeto da Avenida Central, presente no álbum, permite localizar as posições de força no âmbito da mesma Avenida e, assim, verificar a existência de uma ordem hierárquica. A concentração no mesmo trecho dos pontos de vista das quatro vistas confirma ser essa a parte da avenida mais valorizada. Como confirmação, menciona-se a divisão efetuada pela Comissão Construtora da Avenida Central em três áreas:

1º A primeira parte que vai do Porto, atual Praça Mauá, à antiga Rua General Câmara corresponde à localização de companhias marítimas como o Lloyd Brasileiro, e empresas conexas às atividades do porto como as de importação e exportação.

2º A parte central, que da antiga Rua General Câmara se estende até a Rua São José, constitui a parte mais movimentada por estarem ali instalados jornais, bancos, e também hotéis e confeitarias.

3º A parte final que se inicia da Rua São José até alcançar a Avenida Beira Mar, assume uma função institucional, estando ali concentrados prédios destinados ao setor legislativo, à arte e à cultura. (RABHA, 2008, p. 101)

No que se refere à representação das fachadas, o isolamento do contexto urbano produzido na fotografia pelo corte utilizado por Marc Ferrez, contribui para a definição de um campo visual-territorial do resto da cidade, deixado propositalmente sem fronteiras visíveis. Na sequência das imagens fotográficas é possível, em alguns casos, assimilar a combinação de signos que desenham cada fachada com o traje escolhido para representar as funções econômicas e institucionais que o prédio era destinado a refletir. O significado assumido pela posição em paralelo das imagens das fachadas, integradas por suas legendas, com as novas divisões dos lotes presentes nas plantas da Avenida Central, permite resumir a biografia da dita avenida.

Nas legendas que acompanham as imagens das fachadas são mencionados os principais autores que, de certa forma, conquistaram o monopólio dessa área central. Trata-se dos proprietários dos novos lotes produzidos e de sua correspondente edificação, como dos construtores e arquitetos que realizaram os prédios. O importante papel assumido por esse último grupo é simbolizado pela figura de Antonio Jannuzzi, que concentra as funções de arquiteto, construtor e proprietário e é o autor do maior número de prédios construídos.

A variedade dos dados que o álbum, no seu conjunto, abre como possibilidade aos interessados em fazer pesquisas seguindo diferentes caminhos. A relevância atribuída, no álbum sobre a Avenida Central, a amplas sequências de exemplares arquitetônicos de fachadas encontra um paralelo numa versão contemporânea. Trata-se da “Strada Nuovissima”, constituída por uma maquete com escala 1:1, apresentada na primeira Mostra Internacional de Arquitetura de Veneza, em 1980. Presidida pelo arquiteto Paolo Portoghesi, a mostra se denominava “A presença do passado”.

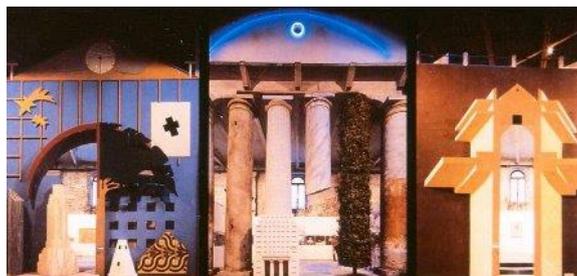


Fig. 83. Veneza. Mostra Internacional de Arquitetura. 1980. “La presenza del passato.” Projeto 2006.

A ideia do “Concurso das fachadas”, assim como a concepção de Paulo Rubens da Strada Nuova de Gênova, anteriormente mencionada, é repaginada numa leitura contemporânea. Os projetos selecionados em Veneza pertencem a 19 arquitetos de fama mundial.⁶⁰ A maneira como são apresentados produz uma avenida moderna. (SEGRE, 2006)

O elemento que aproxima essas representações, embora realizadas em tempos e lugares tão distantes, está em atribuir à imagem urbana, tanto a construída por Ferrez, no álbum da Avenida Central, como a produzida por arquitetos na Strada Nuovissima, o papel de vitrine. A função à qual são incumbidas é introduzir uma maneira diferente de ver a cidade e sua arquitetura, fazendo do novo estilo arquitetônico o símbolo da época. Da mesma forma que o álbum da Avenida Central assinala a entrada institucional do ecletismo no Brasil, a

⁶⁰ Alguns dos arquitetos que participaram são: Frank Gehry, Ricardo Bofill, Robert Venturi, Charles Moore, Hans Hollein, Oswald Mathias Ungers, entre outros.

Strada Nuovissima pretende oficializar o estilo pós-moderno, objeto de muitas polêmicas na época. (CHIAVARI, 2006, p. 7)

No álbum dos Irmãos Musso, “Vues de Rio de Janeiro”, o conceito de “limite” muda sua conotação. Na sequência fotográfica encontram-se diferentes partes da cidade, sem aparente ligação entre si. Todavia, ao olhar o tratamento dado ao conjunto está explícita a vontade de apresentar a Capital Federal como uma moderna, elegante e harmoniosa cidade. O que se diferencia do álbum anterior é a linguagem utilizada. Na leitura consecutiva do álbum é possível identificar um percurso simbólico que chama a atenção para centralidades existentes ou potenciais.

A finalidade do álbum se torna evidente ao contextualizar os diversos assuntos apresentados, a começar, na primeira folha, com a apresentação do próprio governo através dos retratos dos seus principais personagens. (AII/3) Na escolha dos elementos visualizados, desde as sedes governamentais, às modernas arquiteturas, ao porto, aos logradouros remodelados ou às recém-construídas avenidas, está presente a intenção do Estado em dar diferente sentido às permanências e atribuir às modernas construções a função de valorizar a nova malha urbana.

No mapa interpretativo é possível constatar que o álbum define como área “urbanizada” aquela que começa no limite-norte, representado pela imagem do Campo de São Cristóvão, e, num caminho interrompido por grandes vazios, se conecta com a Avenida do Mangue. A partir da Avenida Central, segue um traçado quase linear ao longo do litoral, marcado pela Avenida Beira Mar, chegando ao bairro de Botafogo, tendo um prolongamento até a Praia da Saudade. (AII/22)

O mapa interpretativo permite estabelecer a estrutura objetiva das relações entre as posições ocupadas por agentes e instituições no espaço e sua repercussão no sistema urbano. Ao contextualizar as imagens fotográficas contidas no álbum é possível obter a configuração da posição das forças no território e o princípio da hierarquização mais favorável aos interesses dessas. Uma vez indexadas as imagens segundo as categorias relativas ao assunto nelas representado e localizadas no mapa de referência se mostram as posições de força do mesmo governo no território.

Das 34 imagens fotográficas que compõem o álbum acima mencionado, 15 fazem parte do grupo **AI**, Arquitetura Institucional. Entre essas, 9 representam as sedes governamentais, enquanto as restantes se referem às “modernas” sedes de instituições públicas relacionadas ao setor financeiro, legislativo e cultural. O discurso sobre a

continuidade e ruptura em relação ao regime anterior pode ser analisado a partir das escolhas efetuadas pelo governo republicano em relação aos prédios e áreas utilizadas como sedes ministeriais.

Os ministérios da Guerra⁶¹ e da Marinha encontram lugar em prédios já em usos pelas forças armadas. A conveniência dessas instituições em manter posições estratégicas em relação ao controle da cidade, faz prevalecer a decisão de reformar antigos estabelecimentos. O prédio destinado a se tornar o Ministério da Marinha encontra-se no mapa arquitetural do Rio de Janeiro, de João da Rocha Fragoso, realizado, em 1874, e identificado como “Escola da Marinha.”



Fig. 84. Ministério da Marinha (Álbum Musso). FBN.

Fig.85. Escola da Marinha, Mapa Arquitetural do Rio de Janeiro. 1874.

Pela rapidez com a qual acontece a mudança de governo, optam-se como sedes do governo prédios de prestígio, pertencentes ao Império. É o caso, na área central da cidade, do Ministério de Justiça e Negócios Interiores⁶², como do Ministério das Relações Exteriores.⁶³ Encontra-se, também, no antigo centro, o Palácio do Ministério da Fazenda⁶⁴, resultado de uma reformulação da antiga Escola de Belas Artes. Na Praça da República permanece, uma vez remodelado, o Palácio da Prefeitura Municipal, aí estabelecido desde a época de Dom João VI. A construção situada na Praça XV, projetada pelo engenheiro Francisco Pereira Passos, durante o período do Império, por ser destinada aos Correios, serve, na República, ao

⁶¹ Com a proclamação da República o Estado-Maior do Exército, criado em 1896, e o gabinete do Ministro do Exército se instalaram no quartel general. As novas instalações foram inauguradas em 1910, pelo Ministro Hermes da Fonseca.

⁶² A transformação do prédio em Ministério do Interior deve-se ao engenheiro Francisco Pereira Passos, autor da reforma da casa do Visconde do Rio Seco. (SANTOS, 1977, p. 70)

⁶³ O Palácio de Itamaraty, residência dos condes de Itamarati (1851-1855), foi adquirido, em 1889, pelo Governo Provisório como sede da Presidência da República até que essa foi transferida ao Palácio do Catete, em 1897. Após essa data, o edifício se tornou a sede do Ministério das Relações Exteriores. (Guia da Arquitetura Colonial Neoclássica e Romântica no Rio de Janeiro, 2000. p. 74)

⁶⁴ O prédio sede do Ministério da Fazenda, projeto de Grandjean de Montigny por ser a Academia Imperial de Belas Artes, inaugurada em 1826. O prédio que, no original, possuía dois pavimentos somente no pórtico central, em 1882, teve a complementação de um segundo andar nas suas partes laterais, como está nesse registro fotográfico. (“Uma cidade em questão I: Grandjean de Montigny e o Rio de Janeiro”. p.146-147)

Ministério de Agricultura e depois ao então Palácio do Ministério da Viação e Obras Públicas. (SANTOS, 1977, p. 70)

É importante lembrar que junto a obras de recuperação dos imóveis mencionados, os logradouros em sua volta fazem parte das reformas urbanas no âmbito do Plano de Pereira Passos. Tal complementariedade é documentada pelas imagens fotográficas que os retratam, nas quais se vê a preocupação do fotógrafo em dar destaque à ordem e à organização resultantes da obra de remodelação do espaço.

A escolha do Palácio Presidencial,⁶⁵ no Catete, bairro, até então afastado do coração da cidade, não se limita a uma opção política por se contrapor ao antigo Paço Imperial. Essa localização assume o papel de legitimar a expansão da cidade nessa nova direção. No desenho desse novo plano urbano, que as sedes do governo sugerem, assume um papel fundamental a construção da Avenida Beira Mar, constituindo o incentivo à valorização dessa parte da cidade. Como ulterior confirmação da visão urbana do então governo, lembra-se a escolha do prédio destinado ao Ministério da Agricultura, situado na Praia da Saudade. Essa decisão é o resultado dos mesmos interesses que motivaram a Exposição de 1908, do qual o palácio é fruto.

Sobre a categoria “Arquiteturas Institucionais”, ao longo da Avenida Central, os pontos de vista das imagens se tornam mais densos, até criar um quase arquipélago, capaz de qualificar a nova centralidade. Tratam-se dos novos prédios, como a Biblioteca Nacional, o Teatro Municipal, a Caixa de Amortização, o Palácio Monroe, entre outros. Esses constituem o conjunto arquitetônico monumental integrado à Avenida Central com a função de lhe atribuir uma história capaz de ser reconduzida a uma identidade nacional.

A função exercida pela categoria das Arquiteturas Governamentais é manter o fortalecimento do antigo centro, semeado de importantes pontos de referência. Ao observar a categoria “Logradouro”, constata-se que a Avenida Central consolida-se na moderna função de *leadership* em relação à estrutura da cidade. É simbólica a foto do Hotel Avenida, cujo conjunto arquitetônico é um exemplo significativo da moderna “centralidade” da Avenida Central, devido à multiplicidade de suas funções. Além do hotel, estão concentradas no mesmo prédio, atividades comerciais e a sede da estação da Companhia Ferro Carril Jardim Botânico.

⁶⁵ O Palácio Presidencial foi construído no Império (1858) pelo barão de Friburgo e reformado pelo engenheiro Aarão Reis, para se tornar, em 1897, sede do Governo Federal. (Guia da Arquitetura Colonial Neoclássica e Romântica no Rio de Janeiro)

Verificam-se, nesse álbum, os resultados do processo de expansão das fronteiras da Avenida Central desenhadas no álbum anterior. São testemunhas disso, a valorização das ruas próximas (Rua da Carioca, Praça Tiradentes, Rua Uruguayana) e a conexão, através da Avenida do Manguê, com as áreas em direção norte e com a Avenida Beira Mar em direção sul.

A narrativa do terceiro álbum, produzido em ocasião do centenário da Independência, apresenta forma e composição diferentes. Embora a razão circunstancial, ligada ao objetivo político da publicação, contribuía para mudar o estilo e o ritmo de sua narrativa, o que mais interfere na linguagem fotográfica do próprio álbum é a nova escala urbana adquirida pela cidade.

Em relação à visão urbano-fotográfica, como afirma Kevin Lynch, “a continuidade e a visibilidade são qualidades cruciais”. Não é necessário que os limites sejam sentidos para que devam ser “impenetráveis”. Existem formas diferentes de limites que podem ser costuras ou cortes. O importante é analisar os efeitos produzidos. (LYNCH, 1971, p. 75)

Ao comparar o amplo conjunto de imagens fotográficas que compõem esse terceiro álbum com o presente, nos anteriores, observa-se que os espaços até então retratados permanecem. A repetição dos mesmos assuntos, como é o caso da Avenida Central, mesmo em mudadas condições, é sinal de fortalecimento do novo plano implantado. No entanto, no período intercurso, novas áreas se desenvolvem fazendo que essas se tornem importantes pontos de referência no processo de extensão da cidade. A orla marítima se torna o principal elemento condutor desse processo.

No mapa interpretativo denominado: “Situação fotografias panorâmicas no Rio de Janeiro” (AIII/4), encontram lugar vinte e oito imagens. Mais quatro fotos do álbum pertencem a mesma categoria, mas se encontram fora do mapa de referência como as duas que retratam a Lagoa Rodrigo de Freitas. Nas vinte e oito fotografias mencionadas, o elemento comum é o mar, que se coloca como o novo limite. Quatorze fotografias têm como principal objeto de visualização a enseada de Botafogo.

Ao tratar de planejamento, expansão e revitalização urbana, concorda-se com o que afirma Mezzadra: “traçar limites é um gesto produtivo, podemos dizer criativo”. (MEZZADRA, 2010, p. 1) Ao observar a Avenida Central como estrutura alternativa ou em contraste ao tecido pré-existente, a construção de limites corresponde à quebra de limites anteriores. No antigo centro, a progressiva mudança de usos, em particular no que se refere à residência, corresponde a sua migração para áreas que assumem a especificidade dessa função. Os novos bairros residenciais visualizados nesse terceiro álbum se referem

especificamente à diretriz sul, desde Santa Teresa, Lapa, Glória, Flamengo, Botafogo até alcançar as praias oceânicas. Nas vistas também são consideradas as praias da zona oeste, como Sepetiba, ou da zona norte, como Paquetá e Ilha do Governador, entre outras. A presença dessas imagens tem a função de valorizar a paisagem como patrimônio real e potencial do Distrito Federal.

Ao longo dessa segunda década e, em particular, entre 1919 e 1922, quebram-se as fronteiras até então estabelecidas entre áreas urbanas, suburbanas e rurais. Ao finalizar a fase de grandes transformações do centro da cidade, abrem-se novas frentes. Ampliam-se, assim, os limites visuais para se dar a conhecer grande parte do território do Distrito Federal, não considerado, até o momento, como urbano. Nessa corrida especulativa, do qual o álbum é documento, está ausente a outra parte da cidade, não retratada pelos conjuntos escolhidos. É possível constatar a dimensão do “outro” território urbano em relação ao retratado através da comparação no mapa de referência que funciona como o negativo na fotografia, separando as áreas de luz com as de sombra.

Os grandes investimentos em determinadas áreas em detrimento de outras adquirem, no plano da visualidade, formas, extensões e repartições que dão lugar a um plano informal, que é resultado, porém, de um documento institucional como o álbum em objeto. Os efeitos de tais desequilíbrios, além de construir novas fronteiras econômicas e sociais entre partes da cidade, repercutem no desenvolvimento de toda a estrutura urbana, com reflexos percebíveis até os dias de hoje.

Fazem parte desse terceiro álbum, duas amplas vistas panorâmicas onde se tornam perceptíveis importantes partes da cidade. Todavia, a fotografia desenvolve o papel para o qual tinha sido escolhida. Ao evidenciar algo, deixa no escuro, ou em meio tom, outras partes da cidade. Também a topografia contribui para construir a visualização desejada. Embora não sejam edificadas muralhas simbólicas, como as fachadas da Avenida Central, no âmbito do antigo centro existem partições, como demonstra na foto a presença do morro do Castelo, lembrança simbólica de seus últimos dias.

Por meio da escolha e localização dos pontos de vista situados nas alturas, os fotógrafos fazem uso da visualidade como fronteira, a fim de mostrar os novos limites alcançados pela cidade do Rio de Janeiro. A integração da paisagem construída com a natural é outro meio explorado para diminuir e até neutralizar as diferenças qualitativas e sociais entre áreas urbanas.

O objetivo que leva o fotógrafo a traçar, mesmo que visualmente, as novas fronteiras é o de reconhecer e legitimar o território até então urbanizado. A fotografia se torna, então, o

instrumento capaz de favorecer o controle desse processo de expansão da cidade do Rio de Janeiro. No final do álbum, em guisa de conclusão, está colocada a carta do Distrito Federal. Isso parece chamar a atenção do leitor sobre a extensão alcançada pela cidade que chega, em alguns pontos, a se aproximar dos limites desenhados na carta.

5.2. Cidade ideal, cidade modelo

“A ideia de cidade ideal está profundamente arraigada em todos os períodos históricos”.
(ARGAN, 1998, p. 73)

As condições no Brasil, entre 1889 e 1930, determinam uma transformação do País que, iniciada pela abolição da escravidão e pelo evento da República, favorece o processo de construção de uma sociedade de tipo capitalista urbano-industrial. A principal aspiração da classe, então, em ascensão é absorver e/ou se apropriar de novas ideias e formular próprios modelos. As ideias, talvez utópicas, que o paradigma da modernidade, importado da Europa, traz consigo estimula a pensar na edificação de uma diferente “realidade brasileira”, embora, no início, os projetos não consigam se concretizarem. Todavia, a partir de 1903, mesmo perseguindo da mimese europeia, as grandes transformações urbanas modelam a nova capital da República, na imagem em que a nova sociedade em formação possa se refletir.

O modelo “Rio Belle Époque” pode ser pensado, de um lado, como imagem ideal, no sentido de representar o sonho de um novo Brasil, cumprimento da promessa que o advento da República trouxe consigo. Segundo uma visão atual, tal modelo produzido através das imagens fotográficas contidas nos álbuns assume a função de documento “histórico”, por ser o resultado das circunstâncias políticas, econômicas e sociais que o produziram.

Para pensar em um modelo urbano a partir das imagens é referência importante o conceito atribuído à “cidade-ideal”. Nas pinturas renascentistas que a retratam, encontra-se a melhor tradução do ideário urbano dessa época. Tais representações marcam, especialmente na Itália, o início da Idade Moderna. O conteúdo simbólico da também denominada “cidade-modelo” é relacionado às culturas e construído através da “visibilidade”. (ARGAN, 1998, p. 74) No Renascimento, período caracterizado pelo desenvolvimento de conhecimentos científicos carregados de uma força inovadora, surge a perspectiva. Em condições similares de desenvolvimento tecnológico, nasce em meados do século XIX a fotografia.

Em correspondência a momentos de grandes transformações se verifica a modernização das técnicas de representação e, paralelamente, a valorização das imagens, a quem se recorre para retratar a cidade à força simbólica da iconografia. Nessa encontra-se o meio capaz de introduzir na sociedade os valores renovados. O efeito de maior aderência formal à realidade, obtido nas antigas representações da cidade ideal por uma composição perspectivada, construída através da projeção matemática, se renova suscitando o mesmo impacto com o advento da fotografia.

Nas pinturas renascentistas, a imagem da cidade se apresenta como ícone de perfeição, reflexo da sociedade perfeita, alcançada pelo Bom Governo que traz prosperidade ao território. Trata-se de uma operação de estética urbana. Ao surgimento de uma nova ideologia correspondem mudanças na maneira de interpretar o espaço urbano, através do uso de técnicas inovadoras. (MARCHI; VALAZZI, 2012)

No Brasil, as grandes mudanças políticas, econômicas e culturais que acontecem no final do século XIX, incentivam o Governo a procurar nas técnicas novas formas capazes de lhe garantir maior visibilidade. A fotografia assume, portanto, a função exercida pela perspectiva, no Renascimento. Na imagem “ideal” da Capital remodelada encontra-se a concretização dos ideais de ordem e progresso que a República assumiu como principais objetivos do seu governo.



Fig. 86. Cidade Ideal – Urbino, Galleria Nazionale delle Marche. (Itália)

A presença exclusiva de palácios aristocráticos nas representações da cidade ideal renascentista mostra o pleno controle que o Estado absolutista tem do território urbano. Isso explica o fato de a cidade parecer limitada a poucas ruas, ou simplesmente a uma praça. Nos álbuns fotográficos institucionais, os critérios que ordenam a construção do Rio Belle Époque, através da cuidadosa seleção dos objetos representados, são demonstrativos da política de intervencionismo e controle, da qual o Estado se serve nas grandes obras públicas, em conjunto com o poder econômico.

Outro elemento que aproxima os dois exemplos mencionados, apesar das circunstâncias, tempos e lugares tão longínquos e diferentes, é a aspiração à monumentalidade e soberania, signos do poder. Para encontrar formas que permitam transmitir tais mensagens recorre-se, nas duas representações, à representação de áreas urbanas “nobres”, destinadas à circulação e convívio das classes abastadas. O efeito simbólico se torna mais evidente, em ambos os modelos, quando a cidade aparece muda, deserta, com a total ausência de sua população.

No âmbito da história urbana, as pinturas renascentistas sobre a cidade ideal, são definidas “utopias urbanísticas”. Sua primeira finalidade era, talvez, decorativa, enquanto representações-modelo, sem o objetivo de sua concreta realização.



Fig. 87. Reurbanização da Av. Rio Branco (Prefeitura do Rio de Janeiro, 2014)

Fig. 88. Cidade Ideal Baltimore. (USA)

David Harvey, ao analisar o pensamento utópico no mundo contemporâneo faz referência à longa tradição em que cidade e utopia são temas que se cruzam alimentando o ideário de renovação. (HARVEY, 2009, p. 207) Desde a República de Platão, a representação da cidade é escolhida como modelo urbanístico teórico para definir a forma, mas também as modificações da própria sociedade.

Na motivação que justifica a decisão de elaborar um novo modelo urbano está sempre presente a crítica sobre a cidade existente, incapaz de absorver as transformações em ato. Não é diferente o caso dos álbuns estudados. A construção do modelo “Rio Belle Époque” se apresenta como a proposta que se contrapõe à tradição e ao conservadorismo do passado. Para esclarecer o que se entende, nesse contexto, por modelo nos valem da definição postulada por Françoise Choay, em contraposição à regra: “Um objeto autônomo que ignorando o contexto e varrendo as coações espaciais e as articulações das construções próximas existentes, se apresenta como um signo, uma forma suficiente a si mesma”. Em relação ao seu uso, Choay considera o modelo como uma “disposição espacial que pode ser considerada em si ideal e reproduzível”. (CHOAY, 1985, p. 48) O ato de planejar ou projetar

significa pensar algo de novo para inserir no tecido existente. O objetivo do plano, segundo a autora acima mencionada, se reduz, então, a colocar em evidência algo, fixar um marco, oferecer uma imagem.

O projeto que se propõe tomando a renovação da Capital federal como principal marco do então governo republicano explora como modelo a imagem do Rio de Janeiro produzida pelos álbuns. Neles se encontram a “disposição espacial que pode ser considerada em si ideal e reproduzível”, como também os paradigmas arquitetônicos e urbanos da nova época.

5.3. O plano visual

O núcleo principal do novo modelo urbano identifica-se com o campo constituído pelo conjunto de fotografias, pertencentes aos três álbuns, que visualizam a Avenida Central. Nesse espaço privilegiado, a racionalidade introduzida pelo sistema econômico daquele momento se reflete na concentração geográfica de interesses políticos, industriais e financeiros. Nas ilustrações fotográficas dos três álbuns as diversas interpretações do objeto visualizado confirmam o importante papel exercido pelo novo logradouro.

Para a construção de um plano, como antes mencionado, é preciso “colocar em evidência algo, fixar um marco, oferecer uma imagem”. (CHOAY, 1985) A operação “Avenida Central” constitui o fulcro do plano urbano concebido pelo governo republicano em relação à Capital Federal. A correspondência observada entre as imagens fotográficas presentes nos álbuns estudados e os projetos executados pelo Estado, ao longo do período que se estende de 1904 até 1922, leva a afirmar a existência de um plano, mesmo simbólico, que se torna o modelo dessa nova fase de urbanização da cidade.

Faz parte da política dos governos que se sucederam o conjunto de operações que definem as práticas urbanísticas utilizadas. Podem-se colocar como exemplos desde a gestão e administração do solo urbano por parte do Estado, como a abertura de novas “Avenidas”, a escolha das diretrizes de expansão, a valorização “urbanística” da paisagem, as diversas formas de aliança entre entidades públicas e particulares.

Na elaboração dos dados obtidos pelos álbuns estudados na pesquisa, torna-se claro que o Estado, ao evidenciar determinadas partes ou objetos da cidade, demonstra o interesse em construir uma nova estrutura autônoma em relação à preexistente. Esta última serve como base sobre a qual edificar novas articulações que permitem à moderna cidade ser autossuficiente. Na decisão de deslocar a sede dos poderes da antiga Praça XV, símbolo do

Império, a razão política não é determinante. O que mais pesa na nova articulação da cidade é a produção de novo espaço urbano se sobrepondo ao tecido preexistente.

Na complexa organização de dados oferecidos pelo álbum sobre a Avenida Central é possível se defrontar com o principal motor cuja ação age com efeito transformador em relação à lógica da estrutura urbana preexistente. Trata-se da introdução de um novo mecanismo capaz de fazer funcionar o sistema como um todo e que se reflete na concepção do álbum.

O compromisso assumido pelo governo republicano em contrapartida aos empréstimos estrangeiros para realizar as principais obras, como a do Porto, é mudar a organização e a gestão da cidade em função de valores baseados nos modernos critérios econômicos que, de fato, correspondem aos interesses dos novos poderes. Embora “Ordem” e “Progresso” sejam as bandeiras simbólicas utilizadas para convencer a sociedade sobre a validade dos projetos transformadores, na produção do álbum sobre a Avenida Central, em particular, se reflete a nova forma de atuação do governo. Trata-se de um trabalho, quase didático que fornece os resultados mais significativos da operação realizada. A fotografia serve para valorizar a concepção moderna de espaço em relação ao seu entorno, assim como suas arquiteturas. O próprio álbum mencionado é a forma encontrada para persuadir o leitor sobre a validade do novo conceito de centralidade introduzida na estrutura urbana.

Ao comparar tal exemplo com representações de avenidas construídas em épocas de grandes transformações em outros países, encontra-se como denominador comum a concepção de um eixo cívico-monumental.



Fig. 89. Buenos Aires, Avenida de Mayo c. 1900. Sociedade Fotográfica Argentina de Aficionados.
Fig. 90. Paris, Rue de l'Opéra c.1870.

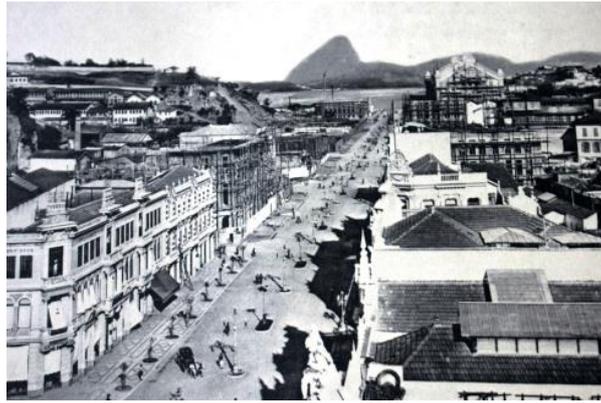


Fig. 91. Avenida Central - Vista para o Sul. Marc Ferrez. IMS

Todavia, as representações “oficiais” da Avenida Central, realizadas por Ferrez e presentes no álbum selecionado, propõem uma narrativa diferente, devido ao próprio contexto. Por não possuir um pano de fundo, uma praça ou um monumento, como nos casos de Rue de l’Opera (1876) ou da Avenida Primeiro de Mayo (1900), as imagens produzidas por Ferrez oferecem uma interpretação da função para a qual foi pensada a Avenida Central, a ligação direta entre mar e mar. Ao redesenhar a perfeita linearidade do traçado, a fotografia tomada do alto de um prédio da mesma avenida escolhe como foco de sua perspectiva o monumento natural cuja dimensão mais se adapta à nova escala, o Pão de Açúcar.

O quadro obtido pelo conjunto das quatro Vistas Gerais, ao passar da escala das vistas panorâmicas à da visualização “interna” do logradouro, além de transmitir o sentido de movimento que acompanha o deslocamento do olhar do fotógrafo, ao passar do geral ao particular, enfatiza o “campo” territorial produzido como novo polo urbano.

O resultado mais evidente da lógica de modernização que as imagens fotográficas documentam é a implantação de uma progressiva hierarquia entre partes da cidade. Sobre a dicotomia entre o velho e o novo, tema explorado no discurso político da época e assunto sobre o qual muito foi escrito, é interessante retomar a posição assumida por Paula De Pauli (DE PAULI, 2013). O que o modelo oferecido pelos álbuns sugere é que a real divisão que se cria no âmbito da estrutura urbana preexistente é o resultado de um diferencial econômico.

O programa de saneamento e remodelação da Capital Federal, ao atingir determinadas áreas em detrimento de outras, em função dos específicos caracteres qualitativos e de localização dos terrenos ou dos imóveis, gera um rendimento diferenciado. A variação é em função dos valores refletidos, como o acesso aos serviços (água, gás, luz e esgoto) e aos equipamentos e transportes. Ao visualizar os logradouros remodelados, percebe-se a preocupação dos fotógrafos em inserir, no quadro visual, detalhes referentes aos novos

serviços introduzidos. São frequentes as alusões a elementos que compõem a iluminação, pública ou particular, e aos meios de transporte, por vezes sugeridos apenas pela visão das linhas dos trilhos.

Além da Avenida Central, são definidas pelos álbuns em objeto, como áreas “fortes”, em função da concentração de fotografias, as áreas centrais próximas à Avenida Central ou ao redor da Praça XV, ou ainda as áreas em que estão localizadas as sedes governamentais, como as próximas da Praça Tiradentes e da Praça da República. Tais espaços urbanos, ainda que renovem ou mantenham a fisionomia arquitetônica anterior, se beneficiam das amplas reformas dos logradouros, do comércio e da facilidade de comunicação e transportes.

Através das fotografias, o modelo “Rio Belle Époque” que se vem construindo assume um uso ideológico intencional. A mensagem que os álbuns pretendem comunicar parece se estender além do período documentado. Nas tendências sugeridas encontram-se as linhas da futura evolução urbana. Um exemplo disso é o princípio do processo de descentralização. O ritmo assumido pelo processo de urbanização torna-se evidente na comparação entre imagens fotográficas de diversos períodos. Esse incipiente dinamismo e as suas consequência na organização urbana constituem a maior diferenciação em relação ao período anterior.

O objetivo inicial da tese de criar o “modelo” Rio Belle Époque tem como finalização sua possível reconstituição simulada. Essa ideia nasce a partir do projeto “O Castelo de cartas”, do arquiteto Luiz Fernando Franco. Trata-se da reconstrução virtual do morro do Castelo, a partir da construção da sequência ordenada de configurações cada vez assumidas pelo morro. (FRANCO, 1997)

Porém, no desenvolvimento do projeto, a complexidade da ambiciosa proposta teve que se confrontar com a real situação da pesquisa. Devido ao engajamento necessário para uma ulterior elaboração digital, prefere-se deixar a outros interessados a decisão de avançar ou não nesse caminho.

Ao analisar os resultados obtidos após o tratamento dos dados contidos nos álbuns, considera-se que mais do que um modelo, no sentido da forma física, o conjunto das imagens se apresenta como um “Plano visual” da cidade. Tal denominação se inspira na forma de modelar pensada por Lynch, que atribui a esse plano a função de controle e de preparação em vista da redação do plano urbano. Nessa fase anterior ao plano definitivo são colocadas em evidência as imagens públicas mais significativas e os principais problemas e possibilidades visuais como os elementos críticos e de verificação. (LYNCH, 1971, p.136138)

Ao ser aplicado aos álbuns, o objetivo direto da operação pensada por Lynch muda, mas permanece o mecanismo. No novo contexto, ao mostrar os resultados obtidos pela visualidade obtida através as imagens fotográficas contidas nos álbuns escolhidos, o Plano Visual permite dar destaque ao projeto urbano desenvolvido pelo governo republicano e que os álbuns tinham a função de divulgar.

As funções desenvolvidas por tal plano são:

- Dar destaque a determinados espaços, arquiteturas ou paisagens como pontos de referência;

- Construir uma hierarquia visual das vistas

- Evidenciar unidades temáticas territoriais, em função do uso das categorias (áreas institucionais, de negócios, comerciais, residenciais, paisagísticas);

- Determinar pontos nodais (como encontros, cruzamentos, superposições, interpelações entre o novo e o preexistente);

Ou seja, considera-se o “plano visual” como instrumento de conhecimento urbano que ensina a “olhar” a cidade, a relacionar suas partes, tendo como resultado o desenvolvimento de um sentido crítico no observador.

CONCLUSÃO

“De uma cidade não aproveitamos as suas sete ou setenta e sete maravilhas, mas a resposta que dá às nossas perguntas.”

Italo Calvino⁶⁶

A opção de olhar a cidade através de suas imagens fotográficas contidas em álbuns institucionais representa o caminho para encontrar respostas às tantas perguntas que o Rio de Janeiro e sua história sempre nos colocam. Todavia, por ter privilegiado “viver na dimensão livre e mutável das imagens”, como afirma Argan, em lugar da “dimensão estreita, imutável, opressiva, cheia de arestas das coisas”, foi preciso construir uma base teórica suficientemente articulada para dar conta do universo visual privilegiado. Não está claro se foram dadas as respostas às tantas perguntas colocadas ao longo do percurso. Todavia, essas serviram de estímulos para que outras novas fossem postas. Suas soluções estimulam o pensamento acerca da direção que o caminho deve tomar.

A principal razão da tese é seu valor experimental. A escolha de trabalhar com o dispositivo fotográfico permitiu avaliar as possibilidades dessa “extraordinária máquina de produzir em série imagens-objeto mais próximas dos produtos industriais do que das realizações artesanais ou das obras artísticas,” como observa Maria Teresa de Mello. (MELLO, 2012, p. 13)

O sentido de experimentação está presente desde a construção de seu arcabouço teórico metodológico, compreendendo a leitura das fotografias, como o trabalho gráfico de contextualização das imagens nos mapas de referência, à construção dos mapas interpretativos, até à concepção de modelo enquanto “plano visual” da cidade.

Sobre a validade ou não das escolhas realizadas deixa-se a discussão aberta. Essa última, qualquer que seja seu nível crítico, está bem aceita por ser, certamente, enriquecedora. Faz parte da experimentação a intenção de levantar objeções, sugestões e propostas. A produção da tese é um caminho muito solitário.

Em relação ao aspecto teórico metodológico, o encontro de diversas disciplinas, favorecido pelo assunto tratado, permitiu que a leitura dos álbuns se tornasse uma ação agregadora de diferentes pontos de vista que abrangem diversas áreas. Ao se familiarizar com

⁶⁶ CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Tradução de Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 20.

os pensamentos de historiadores, críticos, fotógrafos, arquitetos, literatos e poetas interessados em lidar com as imagens, utilizaram-se seus discursos como fontes para elaborar o arcabouço que assume a função de esqueleto do projeto de tese e de inspiração para eventuais pesquisadores que queiram perseguir nesse rumo. O processo de tradução dessa variada bagagem num discurso urbano contribuiu, de fato, para levantar mais dúvidas e questões do que afirmações. Ao revisitar territórios que outros já percorreram descobrem-se partes ainda pouco exploradas que suscitam o desejo de nelas se aventurar.

Para abrir novos caminhos, a primeira medida é conhecer a estrutura do instrumento de trabalho escolhido, no caso da pesquisa, o álbum. Ao analisar sua inserção na história da cidade, ele se torna documento. O estudo da atuação do álbum fotográfico urbano no contexto europeu do final do século XIX apresenta características e peculiaridades significativas, como também analogias em relação às experiências brasileiras. Essa possível comparação permitiu enriquecer a leitura dos álbuns, objetos da pesquisa.

Ao privilegiar o “álbum fotográfico institucional”, a pesquisa pretendeu sublinhar a diferença entre fotografia privada e fotografia pública. Nesta última o Governo é posto como agente principal da história de cidade. Ele atua no espaço urbano, o transforma, o representa para participar da construção de sua imagem e de seu modelo. Este último, buscando se afirmar, assume a função de representação social. Nas imagens fotográficas públicas o que a pesquisa pretende extrair “não (é) o valor em si, mas a atribuição de valor”. (ARGAN, 1998, p. 228) Pela estrita relação dos álbuns fotográficos institucionais, objetos da tese, com o poder, na figura de comitente, eles assumem a função de mediadores. Na “política das imagens”, explorada pelo governo republicano, não é o verdadeiro ou o falso que está em questão, mas o que é útil ou prejudicial ao poder. No contexto político de então, os álbuns, além de meios de divulgação, têm o papel de dispositivos capazes de induzir a visualização do leitor sobre os elementos capazes de compor o plano urbano desejado pelo comitente.

A necessidade prática que a imagem satisfaz, por se colocar como a imediata demonstração visual de um determinado acontecimento, se repropõe, também hoje, no processo de “visualização induzida”, dando crédito a formas publicitárias construídas pelo “moderno” design. De fato, tal atitude, como nos álbuns escolhidos pela pesquisa, se baseia na constatação do que “se o belo agrada, pode servir como meio de persuasão”. (ARGAN, 2004, p. 45)

A explicação do poder atribuído aos álbuns vem da consideração de que a imagem não age diretamente sobre a ação, mas sobre as intenções; não transmite significados conceituais, mas usa a persuasão como exercício de autoridade. Esta se torna evidente nos

critérios seletivos utilizados na escolha das imagens da cidade a serem publicadas nos álbuns, ou seja, ao decidir entre o que deve ser visto e o que deve ficar ausente.

A primeira afirmação-hipótese colocada pela tese é serem os álbuns escolhidos a representação oficial da remodelada Capital Federal, enquanto forma para legitimar o poder e para ser substituída pelo retrato do Imperador Pedro II. Para que esse quadro pudesse se refletir na leitura dos álbuns, foi necessário contextualizar a história de cada álbum no momento político, econômico e cultural correspondente à sua publicação. É, assim, possível demonstrar como cada álbum é o espelho do correspondente governo, e a visualidade urbana muda ao se adaptar às circunstâncias históricas. Da mesma forma, as imagens fotográficas estão ligadas à biografia de cada autor que as produziu, assim como ao circuito fotográfico da época com o qual o autor se relaciona.

Do ponto de vista metodológico, embora, num primeiro momento, a possibilidade de operar com três álbuns parecesse bastante complexa, devido à diferença de escala e à grande quantidade de imagens a ser tratadas, no decorrer do trabalho, o aparente problema se tornou solução. O conjunto dos três álbuns consegue dar conta do desenvolvimento da cidade do Rio de Janeiro ao longo do período denominado Primeira República. Cria-se, por meio das imagens, uma relação direta entre as transformações acontecidas e a gestão urbana do novo regime.

A decisão de adotar os três álbuns como fontes principais da pesquisa encontrou apoio no uso de séries como condição fundamental para a compreensão do material visual. Torna-se, assim, possível confrontar estruturas semelhantes com conteúdos diferentes, embora tratem do mesmo assunto e sejam realizadas em diversos períodos e por vários autores. O jogo de variáveis e constantes que fazem parte dessa complexa equação desperta o interesse por uma solução promissora.

O principal resultado obtido pela experimentação da metodologia utilizada foi fazer dos álbuns um documento com perfil urbanístico. A partir de uma análise baseada no conceito de representação de Chartiere, e, no que se refere à leitura das imagens, no método de Rosalind Krauss e na descrição fotográfica de Ana Maria Mauad, a contextualização dos dados dos álbuns no mapa de referência serviu para obter a visualização geral do plano subjacente.

O álbum “Vues de Rio de Janeiro: Brésil”, pela dimensão e a variedade dos dados, foi escolhido como protótipo. Nele foram experimentados e aplicados diversos métodos mencionados, assim como os de restituição gráfica com a finalidade de verificar a transformação do álbum fotográfico em projeto urbano. Dessa forma, a leitura, como a

interpretação, se torna mais direta, mesmo para quem não tem conhecimento profundo sobre a época.

As hipóteses colocadas na apresentação foram demonstradas ao longo da pesquisa, como o reconhecimento da capacidade dos álbuns de transmitir a memória neles depositada. No final do trabalho, ao verificar os resultados obtidos, percebe-se que, talvez, não são exatamente aqueles que estavam previstos no início. Todavia, nem por isso eles são menos significativos. As mudanças acontecidas ao longo da pesquisa servem para confirmar sua dinâmica em se aproximar aos objetivos prefixados, sem perder seu rigor.

Os mapas interpretativos dos três álbuns escolhidos refletem uma visão da cidade constituída por elementos pontuais emergentes, símbolos do poder, que hierarquizam o espaço em sua volta e espaços aos quais a própria visualização atribui valor. Tal “modelo” visual verifica o que foi postulado na segunda hipótese, por se identificar com a imagem metafórica do poder.

Nos mapas interpretativos são focalizadas determinadas áreas do antigo centro, a nova centralidade, constituída pela Avenida Central e a diretriz preferencial de expansão, onde a paisagem ocupa sempre mais espaço. Ao passar do primeiro ao terceiro álbum, a proporção, número de imagem - espaço ocupado, ao confrontar as proporções relacionadas ao centro da cidade, com as que se referem à sua expansão, se inverte.

A decisão de fazer apelo ao “Plano visual” em lugar de um modelo constituído por uma imagem física surge pelo fato de se tomar consciência de que a cidade que se apresenta através dos álbuns escolhidos, mais que uma imagem material, é uma ideia de projeto. Esse é constituído por múltiplos objetos e formas, desconectados entre si no mapa físico, mas que apresentam ligações que não são obrigatoriamente de vizinhança.

Outro fato que confirma a escolha do “plano visual” é que esse instrumento consegue refletir a linha de ação do governo ao longo dos três álbuns em objeto. O processo de reestruturação da Capital Federal procede segundo uma diretriz contínua que se transmite ao mudar de governo, desde o programa do Presidente Rodrigues Alves ao Plano de Carlos Sampaio, realizado durante o governo do Presidente Epitácio Pessoa. Isso quer dizer que existe, ao longo desse período, uma visão planejadora de longo prazo.

A aplicação das categorias e subcategorias às imagens fotográficas contidas nos álbuns e a relação que criam entre si ajuda a entender a imagem da cidade construída através de suas principais variáveis. A mudança determinante que diferencia a cidade Imperial da Capital Federal é a transformação do espaço urbano em território de comunicação. A estrutura da nova Capital Federal se apóia nas principais avenidas que se desenvolvem

segundo um andamento linear. Ao observar o circuito desenhado pelas avenidas construídas, a partir da Avenida do Mangue, a Avenida Central, a Avenida Beira Mar, a Avenida Atlântica, até chegar ao final da Avenida Niemeyer, é possível determinar os papéis significativos por elas exercidos no âmbito do desenvolvimento urbano. A ausência das avenidas Rodrigues Alves e a Francisco Bicalho motiva-se por serem vias de serviço, no sentido de responder ao objetivo de facilitar o acesso ao porto, sem trazer um aporte monumental ou estético no desenho urbano que o poder queria apresentar.

No terceiro álbum, a presença da Avenida Maracanã e da Avenida Rio Cumprido demonstra as providências em relação às áreas em direção norte. Esse pode ser o indício do interesse para essa parte da cidade, suscitado pelo processo de industrialização em ato. No âmbito do discurso urbano o investimento no saneamento faz parte do então processo de produção do novo solo urbano. Em relação às obras realizadas no mandato do Prefeito Carlos Sampaio, o álbum da “Cidade do Rio de Janeiro em comemoração ao 1º centenário da Independência do Brasil” parece representar o “registro autorizado” pelo mesmo prefeito.

É preciso lembrar que os dados utilizados, ou seja, as imagens presentes nos álbuns em objeto, representam os produtos de uma visão elitista que delimita uma parte da cidade, “a visualizada.” No entanto, a grande parte da área urbana não visualizada participa também dessas profundas mudanças por ser investida diretamente ou indiretamente pelas reformas.

Avenida Central, tema principal e recorrente nos três álbuns, faz com que as imagens fotográficas assumam o papel de introduzir e solidificar a moderna concepção de “centralidade.” No que concerne a “complexidade” atingida pelas primeiras modernas construções erigidas na Avenida Central, a altura do prédio, mencionada na legenda do álbum sobre a mesma avenida, constitui um indício importante. Mais do que na tendência eclética da arquitetura dos novos prédios, a principal inovação arquitetônica da Avenida Central encontra-se na dimensão alcançada nessa época por determinados edifícios. Koolhaas afirma: “O mero tamanho de um edifício incorpora um programa ideológico, independente da vontade do seu arquiteto”. (KOOLHAAS, 2014, p. 15)

A ligação entre os três álbuns pode ser constatada ao observar como as premissas expostas no primeiro álbum se tornam realizações no terceiro. O reconhecimento do êxito de tal operação que os álbuns representam não se dirige ao Estado, mas à sua gestão. Nessa participam juntos o capital nacional e o estrangeiro que vincula o Brasil aos processos internacionais de reprodução do capital.

A principal propriedade que favorece a leitura dos álbuns como documentos urbanos encontra-se no duplo papel jogado pelas imagens fotográficas neles contidas. A “realidade”

fotográfica, à luz de uma análise contemporânea, embora documente a história de uma cidade hoje desaparecida, também assume a função de desvendar as reais intenções que se mimetizam atrás da mensagem oficial. Entre os motivos que determinaram a escolha dessas fontes se encontra também a função crítica por elas exercida, ao explorar a aspecto delator da própria fotografia.

Concluindo, é preciso dizer que o assunto que mais interessou extrair dos álbuns foi o discurso sobre o sentido do lugar e, em forma geral, do espaço que hoje se apresenta como um problema histórico-político a ser enfrentado na sua dimensão global. Foucault lembra que, anos atrás, considerava-se reacionário quem falava de uma política do espaço. No entanto, esse é o lugar privilegiado para compreender e debater sobre como o poder opera. A história dos espaços é, de fato, a história dos poderes, das grandes estratégias geopolíticas que, no contínuo variar de escalas, chega até o habitat. (FOUCAULT; BENHATHAM, 1977)

Frente às rápidas transformações que nos cercam, será possível reconstruir e entender o processo de produção e apropriação do espaço num momento chave do capitalismo moderno e, então, pensar numa organização espacial para uma sociedade mais justa? Um caminho poderia se encontrar na discussão sobre as formas de ocupação do espaço físico ou virtual em relação ao seu valor de renda na gestão produtiva da cidade. Nesse contexto, a intenção de analisar a cidade a partir de suas representações permite extrair informações sobre as sobreposições de poderes e culturas que participaram de sua construção.

BIBLIOGRAFIA

- ABREU, Mauricio de Abreu. **Evolução urbana do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: IPLANRIO. Zahar Editor, 1987 p.73.
- AGAMBEN, Giorgio. **Signatura Rerum – sul metodo**. Torino: Bollati Boringheri, 2008 p.14.
- ALMEIDA, Bernardo Pinto de, **Immagine della fotografia**. Roma: Jouvence. 2006.
- ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de. **História da fotorreportagem no Brasil: a fotografia na imprensa do Rio de Janeiro de 1839 a 1900**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.
- ANDREATTA Verena, **Atlas Andreatta. Atlas dos planos urbanísticos do Rio de Janeiro de Beaurepaire-Rohan ao Plano estratégico**. Rio de Janeiro, Vivercidades 2008.
- ANDREATTA, Verena, **Cidades quadradas, paraíso circulares:os planos urbanísticos do Rio de Janeiro no Século XIX**. Rio de Janeiro: Mauad X. 2006.
- ARANTES Antônio Augusto. **Produzindo o passado: estratégias de construção do patrimônio cultural**. São Paulo: Ed. brasiliense. 1984.
- ARGAN, Giulio Carlo. **História da Arte como História da Cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.p.13, p.205, p.219-220, p.223, p.228, p.235.
- ARGAN, Giulio Carlo. **L'arte moderna, 1770/1970**, Firenze: Sansoni Editore. 1981.
- ARGAN. Giulio Carlos **L'Europa delle Capitali. 1600-1700** Genebra-Milão Skira, 2004 p.45, p.47, p.49, p.59.
- BARATA, Mário, **Arquitetura Brasileira dos Séculos XIX e XX, Separata de Aspectos da Formação e Evolução do Brasil, Jornal do Comércio**, 1952.
- BARRETO, Abílio. **Belo Horizonte: memória histórica e descritiva: história antiga e história média**. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1995. 2 vol. p.273.
- BEMCHIMOL, Jaime Larry **Pereira Passos um Haussman Tropical**. Rio de Janeiro: Secretária Municipal de Cultura, Divisão de Editoração, 1992.
- BENCHIMOL, J. *Reforma urbana e Revolta da vacina na cidade do Rio de Janeiro*. In: FERREIRA J. e DELGADO L. A.N.**O Brasil Republicano. O tempo do liberalismo excludente: da Proclamação da República à Revolução de 1930**. Livro 1. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro. 2003 .
- BENEVOLO, Leonardo **Storia della città** Bari: Laterza, 1975.
- BENJAMIN, Walter. **Immagini di città** Torino Einaudi 1971 p. 101.
- BENJAMIN, Walter. **Mágia e técnica, Arte e política, Ensaio sobre literatura e História da cultura. Obras escolhidas** Vol. 1. Prefácio de GAGNEBIN J.M. *Walter Benjamin ou a história aberta*. São Paulo, Editora Brasiliense. 1996.
- BENJAMIN, Walter. **L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica**. Torino: Einaudi, 1966 p.71
- BENJAMIN, Walter. **Paris capital du XIX siècle. Le livre des passages**. Paris, Le erf, 1989.
- BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar. A aventura da modernidade**. Companhias das Letras, São Paulo 1987.
- BERSTEIN, Serge *Cultura política e historiografia* In AZEVEDO, Cecília; ROLLEMBERG, Denise; BICALHO, Maria Fernanda; KNAUSS, Paulo;

- QUADRAT, Samntha (org) **Cultura política, memória e historiografia**. Rio de Janeiro. FGV p. 29-44.
- BODEI, Remo **La filosofia nel Novecento** Donzelli Ed. Roma 1997, p. 112.
- BOURDIEU, Pierre & CHARTIER, Roger **Le sociologue et l'historien** Marseille, Agone, 1988 p.28.
- BOURDIEU, Pierre (2001). **O Poder Simbólico**. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil.
- BOURDIEU, Pierre. **Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire** Seuil, Paris:1992.
- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico** Lisboa: DIFEL,1989.
- BRASIL, Gerson. **História das ruas do Rio**, Lacerda Editores, 2000.
- BRASSAÏ. **Proust e a fotografia**, Rio de Janeiro J. Zahar, 2005.
- BRESCIANI Maria Stella. *Parler de et penser la ville de São Paulo 1890-1950*. In **Les villes et le monde. Du Moyen Âge au XX siècle Paris** : Presse Universitaire de Rennes. 2011 p.311-326.
- BRIZUELA Natalia **Depois da Fotografia Uma literatura fora de si**. Rio de Janeiro, Rocco. 2014 p.54.
- BURGI, Sergio e KOHL Frank Stephan *O fotógrafo e seus contemporâneos: influências e confluências*” In **O Brasil de Marc Ferrez** São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005 P.66.
- BURGI, Sergio org. **Cadernos de Fotografia Brasileira. George Leuzinguer**. São Paulo. IMS, nº 3 junho de 2006, p.6 - p.13, p.148.
- BURKE Peter. **O que é a história cultural?** Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- BURKE, Peter. **A Escola dos Annales (1929-1989): a Revolução Francesa da historiografia**. Trad. Nilo Odalia. São Paulo: Editora Unesp, 1997. p. 11.
- BURKE, Peter. **A fabricação do rei: a construção da imagem pública de Luís XIV**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- CALVINO, Italo. **O Castelo dos destinos cruzados**. São Paulo: Cia das Letras, 1991
- CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis** Companhia das Letras 2000. Biblioteca Folha p.20
- CAMPOS, Fernando Ferreira. **Malta & Santos, Fotógrafos de memória**. Rio de Janeiro, Ed. Santelena, 1999 p.8
- CAMPOS, Fernando Ferreira. **Um fotógrafo e uma cidade: Augusto Malta**, Rio de Janeiro. Maison Graphique, 1987.
- CARVALHO, José Murilo de **Os bestializados O Rio de Janeiro e a república que não foi**. Cia das Letras, São Paulo, 1999 p. 162, p.168 (nota 5)
- CARVALHO, José Murilo de. **A formação das almas: O imaginário da República no Brasil**. São Paulo: Cia das Letras, 1990, p.10 -11, p.14, p. 190-211.
- CASTRO, Celso. **Os militares e a República. Um estúdio sobre a cultura e ação política**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 1995, p. 176.
- CELANT, Germano. *Architettura caleidoscopio delle Arti* In **Arti e Architettura 1900/1968 Scultura, pittura, fotografia, cinema e architettura; un secolo di progetti creativi**.. Genebra – Milão: Skira. 2004. p.3
- CHARTIER, Roger **Au bord de la falaise L’histoire entre certitudes et inquiétudes**. Paris, Ed. Albin Michel, 2009.p.354

- CHARTIER, Roger. *Por uma sociologia histórica das práticas culturais*. In **A História Cultural entre práticas e representações**. Col. Memória e sociedade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990, p. 12 -16, p.27, p. 18 - 21.
- CHARTIER, Roger. O mundo como representação. In **À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietude**. Porto Alegre: Ed. Universidade /UFRGS, 2002, p. 61-80.
- CHAUVIRÈ, Christiane FONTAINE, Olivier **Le vocabulaire de Bourdieu**. Paris, Ellis. 2003 p.33.
- CHIAVARI, Maria Pace *Rio de Janeiro: de Paraíso a Narciso* In **Cidade e Imaginação** org. Denis B. Pinheiro Machado, Eduardo Mendes de Vasconcelos. Rio de Janeiro: UFRJ/FAU/PROURB, 1996, p.83
- CHIAVARI, Maria Pace. *As transformações urbanas do século XIX* In **O Rio de Janeiro de Pereira Passos: uma cidade em questão II**, Giovanna Rosso Del Brenna organizadora. – Rio de Janeiro, Index, 1985.
- CHIAVARI, Maria Pace. **O papel da fotografia na construção da imagem da cidade**. In Anais XXIII Colóquio de História da Arte/ Sonia Gomes, Roberto Conduru orgs. Rio de Janeiro: CBHA/UERJ/UFRJ, 2004 p 361.
- CHOAY, Françoise. (1965) **O Urbanismo, Utopias e Realidades**. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- CHOAY, Françoise. **A Regra e o Modelo; sobre a teoria da arquitetura e do urbanismo** São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.
- CHOAY, Françoise. **Alegoria do Patrimônio**. Lisboa: Edições 70.
- CIACCI, Leonardo. **Progetti di città sullo schermo** Venezia, Marsilio, 2001 p. 22-23.
- CONNIFF. ML **Política Urbana no Brasil: a ascensão do populismo 1925-1945**. Rio de Janeiro: Replume Dumará, 2006. P.24.
- CORBOZ, André **Le territoire comme palimpseste et autres essais**, Paris : Éditions d'Imprimeur, 2001.
- CORBOZ, Andrea. Canaletto, **Una Venezia immaginaria**. Milano Alfieri Electa. 1985, I p.13.
- COSTA, Lúcio. **Lúcio Costa: registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa das Artes, 1995 p.284.
- CRESTI Carlo. **Firenze, capitale mancata Architettura e città dal piano Poggia oggi**. Milano Electa. 1995.
- D'AUTILIA, Gabriele. **L'indizio e la prova. La storia nella fotografia**. Milano: Bruno Mondatori, 2005, p.1, p.134.
- DE SETA, Cesare, **L'Italia nello specchio del Grand Tour**, Storia d'Italia: Annali 5, Torino: Einaudi, 1982, pp. 127-263.
- DE SETA, Cesare, **Vedutisti e Viaggiatori in Italia tra Settecento e Ottocento** Torino, Bollati Boringheri 1999.
- DEBORD, Guy. **A sociedade o espetáculo**. Rio de Janeiro:Contraponto, 1997.
- DEL BRENNNA, Giovanna org. **O Rio de Janeiro de Pereira Passos: uma cidade em questão II**, Rio de Janeiro: Index, 1985.
- DELEUZE, Gilles **Foucault**, Paris, Les Editions de Minuit, 2004.
- DELEUZE, Gilles. **O que é um dispositivo?** In *O mistério de Ariana*, Veja, Lisboa, 1996. Trad. de E. Cordeiro.

- DELPORTE C. GERVERAUX L. MARECHAL D, **Quelle est la place des images en histoire ?** Paris Nouveau Monde Ed, 2008, p. 20.
- DUARTE, Cristovão. *A dialética entre permanência e ruptura nos processos de transformação do espaço*. In: Denise Pinheiro Machado. (Org.). **Sobre urbanismo**. 1 ed. Rio de Janeiro: Viana & Mosley / Ed. PROURB, 2006, v. 1, p. 27-30.
- DUCCINI, Hélène. **Faire voir, faire croire. L'opinion publique sous Louis XIII**. Seyssel, Champ Vallon, 2003.
- ELWALL, Robert. *New Eyes for Old: architectural photography*. In: Susannah Charlton, Elaine Harwood and Alan Powers org. **British Modern. Architecture and design in the 1930s**. Twentieth Century Architecture n. 8. London: The Twentieth Century Society, 2007.
- ERMAKOFF, George. **Augusto Malta e o Rio de Janeiro 1903-1936** Rio de Janeiro, G.Ermakoff 2009 p.18, p.46.
- ERMAKOFF, George. **Rio de Janeiro, 1900-1930: uma crônica fotográfica**. Rio de Janeiro: Ermakoff, 2003 p. 225.
- EVANS, Jessica e HALL, **Stuart Visual Culture: The reader** Opens University UK: Sage publications, 1999.
- FABRIS, Annateresa, Org. **Fotografia: usos e funções no século XIX**. São Paulo: Edusp, 1991, p.39-57.
- FABRIS, Annateresa. **Fragmentos urbanos: representações culturais**. São Paulo Studio Nobel. 2000.
- FANELLI Giovanni, MAZZA Barbara. **Attraverso la fotografia fra Ottocento e Novecento**. Firenze: Mauro Pagliai Editore 2009 p.19,p.52-53.
- FANELLI Giovanni. **Toscana scomparsa. Attraverso la fotografia dell'Ottocento e Novecento**. Firenze: Polistampa 2005.
- FANELLI Giovanni. **Storia della fotografia di architettura**. Bari: Laterza, 2009 p. 19, p. 52-53, p.60, p. 72, p.73, p.74.
- FANFULLA. **Il Brasile e gli Italiani**. São Paulo. Ed. Fanfulla. 1906 p. 859.
- FERREZ, Gilberto. *A Avenida Central e seu Álbum* In **O Álbum da Avenida Central Um documento fotográfico da construção da Avenida Rio Branco, 1903-1906**. Rio de Janeiro. Ex Libris, 1983 p. 9 - p.18-19.
- FOUCAULT ,Michel. BENHTHAM J. *L'oeil du pouvoir* in **Le Panoptique** Paris Belfond, 1977. p.9.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro, edições Graal, 1986.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: o nascimento da prisão**. 20ª ed. Tradução Raquel Ramallete. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999 p.143.
- FRANCASTELL Pierre **A realidade Figurativa**. Rio de Janeiro: Perspectiva 2011 p.12.
- FRANCO, Luiz Fernando *O Castelo de cartas*. In **Memória, cidade e cultura**, SCHIAVO, ZETTEL, orgs. EDUERJ. Rio, 1997.
- FROND Victor **Le Brésil pittoresque ou Brasil pitoresco - histoire, description, colonisation, accompagné d'un album de photos, panoramas, paysages et costumes** - Paris, Imprimerie Lemercier – 1861.

- GAGNEBIN J.M. *Walter Benjamin ou a história aberta*. Prefácio em BENJAMIN W. **Magia e técnica, Arte e política, Ensaios sobre literatura e História da cultura. Obras escolhidas**. Vol. 1 São Paulo, Brasiliense. 1996, p.7.
- GALASSI, Peter. **Prima della fotografia**, Torino: Bollati Boringheri. 1989. p. orig *Before Photography: Painting and the Invention of Photography*, The Museum of Modern Arte new York 1981.
- GAUDIN M. A. **Trattato pratico di fotografia. Esposizione compiuta dei processi relativi al dagherotipo** Torino, 1845 p. 95. (1ª edição Paris 1841).
- GINZBURG Carlo, **Sinais: raízes de um paradigma indiciário**. São Paulo: Companhia das Letras. 1986.
- GINZBURG Carlo. **Indagini su Piero Il battesimo Il ciclo di Arezzo. La falgellazione Microstorie**. Torino. Einaudi, 1981-82 Prefazio p. XVIII, XIX, XX.
- GINZBURG, Carlo *Spie, Radici di um paradigma indiziario*. In **Crisi della ragione** Torino: Einaudi 1979 p. 66-67.
- GINZBURG, Carlo, **Miti emblemi e spie. Morfologia e storia**. Torino: Einaudi 2000.
- GOMBRICH, E. H, **Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica**, Torino: Einaudi 1965. p.3.
- GOMBRICH, E. H, Hochberg, Julian, Black, Max. **Arte, Percezione e Realtà – Come pensiamo le immagini**. Torino: Einaudi 1999 p.69, p.90.
- GOMBRICH, E. H, **L’immagine e l’occhio**, Torino: Einaudi, 1985.
- GONÇALVES Denise *A construção de um imaginário urbano: historiografia e imagens da cidade em Ostensor Brasileiro*. In **Revistas ilustradas: modo de ler e ver no Segundo Reinado**. Paulo Knauss.(et al.) organizadores. Rio de Janeiro: MauadX: FAPERJ, 2011. p.81.
- GRUZINSKI, Serge: **La pensée metisse**. Paris : Fayard. 1999.
- GRUZINSKI, Serge. **Les Quatre parties du monde. Histoire d’une mondialization**. Paris: La Martinière, 2004
- Guia da Arquitetura Colonial Neoclássica e Romântica no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra. 2000 p.74.
- GUTIÉRREZ, Ramón - **História de La Fotografia em Iberoamérica: Siglos XIX y XX em Pintura, Escultura y Fotografía en Iberoamérica, siglos XIX y XX**. Buenos Aires: Cátedra, 1997 p.384.
- GUTIÉRREZ, Ramón. **Arquitetura e Urbanismo en Iberoamerica** - Madrid, Manuales Arte Cátedra, 1983.
- HARVEY, David. **Espaços de Esperança** São Paulo: Ed. Loyola. 2009 p.207, p.210.
- IMS INSTITUTO MOREIRA SALLES. **Guilherme Gaesnly e Augusto Malta: dois mestres da fotografia brasileira no acervo Brascan**. São Paulo: IMS, 2003.
- IMS INSTITUTO MOREIRA SALLES **George Leuzinger** Caderno de Fofografia Brasileira. N° 3, 2006, p.12
- HERSCHMANN Micael, RIBEIRO Ana Paula Goular, org; Alzira Alves Abreu .[et al.] **Comunicação e história: interfaces e novas abordagens**. Rio de Janeiro: Mauad X: Globo Universidade, 2008, p.61.
- JEFFREY P. Needell **Belle Époque Tropical Sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século**. São Paulo, Companhia das Letras. 1983, p. 40.

- KESSEL, Carlos **A vitrine e o espelho o Rio de Janeiro de Carlos Sampaio**. Rio de Janeiro: Secretaria das Culturas Dep. Geral de Documentação e Informação Cultural. Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2001.
- KNAUSS, Paulo **Cidade Vaidosa: imagens urbanas do Rio de Janeiro** Coordenação Paulo Knauss. Introdução Rio de Janeiro: Sette letras, 1999 p.7-8.
- KOHLSDORF, Maria Elaine (1985) Breve histórico do espaço urbano como campo disciplinar. In FARRET, Ricardo L. (org). *O Espaço da cidade contribuição à análise urbana*. Coletânea. São Paulo: Projeto, 1985.
- KOOLHAAS, Rem **Três textos sobre a cidade. Grandeza ou o problema do grande A cidade genérica. Espaço Lixo**. Barcelona São Paulo: GG 2014, p.15.
- KOSSOY, Boris **Fotografia & História**. São Paulo: Atelier Editorial, 2001
- KOSSOY, Boris **Dicionário Histórico Fotográfico Brasileiro: Fotógrafos e ofícios da fotografia no Brasil (1833-1910)** São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002, p.234.
- KOSSOY, Boris, **Um olhar sobre o Brasil. A fotografia na construção da imagem da nação: 1833-2003**. São Paulo: Objetiva. 2012, p.36, p.167.p.168.
- KOSSOY, Boris. **Fotografia e memória: reconstituição por meio da fotografia em O Fotográfico** org. E. Semain São Paulo: Ed. Hucitec /SENAC São Paulo, 2005.
- KOSSOY, Boris. **Realidades e Ficções na Trama Fotográfica** Cotia: Ateliê Editorial. 2002 p.89-125.
- KRAUSS, Rosalind. **Le photographique Pour une Théorie des Ecart**s. Paris, Macula, 1990 p.10-11, p.32.
- LACAN, Jacques **O Seminário Livro 1 Os escritos técnicos de Freud** Rio de Janeiro: Zahar Editores 1979 p.89.
- LAGO, Pedro Correa do e FERNANDES JR, Rubens. **O Século XIX na fotografia Brasileira**. Rio de Janeiro: Editor Francisco Alves, 2002.
- LE GOFF, J. *Documento/Monumento*. In **Enciclopédia. Memória-História**. Vol. I Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda. 1985.
- LE GOFF, Jacques *Documento/Monumento*. In **Enciclopedia Einaudi** vol. V. Torino 1978, pp. 38-43.
- LE GOFF, Jacques. *Memória*. In: **História e Memória**. Campinas: UNICAMP. 1990.
- LEFEBVRE Henri. **La revolución urbana**. Madri: Alianza Editorial, 1972, p. 30.
- LEPETIT, Bernard. **Por uma nova história urbana** Seleção de textos org. Heliane Angotti Salgueiro – São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2001 P.42.
- LEVY Ruth **Entre Palacios e Pavilhões A arquitetura Efêmera da Exposição Nacional de 1908**. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2008 p.82.
- LIERNUR, F; TURAZZI, Maria Inez; PRIAMO, L. **Rio de Janeiro-Buenos Aires, duas cidades modernas. Fotografias 1900-1930**. Rio de Janeiro e Buenos Aires: BNDES e BICE, 2004.
- LIMA de Solange FERRAZ, Vania Carvalho de. **Fotografia e Cidade** Fapesp, Campinas: Mercado Letras, 1997.
- LOPES Aristeu Elisandro Machado **Alegorias femininas da República: a campanha republicana e os periódicos ilustrados no Rio de Janeiro oitocentista**. In **Revistas ilustradas Modos de ler e ver no segundo reinado** org. Paulo Knauss, Marize

- Malta, Claudia de Oliveira, Monica Pimenta Velloso e Ana Maria Mauad: FAPERJ, 2011 p.154.
- LYNCH Kevin **L'image de la Cité** Paris : Dunod, 1971 p.75.
- MAFFIOLI Monica. **Il Bel Vedere Fotografi e architetti italiani dell'ottocento**. Torino: Società Editrice Internazionale 1996 p.11, p.95, p. 97, p. 98, p.99-100.
- MAFFIOLI, Monica. **Vues d'Italie 1841-1941. I grandi maestri della fotografia italiana nelle collezioni Alinari** (Storia della fotografia) Firenze: Alinari IDEA, 2010.
- MARCHI Alessandro VALAZZI Maria Rosa org. **La città ideale L'utopia del Rinascimento a Urbino tra Pietro della Francesca e Raffaello**. Milano Electa 2012.
- MARINHO, Gabriel. **A migração das imagens. O uso das imagens no cinema documentário brasileiro. (1961-1964)**. Org. Ana Maria Mauad. UFF. 2011.p. 68.
- MARMORIO, Diogo org. **Gli scrittori e la fotografia** Introd. Leonardo Sciascia Ed. Riuniti 1988.
- MARTINS, Marcos André. Panoramas vistos a partir de deslocamento e discursos do signo fotográfico In **Panorama** São Paulo. Instituto Moreira Salles, p. 5.
- MAUAD, Ana M. A Inscrição na cidade: fotografia de autor, Marc Ferrez e Augusto Malta. In: Heliana Angotti Salgueiro. (Org.). **Paisagem e Arte. 1ª**. Ed. São Paulo: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2000, v. 1, p. 391-398.
- MAUAD, Ana Maria **Poses e Flagrantes: ensaios sobre história e fotografias** Niterói: EDUFF, 2008 p.93-109, p.101, p.119.
- MELLO, Donato Junior, **Rio de Janeiro, Planos, Plantas e Aparências** Rio de Janeiro: João Fortes Engenharia Ex Libris, 1981.
- MELLO, Maria Tereza Villela Bandeira de Um álbum Centenário: imagem e memória In **Um porto para o Rio Imagens e memórias de um álbum centenário** org. TURAZZI M.I. Rio de Janeiro, 2012 p. 12, p, 13, p.14.
- MERLEAU-PONTY, M. **Phénoménologie de la perception**. Paris : PUF.1972.
- MESQUITA, Otoni **La belle vitrine Manaus entre dois tempos (1890-1900)**. Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas, 2009 p.86.
- NEEDELL, Jeffrey D. A Tropical Belle Époque. *Elite Culture and Society in Turn-of-the-Century Rio de Janeiro*. (New York: Cambridge University Press, 1987).
- NEVES, Margarida de Souza. *Uma capital em trompe d'oeil. O Rio de Janeiro, cidade capital da Republica Velha* In MAGALDI, Anna Maria Bandeira de Mello, ALVES, Claudia e Gondra, José Gonçalves (org.) **Educação no Brasil História e Cultura política**. São Paulo: Editora Universitária São Francisco, 2003 p.26.
- NEVES, Margarida de Souza. *Brasil acertai os vossos ponteiros* In **Brasil, acertai os vossos ponteiros**. Rio de Janeiro: Mast, 1992 pp.35-43
- NEVES, Margarida de Souza *O desenho e o Problema Algébrico* In **Panoramas A paisagem brasileira no acervo do Instituto Moreira Salles**, org. Carlos Martins, Sergio Burgi e Julia Kovensky. São Paulo, IMS, FAAP, 2012
- NORA Pierre *Les lieux de mémoire* Paris. Gallimard, 1988 p.1002.
- O'DONNELL Julia. **De olho na rua. A cidade de João do Rio**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- OLIVEIRA JR., Antônio Ribeiro de. *O Visível e o invisível: Um fotógrafo e O Rio de Janeiro no início do século XX* In Samain, Etienne (org) **O fotográfico**. São Paulo. HUCITEC, 1998.

- OLIVEIRA, Claudia. VELLOSO, Mônica Pimenta & LINS, Vera. **O moderno em revistas: representações do Rio de Janeiro de 1890 a 1930**. Rio de Janeiro: Garamond, 2010.
- PEIRCE, S. Charles. **Écrits sur le signe**. Paris, Seuil, 1978, p. 158.
- PELLEGRINI, Sandra de Cassia Araujo e ZANIRATO Silvia Helena **As dimensões da imagem: interfaces teóricas e metodológicas**. Maringá: Eduem, 2005.
- PEREIRA, Margareth da Silva. **Rio de Janeiro: L'ephemere et la perennité – histoire de la ville au XIXème siècle**. Paris, 1988. Tese (Doutoramento Ciências Sociais) - École des Hautes Etudes en Sciences Sociales.
- PEREIRA, Margareth da Silva. (org) 1908, **Um Brasil em exposição**. Rio de Janeiro, Casa Doze, 2010.
- PEREIRA, Sonia Gomes. **A Reforma Urbana de Pereira Passos e a Construção da Identidade Carioca**, Rio de Janeiro: EBA-UFRJ, 1998.
- PESAVENTO, Sandra Jatthy. **O imaginário da cidade**. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS. 2002.
- PEVSNER, Nicolau. **Foreword in Gernsheim, Focus in architecture and sculpture**, London 1949 p. 12.
- POLEGGI E. **Strada Nuova, uma lotizzazione del Cinquecento a Genova** Genova: Sagep, 1968.
- RABHA Nina Maria de Carvalho Elias (coord.) **Planos Urbanos do Rio de Janeiro. O século. XIX**. Rio de Janeiro: IPP. 2008, p.101
- RAIJCHMAN, John **L'Art de voir de Foucault**. Traffic 52, 2004, originalmente em "Philosophical Events", New York, Columbia University Press, 1990. Trad.francesa p.83.
- RIBEIRO, Ana Paula Goular, HERSCHMANN Micael org.; Alzira Alves Abreu. [et al.] **Comunicação e história: interfaces e novas abordagens/** Rio de Janeiro: MauadX: Globo Universidade, 2008. p.61.
- RICCI G.B. **Antonio Jannuzzi, Irmão e Cia** na Exposição Nacional. Rio de Janeiro MCMVIII. Rodrigues & Cia p.10.
- RICCI, Claudia **L'Ecllettismo. Modernità e Civilizzazione a Rio de Janeiro. L'Opera di Adolfo Morales de los Rios**.em 5º Convegno di Architettura dell'Ecllettismo. "Architettura dell'Ecllettismo: La dimensione mondiale". Jesi/Itália, 25 de junho de 2002.
- RICOUER, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Trad. Alain François. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.
- ROSSI, Aldo. **L'architettura della città**. Torino: Edizioni, 2010.
- SALGUEIRO, Heliana Angotti (org). **Cidades Capitais do Século XIX**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.
- SALGUEIRO, Heliana Angotti, **La casaque d'Arlequin. Belo Horizonte , une capitale eclétique au 19º siècle**. Paris, Edition de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1997 p. 4, p.105, p.165.
- SALGUEIRO, Heliana Angotti. **Engenheiro Aarão Reis: o progresso como missão**. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1997.
- SAMONÀ, Giuseppe, **L'urbanistica e l'avvenire delle città**, Ed. Laterza. Bari 1967.

- SAMPAIO, Carlos Alberto **A fotografia a serviço de Clio. Uma interpretação da história visual da Revolução Mexicana (1900-1940)**. São Paulo: Editora Unesp, 2006.
- SANTOS NORONHA, Francisco Agenor, **Exposição documentada sobre os limites do Distrito Federal com o Estado do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, Typ. Jornal do Commercio. 1920.
- SANTOS NORONHA, Francisco Agenor, **Memória acerca dos limites do Distrito Federal com o Estado do Rio de Janeiro**. Imprensa Nacional, 1919.
- SANTOS NORONHA, Francisco Agenor. **Resenha analítica de livros e documentos do historiador Noronha Santos**. Arquivo Geral da Prefeitura do Rio de Janeiro. 09-941(815.41) S.237.
- SANTOS, Carlos Nelson F. **A Cidade como um jogo de cartas**. EDUFF; Projeto Editores. São Paulo. 1988.
- SANTOS, Paulo F, *Arquitetura e Urbanismo Na Avenida Central*. In Ferrez, Marc, **O Álbum da Avenida Central**, São Paulo, Ex Libris, 1983, p.25 a 47.
- SANTOS, Paulo F, **Quatro séculos de Arquitetura**. Rio de Janeiro: IAB,1981, p.78.
- SAVIANI, Dermeval, et al. **O legado educacional do século XX no Brasil**, Campinas: Autores Assoc, 2004.
- SCHWARCZ Lilian Moritz. **As barbas do Imperador Dom Pedro II um monarca nos trópicos** São Paulo Companhia das Letras, 2000.
- SCHWARCZ, L. **Batalha de Avaí a beleza da Barbárie**. Rio de Janeiro, Sextante, 2013.
- SCHWARCZ, L.M. org, COSTA A.M., MELLO E, SOUZA L. **1890-1914. No tempo das certezas**. São Paulo: Cia. das Letras, 2000. p. 67.
- SECCHI. B. **Primeira Lição de Urbanismo**. Editora Perspectiva, São Paulo: 2006.
- SEVCENKO, Nicolau **A Revolta da Vacina** São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- SEVCENKO, Nicolau. **História da Vida privada no Brasil: da Belle Époque à era do Rádio** São Paulo, Companhia das Letras, 1998, p. 61.
- SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como Missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República**. 2ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SEVCENKO, Nicolau. **Pindorama revisitada: cultura e sociedade em tempos de virada**. São Paulo, Peirópolis. 2000.
- SICA, Paolo. **Antologia di urbanística Dal Settecento a oggi**. Bari: Laterza, 1981.
- SICA, Paolo. **Storia dell'urbanística II l'Ottocento**. Laterza Bari, 1980.
- SISSON, Raquel. **Espaço e poder. Os três centros do Rio**. Rio de Janeiro: Arco, 2008 p.20.
- SONTAG, Susan. **Sobre a fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004 p.16.
- SORLIN, Pierre. **L'immagine e l'evento. L'uso storico delle fonti audiovisive**. Torino: Paravia, 1999.
- SZANIECKI, Barbara. **Estética da multidão**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007 p.13.
- TOMASINI, Luigi **La fotografia custodita: gli album fotografici**. *MNAF. Museo Nazionale Alinari della Fotografia, Fratelli Alinari Firenze*, 2006. p.188-190, p. 210-214.
- TORRES. Sanhudo Andréa. **Imprensa: política e cidadania**. Coleção História 29 Porto Alegre 1999 p.15.
- TURAZZI, Maria Inez (Org.) **Rio 400+50: comemoração e percursos de uma cidade**. Rio de Janeiro, 2014 p.25.

- TURAZZI, Maria Inez *A vontade panorâmica* In **O Brasil de Marc Ferrez**. São Paulo. Instituto Moreira Salles, 2005.
- TURAZZI, Maria Inez *Fotografias de uma cidade moderna* IN **Rio de Janeiro-Buenos Aires: duas cidades modernas/dos ciudades modernas : fotografias 1900-1930** de LIERNUR, Jorge Francisco, TURAZZI, Maria Inez, PRIAMO, Luis. Buenos Aires, La Stampa, 2004.
- TURAZZI, Maria Inez, **A euforia do progresso e a imposição da ordem**. São Paulo: Marco Zero, 1989.
- TURAZZI, Maria Inez, **Poses e trajetos - A fotografia e as exposições na era do espetáculo (1838-1889)** Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- TURAZZI, Maria Inez. **Marc Ferrez, fotografias de um 'artista ilustrado'**. São Paulo: Cosac & Naify, 2000. p.126.
- TURAZZI, Maria Inez. **Marc Ferrez**. São Paulo: Cosac & Naif, 2000, p.46-47, p.126.
- VASQUEZ Pedro Karp. **Rio de Janeiro, 1862-1927: Álbum fotográfico da formação da cidade/** org. TELLES, Augusto C. da Silva Telles, São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1998 p 204.
- VASQUEZ, Pedro Karp **O Brasil na fotografia oitocentista**. São Paulo: Metalivro, 2003, p. 58, p.63, p. 77.
- VASQUEZ. Pedro Karp. **Postais do Brasil 1893-1930**. São Paulo Metavideo Metalivros. 2002 p. 67-68.
- VASQUEZ. Pedro Karp. *Ferrez, fotógrafo da Marinha Imperial*. In: **A Marinha por Marc Ferrez (1880-1910)**. Rio de Janeiro. Index, 1986 p.33-37.
- VAZ, Lilian Fessler. *Modernização Excludente e Moradia no Rio de Janeiro*. In **Cidade e História Modernização das cidades brasileiras nos séculos XIX e XX**. Org. Ana Fernandes, Marco Aurélio Figueiras Gomes. Salvador, UFBA; ANPUR, 1992 p. 216.
- VIANNA Luiz Fernando **Rio de Janeiro Imagens da Aviação Naval 1916-1923**. Rio de Janeiro. Argumento, 2001.
- WINOCH Michel **La Belle Époque La France de 1900 à 1914**. Paris : Perrin 2003.pp 9-11.
- YATE, Frances A. **L'art de la mémoire**. Paris, Gallimard, 1975 .
- ZANINI Piero. **Significati del confine. I limiti naturali, storici, mentali**, Milano: Mondadori, 1997 p. 9, p.51.
- ZUCCHI, Luca *Per una storia dei rapporti fra arte e scienza* In **Immagine e verità.org**. Kemp Martin. Milano: Il Saggiatore, 1999 p.11.

Dissertações e Teses:

- LENZI Maria Isabel Ribeiro “**Para aprendermos a história sem nos fatigar: a tradição do antiquariado e a historiografia de Gilberto Ferrez.**” Tese de doutorado UFF. 2013
<https://sistemas.uff.br/jspui/handle/1/282>
- LOPES, Carlos. **Artefatos de Memória e Representações nas Mídias** In
<http://www.uff.br/mestcii/lclop7.htm>
- NASCIMENTO Manoel Roberto Lima. **A construção do nacional: de Debret às fotografias de Gaensly e Pastore**. 2011 dissertação:

http://www.xiconlab.eventos.dype.com.br/resources/anais/3/1304558955_ARQUIVO_Aconstrucaodonacional-manoelnascimento.pdf

- NUNES, André. *Entre o progresso e a civilização: O Rio de Janeiro nos traçados de sua capitalidade*. Dissertação de mestrado Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Centro de Ciências Sociais, Programa de Pós-Graduação em História, Rio de Janeiro, agosto de 1988.
- OLIVEIRA JR, Antônio Ribeiro de. *Do reflexo à mediação: um estudo da expressão fotográfica e da obra de Augusto Malta*. Dissertação Pós Graduação em Multimios, Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, SP, 1994.
- PAIXÃO, Claudia Miriam Quelhas, Estudo *O Rio de Janeiro e o morro do Castelo: populares, estratégias de vida e hierarquias sociais*. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-graduação em História Social UFF. Niterói 2008. p.50-123.
- PEREIRA, Margareth ca Silva. *Rio de Janeiro: L'ephemere et la perennité – histoire de la ville au XIXème siècle*. Paris, 1988. Tese (Doutoramento Ciências Sociais) - Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales.
- RICCI, Claudia. *O Eclétismo no Rio de Janeiro entre 1890 a 1930*. Tese de Doutorado, PPGHIS, IFICS UFRJ, 2004.
- VIDESOTTO, Luisa. *Narrativa da construção de Brasília. Mídia, fotografia, projetos e história*. 2009 Tese In:
<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cp118702.pdf>.

Revistas – Anais - Periódicos

- “A Renascença”. Rev. “*Concurso de fachadas*”. Rio de Janeiro, n.2 abril, 1904 FBN.
- BARTOLOMEU Anna Karina Castanheira: Pioneiro da fotografia em Belo Horizonte. Gabinete Fotográfico da Comissão Construtora da Nova Capital (1894-1897) In: *Varia História – Revista do Departamento de História*, Belo Horizonte, n 30, 2003 p. 37-66, p 37-46, p. 46. <http://www.fafich.ufmg.br/varia/admin/pdfs/30> pdf
- BISOONI, Salvatori e RENNA, Agostino *Contributi per un'idea di intervento sulla città*. In Rev. Controspazio Anno I n° 6, nov de 1968 p.37.
- FERREZ Gilberto *Fotografia no Brasil e um dos seus mais dedicados servitores: Marc Ferrez (1843-1923)* In *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* N° 26. 1997 p.329
- JACQUES, Paola Berenstein e VAZ, Lilian *Reflexões sobre o uso da cultura nos processos de revitalização urbana*. In *Revista Espaço e Debates* n° 43-44, 2003
- KNAUSS, Paulo. *O desafio de fazer história com imagens: arte e cultura visual*. In *Artcultura*, Uberlândia, v.8, n. 12, 2006. <http://www.artcultura.ppghis.inhis.ufu.br/viewarticle.php?id=130>
- LESSA, Renato *As cidades e as oligarquias do antiurbanismo da elite política da Primeira República brasileira*, em *REVISTA USP*, São Paulo, n.59, p. 86-95, set/nov 2003 e em <http://www.usp.br/revistausp/59/08-renato.pdf>
- MARTIN, Alberto *A arquitetura como fetiche* em *Revista: Vivacidade* n° 22, Rio de Janeiro, março 2009 p. 4.

- MAUAD, Ana Maria *Através da Imagem: Fotografia e História: Interfaces*. In *Tempo*, Rio de Janeiro, vol. 1, n.º 2, 1996, p. 73-98.
- MAUAD, Ana Maria “*Fotografia pública e cultura do visual em perspectiva histórica*” In *Revista Brasileira de História da Mídia* v. vol.2, p. 11-20, 2013.
- MAUAD, Ana Maria e KNAUSS, Paulo *Imagem e cultura visual*, Apresentação In *Tempo/ Universidade Federal Fluminense, Departamento de História* vol.7 n.º 14 Jan.2003 7 Letras, 2003, p.9.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. *Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares*. In *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 23, n. 45, 2003 p. 11-36 <http://www.scielo.br/pdf/rbh/v23n45/16519.pdf>
- MEZZADRA Sandro. *Metamorfose di un solco. Terra e confini*, “Parole chiave”, n. 44/2010, p. 1.
- REVISTA CLUB DE ENGENHARIA , n.º 20, ano 1909 Imprensa Nacional, 1910. Sessão solene de 23 de novembro de 1905 p. 195.
- REVISTA CLUB DE ENGENHARIA n.º 14 Imprensa Nacional, 1906 p. 211-213.
- REVISTA CLUB DE ENGENHARIA n.º 14 Imprensa Nacional, 1906 p.207 - Sessão de 2 de março de 1903, p.213; Sessão de 28 de janeiro de 1903 p.207 - Sr. Pedro Luiz Sessão 1902 p.203.
- RODRIGUES DA SILVA, Helenice *Cultura, culturalismo e identidade: reivindicações legítimas no final do século XX?* In *Tempo*, Revista da Universidade Federal Fluminense, Departamento de História. v.9 n. 17, jul.2004. Rio de Janeiro: 7 Letras/ Ed UFF, 2004 p.173-192
- SALGUEIRO, Valéria. **Grand Tour: uma contribuição à história do viajar por prazer e por amor à cultura**. In *Revista de história São Paulo* V.22.n. 44 p, 289-312, 2002. In: <http://www.scielo.br/pdf/rbh/v22n44/14001.pdf>
- SEGRE Roberto. *Portoghesi, Paolo: Do Pós-Modernismo Academicista ao Naturalismo da Geo-Arquitetura*. In *Rev. Projeto* São Paulo agosto 2006.
- TARTIER Agnès. *Les photographies du fond étranger de la Bibliothèque Administrative*. In *Bulletin des conservateurs et de personnels scientifiques de la Ville de Paris – Collectionnes parisiennes*, n.º 5 Paris, 2000. p.9-17.
- TURAZZI. *Missão fotográfica: documentação e memória das obras públicas no século XIX*. In: *Cadernos de Antropologia e Imagem*, vol. 8,1995, p-48-49.
- TURAZZI, Maria Inez, *Uma cultura fotográfica* In *Revista do Patrimônio* n.º 27, 1998 p. 12-13.
- TURAZZI, Maria Inez. *Paisagem construída: fotografia e memória dos 'melhoramentos urbanos' na cidade do Rio de Janeiro*. In *Varia História*, Belo Horizonte, v. 22, n. 35, 2006.

Catálogos

- AUBENAS, S. *Des photographes pour l'empereur. Les albuns de Napoléon III*, catálogo da exposição homônima, curador S. Aubenas. Paris, 2004.

- BORSI, Franco *La Firenze del Poggi* In *Il disegno della Città L'Urbanistica a Firenze nell'Ottocento e nel Novecento* catalogo Firenze: Alinari 1986 p. 39-42.
- COLI, Jorge. *Como estudar a arte brasileira do século XIX* p.131 In *O Brasil Redescoberto* org. Carlos Martins Rio de Janeiro. 1999 p.131.
- NOBRE Ana Luiza ANDRADE F. Joaquim VIANA B. Sergio. *Rio Cidade-Paisagem*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional 2012 p. 64.
- ROSSI Rossella *Lo stradone di qua d'Arno* In *Il disegno della città L'urbanistica a Firenze nell'ottocento e nel novecento*. Catálogo da exposição homônima, Firenze ALINEA 1986 p.51-65.

Internet

- BARROS, Mariana Gonçalves Monteiro de. Marc Ferrez e o Rio de Janeiro de seu tempo PUC do Rio de Janeiro. Departamento de História. 2008.
http://www2.dbd.pucRio.br/pergamum/biblioteca/php/mostrateses.php?open=1&arqtes=0410553_08_Indice.html
- CARVALHO, José Murilo de: Os três povos da República, in:
<http://www.usp.br/revistausp/59/09-josemurilo.pdf>. 2003.
- CHIAVARI Maria Pace *O espaço urbano arquitetônico do Rio Republicano nos álbuns fotográficos institucionais*, XII Encontro Nacional de História Anpuh Rio de Janeiro UFF.2006
<http://www.rj.anpuh.org/resources/rj/Anais/2006/conferencias/Maria%20Pace%20Chiavari.pdf> (2014)
- CHOAY, Françoise. *Entrevista*. http://urbanisme.u-pec.fr/documentation/paroles/francoise-choay-64688.kjsp?RH=URBA_1Paroles (2012)

TABELA I - Tabela dados técnicos fotográficos - Ana Maria Mauad
(MAUAD, 2008 : 100-101)

Tipo das fotos:

Posada ou Instantânea

O Sentido da foto:

Horizontal ou vertical

A direção da foto, o ponto de vista do fotografo:

Da direita para a esquerda ou o inverso,

Centralizada, de baixo para cima ou o inverso, nivelada.

Distribuição de planos

1º, 2º, 3º, 4º plano

Objeto central

Figuração ou Objeto exterior

Paisagem

(Urbana, vista, panorama, natureza)

Densamente, regularmente, escassamente edificada. Não edificada.

Arranjo e equilíbrio

Concentração inferior, mediana, superior, linha reta, semicírculo, espalhada, diagonal.

Nitidez

Foco

Tudo no foco, desigual, fora de foco

Impressão visual/textura

Linhas bem definidas ou definidas

Iluminação

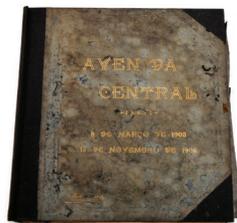
Clara com sombras, Clara sem sombras, Escura.

ANEXOS

A N E X O S

O RETRATO FOTOGRÁFICO INSTITUCIONAL DO RIO DE JANEIRO,
CAPITAL BELLE ÉPOQUE (1907-1922)

MARIA PACE CHIAVARI



Universidade Federal do Rio de Janeiro
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
PROURB – Programa de Pós-Graduação em Urbanismo

Orientadora: Prof Dra Lilian Fessler Vaz

A N E X O I

M A R C F E R R E Z

AVENIDA
CENTRAL



8 DE MARÇO DE 1903

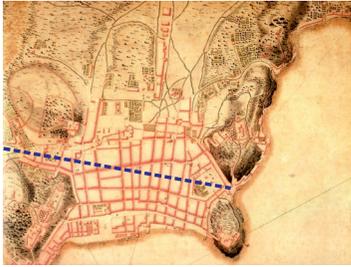
15 DE NOVEMBRO DE 1906

Marc Faria
Rio de Janeiro

QUADRO DE REFERÊNCIA

implantação urbana do Rio de Janeiro: Avenida Central

imagens



CARTA TOPOGRAFICA DA CIDADE DE S. SEBASTIÃO DO RIO DE JANEIRO, 1750
André Vaz Figueira



PLANTA DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO E DE UMA PARTE DOS SUBURBIOS, grav. c. 1890
E. de Masheck Giesecke e Devrient, Leipzig

PLANTA DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO INDICANDO OS MELHORAMENTOS EM EXECUÇÃO, 1905
Repartição da Carta Cadastral da Prefeitura Municipal In Ferreira da Rosa



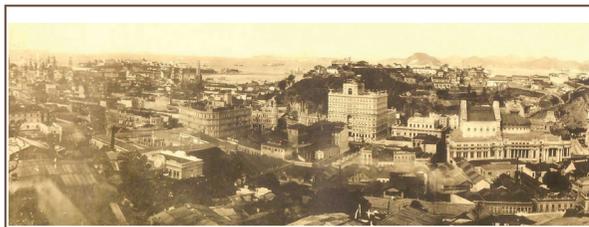
observações

Manuscrito aquarelado sobre pergaminho 63 x 95 cm - Mapoteca do Itamaraty, Rio de Janeiro. Uma das primeiras cartas a tratar a cidade em escala correta serve como modelo de representação da estrutura urbana colonial, onde estão evidenciados com as letras os principais prédios públicos.

Impressão a cores sobre papel 84 x 105 cm - Arquivo Nacional Rio de Janeiro. Redigida acerca um ano depois da proclamação da República, a planta representa a cidade herdada pelo Império. E como tal, ela se torna a principal referência em relação às transformações das primeiras décadas do século XX. Na carta, se sobressai pela coloração rosada a área definida "urbana" que se desenvolve de São Cristóvão até Botafogo. O núcleo mais antigo, compreendido entre o mar e os morros do Castelo, de S. Antonio e da Conceição, ao ser comparado com a carta anterior, demonstra manter ainda a estrutura urbana colonial.

Impresso em cores sobre papel 45 x 69 cm - Edição Oficial da prefeitura. Em cor amarelo são indicadas as intervenções urbanas realizadas durante a administração Pereira Passos relativas ao alargamento e à abertura de ruas. As obras federais adquirem maior espessura no trato. O contínuo traço que liga o novo Cais Comercial do Porto, a Avenida Central, e a Avenida Beira Mar anuncia a nova diretriz de expansão da cidade.

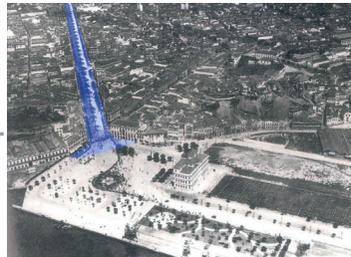
Foto panorâmica em p&b - Biblioteca Nacional
O interesse no panorama realizado pelo fotógrafo A. Ribeiro a partir do Morro de Santo Antônio está na forma escolhida para mostrar a ambígua relação entre o fragmentado cenário da Avenida Central e seu entorno. Ao percorrer o perfil da Avenida, o gabarito das modernas construções se impõe como uma voz isolada sobre o coro constituído pelo território em sua volta. Nessa nova área de expansão, permanece de forma desordenada, o miúdo tecido dos sobrados, casas esparsas junto a trechos com características rurais. No sky line atrás da Biblioteca Nacional o morro do Castelo é a viva lembrança do passado. Todavia, o amplo corte sofrido para tornar possíveis as novas construções é o preannuncio de seu próximo destino.



BAÍA DO RIO DE JANEIRO, Ca. 1913



Fotografia de A. Ribeiro



FOTOS AEREAS DO RIO DE JANEIRO
In "Rio de Janeiro, imagens da aviação naval" 1916-1923

Fotos aéreas - Aviação Naval
Trata-se de uma das primeiras fotos aéreas. A distância da tomada faz que a foto numa única visão consiga abranger todo o centro da cidade. Na relação entre a terra e a água se evidencia a estrita ligação que o Rio de Janeiro mantém com o próprio mar. Ocupam o primeiro plano da foto a Praça Mauá e o novo Porto, de onde a Avenida tem sua origem concreta e simbólica. A imposição da Avenida Central, então Avenida Rio Branco, na malha urbana preexistente, não se limita ao amplo corte operado. O traçado rigorosamente retilíneo, as novas formas de organização, desenho, arborização indicam a introdução de um diferente uso e consumo do espaço urbano.

QUADRO DE REFERÊNCIA

Imagens da AVENIDA CENTRAL
marc ferrez, irmãos musso, augusto malta e outros autores

f o t o g r a f i a

legenda



-01

• Av. Central em direção à Prainha.
1905. João Martins Torres.
Coleção Alvaro de Frontin Werneck



-02

• Avenida Central, Cartão postal
Ribeiro Editor c. 1907. IMS



-03

• Avenida Central. 1910.
Musso Phot. FBN

f o t o g r a f i a

legenda



-04

• Avenida Central. 1910.
Musso Phot. FBN



-05

• Aspecto da Avenida Rio Branco
no sentido do Palácio Monroe.
Augusto Malta. 1922. FBN



-06

• Marc Ferrez c.1910. IMS

f o t o g r a f i a

legenda



-07

• Marc Ferrez c.1910. IMS



-08

• Avenida Rio Branco.
Vista noturna. Lopes. 1914. IMS



-09

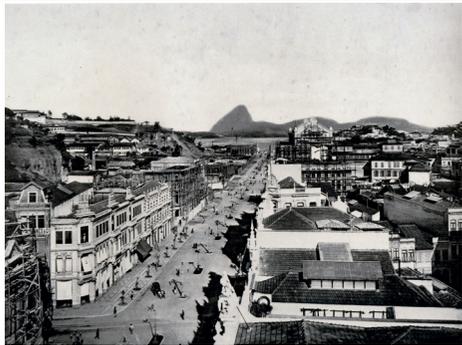
• Avenida Rio Branco.
Affonso, 1915-1920. IMS



M A R C F E R R E Z

O album da AVENIDA CENTRAL
vistas gerais

f o t o g r a f i a



-A



-C



B-



D-

l e g e n d a

• Avenida Central - Vista para o Sul

• Avenida Central - Vista para o Norte

• Avenida Central - Lado do Oeste
entre 7 de Setembro e 5 de Julio• Avenida Central - Lado do Oeste
entre São José e 7 de Setembro

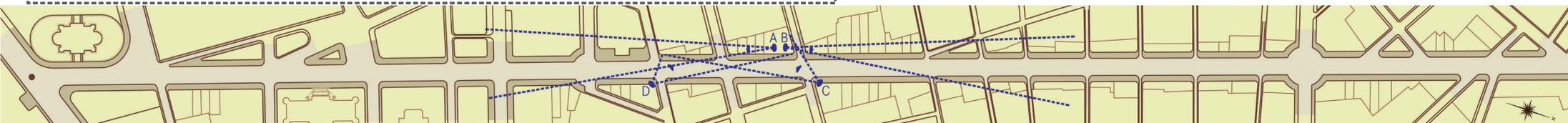
o b s e r v a ç õ e s

O parâmetro da modernidade é a introdução de uma nova escala urbana. Marc Ferrez valoriza com a fotografia de plano geral a dimensão da avenida e das novas arquiteturas em construção ao contrapô-la visualmente com o conjunto habitacional remanescente do morro do Castelo, na esquerda da foto. O Pão de Açúcar, nessa visão quase estática, assume a função de monumento natural verso o qual o olhar, ao percorrer a Avenida, se dirige como seu simbólico ponto de chegada.

A escolha pelo fotógrafo do ponto de vista lateral e da tomada do alto permite colocar em relevo as decorações das modernas fachadas e valorizar a amplitude e o desenho da Avenida apresentada como o novo modelo urbano. Na parte direita da foto, a perspectiva acentua o alinhamento retilíneo dos novos prédios. O efeito de aparente ininterrupta continuidade, faz das fachadas os elementos limites de uma nova fronteira.

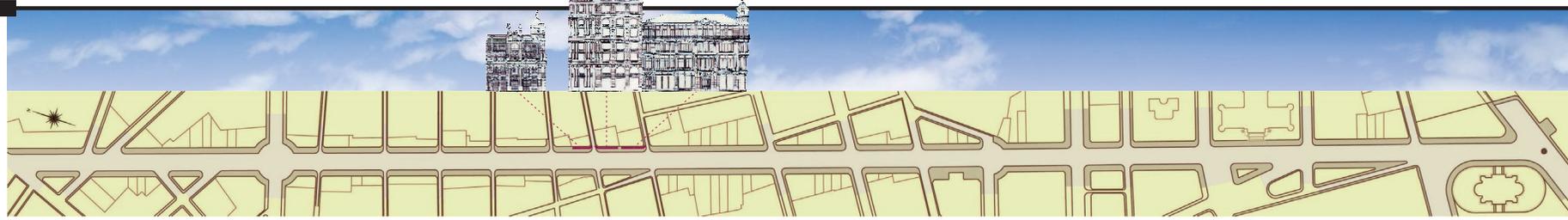
A escolha pelo formato vertical, a visão lateral e a tomada do alto são os meios escolhidos por Ferrez para dar destaque à volumetria e à arquitetura do edifício, sede de um dos principais jornais, O País. A fotografia, ao dar imponência à construção, ao evidenciar os sistema de iluminação e as amplas calçadas contribui a identificar e valorizar esse trecho da Avenida.

A repetição do mesmo trecho da Avenida visto da Rua São José deve-se, talvez, ao fato que essa parte do logradouro, onde eram estabelecidas as firmas e funções mais importantes, apresentava melhor acabamento por ser fotografada, sendo as obras, já finalizadas. Na vista de Ferrez assume devido destaque a sede da empresa Jannuzzi, situada no segundo prédio a partir da esquerda. Pode ter sido a intenção da Comissão Construtora da Avenida Central render com tal vista uma homenagem não explícita à empresa Antonio Jannuzzi & Irmão, construtora do maior numero de prédios nessa avenida.



predio	fotografia	interpretação	situação		legenda	observações	imagens
		ponto focal	antes	depois			
103-105					<ul style="list-style-type: none"> proprietario: Joaquina Ferreira Cardoso architecto: A. Morales de los Rios constructor: João Vieira Lima <p>DIMENSÕES</p> <ul style="list-style-type: none"> frente_22,66 m altura geral sobre o sólo_19,40 m maxima altura_29,75 m <p>Cartão Postal ~1906. IMS</p>	<ul style="list-style-type: none"> existente / não existente (?) edificação atual: xx uso atual: xx nº predio: xx <p>DIMENSÕES ATUALES</p> <ul style="list-style-type: none"> frente_xx m altura geral sobre o sólo_xx m maxima altura_xx pavimentos_xx 	
107-109					<ul style="list-style-type: none"> proprietario: Eduardo Palassin Guinle architecto: Antonio Jannuzzi, Irmão & Cia constructor: " " " " <p>DIMENSÕES</p> <ul style="list-style-type: none"> frente_26,59 m altura geral sobre o sólo_36,30 m maxima altura_55,30 m <p>Prédio Palassin Guinle. 1906. Marc Ferrez. IMS</p>	<ul style="list-style-type: none"> existente / não existente (?) edificação atual: xx uso atual: xx nº predio: xx <p>DIMENSÕES ATUALES</p> <ul style="list-style-type: none"> frente_xx m altura geral sobre o sólo_xx m maxima altura_xx pavimentos_xx 	
111-113 - 115					<ul style="list-style-type: none"> proprietario: Antonio Portella architecto: Dr. Trajano de Medeiros constructor: " " " " <p>DIMENSÕES</p> <ul style="list-style-type: none"> frente_30,50 m altura geral sobre o sólo_20,00 m maxima altura_26,75 m 	<ul style="list-style-type: none"> existente / não existente (?) edificação atual: xx uso atual: xx nº predio: xx <p>DIMENSÕES ATUALES</p> <ul style="list-style-type: none"> frente_xx m altura geral sobre o sólo_xx m maxima altura_xx pavimentos_xx 	

Prédio Palassin Guinle. 1906. Marc Ferrez. IMS



M A R C F E R R E Z



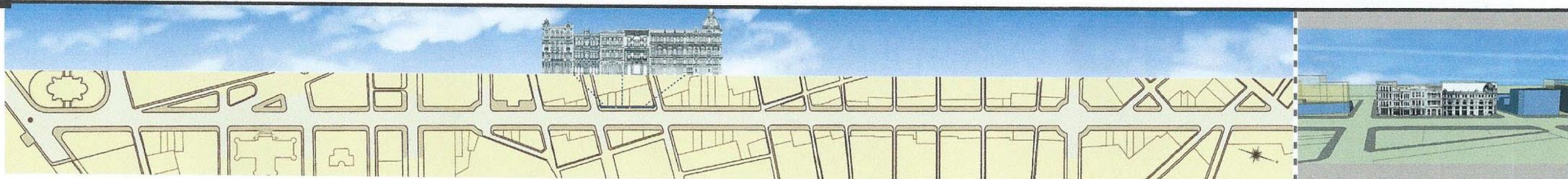
predio	fotografia	interpretação	situação		legenda	imagens
		ponto focal	antes	depois		
132-130 - 1 2 8					<p>proprietario: Sociedade Anonyma "O Paiz" architecto: A. Morales de los Rios constructor: José Maria Pereira Junior</p>	
136/134					<p>prop.(134): D. Adelina de Queiroz Menge prop.(136): D. Maria Simonard dos Santos architecto(134): John Oberg architecto(136): Dr. Christovão dos Santos constructor(134): Gatelly Solá const.(136): Antonio Jannuzzi, Irmão & C.</p>	1905-1906 fotografia de João Martins Torre
140/138					<p>prop.(138): Manoel Barreiro Cavanelas prop.(140): Orlando da Fonseca Rangel architecto(138): José Gonzalez architecto(140): Antonin Raffin constructor(138): José Gonzalez const.(140): Nicoláo Mendes de Castro</p>	

DIMENSÕES
 • frente_36,00 m
 • altura geral sobre o sólo_20,00 m
 • maxima altura_36,50 m

DIMENSÕES
 • frente(134)_10,00 m
 • frente(136)_10,00 m
 • maxima altura(134)_18,50 m
 • maxima altura(136)_19,50 m
 • altura geral sobre o sólo(134)_18,50 m
 • altura geral sobre o sólo(136)_18,50 m

DIMENSÕES
 • frente(138)_11,00 m
 • frente(140)_10,80 m
 • maxima altura(138)_20,50 m
 • maxima altura(140)_22,60 m
 • altura geral sobre o sólo(138)_16,80 m
 • altura geral sobre o sólo(140)_19,60 m

O jornal o Paiz (128-132) até 134.A.A. Arquivo Nacional





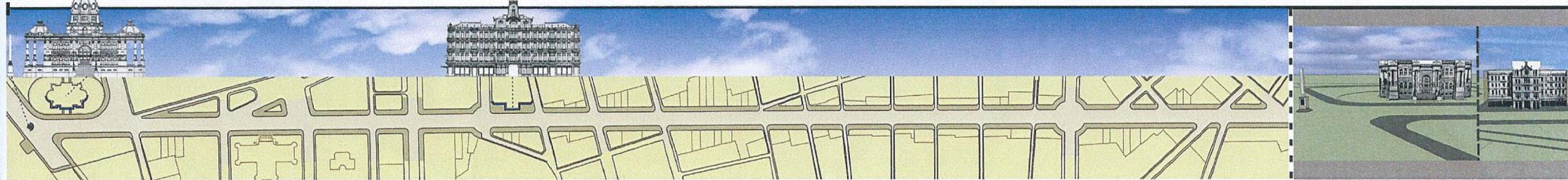
predio	fotografia	interpretação	situação		legenda	imagens
		ponto focal	antes	depois		
133					<ul style="list-style-type: none"> • proprietario: Dr. Carlos Conteville • architecto: Bordenave & Rossi • constructor: " " " 	
135 - 137-139					<ul style="list-style-type: none"> • proprietario: Eduardo Palassin Guingle • architecto: Antonio Jannuzzi, Irmão & Cia • constructor: " " " " 	<p>(135-139) Palassin Guingle "Il Brasile e gli italiani. Fanfulla 1906</p>
141-143					<ul style="list-style-type: none"> • proprietaria: D. Adelina Soares Ribeiro de Queiroz • architecto: Gatell y Solá • constructor: " " 	
					<p>DIMENSÕES</p> <ul style="list-style-type: none"> • frente_25,00 m • altura geral sobre o sólo_18,70 m • maxima altura_23,50 m 	<p>(133-143) Carlos Bippus 1915-1920. IMS</p>



MARC FERREZ



predio	fotografia	interpretação	situação		legenda	imagens
		ponto focal	antes	depois		
162-160- 158-156- 154-152					<ul style="list-style-type: none"> • proprietario: Companhia Ferro Carril Jardim Botânico • architecto: Dr. Francisco de Acevedo Monteiro Caminhoá • constructor: " " " DIMENSÕES <ul style="list-style-type: none"> • frente_60,00 m • altura geral sobre o sólo_22,85 m • maxima altura_34,30 m 	<p>1912-1915 O hotel Avenida e seu café. Fotografia de Augusto Malta</p>
Palacio Monroe					<ul style="list-style-type: none"> • proprietario: PROPRIO NACIONAL • architecto: Francisco Marcellino de Souza Aguiar • constructor geral: " " " " DIMENSÕES <ul style="list-style-type: none"> • frente_57,64 m • altura sobre o sólo_20,64 m • maxima altura_43,20 m 	
Obelisco					<ul style="list-style-type: none"> • Obelisco Commemorativo da construção da Avenida Central • projeto do Escripatorio Technico da Comissão Constructora da Avenida Central • empreitada de Antonio Jannuzzi, Irmão&C. DIMENSÕES <ul style="list-style-type: none"> • altura do monolito constituindo a agulha_11,40 m • altura total_18,10 m 	<p>1918 O Palácio Monroe, num dia de festividades. Fotografia de A. Ribeiro</p>



O álbum da AVENIDA CENTRAL

"Grandeza ou o problema do grande", Rem Koolhaas

prédio 44-46-48



PROPRIETÁRIA
Companhia Docas de Santos

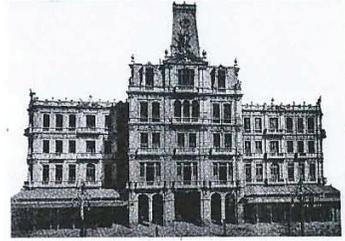
ARCHITECTO
Dr. Ramos de Azevedo

CONSTRUCTORES
Antonio Jannuzzi, Irmãos & C^ª.

DIMENSÕES

- frente_36,40 m
- altura geral sobre o sólo_28,40 m
- maxima altura_32,50 m

prédio 152-162



PROPRIETÁRIA
Companhia Ferro Carril Jardim Botânico

ARCHITECTO
Dr. Francisco de Azevedo Monteiro Caminhoá

CONSTRUCTOR
Dr. Francisco de Azevedo Monteiro Caminhoá

DIMENSÕES

- frente_60,00 m
- altura geral sobre o sólo_22,85 m
- maxima altura_34,30 m

prédio 135-137-139



PROPRIETÁRIO
Eduardo Palassin Guinle

ARCHITECTOS
Antonio Jannuzzi, Irmãos & C^ª.

CONSTRUCTORES
Antonio Jannuzzi, Irmãos & C^ª.

DIMENSÕES

- frente_34,70 m
- altura geral sobre o solo_26,80 m
- maxima altura_36,00 m

prédio 128-132



PROPRIETÁRIA
Sociedade Anonyma "O Paiz"

ARCHITECTO
Adolfo Morales de los Rios

CONSTRUCTOR
José Maria Pereira Junior

DIMENSÕES

- frente_36,00 m
- altura geral sobre o solo_20,00 m
- maxima altura_36,50 m

prédio 107-109



PROPRIETÁRIO
Eduardo Palassin Guinle

ARCHITECTOS
Antonio Jannuzzi, Irmãos & C^ª.

CONSTRUCTORES
Antonio Jannuzzi, Irmãos & C^ª.

DIMENSÕES

- frente_26,59 m
- altura geral sobre o sólo_36,30 m
- maxima altura_55,30 m



O álbum da AVENIDA CENTRAL

"Grandeza ou o problema do grande", Rem Koolhaas

M A R C F E R R E Z

prédio 144

**PROPRIETÁRIOS**Antonio Jannuzzi, Irmãos & C^ª.**ARCHITECTOS**Antonio Jannuzzi, Irmãos & C^ª.**CONSTRUCTORES**Antonio Jannuzzi, Irmãos & C^ª.**DIMENSÕES**

- frente_ 16,00 m
- altura geral sobre o solo_24,25 m
- máxima altura_27,95 m

prédio 129-131

**PROPRIETÁRIO**

Dr. Hermano Cardoso da Silva Ramos

ARCHITECTO

Heitor de Mello

CONSTRUCTOR

Heitor de Mello

DIMENSÕES

- frente_20,00 m
- altura geral sobre o sólo_26,10 m
- máxima altura_28,40 m

prédio 2-4-6

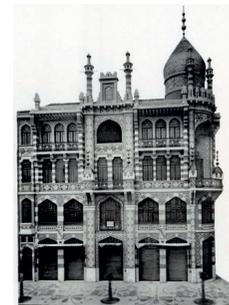
**PROPRIETÁRIO**

Eduardo Palassin Guinle

ARCHITECTOSAntonio Jannuzzi, Irmãos & C^ª.**CONSTRUCTORES**Antonio Jannuzzi, Irmãos & C^ª.**DIMENSÕES**

- frente_38,22 m
- altura geral sobre o solo_23,80 m
- máxima altura_28,60 m

prédio 103-105

**PROPRIETÁRIA**D^ª Joaquina Ferreira Cardoso**ARCHITECTO**

A. Morales de los Rios

CONSTRUCTOR

João Vieira Lima

DIMENSÕES

- frente_22,66 m
- altura geral sobre o solo_19,40 m
- máxima altura_29,75 m

prédio 79-81

**PROPRIETÁRIOS**

Teodor Wille & Comp

ARCHITECTO

Arno Gerth

CONSTRUCTORESAntonio Jannuzzi, Irmãos & C^ª.**DIMENSÕES**

- frente_28,30 m
- altura geral sobre o sólo_22,50 m
- máxima altura_30,00 m



ANEXO II

Vues de Rio de Janeiro – Brésil

VUES DE RIO DE JANEIRO



BRÉSIL

Musso phot.

PHOTOGRAPHIA BRASILEIRA

TELEPHONE 1629

Le. Musso & Cia

10 RUA URUGUAYANA 10
RIO DE JANEIRO

The card features a central illustration of a winged figure, likely representing the personification of Brazil, holding a camera. To the left is a circular emblem containing a five-pointed star with a smaller star in the center, surrounded by a wreath and a banner. The background of the card is a dark, textured pattern.



Vues de RIO DE JANEIRO
introdução ao livro

L. MUSSO & CIA.

Governo da Republica dos E. U. do Brasil

RELAÇÕES EXTERIORES



BARÃO do RIO BRANCO

M A R I N H A



ALEXANDRINO DE ALENCAR



DR. NILO PEÇANHA
(Presidente do Brasil)

AGRICULTURA, INDUSTRIA E COMMERCIO



RODOLFO DA MIRANDA

G U E R R A



GENERAL BERNARDINO
B O R M A N N

F A Z E N D A



DR. LEOPOLDO BULHÕES

JUSTICIA E N.INTERIORES



DR. ESMERALDINO BANDEIRA

VIAÇÃO I OBRAS PUBLICAS



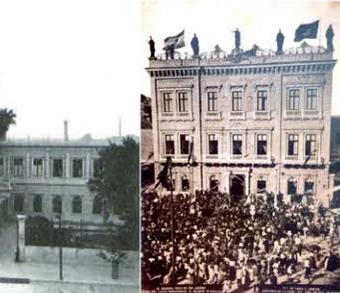
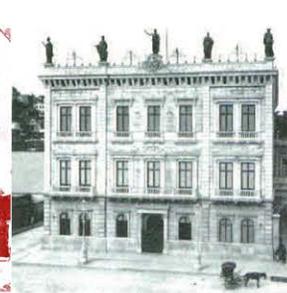
DR. FRANCISCO SÁ



f o t o g r a f i a

situação fotografias e legenda

i m a g e n s



Palacio Presidencional, Il Brasile e gli Italiani Fanfulla 1906

Palacio Catete 1897 Fotografia de Marc Ferrez

Chegada do Presidente Argentino ao Palacio do Catete, agosto 1899 Fotografia de Marc Ferrez



Entrada do Rio de Janeiro, tomada da Nova Cintra Cartão postal B/N Fotografia de Marc Ferrez



Vista de Botafogo e Pão de Açúcar Fotografia de Augusto Malta



Rio de Janeiro e seus arredores, 1849 Pintura de Alfred Martinet e col. George Ermakoff



Ilha Fiscal. Novo Milenio Ilha Fiscal. Il Brasile e gli Italiani Fanfulla 1906



Ilha Fiscal. Cartão postal colorida Fotografia de Ed Ortigao & Gommer

f o t o g r a f i a



l e g e n d a

c a t e g o r i a
s u b c a t e g o r i a

- PALÁCIO DA PRESIDÊNCIA

A R Q U I T E T U R A
A R Q U I T E T U R A S
I N S T I T U C I O N A I S

Arquitetura construída no Império (1858) pelo barão de Friburgo foi reformada pelo engenheiro Aarão Reis para se tornar, em 1897, sede do Governo Federal

a s s u n t o

e s c r i t u r a

Luz difusa velada e sem sombra constrói uma continuidade entre logradouro, Palácio e jardim explorando efeitos atmosféricos e pictóricos. A objetiva normal valoriza as proporções volumétricas e detalhes decorativos da arquitetura

m i s e e m s c è n e

FOTO HORIZONTAL_Foto de baixo para cima, boa nitidez. *Ponto de vista:* A visão lateral, de direita para esquerda, permite apresentar a construção de esquina mostrando a fachada principal e a lateral direita, enfatizando, assim, sua volumetria. *Escolha do quadro:* palácio centralizado e equilibrado, tudo no foco. Todos esses elementos aos quais se soma o efeito provocado pelo vazio urbano criado em volta do

prédio atribuem monumentalidade ao conjunto, pondo em destaque sua nova função. Obedece à simbologia retórica a posição do retrato do presidente Nilo Peçanha e o carro, sinais da presença humana nesse ilusório cenário



- ENTRADA DA BARRA E BAHIA DA BOTAFOGO

V I S T A
P A N O R A M A

Vista da enseada de Botafogo tomada das encostas do Corcovado

Luz difusa, focalização nos primeiros planos (montanha, enseada até o Pão de Açúcar) enquanto no fundo o mar, o céu e a terra quase se confundem. A abertura da objetiva privilegia o amplo ângulo de campo obtendo menor nitidez nos detalhes

FOTO HORIZONTAL_*Ponto de vista:* Foto de cima para baixo, boa nitidez no primeiro plano que valoriza o estabilizado bairro residencial de Botafogo. *Escolha do quadro:* A cenografia é obtida pelo arranjo em semicírculo. A distribuição dos planos enfatiza a escala monumental dos marcos geográficos do sítio, dando destaque ao Pão de Açúcar. Na reinterpretação e/ou repetições de visões pictóricas e fotográficas (como é o caso de panoramas de Ferrer) anteriores dessa mesma

vista panorâmica se manifesta o interesse político e econômico em recuperar a beleza da paisagem como instrumento de valorização de novas áreas urbanas



- ILHA FISCAL

A R Q U I T E T U R A
A R Q U I T E T U R A S
I N S T I T U C I O N A I S

A construção, iniciada em 1881, com projeto do engenheiro Adolpho José DelVecchio, em estilo neogótico, por funcionar como Posto Fiscal da Alfandega, é situada na antiga Ilha dos Ratos da Baía de Guanabara, próxima ao porto. Após a Revolta da Armada (1893) a ilha foi entregue a Marinha que instalou, em 1914, a Repartição de Hidrografia e de Navegação (Rio Eclético)

A luz difusa sem sombras permite dar destaque aos elementos arquitetônicos e a articulação da construção através do leve contraste entre cheios e vazios

FOTO HORIZONTAL_Foto nivelada, arranjo linear, objeto centralizado. *Ponto de vista:* A visão lateral valoriza a construção mostrando os diferentes planos das fachadas e seus volumes. *Escolha do quadro:* O enquadramento produz uma ligação ilusória entre a ilha e a cidade, entre o Mosteiro de São Bento e a construção neogótica. O mar, em primeiro plano, assume a função simbólica de um amplo

logradouro que, além de deixar a ilha nele se refletir, abre o caminho em direção à cidade



Vues de RIO DE JANEIRO

L. MUSSO & CIA.

f o t o g r a f i a



situação fotografias e legenda



i m a g e n s



Praça D. Pedro II c.1870
Fotografia de Marc Ferrez



Praça XV Palacio de Viiação
e O. P. corte bg



Foto aerea da Praça XV cortada no
centro o Paço Imperial e de lado o
Ministero de viação Im Aviação Naval



Caes
Fotografia de Augusto Malta



Caes Pharoux. Fotografia de Augusto Caes
Malta, do Album do Centenário Cartão



Pharoux.
postal



Caes do
Cartão

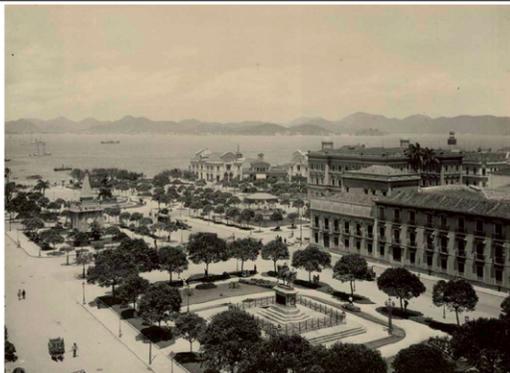


O novo porto do Rio de Janeiro, atual Praça Mauá c.1910
Fotografia de Augusto Malta





f o t o g r a f i a



l e g e n d a

categoria subcategoria

• PRAÇA XV DE
NOVEMBRO

L OGRADOURO
PARQUES JARDINS



• CAES DE PHAROUX

L OGRADOURO
PARQUES JARDINS



• DOCAS DO PORTO

L OGRADOURO
OBRAS DE ENGENHARIA

a s s u n t o

"A enorme praça (...) está numerosamente arborizada, opondo aos rigores do sol remansos de sombra. Nele se encontram a Polícia do Porto, a estação das barcas que fazem o serviço de navegação entre a Capital, Niterói e as ilhas do Governador e Paquetá; o ministério da Viação, os Telégrafos" (Impressões do Brasil no Século Vinte, 1913)

A transformação do Largo do Paço em Praça XV de Novembro não é uma simples mudança de nome. A nova organização no desenho urbano e a riqueza de seu ajardinamento até o mar fazem esquecer o visual conexo ao significado político do Império

"O cais do PharoUX transformou-se na verdadeira sala de recepção do Rio de Janeiro, entrada condigna com as belezas do seu interior." (Impressões do Brasil no século Vinte, 1913)

A reformulação dos caes que mantém o nome francês do antigo hotel desaparecido, faz desse trecho o lugar de embarque e desembarque dos passageiros dos flutuantes que transitam ao longo do litoral e ligam o Rio de Janeiro com a capital fluminense e a baía

Durante o governo do presidente da República Francisco de Paula Rodrigues Alves, "o então ministro da Viação, dr. Laura Muller, tomou a tarefa de transformar em realidade a construção do porto, há tantos anos reclamada pelo comércio; e, nos termos do decreto nº 4.969, de 18 de setembro de 1903, contratou os trabalhos do novo cais, segundo os planos organizados pelo dr. Francisco de Paula Bicalho, com os srs. Walker & Companhia."

"Não estando ainda terminados todos os trabalhos...foi, no governo do sr. dr. Nilo Peçanha, chamada concorrência para a sua exploração comercial, cabendo a preferência à proposta dos srs. Damart e Heninger, que transferiram os seus direitos à atual empresa arrendatária Compagnie du Port de Rio de Janeiro" (Impressões do Brasil no Século Vinte, 1913)

e s c r i t u r a

Luz difusa de meio dia, permite ler todos os detalhes do desenho da praça, do organizado sistema de iluminação, sem interrupções de sombras, nem de transeuntes, raros naquela hora. Máxima focalização no plano correspondente à primeira parte da praça se diluindo em direção ao mar

Luz difusa, sem sombras, de um dia levemente nublado

Luz difusa, sem sombras, desenha com nitidez o primeiro plano, focalizando o dialogo, obtido pelo andamento em semicírculo, entre o barco recém-chegado, talvez trazendo a visita de algumas autoridades, o mar e as modernas estruturas do cais

m i s e e m s c è n e

FOTO HORIZONTAL_Ponto de vista: A adoção da tomada do alto do campanário da Igreja do Monte do Carmo na Rua Primeiro de Março permite superar a altura de outras construções e colher, numa só vista, toda a praça ajardinada. Escolha do quadro: Foto lateral de esquerda para direita. Na direita da foto, a parede do Paço assume a função de regulador do cenário para valorizar o palco constituído

pela antiga praça transformada em amplo Boulevard, ligação do centro ao mar. O conceito de lugar de lazer ao ar livre entra a fazer parte da paisagem urbana

FOTO HORIZONTAL_Arranjo linear: O objeto assume destaque ao ocupar a faixa mediana entre o mar e o céu. Ponto de vista: Foto lateral, de esquerda para direita. O olhar, seguindo a direção do cais, sugere o sentido da narrativa que começa com a focalização da renovada estrutura do muro de contenção. A balastrada, a fileira de postes de iluminação e as frondes das árvores indicam a função, também, de logradouro que integra o

jardim da Praça XV chegando até a estação dos barcos a vapores que assinala a modernização da linha criada entre o Distrito Federal a Niterói

FOTO HORIZONTAL_Ponto de vista: A visão nivelada e centralizada, permite explorar o efeito prospectivo gerado pelo encontro das linhas constituídas pela muralha do cais e a paralela fileira dos armazéns junto aos guindastes que vão perdendo sua definição no fundo onde é visível a proa de um navio

A alta qualidade da imagem e seu significado mostram o interesse do momento em enfatizar e qualificar a realização por parte do governo federal de uma obra de engenharia de tal porte, realizada segundo as mais modernas tecnologias que devia se tornar exemplo e modelo para o país



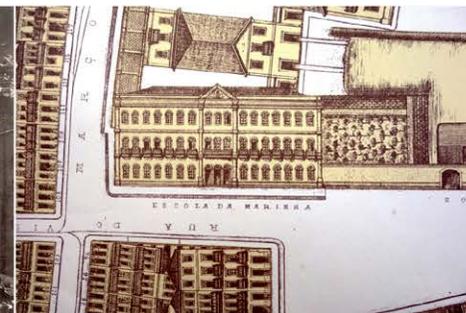
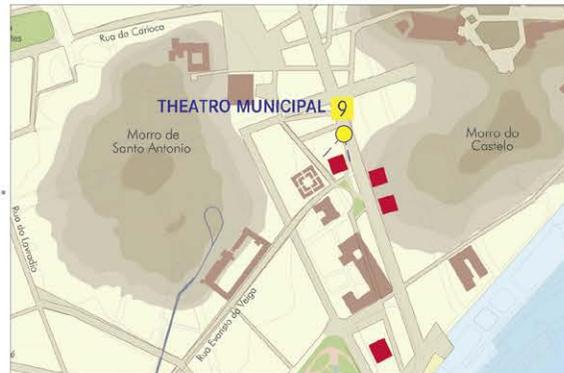
Vues de RIO DE JANEIRO

L. MUSSO & CIA.

f o t o g r a f i a

situação fotografias e legenda

i m a g e n s



Ministerio da Marinha. O Arsenal da Marinha Escola da Marinha depois Ministerio. Mapa Arqu.1874 e a ilha das Cobras Im Aviação Naval



Biblioteca nacional Av central Arq.Nacional o2_fot520.15



Biblioteca Nacional Im Aviação Naval



Av Central,Teatro Municipal 1910-1912 Teatro Municipal Fotografia de Marc Ferrez Teatro Municipal pouco depois da inauguração. Fotografia de Augusto Malta



f o t o g r a f i a

l e g e n d a

a s s u n t o

e s c r i t u r a

m i s e e m s c è n e



- PALACIO DO MINISTÉRIO DA MARINHA

A RQUITETURA
ARQUITETURAS INSTITUCIONAIS

No mapa arquitetural do Rio de Janeiro de João da Rocha Fragozo realizado, em 1874, está presente o mesmo prédio identificado como "Escola da Marinha"

Luz difusa, sem nenhuma sombra, permite obter uma imagem plana da fachada onde os elementos repetitivos das janelas criam efeitos gráficos de cheios e vazios delineando os andares

FOTO HORIZONTAL_Ponto de vista: Visão lateral de esquerda para direita, de baixo para cima. Vale-se do vazio urbano constituído pelo logradouro que ocupa o primeiro plano para criar o efeito de isolamento do Ministério do contexto urbano. Contribui para representatividade do conjunto, além da visão de baixo para cima, a abertura da objetiva que permite abranger na visão as duas fachadas, sublinhando sua volumetria.

Na parte esquerda da foto em alto, em correspondência ao céu, a linguagem retórica do poder encontra espaço para inserir o retrato do respectivo ministro



- BIBLIOTHECA NACIONAL

A RQUITETURA
ARQUITETURAS INSTITUCIONAIS

O prédio, projeto atribuído ao engenheiro Marcelino de Souza Aguiar, baseado nos desenhos criados pelo arquiteto francês Hector Pepin, começou a ser construído, durante o governo o Presidente Rodrigues Alves. A inauguração aconteceu, em 1910, durante o governo do Presidente Nilo Peçanha

Luz difusa sem sombras permite uma nitida leitura dos elementos arquitetônicos e detalhes decorativos de suas fachadas

FOTO HORIZONTAL_Ponto de vista: Visão lateral, de esquerda para direita, de baixo para cima. O tratamento sofisticado utilizado para retratar o prédio, procurando evidenciar a total visão da fachada principal e os corpos arredondados de esquina da fachada lateral, em guisa de torresões, inclui, na parte lateral esquerda, a presença do Morro do Castelo, já escavado, para dar lugar a novas construções.



- THEATRO MUNICIPAL

A RQUITETURA
ARQUITETURAS INSTITUCIONAIS

A construção iniciada em 1905, é o resultado dos projetos do engenheiro Francisco de Oliveira Passos e o arquiteto francês Albert Guilbert, inspirado na Ópera de Paris. A inauguração do Theatro Municipal do Rio de Janeiro se realizou, no dia 14 de julho de 1909, com a presença do Presidente Nilo Peçanha junto ao então prefeito da cidade, Serzedelo Correa

A luz difusa permite enobrecer a construção permitindo enfocar com muita precisão os detalhes e a riqueza dos elementos arquitetônicos e decorativos que compõem as fachadas e que respondiam aos critérios estéticos da época

Escolha do quadro: O corte capaz de colocar a construção ilhada sem relação com seu entorno, cria a ideia da amplidão do novo espaço urbano, característica predominante da cidade moderna

FOTO HORIZONTAL_Ponto de vista: A visão levemente lateral em direção de direita para esquerda valoriza a plasticidade da fachada principal dando destaque ao pórtico colunado do corpo central que sobressai do resto, ladeado pelos corpos laterais acima dos quais elevam-se as cúpulas. A visão da fachada lateral produzida pela perspectiva acentua a integração do prédio à Avenida Central.

O resultado fotográfico assimila a construção à própria maquete, artifício talvez escolhido com a finalidade de monumentalizar o conjunto arquitetônico que se reflete no espaço em sua volta



Vues de RIO DE JANEIRO

L. MUSSO & CIA.

f o t o g r a f i a

situação fotografias e legenda

i m a g e n s



O Hotel Avenida e seu café, 1912-15. Fotografia de Augusto Malta



Avenida Central c.1910. Fotografia de M.Ferrez



Caixa d'amortização. Fotografia do Album Biblioteca Nacional



f o t o g r a f i a



l e g e n d a

categoria
subcategoria

• AVENIDA CENTRAL

L OGRADOURO
A V E N I D A

• AVENIDA CENTRAL

L OGRADOURO
A V E N I D A

• CAIXA DE AMORTISAÇÃO

A RQUITETURA
ARQUITECTURAS
INSTITUCIONAIS

a s s u n t o

A vista tomada na esquina da Rua de São José olhando em direção de Praça Mauá, focaliza o Hotel Avenida e a estação do bonde da Companhia Ferro Carril Jardim Botânico

"a Avenida Central, a expressão máxima da modernização do Rio. É o mais belo logradouro público do Distrito Federal, no que respeita ao luxo. Corta a zona comercial da cidade, mais ou menos na direção Norte-Sul, orientada pela direção dos ventos frescos, carregados de iodo e sódio, que vêm do alto mar, canalizando-os e distribuindo-os beneficentemente pela cidade, através da rede de ruas que a cortam"
(Impressões do Brazil no Seculo Vinte, 1913)

A vista tomada do alto do prédio, sede do jornal O Paiz, registra o lado ímpar da Avenida a partir dos edifícios n° 151-153, na esquina da Rua da Assembleia

"A Avenida Central tem início na Prainha, onde começa o cais do porto e toma o rumo da Praia de Santa Luzia, de mar a mar, com a extensão de 1.800 metros. Rasga quarteirões e quarteirões compactos, tornando necessária a desapropriação de 131.400 m² dessa área, 59.400 m² correspondem à parte central, 1.080 m² à zona arborizada e 18.000 m² aos passeios largos que a ladeiam, ficando o resto para as edificações marginais"
(Impressões do Brazil no Seculo Vinte, 1913)

A vista é tomada do lado oposto da esquina com a Rua Marechal Floriano Peixoto (atual Visconde de Inhaúma). O prédio de estilo historicista neoclássico foi construído entre anos de 1905-1906, projeto do engenheiro Gabriel Junqueira, integrante da Comissão Construtora da Avenida Central, sob a direção do presidente desta, Paulo de Frontin. A construção ainda existente está na Rua Rio Branco 30

(*http://www.iphan.gov.br/ans.net/tema_consulta.asp?Linha=tc_belas.gif&Cod=1796)

e s c r i t u r a

A luz difusa das horas pós-meridianas permite destacar o primeiro plano, iluminar o traçado da Avenida, deixando seu fundo perder definição para se confundir com o céu

A luz das primeiras horas pós-meridianas permite evidenciar a ordem, a organização e o desenho do logradouro sem interferências de sombras. A luminosidade difusa não deixa perceber rupturas na continuidade construída entre a ampla avenida, a fileira dos prédios do lado esquerdo e o morro do Castelo que opticamente parece se juntar com o Pao de Açúcar oferecendo um harmonioso contexto natural

A luz difusa ao abranger com uma única tonalidade o logradouro quase vazio e o edifício apresenta uma realidade produzida pela imagem fotográfica que adquire um espaço linguístico próprio

m i s e e m s c è n e

FOTO HORIZONTAL_Ponto de vista: visão lateral de direita para esquerda. O fotógrafo, ao enquadrar o desenvolvimento retilíneo da Avenida, chama atenção do leitor pelo lado esquerdo, onde é focalizado o prédio da Avenida Central que se impõe pela própria dimensão. No edifício encontra-se o lado mais inovador da operação Avenida. Apesar do involucro arquitetônico tradicional, assiste-se, além de uma modernização na sua

estrutura de seis andares, a uma renovação no tipo de ocupação e uso do espaço urbano. É o início da concentração de diferentes funções na mesma construção, desde o receptivo do hotel, ao comercial da Galeria "Cruzeiro" e de transporte possibilitando a passagem e a estação dos bondes

FOTO HORIZONTAL_Ponto de vista: visão lateral, de direita para esquerda, de cima para baixo. O ponto de vista e o assunto são quase os mesmos dos utilizados por Ferrez numa vista geral presente no álbum de 1906. Todavia, percebe-se uma diferente maneira de olhar que aharmonizar as partes fortalecer a relação entre as partes e o todo faz da estética urbana o reflexo dos ideais de ordem e progresso

FOTO HORIZONTAL_Ponto de vista: a escolha da visão frontal, centralizando o objeto, atribui ao prédio federal evidente destaque. Sublinha a monumentalidade da construção o efeito de curvatura da fachada principal, evidenciado na foto, com o movimento obtido pela perspectiva das fileiras de colunas que definem o estilo de sua arquitetura



f o t o g r a f i a

situação fotografias e legenda

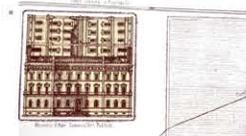
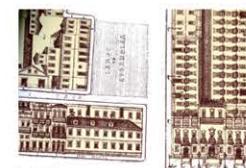
i m a g e n s



Palacio do Supremo Tribunal Arqu. Nacional



Palacio Monroe. In Il Brasile e gli Italiani Fanfulla, 1906
Palacio Monroe. Fotografia de Marc Ferrez, Album do Avenida Central
Palacio Monroe. Fotografia de Augusto Malta



Ministerio de Agricultura, Commercio e Obras públicas do Império Mapa Arq. 1874



Praça XV. Palacio de Viação e O. P. corte bg



f o t o g r a f i a



legenda

categoria

subcategoria

- PALÁCIO DO SUPREMO
T R I B U N A L

A RQUITETURA
ARQUITECTURAS
INSTITUCIONAIS



- PALÁCIO MONROE

A RQUITETURA
ARQUITECTURAS
INSTITUCIONAIS



- PALÁCIO DO MINISTERIO
DA VIAÇÃO E
OBRAS PÚBLICAS

A RQUITETURA
ARQUITECTURAS
INSTITUCIONAIS

a s s u n t o

O edifício, atual sede do Centro Cultural da Justiça Federal, foi projetado pelo arquiteto Adolfo Morales de Los Rios, inspirado nos prédios renascentistas, para ser o Palácio Arqueiepiscopal. Comprado pelo governo federal, quando as obras ainda não estavam acabadas, foi inaugurado em 1909 e se tornou a sede do Supremo Tribunal Federal, que aí esteve até 1960

O projeto original do arquiteto e engenheiro militar, Coronel Francisco Marcelino de Sousa Aguiar foi se concebido para o Pavilhão do Brasil na Exposição Universal de Saint Louis, nos Estados Unidos da América que se realizou em 1904. Conforme a cláusula do contrato, a estrutura metálica, devia ser remontada no Rio de Janeiro, como aconteceu em 1906, para sediar a Terceira Conferência Pan-Americana.

Nessa ocasião, o prédio assumiu o nome de Palácio Monroe em homenagem ao presidente norte-americano James Monroe, criador do Pan-Americanismo

A construção, realizada no período do Império e projetada pelo engenheiro Francisco Pereira Passos por ser destinada aos Correios, serviu, de fato, ao Ministério de Agricultura e depois ao da Viação e Obras Públicas

(SANTOS, Paulo, 1977 p.70)

e s c r i t u r a

A luz difusa permite uma detalhada leitura da fachada do prédio que se impõe na cena urbana e minimiza o efeito de profundidade. Os outros elementos assumem, como numa pintura, a função de complementos

A luz difusa permite suavizar as sombras geradas pelos diferente volumes que constituem a parte direita da construção oferecendo uma visão do monumento quase suspenso entre o logradouro e o céu

Luz pós-meridiana permite uma leitura quase homogênea das diferentes partes do edifício mesmo colocadas em planos diferentes

m i s e e m s c è n e

FOTO HORIZONTAL_Ponto de vista: a vista frontal, a aproximação do fotógrafo ao objeto, a escolha em centralizar a construção, a preocupação com a composição simétrica da cena contribuem a produzir o efeito monumental

FOTO HORIZONTAL_Ponto de vista: a visão centralizada, a imprecisa definição do fundo acentuam o caráter de representatividade e monumentalidade do imóvel federal, sem fazer esquecer sua primeira destinação. Escolha do quadro: A escolha de fotografar a parte lateral do edifício que corresponde a vista tomada da Avenida Central em direção ao mar, permite dar mais leveza ao

conjunto arquitetônico explorando o amplo espaço do logradouro em sua volta. A articulação e a transparência oferecida pelos diferentes volumes contribuem a produzir uma elegante imagem arredondada da construção

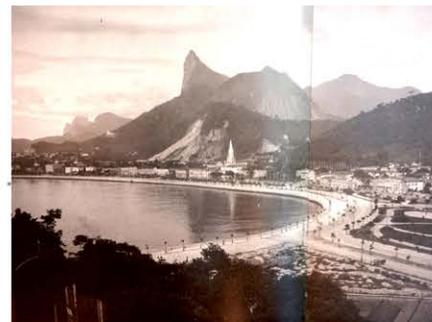
FOTO HORIZONTAL_Ponto de vista: a vista centralizada, junto à ampla abertura da objetiva, usa a volumetria, obtida pela visão das duas fachadas sem grandes deformações e a valorização dada à sua arquitetura para atribuir dignidade representativa ao edifício do Ministério, deixando espaço na parte do céu pelo retrato do respectivo ministro



f o t o g r a f i a

situação fotografias e legenda

i m a g e n s



Avenida Beira Mar 1906. Fotografia de Marc Ferrez



Avenida Beira Mar. Impressões do Brasil século XX



Avenida Beira Mar 1911-12. Fotografia de Marc Ferrez



Avenida Beira Mar. In Il Brasile e gli Italiani Fanfulla 1906



Passeio público c. 1865 Fotografia de Georges Leuzinger



Passeio público com as pirâmides de Mestre Valentim c. 1890. Fotografia de Marc Ferrez



f o t o g r a f i a



l e g e n d a

c a t e g o r i a
s u b c a t e g o r i a

• AVENIDA BEIRA MAR

L O G R A D O U R O
A V E N I D A

• AVENIDA BEIRA MAR

L O G R A D O U R O
A V E N I D A

• PASSEIO PÚBLICO

L O G R A D O U R O
P A R Q U E S J A R D I N S

a s s u n t o

“a formosíssima Avenida Beira Mar, extensa via ajardinada segue o litoral até a enseada de Botafogo, passando pelas praias da Lapa, do Russell, do Flamengo e de Botafogo, cuja enseada acompanha, numa graciosa curva. Tem 3.920 metros de extensão, consolidada por um cais de cantaria, tendo avançado sobre o mar, de que conquistou grande zona. Entre as duas aléias que a seguem, há uma série de jardins e estátuas”

A avenida Beira Mar construída em 23 meses teve a inauguração dos primeiros trechos em 12/11 1906 (Impressões do Brasil no Século Vinte, 1913)

“O efeito surpreendente e deslumbrante que a todos causaram as duas esplendidas ruas de que se compõem a Avenida, contornando toda a baía, desde o morro da Viúva até a junção com a Avenida Central, foi dos mais entusiásticos” Visitas presidenciais - Jornal do Brasil 13/11/1906

No âmbito da remodelação da Capital Federal o conceito de jardim parque como área de lazer entra a fazer parte do léxico urbano. Nesse clima, insere-se a recuperação e valorização do Passeio Público, jardim de origem setecentista, projeto de mestre Valentim, alterado no século XIX pelo paisagista Glaziou

e s c r i t u r a

A luz difusa sem sobras permite obter uma clara leitura do desenho dos jardins nas partes centrais da avenida como das ordenadas fileiras laterais de árvores intercalados pelos lampiões de iluminação. A branca luminosidade do novo traçado da avenida que a foto destaca em relação aos tons mais cinzentos do resto da paisagem, chama a atenção para a moderna intervenção urbana numa área residencial em expansão

A luz difusa permite evidenciar o primeiro plano deixando o fundo se tornar um simples perfil esfumado

A luz pós-meridiana valoriza a natureza evidenciando a variedades de suas espécies que assumem destaque em relação a luminosa claridade dos traçados dos passeios, que quase apaga a vista dos transeuntes

m i s e e m s c è n e

FOTO HORIZONTAL_Ponto de vista: vista centralizada, de cima para baixo. A escolha do ponto de vista nas alturas acentua a dimensão da nova escala urbana introduzida nessa planície pela Avenida Beira Mar que se estabelece como novo limite entre a terra e o mar. A narrativa inicia pela focalização, em primeiro plano da Avenida e segue percorrendo até o morro da Viúva o litoral do Flamengo desenhado na foto por uma elegante curva

FOTO HORIZONTAL_Ponto de vista: vista centralizada, de cima para baixo. Escolha do quadro: situado nas alturas do morro da Viúva, o fotógrafo coloca em primeiro plano o amplo canteiro situado no trecho da Avenida, ao longo da baía de Botafogo, por dar destaque à inovação trazida no desenho urbano pela introdução dos “jardins a francesa” segundo o “Projeto de Embellezamento da Praia de Botafogo”(1903)(CHIAVARI,P.P., 1994 p.24)

A vista panorâmica da baía com o relevo do Corcovado parece um convite a uma nova maneira de olhar o litoral carioca. Ao participar diretamente da área urbana, a paisagem se torna fator de valorização dessas zonas privilegiadas da cidade.

FOTO HORIZONTAL_Ponto de vista: frontal, foto nivelada. Escolha do quadro: No primeiro plano, o destaque dado aos desenhos piramidais das árvores ao lembrar o conceito de natureza construída, presente no projeto de Glaziou, atribue valor histórico ao Passeio Público, como o primeiro jardim público do Brasil



f o t o g r a f i a



situação fotografias e legenda



i m a g e n s



Outeiro da Glória com o mercado da Glória, destruído em 1905. Fotografia de Augusto Malta, col. G. E.



Caes da Glória, Cartão Postal



Ministerio de Agricultura Depto. Nacional de Produção Nacional. Album do Distrito Federal



Praia da Saudade (Ministerio da Agricultura)c. 1890. Fotografia de Marc Ferrez



Jardim da Praça Tiradentes Il Brasile e gli Italiani Fanfulla 1906



Praia da Saudade (Ministerio da Agricultura)c. 1890. Fotografia de Marc Ferrez



f o t o g r a f i a



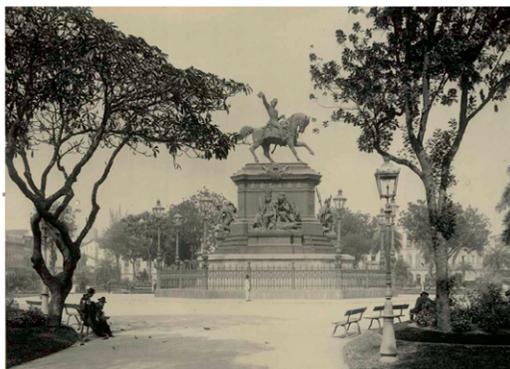
l e g e n d a

c a t e g o r i a
s u b c a t e g o r i a

- PRAÇA DA GLÓRIA

V I S T A
P A N O R A M A

- PALÁCIO DE AGRICULTURA
INDÚSTRIA | COMÉRCIO

A R Q U I T E T U R A
A R Q U I T E T U R A S
I N S T I T U C I O N A I S

- PRAÇA TIRADENTES

L O G R A D O U R O
P A R Q U E S J A R D I N S

a s s u n t o

Mostra-se o novo visual da Praça da Glória que, durante a administração de Pereira Passos, sofreu diversas intervenções com o objetivo de lhe conferir uma vocação mais urbana e residencial. A partir de 1904 inicia-se a demolição do antigo Mercado Municipal, que datava de 1870. No âmbito da renovação da Praça é colocada a estátua de Pedro Álvares Cabral,

que tinha sido inaugurada em 1900, e desenham-se novos jardins próximos à Igreja da Glória

“No vale existente entre os morros da Urca e Pão de Açúcar e da Babilônia, num terreno que, de um lado, dá para dentro da baía e do outro, pela Praia Vermelha, em pleno Atlântico, esteve instalada a Exposição Nacional de 1908 e agora está o Ministério da Agricultura” (Impressões do Brasil no Século Vinte, 1913)
O projeto original do prédio, encomendado pelo então Ministro do Império, Barão Homem de Mello para ser a sede da primeira universidade, foi realizado, em 1880, pelo engenheiro Antônio de Paula Freitas. Todavia, devido à falta de recursos, só iniciaram-se as fundações.

Com o advento da República, foi pensado reutilizar o projeto para abrigar a Escola de Guerra. Todavia, em 1907, a previsão da Exposição Nacional fez que o projeto fosse redesenhado por Sampaio Correia para o prédio servir de Palácio dos Estados (LEVY R. 2008 p.93-94). Sua transformação em sede do Ministério da Agricultura deve-se ao Presidente Nilo Peçanha. No seu governo foi restaurado o próprio Ministério da Agricultura, Indústria e Comércio, que tinha sido incorporado ao Ministério de Viação e Obras Públicas

A Praça Tiradentes representa um dos logradouros mais ricos de referências históricas e, portanto, significativo em relação ao governo republicano. O quadrilátero ajardinado, desenhado em 1869 por Glaziou, ocupa, nessa época, 8.600 m² dos 22.000 m² da área da praça. As reformas realizadas pelo Prefeito Pereira Passos tratam da recuperação do jardim e da colocação de iluminação e mobiliário urbano.

O nome da Praça, adotado em 1892, com o advento da República, é uma homenagem ao mártir da Inconfidência Mineira Joaquim José da Silva Xavier. Ao centro da Praça está a estátua de Pedro I, herói da Independência, inaugurada em 1862. O nome anterior era Praça da Constituição, devido ao fato de D. Pedro I, em 1821, ao assumir o posto de príncipe regente, ter jurado fidelidade à Constituição portuguesa. (CHIAVARI M.P. 1998 p.22-23)

e s c r i t u r a

A luz difusa valoriza o conjunto urbano da Glória, qualificado pelo renovado logradouro cujo espaço se amplifica com a intensa luminosidade sem cortes de sombras

A luz difusa enfatiza a monumentalidade da construção junto ao espaço urbano

Luz clara sem sombras das primeiras horas pós-meridianas dá relevo ao primeiro plano composto por árvores que molduram a estátua no plano de fundo sem grande definição

m i s e e m s c è n e

FOTO HORIZONTAL_Ponto de vista: a vista central nivelada permite oferecer uma panorâmica capaz de valorizar a parte litorânea do bairro e seu uso residencial
Escolha do quadro: A construção do quadro se vale dos três elementos emergentes que sintetizam a história dessa área: a chaminé das caldeiras da “City Improvements”, a igreja da Glória e, em primeiro plano, a estátua de Cabral.

A ampliação e a modernização dos logradouros, como mostram a arborização, os jardins, os postes de iluminação e a presença do bonde confirmam a plena inserção desse trecho da Glória entre as áreas urbanas requalificadas

FOTO HORIZONTAL_Ponto de vista: vista lateral de esquerda para direita de baixo para cima.
Escolha do quadro: A visualização em perspectiva das fachadas permite sublinhar a regularidade e simetria na organização dos elementos arquitetônicos e decorativos inspirados no classicismo, dar representatividade volumétrica ao prédio e fazer o logradouro assumir a amplitude de uma ilusória esplanada frente ao Ministério.

Servem-se das duas silhuetas dos transeuntes em primeiro plano como escala para oferecer a real dimensão do prédio

FOTO HORIZONTAL_Ponto de vista: frontal, foto centralizada e nivelada.
Escolha do quadro: percebe-se a preocupação em valorizar o novo desenho urbano construído pela organização dos percursos, da iluminação e dos bancos, deixando à estátua de Pedro I o papel de referência



Vues de RIO DE JANEIRO

L. MUSSO & CIA.

f o t o g r a f i a

situação fotografias e legenda

i m a g e n s



Ministerio da justiça e dos interiores
Il Brasile e gli Italiani Fanfulla 1906



Largo da Carioca. Fotografia de Rua Uruguaiana, Largo da carioca, 1890 Largo da Carioca c.1908
Augusto Malta, Album Malta 1922 Cartão Postal B/N Fotografia de Marc Ferrez



f o t o g r a f i a

l e g e n d a

a s s u n t o

e s c r i t u r a

m i s e e m s c è n e

categoria subcategoria



- PRAÇA TIRADENTES E RUA DA CARIOCA

L OGRADOURO
P R A Ç A

Mostra-se o novo visual da Praça da Glória que, durante a administração de Pereira Passos, sofreu diversas intervenções com o objetivo de lhe conferir uma vocação mais urbana e residencial. A partir de 1904 inicia-se a demolição do antigo Mercado Municipal, que datava de 1870. No âmbito da renovação da Praça é colocada a estátua de Pedro Álvares Cabral,

que tinha sido inaugurada em 1900, e desenham-se novos jardins próximos à Igreja da Glória

A luz difusa valoriza o conjunto urbano da Glória, qualificado pelo renovado logradouro cujo espaço se amplifica com a intensa luminosidade sem cortes de sombras

FOTO HORIZONTAL_Ponto de vista: a vista central nivelada permite oferecer uma panorâmica capaz de valorizar a parte litorânea do bairro e seu uso residencial
Escolha do quadro: A construção do quadro se vale dos três elementos emergentes que sintetizam a história dessa área: a chaminé das caldeiras da "City Improvements", a igreja da Glória e, em primeiro plano, a estátua de Cabral.

A ampliação e a modernização dos logradouros, como mostram a arborização, os jardins, os postes de iluminação e a presença do bonde confirmam a plena inserção desse trecho da Glória entre as áreas urbanas requalificadas



- PALÁCIO DO MINISTERIO DA JUSTIÇA E NEGOCIOS INTERIORES

A RQUITETURA
ARQUITETURAS INSTITUCIONAIS

A transformação do prédio em Ministério do Interior deve-se ao engenheiro Francisco Pereira Passos, autor da reforma da casa do Visconde do Rio Seco, na esquina do antigo Largo do Rocio, então Praça Tiradentes, com a Rua Visconde do Rio Branco. (SANTOS, Paulo, 1977 p.70)

Luz difusa das primeiras horas da tarde, como mostram as sombras das árvores, permite uma clara leitura da arquitetura do prédio

FOTO HORIZONTAL_Ponto de vista: vista lateral de esquerda para direita, de baixo para cima.
Escolha do quadro: A escolha do ponto de vista repete o esquema habitual de abranger a fachada principal e a lateral, olhada de baixo para cima, de forma a monumentalizar a construção e seu entorno devido ao respeito e representatividade de sua função, lembrada pela presença do retrato do próprio ministro



- LARGO DA CARIOCA E RUA DA URUGUAYANA

L OGRADOURO
R U A ?

O Largo da Carioca representa um lugar de intenso movimento por ser o ponto de chegada dos bondes, em particular os da empresa Ferro-Carril do Jardim Botânico, operadora da primeira linha latino-americana de bondes elétricos, inaugurada em 1882, que fazia o trajeto Largo da Carioca- Largo do Machado.

Luz difusa permite boa leitura dos detalhes

FOTO HORIZONTAL_Ponto de vista: visão de frente, foto centralizada e nivelada.
Escolha do quadro: O eixo principal centralizado na imagem fotográfica corresponde ao da Rua Uruguaiana que se consegue visualizar até o final.

No enquadramento do fotógrafo reflete-se o interesse em privilegiar o espaço público, o novo desenho da ordenação urbana, em detrimento da arquitetura, cuja leitura é propositalmente reduzida, no contexto da foto, pelo corte escolhido



f o t o g r a f i a

situação fotografias e legenda

i m a g e n s



Palácio Itamaraty, c. 1905 Palácio Itamaraty. Fotografia de J.Gutierrez Fotografia de Marc Ferrez do Album Festejos, 1894 B/N



Imperial Academia de Ministerio da Fazenda do Rio de Janeiro, *Ministeri da Fazenda, antiga escola Belas Artes* c. 1885 Album "Novo Milenio" pag.456 *belas artes. Album "Il Brasile e gli Italiani Fanfulla", 1906*



Praça da Republica (Ministerio da Guerra a esquerda na foto). (como era anteriormente inicio do século XX sobre o o Ministerio da Guerra).antigo Quartel do Exercito. Fotografia de Augusto Malta ,Album 1922 Cartão postal Col.Elysis Belchior

Vues de RIO DE JANEIRO



situação fotografias no Rio de Janeiro



LEGENDAS DA CATEGORIA FUNÇÃO:

- **A.I. – Arquitetura Institucional**
Prédios governamentais
- **A.I. – Arquitetura Institucional**
Entidades públicas
- **I. – Infraestruturas**
- **L. – Logradouros**
- **J. – Jardim**
- **V. – Vistas**
- **P. – Panorama**



Vues de RIO DE JANEIRO

L. MUSSO & CIA.

situação fotografias no Rio de Janeiro





Vues de RIO DE JANEIRO

L. MUSSO & CIA.

situação fotografias no Rio de Janeiro

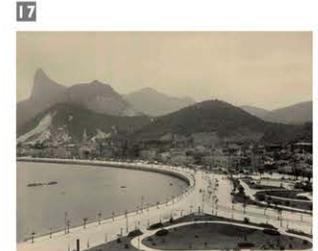




Vues de RIO DE JANEIRO

L. MUSSO & CIA.

situação fotografias no Rio de Janeiro





Vues de RIO DE JANEIRO

L. MUSSO & CIA.

situação fotografias no Rio de Janeiro



0 200 400 600m



Vues de RIO DE JANEIRO

L. MUSSO & CIA.

situação fotografias no Rio de Janeiro





Vues de RIO DE JANEIRO

L. MUSSO & CIA.

situação fotografias no Rio de Janeiro



FORA DO MAPA:



Jardim Botânico



Cascatinha da Tijuca



Vues de RIO DE JANEIRO

L. MUSSO & CIA.

s i t u a ç ã o f o t o g r a f i a s n o R i o d e J a n e i r o

- 1 PALÁCIO DA PRESIDÊNCIA
- 2 ENTRADA DE BARRA E BAHIA DE BOTAFOGO
- 3 ILHA FISCAL
- 4 PRAÇA XV DE NOVEMBRO
- 5 CAES DE PHAROUX
- 6 DOCAS DO PORTO
- 7 PALACIO DO MINISTERIO DA M A R I N H A
- 8 BIBLIOTHECA NACIONAL
- 9 THEATRO MUNICIPAL
- 10 AVENIDA CENTRAL
- 11 AVENIDA CENTRAL
- 12 CAIXA DE AMORTISAÇÃO
- 13 PALACIO DO SUPREMO TRIBUNAL
- 14 PALACIO MONROE
- 15 PALACIO DO MINISTERIO DA V I A Ç ã O É OBRAS PÚBLICAS
- 16 AVENIDA BEIRA MAR
- 17 AVENIDA BEIRA MAR
- 18 PASSEIO PÚBLICO



- 19 PRAÇA DA GLORIA
- 20 PALACIO DO MINISTERIO DA AGRICULTURA, INDUSTRIA E COMMÉRCIO
- 21 PRAÇA TIRADENTES
- 22 PRAÇA TIRADENTES E RUA DA CARIOCA
- 23 PALACIO DO MINISTERIO DA JUSTIÇA E NEGOCIOS INTERIORES
- 24 LARGO DA CARIOCA E RUA DA URUGUAYANA
- 25 PALACIO DO MINISTERIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES
- 26 PALACIO DA MINISTERIO DA FAZENDA
- 27 PALACIO DO MINISTERIO DA GUERRA
- 28 PRAÇA DA REPUBLICA
- 29 PALACIO DA PREFEITURA MUNICIPAL
- 30 ESTRADA DE FERRO CENTRAL DO BRASIL
- 31 AVENIDA DO MANGUE
- 32 CAMPO DE SÃO CHRISTOVÃO

ANEXO III

Álbum da Cidade do Rio de Janeiro comemorativo do
1º Centenário da Independência do Brasil 1822-1922

ALBUM DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO

2



Commemorativo do 1º Centenario da Independencia do Brasil

1822



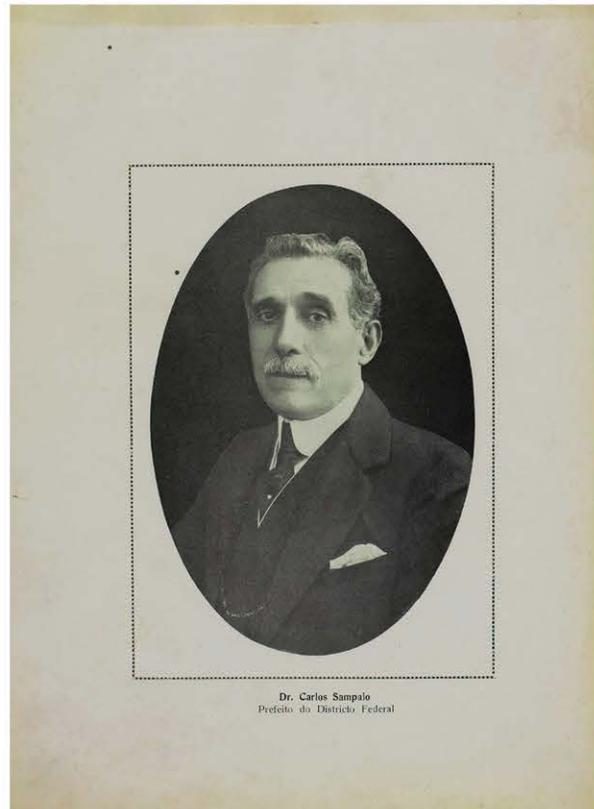
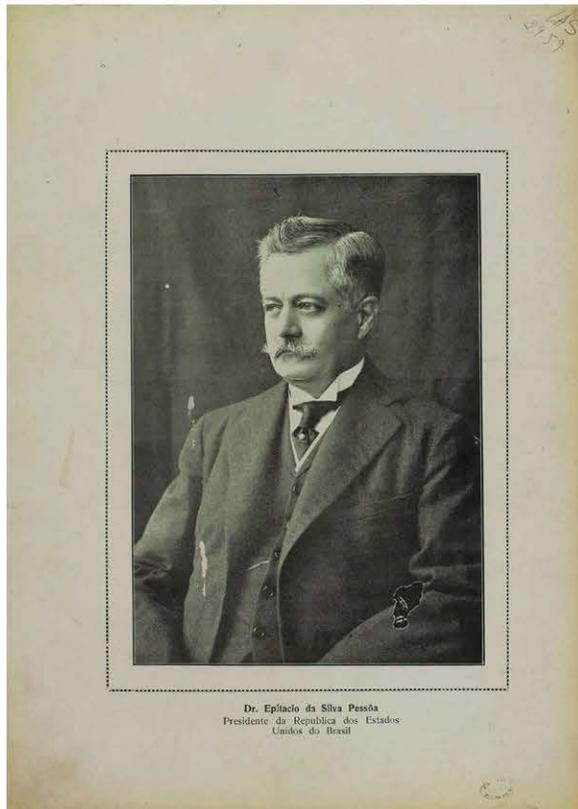
1922

Edição da Prefeitura do Districto Federal

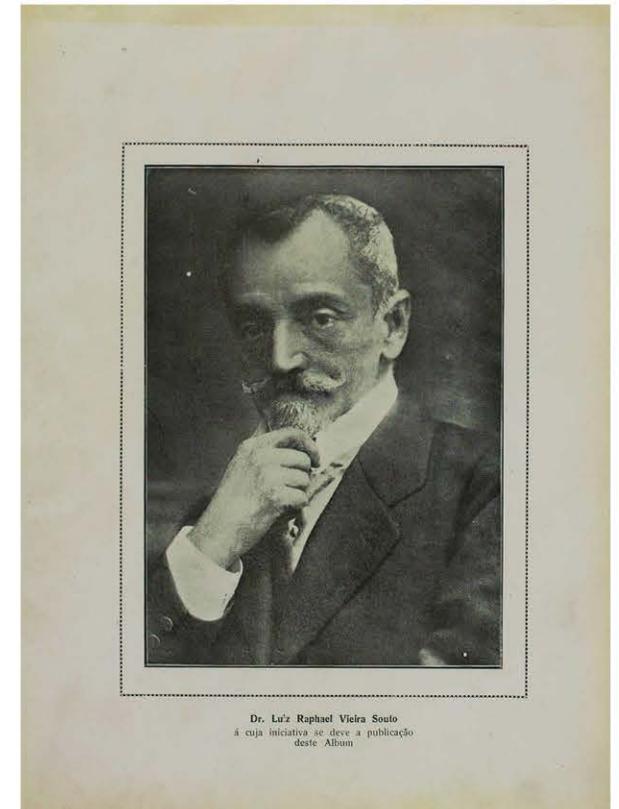


Album da Cidade do RIO DE JANEIRO
comemorativo do 1º centenario da independencia do Brasil 1822-1922

AUGUSTO MALTA, HUBERT & BREAN, PHOTO BIPPUS,
PHOTO LOPES RIO, MODERNA RIO E OUTROS



Dr. Carlos Sampaio
Prefeito do Districto Federal



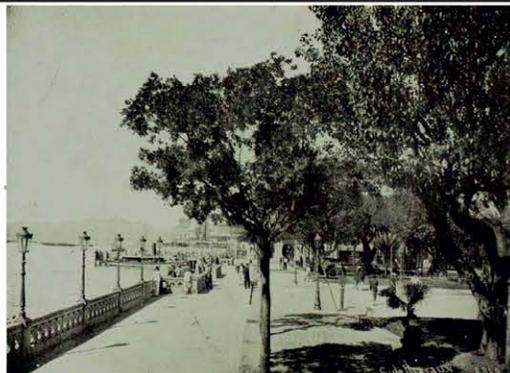
Dr. Luiz Raphael Vieira Soulo
á cuja iniciativa se deve a publicação
deste Album

Album da Cidade do RIO DE JANEIRO

comemorativo do 1º centenario da independencia do Brasil 1822-1922

AUGUSTO MALTA, HUBERT & BREAN, PHOTO BIPPUS,
PHOTO LOPES RIO, MODERNA RIO E OUTROS

f o t o g r a f i a



situação fotografia e legenda



categoria subcategoria observações

L O G R A D O U R O

Fotógrafo: Augusto Malta

L O G R A D O U R O

Fotógrafo: Augusto Malta

A R Q U I T E T U R A

Fotógrafo: Anônimo

i m a g e n s



Album da Cidade do RIO DE JANEIRO

comemorativo do 1º centenário da independência do Brasil 1822-1922

AUGUSTO MALTA, HUBERT & BREAN, PHOTO BIPPUS,
PHOTO LOPES RIO, MODERNA RIO E OUTROS

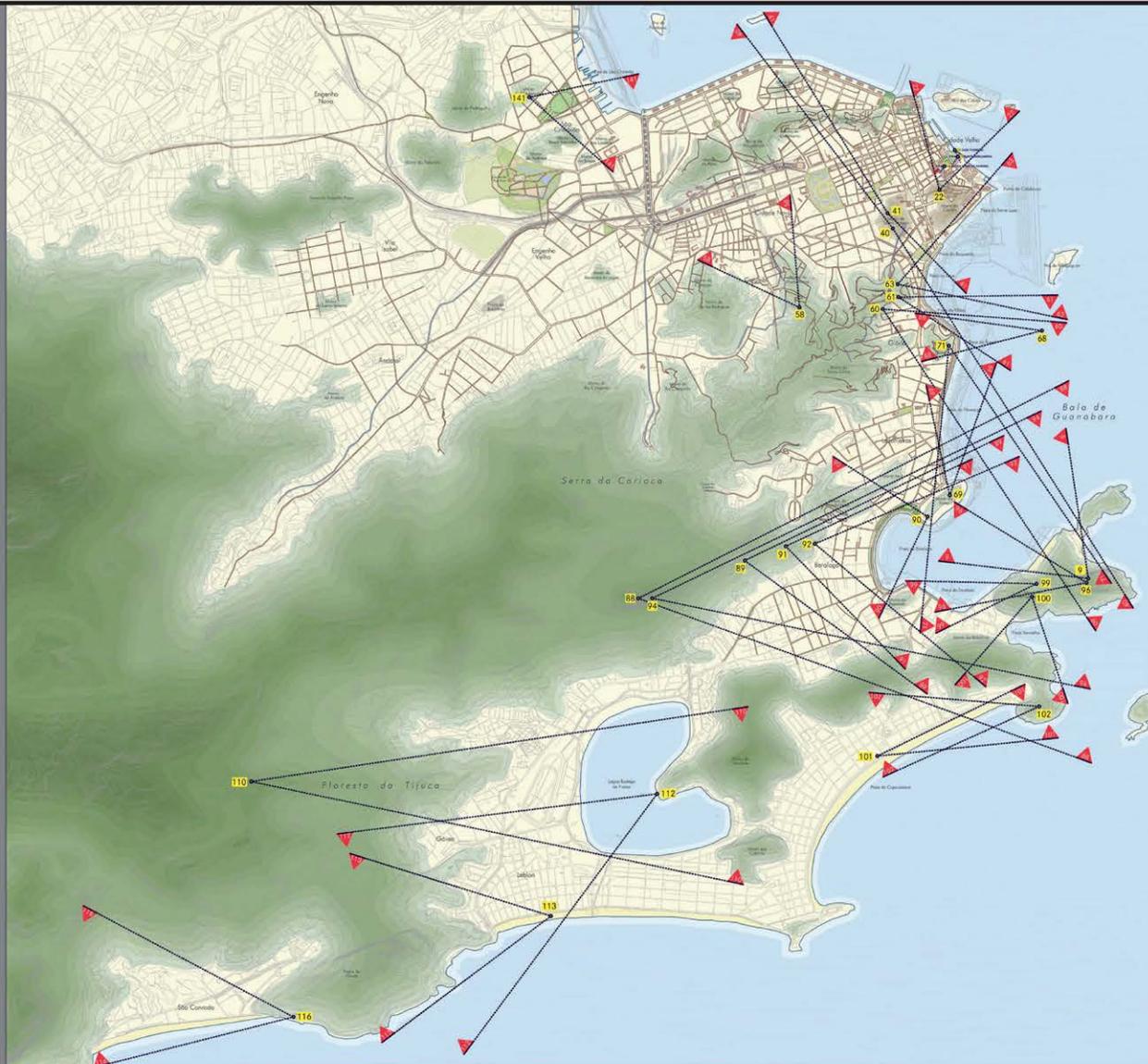
situação fotografias PANORAMICAS no Rio de Janeiro

9 ASPECTO DA BAÍA DO
RIO DA JANEIRO

22 ILHA DAS COBRAS

40 PANORAMA. TOMADA DO
MORRO DO SANTO ANTONIO41 PANORAMA. TOMADA DO
MORRO DO SANTO ANTONIO58 MORRO DE SANTA
THEREZA. VERTENTE
DA RUA DO RIACHUELO60 MORRO DE SANTA
THEREZA. LADO DA GLÓRIA61 GLORIA E ENTRADA DA BARRA.
VISTA DE SANTA THEREZA63 PANORAMA DO
BAIRRO DA LAPA68 HOTEL GLÓRIA.
PRAIA DO RUSSEL69 TRECHO DA AVENIDA
BEIRA MAR. NO FIM DA AVENIDA
OSWALDO CRUZ

71 FLAMENGO

88 VISTA DA CIDADE.
LADO DE BOTAFOGO. TOMADA DO
TERRAÇO DO ALTO DO CORCOVADO89 ENTRADA DA BARRA DO
RIO DE JANEIRO E VISTA GERAL
DA ENSENADA DE BOTAFOGO.
TOMADA DO CORCOVADO

90 PRAIA DE BOTAFOGO

91 PANORAMA DO BAIRRO DE
BOTAFOGO. TOMADA DE UMA
DAS ENCOSTAS DO CORCOVADO

92 ENTRADA DA BAÍA. BOTAFOGO

94 BOTAFOGO. TOMADA DO CORCOVADO

96 BOTAFOGO. VISTA
TOMADA DO PÃO DE ASSUCAR99 PRAIA DE SAUDADE.
VISTA TOMADA DO MORRO DA URCA100 PRAIA VERMELHA.
FUNDOS DA ANTIGA ESCOLA MILITAR.
LADO DE FORA DA BARRA101 COPACABANA.
LEME. OBELISCO

102 COPACABANA. LEME

110 LAGOA R. DE FREITAS.
TOMADA DA MESA DO IMPERADOR. TIJUCA112 LAGOA RODRIGO
DE FREITAS
VENDO-SE AO FUNDO A GAVEA E OS "DOS IRMÃOS".
MELHORAMENTOS EM EXECUÇÃO.113 DOIS IRMÃOS E GAVEA.
TOMADA DO LEBLON115 ASPECTOS DA
AVENIDA NIEMEYER
VENDO-SE NO ALTO DA MONTANHA
O COLÉGIO INGLEZ. GAVEA116 AVENIDA NIEMEYER.
GAVEA141 CAMPO DE SÃO CRISTOVÃO.
ACTUAL PRAÇA DEODORO DE FONSECA



Album da Cidade do RIO DE JANEIRO

comemorativo do 1º centenario da independencia do Brasil 1822-1922

AUGUSTO MALTA, HUBERT & BREAN, PHOTO BIPPUS,
PHOTO LOPES RIO, MODERNA RIO E OUTROS

N	LEGENDAS	FOTÓGRAFO (S)	CATEGORIA	SUBCATEGORIA
1	Presidente Dr. Epitácio da Silva Pessoa	Anônimo	Doc. Histórico	RI
2	Dr. Carlos Sampaio, Prefeito do Distrito Federal	Anônimo	Doc. Histórico	RI
3	Dr. Luiz Raphael Vieira Souto, a cuja iniciativa se deve à publicação do álbum	Anônimo	Doc. Histórico	RI
4	Placas comemorativas	Anônimo	Doc. Histórico	O
5	Aclamação de Dom Pedro, primeiro Imperador do Brasil	Anônimo	Doc. Histórico	O
6	Entrada da Barra do Rio de Janeiro	Hubert & Cia.	Vista	P
7	Um golpe de vista tomado de Nictheroy	Hubert & Cia.	Vista	N
8	Pão de Assucar. Caminho aéreo	Anônimo	Vista	P
9	Aspecto da bahia do Rio de Janeiro (tomado do Pão de Assucar)	Augusto Malta	Vista	P
10	Planta do Rio de Janeiro em 1808, quando chegou a família real portugueza	Anônimo	Doc. Histórico	O
11	Planta da Cidade do Rio de Janeiro em 1858	Anônimo	Doc. Histórico	O
12	Planta da Cidade do Rio de Janeiro (Carta do Distrito Federal)	Anônimo	Doc. Histórico	O
13	Aspecto do Largo do Paço e do Chafariz à beira, onde hoje é a Praça 15 de Novembro	Anônimo	Doc. Histórico	O
14	Caes Pharoux	Augusto Malta	Logradouro	
15	Fonte monumental (Praça 15 de Novembro)	Augusto Malta	Logradouro	
16	Antiga Igreja da Catedral do Rio de Janeiro (reconstruída sobre outra arquitetura)	Anônimo	Arquitetura	RA
17	Igreja dos Jesuítas no Morro do Castelo, construída em 1567	Anônimo	Arquitetura	MH
18	Marco da fundação da Cidade do Rio de Janeiro	Anônimo	Doc. Histórico	O
19	Forte Colonial, Morro do Castelo	Augusto Malta	Arquitetura	RA
20	Trecho da Rua 1º de Março	Augusto Malta	Logradouro	

LEGENDA PARA CATEGORIAS:

Doc. Histórico
 Arquitetura
 Logradouro
 Vista

LEGENDA PARA SUBCATEGORIAS:

RI Retratos Institucionais
 ES Equipamentos Serviços
 H Hotel
 PJ Parques Jardins
 O Objetos

MH Memória Histórica
 AI Arquiteturas Institucionais
 I Infraestruturas
 P Panorama

RA Rio Antigo
 IN Arquiteturas Industriais
 EM Estátuas Monumentos
 N Natureza



Album da Cidade do RIO DE JANEIRO

comemorativo do 1º centenário da independência do Brasil 1822-1922

AUGUSTO MALTA, HUBERT & BREAN, PHOTO BIPPUS,
PHOTO LOPES RIO, MODERNA RIO E OUTROS

N	LEGENDAS	FOTÓGRAFO (S)	CATEGORIA	SUBCATEGORIA
21	Edifício da Caixa Econômica	Augusto Malta	Arquitetura	AI
22	Ilha das Cobras	Anônimo	Vista	P
23	Quartel do Batalhão Naval, Ilha das Cobras	Anônimo	Arquitetura	AI
24	Ponte entre o Arsenal da Marinha e Ilha das Cobras	Augusto Malta	Logradouro	
25	Praça Mauá	Augusto Malta	Logradouro	
26	Caixa da Armortização, Avenida Rio Branco	Augusto Malta	Arquitetura	AI
27	Aspecto da Avenida Rio Branco no sentido do Palácio Monroe	Augusto Malta	Logradouro	
28	Semáforo (Avenida Rio Branco)	Z. Hygus	Logradouro	
29	Aspecto da Avenida Rio Branco no sentido da praça Mauá	Augusto Malta	Logradouro	
30	Palace Hotel (Avenida Rio Branco)	Augusto Malta	Arquitetura	H
31	Monumento Floriano Peixoto (Avenida Rio Branco)	Augusto Malta	Logradouro	EM
32	Theatro Municipal (Avenida Rio Branco)	Augusto Malta	Arquitetura	AI
33	Biblioteca Nacional (Avenida Rio Branco)	Augusto Malta	Arquitetura	AI
34	Theatro Phenix (Rua Barão de São Gonçalo)	Anônimo	Arquitetura	ES
35	Palacio Monroe (em uma das extremidades da Avenida Rio Branco)	Augusto Malta	Arquitetura	AI
36	Rua Treze de Maio (trecho desaparecido)	Anônimo	Logradouro	RA
37	Largo da Carioca	Augusto Malta	Logradouro	
38	Trecho da Rua Uruguayana	Augusto Malta	Logradouro	
39	Igreja de São Francisco de Paula e Estátua de José Bonifácio, o Patriarca da Independência (Largo São Francisco)	Augusto Malta	Logradouro	EM
40	Panorama. A partir do morro de Santo Antônio	Anônimo	Vista	P

LEGENDA PARA CATEGORIAS:

Doc. Histórico
 Arquitetura
 Logradouro
 Vista

LEGENDA PARA SUBCATEGORIAS:

RI Retratos Institucionais
 ES Equipamentos Serviços
 H Hotel
 PJ Parques Jardins
 Objetos

MH Memória Histórica
 AI Arquiteturas Institucionais
 I Infraestruturas
 P Panorama

RA Rio Antigo
 IN Arquiteturas Industriais
 EM Estátuas Monumentos
 Natureza



Album da Cidade do RIO DE JANEIRO

comemorativo do 1º centenário da independência do Brasil 1822-1922

AUGUSTO MALTA, HUBERT & BREAN, PHOTO BIPPUS,
PHOTO LOPES RIO, MODERNA RIO E OUTROS

N	LEGENDAS	FOTÓGRAFO (S)	CATEGORIA	SUBCATEGORIA
41	Panorama. A partir do morro de Santo Antônio	Anônimo	Vista	P
42	Estátua de D. Pedro I. Praça Tiradentes	Anônimo	Logradouro	EM
43	Prédio Colonial à Rua Buenos Ayres	Augusto Malta	Arquitetura	RA
44	Antiga estalagem à Rua Visconde do Rio Branco em 1906	Anônimo	Arquitetura	RA
45	Quartel Central do Corpo de Bombeiros. Praça da República	Augusto Malta	Arquitetura	AI
46	Casa da Moeda. Praça da República	Anônimo	Arquitetura	AI
47	Antigo Edifício do Quartel General do Exército. Praça da República	Augusto Malta	Arquitetura	RA
48	Edifício da Câmara Municipal do Rio de Janeiro, inaugurado em 1825. Campo de Aclamação (atual Praça da República)	Anônimo	Doc. Histórico	RA
49	Edifício da Prefeitura Municipal. Praça da República	Anônimo	Arquitetura	AI
50	Edifício sede da The Rio de Janeiro Light and Power (à Rua Marechal Floriano)	Augusto Malta	Arquitetura	IN
51	Grande edifício do "Moinho Fluminense". Gambôa	Augusto Malta	Arquitetura	IN
52	Caes do Porto do Rio de Janeiro	Augusto Malta	Logradouro	I
53	Obras do Caes do Porto	Augusto Malta	Logradouro	I
54	Hospital da Santa Casa da Misericórdia. Vista a partir do Palácio dos Estados	Augusto Malta	Arquitetura	ES
55	Rua Riachuelo (entre as do Lavradia e Arcos. Aspecto desaparecido com exceção do Archeduto)	Augusto Malta	Logradouro	RA
56	Archeduto da Carioca (Obra da Época Colonial)	Anônimo	Logradouro	MH
57	Edificação colonial (desaparecida). Rua dos Inválidos, esquina da Rua do Resende	Anônimo	Arquitetura	RA
58	Morro de Santa Thereza. Vertente da Rua do Riachuelo	Augusto Malta	Vista	P
59	Morro de Santa Thereza (trecho em direção ao Hotel Vista Alegre)	Augusto Malta	Logradouro	
60	Morro de Santa Thereza (lado da Glória)	Augusto Malta	Vista	P

LEGENDA PARA CATEGORIAS:

Doc. Histórico
 Arquitetura
 Logradouro
 Vista

LEGENDA PARA SUBCATEGORIAS:

RI Retratos Institucionais
 ES Equipamentos Serviços
 H Hotel
 PJ Parques Jardins
 O Objetos

MH Memória Histórica
 AI Arquiteturas Institucionais
 I Infraestruturas
 P Panorama

RA Rio Antigo
 IN Arquiteturas Industriais
 EM Estátuas Monumentos
 N Natureza



Album da Cidade do RIO DE JANEIRO

comemorativo do 1º centenario da independencia do Brasil 1822-1922

AUGUSTO MALTA, HUBERT & BREAN, PHOTO BIPPUS,
PHOTO LOPES RIO, MODERNA RIO E OUTROS

N	LEGENDAS	FOTÓGRAFO (S)	CATEGORIA	SUBCATEGORIA
61	Glória e entrada da Barra (vista de Santa Thereza)	Augusto Malta	Vista	P
62	Escola Municipal "Benjamin Constant"	Anônimo	Arquitetura	ES
63	Panorama do bairro da Lapa	Augusto Malta	Vista	P
64	Ladeira da Glória 124 (residência do Sr.A.Alvim.)	Augusto Malta	Arquitetura	RA
65	Entrada da B (Beneficência) Portuguesa	Augusto Malta	Arquitetura	ES
66	A praça da Glória e o antigo mercado desaparecido	Anônimo	Vista	RA
67	Palácio da Presidência da República (antigo Solar Nova Friburgo), Catete	Augusto Malta	Arquitetura	AI
68	Hotel Glória. Praia do Russel	Photo Bippus	Vista	H
69	Trecho da Avenida Beira Mar (no fim da Avenida Oswaldo Cruz)	Augusto Malta	Vista	
70	Hotel Central. Avenida Beira Mar	Augusto Malta	Logradouro	H
71	Flamengo	Augusto Malta	Vista	P
72	Techo da Praia do Flamengo	Augusto Malta	Logradouro	P
73	Ressaca. Praia do Flamengo	Augusto Malta	Vista	N
74	Hotel Central. Praia do Flamengo	Photo Lopes Rio	Logradouro	H
75	Avenida de contorno (Morro da Viúva – trecho recentemente construído)	Augusto Malta	Logradouro	
76	Hotel Sete de Setembro, Avenida de contorno – Morro da Viúva	Augusto Malta	Arquitetura	H
77	Escola Bart (Avenida Oswaldo Cruz)	Augusto Malta	Arquitetura	ES
78	Trecho da Rua Paysandu visto do Palácio Guanabara. Laranjeiras	Augusto Malta	Logradouro	
79	Palácio Guanabara (antiga residência da princesa Isabel). Laranjeiras	Augusto Malta	Arquitetura	AI
80	Igreja Matriz de N.S. da Glória – Praça Duque de Caxias (antigo Largo do Machado)	Augusto Malta	Arquitetura	

LEGENDA PARA CATEGORIAS:

Doc. Histórico
 Arquitetura
 Logradouro
 Vista

LEGENDA PARA SUBCATEGORIAS:

RI Retratos Institucionais
 ES Equipamentos Serviços
 H Hotel
 PJ Parques Jardins
 O Objetos

MH Memória Histórica
 AI Arquiteturas Institucionais
 I Infraestruturas
 P Panorama

RA Rio Antigo
 IN Arquiteturas Industriais
 EM Estátuas Monumentos
 N Natureza



Album da Cidade do RIO DE JANEIRO

comemorativo do 1º centenário da independência do Brasil 1822-1922

AUGUSTO MALTA, HUBERT & BREAN, PHOTO BIPPUS,
PHOTO LOPES RIO, MODERNA RIO E OUTROS

N	LEGENDAS	FOTÓGRAFO (S)	CATEGORIA	SUBCATEGORIA
81	Escola Municipal "José de Alencar". Praça Duque de Caxias	Augusto Malta	Arquitetura	ES
82	Estátua de Marechal Duque de Caxias (Praça da mesma denominação – antigo Largo do Machado)	Augusto Malta	Logradouro	EM
83	Fábrica de tecidos "Alliança". Rua Francisco Glycerio	Anônimo	Arquitetura	IN
84	Fábrica de tecidos "Alliança". Laranjeiras	Anônimo	Arquitetura	IN
85	Viaduto do Sylvestre (Estrada de Ferro do Corcovado)	Morderna Rio	Logradouro	I
86	Corcovado. Vista a partir dos "Dois Irmãos" em Santa Thereza	Augusto Malta	Vista	N
87	Ponto terminal da Estrada de Ferro do Corcovado (subida para o "Chapéu de Sol")	Morderna Rio	Logradouro	I
88	Vista da Cidade (lado de Botafogo) a partir do terraço do alto do Corcovado	Augusto Malta	Vista	P
89	Entrada da Barra do Rio de Janeiro e vista geral da Enseada de Botafogo (a partir do Corcovado)	Augusto Malta	Vista	P
90	Praia de Botafogo	Photo Lopes Rio	Vista	P
91	Panorama do Bairro de Botafogo (a partir de uma das encostas do Corcovado)	Augusto Malta	Vista	P
92	Entrada da Baía. Botafogo	Photo Lopes Rio	Vista	P
93	Estátua Poesia das Ruínas. Botafogo	Augusto Malta	Logradouro	EM
94	Botafogo (a partir do Corcovado)	Huberti & Cia.	Vista	P
95	Botafogo. Vista a partir do Morro da Urca. Crepúsculo	Photo Lopes Rio	Vista	P
96	Botafogo. Vista a partir do Pão de Açúcar	Photo Lopes Rio	Vista	P
97	Crepúsculo. Baía de Botafogo	Photo Lopes Rio	Vista	P
98	Parque – Rua Ruy Barbosa	Huberti & Baer	Logradouro	PJ
99	Praia da Saudade. Vista a partir do Morro de Urca	Photo Lopes Rio	Vista	P
100	Praia Vermelha. Fundos da antiga Escola Militar. (lado de fora da Barra)	Augusto Malta	Vista	P

LEGENDA PARA CATEGORIAS:

Doc. Histórico
 Arquitetura
 Logradouro
 Vista

LEGENDA PARA SUBCATEGORIAS:

RI Retratos Institucionais
 ES Equipamentos Serviços
 H Hotel
 PJ Parques Jardins
 O Objetos

MH Memória Histórica
 AI Arquiteturas Institucionais
 I Infraestruturas
 P Panorama

RA Rio Antigo
 IN Arquiteturas Industriais
 EM Estátuas Monumentos
 N Natureza



Album da Cidade do RIO DE JANEIRO

comemorativo do 1º centenario da independencia do Brasil 1822-1922

AUGUSTO MALTA, HUBERT & BREAN, PHOTO BIPPUS,
PHOTO LOPES RIO, MODERNA RIO E OUTROS

N	LEGENDAS	FOTÓGRAFO (S)	CATEGORIA	SUBCATEGORIA
101	Copacabana (Leme). Obelisco	Photo Lopes Rio	Vista	P
102	Copacabana (Leme)	Augusto Malta	Vista	P
103	Avenida Atlântica. Copacabana	Photo Lopes Rio	Logradouro	
104	Jardim Botânico. Busto de Dom João VI	Huberti & Baer	Logradouro	EM
105	Jardim Botânico (Alameda das palmeiras)	Augusto Malta	Logradouro	PJ
106	Jardim Botânico (Aléa de palmeiras babassú)	Augusto Malta	Logradouro	PJ
107	Jardim Botânico (Aléa das Andirobas)	Augusto Malta	Logradouro	PJ
108	Jardim Botânico. Soqueiras de bambús	Augusto Malta	Logradouro	PJ
109	Jardim Botânico	Huberti & Baer	Logradouro	N
110	Lagoa R. de Freitas a partir da Mesa do Imperador – Tijuca	Huberti & Baer	Vista	P
111	Avenida marginal da lagoa Rodrigo de Freitas. Avenida Epitácio Pessoa	Augusto Malta	Logradouro	
112	Lagoa Rodrigo de Freitas vendo-se ao fundo a Gávea e os “Dois Irmãos” (Melhoramentos em execução)	Augusto Malta	Vista	P
113	Dois Irmãos e Gávea, a partir do Leblon	Anônimo	Vista	P
114	Leblon. Corte em rocha dando entrada para a Avenida Niemeyer	Augusto Malta	Logradouro	
115	Aspectos da Avenida Niemeyer vendo-se no alto da montanha o colégio Inglez. Gávea	Augusto Malta	Logradouro	
116	Avenida Niemeyer. Gávea	Augusto Malta	Vista	
117	Um trecho da Avenida Niemeyer. Gávea	Anônimo	Logradouro	
118	Avenida Niemeyer. Gávea	Photo Lopes Rio	Vista	
119	Pedra da Gávea e edifício da “Companhia City Improvements”	Augusto Malta	Logradouro	
120	Subida da Tijuca	Anônimo	Logradouro	

LEGENDA PARA CATEGORIAS:

Doc. Histórico
 Arquitetura
 Logradouro
 Vista

LEGENDA PARA SUBCATEGORIAS:

RI Retratos Institucionais
 ES Equipamentos Serviços
 H Hotel
 PJ Parques Jardins
 O Objetos

MH Memória Histórica
 AI Arquiteturas Institucionais
 I Infraestruturas
 P Panorama

RA Rio Antigo
 IN Arquiteturas Industriais
 EM Estátuas Monumentos
 N Natureza



Album da Cidade do RIO DE JANEIRO

comemorativo do 1º centenário da independência do Brasil 1822-1922

AUGUSTO MALTA, HUBERT & BREAN, PHOTO BIPPUS,
PHOTO LOPES RIO, MODERNA RIO E OUTROS

N	LEGENDAS	FOTÓGRAFO (S)	CATEGORIA	SUBCATEGORIA
121	Mesa do Imperador. Tijuca	Augusto Malta	Vista	PJ
122	Alto da Boa Vista. Tijuca	Augusto Malta	Vista	
123	Escadaria na casa colonial. Tijuca	Anônimo	Arquitetura	
124	Cascatinha da Tijuca (interior da floresta)	Augusto Malta	Vista	PJ
125	Floresta da Tijuca. Serra da Carioca	Augusto Malta	Vista	PJ
126	Furnas da Agassiz. Tijuca	Augusto Malta	Vista	PJ
127	Vista Chinesa. Tijuca	Anônimo	Logradouro	PJ
128	Aspecto da floresta da Tijuca, o "lugar" denominado Açude	Huberti & Cia.	Logradouro	
129	Casa colonial. Tijuca	Anônimo	Arquitetura	
130	Trecho da Avenida Rio Comprido (divisando-se ao fundo o Corcovado)	Anônimo	Logradouro	
131	Antigo Solar do Conde de Estrella. Rio Comprido	Anônimo	Doc. Histórico	RA
132	Avenida do Mangue. Aspecto visto da Praça Onze de Junho para a "Ponte dos Marinheiros"	Augusto Malta	Logradouro	
133	Canal do Mangue	Photo Lopes Rio	Logradouro	
134	Profissional Instituto Orsina de Fonseca (para o sexo feminino). Rua S. Francisco Xavier	Anônimo	Arquitetura	ES
135	Avenida Maracanã	Augusto Malta	Logradouro	
136	Avenida Maracanã (trecho em construção – São Cristóvão)	Anônimo	Logradouro	
137	Praça Sete de Março. Vila Isabel	Anônimo	Logradouro	P
138	Museu Nacional (antigo Paço Imperial da Boa Vista – São Cristóvão)	Anônimo	Arquitetura	AI
139	Victória Régia	Huberti & Cia.	Logradouro	PJ
140	Escola Municipal Gonçalves Dias (São Cristóvão)	Anônimo	Arquitetura	ES

LEGENDA PARA CATEGORIAS:

Doc. Histórico
 Arquitetura
 Logradouro
 Vista

LEGENDA PARA SUBCATEGORIAS:

RI Retratos Institucionais
 ES Equipamentos Serviços
 H Hotel
 PJ Parques Jardins
 O Objetos

MH Memória Histórica
 AI Arquiteturas Institucionais
 I Infraestruturas
 P Panorama

RA Rio Antigo
 IN Arquiteturas Industriais
 EM Estátuas Monumentos
 N Natureza



Album da Cidade do RIO DE JANEIRO

comemorativo do 1º centenario da independencia do Brasil 1822-1922

AUGUSTO MALTA, HUBERT & BREAN, PHOTO BIPPUS,
PHOTO LOPES RIO, MODERNA RIO E OUTROS

N	LEGENDAS	FOTÓGRAFO (S)	CATEGORIA	SUBCATEGORIA
141	Campo de São Cristóvão. Atual Praça Deodoro da Fonseca	Augusto Malta	Vista	P
142	Asilo Gonçalves de Araújo. Praça Marechal Deodoro da Fonseca. São Cristóvão	Anônimo	Arquitetura	ES
143	Instituto Oswaldo Cruz. Manguinhos	Augusto Malta	Arquitetura	ES
144	Estrada da Convança, ligando os subúrbios de Méier a Jacarepaguá	Augusto Malta	Logradouro	
145	Igreja de Nossa Senhora da Penha	Huberti & Cia.	Arquitetura	
146	Trecho da Ilha de Paquetá. Covança	Augusto Malta	Vista	
147	Quartel dos Inválidos da Pátria. Ilha do Bom Jesus	Augusto Malta	Arquitetura	AI
148	Um trecho de caes na Ilha de Paquetá	Augusto Malta	Vista	
149	Trecho da Ilha do Governador. Praia do Zumbi	Augusto Malta	Vista	
150	Praia da pescaria. Ilha de Guaratiba	Augusto Malta	Vista	
151	Pavuna. Limites do Distrito Federal com o Estado do Rio de Janeiro	Anônimo	Vista	
152	Praia de pescaria da Baía de Sepetiba	Augusto Malta	Vista	
153	Carta do Distrito Federal	Anônimo	Doc. Histórico	O

LEGENDA PARA CATEGORIAS:

Doc. Histórico
 Arquitetura
 Logradouro
 Vista

LEGENDA PARA SUBCATEGORIAS:

RI Retratos Institucionais
 ES Equipamentos Serviços
 H Hotel
 PJ Parques Jardins
 O Objetos

MH Memória Histórica
 AI Arquiteturas Institucionais
 I Infraestruturas
 P Panorama

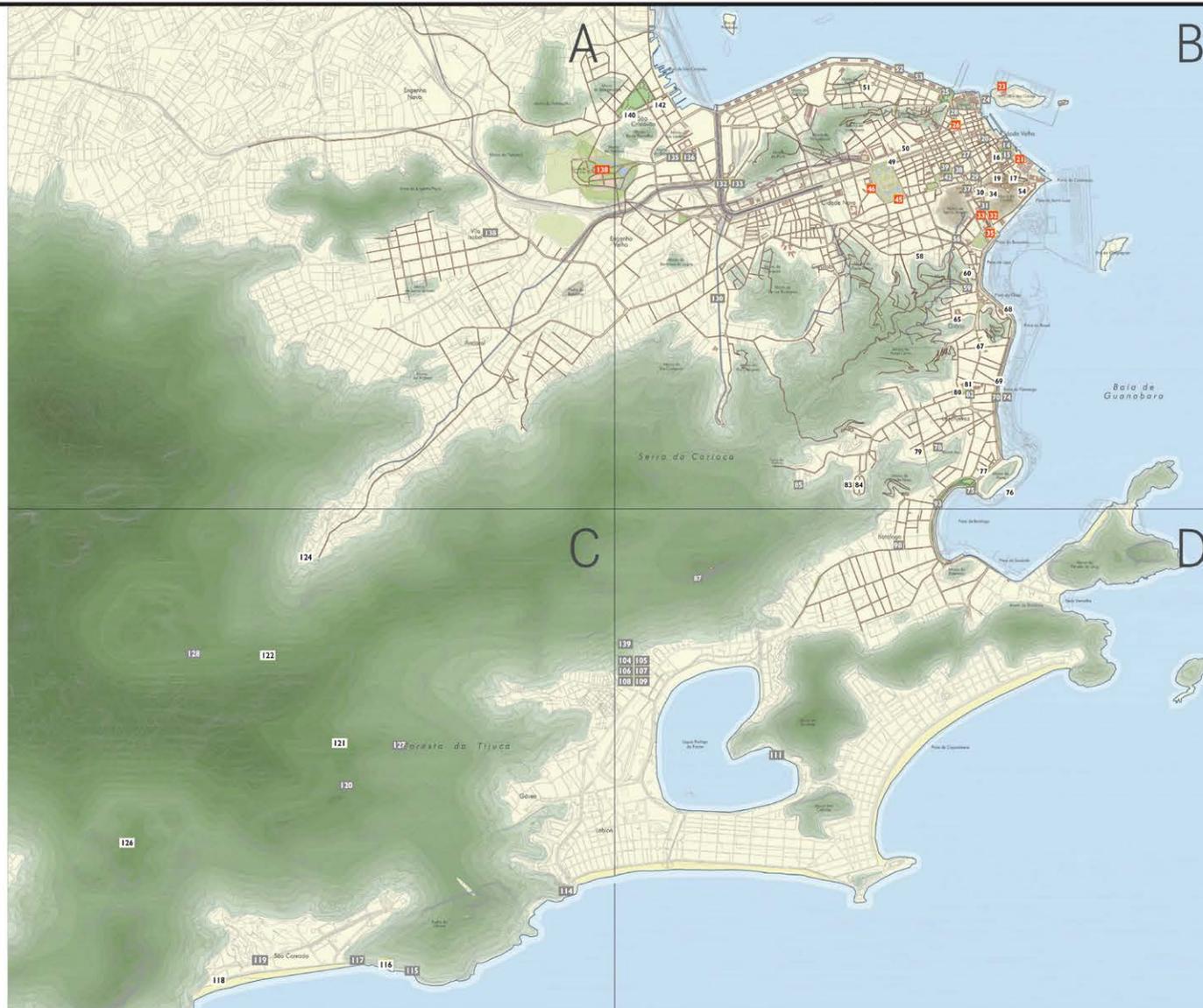
RA Rio Antigo
 IN Arquiteturas Industriais
 EM Estátuas Monumentos
 N Natureza

Album da Cidade do RIO DE JANEIRO

comemorativo do 1º centenário da independência do Brasil 1822-1922

AUGUSTO MALTA, HUBERT & BREAN, PHOTO BIPPUS,
PHOTO LOPES RIO, MODERNA RIO E OUTROS

p l a n o s : s i t u a ç ã o f o t o g r a f i a s n o R i o d e J a n e i r o



LEGENDA PARA CATEGORIA:

■ Logradouro

LEGENDA PARA SUBCATEGORIA:

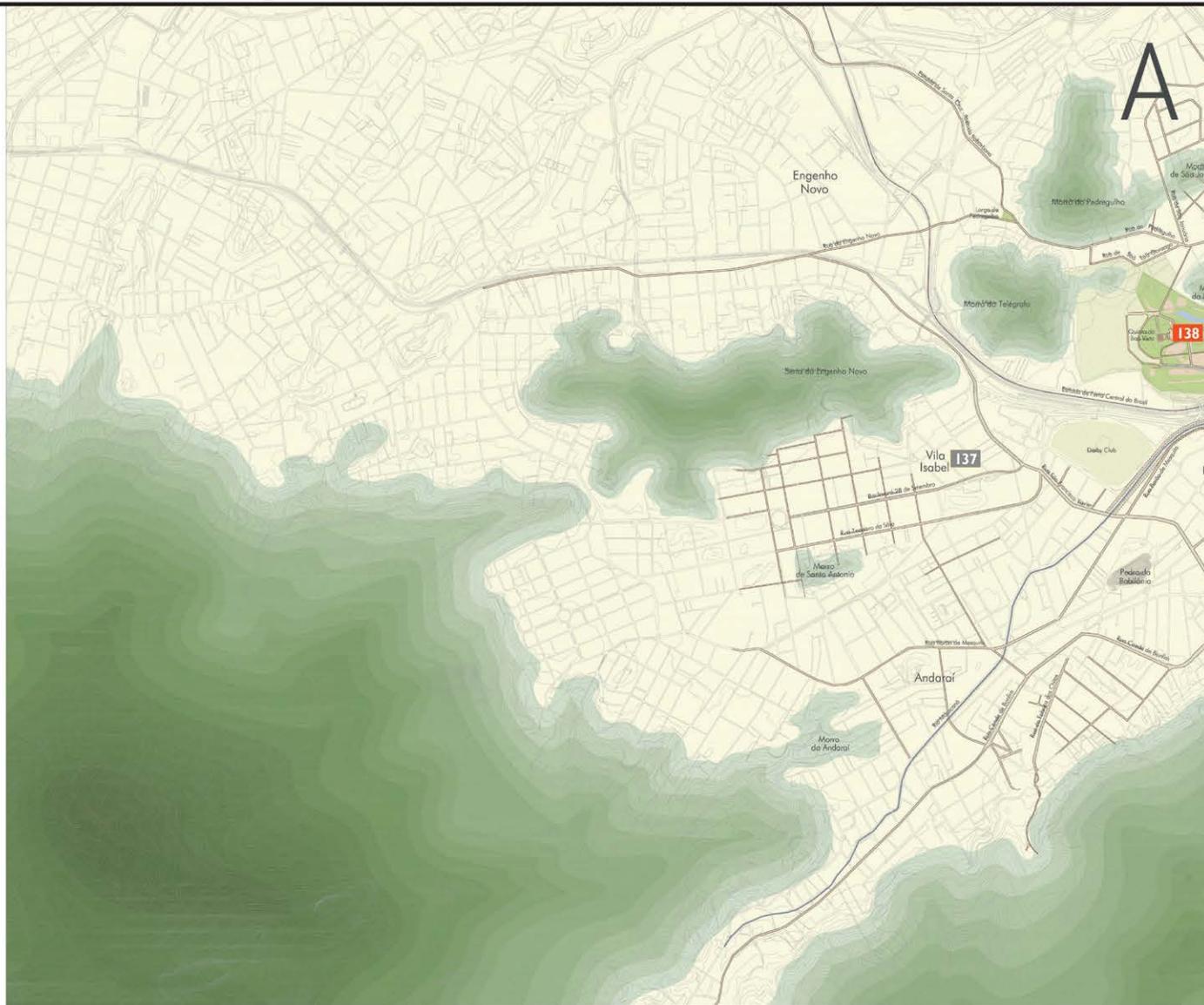
■ Arquiteturas Institucionais



Album da Cidade do RIO DE JANEIRO
comemorativo do 1º centenario da independencia do Brasil 1822-1922

AUGUSTO MALTA, HUBERT & BREAN, PHOTO BIPPUS,
PHOTO LOPES RIO, MODERNA RIO E OUTROS

plano A : situação fotografias no Rio de Janeiro



137



138

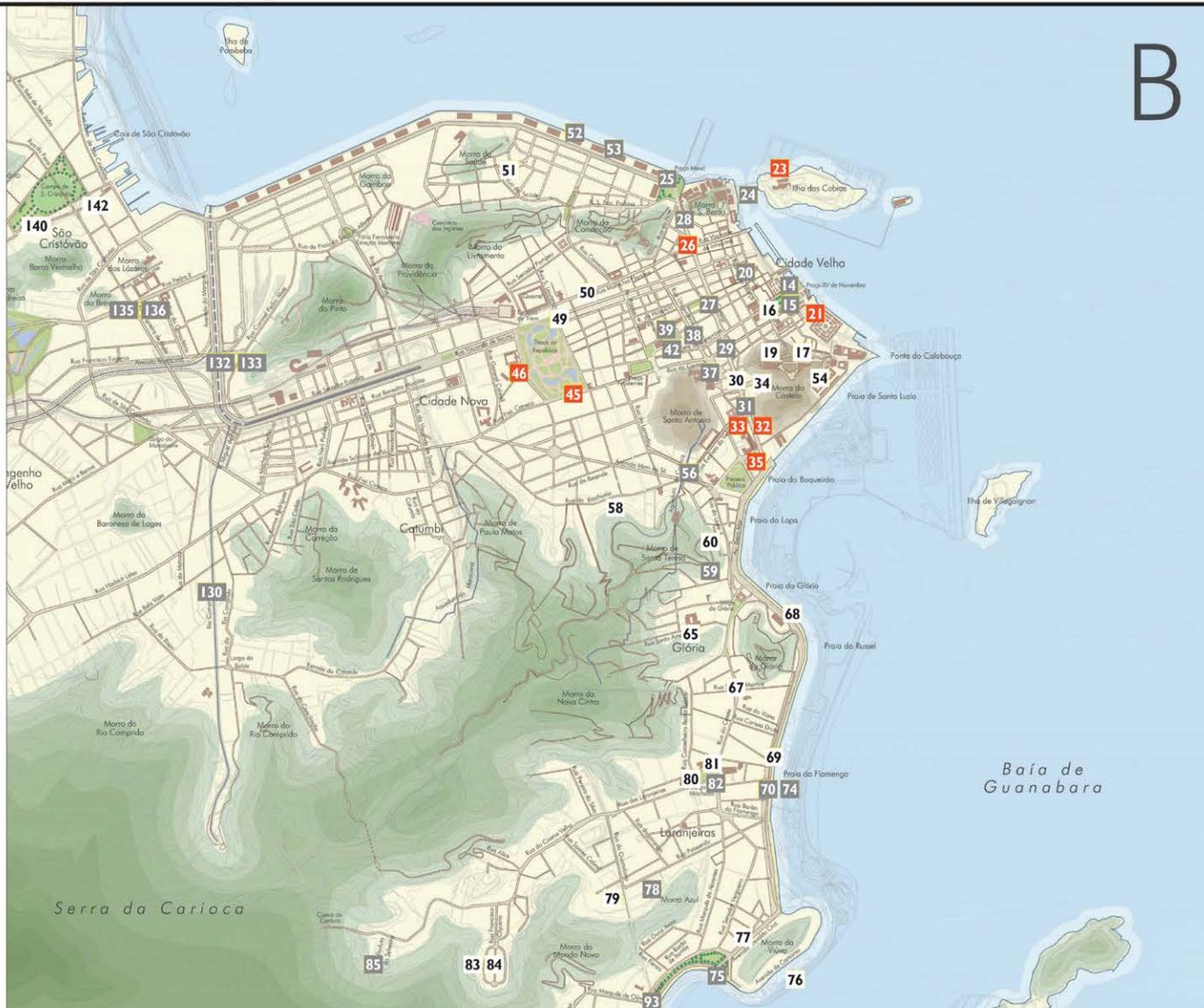


Album da Cidade do RIO DE JANEIRO
comemorativo do 1º centenario da independencia do Brasil 1822-1922

AUGUSTO MALTA, HUBERT & BREAN, PHOTO BIPPUS,
PHOTO LOPES RIO, MODERNA RIO E OUTROS

plano B : situação fotografias no Rio de Janeiro

B

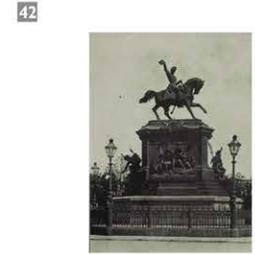
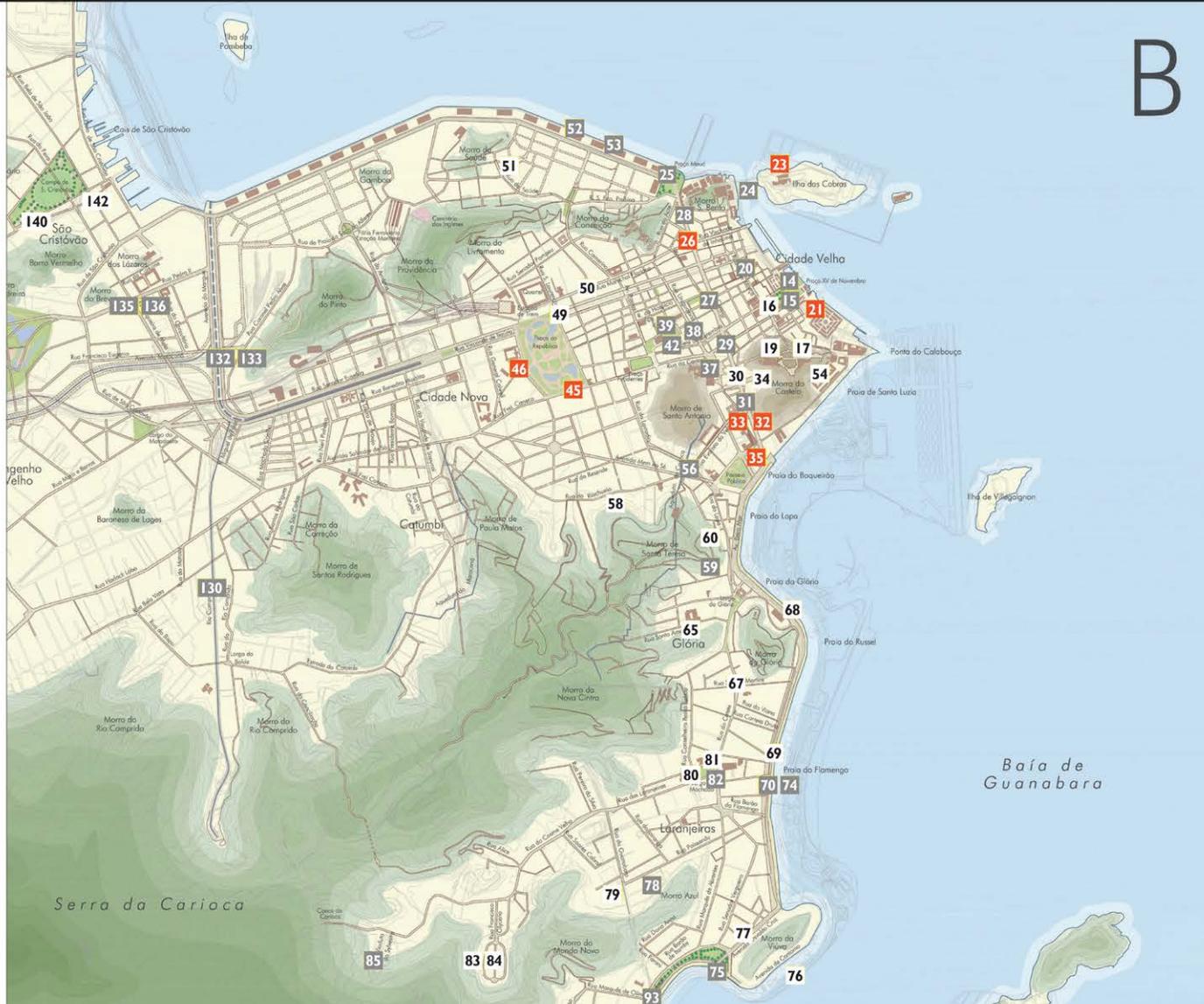


Album da Cidade do RIO DE JANEIRO
comemorativo do 1º centenario da independencia do Brasil 1822-1922

AUGUSTO MALTA, HUBERT & BREAN, PHOTO BIPPUS,
PHOTO LOPES RIO, MODERNA RIO E OUTROS

plano B : situação fotografias no Rio de Janeiro

B



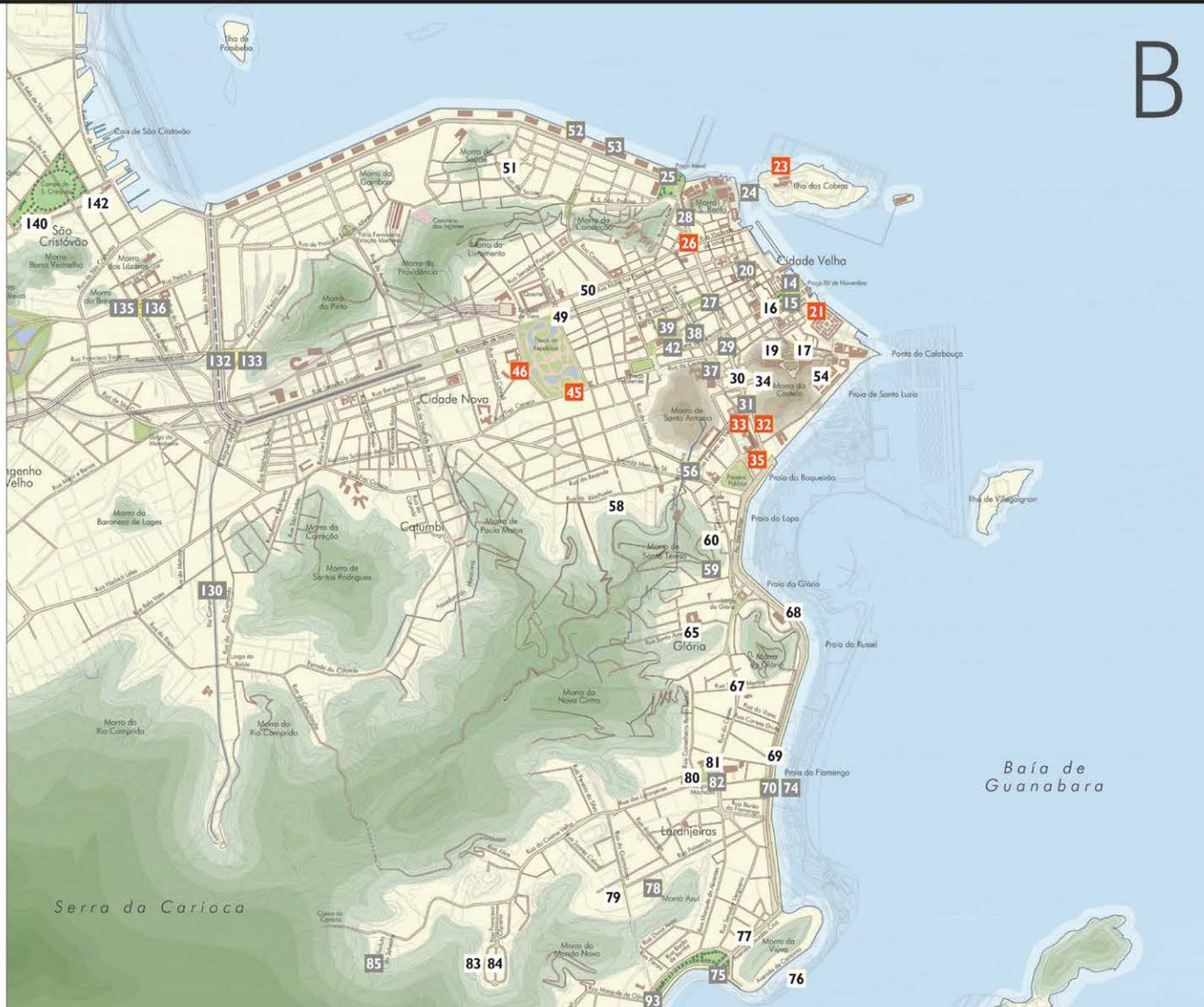
Album da Cidade do RIO DE JANEIRO

comemorativo do 1º centenário da independência do Brasil 1822-1922

AUGUSTO MALTA, HUBERT & BREAN, PHOTO BIPPUS, PHOTO LOPES RIO, MODERNA RIO E OUTROS

plano B : situação fotografias no Rio de Janeiro

B



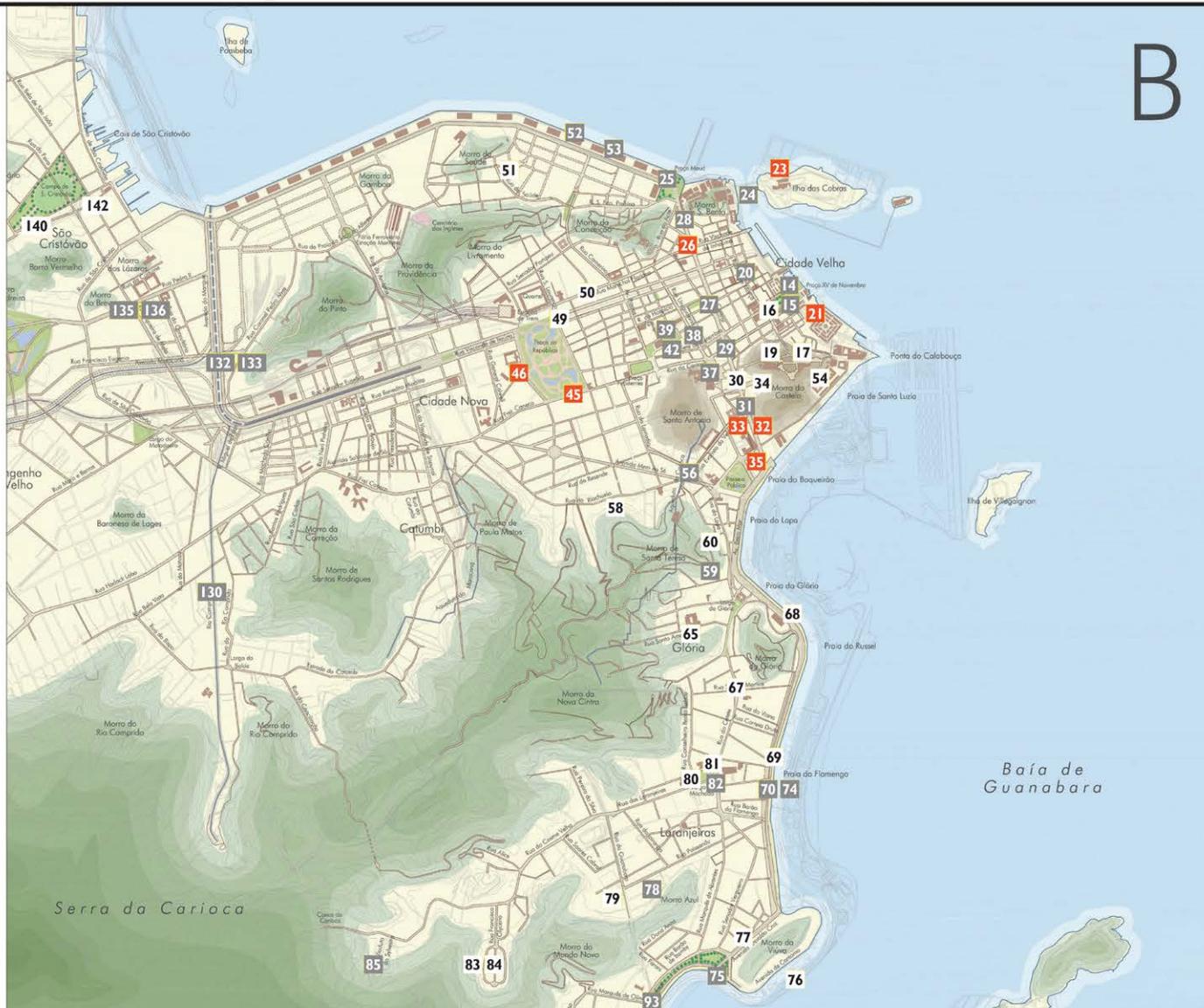
Album da Cidade do RIO DE JANEIRO

comemorativo do 1º centenario da independencia do Brasil 1822-1922

AUGUSTO MALTA, HUBERT & BREAN, PHOTO BIPPUS, PHOTO LOPES RIO, MODERNA RIO E OUTROS

plano B : situação fotografias no Rio de Janeiro

B

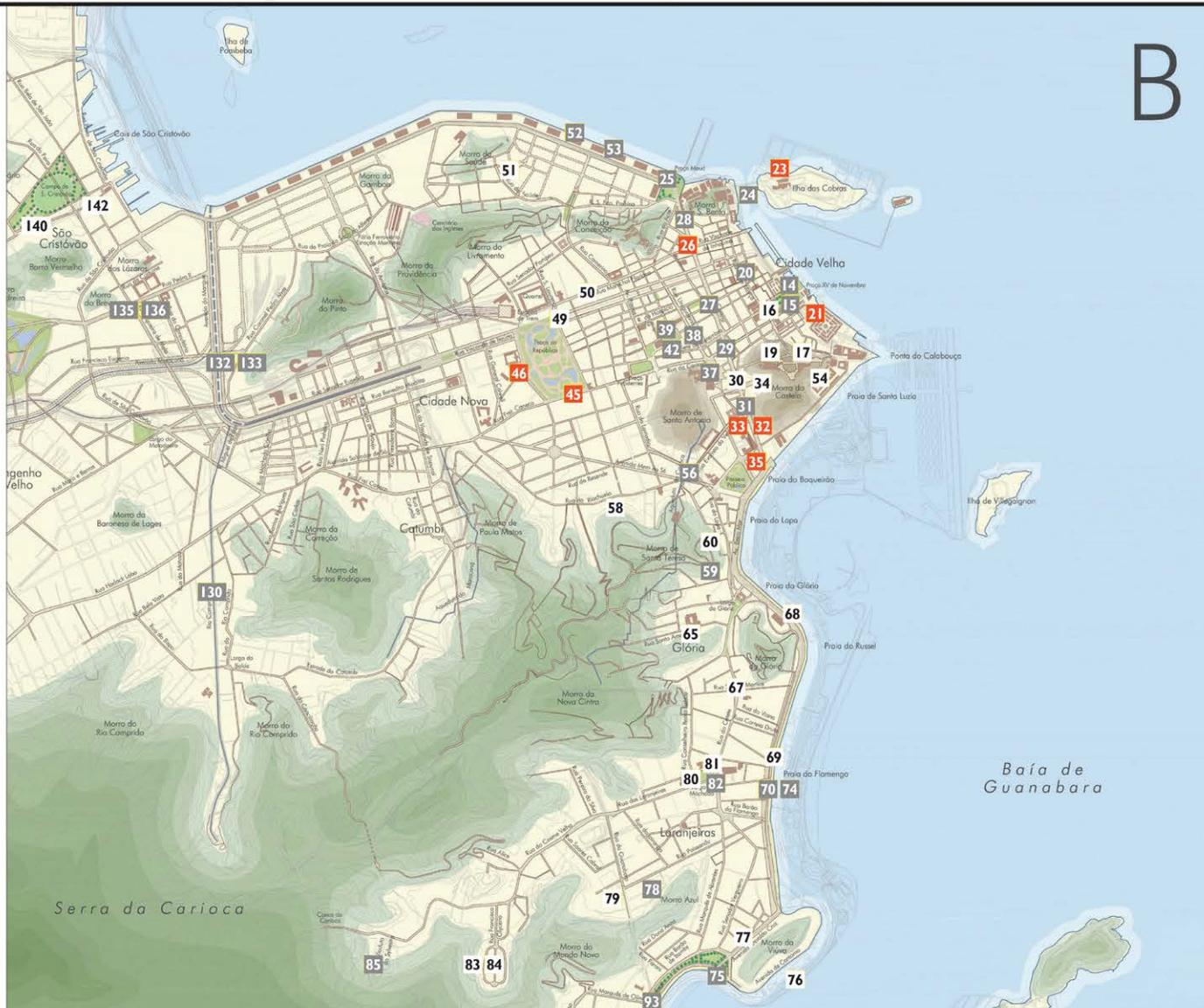


Album da Cidade do RIO DE JANEIRO
comemorativo do 1º centenário da independência do Brasil 1822-1922

AUGUSTO MALTA, HUBERT & BREAN, PHOTO BIPPUS,
PHOTO LOPES RIO, MODERNA RIO E OUTROS

plano B : situação fotografias no Rio de Janeiro

B



21



33



23



35



26



45



32



46



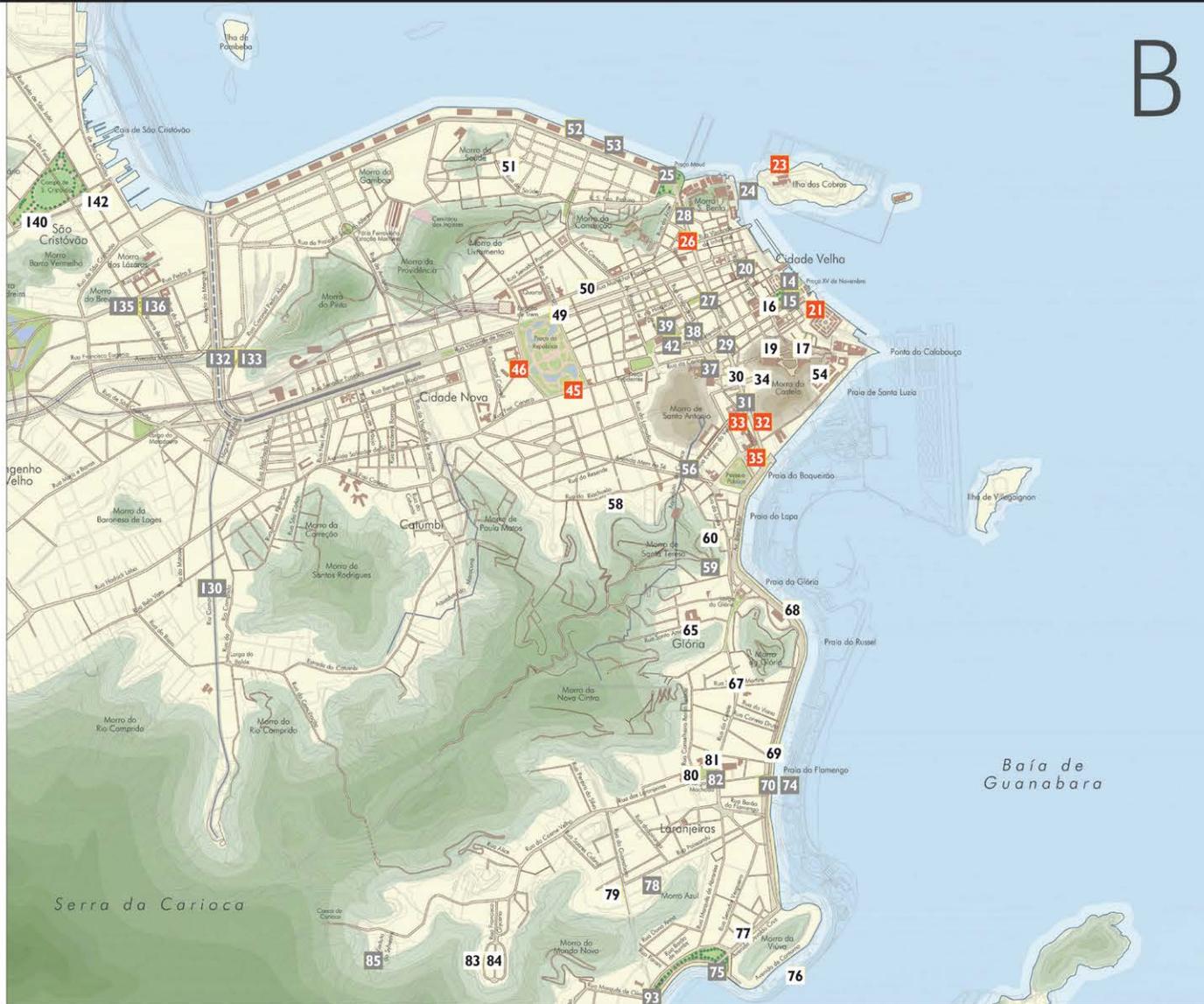


Album da Cidade do RIO DE JANEIRO
comemorativo do 1º centenário da independência do Brasil 1822-1922

AUGUSTO MALTA, HUBERT & BREAN, PHOTO BIPPUS,
PHOTO LOPES RIO, MODERNA RIO E OUTROS

plano B : situação fotografias no Rio de Janeiro

B



49



79



67

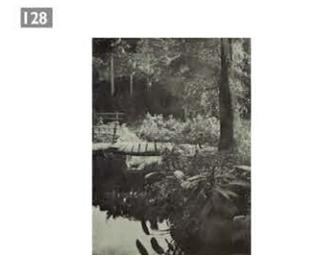
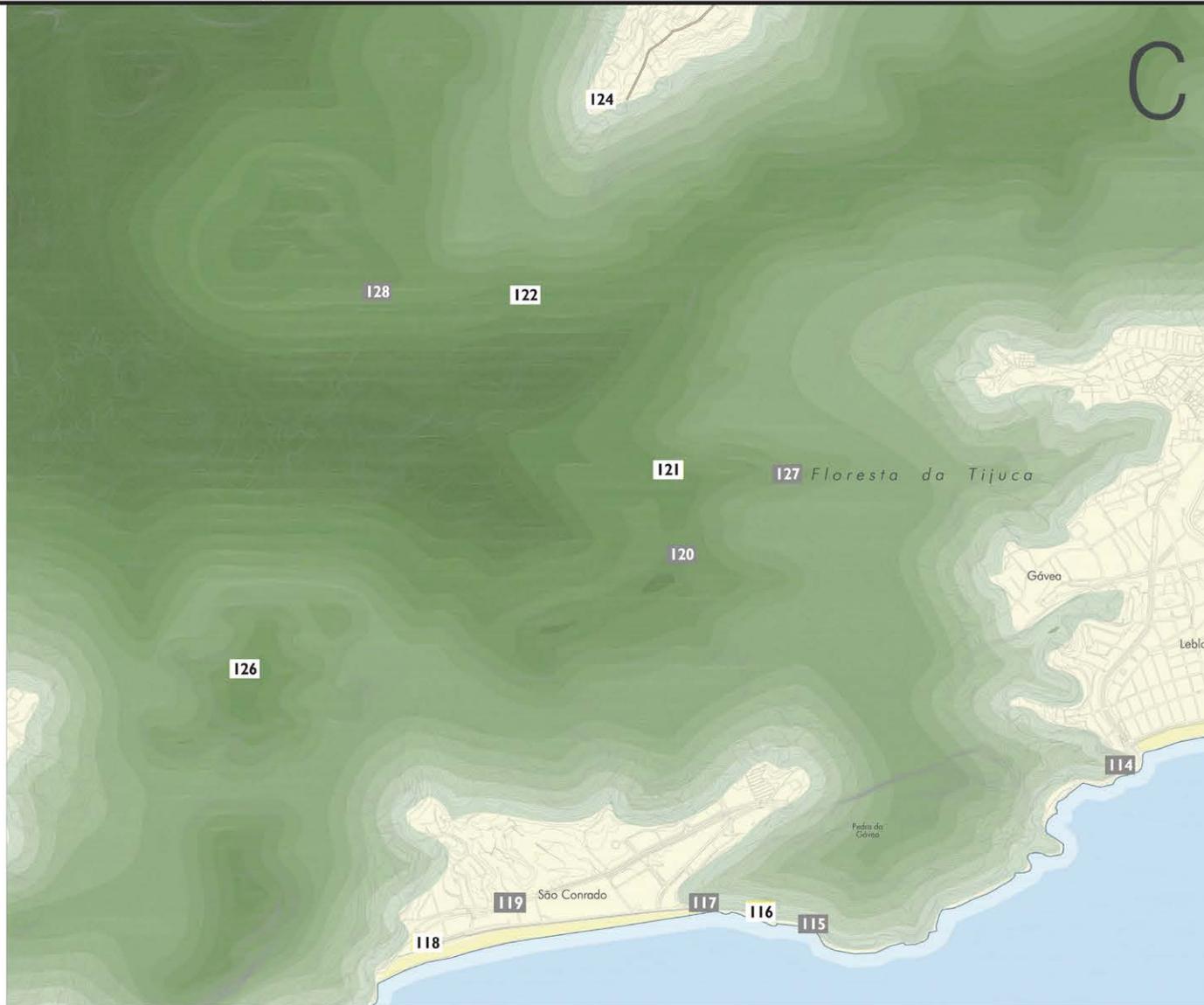


Album da Cidade do RIO DE JANEIRO

comemorativo do 1º centenario da independencia do Brasil 1822-1922

AUGUSTO MALTA, HUBERT & BREAN, PHOTO BIPPUS,
PHOTO LOPES RIO, MODERNA RIO E OUTROS

plano C : situação fotografias no Rio de Janeiro

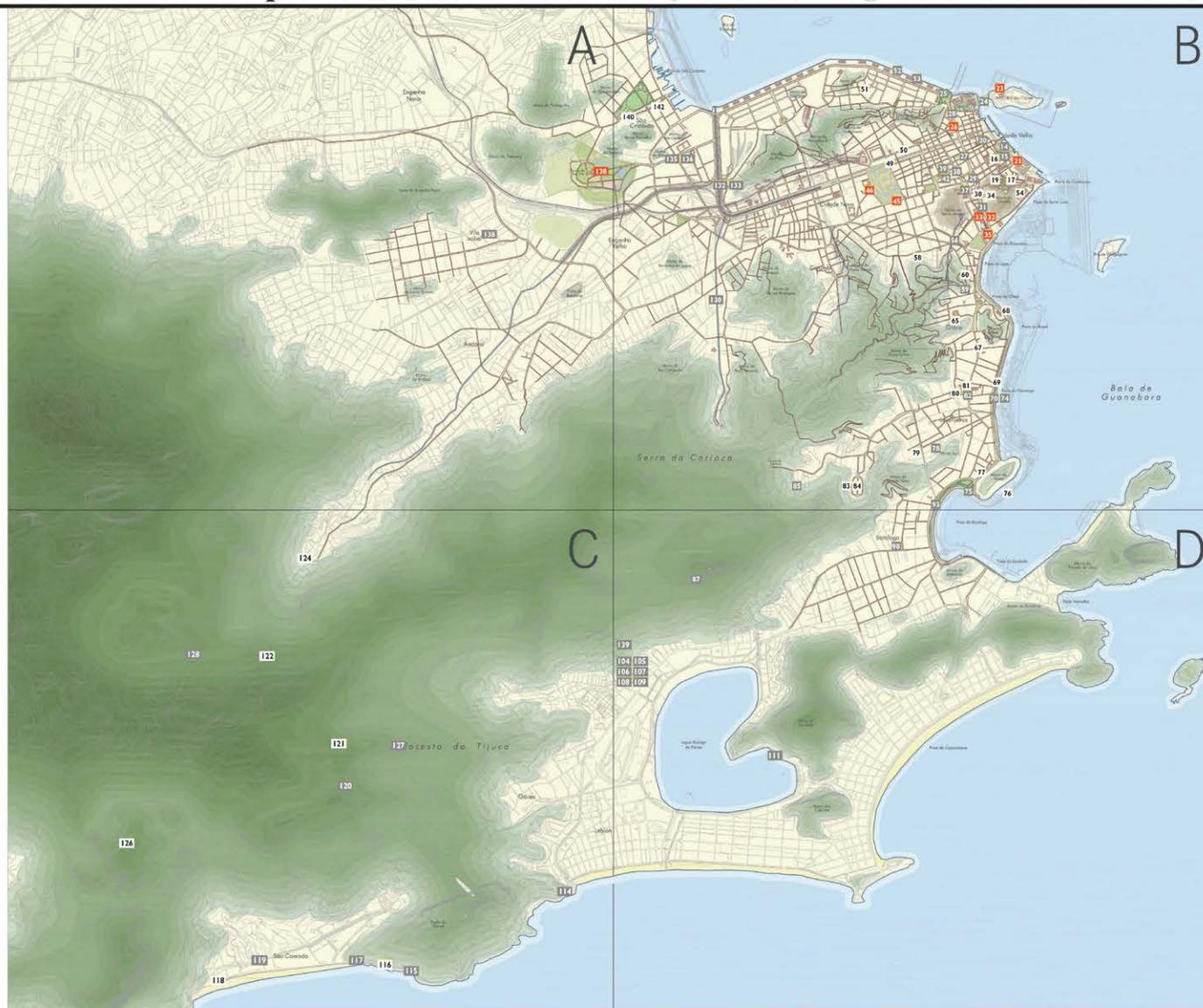


Album da Cidade do RIO DE JANEIRO

comemorativo do 1º centenário da independência do Brasil 1822-1922

AUGUSTO MALTA, HUBERT & BREAN, PHOTO BIPPUS,
PHOTO LOPES RIO, MODERNA RIO E OUTROS

p l a n o s : s i t u a ç ã o f o t o g r a f i a s n o R i o d e J a n e i r o



FORA DO MAPA:

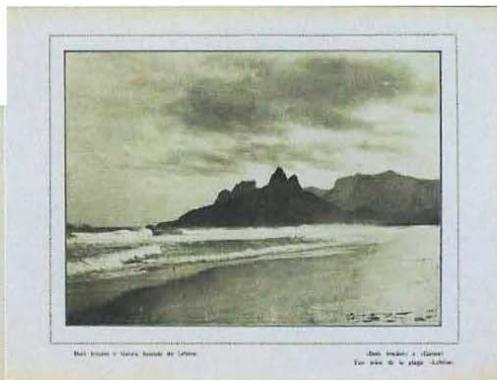
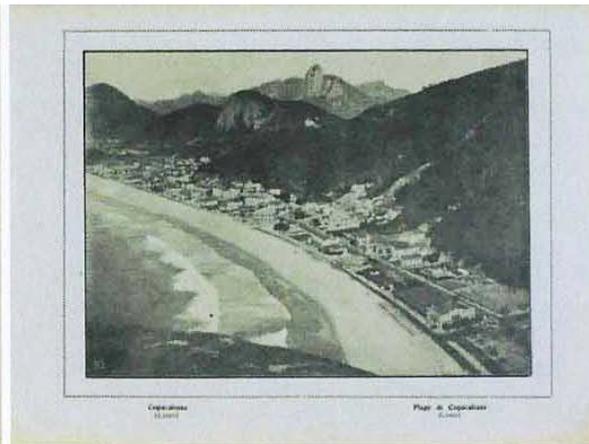
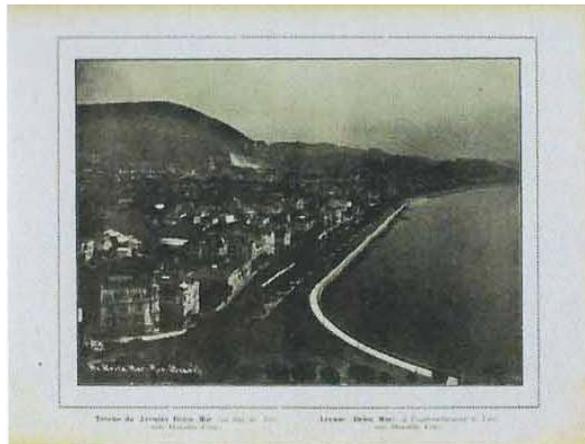
Estrada da Convança,
ligando os subúrbios de
Méier a JacarepaguáQuartel dos Inválidos da Pátria,
Ilha do Bom Jesus

Album da Cidade do RIO DE JANEIRO

comemorativo do 1º centenario da independencia do Brasil 1822-1922

AUGUSTO MALTA, HUBERT & BREAN, PHOTO BIPPUS,
PHOTO LOPES RIO, MODERNA RIO E OUTROS

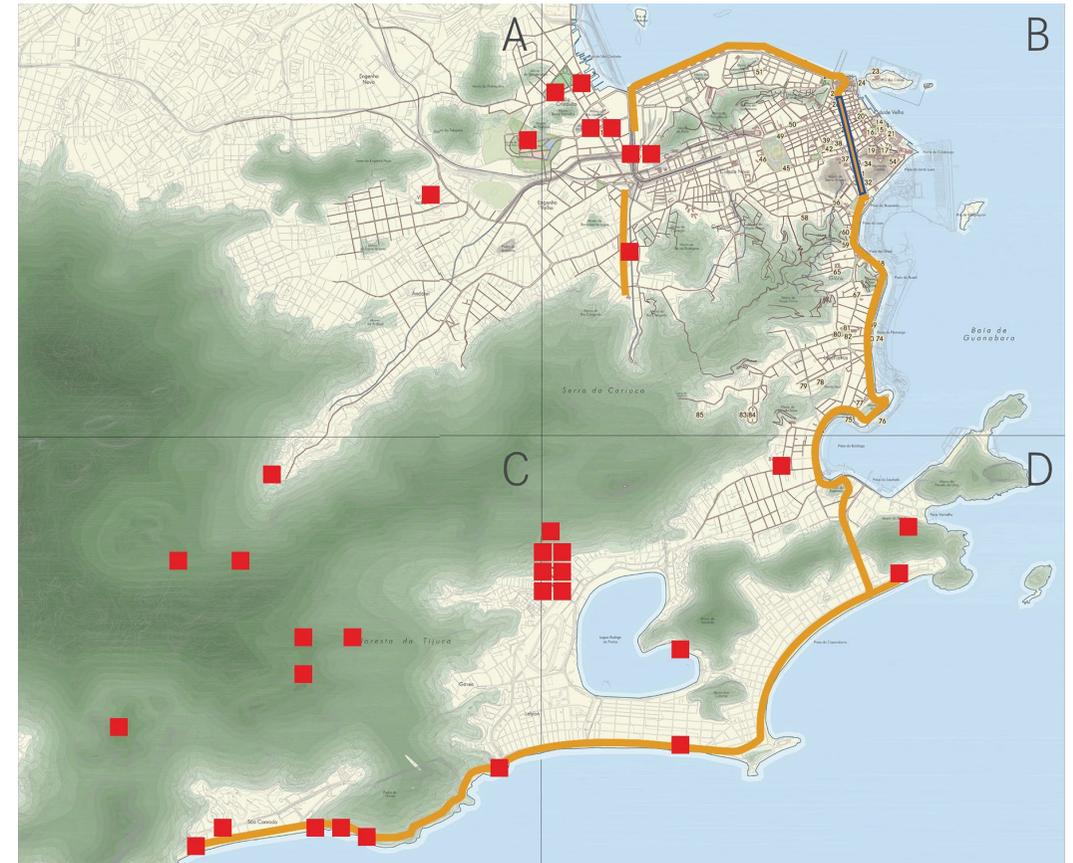
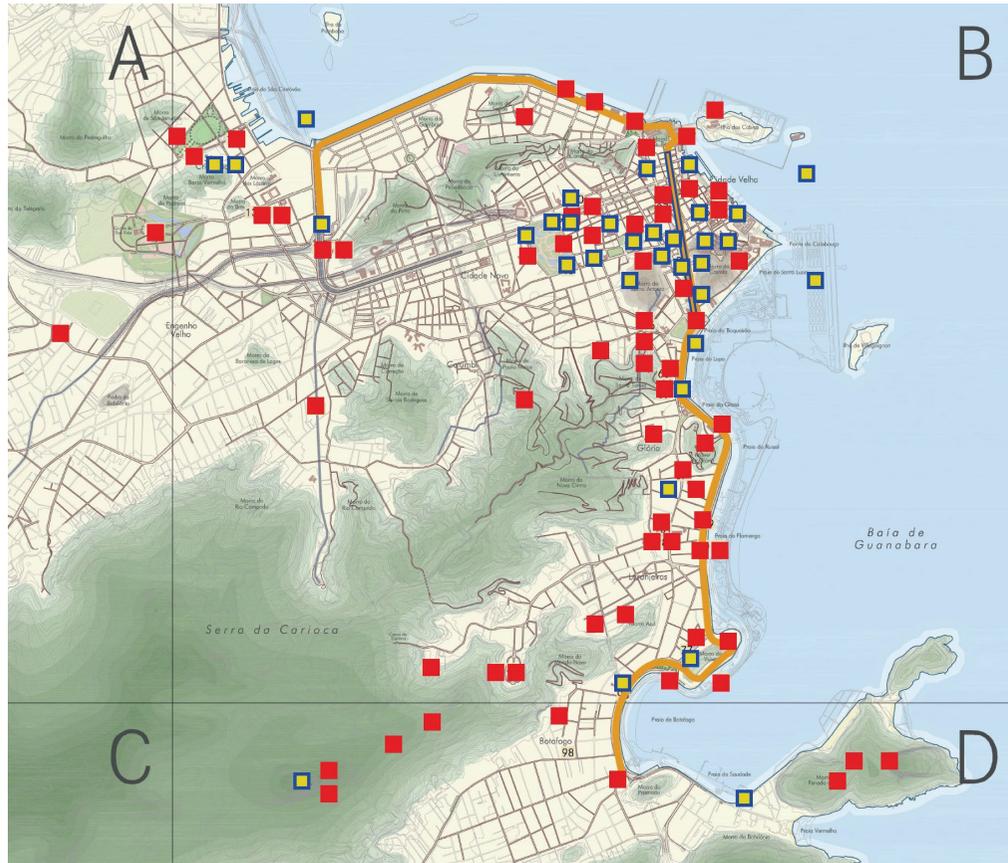
Expansão urbana diretriz sul



ANEXO IV

PLANO VISUAL
Rio de Janeiro 1906-1922

PLANO VISUAL DO RIO DE JANEIRO 1906-1922



LEGENDA:

- Av. Central, 8 de março de 1903 – 15 de novembro de 1906
- Vues de Rio de Janeiro - Brésil
- Avenida Central
- O Caminho das Avenidas

- Álbum da Cidade do Rio de Janeiro, comemorativo do 1º Centenário de Independência do Brasil 1822-1922