3
Esplendor e brutalidade:
A construção da Avenida Central

Em 1895 um homem chamado Luiz Berrini escreve de São Paulo amigáveis cartas a Marc Ferrez nas quais trata essencialmente de encomendas feitas a ele e dos experimentos que realizava com diferentes objetivas e produtos ligados à fotografia. Em uma dessas cartas Berrini escreve: "eu poderia ir ao Rio agora, mas com todas essas epidemias, me abstenho arriscar"[213]. Um mês mais tarde Berrini torna a cogitar a possibilidade de visitar a cidade, mas, mesmo tendo recebido de Ferrez a informação de que não havia mais epidemia, ele hesitava. A morte em apenas duas horas de uma senhora chamada Emmanuelle, ocorrida três semanas antes o fazia refletir[214].

O novo século se aproximava e o Rio de Janeiro ainda era, para muitas pessoas, um lugar no qual o perigo das pestes ainda constituía um obstáculo poderoso. A imagem do Rio evocava o medo e era preciso que as autoridades interviessem com eficácia para transformá-la. Assim, no início do século os habitantes da cidade seriam testemunhas de um conjunto de reformas concebidas com propósitos múltiplos, dentre os quais porem fim a essa maléfica reputação. O papel de Ferrez na projeção de uma nova imagem para a cidade não seria de mero espectador. Ele participou de maneira singular dos acontecimentos proporcionados pela política adotada pelo governo de Francisco de Paula Rodrigues Alves, Presidente da República dos Estados Unidos do Brasil entre 1902 e1906. No ano de 1903 Ferrez foi contratado para executar o que seria uma das mais valiosas obras de sua vida: o Álbum da Avenida Central.

---

[213] BERRINI, Luiz. Carta para Marc Ferrez. São Paulo, 22 mar. 1895. AN, FF-MF 1.0.1.2. As cartas de Berrini são escritas em francês, tradução da autora.

[214] BERRINI, Luiz. Carta para Marc Ferrez. São Paulo, 18 abr. 1895. AN, FF-MF 1.0.1.2.6.

3.1.
O Rio de Janeiro como paradigma de civilização nos discursos governamentais

A trajetória da construção do Álbum da Avenida Central e o papel deste documento como monumento dificilmente pode ser pensada sem levarmos em conta o papel da própria Avenida no contexto republicano do início do século. Faz parte do imaginário consolidado após a conclusão dos trabalhos da reforma urbana empreendida por Pereira Passos a idéia de que ela teria re-fundado uma cidade que deixava para trás um passado colonial, de conservadorismo, tradicionalismo, marcado, portanto, pela noção de atraso.

As obras de remodelação e saneamento empreendidas na primeira década do século XX pretendiam contribuir com eficácia para os melhoramentos de ordem econômica, porque possibilitariam incrementar a capacidade de recebimento, armazenamento e transporte de mercadorias; melhoramentos de ordem social e cultural, porque se pretendia reduzir drasticamente ou eliminar o risco das epidemias e para isso seria preciso, dentre outras medidas, acabar com as precárias habitações coletivas que abundavam no centro da cidade, alargando as ruas estreitas e instaurando novos padrões arquitetônicos, o que viria a possibilitar a emergência de um privilegiado espaço para o comércio de luxo e de lazer que pretendia incorporar novos hábitos àquela sociedade. Tais anseios e ações coexistiram com turbulências sociais e efeitos colaterais não prevenidos e indesejados, tais como o agravamento da crise habitacional da cidade em decorrência das derrubadas de habitações coletivas e da especulação imobiliária seguida da valorização dos terrenos do Centro da Cidade.

Atribui-se a este período o estigma de marco inicial da favelização do Rio de Janeiro, já que o "bota-abaixo" promovido pelo governo acabou impulsionando a aglomeração de moradias precárias nas encostas dos morros. Alguns estudiosos[215] mostram como o plano no qual a construção da Avenida estava inserida se desdobrou nesses conflitos e tensões sociais,

---

[215] CHALHOUB, S., *Cidade febril*; CARVALHO, J. M., *Bestializados*; BENCHIMOL, J., Reforma urbana e Revolta da vacina na cidade do Rio de Janeiro. In: ___. *O Brasil Republicano. O tempo do liberalismo excludente: da Proclamação da República à Revolução de 1930.*

sempre resultado da insatisfação das classes subordinadas, que viam nas reformas traços de brutalidade. Talvez a mais conhecida dessas revoltas populares tenha sido a ocorrida em novembro de 1904, que se convencionou chamar de Revolta da Vacina, tendo resultado em mortes quebra-quebra e caracterizado uma reação preconizada pelo povo da cidade. Esses debates historiográficos nos dão margem para pensar nas relações sociais vigentes no período. A investigação sobre as nuances desses embates, simplificados na dicotomia povo x elite, pode ser favorecido pela análise das fotografias de Ferrez, sobretudo quando se considera que a lógica por trás da elaboração do Álbum, verdadeiro monumento à Avenida pressupunha um arquétipo, um modelo de ordem e uma crença na idéia de progresso que, por isso, deveria ser documentado da maneira mais fidedigna possível. A fotografia era uma marca do novo tempo e um dos símbolos da modernidade[216].

Os discursos governamentais tais como os que aparecem nos relatórios do Ministério da Agricultura, acrescidos de outros, anteriores e concomitantes à execução das grandes obras, ajudam a elucidar alguns aspectos referentes à situação econômica e social do Rio de Janeiro no momento imediatamente anterior ao início das obras e às idéias ligadas diretamente às realizações empreendidas a partir de 1902. Esses discursos mostram também que havia muito por trás do grandioso projeto da construção da Avenida, uma das principais obras de remodelação da cidade e tão importante para a demonstração do projeto de um governo preocupado com o progresso do país.

A mensagem presidencial ao Congresso Nacional proferida por Rodrigues Alves (1848-1919) em 1906 põe em evidência o papel da Avenida na construção de uma nova imagem para o Brasil. Este discurso remete, por sua vez, para um histórico dessa pretensão intimamente ligada aos ideais de progresso e civilização, que há muito permeavam o imaginário das elites governantes. O Presidente aborda nesta mensagem os principais temas referentes às ações governamentais no decorrer daquele ano, faz um balanço geral e esclarece atitudes tomadas nos âmbitos político, econômico e social. O papel da construção da Avenida tem destaque na fala de

[216] MELLO, M. T. B. op. cit., p. 66.

Rodrigues Alves porque permeia os três âmbitos. Diz ele que, ao tomar posse em 1902, havia tomado o compromisso formal de empenhar todos os seus esforços em prol dos grandes interesses nacionais[217] que seriam: a manutenção da ordem interna, a garantia da liberdade de opinião de órgãos legítimos, uma ação diplomática eficiente no sentido de alargar as relações do Brasil com as outras nações, a valorização da moeda e o fortalecimento do crédito, o desenvolvimento das forças do mar e da terra, e o atendimento aos interesses dos Estados da União. O Presidente se comprometia a "cuidar, em suma, da vida econômica do país, e especialmente do saneamento e remodelação desta capital, como condição indispensável para que todos os elementos de progresso possam ser ativados eficazmente..."[218]. Prossegue ele afirmando o quão extraordinária havia sido a atividade durante aquele período em torno daquelas idéias e que, apesar de todos os obstáculos, ele não esmoreceria. O discurso inaugural do Presidente em 15 de novembro de 1902 afirma ainda:

> "A capital da República não pode continuar a ser apontada como sede de vida difícil, quando tem fartos elementos para constituir o mais notável centro de atração de braços, de atividades e de capitais nesta parte do mundo"[219].

Este discurso é reforçado em 1904 quando Rodrigues Alves afirma:

> "Tornou-se, porém, em meu espírito inabalável a crença, felizmente generalizada, de que as forças econômicas do país não poderão ser eficazmente ativadas enquanto a capital da República não reunir as condições indispensáveis para constituir um centro poderoso de atração de braços e capitais, sem as suspeitas de insalubridade, que exageradas por uns e explorada por outros, vão, sem sentirmos, entorpecendo o nosso desenvolvimento"[220].

---

[217] ALVES, F. P. R., Mensagem apresentada ao Congresso Nacional pelo Presidente da República Francisco de Paula Rodrigues Alves, Rio de Janeiro, 3 mai. 1906, p. 6.

[218] Id. ibid. p. 6.

[219] ALVES, F. P. R., Manifesto Inaugural de Francisco de Paula Rodrigues Alves, Presidente eleito para o quatriênio de 1902 a 1906. Rio de Janeiro, 15 nov. 1902, p. 12.

[220] ALVES, F. P. R., Mensagem apresentada ao Congresso Nacional pelo Presidente da República Francisco de Paula Rodrigues Alves. Rio de Janeiro, 3 mai. 1904, p. 6.

Para o Presidente, era urgente transformar a imagem da capital da República não só por meio de uma ação concreta do governo que visasse remodelar alguns dos pontos críticos que atravancavam o desenvolvimento da cidade assim como mudar a idéia amplamente difundida do Rio de Janeiro como uma cidade insalubre. É curioso notar que a maior parte dos discursos escritos sobre o Rio de Janeiro, incluindo falas oficiais como esta, e mesmo levando-se em consideração que o presidente tenha tentado atenuar o olhar consensual estabelecido, aponta o Rio como cidade de fato doentia. Durante as décadas em que a *Revista Illustrada* circulou a figura da morte pairando sobre a cidade foi recorrente. Nas fotografias de Ferrez, inclusive as anteriores às obras de remodelamento e aquelas que não foram financiadas pelo governo, prevalece a imagem de uma cidade sadia, cheia de encantamentos naturais, cenas pitorescas, convivência pacífica e isenta de conflitos.

A construção da Avenida agiria como um momento de ruptura e também como um ponto de partida para a elaboração de uma nova imagem da cidade e, para isso, contribui a força das imagens que o Álbum da Avenida Central poderia veicular como instrumento de divulgação e propaganda de idéia clave no discurso do governante supremo do país. O Rio era a capital, e uma capital deve assumir o papel de protagonista diante do restante do país, portanto, a imagem desta cidade não poderia denegrir o todo no qual ela estava inserida; ao contrário, ela tinha uma função exemplar a desempenhar e o Rio de Janeiro, especialmente por sua fama de insalubridade, não vinha cumprindo esta função. As conseqüências eram nefastas, especialmente porque a imagem negativa da cidade exercia de maneira significativa o poder de emperrar o desenvolvimento dela própria e da imagem do país, que por ser capital, representava.

Nas mensagens presidenciais, Rodrigues Alves enfatiza a importância da capital da República como porta de entrada de "braços": caberia ao Rio o exercício de uma força capaz de atrair a mão-de-obra para si e para todas as regiões brasileiras.

Há muito tempo o Rio de Janeiro desempenhava esse papel: foi durante séculos o porto da América a receber a maior quantidade de escravos que dali eram redirecionados às outras províncias do território

através do tráfico interno. Estimativa de Manolo Florentino, com base em estudo aprofundado da historiografia pertinente à escravidão e de fontes primárias, aponta que o porto da cidade teria recebido 697.945 africanos entre 1790 e o fim do tráfico legal em 1830[221]. Esse enorme contingente de braços continuou a chegar nos vinte anos subseqüentes malgrado a proibição formal do tráfico, dado que a "economia fluminense implicava a absorção contínua de novos braços"[222]. De acordo com Cláudio Figueiredo, nem antes nem depois de 1850 existiram tantos escravos vivendo e trabalhando na cidade, e segundo o censo de 1849, eram cerca de oitenta mil. O Rio de Janeiro era então a cidade com maior população escrava das Américas[223]. A contínua pressão da Grã-Bretanha e a Lei Eusébio de Queiróz não fizeram cessar o ilegítimo comércio. O lucrativo – e depois arriscado - comércio contrabandista continuou a fazer chegar à cidade a triste mercadoria humana. Por volta deste mesmo período teve início a implantação da importação sistemática de mão-de-obra européia e asiática. O Rio de Janeiro manteve seu papel de porta de entrada dos trabalhadores vindos de terras distantes.

A maior parte das mensagens presidenciais do período republicano aborda a questão da imigração. A elite agrária que governava o Brasil tinha muitos interesses em jogo: no período do governo de Rodrigues Alves o que se discutia principalmente em relação à economia brasileira era a baixa no preço do principal produto de exportação, o café, e as soluções necessárias para superá-la. Na visão do Presidente, a economia do país não podia crescer sem que a sua capital estivesse preparada para receber os capitais e a mão-de-obra necessária para tal. Reformar e sanear o Rio era "condição indispensável para que todos os elementos de progresso"[224] pudessem ser ativados com eficácia.

O combate à imagem negativa do Rio de Janeiro estava, nessa lógica, diretamente ligado à vontade de criar meios para o desenvolvimento da

---

[221] FLORENTINO, M., *Em costas negras: uma história do tráfico de escravos entre a África e o Rio de Janeiro: séculos XVIII e XIX*, p. 50.
[222] Ibid. p. 64.
[223] FIGUEIREDO, Cláudio, *O porto e a cidade*: *o Rio de Janeiro entre 1565 e 1910*, p. 76.
[224] ALVES, F. P. R., Mensagem apresentada ao Congresso Nacional pelo Presidente da República Francisco de Paula Rodrigues Alves, Rio de Janeiro, 3 mai. 1906, p. 6.

economia ainda fundamentada no setor agrário. O Presidente, que fora Conselheiro durante o Império, era grande fazendeiro de café em São Paulo, fazia parte, portanto, da elite agro-exportadora paulista. Muitos dos debates nos quais se envolveu estavam ligados aos interesses do grupo ao qual ele pertencia.

A urgência do governo para reformar o Rio de Janeiro, não se devia ao apreço a sua população, mas a seu papel de cidade-capital, acolhedora dos braços trabalhadores e dos capitais estrangeiros. As epidemias que se espalhavam todos os anos repercutiam nos periódicos do Rio, das outras províncias brasileiras e mesmo do estrangeiro e não eram deixadas de fora dos discursos oficiais emanados de variados graus hierárquicos.

A mensagem apresentada à Assembléia Legislativa pelo Presidente do Estado do Rio de Janeiro, Quintino Bocaiúva (1836-1912), referente ao ano final de seu mandato, 1902, traz um balanço dos principais problemas que atingiam o Estado do Rio de Janeiro. Bocaiúva, o republicano histórico de participação ativa no evento que pôs fim à monarquia, conclui ao final de seu discurso que tivera uma "passagem estéril"[225] pela administração do Estado. A argumentação do Presidente do Estado que o leva a reconhecer a falta de resultados positivos de sua administração gira em torno da crise financeira que abatia o Rio. São muitas as passagens em que ele se refere à situação econômica do Estado, e estão em praticamente todos os tópicos tratados por Bocaiúva desde suas observações sobre "instrução pública" até a abordagem dos "sindicatos agrícolas". E o então chefe do executivo do Estado que abrigava a capital federal utiliza abundantemente expressões como escassez de recursos, temerosa crise, empobrecimento geral, penosa situação, calamidade social e depauperamento das forças econômicas para sublinhar a crise que pretendia caracterizar.

Este documento esmiúça alguns dos males que o Estado do Rio sofria no ano que antecedeu o início das reformas e Bocaiúva já indicava que a única chance de solução era através da ajuda do governo federal e de empréstimos externos[226], já que "sem rendas não há administração

[225] Mensagem apresentada à Assembléia Constituinte pelo Presidente do Estado do Rio de Janeiro em 1902, p. 29.
[226] Id., p. 28.

possível"[227] e que a Constituição Federal impedia que o Estado contraísse empréstimos no exterior.

De acordo com Bocaiúva, o efetivo da força pública era insuficiente, inexistente a polícia rural, o Estado não tinha recursos para pagar o salário dos professores da rede pública, sempre atrasados; havia professores, mas não havia escolas; não havia verbas para a aquisição da vacina contra a varíola; o Hospital São João Batista em Niterói encontrava-se em ruínas; não havia "higiene preventiva" na maioria das povoações do estado; a insalubridade era demasiada na Baixada Fluminense, o que era uma ameaça direta para a salubridade da Capital Federal; a "lavoura" encontrava-se em estado lamentável. Para ele, os principais "males epidêmicos" daquele período haviam sido a varíola, a tifo e a peste bubônica, seguidas da febre amarela. Em suma, a crise, na perspectiva de Quintino Bocaiúva era geral e ameaçava não apenas o Estado que governara, mas a Capital Federal que, ainda que administrativamente não pertencesse ao Estado, em seu território se instalava.

Bocaiúva caracteriza um quadro crítico para o Estado onde a Capital Federal estava situada, e que a afetava diretamente. Ao tomar posse, o presidente da República estava ciente dessa situação e preocupado especialmente com a situação específica da cidade do Rio de Janeiro. As medidas tomadas por Rodrigues Alves entre 1902 e 1906 foram decisivas para a aplicação de um plano de transformações traçados para remodelar a capital e que viria a ser reconhecido com um orgulho sem precedentes por seus sucessores.

O nome que para o senso comum se tornou sinônimo das reformas sofridas pela cidade foi o do prefeito Francisco Pereira Passos (1836-1913). Nomeado por Alves, Passos tomou posse em dezembro de 1902. Um dia antes do início de seu mandato, o Conselho Municipal foi suspenso por seis meses para que ele pudesse legislar por decretos e realizar operações de crédito[228]. A historiografia, especialmente aquela produzida a partir da década de 1970, atribuiu a este mandato as características de tirânico e ditatorial. No entanto, novos estudos apontam para outra face de Pereira

[227] Id. , p. 29.
[228] BENCHIMOL, J. op. cit., p. 262.

Passos, muito preocupado com a difusão dos valores da civilização e sensível aos problemas sociais.[229]

Assim como Rodrigues Alves, Pereira Passos era proveniente de uma elite agrária. O pai, Antônio Pereira Passos, tinha título de nobreza, era o Barão de Mangaratiba, proprietário de muitas fazendas de café. Em uma delas, no interior do Rio de Janeiro, Pereira Passos foi criado[230]. Dentre os aspectos que se destacam na biografia de Passos estão a sua formação de engenheiro civil na Escola Militar em 1857; a atuação como adido em Paris entre 1857 e 1860; a freqüência à *École de Ponts e Chaussées*; o trabalho como engenheiro na construção da ferrovia entre Paris e Lyon e nas obras do porto de Marselha. É compreensível que muitos historiadores destaquem a influência parisiense sobre Passos, chegando a denominá-lo um Haussmann tropical[231]. Afinal, ele esteve na cidade durante as reformas que transformaram a capital francesa, que tinha no período um milhão de habitantes, sob a direção de Eugène Haussmann, prefeito de Seine entre 1863 e 1870 no governo de Napoleão III. Há, contudo, que se levar em conta outras influências sofridas por Pereira Passos e, também, o fato de que ele não estava sozinho nas decisões governamentais.

Em se tratando das influências recebidas, elas foram muito mais ricas do que apenas as vividas na França. No final da década de 1880, Passos fez uma volta ao mundo com a sua esposa, Maria Rita. O casal visitou os Estados Unidos, o Japão, a China e a Índia[232]. Em uma das viagens pela Europa, Passos escreve a suas netas sobre Berlim cujas belas e harmoniosas construções não tinham o defeito que se notava em Paris: a monotonia de estilo. Para Lenzi, esse comentário sugere a inspiração exercida sobre Passos por essa cidade, assim como por Viena, pois ambas apresentavam uma diversidade de estilos que viria a caracterizar a Avenida Central[233].

No Brasil, Passos foi Engenheiro do Ministério do Império, projetou prédios públicos, participou da Comissão de Melhoramentos da cidade do Rio de Janeiro, trabalhou como consultor para a *Compagnie Générale de*

---

[229] Ver *Revista do Rio de Janeiro*, 2004, número 10.
[230] BENCHIMOL, op. cit. p., 241.
[231] Id., *Pereira Passos: um Haussmann tropical. A renovação urbana da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX*.
[232] LENZI, M., *Pereira Passos: notas de viagens*. Rio de Janeiro: Sextante Artes, 2000.
[233] Idem, p. 82.

Chemins de Fer Brésiliens. Essa breve relação pode trazer pistas sobre uma possível ligação entre Ferrez e Passos. A ascendência francesa de Ferrez e a experiência do fotógrafo como morador de Paris talvez o tenham deixado em uma posição privilegiada entre as pessoas que prestavam serviços para a elite governante: mesmo não pertencendo a uma aristocracia, oligarquia ou a nenhum grupo hierarquicamente elevado, Ferrez poderia ter, na visão de um homem viajado e morador temporário de Paris, um refinamento incomum, sem dúvida um diferencial. A trajetória profissional de Passos se cruza com a de Ferrez entre 1881 e 1882 período no qual o fotógrafo foi responsável pela documentação das obras de construção da estrada de ferro Curitiba-Paranaguá, da qual Passos foi o engenheiro chefe e se estabeleceu no Paraná durante os anos de 1881 e 1882. É mesmo possível que esse encontro tenha se dado em obras anteriores como a construção da ferrovia Santos-Jundiaí na qual Passos trabalhou e que Ferrez fotografou. Sua escolha para fotografar a Avenida pode não ter sido, portanto, ocasional. O conhecimento prévio do trabalho de Ferrez foi determinante para a contratação deste fotógrafo durante o governo Passos, dentre os muitos profissionais que atuavam na cidade.

O Ministério da Indústria, Viação e Obras Públicas também desempenharia um importante papel na execução dos planos de reformulação da cidade, como analisaremos nos relatórios assinados pelo ministro Lauro Müller (1863-1926).

Em 18 de setembro de 1903 um decreto estabelecia que todas as obras relativas à abertura e construção da Avenida Central, "destinada à comunicação do cais e armazéns do porto do Rio de Janeiro com o centro da cidade"[234] ficariam sob a responsabilidade de uma comissão técnica especial, denominada Comissão Construtora da Avenida Central, dirigida pelo engenheiro-chefe, Dr. André Gustavo Paulo de Frontin (1860-1933), que assumiu o cargo no dia 24 do mesmo mês, e estaria imediatamente subordinada ao Ministério da Indústria, Viação e Obras Públicas cujo titular

[234] MÜLLER, L. S., Relatório apresentado ao Presidente da República dos Estados Unidos do Brasil pelo Ministro dos Negócios do Estado da Indústria, Viação e Obras Públicas Lauro Severiano Müller. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1904. p. 651.

era o ministro Lauro Severiano Müller[235]. É interessante notar a congruência entre este modelo de ação governamental reformadora e as reformas perpetradas na cidade de Viena a partir de 1860, onde um decreto imperial nomeara uma Comissão de Expansão da Cidade para executar os planejamentos públicos.[236]

Uma das medidas tomadas pela Comissão Construtora foi a abertura de um concurso para definir quais seriam as fachadas construídas dos dois lados da nova Avenida. De acordo com o regulamento do concurso, as fachadas teriam que ter entre 10 e 35 metros de largura além de, no mínimo, três pavimentos. O júri foi composto pelo prefeito Pereira Passos, pelo diretor da Escola Politécnica, o engenheiro Aarão Reis, pelo diretor da Faculdade de Medicina, o médico Feijó Júnior, pelo presidente da Academia de Medicina, o médico sanitarista Oswaldo Cruz, pelo diretor da Escola Nacional de Belas Artes, escultor Rodolfo Bernardelli, pelos engenheiros Saldanha da Gama e Jorge Lossio, por Ismael da Rocha, além de Müller e Frontin. De acordo com o ministro Lauro Müller, 104 concorrentes se inscreveram no concurso que oferecia aos vencedores os prêmios de 5:000$, 3:000$, para o primeiro e segundo lugares, seis prêmios de 2:000$ para o terceiro lugar e 20 menções honrosas de 1:000$. No mesmo documento, Müller afirma que esta disputa havia alcançado "o mais brilhante êxito"[237]. Finalizado o julgamento, o primeiro colocado foi o arquiteto Raphael Rebecchi e o segundo lugar coube ao arquiteto Adolpho Morales de los Rios[238], sendo que este teve nada menos do que vinte projetos aprovados. O espanhol havia estudado na *École des Beaux-Arts* e, estabelecendo-se no Rio, lecionou na Escola de Belas-Artes. Cláudia Thurler Ricci analisa o peso do papel da imprensa ilustrada - nesse período as ilustrações já eram as fotográficas - na divulgação desse e de outros concursos patrocinados pelo governo. Segundo ela, periódicos como *Fon-Fon!, O Malho, Kosmos, A*

---

[235] Ibid. p. 651.
[236] SCHORSKE, C. *Viena Fin de Siècle : política e cultura*, p. 44.
[237] MÜLLER, L. S., Relatório apresentado ao Presidente da República dos Estados Unidos do Brasil pelo Ministro dos Negócios do Estado da Indústria, Viação e Obras Públicas Lauro Severiano Müller. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1904, p. 682.
[238] KUSHNIR, B.; HORTA, S. Avenida Central: contrastes do tempo. Disponível em: Rede da memória virtual brasileira <http://catalogos.bn.br/redememoria/ >. Acesso em 20 abr. 2007.

Renascença e Selecta acabaram por se tornar responsáveis pela difusão de uma cultura arquitetônica no Brasil[239].

Muitas atribuições ficaram a cargo da Comissão Construtora. Além das obras propriamente ditas, cabia à Comissão o pagamento das despesas da construção através de um caixa especial, a nomeação de um engenheiro chefe que teria amplos poderes como os de negociar os preços das indenizações amigáveis com os proprietários de imóveis ao longo da Avenida; a negociação judicial quando necessário; a assinatura em composição com a do ministro da Fazenda das escrituras das desapropriações; a realização de propostas quanto à venda dos terrenos nas margens da Avenida; a venda dos materiais provenientes das demolições; a organização de outros projetos, quando necessários; a guarda e conservação dos edifícios, terrenos e obras e fiscalização das mesmas; a compra de materiais para as obras, através de abertura de concorrência ou por encomendas ao exterior; o estabelecimento dos salários para os operários; a solicitação mensal ao ministro das folhas de pagamento dos salários e despesas, mediante apresentação dos documentos comprobatórios das mesmas; o envio de relação de cobranças por terrenos e materiais de demolição vendidos e aluguéis; a organização e envio de um relatório anual concernente a todas as operações realizadas pela Comissão. Vale ressaltar que todas as decisões do engenheiro chefe deveriam passar por aprovação do Ministro Lauro Müller para serem executadas.

3.2.
A Avenida estampada

Uma decisão da Comissão Construtora foi fazer documentar todas as plantas das fachadas da Avenida, através de cópias que se valiam de métodos litográficos e as fachadas já construídas, através da fotografia. Ambos os serviços foram contratados a Marc Ferrez e executados por ele com primor.

---

[239] RICCI, C. T. Imagens e crônicas da arquitetura nas revistas ilustradas. In: *Revista Eletrônica DezenoveVinte.* Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/ad_arq_revistas.htm>. Acesso em 2 mai. 2008.

A edição original do Álbum consiste em um estojo que contém 3 plantas, 118 pranchas e 45 folhas soltas; a obra pesa cinco quilos[240]. Para Chiavari: "A apresentação do álbum original, cujo formato mede 52,5cm x 42,5 cm, segue os critérios estéticos da época, preocupados em valorizar tanto o objeto em si, símbolo do prestígio nacional em sua cor verde ouro, quanto seu conteúdo."[241] Em letras douradas foram gravados os dizeres: Avenida Central – 8 de março de 1903 – 15 de novembro de 1906 – Marc Ferrez – Rio de Janeiro, cercados de molduras, em baixo relevo, de estilo art-noveau[242]. Gilberto Ferrez descreve que as pranchas e as folhas soltas medem 40 x 50 cm e outras, que vêm dobradas ao meio, medem 40 x 60 ou 40 x 80 cm. As fotografias dos prédios foram feitas em chapas de grande formato: 30x40 cm e 30 x 72 cm. Os textos e a série de projetos foram reproduzidos em zincografia[243] pela firma E. Bivelacque & Cia. no Rio de Janeiro. Já as fotografias dos prédios eram enviadas para a Europa para serem gravadas em fotogravuras. Segundo Chiavari, as folhas e pranchas foram organizadas seguindo certa ordem que englobaria planejamento urbano, arquiteturas e administração. Há dentre elas, os desenhos das fachadas dos edifícios que seriam construídos: 65 zincogravuras dos projetos desenhados e 53 fotogravuras, reproduzidas a partir de fotografias dos edifícios recém construídos[244].

---

[240] FERREZ, G. *O Álbum da Avenida Central,* p. 19.

[241] CHIAVARI, M. P., *Espaço urbano arquitetônico do Rio Republicano nos álbuns fotográficos institucionais,* p. 2.

[242] FERREZ, G. op.cit., p. 19.

[243] Em dissertação sobre a xilogravura popular brasileira, Maria Lucia Diaz define o processo citado. A zincografia resultou de várias pesquisas em torno da gravura em relevo sobre pedras e metais. Teve vários nomes, inclusive gilotipia e gilografia, em homenagem ao patenteador do processo que garantiu o êxito do relevo em metal, Firmin Gillot, em 1850. A gravação é feita sob ação de ácidos, sendo que as partes a ficarem em relevo são protegidas com verniz, com a tinta autográfica e a pena de irídio, o artista desenhava o seu trabalho sobre papel especial, obedecendo ao tamanho exato que deveria ter o clichê, uma prensa fazia o desenho aderir ao zinco, por um modo semelhante ao das decalcomanias, fixava-se o desenho ao calor do fogo com betume, e, em seguida, a chapa de metal entrava em banhos graduados de água-forte que, roendo o metal, deixavam em relevo os traços do desenho protegidos pela tinta betuminada. Isso permite a reprodução de desenhos de linhas delicadas ou de áreas chapadas. O desenvolvimento dos processos fotográficos aliados a essa técnica em metal deu origem à fotogravura. DIAZ, Maria Lucia Iglesias. *Xilogravura Popular Brasileira, Iconografia e Edição*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: USP, ECA, 1992.

[244] FERREZ, G. op. cit., p. 19 e p.22.

De acordo com Gilberto Ferrez todo trabalho se seguiu de uma grande decepção do fotógrafo. Após a conclusão da encomenda, Marc Ferrez teria sido obrigado a estocar os mil álbuns na casa onde morava, pois a Comissão que o contratara havia encerrado os trabalhos. Nas palavras de Gilberto:

> "Quando todo esse material aqui chegou, a Comissão da Avenida Central que o encomendou, já havia terminado e encerrado seus trabalhos. Não havia quem o recebesse e guardasse nem quem pagasse o saldo das despesas, enormes para Marc Ferrez"[245]

O destino dos mil álbuns, ainda na versão de Gilberto, foi bastante trágico. Uma ressaca ocorrida no ano de 1913 teria destruído dois terços das obras[246]. No entanto, um documento não citado em nenhuma obra por Gilberto contraria a versão e indica que Marc Ferrez teria recebido pelos serviços prestados, mas somente em 1910. No dia 4 de maio desse ano, Marc Ferrez assinou como outorgante uma procuração no nome de seu filho Júlio Ferrez "com poderes para receber das Obras do Porto as faturas de trabalhos feitos para a Avenida Central podendo passar recibo e dar quitação"[247]. O registro em cartório deste instrumento público com um propósito especificado no próprio documento, não deixa dúvidas que o fotógrafo recebera da Comissão das Obras do Porto um indicativo de que o pagamento seria realizado.

É interessante que a construção da Avenida tenha afetado tão diretamente a vida de Ferrez, não só pela sua contratação para o trabalho, mas também porque ele teve sua residência e ateliê desapropriados para a construção, tendo recebido uma indenização pela desapropriação, como comprovam as listas de indenizações que faziam parte do Relatório Geral da Comissão Construtora, inseridas no próprio Álbum e o extrato de transcrição do imóvel, que pertence ao Fundo Comissão Construtora da Avenida Central, do Arquivo Nacional. Neste documento, assinado por Lauro Müller, os dados da negociação são esclarecidos:

---

[245] FERREZ, G., op.cit., 1982a, p.19.

[246] Essa versão da história do Álbum da Avenida Central é recontada em publicações recentes como a de George Ermakoff, *Rio de Janeiro 1900-1930: uma crônica fotográfica*. Rio de Janeiro: G. Ermakoff Casa Editorial, 2003, p. 28-29.

[247] FERREZ, M. Procuração em nome de Júlio Ferrez. Rio de Janeiro, 4 mai. 1910. Arquivo Nacional, Fundo Família Ferrez, doc. FF-MF 1.0.5.1. Ver anexo B.

> "Declaro-vos para os devidos effeitos, em solução do nosso ofício n. 292 de 6 do corrente mês, que fica aprovada a proposta de acordo amigável para cessão de posse e indenização do domínio útil do prédio da rua de São José n. 84 pela importância de Rs. 25:000$000; devendo a respectiva escriptura ser lavrada de conformidade com a minuta que ora nos é devolvida, juntamente com os demais documentos que acompanharam aquele nosso ofício"[248].

O imóvel era vendido por Marc Ferrez e pela sua esposa à Fazenda Nacional em 1904 mantinha as características de quando adquirido no ano de 1887 como consta na escritura[249]; tinha de frente quatro metros e vinte e cinco metros e noventa centímetros de fundo, duas portas na loja, duas janelas de sacadas corridas no sobrado gradeadas a ferro, portadas de cantaria, um quintal mudado de tijolo e um telheiro construído sobre pilares[250]. A transação foi vantajosa para Ferrez uma vez que o imóvel havia sido adquirido por doze contos cento e oitenta mil réis e estava sendo vendido por vinte e cinco contos de réis.

Quanto aos lucros de Ferrez referentes à prestação de serviços fotográficos, não se sabe ao certo a quantia recebida. No Relatório Final da Comissão Construtora no qual esta registrava uma prestação de todas as contas pagas e recebidas durante os trabalhos, consta na "sinopse da despesa geral" um gasto com material no qual figura especificadamente "fotografias e clichês" com as seguintes despesas: 21:066$000 em 1904, 26:557$000 em 1905, 37:646$300 em 1906 e 680$000 em 1907, somando um total de 85:949$300.

A título de comparação, o total gasto com fotografias foi quase o mesmo valor despendido para a construção do obelisco levantado no final da Avenida, que custou aos cofres públicos 86:800$000; superou os gastos com o pagamento de tabeliães, 72:374$040; com os 30:131$200 gastos com móveis e instrumentos; e ficou abaixo, mas nem tanto como poderia parecer, de outros gastos como os 154:261$585 despendidos com arborização e

---

[248] Extrato de transcrição de imóvel. Rio de Janeiro, 14 abr. 1904. AN, Fundo C1, 22-399, CX57, 1C.CTP.296.

[249] A pasta do AN, Fundo C1, 22-399, CX57, 1C.CTP.296, contém 33 documentos dentre eles a escritura de venda do imóvel à Fazenda Nacional e a escritura anterior, firmada entre o casal Ferrez e os antigos proprietários do imóvel, D. Maria Luiza Emberger, Joseph Braum e Magdalena Emberger Braum no dia 19 de março de 1887.

[250] AN, Fundo C1, 22-399, CX57, 1C.CTP.296.

jardins e com os 269:064$422 pagos pelos serviços de iluminação. É ao menos estranho que um gasto consideravelmente elevado não levasse em conta o pagamento a Ferrez, especialmente se considerarmos que, segundo as informações do Relatório, estes gastos se estenderam até o ano de 1907. Outros documentos levam à conclusão de que o trabalho era realizado em partes e pago da mesma maneira; uma quantia por cada tarefa realizada. Em uma carta manuscrita por Ferrez à Comissão Construtora da Avenida Central ele diz:

> "Tenho em meu poder duzentos e dez blocos em photogravura que (segundo accordo prévio já estabelecido) deverão ser impressos em folhas de tamanho 40 x 50 centímetros formando um total de trinta e cinco folhas. O preço para a impressão de um milheiro de cópias de cada uma destas 35 folhas, será 100$000 (cem mil réis) formando portanto um total de 3:500$000 (três contos e quinhentos mil réis) para todo este trabalho. 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. Rio de Janeiro, 30 de janeiro de 1907. Marc Ferrez."[251]

Por cima da letra de Ferrez consta: "Aceito o orçamento, devendo ser entregue até 30 junho de 1907". Assinado por Paulo de Frontin.

A correspondência de Marc Ferrez com Luiz Le Cocq d'Oliveira, engenheiro e chefe da seção de fiscalização da Comissão Construtora da Avenida Central, comprova que os trabalhos do fotógrafo eram acompanhados passo a passo, durante a execução. Ferrez recebia aos poucos os originais das plantas dos edifícios a serem reproduzidos. Conforme executava a tarefa devolvia os originais junto com uma carta datilografada na qual especificava o serviço realizado.

> "Rio, 9 de Outubro de 1905
> Illmo. Snr. Dr. Luiz Le Cocq d'Oliveira
> Tenho a honra de vos devolver ao mesmo tempo da entrega da presente, duas plantas das fachadas dos prédios pertencentes a
> Exma. Snra. Da. Regis de Oliveira
> Exmo. Snr. Guinle (canto da Rua de S. Pedro)
> As reproduções estam feitas como sempre na escala
> Aguardo novas plantas para a rápida continuação do serviço prestado
> Sempre a vosso inteiro dispor, sou c. elevado apreço

[251] FERREZ, M. Carta à Comissão Construtora da Avenida Central. Rio de Janeiro, 30 jan. 1907. AN, 1C, CX18, doc. 1C0.SCC.16.2

De Vssa. Exia.
Atto. Admirador & Crdo. Obgdo.
Marc Ferrez"[252]

"Rio, 18 de outubro 1906
Illm. Sr. Lecocq d'Oliveira
Tenho a honra de lhe remetter as originaes das plantas que nos remetera para reproduzir photographicamente. Esses desenhos representão as fachadas dos seguintes prédios da Avenida Central:
Fachada da Escola Nacional de Bellas Artes
Orlando Rangel
Patrimônio de N. S. da Conceição e Bôa Morte.
Comprimentando-o cordialmente subscrevo-me com toda a estima e consideração.
Atto. Criad. Obrig.
Marc Ferrez"[253]

Cada uma das cartas era datilografada e assinada por Marc Ferrez. Um sinal da sofisticação do fotógrafo era o filete de papel impresso na tipografia de Leuzinger que trazia o emblema utilizado por Ferrez, duas âncoras cruzadas com uma estrela em cima, seguido da chamada, "Marc Ferrez, Photographo da Marinha Nacional"; uma lista dos prêmios recebidos nas Exposições nacionais e internacionais – Filadélfia em 1876, Belas Artes em 79 e 83, Brasil em 1881, Buenos Aires e Amsterdã em 1883, Anvers em 1885, Paris em 1889, Rio de Janeiro em 1900 e São Luis nos Estados Unidos da América em 1904. O papel timbrado trazia ainda uma relação de produtos comercializados como chapas secas, aparelhos fotográficos, objetivas e papel albuminado; e serviços prestados por Ferrez "encarrega-se de reprodução de qualquer desenho autographico ou industrial ao ferro-prussiato ou photo-copia e de qualquer augmento"[254]. No ano de 1908 o texto dos papéis timbrados acoplados por Ferrez às cartas enviadas a Lecocq d'Oliveira sofreu alterações. O mesmo símbolo das âncoras cruzadas era seguido do nome: "Marc Ferrez & Filhos, Photographos da Marinha Nacional" e logo abaixo: "Representantes dos Cinematographos e Fitas Pathé Frères", no lugar das premiações concedidas ao fotógrafo nas Exposições[255]. O aventureiro e trabalhador Marc Ferrez, ao mesmo tempo

[252] FERREZ, M. Carta para Luiz Lecocq d'Oliveira. Rio de Janeiro, 9 out. 1905. AN, CCAC, CX07, 2-13, 1C.0.SCC.7.199
[253] FERREZ, M. Carta para Luiz Lecocq d'Oliveira. Rio de Janeiro, 18 out. 1906. AN, CCAC, CX07, 2-13, 1C.0.SCC.7.199.
[254] Ver anexo C.
[255] Ver anexo D.

em que realizava as tarefas encomendadas pela Comissão Construtora, dedicava-se aos novos negócios da Firma Marc Ferrez, assunto ao qual daremos mais atenção no próximo capítulo.

Além das especificações fornecidas por Ferrez concernentes às reproduções das plantas, o trabalho de documentar fotograficamente as fachadas cujas obras eram concluídas também era pormenorizado a Lecocq d'Oliveira. Em uma carta enviada em janeiro de 1906 Ferrez tinha o prazer de comunicar que todos os prédios citados nos memorandos recebidos já estavam fotografados. Eram dez os prédios que apareciam listados e Ferrez aguardava "novas ordens para continuar o serviço".[256]

Os serviços que restavam realizar eram descritos, assim como as quantias necessárias para o cumprimento dos trabalhos. "Conforme vosso pedido, eis a lista completa dos prédios cujas fachadas resta a photographar e mandar imprimir um milheiro de copias na Europa"[257] seguia-se a relação e os valores bastante elevados, nesse caso o total era de 16 contos 375 mil réis: valor maior que muitas das indenizações pagas pela Comissão Construtora por propriedades privadas.

É importante considerar que, de fato, havia uma preocupação por parte do governo com o registro imagético da construção, e que o suporte empregado era a fotografia, estabelecendo-se para isso quantias aceitas oficialmente. É notável também que muitos exemplares do Álbum chegassem até nós em bom estado de conservação, o que mostra que houve uma preocupação não só em aprovar a execução do Álbum e prover recursos para isso, como uma preocupação posterior em armazenar, arquivar, catalogar e deixar disponível para consulta este documento que era na sua essência um monumento à Avenida uma vez que a sua concepção implicava construir uma memória da construção e uma comemoração da ação governamental.

Tanto *memória* como *comemoração* são lexias que fazem parte do mesmo campo semântico que a palavra monumento. O registro fotográfico

---

[256] FERREZ, M. Carta para Luiz Lecocq d'Oliveira. Rio de Janeiro, 30 jan. 1906. AN, CCAC, CX07, 2-13, 1C.0.SCC.7.199 (15).

[257] FERREZ, M. Carta para Luiz Lecocq d'Oliveira. Rio de Janeiro, 30 jan. 1907. AN, CCAC, CX21, 1C.0.SCC.19.152 (6).

se valia de uma aura de objetividade e servia como prova das transformações operadas. Nesse sentido, o Álbum era para os que o conceberam, um documento. A relação proposta por Jacques Le Goff entre *documento e monumento* requer que o primeiro seja sempre encarado e criticado como um monumento, já que o documento é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de força que aí definiam o exercício do poder. A idealização, a montagem, a confecção e o destino desse Álbum supõem levar em conta variáveis tais como a intencionalidade do fotógrafo e das autoridades que o encomendaram assim como as relações de poder que permitiram sua produção, o que torna a construção teórica de Le Goff uma ferramenta heurística extremamente útil para sua análise. Por ser um *documento e monumento* na acepção do medievalista francês:

> "Ele não é inócuo. É, antes de mais nada, o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziram, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio. O documento é uma coisa que fica, que dura, e o testemunho, o ensinamento (para evocar a etimologia) que ele traz devem ser em primeiro lugar analisados, desmistificando-lhes o significado aparente. O documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias."[258]

A utilização da fotografia na documentação dos prédios já edificados responderia a uma preocupação com a objetividade, como observa Chiavari.

> "A comparação entre desenho e fotografia pretende confirmar a perfeita aderência entre o projeto e a respectiva construção. Para atingir este objetivo, Ferrez utiliza todos os expedientes técnicos necessários, a começar pela própria câmera panorâmica que lhe permite, por meio de varreduras, focalizar a fachada inteira com mínimas deformações"[259].

Chiavari afirma ainda que o cenário era construído por Ferrez, que tentava eliminar qualquer vestígio de vida nas ruas e nas construções. A exceção a esta regra, para a autora, são os edifícios que já estariam em funcionamento e nos quais "se entrevêem tímidas silhuetas"[260]. Em uma das

[258] LE GOFF, J., 2003, p. 538.
[259] CHIAVARI, op. cit. p. 4.
[260] Ibid. p. 5.

cartas percebemos as dificuldades enfrentadas por Ferrez para realizar as fotografias. Afirmava Ferrez que era com prazer que informava que havia fotografado o prédio pertencente ao Dr. José Lusiosa [sic] da Cunha Paranaguá, em execução a um memorando enviado por Lecocq d'Oliveira, "muito embora a calçada esteja toda revolvida e em péssimo estado."[261]

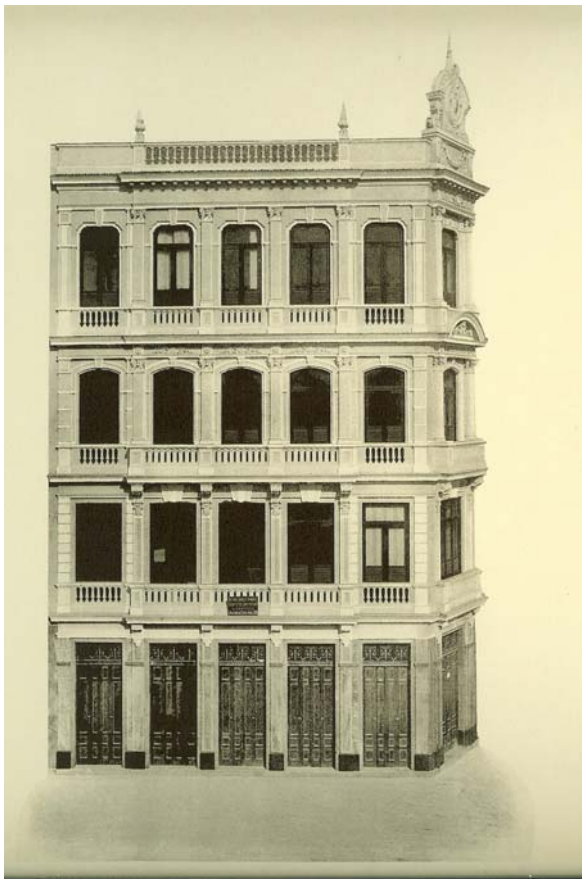


Figura 1
Marc Ferrez
Prédio n° 142
O Álbum da Avenida Central, p. 177

A fotografia a qual Ferrez se referia é a do prédio de número 142, reproduzida acima. A solução encontrada por Ferrez para o problema da "calçada revolvida e em péssimo estado" foi a que se pode verificar: o fotógrafo editou a imagem apagando todos os traços de desorganização do espaço.

Passando os olhos pelas plantas e pelas fotografias postas lado a lado, transparece a tentativa do fotógrafo, que tinha o seu trabalho orientado, quando não dirigido, por aqueles que o encomendaram, de deixar impresso

[261] FERREZ, M. Carta para Luiz Lecocq d'Oliveira. Rio de Janeiro, 20 set. 1905. AN, CCAC, CX07, 2-13, 1C.0.SCC.7.199 (12).

na reprodução fotográfica do edifício pronto o mesmo padrão de representação do desenho arquitetônico. Intenção bastante difícil de ser concretizada em duas maneiras de representar o real tão diferentes: a planta é um projeto, um planejamento de algo que só existirá a partir dela mesma e no tempo futuro, enquanto a fotografia, ao contrário, só pode existir a partir de um objeto presente, um referente e por isso o seu tempo é outro – a essência da imagem fotográfica está ligada a uma vontade de perenizar o presente quando já for passado, projetá-lo para o futuro, arquivá-lo, preservá-lo em matéria. Essa diferença fundamental entre os dois modos de representação torna impossível a intenção de fazer da fotografia uma cópia da planta concretizada. São os detalhes das imagens fotográficas que irão deixar claro este pressuposto.

Tomemos a reprodução fotográfica do prédio números 2, 4 e 6. Todo o entorno da fotografia é eliminado pelo fotógrafo. Não há edifícios aos lados esquerdo e direito, não há transeuntes ou movimentação de qualquer espécie na calçada dianteira, parece mesmo que um pano de fundo foi estendido por trás do edifício, efeitos que realmente só poderiam ser alcançados através da interferência do fotógrafo não no momento da tomada da fotografia, em se tratando de um objeto de grande dimensões, um prédio de 38 metros de frente e 28 metros de altura, espaço muito amplo para ser controlado na totalidade, uma vez que seria preciso não haver nenhum objeto diferente de edifício, calçada e meio-fio, árvores e postes de iluminação no momento da fotografia.

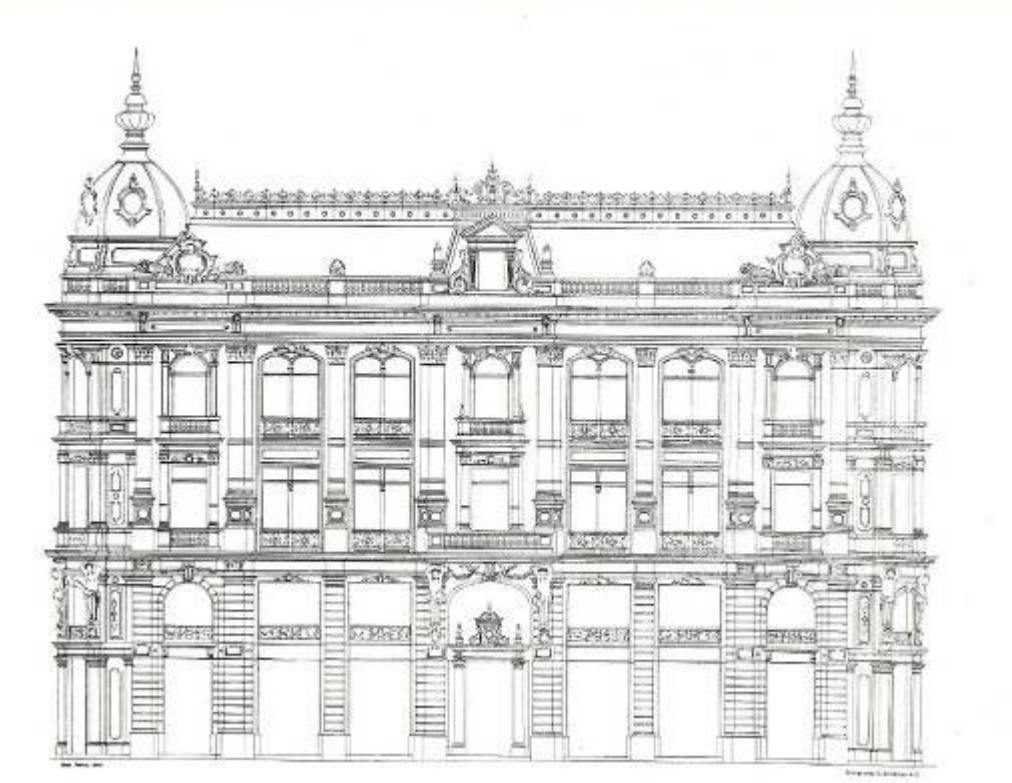


Figura 2
Zincografia E. Bevilacqua & C.
Prédios n° 2, 4, 6

Figura 3
Marc Ferrez, Prédios n° 2, 4, 6

A tridimensionalidade seria quase totalmente eliminada da fotografia, não fosse pelos elementos funcionais e decorativos da calçada. Note-se que tanto na imagem acima como na maior parte das outras, Ferrez arredonda os lados da calçada para finalizar a imagem sem que a composição fosse contaminada pelos espaços adjacentes ao prédio fotografado. Como se pôde observar na imagem anterior, Ferrez retocava os negativos: era possível que ele apagasse imagens de pessoas, entulho e demais objetos.

O ideal para que a correspondência exata do desenho e da fotografia se concretizasse, era, em primeiro lugar que a obra estivesse concluída, seguindo-se um padrão que exigiria que todas as portas e janelas do imóvel em questão estivessem fechadas na hora em que fossem fotografados; que não houvesse pessoas nas calçadas, entrando ou saindo dos prédios, diante das portas ou mesmo dentro dos edifícios. Dentro dessa lógica, para se obter uma perfeita identificação entre desenho e fotografia, era preciso que nenhum objeto estranho ao desenho figurasse na imagem, ou seja, que o fotógrafo controlasse todo o cenário ou o ambiente circundante ao objeto fotografado. A análise de cada imagem separadamente revela que essa suposta intenção só foi parcialmente atingida.

Primeiramente, nem todos os prédios foram concluídos antes de Ferrez terminar o seu trabalho. Por isso muitos dos desenhos das fachadas foram reproduzidos em zincografia para o Álbum sem a apresentação da fotografia correspondente. E por que a Comissão e Ferrez não esperaram que todas as fachadas estivessem prontas para publicar o Álbum? A correspondência entre Ferrez e a Comissão mostra que a intenção inicial era que todos os prédios fossem fotografados. Em uma dessas cartas, redigida em 30 de janeiro de 1907, Ferrez dirige-se diretamente à "Exma. Comissão Constructora da Avenida Central" relacionando, conforme tinham solicitado, a lista completa dos prédios que faltava fotografar. Eram 16 os prédios listados somente no lado par da Avenida, sendo que no lado ímpar o número de prédios que ainda não havia sido fotografado era ainda maior. Do lado par constata-se que alguns prédios chegaram a ser fotografados, após a escrita da carta, dentre os quais o Palácio Monroe, o Obelisco, a Caixa de Amortização, o prédio da Companhia Docas de Santos, a Companhia Ferro Carril Jardim Botânico, entre outros. Já os edifícios como o pertencente à

Sociedade Anônima do Jornal do Brasil, o da Associação dos Empregados no Comércio, o da Sociedade Propagadora das Belas Artes, o Clube Naval e o Teatro Municipal não chegaram a ser fotografados, apesar de a proposta de orçamento feita por Marc Ferrez ter sido diretamente aprovada por Paulo de Frontin, como consta no documento, assinado e datado pelo próprio, com a solicitação ainda de que o documento fosse arquivado. De fato, a carta de Marc Ferrez encontra-se transcrita por um escriturário, conforme o original[262]. Mesmo que a vontade da Comissão fosse deixar registrado como documento e oferecer a um determinado público um monumento à construção da Avenida, a obra se viu limitada por motivos indeterminados, dentre os quais possivelmente, por uma questão cronológica. Após a dissolução da Comissão Construtora a correspondência de Ferrez passou a ser dirigida à Comissão Fiscal e Administrativa das Obras do Porto[263], mas o foco desta Comissão já era outro.

Um dado bastante expressivo na concepção do Álbum é a opção por somente fotografar as fachadas, e jamais o interior dos novos prédios, ou fazer uma tomada que não fosse frontal. O que importava para a Comissão era a frente dos edifícios, não aqueles espaços a que um número relativamente reduzido de pessoas poderia ter acesso, mas o que estaria ao alcance da vista de toda e qualquer pessoa que por ali transitasse. E, como a própria idéia de reunir o conjunto das fachadas em um álbum fotográfico atesta, mesmo aqueles que não pudessem conhecer fisicamente a Avenida, teriam em mãos representações das mesmas. As fachadas eram símbolos e, para isso, deviam receber um tratamento à altura. Os interiores pouco importavam, não tinham força representativa ou simbólica, e, por isso, foram facilmente descartados.

Em se tratando somente de tomadas amplas e ao ar livre, o trabalho do fotógrafo para arrumar a cena conforme a provável orientação da Comissão não teria sido pouco. Podemos constatar que muitos elementos externos à vontade do fotógrafo ou daqueles que conceberam um projeto para as

---

[262] FERREZ, Marc. Carta para a Comissão Construtora da Avenida Central. Rio de Janeiro, 30 jan. 1907. Arquivo Nacional, CCAC, cx21, 1C.0.SCC.19.152. Ver documento em anexo F.

[263] FERREZ, Marc. Carta para a Comissão das Obras do Porto. Rio de Janeiro, 27 jun. 1908. AN, CCAC, CX22, 4-68, 1C.0.SCC.20.15 (1).

fotografias, mesmo com muitos recursos empregados no sentido contrário, acabam interferindo no resultado. O curioso é que às vezes esses elementos de interferência são circunstanciais e outras vezes intencionais, uma contradição que este trabalho explorará mais adiante.

Parece que Ferrez conseguiu uma maior perfeição no objetivo de aproximar ao máximo a fotografia do desenho da fachada em vinte imagens. O primeiro par de imagens apresentado faz parte do conjunto sem interferências casuais ou propositais e contribuem para o aspecto de objetividade do fotógrafo no cumprimento da tarefa que lhe foi solicitada (figuras 2 e 3). Já nas outras imagens, há níveis diferenciados de interferência, que vão desde detalhes ínfimos como portas e janelas entreabertas ou abertas, passando pela presença de indivíduos dentro dos edifícios até cenas de rua aparentemente compostas pelo fotógrafo.

Na fotografia do prédio número 35, além da porta central e da que está à esquerda do observador no primeiro pavimento terem sido fotografadas entreabertas e a maior parte das janelas também, podemos enxergar, através delas, objetos usados nas obras ainda em vigência no interior dos edifícios, como escadas e outros objetos.

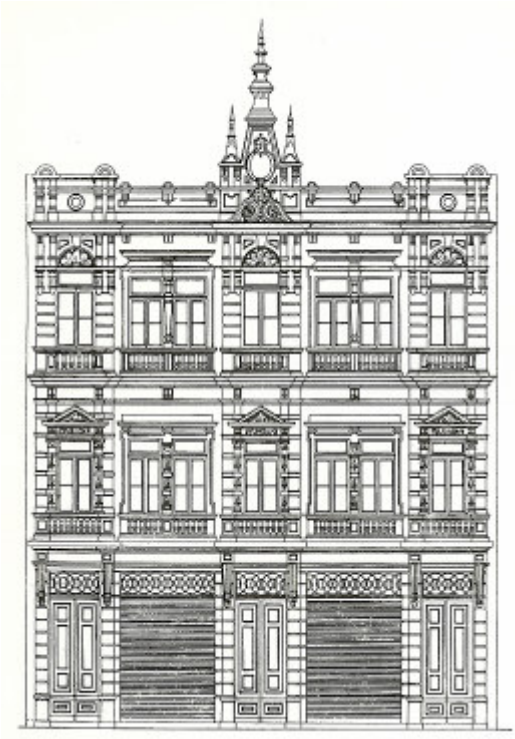
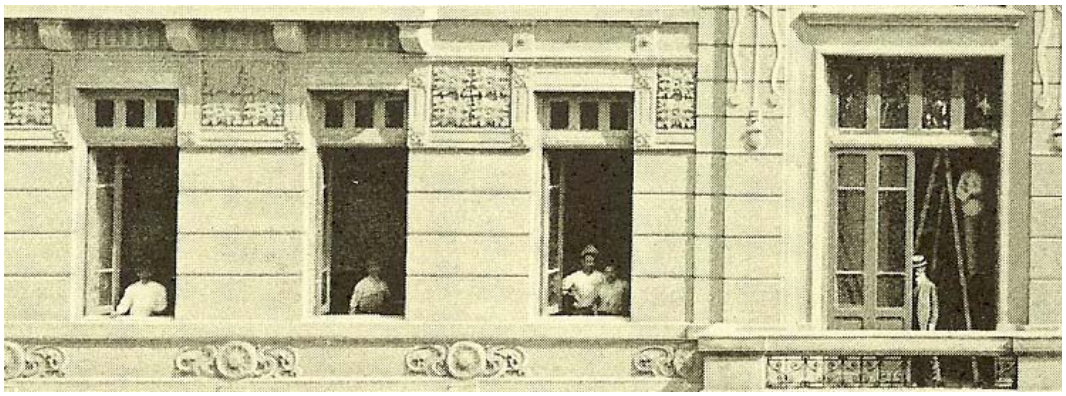


Figura 4
Zincografia E. Bevilacqua & C.
Prédio n° 35

Figura 5
Marc Ferrez
Prédio n° 35

Na fotografia que se segue vemos que o edifício em questão estava na fase final de construção, os *passeios* ainda não estavam calçados com os belos desenhos artísticos formados com pedras portuguesas; é perceptível que houve algum retoque por parte do fotógrafo para apagar possivelmente sujeira e entulho defronte do edifício. No interior do segundo pavimento são avistadas seis pessoas de quatro janelas consecutivas. É interessante que todas parecem estar olhando para o fotógrafo, ou haveria alguma outra coisa que lhes chamasse a atenção na rua? De qualquer maneira, analisando as vestimentas destes homens, deduzimos que cinco são trabalhadores. Um deles está, de fato, em cima de uma escada usada para pintura interior ou outro tipo de acabamento, enquanto apenas um deles veste-se à maneira das classes mais abastadas, sob a influência da moda da Europa Ocidental, sobretudo a francesa. Esta fotografia exemplifica como o vestuário marcava fortemente as diferenças sociais, já que entre a população do sexo masculino, somente um trabalhador braçal poderia circular sem portar um paletó e um belo chapéu.

Figura 6
Marc Ferrez
Prédios n° 56, 58, 60, 62, 64



Detalhe ampliado

Alguns detalhes de outras fotogravuras[264] são ainda um pouco mais intrigantes, pois neles percebemos um grau muito maior de intencionalidade do fotógrafo. Como se explica, por exemplo, que apesar de todo o esforço para conformar ou aproximar ao máximo possível a fotografia dos desenhos Ferrez tenha produzido uma imagem como a dos prédios de números 141 e 143 nas quais apesar dos visíveis retoques na fotografia em toda a extensão da calçada que margeia o prédio, apareça um grupo de transeuntes na esquina? Por que Ferrez escolheu que estas pessoas aparecessem e por que nesta imagem?

Caminhando na direção da Avenida, duas crianças aparentemente negras e sem sapatos, alguns passos a frente um homem de mãos dadas com uma criança, enquanto no sentido contrário um senhor bem vestido com seu guarda-sol aberto caminha só; logo na frente e um pouco mais distante do fotógrafo é possível ver o que parece ser a figura de dois jovens brincando. Uma explicação plausível a princípio, mas logo abandonada, partiria da investigação das sombras das pessoas desta imagem em comparação com sombras de objetos fotografados em outras imagens. A direção da sombra das pessoas poderia revelar o horário aproximado em que a fotografia foi tirada. Digamos que as outras fotografias tenham sido tomadas em horário anterior, as cinco ou seis horas da manhã, isso poderia explicar um maior movimento das ruas em horário mais avançado. No entanto, o fato de Ferrez mexer nas imagens, alterando propositadamente os objetos fotografados,

[264] Chiavari e Gilberto Ferrez definem as reproduções fotográficas como fotogravuras, enquanto Ermakoff as define como rotogravuras. A rotogravura é uma definição mais específica, ainda que seja uma variação dos processos fotomecânicos, no entanto preferimos utilizar o termo genérico fotogravura.

revela que só intencionalmente ele poderia ter deixado que estas pessoas aparecessem**.**

Talvez a verve de Ferrez tenha prevalecido sobre as ordens recebidas pela Comissão, e ele tenha se sentido impelido a não alterar uma cena espontânea capaz de trazer vida para o caráter estático do conjunto da obra, de forma a quebrar a monotonia. Este singelo detalhe dos transeuntes incorpora um dinamismo ausente na maior parte das fotografias tiradas para o Álbum. A presença das crianças traz uma alegria, um dado pitoresco, um movimento inesperado para esta composição.

Mesmo que coubesse a Ferrez trazer para o projeto um retrato das pessoas que então já freqüentavam a Avenida, não seria o mais coerente, nesse caso, deixar somente o homem que aparenta seriedade e ordem, o bem vestido e abrigado do sol cavalheiro de casaca escura? Ou o senhor que traz a menina pela mão? Por que deixar duas criancinhas desacompanhadas e mal vestidas para não mencionar a descontraída dupla que segue na outra direção? Seria imprudente deduzir que Ferrez deixou aquele pequeno e desconexo grupo aparecer simplesmente por uma questão estética? Supomos que a personalidade de Ferrez aqui tenha se manifestado com bastante força. O fotógrafo teria gostado daquela imagem, julgando poder acrescentar motivos de beleza ao quadro e decidindo então não excluí-las, quando finalizou a sua edição. Teria sido uma escolha dele, com a subjetividade que isso acarreta.

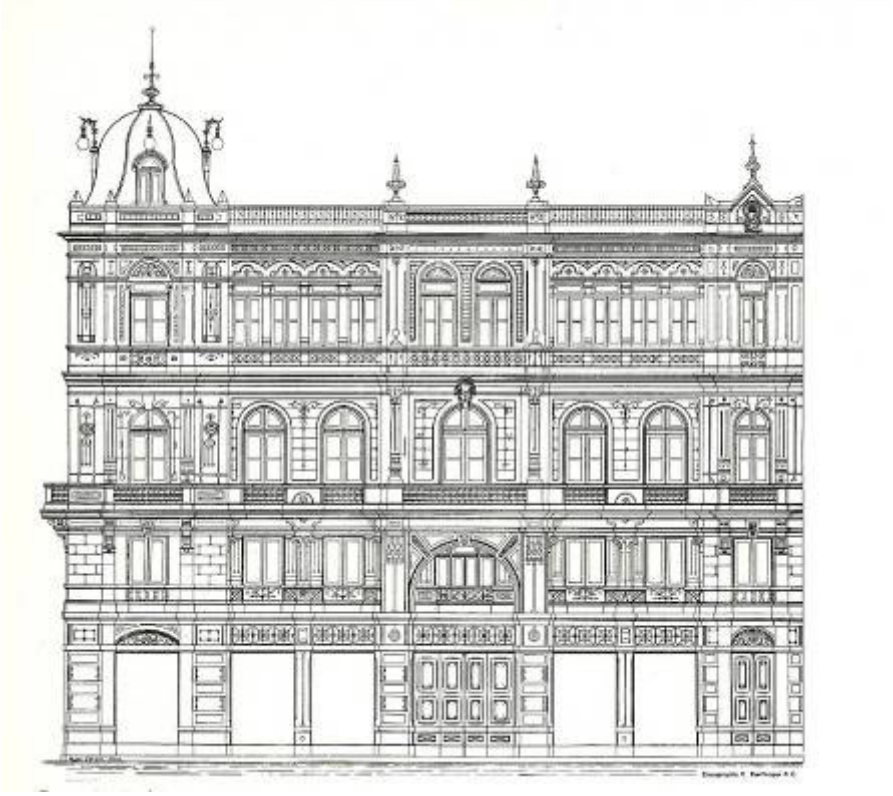
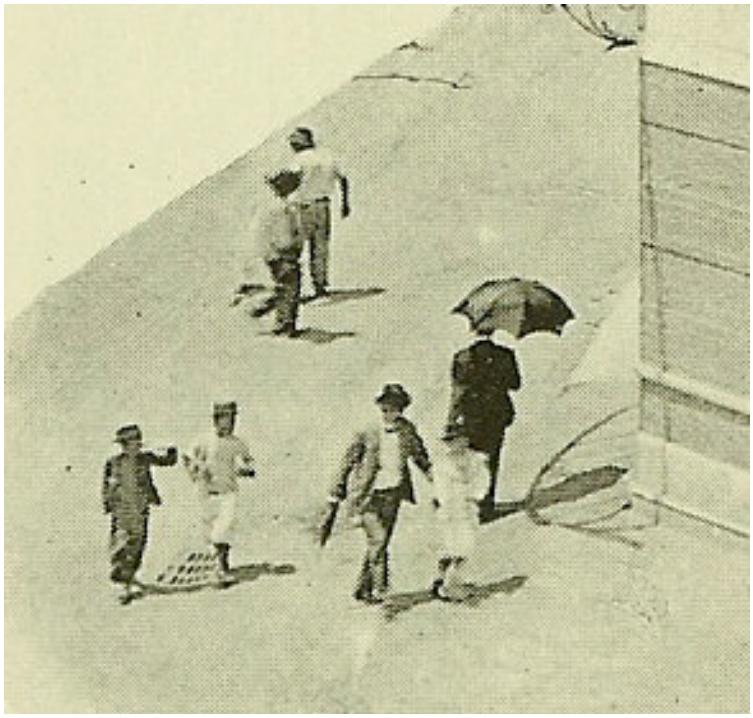


Figura 7
Zincografia E. Bevilacqua & C.
Prédios n° 141, 143

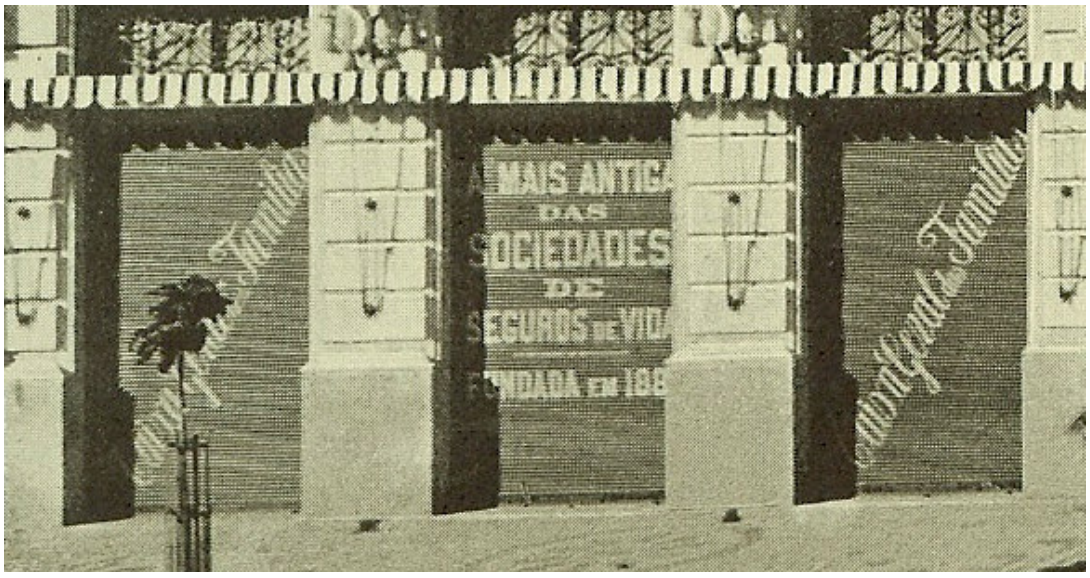
Figura 8
Marc Ferrez
Prédio n° 141-143



Detalhe da figura 8

Um tipo de interferência de ordem comercial também está presente em muitas das fotografias. São os letreiros e anúncios nas portas, nos portões, nos toldos, enfim, os dizeres acrescentados pelos proprietários dos estabelecimentos inaugurados.

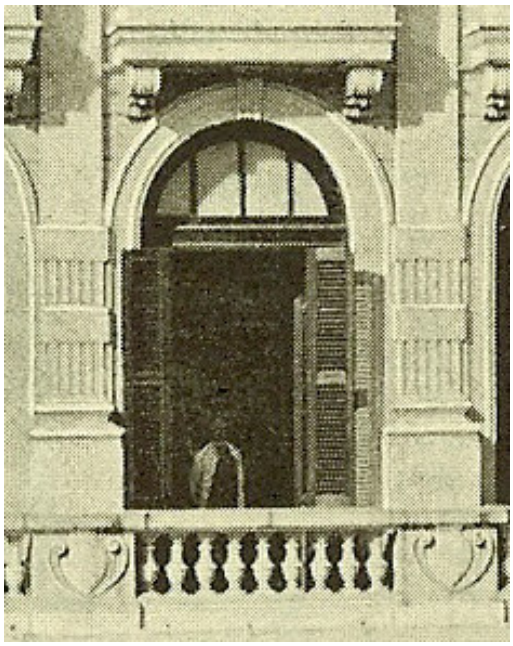
Fig. 9
Marc Ferrez
Prédios n° 87-89-91-93-95-97

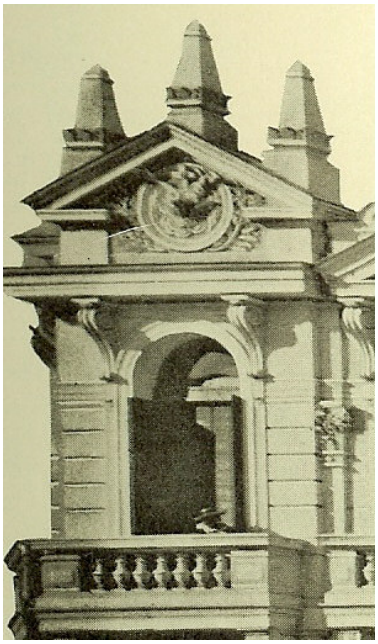


Detalhe ampliado da figura 9

Este edifício, propriedade de uma ordem religiosa, foi projetado pelo arquiteto Adolpho Morales de los Rios. Na segunda e na quarta porta podemos ler os dizeres: "*Caixa Geral das Famílias*" e entre estas, na terceira porta: "*A mais antiga das sociedades de seguros de vida fundada em 1883*". Na reprodução que oferecemos acima é quase imperceptível, mas recorrendo aos álbuns originais são visíveis duas pessoas dentro do prédio: um homem sentado na primeira varanda do último pavimento da esquerda

para a direita de quem olha, de quem vemos somente um longínquo perfil e chapéu e, na oitava janela da direita para a esquerda, há alguém de pé, olhando para a Avenida. Supomos que aqui temos interferências - a presença humana - certamente não planejadas pelo fotógrafo, mas não excluídas por motivo diverso da fotografia analisada anteriormente. Simplesmente foram deixadas pela sua insignificância, somente um olhar muito atento tornava esses indivíduos perceptíveis, não oferecendo, portanto, um problema para a composição planejada.





Detalhes ampliados da figura 9

O edifício destinado a ser a sede da Caixa de Amortização apresenta a singularidade de ser o único projeto executado pela própria Comissão Construtora da Avenida Central e finalizado na data da execução do Álbum. O outro projeto destinado a esta Comissão, além de todo o trabalho do qual ela estava encarregada, era o prédio da Escola Nacional de Belas Artes, hoje Museu Nacional de Belas Artes, concluído posteriormente. Com certeza este é um dos motivos pelos quais esta fotografia da Caixa de Amortização ganha destaque no Álbum. É a única na qual o céu foi incrementado com nuvens pintadas. Devemos imaginar que essa imagem estaria de acordo com o que a Comissão havia encomendado, já que o objeto retratado teria de ser mostrado de modo a corresponder exatamente aos desejos daqueles que

encomendaram os serviços fotográficos. Seria extremamente importante a não interferência humana e uma correspondência fiel ao desenho. Se compararmos com uma fotografia de Ferrez da mesma época, do mesmo objeto, podemos avaliar o quanto teria sido forte a preocupação da Comissão em exibir os edifícios de forma a que as cenas da vida cotidiana não interferissem na visão da magnitude das obras. Aqui certamente a orientação teria sido que não se deixasse esse propósito de lado, como ocorreu em outras fotos, que talvez não recebessem uma atenção especial da Comissão.

Figura 10
Marc Ferrez
Prédios n° 87, 89, 91, 93, 95, 97

Figura 11
Marc Ferrez
Caixa de Amortização
Rio de Janeiro
c. 1907
IMS
007A5P3F04-14

O edifício de propriedade da Companhia Ferro Carril Jardim Botânico, a empresa que se ocupou, durante a construção da Avenida, da remoção do entulho produzido pelas demolições e construções, e, para isso, utilizou-se de um trilho provisório que acompanhava o traçado da Avenida de norte a sul, foi fotografado sem que se pudesse tornar invisível todo o movimento que ele gerava em seu entorno. Contudo, ao contrário da fotografia dos prédios 141 e 143, nas quais o grupo de pessoas fotografadas está em destaque na imagem, sendo impossível não notá-lo, aqui as pessoas estão nas partes sombrias da imagem, nos cantos, e embora sejam visíveis sem um esforço particular do observador, são diminutas em relação ao conjunto da propriedade fotografada. Um olhar atento verá que ali se encontram comerciantes informais. Seriam estes alguns dos personagens escolhidos por Ferrez quando ele realizou as fotografias dos ofícios urbanos? Um menino

encostado em uma das pilastras lembra a fotografia anterior de Ferrez dos garotos jornaleiros. Em outros momentos do Álbum nos perguntamos onde está o povo das ruas. Parte da resposta está relacionada ao tipo de comissionamento incumbido a Ferrez, e sabemos que mesmo não sendo o objetivo do fotógrafo trazê-lo para a *sua* Avenida, muitas vezes era impossível excluí-lo por completo. Isso pode trazer para a pauta das considerações se não teria o grupo de transeuntes analisado anteriormente (figura 8) sido usado como escala, da mesma forma que Ferrez fizera muitas vezes ao longo de sua carreira, ao fotografar elementos da natureza.

Pelo que foi visto até agora, a inclusão das pessoas, de um modo geral, não era um aspecto requerido pelos idealizadores do Álbum. Os transeuntes, os trabalhadores de rua, os personagens locais poderiam parecer aos engenheiros da Comissão Construtora mais uma intrusão do que um objeto digno de interesse.

Certamente havia um grau alto de dificuldade para excluir o povo das fotografias em um trabalho que levou anos para ser realizado, no qual as tomadas eram abertas e seria preciso um grande número de pessoas para dirigir a cena, caso o objetivo fosse deixar toda e qualquer figura humana fora do quadro. Além do mais, alguns fatores devem ser levados em consideração quando se trata de uma cidade como o Rio de Janeiro, como o acentuado crescimento demográfico que caracterizou a cidade desde o último quartel do século XIX. De acordo com José Murilo de Carvalho, entre 1872 e 1890 a população da cidade passou de 266 mil para 522 mil habitantes. Nos dez anos que se seguiram foram 200 mil os novos habitantes. Esse grande crescimento populacional, como destaca Carvalho, resultou em um acúmulo de indivíduos em ocupações mal remuneradas ou sem ocupação fixa[265]. Justamente no período em que a fotografia foi tirada, eram mais de 200 mil as pessoas que tinham ocupações mal definidas e "viviam nas tênues fronteiras entre a legalidade e a ilegalidade"[266]. O número é muito expressivo e não é sem razão que são diversas as vezes que encontramos este tipo de trabalhador no Álbum, mesmo que isto estivesse longe do ideal de civilização querido pelos governantes.

---

[265] CARVALHO, J. M., *Bestializados*, p. 17.
[266] Ibid. p. 17.

Para a categoria dos trabalhadores informais, mais pessoas equivaliam a mais clientes e maiores chances de garantir a sobrevivência. Contudo, esse desdobramento esbarrou em uma política de governo que tinha na mira as classes consideradas perigosas. Segundo José Murilo de Carvalho:

> "eram ladrões, prostitutas, malandros, desertores do Exército, da Marinha, de navios estrangeiros, ciganos, ambulantes, trapeiros, criados, serventes de repartições públicas, ratoeiros, recebedores de bondes, engraxates, carroceiros, floristas, bicheiros, jogadores, receptadores, pivetes (a palavra já existia)"[267].

Para as autoridades, assim como a antiga arquitetura devia desaparecer, esses tipos que abundavam na área central da cidade deviam ser combatidos. Se o Álbum foi concebido por integrantes desse mesmo governo, é bastante curioso que as figuras da vendedora ambulante e do menino jornaleiro estejam presentes, mesmo que não haja destaque para essas figuras. O foco principal das políticas repressoras adotadas não era o comércio de mercadorias como o jornal e os doces, e sim os considerados anti-higiênicos, que contribuíssem para o mau cheiro ou mau aspecto da cidade, englobando ainda o ócio, vagabundagem e o caiporismo. Em correspondência escrita a um amigo, Pereira Passos fala dos vendedores de bala, revelando uma tolerância inesperada com o comércio informal que ele lutava para eliminar do centro da cidade[268].

Não sabemos de fato o que Ferrez escolheu deixar de fora desta e de outras imagens, ou que elementos ele fez questão de não publicar. Se pensarmos nas etapas de produção da fotografia, o fotógrafo era responsável por dirigir a cena, escolher personagens ou figurantes, organizar poses ou ações; editar a imagem, alterando os negativos, recortando-os ou retocando-os. Podia também fazer várias tomadas de um mesmo objeto e escolher a que melhor lhe convinha ou ainda, refazer as tomadas caso o resultado final não fosse satisfatório. É possível, portanto, afirmar que essas atividades econômicas informais não podiam passar despercebidas em um documento no qual era premente exibir os mais elevados níveis de planejamento

---

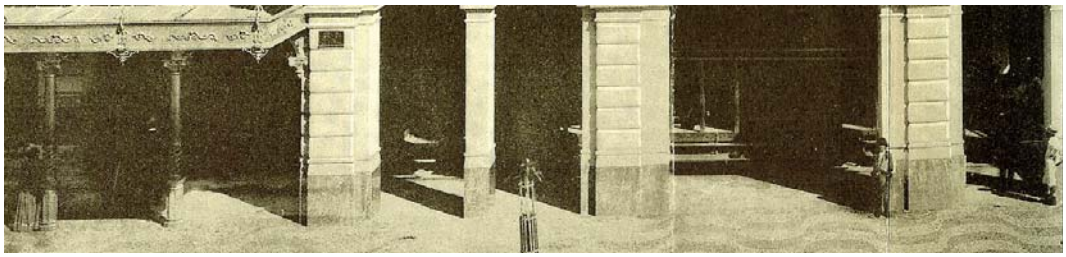
[267] CARVALHO, J. M., op.cit., p. 18.

[268] CONDE, Miguel. No centenário da reforma, pesquisadores rediscutem papel de Pereira Passos. (Afirmação de Maria Isabel Ribeiro Lenzi), 20 mai. 2004. Disponível em: <www.oglobo.globo.com.br>.

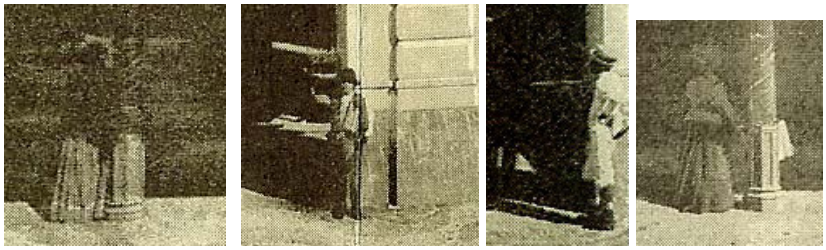
urbano, que não condiziam com qualquer tipo de evidência do que era então visto como sinal de atraso e desorganização social.

A precariedade da situação econômica da capital federal, sobretudo na primeira década republicana, ultrapassava a vontade política expressa em discursos e ações do governo federal, estadual, municipal no sentido de mostrar a versão civilizada da cidade. O conjunto da obra da Avenida era proposto como uma apologia à eficácia do governo, um elogio ao progresso. A Comissão designada pelo governo fazia questão de mandar registrar através de um meio tido como técnico e objetivo, a fotografia, o esforço empregado para levar o Brasil, sintetizado em sua cidade-capital, ao rol das nações civilizadas, e o Álbum seria um dos meios de imprimir e publicar o resultado daquela jornada rumo ao progresso.

Figura 12
Marc Ferrez
Prédios n° 152, 154, 156, 158, 160, 162
Rede da Memória Virtual Brasileira
AGCRJ



Detalhe da imagem



Detalhes

3.3.
Vistas gerais

Além das fotografias de cada fachada concluída, Marc Ferrez incluiu no Álbum quatro pranchas de vistas gerais da Avenida: "vista para o sul", "vista para o norte", "lado oeste entre 7 de setembro e São José", "vista para o oeste entre São José e 7 de setembro". Essas vistas deveriam representar a Avenida como um todo, o que não consistia em uma tarefa difícil para um fotógrafo com a experiência de Ferrez no período, já com mais de três décadas de carreira. E, como se avaliou no capítulo um, Marc Ferrez era mestre nessa vontade panorâmica há algum tempo. Mesmo com grande parte dos prédios da Avenida ainda em obras, podemos inferir que cabia ao fotógrafo mostrá-la com ênfase naquilo que já estava pronto, nos aspectos que permaneceriam inalterados, na sofisticação do empreendimento e em apresentar um conjunto no qual o todo fosse mais do que a soma das partes. A Avenida em si e essa especial e encomendada forma de representá-la funcionavam também como expressão visual dos valores daqueles que imprimiam direção à sociedade na época.[269]

[269] Essa observação foi feita por Carl E. Schorske sobre Viena. "Primeiramente vou considerar a Ringstrasse em si como expressão visual dos valores de uma classe social". Ver, SHORSKE, *Viena fin-de-siècle: política e cultura*, p. 44.

As legendas das pranchas “Av. Central, vista para o sul” e “Av. Central, vista para o norte” deixam claro que a intenção era capturar a Avenida, ou seja, a artéria que cortava o Centro da Cidade, e não um conjunto de fachadas. Para uma tomada panorâmica, o fotógrafo precisava de um ponto alto de onde tomar a imagem. Seria impossível encontrar esse ponto no meio da Avenida, o que significava que, necessariamente, ele deveria estar de um de seus lados para tirar as fotografias.

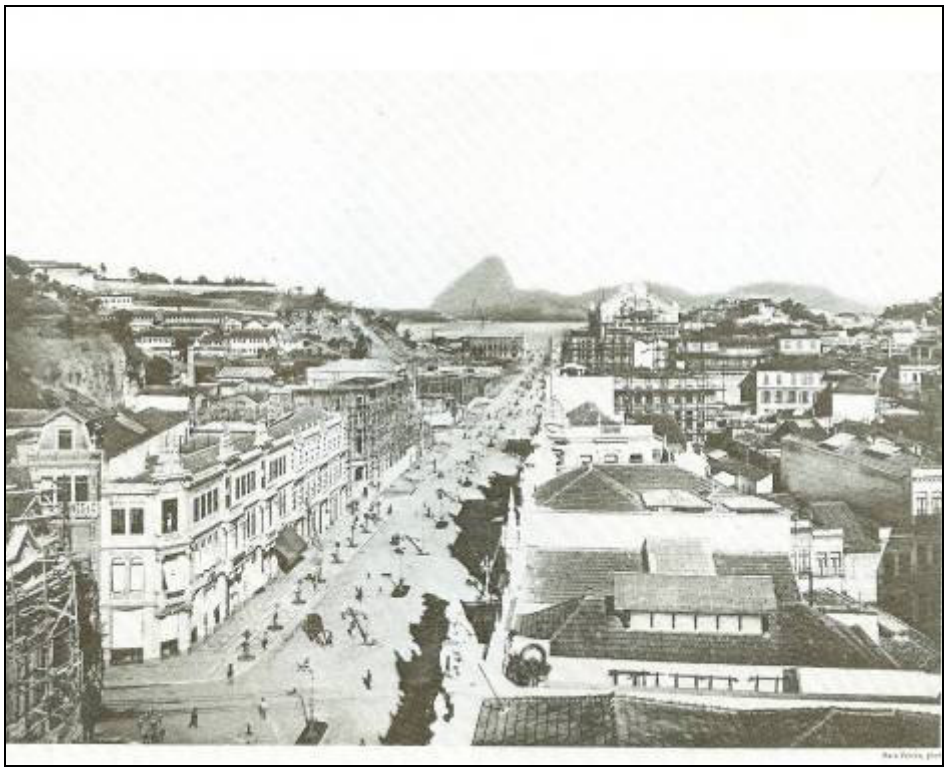


Figura 13
Marc Ferrez
Avenida Central – vista para o sul

Na vista para o sul, Marc Ferrez situou-se do lado direito de quem olha a imagem, o lado par da Avenida e enquadrou as fachadas e obras no lado ímpar da artéria. A foto permite observar que, apesar do grande número de edifícios em diferentes estágios de construção, desde aqueles que ainda eram apenas um terreno vazio até prédios de três pavimentos totalmente construídos, as calçadas foram deixadas livres de entulho ou lixo. Esse não era apenas um truque do fotógrafo ao editar suas imagens, a remoção do

entulho tinha grande importância para o andamento e a velocidade da conclusão das obras. Em todos os relatórios do Ministério da Indústria, Viação e Obras Públicas escritos durante a construção da Avenida, esta preocupação fica bastante evidente. Antes mesmo do início da construção, foi determinado pelo decreto 4969 que o entulho deveria ser vendido pela Comissão Construtora. Nos relatórios ministeriais consta que o trabalho de remoção do entulho era contínuo, foram organizados três turnos de trabalhadores para realizar esta função e empregados todos os meios de transporte disponíveis: carroças, batelões e vagonetes Decauville[270]. Segundo o ministro, "em pouco tempo este meio de transporte (os vagões) em muito concorreu para concluir o serviço no curto prazo em que foi realizado"[271]. Assim, no dia sete de setembro de 1904, haviam sido colocados trilhos da Companhia Ferro Carril do Jardim Botânico em toda a extensão da Avenida, com o fim de remover o entulho para o aterro da Praia de Botafogo.

Na imagem, a extensão da Avenida alcançada pelo fotógrafo é grande, a primeira esquina em foco corresponde ao prédio que ocupava os números 155 a 159, já finalizado, assim como o prédio vizinho, que correspondia aos números 161 a 165, enquanto todos os seguintes ainda estavam em construção. Apesar disso, pode-se observar a regularidade do calçamento, a homogeneidade do pavimento e a maneira pela qual a iluminação e o paisagismo também eram parte importante do projeto. O eixo central da Avenida era dividido por canteiros que intercalavam postes de iluminação e mudas de árvores. De acordo com Horta e Kushnir, a Avenida teria recebido "53 paus-brasil e 358 jambeiros, com o propósito de torná-la mais bela e fresca"[272].

A imagem mostra somente a calçada do lado esquerdo de quem a olha. O que se vê, tanto nesta imagem como no conjunto das fachadas fotografadas por Ferrez, é que as calçadas faziam parte do acabamento final.

---

[270] Relatório apresentado ao Presidente da República dos Estados Unidos do Brazil pelo Ministro de Estado dos negócios da Indústria, Viação e Obras Públicas, Lauro Severiano Müller. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1905, p. 680.

[271] Id. Ibid.

[272] KUSHNIR, B. & HORTA, S. *Avenida Central: contrastes do tempo*. In: Rede da memória virtual brasileira. Disponível em: <http://catalogos.bn.br/redememoria>. Acesso em 10 mai. 2007.

Pelo Relatório ministerial sabemos que o calçamento dos passeios estava apenas iniciado na data da inauguração da Avenida a 15 de novembro de 1905, tendo passado por estragos significativos causados pelas fortes chuvas que afligiam a população da cidade todos os anos, especialmente as que caíram incessantemente no final de 1905 e início de 1906, conforme esclarece o Relatório ministerial, segundo o qual a empresa Bruggmann, Pereira & Companhia comprometera-se a manter a conservação dos calçamentos durante o qüinqüênio subseqüente, além de realizar os serviços de limpeza, lavagem e irrigação[273]. O calçamento, ainda segundo os relatórios, deveria estar concluído até 31 de março de 1907.

Como material para os passeios havia sido escolhido "o sistema de mosaicos de basalto e calcário vidrado, usado em Lisboa, para o que vieram dessa cidade calceteiros licenciados pela respectiva Câmara Municipal"[274]. O projeto para os passeios foi feito de forma a que os desenhos variassem em cada quarteirão, "produzindo agradável aspecto"[275], plano sem dúvida alcançado, como o demonstram as fotografias.

De todo o lado esquerdo captado, apenas uma quadra já tinha o acabamento da calçada frente às fachadas. E justamente esse trecho é o que está na diagonal direta aos olhos do observador da imagem. Além dos "artísticos desenhos" das calçadas, aparecem oito canteiros com mudas de árvores e um poste de iluminação. Esses elementos exógenos (passeio, suportes de iluminação, arborização) quando já concluídos, eram sempre incluídos nas fotografias.

Não restam dúvidas de que o tempo de trabalho dedicado por Ferrez à produção das fotografias para o registro da Avenida tenha sido enorme. Na "vista para o sul" é possível observar que todos os prédios do número 167 em diante ainda estavam em construção, mas, como Ferrez executava a

---

[273] Relatório apresentado ao Presidente da República dos Estados Unidos do Brazil pelo Ministro de Estado dos negócios da Indústria, Viação e Obras Públicas, Miguel Calmon du Pin e Almeida. Volume I. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1907, p. 917.

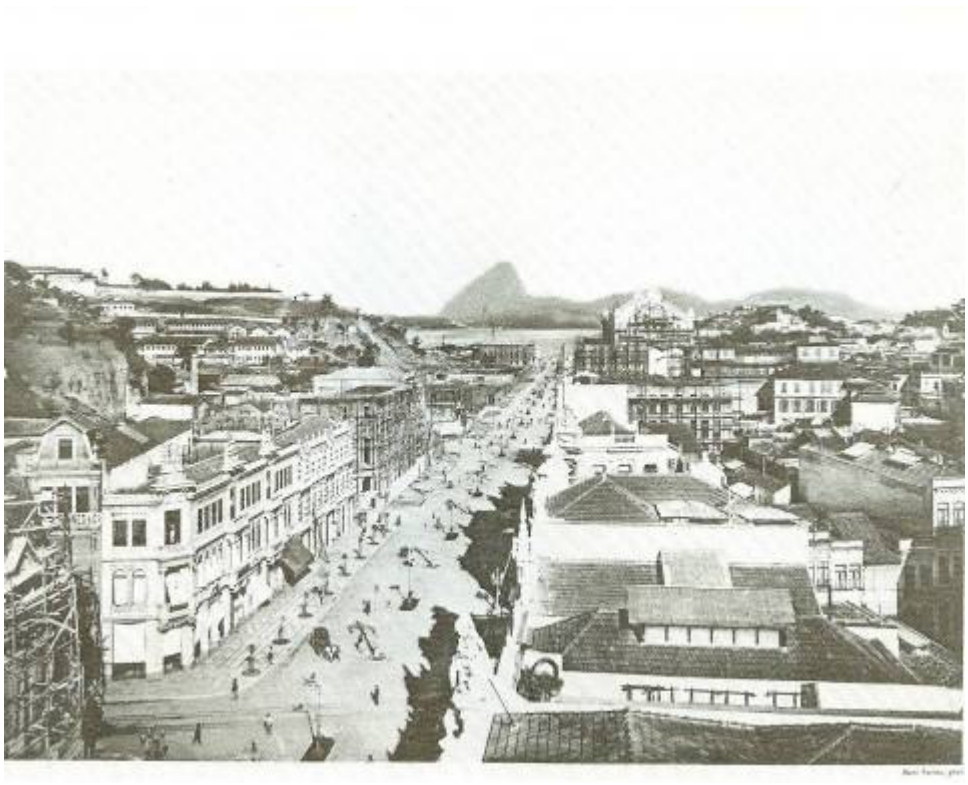
[274] Relatório apresentado ao Presidente da República dos Estados Unidos do Brazil pelo Ministro de Estado dos negócios da Indústria, Viação e Obras Públicas, Lauro Severiano Müller. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1906, p. 666.

[275] Relatório apresentado ao Presidente da República dos Estados Unidos do Brazil pelo Ministro de Estado dos negócios da Indústria, Viação e Obras Públicas, Miguel Calmon du Pin e Almeida. Volume I. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1907, p. 918.

produção das imagens em etapas, como fica comprovado na correspondência com a Comissão, foi possível que posteriormente ele fotografasse alguns dos edifícios ainda em construção durante a execução desta fotografia (figura 13), posteriormente, para incluí-los na obra.

Esta imagem apresenta uma singularidade em relação a todas as outras do Álbum. A presença de um elemento natural forte: o Pão de Açúcar, que se apresenta como um eixo perpendicular à Avenida. Ela sugere como se daria a partir desse momento, a integração da natureza com a paisagem urbana remodelada. Neste caso, o tratamento dado ao Morro, elemento que há muito era tido como símbolo da cidade, passava a ter outro enfoque.

A rocha que dominava a paisagem da entrada da baía de Guanabara não é aqui precedida pelas plácidas e convidativas águas do oceano, mas sim por uma aparentemente infinita extensão de concreto. A partir da comparação entre esta fotografia e a imagem apresentada no primeiro capítulo, na que o Pão de Açúcar é o elemento central, que observações seria possível tecer?



Marc Ferrez
Avenida Central – vista para o sul

Fig. 14
Marc Ferrez
Rio de Janeiro, c. 1885
Coleção Gilberto Ferrez, IMS

Uma impressão inicial é que a distância do Pão de Açúcar à Avenida parece um percurso muito mais extenso do que o trecho de oceano que liga Niterói ao Rio de Janeiro. Essas duas fotos ainda permitem pensar que, se em 1885 o Pão de Açúcar podia ser retratado assim, sem nenhuma interferência de elementos urbanos ou humanos, em 1906, dificilmente a ênfase caberia a ele: a remodelação do Rio era a questão da hora, sinal dos tempos, sinônimo de transformações e mesmo os elementos que caracterizavam a cidade com grande força estavam agora em segundo plano ou eram planos de fundo. A imagem do Rio recebia melhorias, à cidade queria se dar aspectos de uma Paris tropical, mas com o diferencial de sua natureza incomparável.

Para retomar uma questão já levantada em outros contextos, qual seria o objetivo de incluir neste Álbum a imagem de uma Avenida, que era acima de tudo uma projeção simbólica, ainda em construção? Dentre as possíveis respostas, cabe pensar que o andamento das obras era tão importante quanto a sua finalização. O trabalho em curso mostrava o fôlego do empreendimento, a extensão dos esforços empregados, a concomitância das realizações em curto espaço de tempo e serviam como propaganda para a eficácia do governo na realização de seu ambicioso projeto. Mas mesmo assim, havia uma seleção criteriosa das imagens que seriam reproduzidas em mil cópias. Apresentamos outra “vista para o sul” com características

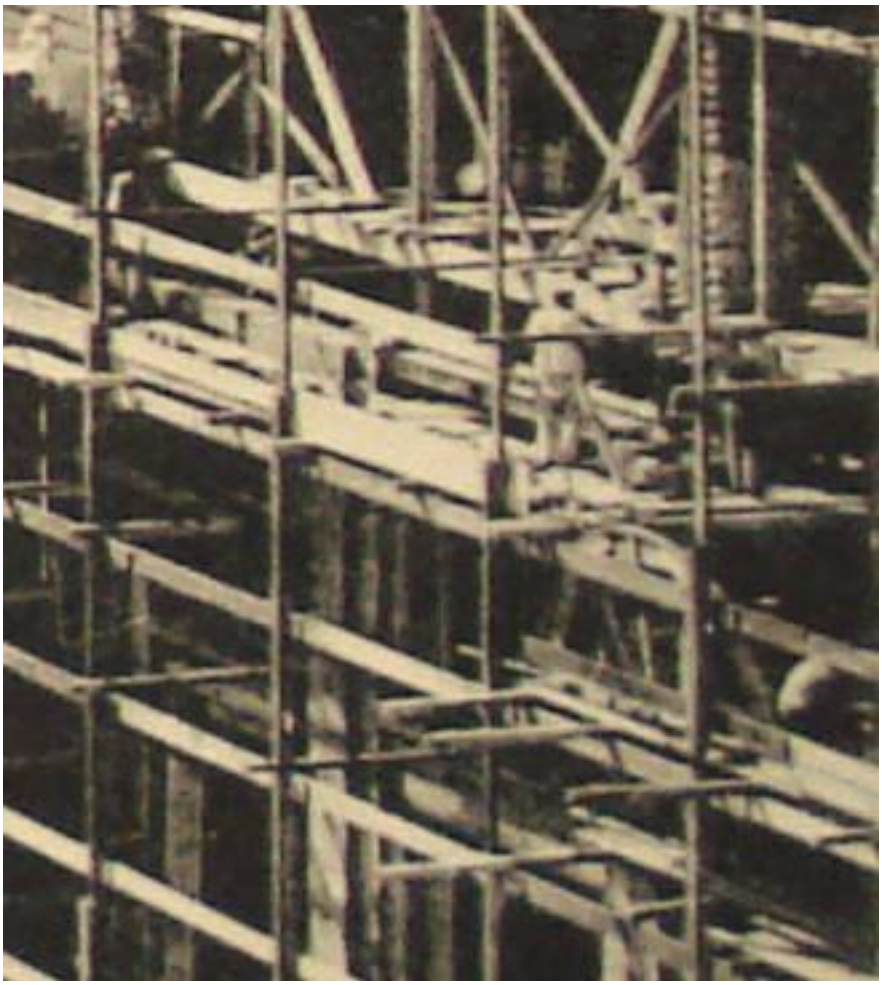
diversas daquela escolhida para estampar o Álbum, como a predominância da sombra, presença de muito entulho, homens trabalhando no solo e aglomeração de pessoas. Nota-se também que na fotografia não selecionada é possível perceber com muito mais clareza o posicionamento do fotógrafo para a realização da tomada.

Figura 15
Marc Ferrez
Avenida Central, c. 1908
Coleção Gilberto Ferrez
IMS
007A5P3F04-20

Detalhe da figura 15

As fotografias gerais da Avenida apresentada nos sentidos norte e sul contribuíam para reforçar a representação simbólica da obra, na "*vista para o norte*" e é possível mesmo ver nitidamente um operário trabalhando nas estruturas de um prédio em uma altura considerável.

Figura 16
Marc Ferrez
Avenida Central – Vista para o Norte



Nesta fotografia, Ferrez enquadrou o eixo central de tal maneira que se apresentasse ao observador como uma visão impressionante, a começar pelo fato de ter conseguido pontos bem altos e capazes de fornecer as suas dimensões para realizar as tomadas, o que permite destacar a grande extensão e a largura muito superior aos padrões das ruas vizinhas. Percebe-se imediatamente, ao admirar a imagem, o impacto que o eixo central da Avenida causava: no emaranhando de telhados por trás das fachadas marginais, mal se notavam as outras ruas. Os trinta e três metros de largura faziam toda a diferença na trama urbana. Possivelmente este ângulo fazia parte de um pedido específico daqueles que idealizaram as obras e contrataram Ferrez que este captasse a sua magnitude.

Uma relação espaço temporal pode ser interpretada a partir destas imagens nas quais a ênfase na grandiosidade da obra e do projeto é destacada e a eficácia de sua execução evidenciada a começar pela data

fornecida no título da obra: 1903-1906. Ferrez havia sido incumbido de registrar o centro da malha urbana da Capital Federal reconstruído em curto espaço de tempo e as fotografias representavam não só a concretude das obras, mas traziam também a idéia de aceleração do tempo e reordenação do espaço de acordo com as aspirações das elites governantes.

Os Relatórios do ministério enfatizam a aceleração dos trabalhos que superava as expectativas do planejamento. Segundo Müller, no dia 8 de março de 1903 foram inaugurados os trabalhos de construção da Avenida. A solenidade contou com a presença do Presidente da República, "altas autoridades e grande número de convidados"[276], e o Relatório esclarece que a inauguração se deu pelo corte em pedra no Morro de São Bento e pelo assentamento da pedra fundamental do primeiro prédio a construir, o de número dois[277]. Os trabalhos prosseguiram intensamente. No dia sete de setembro de 1904, foi inaugurada a iluminação elétrica provisória "por meio de postes situados de 26 em 26 metros, suportando lâmpadas de arco de cerca de mil velas de intensidade"[278] e o Presidente pôde percorrer a Avenida de um extremo ao outro, aberta então na largura de oito metros[279], o que marca a inauguração do eixo da Avenida. No dia 15 de novembro de 1905 foi realizado um evento comemorativo da inauguração, embora os trabalhos tenham continuado durante o ano seguinte. Nesta data a Avenida "tinha 30 prédios prontos, 85 em andamento e somente 4 terrenos a venda"[280]. Em 30 de novembro de 1905 foi dispensada a maior parte do pessoal da Comissão Construtora[281], "ficando apenas o indispensável para a conclusão de certas obras complementares de tão importante melhoramento"[282].

---

[276] Relatório apresentado ao Presidente da República dos Estados Unidos do Brazil pelo Ministro de Estado dos negócios da Indústria, Viação e Obras Públicas, Lauro Severiano Müller. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1905, p. 679.
[277] Ibid. p. 679-680.
[278] Ibid. p. 680.
[279] Ibid.p. 680.
[280] KUSHNIR, B. & HORTA, S. *Avenida Central: contrastes do tempo*. In: Rede da memória virtual brasileira. Disponível em: <http://catalogos.bn.br/redememoria/avcentral.html>. Acesso em 10 mai. 2007.
[281] Relatório apresentado ao Presidente da República dos Estados Unidos do Brazil pelo Ministro de Estado dos negócios da Indústria, Viação e Obras Públicas, Miguel Calmon du Pin e Almeida. Volume I. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1907, p. 917.
[282] Ibid. p. 917

A não inclusão de uma fotografia da festa de inauguração pode ter tido diversos motivos. Por falta de competência do fotógrafo certamente não, pois além da experiência demonstrada em tantos de seus trabalhos, Ferrez havia realizado inúmeras fotografias de comemorações de eventos republicanos, como foi visto em capítulo anterior, quando, por exemplo, da inauguração do monumento ao General Osório. A chuva torrencial que tornou o evento motivo de chacota na imprensa também não constituía empecilho grave, já que há registro de Malta deste dia.

Figura 17
Augusto Malta
AGCRJ

As fotografias que exibem a Avenida em sua extensão, além de apresentarem os postes laterais, mostram a fileira de postes de iluminação, uma visão certamente impressionante para o Rio de Janeiro do início do século XX. A importância da eletricidade não poderia deixar de ser destacada por Ferrez. A leitura dos Relatórios ministeriais e muitos testemunhos da época, entre eles os de cronistas como Olavo Bilac e Lima Barreto confirmam que este era um ponto chave para a nova imagem da cidade: a eletricidade era um sinal de mudanças, de progresso, um símbolo

da modernidade. Em uma das crônicas publicadas por Bilac, do alto de um dos morros do Centro da Cidade, ele afirma:

> "Mas o meu sonho animou tudo aquilo: comecei a ver, ao longo da cidade derramada aos meus pés, rasgar-se a grande Avenida; diante dos meus olhos deslumbrados relampejavam jatos de luz elétrica; e vi desenhar-se a cidade futura resplandecente e rica, mais bela do que todas as suas irmãs, irradiante na glória da civilização (...) E, tropeçando nos calhaus, tapando o nariz para não sentir a fedentina das vielas, vim descendo o morro".[283]

De acordo com Müller, a iluminação da Avenida, era composta por "candelabros centrais de três focos elétricos e por candelabros laterais de cinco lanternas de gás incandescente"[284]. Certamente teria sido de grande interesse da Comissão se Ferrez tivesse fornecido uma fotografia noturna, com a iluminação em funcionamento, mas apesar de dominar a técnica fotográfica e de trabalhar com muitas inovações, esta imagem só apareceria alguns anos mais tarde[285].

Nas duas vistas gerais seguintes incluídas no Álbum, Ferrez escolheu fotografar de ângulos diferentes o trecho da Avenida entre a Rua Sete de Setembro e a Rua São José. Lembremos que durante muitas décadas Ferrez teve o seu estabelecimento comercial e sua residência instalados na Rua São José e fora removido dali em função da construção da Avenida. Não seria incoerente afirmar que aquele era um trecho pelo qual ele teria especial apreço. De todo modo, essas duas tomadas são bastante ricas pela proximidade maior do fotógrafo em relação à rua e aos que nela transitavam.

Na única fotografia vertical do Álbum, o foco central fica na fachada do prédio do jornal "*O Paiz*". Os transeuntes avistados são, primordialmente, senão exclusivamente, do sexo masculino. Os homens iam e vinham em todas as direções, trajando quase invariavelmente paletó e chapéu, dos mais modestos aos mais elegantes. Não causa estranheza que

---

[283] Idem, p. 474.

[284] Relatório apresentado ao Presidente da República dos Estados Unidos do Brazil pelo Ministro de Estado dos negócios da Indústria, Viação e Obras Públicas, Lauro Severiano Müller. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1906, p. 666.

[285] Malta fotografou a Avenida toda iluminada, à noite, em 1921. Disponível no site do Instituto Moreira Salles. Em:< http://acervos.ims.uol.com.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>. Acesso em 12 nov. 2007. As fotografias pertencem à Coleção Brascan, códigos 013RJ001012 e 013RJ001013.

somente nesta imagem seja possível identificar três homens carregando portas sobre as cabeças, sinal do ritmo acelerado das obras.

A imagem seguinte está centralizada no prédio dos irmãos Jannuzzi, cujo andar térreo estava ocupado por uma casa comercial, a Chapelaria Avenida, conforme se pode ler na tabuleta sobre a porta principal. Assim como na imagem anterior, o meio de transporte destacado na foto são as carroças puxadas por burros ou cavalos. A figura feminina é notada: pode ser percebido o movimento das saias de uma mulher que caminha segurando a sua sombrinha, e em um dos canteiros centrais uma menina de longos cabelos encontra-se logo à frente de um menino que aparentemente a acompanhava.

As quatro vistas gerais permitem verificar o esforço requerido do fotógrafo para que as fachadas fossem descontextualizadas e recortadas umas das outras, nas demais fotografias do Álbum, já que os prédios eram não só vizinhos, mas de construção parede-meia uns em relação aos outros.

Figura 18
Marc Ferrez
Avenida Central – Lado do Oeste entre 7 de Setembro e S. José

Figura 19
Marc Ferrez
Avenida Central – Lado do Oeste entre S. José e 7 de Setembro

Detalhe da figura

A importância do Álbum da Avenida Central como artefato de registro histórico foi aumentada pelo fato de muito pouco tempo depois a Avenida ter sido posta abaixo novamente para uma sucessão de construções posteriores, os arranha-céus, que, sem os critérios pensados no governo de Rodrigues Alves, imprimiram aspecto completamente diverso daquele meticulosamente planejado na execução das primeiras obras. O registro da Avenida foi o último grande projeto fotográfico que Ferrez realizou e é um marco na história da fotografia, visto por Weston Naef como o trabalho fotográfico mais ambicioso executado na América do Sul neste período[286]. No início do século XX os negócios de Ferrez tomaram novos rumos, mas o trabalho de comercialização de imagens da cidade do Rio de Janeiro não findou.

[286] Apud. FERREZ, G. *O Álbum da Avenida Central. Um documento fotográfico da construção da Avenida Rio Branco, Rio de Janeiro, 1903-1906*. p. 19.