



Viviane da Silva Araujo

**Fragmentos urbanos da modernidade:
a fotografia em Buenos Aires e no Rio de Janeiro na passagem do
século XIX para o XX**

Tese de Doutorado

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
História Social da Cultura da PUC-Rio como parte dos
requisitos para obtenção do título de Doutor em História.

Orientadora: Prof^a. Maria Elisa Noronha de Sá Mäder

Rio de Janeiro
Setembro de 2013



Viviane da Silva Araujo

**Fragmentos urbanos da modernidade:
a fotografia em Buenos Aires e no Rio de Janeiro na passagem
do século XIX para o XX**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura do Departamento de História do Centro de Ciências Sociais da PUC-Rio.

Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof^a. Maria Elisa Noronha de Sá Mäder

Orientadora

Departamento de História – PUC-Rio

Prof. Antonio Edmilson Martins Rodrigues

Departamento de História – PUC-Rio

Prof. Jorge Eduardo Myers

Centro de Estudio e Investigación

Universidad Nacional de Quilmes – Argentina

Prof. Joaquim Marçal Ferreira de Andrade

Departamento de Artes e Design – PUC-Rio

Prof. Andre Nunes de Azevedo

Departamento de História – UERJ

Prof^a. Mônica Herz

Vice-Decana de Pós-Graduação do Centro de

Ciências Sociais

PUC-Rio

Rio de Janeiro, 20 de setembro de 2013

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, do autor e do orientador.

Viviane da Silva Araujo

Graduada em História (Bacharelado e Licenciatura) pela UERJ, em 2004. Mestre em História pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura pela PUC-Rio, em 2008 e Doutora em História pelo mesmo Programa de Pós-Graduação, em 2013.

Ficha Catalográfica

Araujo, Viviane da Silva

Fragmentos urbanos da modernidade: a fotografia em Buenos Aires e no Rio de Janeiro na passagem do século XIX para o XX / Viviane da Silva Araujo; orientadora: Maria Elisa Noronha de Sá Mäder. – 2013.

208 f. : il. (color.) ; 30 cm

Tese (doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História, 2013.

Inclui bibliografia

1. História – Teses. 2. História social da cultura. 3. Rio de Janeiro. 4. Buenos Aires. 5. Modernidade. 6. Reforma urbana. 7. Tipos urbanos. I. Mäder, Maria Elis Noronha de Sá. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de História. III. Título.

CDD: 900

Para Daniel Pinha
Meu historiador favorito, meu amor, meu companheiro.

Agradecimentos

Impossível agradecer nestas poucas linhas a todas as pessoas que contribuíram, de maneiras diversas, para que esta tese se tornasse o que se tornou. Desde os professores com os quais pude conversar e receber valiosas sugestões a respeito de minhas leituras, pesquisas e das hipóteses a serem desenvolvidas na tese; aos funcionários do Departamento de História da PUC-Rio, sempre atenciosos e prontos a auxiliar no que fosse necessário; assim como os funcionários dos arquivos e bibliotecas consultadas no Rio de Janeiro e em Buenos Aires que me ajudaram com muito boa vontade no trabalho de pesquisa; aos amigos que leram, escutaram e comentaram minhas ideias desde o momento da elaboração do primeiro projeto até o produto final da tese aqui apresentada; até a família e os amigos que me ofereceram o carinho que tanto precisei nos momentos mais difíceis. Todos foram muito importantes para que este trabalho árduo pudesse ser concretizado, por isso, agradeço a todos, enfim, pela generosidade com que dividiram suas bibliotecas, suas ideias, seus conhecimentos e, principalmente, seu tempo, comigo.

Por tudo isso e mais um pouco, registro aqui o meu “muito obrigada” a minha orientadora, Maísa, por suas leituras e sugestões, pela paciência e, sobretudo, pela confiança depositada em mim ao longo do processo de pesquisa e escrita da tese. Aos professores que participaram do projeto de qualificação, Antônio Edmilson e Joaquim Marçal, e aos que se somam a estes na banca de defesa, Jorge Myers e André Azevedo; agradeço ainda a Ricardo Benzaquen, Luís Reznik, Marco Pamplona, Eunícia Fernandes e Flávia Eyler, assim como a Luis Priamo, Abel Alexander e Maria Inez Turazzi. Assim como ao pessoal do Departamento de História, Edna, Cláudio, Anair, Cleusa e Moises. Agradeço também aos amigos Marcela Melo, Thais Elisa, Felipe Eugênio, Murilo Sebe, Amanda Danelli, Francisco Golvea, Affonso Pereira, Salvatore Benvenuto, León Harte, Bárbara Guimarães, Nilton Carlos e Bruna Stamato. À minha família, meus amados pais, Joana D’ Arc e Angelino Ancelmi, e meu querido irmão, Fausto Amaro, devo um agradecimento muito especial, por tudo que nem em um milhão de palavras eu seria capaz de descrever. Assim como a Daniel, para quem dedico esta tese. Por fim, agradeço a CAPES e a PUC-Rio pela concessão das bolsas de estudos que possibilitaram a realização desta tese.

Resumo

Araujo, Viviane da Silva; Mäder, Maria Elisa Noronha de Sá. **Fragmentos urbanos da modernidade: a fotografia em Buenos Aires e Rio de Janeiro na passagem do século XIX para o XX**. Rio de Janeiro, 2013. 208p. Tese de Doutorado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

As intensas transformações ocorridas nas cidades de Buenos Aires e do Rio de Janeiro na passagem do século XIX para o XX foram temas para as lentes de diversos fotógrafos. Ainda que estes procurassem captar do modo mais fiel e exato possível as realidades observadas, suas produções sempre jogavam com a ambivalência entre registrar e interpretar. Com isso, criavam imagens que não só refletiam, mas elaboravam novas formas de imaginar, ver e sentir aquelas cidades que se alteravam rapidamente, frutos de um tempo que parecia cada vez mais veloz. O objetivo da presente tese é analisar as maneiras pelas quais a fotografia elaborou apreensões sobre essa mesma modernidade urbana que a criou, por meio de fragmentos que construía uma espécie de álbum do desenvolvimento das cidades. Analisando o Rio de Janeiro e Buenos Aires comparativamente, busco compreender como a fotografia funcionava, ao mesmo tempo, como meio de eternizar o novo que surgia e o velho que desaparecia, comportando em si própria uma tensão temporal, ao lidar com permanências, rupturas e transformações tanto nos espaços físicos da urbe quanto nos costumes e formas de utilização desses espaços pelos cidadãos.

Palavras-Chave

Rio de Janeiro; Buenos Aires; fotografia; modernidade; reforma urbana; tipos urbanos

Abstract

Araujo, Viviane da Silva; Mäder, Maria Elisa Noronha de Sá (Advisor). **Urban fragments of modernity: photography in Buenos Aires and Rio de Janeiro in the passage from nineteenth to twentieth centuries.** Rio de Janeiro, 2013. 208p. Doctoral Thesis – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The intense changes that occurred in the cities of Buenos Aires and Rio de Janeiro in the passage from nineteenth to twentieth centuries were theme to the lenses of many photographers. Although they sought to capture in the most faithful and accurate possible way the observed realities, their productions always played with the ambivalence between record and interpret. With this, they created images that not only reflected but elaborated new ways of imagining, seeing and feeling those cities that are altered rapidly, creations of a time that seemed increasingly faster. The aim of this thesis is to analyze the ways in which the photography had elaborated seizures on the same urban modernity that created it, through fragments that constructed a kind of album of the development of cities. Analyzing Rio de Janeiro and Buenos Aires comparatively, I seek to understand how photography functioned, at the same time, as a mean to perpetuate the new that emerged and the old that was disappearing, containing in itself a temporal tension when dealing with continuities, ruptures and transformations both in the physical spaces of the urban area as in the customs and ways of using these spaces for the urbanites.

Keywords

Rio de Janeiro; Buenos Aires; photograph; modernity; urban reform; urban types

Sumário

1. Introdução	13
2. Imagens do futuro	21
2.1. Transformação urbana e vontade prospectiva	22
2.2. Profecias	32
2.3. O presente de duas cidades modernas e o futuro representado pela reforma urbana	41
2.4. Fotografias de um tempo de transição	56
2.4.1. Solidez, serenidade e beleza: as reformas de Torcuato de Alvear no álbum de Emilio Halitzky	59
2.4.2. A construção a partir dos escombros: a abertura da Avenida Central nas fotografias de João Martins Torres	71
3. Cidades modernas, imagens plurais	83
3.1. Babel	88
3.2. “Maus costumes”	98
3.3. Da transição ao simultâneo: a cidade do passado e a nova cidade marginal	105
3.3.1. Cortiços e <i>conventillos</i> entre a picareta e a câmera fotográfica	108
3.3.2. “Longe” da cidade	120
4. Retratos do típico na cidade moderna: os vendedores ambulantes	134
4.1. Alma das grandes cidades	135
4.2. Infinitamente pequenos	140
4.3. O homem análogo	148
4.4. O tempo e o espaço urbano no retrato dos ambulantes	168
4.4.1. Marc Ferrez e os ambulantes fora do tempo e do espaço urbano carioca	168
4.4.2. A horizontalidade nas fotografias dos ambulantes de Harry Olds	180
5. Conclusão	194
6. Referências bibliográficas	199

Lista de imagens

Figura 1 - Rio de Janeiro no ano 2000. Fotomontagem Publicada na Revista da Semana	32
Figura 2 - Buenos Aires em 2010. Fotomontagem publicada em La Vida Moderna	39
Figura 3 - Buenos Aires em 2010. Fotomontagem publicada em La Vida Moderna	39
Figura 4 - Buenos Aires em 2010. Desenho de Arturo Eusevi	40
Figura 5 - Plaza de la Victoria. Projeto de Torcuato de Alvear	64
Figura 6 - Demolição da Recova Vieja. Fotografia de Emilio Halitzky	65
Figura 7 - Construção de hospital. Fotografia de Emilio Halitzky	65
Figura 8 - Demolição da Recova Vieja. Fotografia do acervo de Alejandro Witcomb	67
Figura 9 - Plaza 11 de Septiembre. Fotografia de Emilio Halitzky	69
Figura 10 - Paseo de la Recoleta. Fotografia de E. Halitzky	69
Figura 11 - Rua Montevideo com Alvear. Fotografia de E. Halitzky	70
Figura 12 - Avenida Callao. Fotografia de E. Halitzky	70
Figura 13 - Inauguração dos trabalhos de abertura da Avenida Central. Fotografia de João Martins Torres	73
Figura 14 - Fachada de edifício da Avenida Central. Fotografia de Marc Ferrez	75
Figura 15 - Demolições para a abertura da Avenida Central. Fotografia de João Martins Torres	76
Figura 16 - Linha de bonde instalada durante a construção da Avenida Central. Fotografia de João M. Torres	76
Figura 17 - Demolições nas proximidades do Convento da Ajuda. Fotografia de João M. Torres	80
Figura 18 - Demolições nas proximidades do Convento da Ajuda. Fotografia de João M. Torres	80
Figura 19 - Novos edifícios da Avenida Central já em construção. Fotografia de João M. Torres	81
Figura 20 - Rua dos Andradas com Alfândega. Fotografia de Augusto Malta	111
Figura 21 - Estalagem nos fundos da Rua do Senado. Fotografia de Augusto Malta	112

Figura 22 - Casinhas novas da estalagem nos fundos da Rua do Senado. Fotografia de Augusto Malta	112
Figura 23 - Un conventillo. Fotografia de Harry Olds	117
Figura 24 - Un conventillo. Cartão postal	117
Figura 25 - Casebres no morro de Santo Antônio. Fotografia de Augusto Malta	126
Figura 26 - Morro da Favella. Fotografia de Augusto Malta	126
Figura 27 - El atorrante de Palermo. Fotografia de Samuel Rimathé	131
Figura 28 - Rancho. Fotografia de Samuel Rimathé	131
Figura 29 - La Boca. Fotografia de Samuel Rimathé	132
Figura 30 - Morro do Pinto. Fotografia de Augusto Malta	132
Figura 31 - Casebre nas margens da Lagoa Rodrigo de Freitas. Fotografia de Augusto Malta	133
Figura 32 - Ambulantes de Buenos Aires. Fotografia publicada em La Ilustración Sud-Americana	135
Figura 33 - Cesteiro. Fotografia de Marc Ferrez	151
Figura 34 - Verdureiro. Fotografia de Marc Ferrez	152
Figura 35 - Verdureiro. Fotografia de Harry Olds	152
Figura 36 - Amolador. Fotografia de Marc Ferrez	153
Figura 37 - Afilador. Fotografia de Harry Olds	153
Figura 38 - Vendedor de galinhas. Fotografia de Marc Ferrez	154
Figura 39 - Vendedor de galinhas. Fotografia de Harry Olds	154
Figura 40 - Vendedor de guarda-chuvas e bengalas. Fotografia de Marc Ferrez	155
Figura 41 - Vendedor de guarda-chuvas. Fotografia de Harry Olds	155
Figura 42 - Vendedor de alho e cebola. Fotografia de Marc Ferrez	156
Figura 43 - Cebollero. Fotografia de Harry Olds	156
Figura 44 - Vendedor de roscas e pão doce. Fotografia de Marc Ferrez	157
Figura 45 - Vendedor de tortas. Fotografia de Harry Olds	157
Figura 46 - Vendedora de frutas. Fotografia de Christiano Júnior	165
Figura 47 - El naranjero. Fotografia de Christiano Júnior	165
Figura 48 - Quitandeira. Fotografia de Marc Ferrez	170
Figura 49 - Cesteiro. Fotografia de Marc Ferrez	171

Figura 50 - Funileiro. Fotografia de Marc Ferrez	174
Figura 51 - Vendedora de miudezas. Fotografia de Marc Ferrez	174
Figura 52 - Jornaleiros. Fotografia de Marc Ferrez	174
Figura 53 - Negresse de Rio. Cartão postal, Casa Marc Ferrez	175
Figura 54 - Vendeurs ambulants. Cartão postal, Casa Marc Ferrez	176
Figura 55 - Vendeurs ambulants. Cartão postal, Casa Marc Ferrez	176
Figura 56 - Real Gabinete Português de Leitura. Fotografia de Marc Ferrez	178
Figura 57 - Estação de Ferro Central do Brasil . Fotografia de Marc Ferrez	178
Figura 58 - Verdulero ambulante. Fotografia de Harry Olds	182
Figura 59 - Carnicero ambulante. Fotografia de Harry Olds	182
Figura 60 - Chorizera. Fotografia de Harry Olds	183
Figura 61 - Vendedores ambulantes. Fotografia de Harry Olds	183
Figura 62 - Pescador ambulante. Fotografia de Harry Olds	184
Figura 63 - Salvador. Fotografia de Harry Olds	188
Figura 64 - Recife. Fotografia de Harry Olds	188
Figura 65 - Lavadeiras. Fotografia de Harry Olds	189
Figura 66 - Vendedor de pães. Fotografia de Harry Olds	189
Figura 67 - Ambulantes de Buenos Aires. Fotografia publicada em La Ilustración Sud-Americana	191
Figura 68 - Índios Tobas. Fotografia publicada em La Ilustración Sud-Americana	192

Para tener idea cabal del progreso de la metrópoli, nada mejor que observar una fotografía antigua. Las estadísticas, los libros, las informaciones de testigos veraces: nada tiene el valor convincente de la fotografía. Convince en primer término a los ojos, que son los órganos casi exclusivos para interpretar a Buenos Aires. A Buenos Aires se lo interpreta con los ojos porque ha sido construido para ser visto. Y de ahí el poder de fascinación que ejerce: mirando la ciudad se inhibe la facultad del raciocinio y uno niega o afirma en estado hipnótico.

Cuando se refiere a su embellecimiento exterior, a su extensión o altura, no nos conmueve en nuestra incertidumbre de hombres de llanura. En cambio sí la fotografía, como si viéramos su doble. Es su más fehaciente documento histórico y psicológico, por las mismas razones que la tarjeta postal es su credencial auténtica. Hay quienes creen que Buenos Aires es un álbum.

Ezequiel Martínez Estrada. *La cabeza de Goliat*

1.

Introdução

Esta tese analisa o lugar ocupado pela fotografia no contexto das intensas transformações urbanas experimentadas em Buenos Aires e no Rio de Janeiro na passagem do século XIX para o XX. Examinando as duas cidades comparativamente, identifico nas fotografias algumas das tensões próprias àquela experiência da modernidade urbana latino-americana: o desejo de inserir-se num modelo unívoco de Civilização, disseminado naquelas cidades, não foi capaz de produzir uma sociedade ordenada segundo os preceitos do almejado progresso material e moral, mas experimentou uma realidade imprevista, original e complexa. Realidade esta que a fotografia não só captava, como também contribuía para a elaboração de novas formas de imaginar, ver e sentir estas cidades.

Na Buenos Aires e no Rio de Janeiro da passagem do século XIX para o XX, havia uma convicção por parte das elites dirigentes e de setores das elites intelectuais que aquele era um momento chave para a construção de um amplo projeto de futuro. Ideal associado tanto aos progressos materiais produzidos e difundidos pela nova sociedade urbana e industrial européia quanto aos preceitos morais a partir dos quais as sociedades latino-americanas se incorporariam a esta mesma modernidade urbana, cosmopolita e civilizada. A partir de uma noção prospectiva e otimista a respeito das virtudes pedagógicas do meio urbano, defendia-se que as melhorias realizadas no espaço transformariam, por conseguinte, a própria sociedade. A percepção do meio urbano como o local por excelência do desenvolvimento desta noção, que associava diretamente futuro e progresso, levou à realização de intervenções físicas no espaço das cidades, por meio de reformas urbanas; à incorporação de produtos e de ideias criados por e para esta mesma sociedade urbana moderna; bem como à elaboração de representações culturais que dessem sentido a estas intensas mudanças. Segundo tal percepção, as duas cidades-capitais estudadas aqui foram tomadas como *locus* da criação real e imaginária dessa modernidade, de modo a servir de intercâmbio entre as especificidades locais e um destino ocidental e capitalista, pretensamente universal.

Contudo, as transformações ocorridas não provocavam apenas os efeitos imaginados por tal ideia de progresso. O Rio de Janeiro e a Buenos Aires da passagem do século XIX para o XX cresceram em infra-estrutura urbana, em

espaços de circulação de pessoas, veículos e mercadorias, em população, como também em contrastes e conflitos. De modo que, apesar dos projetos de modernização planejada, ordenada verticalmente, havia uma distância significativa entre a modernidade ideal almejada e o desenvolvimento não planejado das realidades locais. A despeito daqueles ideais de futuro que visavam ao mesmo tempo criar o “novo” e extinguir o “velho”, os resultados não previstos da própria dinâmica do crescimento urbano criavam cidades heterogêneas, cuja complexidade nunca atendeu aos desígnios do planejamento.

Diante de toda essa mutabilidade, características associadas a problemas oriundos da “cidade colonial” – vista como anti-moderna e não desígnio de um período histórico específico – que contrastavam com os modernos preceitos de salubridade e de uso racional e civilizado do espaço urbano, foram identificadas por observadores da época – tais como cronistas e fotógrafos – nem sempre como malfajezas heranças do passado, mas como traços tradicionais e pitorescos de uma cidade que não poderia se perder completamente em face dessas transformações. Nesse sentido, personagens típicos da vida urbana tais como as lavadeiras às margens do Rio da Prata, em Buenos Aires, ou as baianas quitandeiras do Rio de Janeiro, foram chamados a representar os hábitos simples e tradicionais que, em meio às novas cidades de amplas avenidas e cafés requintados, ofereceriam um elo com os costumes do passado, deslocados daquele ritmo vertiginoso da cidade moderna.

Eis o fio condutor da análise, a partir do qual se dispõem os capítulos desta tese: o primeiro aborda as reformas urbanas, como evidências de um desejo de futuro visto como progresso, destacando a noção de transição como necessária a um caminho positivo de mudança; no segundo, examino os efeitos não previstos de uma modernidade urbana geradora, também, de espaços marginais, tais como os *conventillos* em Buenos Aires e as favelas no Rio de Janeiro, demonstrando que, naquele presente multifacetado, funcionava menos uma ideia de transição do que de simultaneidade; no terceiro, analiso, por meio de visões construídas sobre o vendedor ambulante, personagem associado ao típico e ao familiar, uma dimensão da cidade que parecia escapar àquele clima de aceleração moderna. A fotografia é tomada aqui como fragmento urbano da modernidade por ser um produto criado por ela a fim de registrá-la, mas que também foi capaz de recriar, confrontar e conferir novos sentidos a essa modernidade.

Desde a invenção da fotografia, na primeira metade do século XIX, a cidade tem sido um de seus enfoques temáticos¹ mais recorrentes, sobretudo a partir dos desenvolvimentos tecnológicos que possibilitaram a ampliação dos usos e dos meios pelos quais estas imagens eram reproduzidas. Multiplicava-se assim o número de observadores e a influência dessas imagens na conformação de noções a respeito das cidades retratadas. A imprensa ilustrada e os cartões-postais, que se proliferaram entre a passagem do século XIX para o XX, são exemplos dos meios pelos quais as imagens fotográficas se tornaram acessíveis a uma quantidade cada vez maior de pessoas. Órgãos do poder público e empresas privadas responsáveis por construções de avenidas, espaços de circulação e lazer, pela ampliação dos transportes, do fornecimento de energia, etc., utilizaram a fotografia como forma de registrar, publicizar, conferir visibilidade e perenidade aos seus empreendimentos, construindo uma espécie de “álbum” do antes, durante e depois do processo de transformações do espaço urbano. Além disso, com objetivos comerciais, fotógrafos e editores reproduziram imagens fotográficas, contribuindo para uma difusão cada vez mais ampla dessas cenas urbanas.

Entre um universo vasto de possibilidades para análise de relações entre cidade, modernidade e fotografia, a seleção das séries, das coleções fotográficas, dos álbuns e dos cartões-postais a serem analisados aqui obedece mais ao critério dos referentes fotográficos do que da autoria, da técnica ou do meio de circulação dessas imagens. Por isso, veremos imagens produzidas por alguns fotógrafos mais e outros menos estudados em pesquisas históricas, fotografias produzidas a partir de encomendas oficiais e com fins comerciais. Além disso, fontes escritas, tais como crônicas e as próprias legendas de fotografias, são partes fundamentais das análises desenvolvidas.

Em termos metodológicos, parece-me interessante pensar em um movimento circular entre as imagens e as palavras: o historiador não deve seguir um caminho linear de interpretar as imagens a partir das fontes textuais mas, nem por isso, deve desprezar o textual e abordar as imagens apenas por meio do estudo de sua técnica e do exame de seus conteúdos – embora estes aspectos também sejam relevantes e, por isso, levados em consideração no desenvolvimento das análises realizadas aqui. Penso que as palavras influenciam a produção de imagens e que

¹ A produção de retratos, geralmente tomados em estúdios, foi o principal ramo de atividade para os fotógrafos profissionais ao longo do século XIX.

as imagens se nutrem na mesma medida em que estabelecem algo de novo em relação às palavras. Por isso é fundamental buscar compreender os motivos de tais fotografias terem sido produzidas em tal época, o que suas imagens apresentam, e outros questionamentos que lancem um olhar abrangente a fim de associar as fotografias à produção de ideias.

Ao registrar cenas urbanas, fotógrafos como Marc Ferrez, João Martins Torres, Augusto Malta, Emilio Halitzky, Samuel Rimathé e Harry Olds lidaram com o problema da preservação/destruição do antigo, com a divulgação do novo, bem como com a marginalização/centralização de lugares e pessoas em ambientes que se alteravam rapidamente. Penso que os fotógrafos refletiram esta ambivalência urbana em suas imagens, construindo um imenso álbum fotográfico que compartilha com as cidades o seu caráter múltiplo, seus preconceitos, sua curiosidade, seu modo de lidar com a diferença. Afinal, um fotógrafo não fotografa apenas pessoas e coisas, mas também noções, valores e juízos compartilhados culturalmente e estas imagens. Nas palavras de Roland Barthes:

Uma fotografia jornalística foi amplamente difundida por ocasião das últimas eleições americanas: o busto do Presidente Kennedy, visto de perfil, olhos voltados para o céu, mãos postas. É a própria pose do modelo que sugere a leitura dos significados de conotação: juventude, espiritualidade, pureza; a fotografia, evidentemente, só é significante porque nela existe um conteúdo de atitudes estereotipadas que constituem elementos cristalizados de significação (olhos voltados para o céu, mãos postas); uma “gramática histórica” da conotação iconográfica deveria, pois, procurar seu material na pintura, no teatro, na associação de ideias, nas metáforas usuais, etc., isto é, precisamente na “cultura”. (Barthes, 1990, pp. 16-17)

Ao abordar a fotografia em sua relação com as transformações urbanas vividas no Rio de Janeiro e em Buenos Aires na passagem do século XIX para o XX, destaco a importância de identificá-la como uma representação imagética culturalmente codificada, como adverte Barthes, o que exige sensibilidade e atenção especial para o estudo das motivações dos seus produtores, expectativas em relação aos seus destinatários e dos usos conferidos às imagens no contexto estudado. O fotógrafo, além de operador de uma técnica, é também um sujeito inserido numa cultura e, assim, opera escolhas dentro de um universo amplo de possibilidades. Além disso, é importante examinar as imagens de modo a perceber quais elementos da realidade observada foram selecionados e como estes mesmos elementos foram organizados para figurar nas fotografias. Afinal, a partir de uma

multiplicidade de opções, distintos fotógrafos, com diferentes percepções sobre aquilo que retratavam, assim como motivações e objetivos diversos, representaram por meio dessas imagens pontos de vista múltiplos sobre estas realidades, afinal, a fotografia, ainda que fosse vista como meio imparcial e fiel de registrar o mundo visível, nunca foi uma cópia, mas uma representação desse mundo.

La representación no es una copia; producir un signo representativo es materializar un punto de vista que necesariamente incluye un juicio valorativo, lo que equivale a distinguir el objeto figurado del objeto del mundo; el primeiro es ambiguo porque jamás coincide con la cosa vista pelo artista, porque nunca coincide con aquello que el espectador ve y comprende; porque, por definición, también, su interpretación es múltiple y variable. (Ochoa, 1997, p. 78)

Veremos, por exemplo, que se para registrar o embelezamento, a pavimentação, a construção e a reforma de espaços voltados para a melhoria da salubridade urbana em Buenos Aires – reformas empreendidas durante a primeira gestão de Torcuato de Alvear como prefeito de Buenos Aires, entre 1883 e 1885, e fotografadas por encomenda do prefeito, a fim de compor um álbum – Emilio Halitzky produziu imagens de obras acabadas, praticamente livres da mediação com elementos indicadores do que havia existido ali antes da reforma ou que se localizavam ao redor daquele local reformado; no Rio de Janeiro, Marc Ferrez, ao produzir um álbum encomendado pela Comissão Construtora da Avenida Central, formada em 1903, captou as fachadas dos novos edifícios e algumas vistas gerais do bulevar minimizando a exposição de elementos que pudessem interferir na plasticidade das cenas, como os andaimes diante dos edifícios em construção, por exemplo; já nas fotos produzidas por João Martins Torres da construção da mesma Avenida Central, elementos como os andaimes e o entulho proveniente das demolições são componentes importantes das imagens. Em outros casos, fotografias produzidas com motivações diferentes e destinadas a usos distintos apresentavam composições visuais semelhantes, como os cortiços do Rio de Janeiro, registrados por Augusto Malta como parte da documentação produzida pela prefeitura antes que estes fossem desapropriados e demolidos, e os *conventillos* de Buenos Aires captados por Harry Olds a fim de compor coleções de imagens que pudesse oferecer aos editores de revistas ilustradas e de cartões-postais. Em algumas ocasiões, imagens fotográficas foram utilizadas por editores de maneira recortada, extraindo da imagem apenas o que interessava para destacar

– no sentido de, ao mesmo tempo, separar e realçar – um personagem tal como o vendedor ambulante, e até mesmo para expressar projeções de futuro, por meio de fotomontagens de caráter mais “ficcional” do que pressupunha a noção de autenticidade a qual a fotografia estava associada.

Naquele período, percepções acerca da fotografia enfatizavam sua grande capacidade mimética², o que justificava tanto o uso da fotografia como meio de documentação de obras públicas quanto para a produção de álbuns de vistas e costumes, cartões-postais ou fotorreportagens. Charles Baudelaire, que na célebre carta sobre o Salão de 1859, intitulada “O público moderno e a fotografia”, apontou o equívoco de se tomar a fotografia como uma expressão artística, defendendo que ela se limitasse ao “humilde dever” de funcionar como “a secretária e o guarda-notas”, registrando com exatidão absoluta algum dado da realidade visível:

Se for permitido à fotografia substituir a arte em qualquer uma de suas funções, ela logo será totalmente suplantada e corrompida, graças à aliança natural que encontrará na tolice da multidão. É preciso então que ela retorne ao seu verdadeiro dever, que é o de ser a serva das ciências e das artes, a mais humilde das servas, como a imprensa e a estenografia, que nem criaram e nem suplantaram a literatura. Que ela enriqueça rapidamente o álbum do viajante e devolva a seus olhos a precisão que faltava a sua memória, que ela ornamente a biblioteca do naturalista, amplie os animais microscópicos, ou mesmo, que ela acrescente ensinamentos às hipóteses do astrônomo, que ela seja enfim a secretária e o guarda-notas de quem quer que precise, em sua profissão, de uma absoluta precisão material, até aí, nada melhor. Que ela salve do esquecimento as ruínas decadentes, os livros, as estampas e os manuscritos que o tempo devora, as coisas preciosas cuja forma irá desaparecer e que pedem um lugar no arquivo da nossa memória, ela terá nossa gratidão e será ovacionada. Mas se lhe for permitido o domínio do impalpável e do imaginário, de tudo aquilo que apenas tem valor porque o homem lhe acrescenta a alma, então, que desgraça a nossa!³

² Philippe Dubois produziu uma espécie de retrospectiva histórica das ideias de realismo e de objetividade na fotografia desde sua invenção até o final do século XX, a partir das apreciações de críticos e estudiosos que avaliaram as relações entre a fotografia e a realidade que ela representa. De acordo com o autor, existiram três abordagens principais: a primeira, dominante ao longo do século XIX, entendia a fotografia como uma reprodução perfeitamente mimética do real, pois, devido à natureza técnica da produção da imagem, esta era considerada como um “espelho” do mundo; já a segunda consistia em denunciar a crença nessa objetividade, advertindo que a fotografia só era vista como um registro realista e objetivo do mundo porque lhe foram designados, desde sua origem, usos sociais considerados “realistas” e “objetivos”; a terceira, entre as quais Dubois se insere, distinguir-se-ia das demais por pensar a fotografia como um índice de seu referente e, desse modo, esta seria o traço de um real e não do real, genericamente. Para o autor, a fotografia é primeiramente um indício do real e só depois pode ser considerada semelhante ao referente, bem como adquirir sentidos culturais. Ver: DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papyrus, 1993.

³ Charles Baudelaire. “O público moderno e a fotografia”. Carta ao Sr. Diretor da Revue Française sobre o Salão de 1859. 20 de junho de 1859. Tradução de Ronaldo Entler. In: *FACOM*. nº 17. São

Entretanto, não era a precisão ou a riqueza de detalhes que o levava a uma avaliação da fotografia como uma apreensão exata e indiscutível daquilo que apresentava em sua superfície visível, mas especialmente a ideia de que por meio do registro fotográfico haveria, para utilizar os termos de Andre Bazin, “uma transferência da realidade da coisa para a sua reprodução” (Bazin, 1991, p. 22). Dito em outras palavras, esta crença na objetividade absoluta advinha da minimização do papel do operador da câmera enquanto um sujeito criador, ainda que este aparato devesse ser dirigido por fotógrafos competentes tecnicamente. Aliás, neste texto de Bazin, publicado pela primeira vez em 1945 e intitulado “Ontologia da imagem fotográfica” evidencia que essa apreensão não se limitou às primeiras décadas após a invenção da fotografia, mas que persistia mesmo um século mais tarde. Segundo o autor, foi apenas a partir do advento da fotografia que, pela primeira vez, entre um objeto do mundo real e a sua representação nada se interpunha além de outro objeto e, por isso, “somos obrigados a crer na existência do objeto representado, literalmente re-presentado, quer dizer, tornado presente no tempo e no espaço” (Ibid., p. 22). O deslocamento desta noção de objetividade absoluta foi operado a partir das críticas semiológicas da segunda metade do século XX, segundo as quais a sensação de “transferência” da realidade do referente para a sua reprodução foi designada como um efeito de realidade, sem deixar de ser um instrumento de codificação do real, como a língua, por exemplo, levando à necessidade de reconsiderar a crença no mimetismo e refletir sobre a fotografia não como espelho do real, mas como representação carregada de valores cultural, social e esteticamente estabelecidos.

Identificar nas imagens e nos seus usos relações entre a fotografia e a cidade em meio às tensões próprias àquela experiência de modernidade urbana vivida em Buenos Aires e no Rio de Janeiro entre as últimas décadas do século XIX e as primeiras do XX, significa avaliá-las a partir de um mesmo universo de experiências e expectativas. Para citar os termos de Guy Bellavance, as relações entre a grande cidade moderna e a fotografia não se limitam ao fato de ser a cidade um tema recorrente da tradição foto-documental, tampouco esse interesse

da fotografia pelas cenas urbanas se justifica por uma “fotogenia intrínseca” dessas paisagens, mas se percebe devido a uma espécie de “mentalidade comum”:

A relação da fotografia com a cidade resulta de uma convergência latente, ela é o elo de uma mesma modernidade. Da tradição mais estrita, foto-documentária, ao movimento conceptualista atual, passando por certas tensões construtivistas-surrealistas que estruturam as primeiras vanguardas, existe, entre a fotografia e a cidade, qualquer coisa como uma mentalidade comum, moderna e que ultrapassa as clivagens estéticas. Um tipo de reciprocidade, uma equivalência que as destina e se reencontrarem e que as impede de se evitarem. (Bellavance, 1997, p. 17)

Além da presumível relação entre a cidade e a fotografia advinda do fato desta ter uma posição privilegiada entre as inovações tecnológicas surgidas na cidade moderna, ou como um veículo para novos tipos de experiência e percepção visual, haveria relações mais profundas entre a fotografia e a cidade por meio do fenômeno da modernidade. Desse modo, não se trata apenas de entender a fotografia como um tipo amplamente utilizado de representação da cidade, nem de identificar o meio urbano como o maior produtor e consumidor de fotografias, mas de alocar a fotografia ao lado da cidade como produto e produtora da vida moderna.

Ainda que por meio da fotografia se pretendesse captar do modo mais objetivo possível as realidades observadas, esta nunca deixou de lidar com a ambivalência entre registrar e recriar e, assim, os fotógrafos produziam imagens que não só captavam, mas elaboravam interpretações, tanto sobre as formas materiais quanto sobre a vida cotidiana das cidades fotografadas. Considerando que os fotógrafos registraram cenas que, em seu próprio tempo, eram vistas como interessantes de figurar em imagens fotográficas, apreciáveis e palatáveis aos seus contemporâneos, e perenes para as gerações futuras, penso que a fotografia possa ser interrogada pelo que informa sobre as ideias e os valores estéticos, culturais e políticos do momento de sua produção.

2 Imagens do futuro

Na Buenos Aires e no Rio de Janeiro da passagem do século XIX para o XX, havia uma firme convicção por parte das elites dirigentes e de setores das elites intelectuais de que aquele era um momento chave para a construção de um amplo projeto de futuro. Ideal de futuro associado, simultaneamente, aos progressos materiais produzidos pela nova sociedade urbana e industrial européia e aos progressos morais a partir dos quais as sociedades latino-americanas se incorporariam a esta mesma modernidade urbana, cosmopolita, civilizada. A percepção da cidade como o local por excelência do desenvolvimento deste futuro, levou à elaboração tanto de intervenções físicas no espaço das urbes, por meio de reformas, quanto de representações culturais que dessem sentido àquelas transformações. Segundo esta noção iluminista e prospectiva, a melhoria do espaço transformaria, por conseguinte, a própria sociedade.

O objetivo deste capítulo é perceber como este ideal de futuro planejado, verticalmente ordenado, direcionado para estas duas cidades-capitais que deveriam representar, cada uma, a nação como um todo, foi construído também a partir das imagens fotográficas. Ainda que qualquer fotografia, a princípio, possa somente captar o presente, ela foi igualmente utilizada para criar perspectivas de futuro, a partir de um presente que considerava a si próprio como uma importante etapa no caminho para o progresso. Veremos que, ao contratar fotógrafos profissionais para documentar as obras realizadas nas duas cidades, havia o interesse por parte do poder público de que estas fotografias apresentassem tais empreendimentos como evidências de um progresso construído ideal e materialmente. Para tanto, analisarei o álbum de Emilio Halitzky, de 1885, encomendado pelo então prefeito de Buenos Aires, Torcuato de Alvear, e as fotografias produzidas por João Martins Torres sobre a abertura da Avenida Central, entre 1904 e 1906, no Rio de Janeiro. Por outro lado, percebendo que não só o poder público tinha o interesse de conceber o futuro, examinarei também um pequeno conjunto de imagens produzidas por periódicos cariocas e bonaerenses, buscando apresentar visões do futuro da cidade aos leitores por meio de fotomontagens. Além disso, crônicas que expressavam interpretações a respeito das reformas urbanas, bem como do futuro da cidade e dos cidadãos, também serão analisadas.

2.1. Transformação urbana e vontade prospectiva

*A faina das demolições e reconstruções estende-se a vários pontos da Cidade; no empenho patriótico com que se está procurando engrandecê-la e orná-la, há alguma coisa que deve comover profundamente, não tanto pelo que se vê, como pelo que não é inverossímil prever. Dezenas, muitas dezenas de anos serão precisas, para que a obra que agora começa chegue a termo; o que se está fazendo é um primeiro impulso, um exemplo energicamente persuasivo que terá fatalmente de ser aceito e seguido, tão evidentes são as suas vantagens imediatamente apreciáveis. As ruas amplas e extensas, as largas praças ajardinadas, os altos e formosos edifícios, as múltiplas diversões de simples prazer ou de gozo intelectual que acompanham necessariamente essas transformações do meio em que vive a população, hão de modificar os seus hábitos, influir sobre o seu caráter, ativar a sua iniciativa, despertar-lhe o gosto do belo, o culto do ideal, o amor que se traduz por atos, não o amor platônico e retórico, da terra natal. Esse é o primeiro e mais útil resultado do empreendimento que homens enérgicos e de ampla visão das coisas, tomarão a peito.*⁴ [Grifos meus]

Demolições, reconstruções, abertura de ruas amplas ornamentadas com edifícios soberbos, construção de praças ajardinadas, multiplicação dos espaços de lazer a oferecer diversão e deleite intelectual. Estas foram as obras que J. C. de Mariz Carvalho, em setembro de 1904, apresentou aos leitores da revista *Kosmos* como exemplos do “empenho patriótico” por meio dos quais os “homens enérgicos e de ampla visão das coisas” iriam, mais do que apenas embelezar a cidade do Rio de Janeiro, iniciar o processo de transformação dos hábitos, do caráter e do gosto da sua população. Neste texto, iniciado com a epígrafe “*O temps futurs. Vision sublime!*”, o cronista defendeu uma ideia bastante recorrente naquela ocasião: a de que não se vivia um momento qualquer da história do Rio de Janeiro, e do Brasil, mas que se experimentava um período de inflexão, no qual as ações que começavam a ser empreendidas determinariam decisivamente, e beneficemente, o futuro. A tarefa de demolir e reconstruir fisicamente a cidade não se encerraria em seus resultados propriamente materiais, visto que não se resumiria à transformação das ruas em locais aprazíveis, salubres e de fácil circulação de veículos e mercadorias. Isto é, as mudanças operadas no espaço físico da urbe deveriam comover o observador não só pelo que apresentavam no presente, mas pelo que permitiam prever em relação ao futuro.

As expectativas em relação ao futuro, bem como o papel fundamental da cidade como seu principal veículo de promoção, foram ideias centrais desenvolvi-

⁴ J. C. de Mariz Carvalho. “*Pulcherrima Rerum*”. *Kosmos*, setembro de 1904.

das por parte de elites intelectuais e políticas latino-americanas que, na passagem do século XIX para XX, se empenharam em transformar a sociedade. A partir do último quartel do século XIX, tanto Buenos Aires quanto o Rio de Janeiro se expandiram graças ao crescimento populacional, e seus dirigentes se viram diante da necessidade de reconstruir seus portos e toda a sua distribuição viária devido às novas demandas de circulação de veículos e mercadorias, de adequar seus sistemas de abastecimento de água e rede de esgotos, além de normatizar as condições de higiene para a distribuição de alimentos e da salubridade das moradias populares frente às epidemias que assolaram ambas as cidades.

A partir de então, também se questionava cada vez mais severamente as antigas configurações urbanas herdadas do período colonial. A cidade erguida à margem do Rio da Prata, com suas ruas estreitas dispostas em quadrículas sobre um pequeno pedaço da imensidão pampeana; tal como a cidade apertada entre mar e montanhas, com suas vielas curvilíneas comprimidas entre uma acidentada geografia, deveriam ser substituídas por configurações urbanas modernas, racionais e, ao mesmo tempo, suntuosas, salubres, capitalistas, capazes de corresponder às novas necessidades materiais e às novas demandas culturais.

Modernizar a cidade, de modo a controlar o seu desenvolvimento, não poderia significar apenas a solução dos problemas urbanísticos imediatos, mas, principalmente, promover o impulso para uma vida nova, próspera e civilizada. Este era o resultado esperado por argentinos e brasileiros que, ao vislumbrar a reforma urbana, acreditavam que sua decorrência mais ou menos direta, seria o progresso da própria sociedade. A ideia de inserção da Argentina e do Brasil no movimento da modernidade ocidental fundamentava-se não apenas, mas em grande medida, a partir do desenvolvimento desses espaços urbanos, onde se reuniam a maior parte das atividades econômicas, políticas e culturais e uma população cada vez mais numerosa. Essas cidades-capitais latino-americanas deveriam servir de exemplo, para fora e para dentro, tanto do grau de civilização moral alcançado pelas nações que representavam, quanto das possibilidades de seu progresso material. Uma noção de modernidade que se baseava – ao menos para as elites dirigentes que se propuseram a gerir tal processo, para intelectuais de inclinação otimista e setores médios entusiastas – numa convicção iluminista das virtudes pedagógicas do espaço urbano. Segundo esta perspectiva, uma cidade bela, limpa e grandiosa conduziria a sociedade à grandeza; do mesmo modo que

uma cidade pobre, suja e acanhada levaria aquela sociedade a um destino igualmente mesquinho.

Esta foi a perspectiva adotada por J. C. de Mariz Carvalho quando afirmou, na crônica da *Kosmos* citada acima, que “muitas dezenas de anos serão precisas, para que a obra que agora começa chegue a termo” e que as transformações operadas a partir das reformas urbanas que vinham sendo levadas a cabo no Rio de Janeiro não se bastavam por si mesmas, sendo a sua maior grandeza servir como “exemplo energicamente persuasivo que terá fatalmente de ser aceito e seguido, tão evidentes são as suas vantagens imediatamente apreciáveis”. Com estas palavras, o cronista evidenciou uma concepção iluminista da reforma urbana, apresentando-a como estratégia para conduzir a cidade no caminho da Civilização, e não apenas do ponto de vista do progresso material, mas, principalmente, em relação às atitudes da sua população. Por isso defende que o exemplo oferecido pelas reformas contribuiria para “ativar a sua iniciativa, despertar-lhe o gosto do belo, o culto do ideal, o amor que se traduz por atos, não o amor platônico e retórico, da terra natal”.

Para tanto, “subjazia uma concepção da sociedade latino-americana, não relacionada tanto à sua realidade – carregada de velhos problemas raciais e sociais – quanto às suas possibilidades de transformação” (Romero, 2009, p. 344). Tal poder de transformação se verificaria, sobretudo, através do progresso alcançado pelas suas capitais. Rio de Janeiro e Buenos Aires, além de sede do poder político e possuidoras do principal porto dos seus países⁵, eram as cidades para onde convergia grande parte das rendas nacionais. Importantes entrepostos comerciais desde o período colonial graças a sua função de intermediação entre o além-mar e o interior do continente, ganhavam, ao fim do século XIX, ainda mais evidência como locais de intercâmbio comercial, cultural, populacional, devido ao encurtamento das distâncias gerado pelos novos e rápidos meios de comunicação.

Embora seja impossível falar de uma historiografia sobre a questão da cidade latino-americana, como se representasse um bloco monolítico, é possível dizer que a questão da cidade na América Latina tem sido avaliada como um ponto fundamental para a compreensão da história do continente e de sua inserção

⁵ No início do século XX, o porto do Rio de Janeiro foi superado pelo de Santos em volume de exportação de café, embora tenha mantido sua importância especialmente como importador de produtos industrializados destinados ao consumo da própria cidade e da vasta zona a qual abastecia. (Cf. Benchimol, 1990, p. 169)

na modernidade ocidental. De modo geral, podemos observar que tanto as construções quanto as modificações empreendidas nas cidades, ou a partir delas, expressariam o desejo das classes dirigentes e elites intelectuais de gerir o desenvolvimento da própria sociedade. O papel decisivo do urbano não se daria, portanto, apenas pelas funções administrativas e mercantis que secularmente desempenhava, mas porque seria o local a partir do qual se desenvolveram, criticaram e refizeram diagnósticos e projeções em relação a um universo cultural muito mais extenso do que seus próprios limites espaciais e temporais.

José Luis Romero, em seu clássico *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, cuja primeira edição data de 1976, empreendeu a tarefa de buscar uma chave de leitura para a história da América Latina através da história de suas cidades, abordando-as de modo ampliado tanto no tempo, desde a conquista até o século XX, quanto no espaço, sem limitar-se a fronteiras nacionais. Logo na primeira frase da introdução ao livro, Romero já expôs seu objetivo: “responder à pergunta sobre o papel desempenhado pelas cidades no processo histórico latino-americano” (Romero, 2009, p. 41). Sua resposta a tal questão, embora reconhecesse as características próprias de cada contexto histórico e local, foi a afirmação do peso decisivo das cidades para a configuração política, social e cultural de todo o continente. Romero identificou na cidade o local da formação das ideologias, elaboradas a partir de elementos externos e internos, que exerceram a função histórica de tentar moldar a sociedade. O jogo entre os programas idealizados e as realidades sociais, nunca obedientes aos desígnios do planejamento, com seus êxitos, fracassos e desvios, acompanha todo o percurso do seu livro.

Para Romero, o período compreendido entre 1880 e 1930 teria se caracterizado na América Latina pelo surgimento das “cidades burguesas”, quando o desejo de inserção no processo histórico ocidental e capitalista tido como civilizado, teria aglutinado as burguesias locais em torno de uma noção otimista em relação à capacidade transformadora do que se definia como progresso. Defensora do avanço material, da superioridade da raça branca e da infalibilidade da ciência, essa nova ideia de progresso deixava de significar a conquista progressiva da racionalidade, tal como pensada durante o século XVIII, para se tornar a contínua conquista da natureza a fim de colocá-la a serviço do homem, da produção de bens, riquezas, e bem-estar, direcionando-se, sobretudo, para o

desenvolvimento material. Almejando fazer parte desse processo que, na Europa, estava diretamente relacionado ao avanço da ciência e da indústria, mas que na América Latina se tratava mais de um desejo programático do que de uma realidade tangível, “pareceu imprescindível incorporar-se àquela corrente importando os produtos que eram fruto do progresso, primeiro, e organizando, depois, os sistemas para possibilitar essa incorporação de maneira sólida e definitiva” (Romero, 2009, p. 343).

Com isso, Romero nos apresenta uma característica que distinguiria de modo essencial a modernidade finissecular latino-americana daquela experimentada nas cidades européias. Aqui, a importação dos produtos que eram o resultado do avanço tecnológico da indústria e da ciência, representaria uma espécie de antecipação do moderno, ainda que aquela sociedade não correspondesse ou não tivesse como incorporar solidamente tais produtos.

Tal argumento é desenvolvido mais detidamente por Adrián Gorelik (2003, 2004, 2010), que adverte que a modernidade urbana experimentada não só em Buenos Aires, mas na América Latina em geral, entre as últimas décadas do século XIX e as primeiras do XX, foi original e complexa, distinguindo-se de várias formas das experiências européias – até mesmo do caso emblemático da reforma do barão de Haussmann, comumente identificado como modelo seguido pelas reformas de Torcuato de Alvear, em Buenos Aires (1880-1887); de Pereira Passos, no Rio de Janeiro (1902-1806) e de outros projetos latino-americanos. Por um lado, Gorelik assinala que deixar de questionar a complexa circulação internacional de ideias a respeito do que significava empreender uma reforma urbana, ao eleger quase exclusivamente a noção de *haussmannização* como chave de leitura para um período de múltiplos empreendimentos modernizadores representa um grave prejuízo para a reflexão histórica. Por outro, porque as jovens metrópoles latino-americanas teriam como diferença fundamental em relação às sociedades urbanas européias o fato de que o seu desenvolvimento não teria surgido como decorrência dos processos de modernização, mas teria se antecipado a eles, com a esperança de, num futuro mais ou menos distante, atingi-los.

La ciudad, como concepto, es pensada como el instrumento para arribar a otra sociedad – a una sociedad precisamente moderna –; por lo tanto, su carácter modélico, ideal, no puede ser puesto en cuestión por los ejemplos de ciudades sin duda imperfectas que produce esa sociedad real: “inventar habitantes con moradas nuevas” fue la consigna de Sarmiento que con mayor capacidad de síntesis

muestra la circularidad de la convicción iluminista sobre las virtudes educativas de la modernidad urbana. Esto significa que, en América, la modernidad fue un camino para llegar a la modernización, no su consecuencia; la modernidad se impuso como parte de una política deliberada para conducir a la modernización, y en esa política la ciudad fue el objeto privilegiado. (Gorelik, 2003, p. 13)

Por isso, também o papel dos intelectuais – para os quais o meio característico é o urbano, ainda que não somente as capitais ou grandes cidades – se apresenta como de fundamental importância para compreender, seja de modo amplo ou a partir de perspectivas nacionais, a história do desenvolvimento urbano na América Latina. Assim, os intelectuais latino-americanos exerceram uma função decisiva não apenas nos domínios propriamente culturais, como a arte e a literatura, mas também no domínio da política, ao menos até o final do século XIX, quando se iniciou uma progressiva distinção entre as duas esferas. Desse modo, afirma Carlos Altamirano (2008), uma história da América Latina do século XIX não poderia ser escrita sem levar em conta esses atores.

Si se piensa en el siglo XIX, no podrían describirse adecuadamente ni el proceso de la independencia, ni el drama de nuestras guerras civiles, ni la construcción de los estados nacionales, sin referencia al punto de vista de los hombres de saber, a los letrados, idóneos en la cultura escrita y en el arte de discutir y argumentar. (Altamirano, 2008, p. 9)

E, no caso de se avançar um pouco no tempo, para refletir sobre o período do final do século, se verificaria que aquela “modernização capitalista”, antes de existir como um conjunto de transformações sociais e econômicas, havia existido como “aspiração e imagem idealizada” nos anseios dessas elites culturais:

El vasto cambio social y económico que posteriormente, en el último tercio del siglo XIX, incorporó a los países latinoamericanos a la órbita de la modernización capitalista, existió antes, como aspiración e imagen idealizada del porvenir, en los escritos de las elites modernizadoras. (Ibid., p. 9)

Em *La ciudad letrada*, publicado postumamente, em 1984, o uruguaio Angel Rama nos apresenta esta função prospectiva presente tanto na construção quanto na reformulação das cidades da América Latina, como parte da premissa de que o desenvolvimento social estaria atrelado ao desenvolvimento do meio urbano, como se um fosse decorrência do outro. Trata-se de uma ideia de desenvolvimento ordenado, planejado, pensado, evidentemente, “de cima para baixo”. Para tanto, deveria ser gerido pelos grupos sociais aos quais denominou de

“cidade letrada”, que, embora heterogêneos – desde membros da Igreja e da burocracia estatal no período colonial, aos intelectuais e grupos dirigentes das nações independentes até, a partir do final do século XIX, de pedagogos e periodistas provenientes por vezes de camadas mais populares da sociedade – representaram historicamente as relações entre as classes letradas e as estruturas de poder. Ainda que, de acordo com cada circunstância histórica, novos elementos incorporados às camadas letradas desafiasssem a estrutura anteriormente estabelecida. Mais ou menos associada às esferas propriamente governamentais, a cidade letrada seria, de modo geral, constituída pelos “desenhistas de modelos culturais, destinados à constituição de ideologias públicas” (Rama, 1985, p. 47).

Ao traçar uma linha de continuidade que abrange desde a reconstrução de Tenochtitlán pelos conquistadores espanhóis no século XVI até a edificação de uma nova capital para o Brasil, no século XX, Rama nos apresenta a cidade latino-americana como o lugar, ao mesmo tempo físico e imaginário, onde sempre teriam se encarnado as expectativas de construção do novo no continente americano:

Desde a remodelação de Tenochtitlán, logo depois de sua destruição por Hernán Cortés em 1521, até a inauguração, em 1960, do mais fabuloso sonho de urbe de que foram capazes os americanos, a Brasília, de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, a cidade latino-americana veio sendo basicamente um parto da inteligência, pois ficou inscrita em um ciclo da cultura universal em que a cidade passava a ser um sonho de uma ordem e encontrou, nas terras do Novo Continente, o único lugar propício para encarnar. (Ibid., p. 23)

O primeiro exemplo, Tenochtitlán, caracteriza uma cidade erguida a partir da tomada, da destruição dos antigos signos e da construção de novos sobre um mesmo território, refeita a partir da perspectiva do colonizador após a sua vitória. Já o segundo, Brasília, trata da construção de uma cidade a partir do nada, projetada para albergar a sede do poder político da República brasileira numa região muito distante dos seus tradicionais centros de poder. Ainda assim, Rama conseguiu reunir estes dois casos muito distintos de cidades latino-americanas como exemplos daquilo que chamou de “parto da inteligência”, o que constituiria a principal característica das nossas urbes. Desse modo, as cidades latino-americanas teriam sido, desde a colonização européia até o século XX, projetadas com base na abstração, na racionalidade e na ordem e, por isso, estariam sempre

voltadas para o futuro: “o futuro que ainda não existe, que é apenas sonho da razão, é a perspectiva genética do projeto” (Ibid., p. 27).

Sobre as transformações ocorridas em diversas cidades latino-americanas a partir do último quartel do século XIX, Rama destaca a atuação dos letrados no sentido de criar, por meio da escrita, uma estabilidade capaz de dar sentido às mudanças materiais até então desconhecidas por eles. O desejo de controlar o novo através das letras se relacionou não só às tarefas de constituição das literaturas nacionais, da incorporação à letra culta e urbana de elementos da tradição oral e rural que se dissolviam, mas também da descrição de paisagens, tipos e costumes do próprio meio urbano que se alterava aceleradamente, a partir de práticas *costumbristas*. “Se com o passado dos campos constrói as raízes nacionais”, afirma o escritor uruguaio, “com o passado urbano constrói as raízes identificadoras dos cidadãos” (Ibid., p. 98). Tal preocupação seria de suma importância numa época em que a cidade real, e o entorno rural ao qual sempre procurou dominar, passavam por um processo de transformações que geravam incertezas e estranhamento.

A mobilidade da cidade real, seu tráfego de desconhecidos, suas sucessivas construções e demolições, seu ritmo acelerado, as mutações que os novos costumes introduziam, *tudo contribuiu para a instabilidade, a perda do passado, a conquista do futuro*. A cidade começou a viver para um imprevisível amanhã e deixou de viver para o ontem nostálgico e identificador. Difícil situação para os cidadãos. Sua experiência cotidiana foi a de estranhamento. (Ibid., p. 97) [Grifos meus]

Tal experiência de estranhamento teria sido provocada não somente pelas mudanças em si, fossem elas relativas ao aspecto físico das cidades, à sua crescente e anônima população, à alteração dos costumes provocada pelos novos habitantes e suas novas necessidades, ou pelos modernos meios de transporte, comunicação, consumo, entre outras novidades do período, e suas implicações no cotidiano dos cidadãos. A sensação de instabilidade e estranhamento se relacionaria, sobretudo, à perda dos laços com um passado gerador de identidade e a aceitação, inevitável, do futuro a sua frente, provocados por todas essas mudanças. A busca pela cidade das letras, em meio à disputa com a cidade real, se apresentava como uma forma de orientação capaz de controlar essa “difícil situação” de ver seu próprio tempo entre um futuro desconhecido e um passado perdido. É preciso destacar que no original em espanhol, Rama utilizou dois, e

não apenas um adjetivo para caracterizar o substantivo “amanhã”: “La ciudad empezó a vivir para un imprevisible y soñado mañana.”⁶ Mas nesta tradução para o português da editora Brasiliense que venho utilizando aqui, o termo “sonhado” não aparece na frase, o que causa perdas à ideia exposta. Pois o futuro daquele presente não se caracterizava tão somente pela imprevisibilidade, mas também por ser admitido como algo passível de ser sonhado; e não podemos negar que sonhar é uma forma de tentar prever o imprevisível.

A cidade seria, portanto, o espaço da criação real e imaginária da modernidade latino-americana; local “inventado” para servir de intercâmbio entre um destino moderno, ocidental e capitalista, aparentemente universal, em prol da construção do futuro e em meio a uma multiplicidade das realidades locais. Adrián Gorelik (2005) alerta que a intencionalidade da “invenção” da cidade latino-americana, e da própria América Latina, é uma marca de nossa tradição intelectual desde o século XIX, que tratou o continente como um projeto, como algo ainda a ser produzido, a partir dos anseios de intelectuais e grupos dirigentes. Aqui, a ideia de Novo Mundo, de um mundo recentemente incorporado à história do Ocidente e, portanto, “condenado ao moderno”, motivou a noção de que construir idealmente o futuro corresponderia a construí-lo materialmente também. Ainda que os projetos gerassem sempre efeitos imprevistos, e estes efeitos gerassem sempre novos projetos. “De modo que a consciência, muitas vezes trágica, dessa defasagem entre projeto e realidade é outra constante na história intelectual latino-americana” (Gorelik, 2005, p. 113).

Além disso, Gorelik adverte para que se tenha atenção à própria noção de “cidade latino-americana”, pois tal categoria não deve ser tomada como condensadora de um conjunto de características centrais as quais se poderiam observar nas cidades realmente existentes no continente, mas como uma construção forjada pelo imaginário intelectual e político⁷. Desse modo, a cidade latino-americana não existiria como uma ontologia, mas como uma “construção cultural”. O mais

⁶ Edição consultada: RAMA, Angel. *La ciudad letrada*. Montevideu: Arca, 1998, p. 77

⁷ O autor se refere sobretudo ao período entre 1950 e 1970, ao qual caracterizou como o “ciclo da cidade latino-americana”, abordado desde o otimismo modernizador da planificação até a sua inversão crítica através da denúncia da dependência econômica e do ocaso social. Durante estas décadas, a categoria de “cidade latino-americana” teria funcionado como uma realidade teoricamente produtiva para instituições e disciplinas que formavam um novo mapa acadêmico e político do pensamento social latino-americano. Ver: GORELIK, Adrián. “A produção da ‘cidade latino-americana’”. In: *Tempo Social*. Revista de Sociologia da USP, vol. 17, Nº 1, 2005.

importante para o historiador é, portanto, reconhecer a intencionalidade por parte dos seus atores e os pressupostos ideológicos envolvidos nesses discursos.

A despeito do caráter artificial da categoria, a idéia de construção cultural visa a oferecer uma alternativa à noção de “invenção”, tão em voga nos estudos históricos quando se trata de evidenciar processos de construção cultural opacos para seus próprios protagonistas, e que a história naturalizou. Mas no contexto latino-americano, a noção de “invenção”, como noção aplicada pelo historiador, corre o risco de não dar conta da extraordinária consciência com que as elites propuseram, vez por outra, a necessidade de invenção como processo conatural à baixa consistência que encontravam na realidade latino-americana. (Ibid., p. 112)

Não me proponho a esgotar um tema tão vasto e complexo como a relação entre cidade, intelectualidade, cultura e política na passagem do século XIX para o XX na historiografia latino-americana. O propósito dessa breve reflexão foi o de procurar bases para identificar e compreender as relações entre transformação urbana e vontade prospectiva, levando em conta que o moderno nas cidades do Rio de Janeiro e de Buenos Aires não foi somente *explicitado* através de suas várias construções culturais, mas deliberadamente *criado* por estas mesmas representações.

Isso não quer dizer que a construção de um ideal de futuro, encarnado na modernidade urbana, tenha sido um papel exclusivo do projeto modernizador das elites dirigentes. Intervenções diversas contribuíram para que as imagens das urbes reformadas correspondessem às imagens de futuro projetadas por outros setores daquelas sociedades. Desde os projetos concebidos por profissionais técnicos-burocratas a serviço do poder público, como engenheiros, arquitetos, urbanistas e médicos sanitaristas encarregados de intervir nas urbes a fim de reformá-las (Pesavento, 1995, p. 283), até as modificações introduzidas cotidianamente pelos cidadãos comuns na cidade que habitavam. Assim como as representações produzidas pelos “leitores privilegiados da cidade” (Ibid., p. 284), tais como cronistas e fotógrafos que, ao mesmo tempo em que apreendiam a realidade urbana, poderiam contribuir igualmente para a sua transformação⁸. A proposta aqui é analisar, tanto de modo singular quanto comparado, algumas das estratégias e significados dessas construções, especialmente a partir de imagens, visuais e verbais, produzidas por tais “leitores privilegiados”.

⁸ Sobre produção recíproca da cidade e das suas representações, que combina formas materiais e culturais, como estratégia para a escrita de uma “história cultural urbana”, ver: Gorelik, Adrián. “Historia de la ciudad e historia intelectual”. In: *Prismas*, nº 3, 1999, pp. 209-223.

Fosse realizando trabalhos por encomenda de órgãos do poder público e de empresas privadas, ou selecionando temas que posteriormente comercializariam, os fotógrafos prognosticaram, publicizaram e exprimiram interpretações sobre aquele momento para os seus contemporâneos e para as gerações vindouras. Enquanto registravam as cidades em transformação, também inscreviam tais transformações no conjunto de construções culturais sobre as cidades, por meio de uma representação visual preferencialmente harmônica, apreciável tanto por seu conteúdo histórico quanto estético. Do mesmo modo que os editores de periódicos, cartões-postais, álbuns de vistas e costumes, que utilizaram essas imagens também as inseriram em novos meios nos quais elas iam adquirindo novos significados, sendo a crônica ilustrada um dos mais importantes exemplos dessa prática, como veremos a seguir.

2.2 Profecias

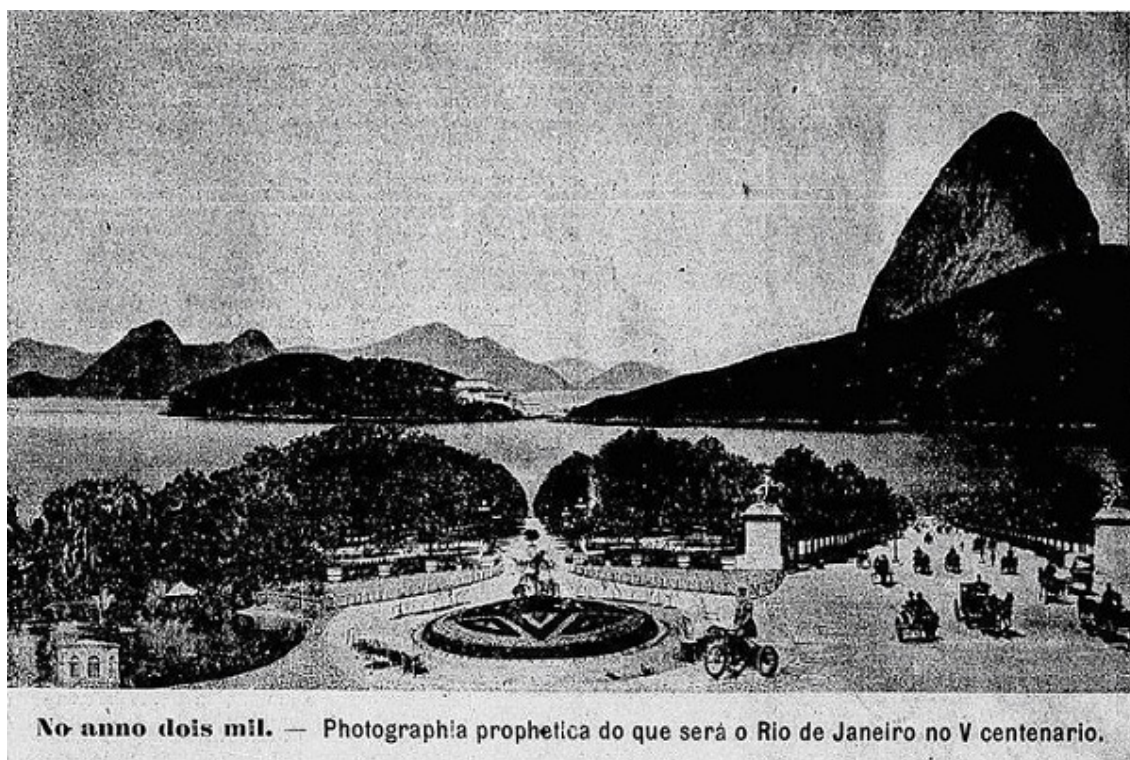


Figura 1
Anônimo
Revista da Semana, 20 de maio de 1900

Numa praça ajardinada à margem da baía de Guanabara, localizada no bairro do Flamengo, um homem, em primeiro plano, se locomove sobre um triciclo, enquanto na avenida à esquerda várias pessoas circulam em carruagens puxadas por cavalos. A avenida, ampla e retilínea, possui uma espécie de entrada onde se encontram, em cada lateral, uma coluna que sustenta uma estátua e, em toda sua extensão, fileiras de árvores dispostas de ambos os lados. A paisagem adiante mostra o Pão de Açúcar, os morros da Urca e o Cara de Cão, além de vários outros morros que aparecem mais ao fundo, do outro lado da baía. Justapondo paisagem natural e construção urbana, a cena apresentada transmite a sensação de harmonia e serenidade num ponto da cidade digno de ser desfrutado. Trata-se, segundo a legenda colocada abaixo da imagem, de uma previsão do que viria a ser o Rio de Janeiro no ano 2000, através de uma “fotografia profética” da cidade um século adiante, já em meio às comemorações pelo quinto centenário do descobrimento do Brasil.

Esta curiosa “fotografia do futuro” foi publicada na primeira edição da *Revista da Semana*, em maio de 1900. Neste mesmo número foi publicado um texto introdutório intitulado “Simples apresentação” com vistas a deixar claro para os leitores qual seria o programa do periódico. De acordo com esta apresentação, o desejo dos editores da revista era priorizar o uso da imagem fotográfica, como forma de comunicar aos leitores os fatos julgados interessantes, dignos de nota, conferindo aos textos um caráter complementar:

Feita para o povo – desde as ínfimas às mais altas camadas sociais – a REVISTA DA SEMANA empenhar-se-á somente em fornecer a todos ilustrações e artigos interessantes. De tudo quanto se passar durante a semana e que mereça atenção procurará dar, em excelentes gravuras, copiadas de fotografias, o que deva excitar a curiosidade pública. Quando o caso assim exigir, juntar-se-á a isso o texto necessário para a boa compreensão dos fatos, embora, em regra, nos empenhemos em multiplicar de tal modo as estampas, escolhendo-as tão bem que dispensem comentários. Onde houver o que agrade ou impressione os espíritos curiosos, haverá um operador da REVISTA, fotografando-o, para incluí-lo nas páginas dela.⁹

De acordo com Joaquim Marçal de Andrade (2002), a *Revista da Semana* representa, por excelência, a transição do século XIX para o século XX na imprensa ilustrada brasileira. Em suas páginas teria se consolidado a substituição das técnicas artesanais de reprodução de fotografias por um método fotomecânico

⁹ *Revista da Semana*, 20 de maio de 1900. Texto de autoria não identificada.

que admitia que as imagens fossem incorporadas ao processo tipográfico já utilizado na impressão dos textos. Desse modo, a introdução da autotipia – também conhecida no Brasil como similigravura ou meio-tom e, na Argentina, como *fotograbado*¹⁰ – permitia que se dispensasse o trabalho dos gravadores, que tinham a função de copiar à mão a imagem fotográfica a ser reproduzida sobre uma matriz de pedra, metal ou madeira, segundo a técnica empregada. O processo de reprodução das fotografias na imprensa começava a se tornar, então, inteiramente mecânico.

É possível que essa mudança de caráter tecnológico, que vinha sendo empregada desde a década de 1880 na Europa e nos Estados Unidos e que aos poucos passava a ser adotada também na América Latina, tenha influenciado a modificação do próprio emprego das fotografias nas publicações periódicas na virada para o século XX. Nas páginas da *Revista da Semana* – e de outras revistas, tanto brasileiras, tais como a *Kosmos*, quanto argentinas, como a *Caras y Caretas*, entre outras – podemos identificar a passagem de um uso da fotografia que se caracterizava, sobretudo, por uma função ilustrativa ou decorativa em relação ao texto escrito, e agora começaria a exercer o papel de notícia, por si mesma. (Andrade, 2002, p. 301 et seq.)

Tendo em vista o propósito de apresentar os acontecimentos recentes a partir das imagens, nos dois primeiros números da *Revista da Semana* foram reproduzidas várias fotografias referentes a algumas das comemorações realizadas no Rio de Janeiro por ocasião do quarto centenário do descobrimento do Brasil, tais como a recepção do embaixador português e de representantes da marinha lusitana a bordo do “cruzador D. Carlos” por oficiais da marinha brasileira com um piquenique na Tijuca; a inauguração de um monumento comemorativo ao descobrimento com uma estátua de Pedro Álvares Cabral, na Glória; e de uma Exposição Industrial realizada no Liceu de Artes e Ofícios, cuja fotografia nos permite ler a frase “Comemorar as épocas gloriosas é despertar a vontade dos grandes empreendimentos” exposta num letreiro afixado na fachada do edifício.

Todas estas imagens, diferentemente daquela que os editores da revista chamaram de “fotografia profética”, mostram a reprodução de uma cena diante da qual esteve o fotógrafo que a registrou. Já a imagem do Rio de Janeiro no ano

¹⁰ SZIR, Sandra M. “De la cultura impresa a la cultura de lo visible”. Disponível em: www.bn.gov.ar/imagenes/investigacion/16.pdf. Acesso em 26 de janeiro de 2013.

2000 cumpriu uma função bastante diferente, pois não divulgava um determinado acontecimento de um passado recente, mas convidava o leitor a conceber uma cena referente a um futuro distante. Trata-se, portanto, de uma exceção em relação ao uso recorrente da imagem fotográfica. E, por razões evidentes, a cena estampada não representava a reprodução exata de uma fotografia. É provável que se tratasse de uma montagem produzida a partir de duas ou mais fotografias, sobre as quais se teria suprimido alguns elementos e acrescentado outros, reconstruindo a imagem do presente de modo a montar a paisagem do futuro. Apesar do emprego de processos fotomecânicos de reprodução, a fotografia seguia sendo passível de trucagens e remanejamentos, isto é, de ser manipulada pela mão e pela mente daqueles que se utilizavam dela para comunicar alguma ideia.

Tal possibilidade já estava presente, na verdade, desde a invenção do sistema negativo-positivo e da difusão do papel como suporte fotográfico, bem como das várias técnicas criadas para facilitar a multiplicação de cópias de uma mesma imagem. De modo que a “reprodutibilidade técnica” se tornou uma das principais características da fotografia, quando esta superou o limite da unidade que correspondia ao daguerreótipo, tendo este avanço técnico-industrial, segundo Walter Benjamin (1994), correspondido a um dos fatores que provocaram a destruição da sua aura¹¹. A reprodução, fosse para figurar num periódico ilustrado, num cartão-postal ou simplesmente numa cópia positiva em papel, sempre manteve certa autonomia em relação à imagem primeira, correspondente ao negativo fotográfico. A posterioridade e relativa independência da reprodução permitiram a realização desde retoques até a supressão de elementos presentes no negativo e o acréscimo de outros, assim como a junção de duas ou mais imagens captadas em diferentes instantes, admitindo a criação de composições ficcionais mais ou menos explícitas.

Embora a fotografia gozasse de um grande prestígio como meio de registro fiel da realidade visível e, por essa razão, passasse a ocupar cada vez um papel mais destacado, não somente na imprensa, como em diversos outros tipos de

¹¹ A *aura* como “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja”, bem como a causa da decadência da aura devido à tendência do homem contemporâneo, ou melhor, das massas, de superar o caráter único das coisas, reproduzindo-as a fim de possuí-las de tão perto quanto possível, foram desenvolvidas por Benjamin em “Pequena história da fotografia”, ensaio de 1931, e retomadas em 1936 em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. Ver: BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas*, vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1994.

veículos de comunicação, conhecimento e consumo, uma fotografia, a princípio, nunca seria capaz de prever o futuro. Talvez também por isso esta “fotografia profética” seja uma exceção em relação àquela maioria de imagens para as quais não seria necessário o acompanhamento de esclarecimentos verbais, tal como havia sido exposto na “Simples apresentação” da primeira edição do periódico. Pois, além da legenda, que sempre foi a maneira mais comum de complementar verbalmente o que a imagem visualmente mostra, a revista publicou no mesmo número uma crônica assinada por Urbano Duarte, visando levar o leitor a imaginar como seria o Rio de Janeiro de ali há um século. Intitulada “Anno dois mil”, embora tenha sido apresentada na sétima página daquela edição, enquanto a imagem havia sido disposta na terceira, Duarte inicia o texto instigando o leitor a voltar àquela página para observar a fotografia: “Veja o leitor a estampa. Aquilo é um pedacinho do Rio de Janeiro no ano 2000, quando se festejar o quinto centenário”.¹²

Acrescentando elementos que não teriam como aparecer na imagem, tais como os avanços no campo da saúde pública, graças aos quais “o último caso de febre amarela terá ocorrido em 1940” e “a tuberculose pulmonar também haverá passado à cesta de velharias”, Urbano Duarte apresentou um panorama do que viria a ser o desenvolvimento urbano carioca identificando-o à construção de imensas avenidas emolduradas por “admiráveis construções, hotéis monumentais, luxuosos cafés com terraços, armazéns de moda a feição do *Bon Marché*”. E, num entusiasmado elogio aos futuros bulevares cariocas, que vinha a corroborar com o que se observava na imagem do Rio de Janeiro no ano 2000, o cronista também conferiu grande importância à justaposição entre as avenidas modernas e a natureza exuberante, chegando a afirmar que até mesmo “a famosa avenida parisiense dos Campos Elyseos, com o seu arco de triunfo na extremidade, fará triste papel ao lado das nossas incomparáveis avenidas a se terminarem na maravilhosa baía de Guanabara”¹³.

É curioso observar que este exercício de imaginação não criou um horizonte urbano tecnicista, com uma paisagem repleta de edifícios altíssimos, veículos voadores, jornais falantes e outros elementos que costumavam fazer parte de representações futuristas publicadas em diversos periódicos nesse mesmo

¹² Urbano Duarte. “Anno dois mil”. *Revista da Semana*, 20 de maio de 1900.

¹³ *Ibid.*

período¹⁴. Na projeção de um futuro para o Rio de Janeiro, com sua praça, sua avenida, sua paisagem natural, seus veículos puxados por cavalos ou movidos pela força das pernas do homem que pedalava, a “fotografia profética” chamava a atenção para um futuro de serenidade e equilíbrio entre o urbano e o natural, acomodados em função do bem-estar dos cidadãos que desfrutariam de um local tranquilo, limpo, amplo e arejado, cercado por uma magnífica paisagem natural.

Comparemos, agora, aquela cena do Rio de Janeiro no ano 2000 [figura 1, página 32] com estas previsões imagéticas para a Buenos Aires do futuro apresentadas em *La vida moderna* [figuras 2 e 3, página 39], que fizeram parte do artigo ilustrado intitulado “El gran problema del tráfico. Cómo puede solucionarse prácticamente”, publicado numa edição de março de 1910. Neste segundo caso, diferentemente do primeiro, o que vemos são, sobretudo, imagens que acrescentam avanços tecnológicos à cidade existente, sobre a qual se vislumbrou um futuro de tráfico intenso. De um modo um tanto chistoso, os novos meios de transporte, que inseriam o espaço aéreo no horizonte de expectativas do trânsito urbano, foram desenhados sobre fotografias de alguns pontos centrais da cidade, tais como o transportador colocado diante da Catedral Metropolitana e os cabos telefônicos ao redor da Pirâmide de Mayo, sobre os quais as pessoas caminhariam, equilibrando-se com a ajuda de giroscópios dispostos acima de seus ombros e cabeças.

Outra imagem interessante a respeito da projeção do futuro de Buenos Aires é o desenho intitulado “Buenos Aires en el año 2010” [figura 4, página 40], publicado na revista *PBT* em 25 de maio de 1910, numa edição especialmente dedicada à comemoração do centenário da Revolução de Maio. Neste, talvez por se tratar de um desenho que não parece ter tido como base uma imagem fotográfica, podemos observar uma apreensão do futuro ligada ao desenvolvimento tecnológico e à verticalização do espaço urbano que goza de grande liberdade de imaginação. Com avenidas suspensas que saíam e entravam de edifícios de dezenas de andares, a Buenos Aires do bicentenário imaginada pelo pintor e ilustrador Arturo Eusevi abdicava de qualquer elemento que pudesse levar um

¹⁴ Sobre a apropriação das novidades tecnológicas como tema literário, bem como sobre o impacto desses maquinismos na própria maneira com a qual os literatos do início do século XX passavam a produzir seus textos, ver: SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras. Literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. SARLO, Beatriz. *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2004.

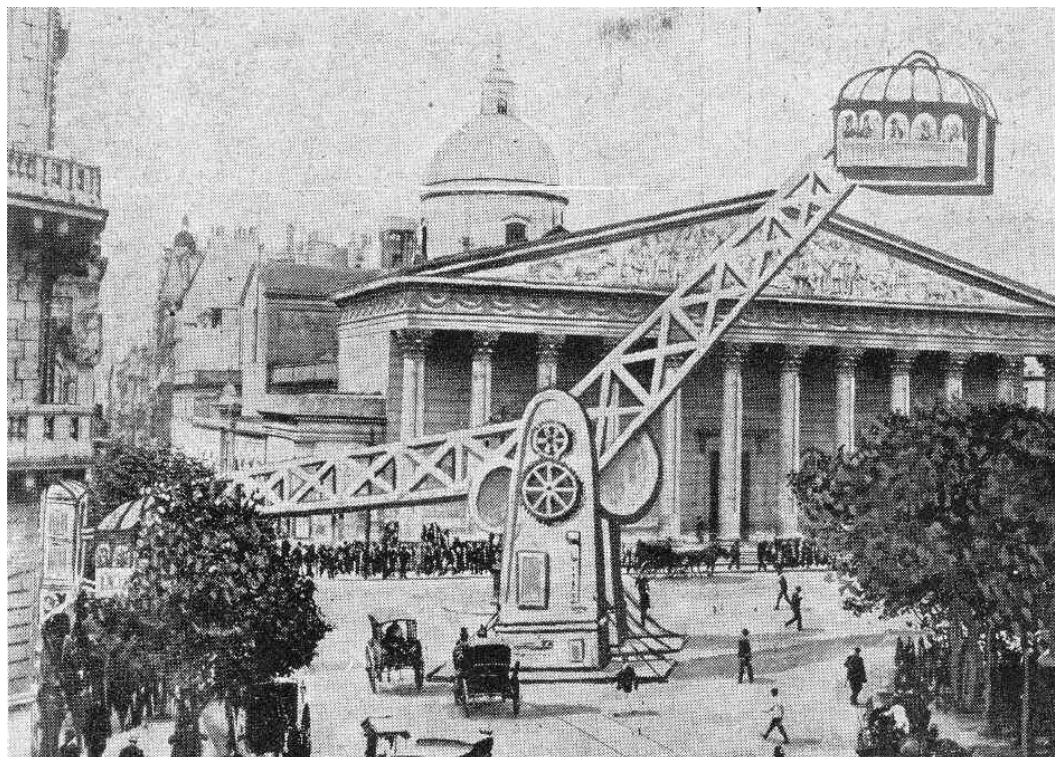
leitor portenho a reconhecer a sua cidade do presente. Nem a paisagem do Rio da Prata ou do Riachuelo, nem o traçado quadriculado de suas ruas, nem a Avenida ou a Plaza de Mayo. Ali não havia vestígios da Buenos Aires de 1910. Tudo era radicalmente novo. Não se tratava, portanto, de imaginar alterações ou aperfeiçoamentos em relação à cidade já existente, e sim de prever a construção de outra em seu lugar. E, para tanto, a cidade que lhe servia de parâmetro, primeiro a copiar, depois a superar, já não era Paris, mas Nova York.

Nessa edição extraordinária da *PBT*, tal como no primeiro número da *Revista da Semana*, foi publicado também um texto que auxiliava a compreensão das ilustrações. Assinado por Enrique Vera y Gonzáles, o artigo é igualmente dedicado a descrever a Buenos Aires do bicentenário. Em 1904, o autor já havia publicado um livro com temática semelhante, intitulado *La estrella del sur*, alcunha pela qual se referia à cidade de Buenos Aires, que no futuro seria a capital não apenas da República Argentina, mas de toda a Confederação Latino-americana. Seis anos mais tarde, na crônica da *PBT*, o autor deixaria de lado essa fantasia geopolítica e se debruçaria mais precisamente sobre os avanços tecnológicos e seus impactos sobre a vida urbana.¹⁵ Desse modo, apresenta a Buenos Aires de 2010 como uma cidade habitada por 40 milhões de pessoas, que viveriam em arranha-céus com até uma centena de andares, transitariam pelos ares em pequenos aeroplanos ou em avenidas de até 1 km de largura que, por isso, estariam adaptadas ao tráfego dos automóveis do futuro, que poderiam chegar à velocidade de até 500 km/hora.

De acordo com a análise da arquiteta argentina Margarita Gutman (2011), esta Buenos Aires que rivalizava com Nova York, vertical e cinzenta, era, sobretudo, fruto da imaginação “plebéia”. Representava um exemplo entre as noções de cidade do futuro que circulavam através de artigos, anedotas, desenhos e caricaturas publicadas nas revistas ilustradas editadas na capital argentina nas primeiras décadas do século XX; enquanto Paris permanecia no horizonte de arquitetos e urbanistas. Contudo, pode ser útil ressaltar que, na Buenos Aires de 1910, o ideal de reforma urbana caracterizado pela construção de parques e

¹⁵ Para uma comparação entre as ideias de futuro presentes no livro de Enrique Vera y Gonzáles publicado em 1904, sua versão ilustrada de 1907 e o artigo publicado na *PBT* em 1910 ver: GUTMAN, Margarita. “Anticipando bicentenários: Imágenes centenarias del futuro”. In: *Construir Bicentenários: Argentina*. Observatorio Argentina/The New School University y Caras y Caretas. Buenos Aires, 2005.

passeios, de suntuosos prédios públicos e privados, pelo embelezamento e saneamento dos bairros da cidade e pela abertura de avenidas ao estilo parisiense era algo que já se havia consolidado, enquanto no Rio de Janeiro de 1900 tais reformas eram ainda um anseio.



Figuras 2 e 3

Anônimo

La vida moderna, 30 de março de 1910



Figura 4
Arturo Eusevi
PBT, 25 de maio de 1910

Entre as imaginações relativas ao futuro das cidades de Buenos Aires e do Rio de Janeiro, existiram aquelas que abdicaram por completo das características históricas da cidade, tal como esta Buenos Aires de Arturo Eusevi [figura 4]; e as que buscaram reafirmar os espaços já consagrados como seus principais “cartões-postais”, fartamente pintados, fotografados e descritos textualmente ao longo do século XIX, tais como a Plaza de Mayo e os edifícios do seu entorno [figuras 2 e 3], e a paisagem da baía de Guanabara [figura 1]. Algumas características comuns, contudo, devem ser observadas. Primeiramente, a apresentação do futuro a partir de paisagens urbanas, com a identificação deste meio como o local onde se observariam as transformações. Depois, a ideia de que o futuro das duas cidades era algo que poderia ser concebido e organizado inclusive por meio de fotomontagens, e não apenas nas pranchetas de arquitetos e urbanistas. Além

disso, podemos observar que estas projeções foram divulgadas nos periódicos como parte do conjunto de reflexões visuais e verbais a respeito da comemoração de acontecimentos passados: em todas estas imagens, se tratava de traçar um prognóstico das cidades no momento em que se comemoraria o próximo centenário, do descobrimento do Brasil, no ano 2000, e da independência argentina, em 2010.

As festividades pelo centenário de datas tomadas como grandes marcos da história nacional foram frequentes neste período praticamente em todo o mundo ocidental. Durante as comemorações se erguiam monumentos, se editavam álbuns e se realizavam exposições nacionais e universais. As celebrações ajudavam a situar o presente numa etapa importante de ligação entre o passado e o futuro. Do mesmo modo que a própria passagem do século instigava diversas reflexões sobre o ontem e o amanhã. A construção simultânea do futuro e do passado evidenciava o valor da perspectiva histórica para a produção de sentido no presente, e a frase exposta na fachada do Liceu de Artes e Ofícios durante a Exposição Industrial de 1900, no Rio de Janeiro, condensava bem esta ideia, ao definir aquele momento como o de “comemorar as épocas gloriosas” do passado e, ao mesmo tempo, de incentivar no presente a construção do futuro, ao “despertar a vontade dos grandes empreendimentos”.

2.3

O presente de duas cidades modernas e o futuro representado pela reforma urbana

A QUESTÃO Capital está na ordem do dia. Tempo houve em que na República Argentina não se falou de outra cousa. Lá, porém, não se tratava de trocar a capital da província de Buenos Aires por outra, mas de tirar à cidade deste nome o duplo caráter de capital da província e da República. Um dia resolveram fazer uma cidade nova La Plata, que dizem ser magnífica, mas que custou naturalmente empréstimos grossos.

Entre nós, a questão é mais simples. Trata-se de mudar a capital do Rio de Janeiro para outra cidade que não fique sendo um prolongamento da Rua do Ouvidor. Convém que o Estado não viva sujeito ao botão de Diderot, que matava um homem na China. A questão é escolher entre tantas cidades. A ideia legislativa até agora é Teresópolis; assim se votou ontem na assembléia. Era a do finado capitalista Rodrigues, que escreveu artigos sobre isso. Grande *viveur*, o Rodrigues! Em verdade, Teresópolis está mais livre de um assalto, é fresca, tem terras de sobra, onde se edifique para oficial, para legislar e para dormir.

(...)

Não há dúvida de que uma capital é obra dos tempos, filha da história. A história e os tempos se encarregarão de consagrar as novas. A cidade que já estiver feita,

como no Estado do Rio, é de esperar que se desenvolva com a capitalização. As novas devemos esperar que serão habitadas logo que sejam habitáveis. O resto virá com os anos.¹⁶

“Uma capital é obra dos tempos, filha da história”, afirmou Machado de Assis ao analisar, numa crônica publicada na *Gazeta de Notícias*, em janeiro de 1893, a questão da transferência da capital do Estado do Rio de Janeiro de Niterói para uma cidade que estivesse menos sujeita às conturbações que marcaram o Rio de Janeiro durante a primeira década republicana. Devido à Revolta da Armada (1893-94), as margens da Baía de Guanabara não pareciam, segundo os debates parlamentares aos quais Machado se refere, os locais mais adequados naquela ocasião para “oficiar, legislar, ou para dormir”. A cidade escolhida para tal função não foi Teresópolis, mas Petrópolis, que se manteve como capital do Estado até 1902, quando a instabilidade que caracterizou a década anterior havia se dissipado.

Contudo, ao afirmar que uma capital não se fazia simplesmente por leis e decretos, e sim através do curso da história, Machado não se referia apenas ao caso do Estado do Rio de Janeiro, mas também à questão da transferência da capital da jovem República Brasileira – então, a cidade do Rio de Janeiro – para uma cidade que viria a ser construída no planalto central do Brasil, prevista no 3º artigo da Constituição promulgada em 1891. A questão da capital brasileira estava, portanto, “na ordem do dia”, tal como esteve para a República Argentina anos antes. Na Argentina, contudo, a capitalização de Buenos Aires tomou um rumo totalmente distinto da descapitalização do Rio de Janeiro, pois, no caso argentino, a cidade de Buenos Aires se tornou a capital nacional, enquanto coube à província a construção de uma nova capital, La Plata, erguida num local ainda “sem história”.

Se compararmos a relação entre a cidade e o país para os casos do Rio de Janeiro e de Buenos Aires na passagem do século XIX para o XX, veremos que parece ter ocorrido um movimento inverso nas duas cidades-capitais: enquanto, em Buenos Aires, a nação passava a ocupar mais fortemente uma cidade que havia se mantido rebelde a este enlace; no Rio, a cidade parecia começar a escapar

¹⁶ Machado de Assis. “A semana”. *Gazeta de Notícias*, 22 de janeiro de 1893.

da nação com a qual havia estabelecido uma união de longa data¹⁷. Na verdade, o domínio do Rio de Janeiro sobre o restante do país é anterior, até mesmo, à formação do Brasil enquanto Estado independente pós 1822. Pois a cidade, pelo menos desde a transferência da capital da Colônia em 1763 e, principalmente, desde a instalação da Corte Portuguesa em 1808, foi chamada a exercer o controle político português sobre os demais territórios, domínio que foi continuado pelos grupos dirigentes que controlaram os processos de emancipação política e de conformação nacional. Isto é, essa união de longa data precede a própria existência do Brasil enquanto Estado Nacional.

O Rio de Janeiro foi o núcleo incontestável – embora não incontestado – de um poder político nacional fortemente centralizador ao longo de todo o século XIX, e apenas com o fim do Império e a implantação da República, em 1889, essa centralidade da capital seria abalada. A cidade, que havia sido o lugar por excelência da formulação de políticas em nível nacional, passava a ter esse papel histórico cada vez mais enfraquecido diante da ampliação do poder político dos Estados, principalmente de São Paulo, cuja proeminência econômica também crescia aceleradamente. E a partir do que foi determinado pela primeira Constituição republicana, a cidade do Rio de Janeiro seria mantida como capital federal apenas enquanto não ocorresse a transferência das autoridades nacionais para a cidade a ser erguida no interior do país. O que se concretizaria bem mais tarde, em 1960, com a fundação de Brasília.

O clima de tensão e instabilidade marcou os primeiros anos da República, quando as ruas do Rio de Janeiro foram palco de várias rebeliões; a diminuição da força política da cidade, e do Estado homônimo, frente à decadência da produção cafeeira fluminense, e do fim do sistema escravista que lhe havia servido de sustentação; a ascensão do café do oeste paulista a partir da década de 1870 e do avanço do poder político e econômico, sobretudo, de São Paulo e Minas Gerais; o projeto de transferência da capital federal para o interior do país; tudo isso afetava a posição consolidada do Rio de Janeiro frente à nação. Ainda assim, continuava-se afirmando que a cidade nunca perderia seu valor simbólico, cuja importância

¹⁷ Para uma análise do avanço do controle metropolitano sobre o Rio de Janeiro no período colonial, bem como o esvaziamento da autonomia da cidade frente às questões nacionais pós-independência, tanto durante o período imperial quanto republicano, ver: RODRIGUES, Antônio Edmilson M., “Em algum lugar do passado: cultura e história na cidade do Rio de Janeiro”. In: AZEVEDO, André Nunes de (org.). *Anais do Seminário Rio de Janeiro: capital e capitalidade*. Departamento Cultural/ NAPE/DEPEXT/ UERJ, 2002.

como praça comercial, bem como de suas paisagens naturais e espaços urbanos historicamente a consagraram como imagens simultaneamente locais e nacionais.

Em outra crônica publicada em junho de 1896, na mesma sessão da *Gazeta de Notícias*, Machado de Assis garantiu que o próprio Rio de Janeiro não teria feito questão de permanecer como capital da União, visto que não houve efetivamente um esforço contrário à determinação constitucional. Tal função político-administrativa interessaria menos aos seus habitantes do que o fato de a cidade continuar exercendo o papel de “nossa Nova York”, nossa “grande metrópole comercial”.

A conclusão é que o Rio de Janeiro, desde princípio, achou que não devia ser capital da União, e este voto pesa muito. É o decapitado *par persuasion*. Assim é que temos contra a conservação da capital além do mais, o beneplácito do próprio Rio de Janeiro. Ele será sempre, como disse um deputado, a nossa Nova York. Não é pouco; nem todas as cidades podem ser uma grande metrópole comercial. Não levarão daqui a nossa vasta baía, as nossas grandezas naturais e industriais, a nossa Rua do Ouvidor, com o seu autômato jogador de damas, nem as próprias damas. Cá ficará o gigante de pedra, memória da quadra romântica, a bela Tijuca, descrita por Alencar em uma carta célebre, a Lagoa de Rodrigo de Freitas, a Enseada de Botafogo, se até lá não estiver aterrada, mas é possível que não; salvo se alguma companhia quisesse introduzir (com melhoramentos) os jogos olímpicos, agora ressuscitados pela jovem Atenas... Também não nos levarão as companhias líricas, os nossos trágicos italianos, sucessores daquele pobre Rossi, que acaba de morrer, e apenas os dividiremos com S. Paulo, segundo o costume de alguns anos. Quem sabe até se um dia...¹⁸

O Rio de Janeiro se manteria como um centro de gravitação mercantil e cultural, e daqui não se levaria a Baía de Guanabara, o Gigante de Pedra¹⁹, a Tijuca, a Rua do Ouvidor, o jogo de damas, nem as companhias líricas – estas, sendo divididas com a cidade de São Paulo, embora não perdidas para ela. E, tal como havia observado já na crônica de 1893, ainda que perdesse o Supremo Tribunal de Justiça, o Rio de Janeiro manteria, contudo, a Câmara Municipal e, por esse motivo, advertiu: “ponhamos também os melhoramentos projetados na cidade. São muitos, e creio haver boa resolução de levar a obra ao cabo. Oxalá não desanimem os poderes do município”²⁰. Capital federal ou não, sua observação é a que o Rio merecia, por parte das autoridades municipais, atenção

¹⁸ Machado de Assis. “A semana”. *Gazeta de Notícias*, 7 de junho de 1896.

¹⁹ Expressão pela qual é também conhecido o Pão de Açúcar.

²⁰ Machado de Assis. “A semana”. *Gazeta de Notícias*, 22 de janeiro de 1893.

para a necessidade de melhoramentos. E tais ponderações são interessantes porque nos permitem abordar a lógica da urbe *apesar* da nação.

De modo que a atenção dedicada à constituição do moderno não apenas no Rio de Janeiro, como também em Buenos Aires, provavelmente se relacionava mais à capitalidade das duas cidades do que ao fato de exercerem propriamente a função de sede das autoridades nacionais. A conceituação de capitalidade apresentada por André Azevedo parece corresponder ao que Machado apresentou nessas duas crônicas publicadas na *Gazeta de Notícias*.

Por capitalidade entendo um fenômeno tipicamente urbano que se caracteriza pela constituição de uma esfera simbólica originada de uma maior abertura a novas ideias por parte [de] uma determinada cidade, o que confere a esta um maior cosmopolitismo relativo às suas congêneres e uma maior capacidade de operar sínteses a partir das diversas ideias que recepciona. Este conjunto simbólico, que se desenvolve nas vicissitudes das experiências históricas vividas por esta urbe, identifica a cidade como espaço de consagração dos acontecimentos políticos e culturais de uma região ou país, tornando-a uma referência para as demais cidades e regiões que recebem a sua influência. Esta esfera simbólica evolui, sendo redimensionada ao sorver novas experiências, constituídas e constituidoras da tradição da urbe. (Azevedo, 2002, p. 45)

Talvez não apenas por ser ainda a sede do poder político nacional, mas por essa função simbólica da capitalidade, o Rio de Janeiro continuasse funcionando como o maior representante da nação. Tal função, para muitos observadores, impunha importantes obrigações à cidade-capital em relação ao restante do país, sendo o seu exemplo decisivo, para o bem e para o mal. Segundo as palavras expostas por Gonzaga Duque, numa crônica publicada na *Kosmos*, em fevereiro de 1905:

Quem diz França diz Paris, Londres é a Inglaterra, Berlim a Alemanha, como Viena é a Áustria. As capitais das nações têm, do mesmo modo que seus pleni-potenciários, obrigações imprescindíveis. Se esses devem reunir as qualidades morais aos mais finos dotes do espírito para honrarem suas bandeiras, àquelas exigem-se aspecto e costumes que não humilhem seus povos.²¹

Caberia à cidade dar o exemplo, para fora e para dentro, de que se caminhava rumo ao progresso, e de que seu povo não seria “humilhado” por aspectos e costumes que lhes desonrasse. Afirmção semelhante pode ser verificada também no discurso de posse do presidente Rodrigues Alves, quando este anunciou a

²¹ Gonzaga Duque. “A queda dos muros – a rua Sete de Setembro”. *Kosmos*, fevereiro de 1905.

reforma da capital brasileira como uma das grandes metas de seu governo, por considerá-la condição primordial para o desenvolvimento de todo o país:

Aos interesses da imigração aos quais depende em máxima parte o nosso desenvolvimento econômico, prende-se a necessidade de saneamento desta capital, trabalho sem dúvida difícil porque se filia a um conjunto de providências, a maior parte das quais de execução dispendiosa e demorada. É preciso que os poderes da República, a quem incumbe tão importante serviço, façam dele a sua mais séria e importante preocupação, aproveitando todos os elementos de que puderem dispor para que se inicie o caminho. 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. (“O manifesto inaugural à nação”. *Correio da Manhã*. 16 de novembro de 1902. *Apud*. Azevedo, 2003, p. 187)

Ao apresentar as obras de saneamento para o Rio de Janeiro, Rodrigues Alves referiu-se aos interesses de desenvolvimento sócio-econômicos, a atração de atividades produtivas, de trabalhadores imigrantes e de capitais internacionais. A reforma do porto e a construção de três grandes avenidas destinadas a facilitar a comunicação entre a região portuária e diversos pontos da cidade foram empreendimentos que ficaram a cargo da administração federal. Sob o comando do Ministro da Indústria, Comércio, Viação e Obras Públicas, Lauro Müller, foram construídas a Avenida Central – rebatizada, em 1912, como Avenida Rio Branco –, que ligaria o porto à cidade velha e à zona sul; e as avenidas do Cais, – atual Rodrigues Alves –, e do Mangue – hoje, Francisco Bicalho –, que facilitariam o acesso a bairros como São Cristóvão e Caju. Para comandar a Diretoria Geral de Saúde Pública, foi nomeado o médico sanitarista Oswaldo Cruz. O engenheiro Francisco Pereira Passos foi o escolhido pelo presidente para assumir a prefeitura do Rio de Janeiro.

O Rio de Janeiro, que recebeu a malfazeja alcunha de “túmulo de estrangeiros”, teria, segundo o novo Presidente, os elementos necessários para reverter essa situação e se tornar o centro mais notável “de atração de braços, de atividades e de capitais dessa parte do mundo”. É provável que com “essa parte do mundo” tenha se referido à América do Sul, região que nas últimas décadas do século XIX assistiu a um intenso processo de modernização, acompanhado pelo aumento das imigrações e da circulação comercial, processo ao qual Buenos Aires esteve à frente das outras cidades da região.

De modo distinto do que ocorreu no Brasil em relação ao Rio de Janeiro, na Argentina, a importância, tanto histórica e simbólica, quanto populacional e econômica de Buenos Aires motivou sucessivos conflitos entre autoridades nacionais e provinciais pelo domínio da proeminente cidade ao longo da conturbada história da formação do Estado Nacional, marcada por uma série de guerras civis ao longo do século XIX. Em diversos momentos de tentativa de instituir uma centralização nacional propôs-se, sem sucesso, a capitalização de Buenos Aires, que se manteve contrária à ideia de que deveria se tornar a sede oficial dos poderes nacionais.

Em 1826, durante a presidência de Bernardino Rivadavia (1826-27), foi sancionada a primeira lei que declarava Buenos Aires capital da República. Tal determinação acabou não se cumprindo devido a uma série de conflitos externos, representado pela guerra com o Brasil pelo domínio do atual Uruguai; e também por disputas internas, devidas, de um lado, às práticas centralistas adotadas por Rivadavia e, de outro, pelos termos desvantajosos com os quais assinava a Conversão Preliminar de Paz com o Brasil, em 1827, gerando contestações imediatas. Diante da dificuldade de lidar com tais conflitos, Rivadavia renunciou à presidência, sendo sucedido por Vicente López y Planes; mas, em poucos meses, o próprio cargo seria extinto, e muitos anos se passariam até que fosse criado novamente. Seguiram-se décadas nas quais as províncias se mantiveram independentes, sem que, com isso, se superassem definitivamente os antagonismos entre Buenos Aires e as demais províncias, nem os embates entre federais e unitários. Em 1831, diversas províncias firmaram um acordo para que Juan Manuel de Rosas, governador de Buenos Aires desde 1829, assumisse o comando da política externa e, em 1835, com sua segunda vitória eleitoral, este passaria a exercer um poder efetivamente ditatorial.

Devido a uma nova tentativa de capitalização de Buenos Aires em 1852, após a queda de Rosas e a reorganização da Confederação Argentina, agora, sob uma Constituição Nacional (1853), a província decidiu se declarar um Estado autônomo. Buenos Aires recusou-se a aderir à Confederação justamente por não aceitar que a cidade se tornasse a sua capital e que, graças a isso, fossem nacionalizados os rendimentos alfandegários resultantes das atividades portuárias. Em 1862, após uma série de batalhas entre forças nacionais e portenhas, Buenos Aires se reincorporou a agora República Argentina, quando foi firmado um acordo

paliativo, determinando que a cidade abrigasse provisoriamente as autoridades nacionais, enquanto seriam analisadas as possibilidades de estabelecer a capital federal em outra cidade; entre as quais, Rosario foi a mais seriamente cogitada.

Contudo, em 1880, a questão da capital parecia estar longe de encontrar uma solução definitiva, e as eleições para a sucessão de Nicolás Avellaneda (1874-1880) na presidência da República acenderam ainda mais os ânimos. Na eleição concorreu, de um lado, o candidato apoiado por Avellaneda, Julio Roca, de Tucumán, Ministro de Guerra e Marinha, herói da Conquista do Deserto, símbolo da força da unidade nacional e territorial; do outro, Carlos Tejedor, portenho, governador da província de Buenos Aires, contrário à capitalização. Mesmo antes da vitória de Roca sobre Tejedor, forças nacionais e provinciais chegaram a se enfrentar em combates armados e, após as eleições, deflagrou-se um levante provincial que envolveu cerca de 20 mil homens (Cf. Scobie, 1977, p. 139). As tropas nacionais conseguiram sufocar a revolta em junho e, em setembro, já no último mês da presidência de Avellaneda, foi sancionada a lei de federalização de Buenos Aires, colocando fim à disputa que havia marcado a história argentina desde a independência. Julio Argentino Roca, ao tomar posse como presidente da República pela primeira vez (1880-1886) – sua segunda presidência se daria entre 1898 e 1904 –, trataria de concretizar o lema de seu governo: “paz e administração”.

A província de Buenos Aires ganharia, em 1882, uma nova capital, La Plata, construída segundo os mais modernos preceitos de urbanização. E, em Buenos Aires, se iniciaria um período de implementação de reformas urbanas modernizadoras, cujo esforço primordial se identifica, sobretudo, a partir dos projetos de Torcuato de Alvear – que se tornou conhecido, com ou sem razão, como o “Hausmann argentino”. Durante o período em que presidiu a Comisión Municipal (1880-1883) e, a seguir, quando se tornou o primeiro intendente da municipalidade de Buenos Aires, cargo que exerceu por dois mandatos consecutivos (1883-85/1885-87), foram realizadas medidas tais como: o alargamento de diversas ruas; a construção ou a recuperação de várias praças e passeios; a reforma de cemitérios; a regulamentação de matadouros e de mercados de abastecimento; a fundação da Assistência Pública; a construção e reforma de hospitais; a implantação da vacinação obrigatória contra a varíola; entre outras iniciativas que envolviam a salubridade e o embelezamento da cidade. Somam-se a essas

medidas, duas obras que reforçariam ainda mais o apelo simbólico de sua praça fundacional: a unificação da Plaza de la Victoria e da Plaza 25 de Mayo, com a demolição da Recova Vieja, em 1884, configurando a atual Plaza de Mayo; além do projeto de construção de um moderno bulevar leste-oeste que ligaria a Plaza de Mayo e a Plaza Lorea (hoje, Plaza del Congreso): a futura Avenida de Mayo, inaugurada em 1894.

A primazia do projeto modernizador aplicado à capital argentina chamou a atenção de vários contemporâneos brasileiros, que, com frequência, observaram-na com tom de inveja e rivalidade: “a supremacia de Buenos Aires é devida apenas à ignorância do Rio de Janeiro, a sua glória alimenta-se com a nossa vergonha”, afirmou um cronista d’*O Malho*, numa edição de 13 de junho de 1903 (*Apud* Brenna, 1985, p. 68). Os exemplos de críticas àquilo que era visto como o atraso do Rio de Janeiro, para os quais se tomava como ponto de comparação o que era tido como os sucessos de Buenos Aires, foram numerosos neste período. Ainda que na imaginação carioca o horizonte de futuro fosse, em longo prazo, quicá, a superação da própria Paris; ver-se, no presente, em situação desvantajosa em relação à vizinha sul-americana, era motivo constante de indignação.

O cronista e poeta Olavo Bilac, que fez parte da comitiva que acompanhou o presidente brasileiro Campos Sales numa viagem oficial a Buenos Aires, em outubro de 1900 – ocasião em que retribuiu a visita feita no ano anterior por Julio Roca, que então exercia seu segundo mandato como presidente da República Argentina – comparou as duas cidades em várias crônicas publicadas logo após a viagem. Nesta, publicada em 18 de novembro daquele ano, na *Gazeta de Notícias*, ao dirigir-se a sua amada Sebastianópolis, – como costumava chamar o Rio de Janeiro – lamentou a “torpe inércia” que fazia com que uma cidade privilegiada pela natureza se encontrasse em tal estado de desleixo, enquanto sua vizinha Buenos Aires, para a qual a natureza foi uma “implacável madrasta”, se fazia uma grande cidade graças apenas a sua força de vontade:

Quem um dia te disse que és a primeira capital da América do Sul zombou da tua ingenuidade e injuriou duramente os teus cabelos brancos; mais te ama quem francamente te diz que és uma cidade de pardieiros, habitada por analfabetos. Ah! Quando um dia, do teu seio fecundo, surgir o homem fadado a reformar-te, o Torcuato de Alvear designado pelo destino para o mister glorioso de te curar da laxeira e de te infundir novo sangue – então tu serás a primeira capital, já não da América do Sul, mas de todo o mundo; e os teus filhos de então, vendo nos álbuns

de arte retrospectiva as tuas ruas e as tuas casas de hoje, perguntarão assombrados como pôde um povo viver por tanto tempo atolado em tão torpe inércia! Tu és a filha amada da natureza, para te fazer feliz, a Sorte quis abrigar-te à sombra do veludo verde das mais belas montanhas da terra, e estendeu a teus pés o tapete ondulado das mais formosas águas e abriu sobre ti a glória fulgurante do mais lindo pedaço do firmamento. *Para Buenos Aires a natureza foi uma seca e implacável madrasta*: deixou-a como uma órfã, abandonada e triste, na torturante melancolia de uma planície infinita, sem a sombra de um outeiro, sem a frescura de uma sebe verde, com os pés banhados na água lodosa de um rio escasso. *E tudo quanto a deserdada hoje possui é obra de sua coragem, de seu desesperado esforço, do seu rude labor sem tréguas. Quando tu quiseses ser uma cidade decente, que assombro não serás, Sebastianópolis, respondendo com um pouco de trabalho à generosidade com que Deus te tratou?*²² [Grifos meus]

Nesta crônica, Bilac apresentou duas esferas já confrontadas anteriormente a respeito dos aspectos urbanos do Rio de Janeiro e de Buenos Aires: a exuberância da natureza carioca, que a tornava uma cidade bela apesar da sua insuficiente urbanização; e o empenho bonaerense, capaz de construir uma cidade bela apesar da ausência de atributos exuberantes em sua paisagem natural. Em março de 1882, no diário argentino *El Nacional*, havia sido publicada uma tradução para o espanhol de um artigo divulgado no Brasil, no *Jornal do Commercio*, no qual Alfredo Caramate confrontou estas duas esferas quando tratou de descrever suas impressões ao chegar a Buenos Aires. Ao mesmo tempo em que o articulista teceu grandes elogios à arquitetura da região central da cidade, lamentou a ausência de pitoresquismo e de uma vegetação rica que circundasse essa rica arquitetura do centro, concluindo que, “si pudiéramos unir el centro de Buenos Aires con los alrededores del Río e hiciésemos con ese conjunto una ciudad, sería ella la más bella de la América del Sur y tal vez de la Europa”²³. Em 1900, Bilac assinalava uma apreensão semelhante, mas, dessa vez, sem sugerir uma bricolagem imaginária das melhores partes de cada uma, de modo a montar uma cidade bela a partir da união entre arquitetura e natureza, entre esforço humano e benção divina. Mais interessado numa transformação efetiva da cidade, Bilac propunha que o Rio de Janeiro agradecesse sua “sorte” com “um pouco de trabalho”.

Ao se referir às reformas urbanas empreendidas entre as décadas de 1850 e 1870 em Paris por Georges Eugène Haussmann, nomeado prefeito da capital

²² Olavo Bilac. “Chronica”. *Gazeta de Notícias*. 18 de novembro de 1900.

²³ “Buenos Aires”. *El Nacional*. 17 de março de 1882. Tradução de artigo de Alfredo Caramate, publicado no periódico brasileiro *Jornal do Commercio*, s/d.

francesa por Napoleão III, Walter Benjamin observou que o desejo de dirigir a modernidade urbana através da noção de reforma da cidade, partiu do pressuposto que a retificação das ruas, o saneamento e a iluminação públicas eram muito mais do que obras de construção civil, realizadas à pá, enxada e alavancas. Para uma ideia de condução da modernidade fundamentada na proposta de se reformar a cidade, o arrasamento do que anteriormente estava estabelecido parecia se apresentar como condição necessária para a construção do novo. As grandes cidades modernas se fariam na medida em que se desenvolvessem os meios de destruição que promoveriam a extinção do que não mais convinha num espaço urbano modernizado. Isto quer dizer que, nesse percurso, tão importante quanto erguer seria pôr abaixo. Desse modo, a reforma urbana representaria uma espécie de atalho na direção do porvir e, ao passo que derrubava os vestígios do passado, construía poderosas imagens do futuro.

A cidade de Paris ingressou neste século sob a forma que lhe foi dada por Haussmann. Ele realizou sua transformação da imagem da cidade com os meios mais modestos que se possa pensar: pás, enxadas, alavancas e coisas semelhantes. Que grau de destruição já não provocaram esses instrumentos limitados! E como cresceram, desde então, com as grandes cidades, os meios de arrasá-las! Que imagens do porvir já não evocam! (Benjamin, 1989, p. 84)

Ao mesmo tempo em que reconhecia o poder transformador destes modestos instrumentos empregados nas obras executadas em Paris durante a gestão de Haussmann, Benjamin caracterizou tais obras como transformações da imagem da cidade. Contudo, com isso não quis dizer que a única coisa que estava realmente se transformando era os aspectos materialmente visíveis da urbe, fossem os quarteirões demolidos, ou os bulevares, praças e edifícios construídos em seu lugar. Transformar a imagem da cidade seria, na verdade, um meio poderoso de modificar simultaneamente, ou até antes, o modo como os habitantes a imaginavam e a sentiam.

No início da década de [18]50, a população parisiense começou a aceitar a ideia de uma grande e inevitável expurgação da imagem urbana. Pode-se supor que, em seu período de incubação, essa limpeza fosse capaz de agir sobre uma fantasia significativa com tanta força, se não mais, quanto o espetáculo dos próprios trabalhos urbanísticos. (Ibid., p. 85)

Mesmo antes do início das obras que transformariam a cidade, período ao qual Benjamin caracterizou como de “incubação”, a expectativa de que naquele

espaço uma grande mudança estava sendo gestada poderia instigar mais a imaginação dos seus habitantes do que as reformas propriamente ditas. Embora, por razões evidentes, essas obras não tivessem um caráter de “limpeza” para aqueles habitantes que foram empurrados para os subúrbios ou para regiões que, ainda que próximas ao centro, não haviam sido reivindicadas para a construção de novos espaços públicos ou privados, ou para a especulação imobiliária. Lugares que continuariam carecendo de serviços como iluminação, água e esgoto – no Rio de Janeiro, as primeiras favelas surgidas em morros próximos às áreas centrais são exemplos disso; e, em Buenos Aires, as moradias construídas nas margens inundáveis do Rio da Prata e do Riachuelo, ou em meio aos lixões localizados nos arredores da cidade, que por vezes chegaram a constituir “bairros” inteiros, como no caso do *Barrio de las Ranas*.

Possivelmente devido às consequências tais como a intensificação da segregação espacial e dos contrastes sociais, seja bastante recorrente a noção de que as reformas urbanas empreendidas na passagem do século XIX para o XX modificaram apenas as formas superficiais da cidade e promoveram uma redistribuição geográfica das mesmas hierarquias sócio-econômicas, sem que as reformas viessem acompanhadas de verdadeiras transformações políticas e sociais. Segundo tal apreensão, as mudanças implantadas através das reformas urbanas poderiam representar dois propósitos: encobrir com uma espécie de máscara modernizante a mesma velha sociedade, dominada pelas mesmas elites de sempre; ou o desejo absurdo ou ingênuo de construir uma Paris na América do Sul. Tais críticas se encontram tanto em observadores contemporâneos aos períodos das reformas, intelectuais céticos em relação ao poder transformador de tais empreendimentos; como também em diversos estudiosos posteriores, historiadores que interpretaram a modernização das cidades como parte de um conjunto de estratégias de manutenção do poder por parte das elites dirigentes, que se utilizaram do discurso do progresso como um instrumento de dominação²⁴.

²⁴ Em sua tese de doutorado, André de Azevedo (2003) observa que a interpretação do progresso como uma ideologia de dominação das elites, foi um traço da historiografia brasileira dos anos 1980, analisando os seguintes trabalhos: SALLES, Iraci Galvão. *Trabalho, progresso e sociedade civilizada*. São Paulo, Hucitec, 1986; TURAZZI, Maria Inez. *A euforia do progresso e a imposição da ordem*. Rio de Janeiro: COPPE/ São Paulo: Marco Zero, 1989; e NEVES, Margarida de Souza. *As vitrines do progresso*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 1986. Além dos trabalhos citados por Azevedo, ver também: ABREU, Maurício de Almeida. “Da habitação ao habitat: a questão da habitação popular no Rio de Janeiro e sua evolução”. *Revista Rio de Janeiro*, v. 1, nº 2, jan./abr. 1986. CARVALHO, Lia de Aquino. *Contribuições ao estudo das habitações populares: Rio de*

Veremos no próximo capítulo que imagens da pobreza urbana também foram temas de enfoque para diversos fotógrafos, tomadas, em alguns casos, como cenas da degradação social, em outros, como retratos pitorescos de uma cidade caleidoscópica, apresentadas como cenas características e curiosas, próprias a cada cidade retratada. A denúncia dos males de uma modernização que gerava contradições profundas, marginalização e pobreza tardaria ainda a se fazer presente na fotografia latino-americana²⁵, assim como a apreensão dessas contradições como imagens de uma expressiva riqueza cultural gerada justamente pela mescla racial e cultural num contexto de marginalização. Por ora, vale assinalar que o projeto modernizador levado a cabo através das reformas urbanas, abertamente elitista e excludente, talvez não se caracterizasse prioritariamente pelo rechaço em relação às necessidades das classes mais baixas da sociedade, mas pelo seu caráter ideal e exemplar, iluminista e prospectivo.

Tanto no caso de Buenos Aires quanto do Rio de Janeiro, a reforma de seus portos, a abertura de avenidas, a ampliação das redes de água potável e esgoto, bem como de iluminação e transporte, a normatização das condições de higiene das moradias coletivas e da distribuição de alimentos, entre outras medidas, importavam tanto quanto projetar uma imagem moderna e civilizada para a cidade através, inclusive, de fotografias, como veremos a seguir. A partir do entendimento do próprio tempo como um período de transição, a consciência de que sua construção como cidade moderna assentava-se sobre a busca de algo que não se tinha no presente, mas que se vislumbrava em relação ao futuro, impulsionava os empreendimentos de cunho modernizador. E, evidentemente, não se tratava apenas de superar os traçados viários coloniais, como também de incorporar ex-escravos e imigrantes como cidadãos, de erradicar doenças, de normatizar práticas de comércio e moradia, de disciplinar o trabalho, o lazer e os costumes.

Janeiro: 1866-1906. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, 1995. ROCHA, Oswaldo Porto. *A era das demolições: cidade do Rio de Janeiro: 1870-1920*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, 1995.

²⁵ Para uma reflexão sobre o caráter dicotômico das imagens de grandes cidades da América Latina na produção de fotografos latino-americanos a partir da década de 1970, que estiveram empenhados em mostrar as contradições entre desenvolvimento urbano e iniquidade social, ver: SÁNCHEZ, Brenda Úrsula Iglesias. “¿Para verte mejor América Latina! Imágenes dicotómicas de la ciudad a través de la fotografía contemporánea”. In: *Memoria y Sociedad*. Nº 33. Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 2012.

Para tanto, os “bons exemplos” oferecidos aos cidadãos através da convivência em novos e embelezados espaços urbanos, a expansão da rede pública de ensino, e até mesmo a imposição pela lei, de comportamentos “civilizados” e de cuidados com a saúde, foram bandeiras que o poder público tomou para si. Nesse sentido, podemos citar as leis de vacinação obrigatória, que deveriam ser aplicadas na população em seus domicílios, aprovada primeiramente em Buenos Aires, em 1886, durante a gestão de Torcuato de Alvear; e, em 1904, no Rio de Janeiro, durante a prefeitura de Pereira Passos. Além dos códigos e posturas municipais que normatizavam desde os locais onde poderiam ser expostos os varais de roupas, até o tipo de bandeja e de carrinhos com os quais os vendedores ambulantes poderiam vender mercadorias para a população.

Olavo Bilac, que na crônica escrita para *Gazeta de Notícias* ao retornar de Buenos Aires, em 1900, havia suplicado “Quando aparecerás tu, Providência desta terra, Alvear da cidade carioca?!”²⁶, foi um defensor fervoroso da atuação de Pereira Passos no sentido de “civilizar” os costumes dos habitantes do Rio de Janeiro. Garantindo que a transformação da cidade dependia não apenas do novo que se construía, mas, especialmente, do velho que se extinguiu. A este “velho”, identificou tanto elementos da aparência material da cidade, suas ruas, largos e edifícios, quanto dos hábitos da população carioca. Na “Chronica” de março de 1904 da *Kosmos*, por exemplo, Bilac caracterizou os cordões do carnaval carioca como deploráveis cortejos eróticos, verdadeiras bacanais escandalosas cuja existência, em pleno espaço público, deveria ser abolida numa cidade a qual se pretendia civilizar. Revoltado com a tolerância em relação a esta festa que lhe parecia quase demoníaca, Bilac, contudo, encerra a crônica, conforme suas palavras, “com algumas linhas de alegria e esperança”, ao anunciar o início das obras de demolição dos edifícios desapropriados para a abertura da Avenida Central:

Há poucos dias, as picaretas, entoando um hino jubiloso, iniciaram os trabalhos da construção da Avenida Central, pondo abaixo as primeiras casas condenadas. Bem andou o governo, dando um caráter solene e festivo à inauguração desses trabalhos. Nem se compreendia que não fosse um dia de regozijo o dia em que começamos a caminhar para a reabilitação.

No aluir das paredes, no ruir das pedras, no esfarelar do barro, havia um longo gemido. Era o gemido soturno e lamentoso do Passado, do Atraso, do Opróbrio. A cidade colonial, imunda, retrógrada, emperrada nas suas velhas tradições,

²⁶ Olavo Bilac. “Chronica”. *Gazeta de Notícias*. 18 de novembro de 1900.

estava soluçando no soluçar daqueles apodrecidos materiais que desabavam. Mas o hino claro das picaretas abafava esse protesto impotente.

Com que alegria cantavam elas, as picaretas regeneradoras! E como a alma dos que ali estavam compreendiam bem o que elas diziam, no seu clamor incessante e rítmico, celebrando a vitória da higiene, do bom gosto e da arte!²⁷

A respeito da aprovação da lei que regulamentava o projeto da Avenida de Mayo, em outubro de 1884, foi publicado no diário *El Nacional* um artigo que comemorava a notícia, ao mesmo tempo em que tentava convencer seus opositores de que os benefícios que o bulevar traria para toda a cidade de Buenos Aires eram muito superiores se comparados aos prejuízos que a obra traria para alguns donos de edifícios desapropriados. Utilizando palavras tão entusiasmadas quanto às de Bilac a respeito da abertura da Avenida Central, o articulista do jornal argentino – o texto não foi assinado – recorreu a expressões muito semelhantes para assinalar a importância daquela obra:

Armado el Intendente de la ley, y llevado de su genial actividad, no demorará un día en empezar los trabajos. Así que el Poder Ejecutivo la promulgue y una vez expropiadas y pagadas las propiedades comprendidas en el trayecto, empezarán a funcionar la barreta y el pico, sin respetar días ni horas, trabajando desde que apunte el sol hasta que se ponga, para continuar por la noche a la luz de poderosos focos eléctricos hasta que de nuevo asome la aurora.
(...)

Cinco mil obreros tiene aprestados el Intendente y armados de todas las herramientas de demolición para dar comienzo a los trabajos, y apenas promulgada la ley ya sancionada, esas cinco mil herramientas movidas por diez mil brazos vigorosos, empezarán su obra de destrucción, arrasando lo viejo, lo sucio, lo oculto, para remplazarlo por lo nuevo, lo aseado, lo que mirará a la gran avenida por las mil vidrieras que mostrarán a todos lo que el arte y la industria aportan a este gran emporio de riqueza y de lujo.²⁸

É interessante observar que nos dois textos, os instrumentos ligados propriamente ao trabalho de desmontagem e destruição, a picareta e o pé-de-cabra, foram utilizados para criar uma noção do arrasamento do velho, do atraso, da sujeira. E, no caso do artigo publicado no *El Nacional*, os braços – vigorosos – que controlavam as máquinas e ferramentas usadas nas demolições aparecem como um componente a mais para dar dimensão da força das cenas de destruição imaginadas pelo articulista. As picaretas, bem como os braços que as moviam, não só eram os meios com as quais se demoliam os antigos edifícios, a fim de dar

²⁷ Olavo Bilac. “Chronica”. *Kosmos*, março de 1904.

²⁸ “Un boulevard en la calle Victoria”. *El Nacional*, 31 de outubro de 1884. Texto de autoria não identificada.

início à obra de abertura dos dois bulevares, mas pareciam funcionar também como elementos capazes de condensar em si a ideia da transição proposta: arrasar o velho para substituí-lo pelo novo.

2.4

Fotografias de um tempo de transição

A contratação de um fotógrafo com a finalidade de registrar o desenvolvimento de uma obra pública foi uma prática muito frequente desde a segunda metade do século XIX, embora a realização de retratos, tomados em estúdios, permanecesse como o principal ramo de atividade para os fotógrafos profissionais. Ao acompanhar o andamento das obras, registrando desde os engenheiros até os operários que trabalhavam nestas, os equipamentos utilizados, as cerimônias de inauguração e os aspectos gerais dos locais antes, durante e após a conclusão desses trabalhos de construção ou reforma, os fotógrafos atenderam à demanda de que tais obras fossem documentadas, a partir de um meio capaz de promover seu registro e divulgação da maneira considerada, então, a mais irrefutável de que se dispunha.

O uso da fotografia oferecia como vantagem em relação a outros modos de documentação a autenticidade que a sociedade em geral lhe atribuía, o que lhe garantia valor não somente como uma representação visual da realidade – isto é, como um artefato tridimensional criado para representar através de um espaço plástico bidimensional, uma porção da realidade visível –, mas como se esta fosse um tipo de comprovação incontestável daquilo que apresenta em sua superfície visível. A encomenda de fotografias por gestores de obras públicas está profundamente relacionada a esta crença depositada nas fotografias como registros fidedignos de uma dada realidade. Do mesmo modo, para os fotógrafos contratados, a realização dessas imagens deveria produzir uma “documentação fiel e indiscutível”, que atendesse às expectativas daqueles que lhes encomendaram as imagens. Augusto Malta, por exemplo, numa entrevista concedida ao jornal *O Globo*, em 1936, definiu deste modo o seu papel como fotógrafo das reformas urbanas empreendidas pela municipalidade do Rio de Janeiro, sob a gestão do prefeito Francisco Pereira Passos, no início daquele século:

Uma obra como aquela, um homem como aquele, não mereciam a falta de respeito de uma “tapeação”. Entusiasmado, dediquei-me de corpo e alma à nova função. Diante do nada de fotografia que eu sabia, esforcei-me por conquistar o muito que agora sei. Embora uma função secundária e lateral, eu me orgulhava em dar a minha cooperação para a glória da grande obra. Ela precisava de uma documentação fiel e indiscutível que só as boas fotografias poderiam proporcionar”²⁹

Hoje, já não cabe criticar esse entendimento da fotografia documental como um meio absolutamente incontestável de reprodução da realidade, nem denunciar as premissas ideológicas envolvidas na realização dessas fotografias³⁰. Sabemos que uma série de alternativas subjetivas e ideológicas compõe a produção de uma fotografia tanto quanto o seu aparato técnico. As opções escolhidas pelo fotógrafo no momento da tomada – como a inclusão ou não de pessoas na cena e, em caso afirmativo, o uso ou não da pose, bem como a seleção e a relação dos elementos que serão enquadrados na cena –, assim como as escolhas posteriores, que podem ser tomadas por ele ou por quem venha a utilizar, para fins diversos, aquela fotografia – que envolvem, por exemplo, os meios de divulgação da imagem –, influenciam o produto final e a relação deste com seus futuros observadores.

É preciso estar atento ao fato de que através da observação de aspectos plásticos tais como o enquadramento e a dinâmica entre os elementos dispostos na imagem, as cores, os planos, o tamanho e tipo de exposição a ser dada à fotografia, podemos dialogar com o fotógrafo e com os interlocutores para os quais produziu a imagem. Ainda que não possamos “ver” aquela realidade passada como se a fotografia funcionasse como um portal aberto diante de nossos olhos, podemos, através da análise de elementos centrais e secundários – afinal, pode-se procurar no periférico e no imprevisto algo além daquilo que era o tema central das imagens. Minha intenção aqui é, contudo, priorizar a análise do intencional e, apenas em menor grau, do ocasional nas imagens. Sendo o ato de fotografar uma ação deliberada de registrar *alguma coisa* num universo amplo de possibilidades, observar *o que* foi fotografado e *como* foi fotografado permite analisar relações entre a fotografia e seu autor, a imagem e a sociedade. Tanto num plano propria-

²⁹ “Valiosa contribuição para o centenário de Pereira Passos: a obra do embelezador da cidade, documentada e contrastada pela fotografia”. *O Globo*, 01 de agosto de 1936.

³⁰ Os debates em torno da defesa da ideia de objetividade mimética da fotografia e de sua refutação por estudiosos do século XX são analisados em: DUBOIS, Phillippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas, São Paulo: Papirus, 1993.

mente estético, a partir dos conteúdos plásticos da imagem fotográfica, quanto num plano social, ligado ao jogo político e cultural daqueles que a produziram e consumiram.

O intervalo de tempo no qual se desenvolveram obras que modificaram radicalmente a aparência e a função de locais que durante várias décadas, ou até séculos, haviam permanecido praticamente inalterados ou tinham sofrido mudanças lentas e pontuais, era relativamente curto e efêmero. Ainda que uma obra durasse anos, como o caso da construção da Avenida de Mayo, cujos trabalhos de demolição se iniciaram em 1888, e só foram concluídos em 1894, tratava-se sempre de um tempo provisório, um período reconhecido como uma transição no caminho entre o passado e o futuro. Retratar este momento transitório, eternizá-lo através da fotografia, funcionava como uma maneira de inscrevê-lo na história da cidade, como um período, embora curto de tempo, de grande relevância simbólica. Se, de acordo com o imaginário político e social dessas elites dirigentes, a cidade era o espaço da criação material e ideal da modernidade latino-americana, ao contratar fotógrafos a fim de registrar as reformas urbanas, as imagens produzidas deveriam apresentar visualmente etapas de um processo captadas para que fossem vistas como um processo evolutivo. Imagens que revelam as suas próprias noções e a de seus empregadores sobre aquele momento, ao mesmo tempo em que inscreviam tais transformações num conjunto visual harmônico, relevante para aquela sociedade tanto por seu conteúdo social quanto estético.

Analisarei a seguir dois conjuntos fotográficos que possibilitam refletir sobre a construção da imagem dessa transição entre passado e futuro, bem como a relação entre composição plástica e projeto político, através da fotografia de obras públicas: a primeira é o álbum encomendado em 1885 pelo prefeito Torcuato de Alvear, cujas imagens produzidas pelo fotógrafo Emilio Halitzky apresentam os espaços modernizados pelas reformas empreendidas em Buenos Aires durante a sua gestão; o segundo se trata de uma série de fotografias produzidas por João Martins Torres que, entre 1904 e 1906, foi contratado para registrar as várias etapas de construção da Avenida Central, no Rio de Janeiro.

2.4.1

Solidez, serenidade e beleza: as reformas de Torcuato de Alvear no álbum de Emilio Halitzky

O momento era propício para a exibição de suas realizações quando, em julho de 1885, o recentemente reeleito prefeito de Buenos Aires, Torcuato de Alvear, encomendou a Emilio Halitzky – fotógrafo de origem húngara radicado em Buenos Aires pelo menos entre 1866 e 1890³¹ – um álbum fotográfico que expusesse as principais realizações de seus mandatos anteriores – entre 1880 e 1883, como presidente da Comisión Municipal e, entre 1883 e 1885, como Intendente da capital federal. As fotografias que comporiam o álbum intitulado *Mejoras de la capital de la República Argentina llevado a cabo durante la administración del intendente Torcuato de Alvear, 1880-1885*³², deveriam apresentar a nova configuração dos espaços urbanos reformados, e os empreendimentos relativos à saúde pública, de modo que estes fossem identificados ao ideário de progresso almejado para a cidade, segundo os preceitos de Alvear e das elites dirigentes nacionais e municipais. Desse modo, a produção do álbum pode ser tomada como parte das estratégias políticas e culturais de construção de uma imagem positiva para as intervenções urbanas realizadas naquele momento em Buenos Aires.

Conforme evidenciam as felicitações prestadas ao prefeito pelo semanário *El Mosquito*, em 24 de maio de 1885, por ocasião de sua reeleição, ao mesmo tempo em que se exaltavam as transformações já realizadas, admitia-se que havia ainda muito a ser feito, afinal, “Paris não se faz em um dia”. Segundo o periódico, os grandes passos que o Intendente havia dado até então demonstrariam que valia a pena mantê-lo no cargo por mais dois anos. Contudo, ao mesmo tempo em que parabenizava e apoiava a obra do prefeito, sugeria o direcionamento dos próximos empreendimentos municipais, a fim de completá-los, para a parte sul da cidade:

¿Qué era Buenos Aires hace seis años? Era entonces un lodozal, un infierno, para los peatones y los vehículos, una providencia para los pedicuros y los fabricantes de carruajes.
 Todavía hoy deja que desear, es cierto, pero Paris ne s’est pas fait dans un jour y lo que ha hecho el señor Intendente hasta la fecha es ya enorme.
 (...)

³¹ Cf. Méndez. Radovanovic, 2003, p. 153

³² O exemplar do álbum analisado aqui se encontra digitalizado e pertence ao acervo da Biblioteca Manuel Gálvez.

El señor de Alvear dejará huellas imborrables de su pasaje a la Indendencia de la Capital. Gracias a su espíritu emprendedor, a su perseverancia y laborosidad, vemos de un día a otro cambiar la fisionomía barrios enteros. Hubiera sido una desgracia para la Capital la no reelección de tan distinguido ciudadano a la Indendencia, pues le queda todavía que completar su obra y emplear sus especiales dotes en bien del municipio, en la parte sud principalmente.³³

De acordo com Patricia Méndez e Elisa Radovanovic (2003), é possível que Alvear tenha encomendado a realização do álbum a Halitzky justamente para divulgar as realizações de seu governo, sobretudo em prol da saúde pública, em diferentes regiões da cidade, diante das críticas que vinha recebendo por parte da imprensa. Segundo tais críticas, Alvear daria demasiada atenção às obras de ornamentação, enquanto deixava de lado questões mais relevantes ligadas à pavimentação e à resolução de problemas relativos à salubridade e qualidade de vida da população, especialmente na região sul de Buenos Aires, e nas áreas baixas constantemente sujeitas a inundações. Os bairros de San Telmo, Barracas e La Boca, vitimados no início da década anterior pela sua mais grave epidemia de febre amarela, tornavam-se áreas de grande concentração de moradias coletivas e insalubres, frequentemente construídas com materiais precários como madeira e chapas metálicas (Liernur, 1993), que ficaram conhecidas como *conventillos*, habitadas por grande parte dos imigrantes recém-chegados à cidade. Por vezes, chegou-se a acusar o prefeito de priorizar a realização de obras de embelezamento, arborização e drenagem em locais próximos à sua própria residência, especialmente nos bairros da Recoleta e de Palermo, que eram cada vez mais procurados pelas classes altas portenhas.

Ainda que não buscasse responder diretamente a estas acusações, Alvear procurou, com a realização do álbum, dar visibilidade aos seus feitos, dispondo-os de modo a permitir que se acompanhasse uma série de modificações empreendidas na cidade, e não somente no sentido de embelezá-la, nem direcionadas apenas para o centro e a zona norte, mas exibindo também reformas realizadas nas áreas ao sul e a oeste do núcleo urbano central³⁴.

³³ “Don Torcuato de Alvear”, *El mosquito*, 24 de maio de 1885. Texto de autoria não identificada.

³⁴ Nesse momento, a área correspondente à Capital Federal era de um pouco mais de quatro mil hectares, embora a região efetivamente ocupada fosse ainda menor. A ampliação dos seus limites territoriais se deu em 1887, a partir da incorporação de 14 mil hectares, cedidos pela província de Buenos Aires ao município. Área que incluía os povoados de Flores e Belgrano, além de uma ampla extensão territorial a oeste da ocupação original, ainda desabitada. (Cf. Gorelik, 2010, p. 13)

Ao acompanhar o percurso de suas páginas, podemos tentar compreender o seu argumento, embora exista a possibilidade de percorrer as páginas de um álbum fotográfico sem que necessariamente se obedeça à ordem sugerida por sua sequência. No caso do álbum das melhorias de Buenos Aires, o caminho percorrido foi, na verdade, mais temático do que geográfico. Inicia-se com três imagens da Plaza de la Victoria, sendo uma reprodução do projeto de reforma assinado pelo próprio Alvear, em 1883, e duas fotografias da mesma praça; em seguida, percorre outros parques e passeios que haviam sido construídos ou remodelados, em nove tomadas fotográficas; depois, apresenta hospitais e asilos, tema que ocupou a maior parte do álbum, com doze fotos; a seguir, apresenta três fotografias de ruas que receberam obras de terraplanagem e pavimentação; e três fotografias do recém reformado cemitério da Recoleta; por último, duas reproduções de projetos para um novo monumento que viesse a substituir a Pirâmide de Mayo, a ser colocada no centro da praça homônima depois de reformada, proposta que foi rechaçada e não chegou a sair do papel.

Ao incluir reproduções de projetos desenhados para que posteriormente se tornassem uma realidade material, o álbum relaciona planejamento e execução, colocando em evidência o caráter prospectivo dessa cidade que surgia a partir das reformas urbanas. O nome do personagem principal desse empreendimento, já explicitado no título do álbum, é ratificado ao iniciá-lo com o projeto de reformulação da Plaza de la Victoria, proposto, em 1883, por Torcuato de Alvear. O projeto previa a nova praça, formada pela união entre a Plaza de la Victoria e a Plaza 25 de Mayo, a partir da demolição da Recova Vieja; o novo monumento comemorativo à Revolução de 1810, no centro; a abertura do bulevar de 30 varas de largura, a futura Avenida de Mayo; a Casa de Governo já unificada ao prédio dos Correios e alguns espaços dedicados à construção de edifícios públicos, como o Congresso, no canto inferior à direita da imagem, e a Prefeitura, na esquina à esquerda do novo bulevar.

Além desse projeto de transformação [figura 5, página 64], a praça foi tema de duas fotografias. A primeira expõe uma vista tomada a partir da Casa de Governo em direção ao Cabildo, e mostra algumas das reformas propostas por Alvear já concretizadas, como sua arborização com palmeiras trazidas do Rio de Janeiro. A outra retrata a demolição da Recova Vieja, em 1884, obra vista como um importante marco simbólico da derrubada da antiga cidade de feições ainda

coloniais e da construção da metrópole moderna. Apenas três entre as vinte e nove fotografias que compõem o álbum trazem o *durante* de uma obra de melhoria, e não o *depois*, que caracterizou a maior parte das imagens, que retratam projetos acabados. No caso específico da imagem da demolição da Recova [figura 6, página 60], há ainda outra exceção em relação ao conjunto das imagens do álbum: esta foi produzida antes da reeleição do prefeito, e leva a crer que Halitzky teria fotografado o evento mesmo sem ter sido contratado para a tarefa, ou que ele teria produzido a fotografia como uma encomenda avulsa, num momento em que o álbum ainda não estava sendo preparado enquanto tal.

As tomadas feitas por Emilio Halitzky para composição do álbum têm em comum a característica de mostrar, além do caráter ordenado e sistemático da modernização urbana, uma cidade praticamente deserta, cujas imagens raramente incluíam componentes móveis, como pessoas e veículos. À exceção da fotografia que registra a demolição da Recova Vieja – que retratou o que parecem ser tanto operários quanto curiosos que observavam a obra, posicionados à distância, de costas, e provavelmente ignorando o fato de que estavam sendo captados numa fotografia –, as poucas pessoas retratadas na maior parte das imagens aparecem posando para o fotógrafo. As paisagens urbanas desabitadas, arborizadas, serenas e aparentemente muito silenciosas, chegam a contrastar com a noção de que, a partir da década de 1880, Buenos Aires se tornava uma cidade cada vez mais populosa e movimentada – noção presente em tantas outras representações, visuais e verbais, deste mesmo período.

Ao observar diversas fotografias que retrataram Buenos Aires entre as três últimas décadas do século XIX e a primeira do XX, Jorge Francisco Liernur (1993) identificou que, mesmo em imagens que buscavam evidenciar a construção do projeto de cidade moderna e ordenada, havia traços que expunham a existência de uma cidade improvisada e efêmera, mais do que estas mesmas representações pretendiam apresentar. Levando em conta o caráter provisório do tipo de material com os quais se erguiam diversas construções na cidade – desde moradias populares até teatros, estabelecimentos comerciais e industriais, construídos com tábuas de madeira, chapas de zinco e outros materiais pré-fabricados, mostrando que tais edificações visavam menos a durabilidade do que a rapidez com que se erguiam –, Liernur observa naquela Buenos Aires finissecular certa feição de acampamento.

Esta “cidade efêmera”, que existiria paralelamente à construção sólida e planejada da “metrópole do Centenário”, não corresponderia plenamente às representações regressistas, que viam a Buenos Aires de então ainda como a “gran aldea” hispânica, tampouco às progressistas, que avaliavam a cidade como uma grande metrópole moderna. Sinais de um tempo intermediário entre as duas representações, essas construções de caráter precário e transitório identificadas pelo autor entre os elementos periféricos de várias fotografias – possivelmente capturados sem que houvesse intenção por parte do fotógrafo de incluí-los na imagem – revelariam vestígios do caos e da fugacidade característica daquele período, rompendo com a noção de cidade coerente e sólida recorrente em suas representações.

Es razonable pensar que a lo largo de la segunda mitad del siglo pasado, y especialmente en las décadas que siguieron a Caseros, un lugar de tan vertiginoso crecimiento como Buenos Aires tuviera más aspecto de *Far West* que de chato pueblo colonial o de luminosa metrópolis europea. Quiero decir que Buenos Aires debió de ser en esos años mucho más americana, más *modernamente* americana – y con ello no formalizada y caótica – de lo que estamos habituados a imaginar. (Liernur, 1993, p. 178) [Grifos do autor]

A cidade efêmera a que se refere o arquiteto argentino não se configura como o tema central das fotografias, mas é justamente o desvio, a periferia, o acaso naquelas imagens. Talvez graças ao fato de que esses construtos provisórios não tenham sido o motivo central das representações, o próprio reconhecimento desse período de fugacidade como uma característica marcante da cidade nas últimas três décadas do século XIX tenha se tornado igualmente fugidio. De fato, as cenas construídas pelos fotógrafos, pintores e demais produtores de imagens visuais, influenciam decisivamente a imagem mental que temos do passado, sobretudo a partir do avanço das tecnologias de impressão e reprodução, de modo que “a própria noção de ‘ver’ o passado entrou em voga com a proliferação, no final do século XVIII, de ilustrações de livros que começaram a fazer as pessoas se acostumarem com o passado como uma experiência visual” (Lowenthal, 1998, p. 177). Neste sentido, Jorge Francisco Liernur adverte que a Buenos Aires sólida e coerente que se acostuma imaginar, ratificada pelas interpretações que a identificaram, seja como “gran aldea”, seja como “metrópole européia”, deixaram marcas no imaginário do nosso presente que a “cidade efêmera” não foi capaz de perpetuar. Pois esta “no dejó las huellas de papel de los proyectos ni los muros

adornados que hoy nos impresionan”, de modo que, “no tuvo la fuerza necesaria como para marcar nuestra ciudad presente” (Liernur, 1993, p. 178).

Imagens como as apresentadas no álbum das melhorias de Buenos Aires produzido por Halitzky para o Intendente de Buenos Aires são importantes exemplos de representações que, em sua maioria, suprimiram os vestígios do transitório e do caótico. E, neste caso, de modo mais radical do que nas fotografias pertencentes ao *Álbum de vistas, tipos y costumbres del Buenos Aires Antiguo*, da Casa Witcomb – imagens particularmente analisadas por Liernur. O cuidado em retratar os motivos centrais, incluindo poucos ou nenhum elemento periférico, sugeria aos futuros leitores das imagens a realização de um projeto moderno que parecia não possuir rivais.

O álbum continha, no entanto, duas imagens que mostram uma construção que possui este caráter efêmero ao qual Liernur se refere. Trata-se da instalação de um hospital provisório, construído com materiais pré-fabricados, para o tratamento de doenças contagiosas numa região que corresponde hoje ao bairro de Parque Patricios, no sul da cidade. Tal como a fotografia da demolição da Recova [figura 6], a imagem do hospital provisório [figura 7, página 65] registra uma obra *em* execução; mas, diferentemente daquela, revela a prática de se buscar, simultaneamente à construção da cidade de projetos sólidos e duradouros, também soluções de caráter provisório.

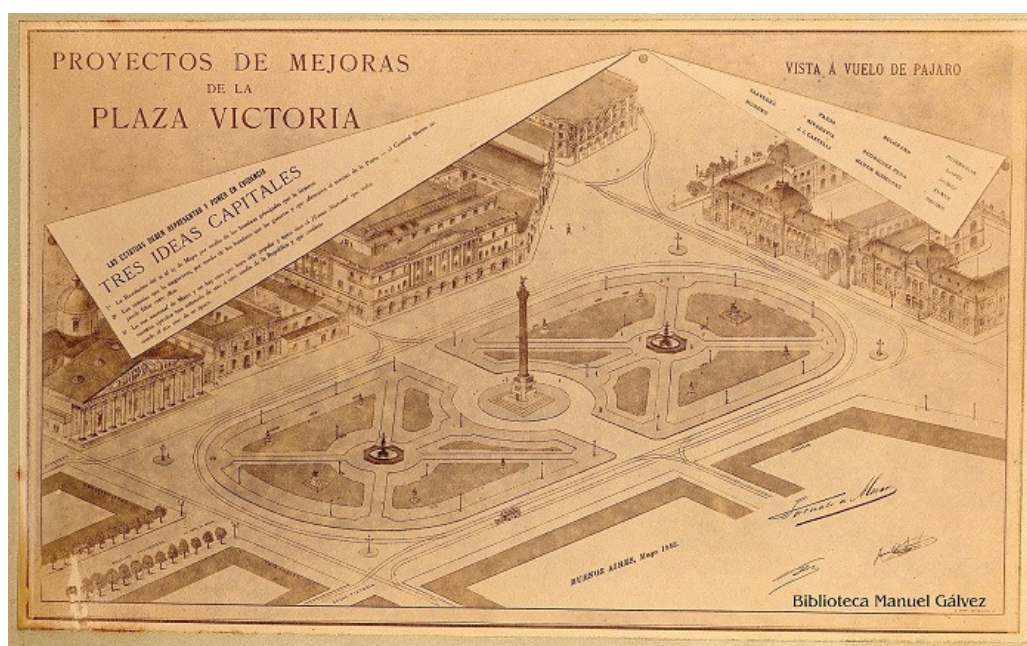


Figura 5
Projeto de Torcuato de Alvear para reforma da Plaza de la Victoria, 1883.



Figura 6
Emilio Halitzky
Demolição da Recova Vieja, 1884



Figura 7
Emilio Halitzky
Construção de hospital em pavilhões de madeira, 1885

A Buenos Aires construída através do álbum de Halitzky não se configura como a urbe moderna da aceleração das trocas comerciais, do crescimento populacional e de atividades produtivas, da modernização arquitetônica; mas como a cidade moderna das áreas verdes, das ruas pavimentadas, dos hospitais para atender à saúde da população. Se as mudanças rápidas que se processavam nas cidades em reforma podiam gerar alguma sensação de desconforto diante da destruição de marcos históricos e de referências espaciais tradicionais da cidade, provocando, com isso, instabilidade e estranhamento para os cidadãos habituados a estas paisagens urbanas, o álbum produzido em 1885 não parece buscar o fortalecimento da ideia de uma transformação urbana veloz e radical.

Nem mesmo a fotografia da demolição da Recova Vieja parece apelar para a noção de uma transformação rápida e dramática, ainda que produtiva, da paisagem urbana. Se a compararmos, por exemplo, com outra fotografia produzida sobre o mesmo acontecimento, pertencente ao *Álbum de vistas, tipos y costumbres del Buenos Aires Antiguo*, da Casa Witcomb, vemos que esta segunda imagem [figura 8, página 67] retrata o trabalho de operários no alto da construção; a Pirâmide de Mayo, cuja permanência na mesma praça estava sendo ameaçada naquele momento; além de uma grande quantidade de entulho localizado à direita da imagem, apresentando o local bastante desordenado devido à obra. Elementos que foram inteiramente suprimidos da cena composta por Halitzky [figura 6].

Tais exclusões são relevantes para a análise da mensagem que o fotógrafo elaborou a partir de uma organização plástica específica, e não de outra. De modo que, sendo uma de suas primeiras tarefas a de selecionar o que estará dentro e o que permanecerá fora do espaço propriamente visual – embora as possíveis manipulações posteriores, como recortes e montagens sobre a cópia de papel ou outros tipos de reproduções, como vimos anteriormente nas “fotografias do futuro” [figuras 1, 2 e 3] –, o fotógrafo incluirá no visor o que pretender mostrar, deixando de lado o que não lhe interessar, por alguma razão, incluir na cena retratada. A respeito da importância do que chamou de o “fora-de-campo fotográfico”, Philippe Dubois adverte que:

O espaço *off*, não retido pelo recorte, ao mesmo tempo que ausente do campo da representação, nem por isso deixa de estar sempre marcado originalmente por sua relação de contiguidade com o espaço inscrito no quadro: *sabe-se que esse ausente está presente, mas fora-de-campo*, sabe-se que esteve ali no momento da tomada, mas ao lado. (Dubois, 1993, p. 179) [Grifos do autor]



Figura 8

Alejandro Witcomb [?]³⁵

Demolição da Recova Vieja, 1884

Ao se concentrar, sobretudo, em obras já concluídas, as imagens veiculadas no álbum *Mejoras de la capital de la República Argentina llevado a cabo durante la administración del intendente Torcuato de Alvear, 1880-1885* minimizam a importância do que havia *antes* e *ao redor* das obras principais de transformação urbana. Com isso, em vez de destacar o momento da reforma como o da derrubada daquele passado que se pretendia superar, o que a maior parte dessas imagens faz é tornar visível a nova configuração urbana, em todo o seu esplendor, como se a história da cidade começasse apenas a partir daquele momento, e daqueles projetos sólidos de modernidade formal e prospectiva. As imagens que retratam os parques, passeios e ruas pavimentadas em vários pontos da cidade corroboram a apresentação dessa cidade moderna e ordenada, salubre e tranquila, repleta de áreas verdes, que foram dispostas por Halitzky de modo a apagar, pelo menos dos registros fotográficos, tanto as formas do crescimento urbano que escapavam a tais projetos, quanto dois elementos considerados tão

³⁵ O acervo da Casa Witcomb, que atualmente pertence ao Archivo General de la Nación, é formado não apenas pelas fotografias produzidas pelo próprio Alejandro Witcomb, mas também por centenas de imagens de diversos fotógrafos que registraram não só a cidade de Buenos Aires como outras localidades da Argentina. A identificação da autoria dessas imagens é dificultada devido à presença de imagens de vários fotógrafos no conjunto reunido por Witcomb, entre os quais se destaca especialmente o português Christiano Jr., de quem Alejandro Witcomb foi sócio.

tradicionais quanto detestáveis da cidade de Buenos Aires: o horizonte pampeano sem fim e o quadriculado de suas ruas, que repetia na paisagem urbana a mesma monotonia da sua paisagem natural.

Particularmente nas fotografias que retrataram os parques construídos ou reformados, a vegetação, as lagoas e grutas, os caminhos curvilíneos criados para os pedestres, instituem na imagem a atmosfera pitoresca tão almejada. Em diversas tomadas [ver, por exemplo, figuras 10 e 12, páginas 69 e 70, respectivamente] o Rio da Prata foi buscado como ponto de fuga, convertendo-se simultaneamente numa paisagem natural de fundo e num limite para a paisagem urbana, permitindo escapar da planície infinita e enfadonha do pampa. E até mesmo na fotografia da Plaza Once de Septiembre, hoje Plaza Miserere, [figura 9, página 69] totalmente plana e com suas árvores ainda muito baixas para que pudessem imprimir verticalidade à cena, a composição valorizou as vias sinuosas, formando curvas que se aproximavam ou se afastavam da via enquadrada no centro da imagem. Ao mesmo tempo em que captou o horizonte plano, que não chegava a ser desnivelado pelos poucos prédios que superavam dois andares de altura ou pelas chaminés, captadas ao fundo; o ponto de vista usado para a tomada enfatizou as alamedas curvilíneas e os gramados em formatos irregulares, em primeiro plano, dispondo estas formas construídas a partir da reforma urbana como elementos centrais da cena.

É provável que a opção por retratar tanto as ruas quanto os parques praticamente vazios não tenha sido uma exigência do contratante do álbum e sim uma decisão tomada pelo próprio fotógrafo, que assim preferiu por razões técnicas ou estéticas, e optou por dias e horários de menor movimento para realizar suas tomadas. De qualquer modo, a partir dessa opção, Halitzky produziu imagens de paisagens urbanas e edificações “limpas”, evitando a inclusão de outros elementos que pudessem disputar com as próprias reformas de Alvear o papel de protagonistas das cenas. O que se sobressai é uma cidade tranquila, salubre, ordenada, com ruas calçadas e terraplanadas, de modo a facilitar o tráfego de veículos e o acesso às margens do Rio da Prata e com os traços de pitoresquismo oferecidos pela vegetação e pelas curvas das vias construídas no interior dos parques.



Figura 9
Emilio Halitzky
Plaza 11 de Septiembre [atual Plaza Miserere], 1885

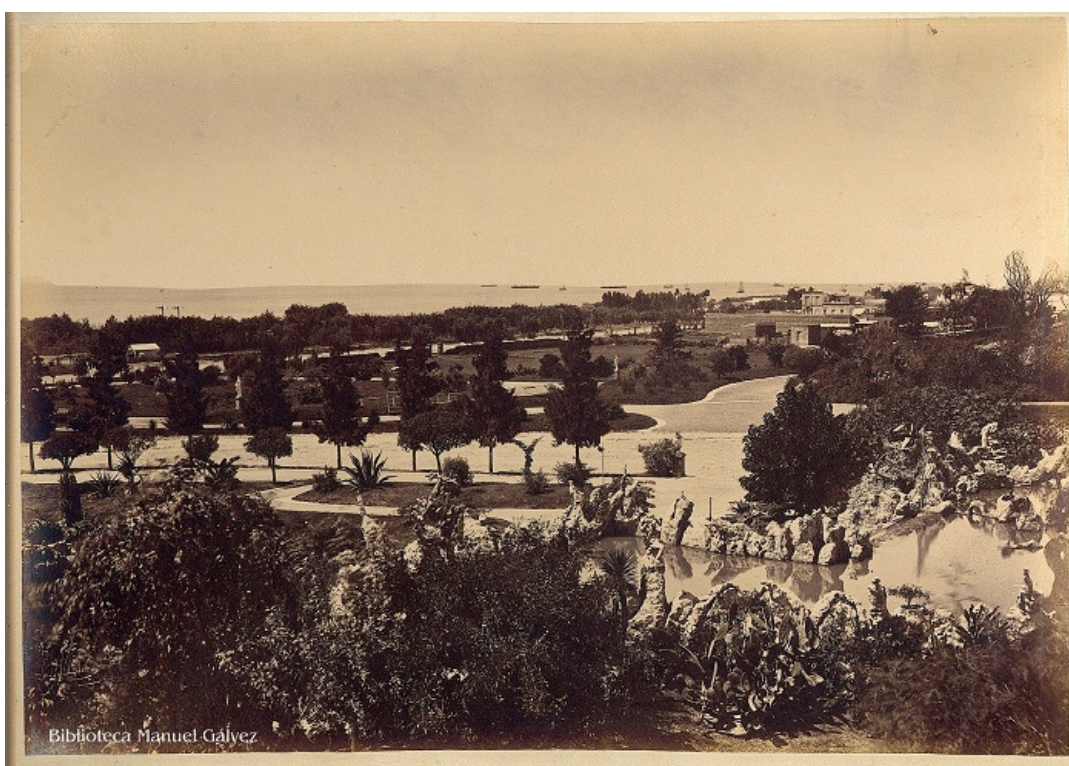


Figura 10
Emilio Halitzky
Paseo de la Recoleta, 1885



Figura 11
Emilio Halitzky
Ruas Montevideo esquina com Alvear, 1885



Figura 12
Emilio Halitzky
Avenida Callao, 1885

2.4.2

A construção a partir dos escombros: a abertura da Avenida Central nas fotografias de João Martins Torres

Em 1900, quando a *Revista da Semana* publicou a “fotografia profética” [figura 1] analisada anteriormente, ainda não tinham se iniciado as reformas urbanas realizadas no Rio de Janeiro a partir de 1903, as quais alterariam radicalmente não apenas a sua antiga configuração viária, como conduziram, segundo seus executores e defensores, a cidade na direção das grandes metrópoles modernas, à altura de Paris, Londres, Viena ou, pelo menos, da vizinha sul-americana Buenos Aires. Embora aquela imagem previsse as “incomparáveis avenidas a se terminarem na maravilhosa baía de Guanabara”, capazes de fazer inveja à “famosa avenida parisiense dos Campos Elyseos”, para um futuro muito distante, de ali há cem anos, a reforma urbana do Rio de Janeiro parecia uma necessidade bem mais urgente para as elites dirigentes. A região central da cidade era vista como o foco dos miasmas que assolavam a população, tais como a febre amarela, a peste bubônica e a tuberculose. A alta concentração populacional no antigo centro, a precária rede de abastecimento de água e saneamento, os cortiços superlotados, as ruas estreitas comprimidas entre morros que, segundo médicos sanitaristas, impediam a chegada dos ventos saudáveis vindos do oceano até o coração da cidade. Todas essas características, observáveis no Rio de Janeiro já no início do século XX, conferiam à cidade uma impressão de atraso no caminho em direção ao progresso.

A realização de uma grande reforma na região central da cidade, que incluísse a abertura de uma ampla avenida capaz de canalizar os ventos oceânicos da Baía de Guanabara era um projeto que já vinha sendo almejado pelo menos desde a década de 1870, embora apenas a partir da passagem para o século XX tal projeto se tornou uma realidade tangível. Mas, já naquela ocasião – ainda que os planos apresentados nos dois relatórios produzidos pela Comissão de Melhoramentos da Cidade do Rio de Janeiro, em 1875 e 1876, tenham recebido duras críticas e por isso não chegaram a sair do papel – a construção de avenidas amplas aparecia como uma necessidade imprescindível para as cidades modernas:

Entre os povos bárbaros, e entre outros adiantados em civilização, as ruas são igualmente acanhadas e mal dispostas. O mesmo defeito ainda se nota em quase todas as cidades da Europa, que não têm sofrido alterações no século presente. É

que os nossos antepassados não sentiam as necessidades que têm criado a civilização moderna, para satisfazer as quais é necessário aumentar a largura das ruas. Assim, os novos Boulevares de Paris, Ringstrasse em Viena, as ruas dos novos quarteirões em Londres, a avenida da Pensilvânia em Washington têm larguras que em alguns casos vão além de quarenta metros” (Primeiro relatório, 1875. *Apud.* Azevedo, 2003, p. 214-5)

Até 1902, quando Rodrigues Alves anunciou a reforma da Capital como uma das principais metas de seu governo, tais proposições ganhavam cada vez mais força e justificavam intervenções drásticas. Numa cidade com a configuração espacial do Rio de Janeiro, as ruas estreitas e sinuosas, localizadas numa região altamente acidentada, eram apontadas como causas das dificuldades tanto da circulação de ar, quanto de veículos e mercadorias. A partir da defesa da rua reta e da avenida larga, chegou-se a apelar para a noção de que retificar as vias exerceria influência no caráter da população.

Acostumados desde a infância com as ruas estreitas, escuras e tortuosas do Rio de Janeiro, o carioca é um defeituoso, não enxerga bem e caminha mal; coloque-o em uma rua movimentada de Berlim em que há o hábito das direções certas de subida e descida no passeio das ruas e ele esbarrará a cada passo, acotovelando os transeuntes.

E como todos os efeitos têm a sua causa primordial, eu ainda repito: a influência da linha reta no moral e no físico do homem, não é uma ficção; a reta não é só o caminho por onde a luz se propaga e difunde para chegar aos nossos olhos, é também o caminho por onde a luz chega ao nosso espírito; e a prova é, que a linha reta do dever é um fato moral. (Discurso do engenheiro Augusto Liberalli. *Revista do Clube de Engenharia*. Fevereiro de 1901. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1901. pp. 176-177. *Apud.* Azevedo, 2003, p. 163)

A abertura da Avenida Central – rebatizada, em 1912, como Avenida Rio Branco, em homenagem ao recém-falecido Ministro das Relações Exteriores – era, para seus defensores, o símbolo máximo dessa perspectiva de progresso material e espiritual, “símbolo e realidade ao mesmo tempo” (Fabris, 2000, p. 18). Os antigos espaços destruídos, bem como as novas construções que compunham o bulevar, ao mesmo tempo em que remetiam a uma realidade materialmente concreta – indicando os avanços técnicos da construção civil e o gosto arquitetônico de cada edifício, cada poste de iluminação, cada árvore ali disposta – apontavam para os próprios trabalhos de destruição e construção com um forte componente simbólico: a passagem do “colonial” ao “cosmopolita”. Noção esta que joga com uma expectativa semelhante àquela que Benjamin se referiu a respeito das reformas de Haussmann em Paris, cujo período de “incubação” seria

capaz de alimentar a fantasia dos cidadãos tanto quanto os próprios trabalhos urbanísticos.

O boulevard começou a ser aberto em 28 de fevereiro de 1904, sendo as primeiras demolições realizadas na Rua da Prainha – atual Acre, nas proximidades da região portuária, extremidade norte da avenida. Poucos dias mais tarde, no dia 08 de março do mesmo ano, foi feita naquele mesmo local uma espécie de festa de inauguração das obras, que contou com a presença de membros da Comissão Construtora da Avenida Central, políticos, engenheiros, operários e quem mais quisesse acompanhar a cerimônia. Segundo um artigo publicado no dia seguinte à comemoração na *Gazeta de Notícias* (Apud. Kok, 2005, p. 78), o presidente da República, Rodrigues Alves, e o Ministro da Indústria, Comércio, Viação e Obras Públicas, Lauro Müller, ligaram o motor de um perfurador e manejaram a máquina por alguns instantes, contra a parede próxima ao local onde foram dispostas as várias bandeiras que podemos ver no canto esquerdo da fotografia a seguir [figura 13].



Figura 13

João Martins Torres

Cerimônia de abertura dos trabalhos de construção da Avenida Central, 1904

Na imagem, podemos ver a realização da cerimônia em meio a pilhas de entulhos e edifícios de alvenaria parcialmente demolidos; os adornos feitos com guirlandas de flores e ramos de coqueiros que enfeitaram um muro já afetado pela obra; além de algumas dezenas de pessoas que, sobre montes de escombros e muros ainda de pé, observavam as autoridades federais que dirigiam a solenidade. Contudo, a maior parte da cena é ocupada pelos restos de materiais dos prédios que vinham sendo derrubados, com suas estruturas de madeira expostas pelo destelhamento e suas paredes de tijolos quebradas. De modo que a solenidade dirigida pelas autoridades públicas, ainda que figure no centro da imagem, não tem seus detalhes facilmente identificados ao observarmos a cena. A partir do ponto de vista e do enquadramento adotados pelo fotógrafo, a inclusão no conjunto da imagem de todo esse ambiente em processo de demolição, torna o próprio cenário das demolições tão protagonista dessa fotografia quanto a realização da cerimônia inaugural.

Esta seria uma das primeiras fotografias de uma série de imagens do processo de abertura da Avenida Central produzida por João Martins Torres, que registrou as diversas etapas de construção do novo bulevar, desde as primeiras demolições até a construção dos novos edifícios e as festividades oficiais de inauguração – além da cerimônia de início dos trabalhos, que vimos na foto acima, foram realizadas ainda outras duas inaugurações: a do eixo da Avenida, em 07 de setembro de 1904, e a sua inauguração final, ainda que grande parte dos edifícios permanecesse ainda em fase de construção, em 15 de novembro de 1905. Tais imagens pertencem ao acervo particular deixado pelo engenheiro Paulo de Frontin, que dirigiu a Comissão Construtora da Avenida Central, subordinada ao Ministério da Indústria, Comércio, Viação e Obras Públicas, chefiado por Lauro Müller. De acordo com Maria Inez Turazzi (2006), a presença dessas fotografias no arquivo privado de descendentes do engenheiro pode levantar a hipótese de que elas tenham sido encomendadas pela comissão chefiada por Frontin, ainda que o nome de João Martins Torres não seja muito conhecido na história da fotografia do Rio de Janeiro, e que estas imagens não tenham configurado um álbum, tal como o que foi encarregado a Marc Ferrez pela mesma comissão.

Além de Torres e de Ferrez, Augusto Malta também registrou determinadas etapas de abertura do bulevar e construção de alguns edifícios, mas a maior parte de suas fotografias captou a avenida já completamente aberta ao trânsito de

pessoas e veículos, concentrando-se nas formas de utilização daquele novo espaço de negócios e lazer pelos cidadãos. O registro do planejamento e do bom gosto arquitetônico dos novos edifícios ficou a cargo de Marc Ferrez, contratado para produzir o *Álbum da Avenida Central*³⁶, concluído em 1907, composto por pranchas impressas em fotogravura. Nesse álbum, os projetos desenhados para as fachadas dos novos prédios – que precisaram ser aprovadas pelo que se tornou conhecido como “concurso de fachadas” – foram reproduzidos e apresentados ao lado da fotografia do mesmo edifício [figura 14], caso a construção do prédio estivesse concluída. Os prédios que permaneciam em fase de construção não foram fotografados, nesse caso, apenas as plantas das fachadas figuraram em suas pranchas. Já as fotografias de João Martins Torres chamam a atenção sobretudo pela maneira que expõem a execução das obras, caracterizando-se como imagens dramáticas e poeirentas, cujas composições visuais frequentemente priorizaram o espetáculo da destruição da cidade velha [figuras 15 e 16].

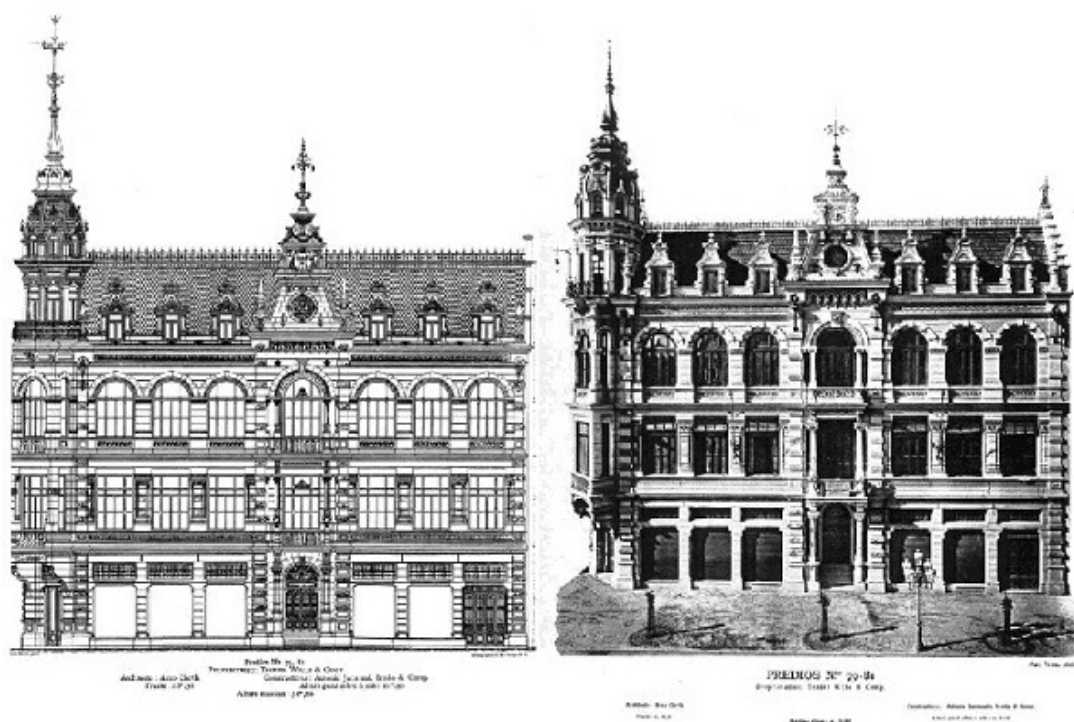


Figura 14
Marc Ferrez
Projeto da fachada e sua fotografia correspondente, c. 1905

³⁶ O exemplar aqui consultado foi a edição comemorativa produzida pela Ex-Libris em 1993. O álbum original tinha como capa um estojo revestido de tecido verde escuro, e não trazia o mesmo nome usado nessa edição comemorativa – *Álbum da Avenida Central* – mas as seguintes palavras gravadas em letras douradas, “Avenida Central – 8 de março de 1903 – 15 de novembro de 1906 – Marc Ferrez – Rio de Janeiro”.



Figura 15
João Martins Torres
Demolições para a abertura da Avenida Central, 1904-5



Figura 16
João Martins Torres
Demolições e linha de bonde instalada durante a construção da Avenida Central, 1904-5

Ao fotografar os prédios construídos na Avenida Central entre 1904 e 1906, Ferrez deixou fora do espaço plástico elementos que compunham o espaço real observado, tais como o entulho, os andaimes e os operários que trabalhavam

nas edificações; abrangendo na imagem somente as fachadas dos edifícios, recortados do ambiente ao redor, incluindo geralmente apenas a calçada adiante e, raramente, algum transeunte. Torres também procedeu a tarefa de selecionar, recortar e dispor no visor de sua câmera os elementos que comporiam o espaço plástico de suas fotografias, numa operação simultânea de incluir e excluir, ainda que este pareça ter abarcado dados do ambiente potencialmente dispensáveis se levarmos em conta o tema central de algumas dessas fotografias – um exemplo é a imagem da cerimônia de inauguração dos trabalhos de demolição que vimos anteriormente [figura 13, página 73], que trazia uma série de elementos periféricos à cerimônia propriamente dita.

Já nas fotografias que registram o andamento das obras de demolição, do recolhimento de entulho e da construção dos novos edifícios, o cenário da transformação *em curso* se apresenta, ela mesma, como o tema central das imagens. De modo que não eram somente as ruínas do que se punha abaixo que despertavam o interesse nessas imagens, mas o que elas apontavam sobre o processo de construção da nova cidade. Tais imagens captam e eternizam aquele momento no qual as modificações empreendidas elaboravam um jogo de oposições que era entendido não somente como um progresso estético, mas ético. Visto que a condução da modernidade fundamentada a partir da reforma urbana, defendia o arrasamento do velho como condição fundamental para a construção do novo. Conforme vimos na “Chronica” de Olavo Bilac, publicada na *Kosmos* logo que as obras para a abertura da Avenida Central foram iniciadas, para os entusiastas da reforma urbana, a substituição dos antigos prédios a fim de dar lugar ao novo bulevar significava muito mais do que a simples derrubada de “materiais apodrecidos”, expressava a vitória sobre o passado, o atraso, as tradições tidas como velharias coloniais. Vale a pena reler:

No aluir das paredes, no ruir das pedras, no esfarelar do barro, havia um longo gemido. Era o gemido soturno e lamentoso do Passado, do Atraso, do Opróbrio. A cidade colonial, imunda, retrógrada, emperrada nas suas velhas tradições, estava soluçando no soluçar daqueles apodrecidos materiais que desabavam. Mas o hino claro das picaretas abafava esse protesto impotente.

O interesse em registrar a trajetória temporal da reforma fica claro quando observarmos a existência, no interior da própria série, de fotografias que captaram diferentes fases da obra em um mesmo local. Tomadas a partir de pontos de vista

bastante semelhantes, estas imagens formam uma espécie de narrativa que segue o curso da reforma, tal como vemos nestas fotografias que mostram a abertura da extremidade sul da avenida, local onde atualmente está situada a Praça Floriano, na região conhecida como Cinelândia [figuras 17 e 18, página 80]. Alguns elementos presentes nas duas imagens situam a localização, principalmente a paisagem da Baía de Guanabara, com o Pão de Açúcar ao fundo, e o Convento da Ajuda, à direita nas imagens, construção que a princípio foi mantida, mas que em 1911 também acabou sendo derrubada.

Desse modo, pode-se dizer que os espaços registrados por Torres durante as obras são efêmeros e transitórios, embora de modo um tanto distinto daquele conceituado por Jorge Francisco Liernur a respeito de Buenos Aires. A cidade *em ruínas* e a cidade *em construção*, registradas por Torres, são efêmeras porque localizadas num tempo distinto do *antes* – a cidade “colonial” – e do *depois* – a metrópole “afrancesada” que aquele projeto de reforma operava. O novo Rio de Janeiro, projetado pelas autoridades municipais e federais, parecia nascer de um corte, rápido, violento e, para alguns, cenográfico³⁷, a partir de obras que, num curto intervalo de tempo, tornariam aqueles espaços urbanos totalmente irreconhecíveis. Tais fotografias captaram paisagens urbanas com as quais os moradores da cidade conviveriam apenas por um intervalo muito curto de tempo. A imagem que mostra a passagem de um bonde elétrico no caminho já aberto pelas obras de construção da avenida [figura 16, página 76], por exemplo, registra a linha de bonde que foi instalada pela Companhia Jardim Botânico após as primeiras demolições, a fim de auxiliar o transporte de materiais de construção e trabalhadores, mas que foi desativada logo que o trabalho de abertura da avenida foi concluído. Por isso, o que a imagem eternizou foi um aspecto da paisagem urbana que durou muito pouco. Vale lembrar, nesse sentido, a observação de Philippe Dubois a respeito do corte temporal operado pela fotografia:

³⁷ Para vários contemporâneos, tais obras empreenderiam mudanças somente na aparência física da urbe, sem que efetuassem igualmente uma transformação de cunho político e social. Em *Os Bruzundangas*, Lima Barreto assim satirizou o caráter “cenográfico” da reforma do Rio de Janeiro: “Convenceu-o que devia modificar radicalmente o aspecto da capital. Era preciso, mas devia ser feito lentamente. Ele não quis assim e eis a Bruzundanga, tomando dinheiro emprestado, para pôr as velhas casas de sua capital abaixo. De uma hora para outra, a antiga cidade desapareceu e outra surgiu como se fosse obtida por uma mutação de teatro. Havia mesmo na cousa muito de cenografia.” (Barreto, 1956, p. 106)

se o ato fotográfico reduz o fio do tempo a um ponto, se faz da duração que escoia infinitamente um simples instante detido, não é menos claro que esse simples ponto, esse lapso curto, esse momento único, levantado do contínuo do tempo referencial, torna-se, uma vez pego, um instante *perpétuo*: uma fração de segundo, decerto, mas “*eternizada*”, captada *de uma vez por todas*, destinada (também) a durar, mas no próprio estado em que ela foi captada e cortada. (1993, p. 168) [Grifos do autor]

Mesmo nas imagens de trabalhos de construção mais adiantados, alguns restos de prédios derrubados, o entulho gerado pelas demolições, bem como as tábuas de madeiras e andaimes que escondiam parcialmente as fachadas dos edifícios, e os operários que ali trabalhavam cobertos de poeira, ainda se faziam presentes nas fotografias de Torres. Mesmo que tais elementos pudessem ser avaliados como empecilhos à boa visualização dos prédios que vinham sendo construídos, como podemos ver num artigo publicado n’*O Malho*, em 28 de janeiro de 1905:

Pois não é sonho, não, senhores! A grande Avenida Central, projetada e rasgada, de lado a lado, do Boqueirão do Passeio à Prainha, já ostenta grande número de construções, especialmente no trecho entre a Rua do Hospício e o Largo da Mãe do Bispo. Casas comerciais de primeira ordem, redações de jornais diários, Municipalidade, clubes e associações, todos à porfia, estão levantando os novos edifícios onde passarão a funcionar dentro em pouco. Brilhantes espécimes de arquitetura já se observam ao longo da grande via, uns ainda em simples esqueletos, outros já revestidos da mão de obra que pronuncia a próxima terminação.

Ainda é cedo para aquilatar do valor e do gosto de tais construções, porque os andaimes ou prejudicam muito ou obstam por completo a visada do observador. Uma coisa entretanto, se pode desde já afiançar: é a solidez com que vão sendo feitas de acordo com a longa experiência dos construtores e a natureza do subsolo que vai se revelando no decurso das escavações. O que se está fazendo não é obra de fancaria, nem objeto de peschisbeque: é arquitetura airosa, sóbria, elegante e duradoura. (“As construções na Avenida”. *Apud*. Brenna, p. 310)

Ainda que estas palavras defendessem que ainda era “cedo para aquilatar do valor e do gosto de tais construções, porque os andaimes ou prejudicam muito ou obstam por completo a visada do observador”, percebe-se que a construção dos edifícios tinha um lugar privilegiado na imaginação sobre o futuro ocupado pela nova avenida na paisagem urbana. A solidez e o bom gosto era algo que já se podia prever mesmo que muitas edificações ainda estivessem em fase de “simples esqueletos”. De modo que as fotografias da Avenida em construção poderiam funcionar como uma espécie de metonímia da transformação da própria cidade: observava-se, passo a passo, o velho sendo destruído e o novo, erguido.



Figura 17
João Martins Torres
Demolições nas proximidades do Convento da Ajuda [atual Cinelândia], 1904-05



Figura 18
João Martins Torres
Remoção de entulho nas proximidades do Convento da Ajuda [atual Cinelândia], 1905

Até mesmo a partir de amplos planos, que mostraram o boulevard já com seus postes de iluminação dispostos nas calçadas e nos pequenos canteiros centrais, bem como a construção dos novos prédios, estes compartilhavam o espaço plástico com diversos tipos de materiais de construção. A paisagem ao redor coloca até mesmo edifícios já quase totalmente concluídos em meio a um cenário de obras, ainda que tal edifício assumisse o centro da imagem, como no caso da fotografia abaixo [figura 19], que retrata a Avenida Central na esquina com a Sete de Setembro, tomada na direção da Praça Mauá, na qual Torres registrou a sede do jornal *O Paiz* na porção central da cena. Enquanto nas imagens produzidas por Ferrez houve um grande cuidado em retratar os edifícios perfeitamente “limpos”, destacados do fundo e livres dos andaimes, tábuas e entulho que foram elementos marcantes nas fotografias de Torres, este parece ter feito questão de retratar o clima de transitoriedade que caracterizava o momento da reforma daquele espaço.



Figura 19
João Martins Torres
Novos edifícios da Avenida Central já em construção, 1905-06

Toda fotografia se caracteriza pela suspensão do tempo, a partir de um gesto que efetua um corte não apenas de determinada porção do espaço observado, como também do tempo, afinal, este segue transcorrendo depois da realização da tomada que eternizou aquele instante. Tendo em vista essa característica própria da imagem fotográfica, é interessante perceber que ao observar a fachada de um edifício da Avenida Central registrada por Marc Ferrez ou uma praça reformada de Buenos Aires captada por Emilio Halitzky, vemos imagens que eternizaram determinados espaços como se estes fossem eternos. Ao deixar de registrar junto ao tema central praticamente qualquer tipo de elemento periférico, Ferrez mostrava os edifícios fotografados de modo que estas fotos se diferenciavam o mínimo possível dos projetos desenhados pelos arquitetos. Com poucas exceções, Halitzky, ao fotografar obras já finalizadas – em cenas que evitavam que o observador identificasse elementos aos quais pudesse associar ao que havia existido ali anteriormente ou que existiam ao redor do tema central – produziu fotografias que apresentaram um presente estável, livre da tensão entre o passado e o futuro daqueles espaços retratados.

Por outro lado, ainda que o ato de eternizar o temporário seja parte da essência da fotografia, as imagens de João Martins Torres não apresentam o corte temporal somente como um dado subjacente a toda fotografia, mas como o seu objetivo central, como o seu próprio tema. Assim, o efeito de tornar perpétuo o passageiro é multiplicado em suas fotografias da construção da Avenida Central. E não somente porque essas fotos foram tomadas num momento em que as reformas ainda estavam sendo realizadas e prosseguiriam seguindo o seu curso mas, principalmente, pelo fato de que tais fotografias registravam cenas nas quais a tensão temporal estava explícita nas próprias imagens. Tensão decorrente do fato de que nas fotografias de Torres, as ruínas do passado e as novas construções compartilhavam a mesma cena, coincidindo espacial e temporalmente. Representada dessa maneira, a transição operada pela reforma urbana, quando fotografada, evidenciava, ao mesmo tempo, o antes e o depois, apresentando o presente como o tempo efêmero em que o passado e o futuro se tocam.

3

Cidades modernas, imagens plurais

Não apenas as reformas urbanas caracterizaram as mudanças ocorridas no Rio de Janeiro e em Buenos Aires na passagem do século XIX para o XX. Ambas as cidades cresceram também em população, em industrialização e em infraestrutura urbana, assim como em contrastes e conflitos. Apesar dos projetos de modernização empreendidos pelo Estado, era forçoso o reconhecimento da defasagem entre o ideal de modernidade almejado e o desenvolvimento espontâneo das realidades locais: no presente, surgiam os efeitos não previstos e não desejados que, frutos da própria dinâmica do crescimento urbano, ao mesmo tempo em que suprimiam o que era tido como “antigos problemas”, criavam outros, novos e desconhecidos. A cidade, espaço tomado idealmente como o *locus* da construção de um futuro ordenado, moderno, civilizado, se transformava não só *a partir* dos projetos modernizadores, mas *apesar* deles.

Almejava-se o progresso, mas até mesmo os seus idealizadores estavam conscientes de que as mudanças ocorridas neste período não vinham acarretando somente efeitos positivos, vistos por eles como avanços simultâneos do progresso material e desenvolvimento moral da sociedade. O anonimato, a mobilidade social, os novos conflitos entre patrões e empregados, cada vez mais distanciados das antigas relações patriarcais, os novos ricos e os novos pobres, imprimiram a estas cidades em transformação uma feição caleidoscópica. E o que era visto como oportunidade de ascensão sócio-econômica para alguns, era visto como ameaça para outros. Neste universo móvel, tal como o definiu José Luis Romero,

Onde havia um local preestabelecido para cada um, começou a aparecer uma onda de aspirantes a cada lugar (...). O “novo-rico”, o pequeno comerciante próspero, o empregado empreendedor, o artesão habilidoso, o operário eficaz, e todos os que descobriram na intrincada trama das atividades terciárias um filão a ser explorado abriram caminho por entre os meandros da estrutura social e acabaram por modificá-lo (Romero, 2009, p. 295).

As profundas transformações sociais motivaram várias interpretações, críticas e projeções sobre o significado do meio urbano para a vida moderna, por ser este o meio onde essas mudanças eram vividas mais intensamente. O historiador norte-americano Carl Schorske (2000) discerniu três linhas de pensamento desenvolvidas por intelectuais europeus sobre as cidades européias,

mas que são bastante úteis para refletir também sobre as cidades latino-americanas aqui estudadas. As duas primeiras linhas de pensamento são diametralmente opostas: de um lado, a noção iluminista da cidade como virtude; do outro, a frustração desse otimismo que tornava a cidade sede do vício. Já a terceira, viria a romper com este dualismo, a partir do surgimento de uma atitude que desafiava os pressupostos morais que serviam para identificar a cidade com a virtude ou com o vício, e situaria a cidade para além do bem e do mal.

Como virtude, a cidade era louvada como agente civilizador por excelência. Tal ideia nasceu com o Iluminismo, a partir da noção de história como progresso da Civilização. Inserida dessa maneira no processo histórico, a cidade moderna se encontraria entre um passado pior, que estava sendo superado, e um futuro melhor, que seria inevitavelmente alcançado. Noção que – como vimos para os casos específicos de Buenos Aires e do Rio de Janeiro na passagem do século XIX para o XX ao longo do primeiro capítulo – atribuía à cidade não só um papel administrativo e mercantil, mas, principalmente, uma função reguladora e prospectiva, evidenciando a crença na capacidade da modernidade urbana como promotora do progresso.

Segundo os preceitos iluministas desenvolvidos no contexto europeu do século XVIII, a cidade era o lugar do comércio, da indústria, das instituições livres e das artes e, portanto, era também o meio onde o talento individual poderia ser recompensado. Vista como local onde a interação entre os homens era mais dinâmica e a mobilidade social era possível, a noção da cidade como virtude pressupunha que a proximidade entre ricos e pobres, longe de ser um problema, era um meio para que os pobres encontrassem um modelo a imitar. Assim, para Voltaire, “ao aspirar a vida de ócio civilizado de seus superiores, os pobres são estimulados a diligência e à parcimônia e, dessa forma, melhoram sua situação” (Schorske, 2000, p. 55). Outros intelectuais teriam observado demais virtudes na sociedade urbana, de acordo com suas perspectivas nacionais: para Adam Smith, ainda que a cidade não oferecesse o sentimento de satisfação pessoal e de segurança que se encontrava no campo, ela estimulava a indústria, o desenvolvimento econômico e o progresso cultural; já em relação a Johann Gottlieb Fichte, Schorske observa que, além das virtudes já reconhecidas por Voltaire e Smith, o alemão teria acrescentado à cidade a virtude da moralidade comunitária, segundo a qual os habitantes dos burgos, “inspirados por piedade, modéstia, honra

e, sobretudo, por um sentimento de comunidade, eram semelhantes em sacrifício pelo bem-estar comum” (Ibid., p. 58).

Embora a ideia da cidade como virtude não tivesse sido totalmente abandonada pelos intelectuais europeus do século XIX, os efeitos danosos da industrialização e do crescimento demográfico urbano motivaram o surgimento da noção da cidade como vício. Se a cidade, vista como *locus* da perversão, foi uma constante entre profetas e moralistas religiosos desde Sodoma e Gomorra, a partir da análise dos resultados do crescimento urbano oitocentista, intelectuais seculares também se levantaram contra a cidade e os homens por ela corrompidos. Carl Schorske afirma que tais críticas surgiram como decorrência das esperanças iluministas frustradas e se construíram, por um lado, a partir de uma noção arcaizante, que recusava a grande cidade e exaltava as pequenas vilas do passado; por outro, pela postura futurista daqueles intelectuais que, ainda que reconhecessem os males da grande cidade moderna, viam nela uma potência transformadora e vislumbraram reformá-la.

Situada no processo histórico, a cidade moderna se encontraria, para os críticos nostálgicos, entre um passado melhor e um futuro incerto. Já os futuristas, em especial os socialistas que, embora deplorassem o espetáculo da pobreza, do descaso e da opressão observada no presente, não poderiam ver no retorno ao passado uma redenção, e se reconciliaram com o futuro. Engels, que não teria chegado a responder claramente qual lugar ocuparia a cidade no futuro socialista, não seria, contudo, de acordo com Schorske, inteiramente avesso à experiência da cidade industrial, pois esta representaria uma espécie de “purgatório” entre o servilismo do passado e sua total superação, no futuro. Ao menos na atual cidade industrial o camponês e o artesão teriam se livrado da servidão, e seria ali, sob toda aquela miséria e exploração que se desenvolveria a consciência proletária (Schorske, 2000, p. 64).

Como virtude ou vício, a cidade moderna havia sido julgada do ponto de vista ético e inserida na história como um momento de profunda mudança social, estivesse ela superando ou traindo o passado, ao mesmo tempo em que alavancava o futuro. Foi por volta da segunda metade do século XIX que, desafiando a validade dos pressupostos morais, surgiu uma nova maneira de pensar a vida moderna. Schorske identifica na França por volta de 1850, com Baudelaire e os artistas impressionistas, o surgimento dessa nova linha de pensamento, para a qual “a

cidade não tinha um *locus* temporal estruturado entre o passado e o futuro, e sim um atributo temporal” e, portanto, “oferecia um *hic et nunc* eterno, cujo conteúdo era a transitoriedade, mas cuja transitoriedade era permanente.” (Ibid., p. 67)

A partir de então, a razão e o sentido da história seriam reavaliados por intelectuais que abdicaram de julgar a cidade como benéfica ou nociva para o homem. Com suas graças e tormentos, a cidade seria encarada, para além do bem e do mal, como uma fatalidade da vida moderna, o terreno adequado de sua existência. Tratava-se de uma perspectiva subjetivista, a-histórica e profundamente presentista, que não se colocava contra o passado, mas o negava como elemento capaz de oferecer uma base útil para o presente. Ali se iniciava igualmente a ruptura com o futuro e, sobretudo, com a ideia de progresso, que havia tornado o porvir quase um dado tangível do presente.

Também no Rio de Janeiro e na Buenos Aires da passagem do século XIX para o XX, cada uma com suas particularidades, vivenciaram-se o amor e a aversão à grande cidade, a esperança e o desencanto em relação a sua capacidade de promover o progresso, bem como o reconhecimento de que ela, com suas vantagens e desvantagens, se configurava como *locus* da vida moderna. As respostas a esta nova experiência de uma modernidade capitalista e urbana, caracterizada pela “vivencia discontinua del tiempo como algo transitorio, del espacio como algo fulgaz y de la causalidad negada como lo fortuito y arbitrario” (Frisby, 2007, p. 13), foram multifacetadas. Por isso, nem sempre prevaleceu a ideia apresentada por J. C. de Mariz Carvalho na crônica publicada na revista *Kosmos* em 1904 – conforme vimos no primeiro capítulo – de que progresso material e progresso moral caminhavam necessariamente juntos, e que “as transformações do meio em que vive a população hão de modificar os seus hábitos, influir sobre o seu caráter, ativar a sua iniciativa.”³⁸

Se compararmos tal apreciação de cunho prospectivo e otimista, com as palavras de Urbano Duarte, na crônica publicada em 1900 na *Revista da Semana*, também já citada anteriormente, veremos que o impacto das reformas urbanas em relação ao futuro do Rio de Janeiro também estava presente. Entretanto, os resultados dessas “transformações do meio” não teriam para ambos as mesmas implicações morais junto à população. No início da crônica futurista de Urbano

³⁸ J. C. de Mariz Carvalho. “*Pulcherrima Rerum*”. *Kosmos*, setembro de 1904.

Duarte, intitulada “O anno dois mil”, este convidava os leitores da revista a admirar a “fotografia profética” que prenunciava um aprazível espaço de lazer do Rio de Janeiro de ali há um século. Ao final, contudo, advertiu que não convinha iludir-se a respeito dos progressos morais da sua população, pois estes não seriam compatíveis aos enormes progressos urbanísticos alcançados:

Em suma, ao se comemorar o V centenário da descoberta do Brasil, a cidade do Rio de Janeiro terá atingido um grau estupendo de progresso e de refinada civilização. Depois da revolução francesa, realizam-se mais progressos em um único século do que se realizavam em dez séculos anteriores à grande data *humana*. Todavia, não nos iludamos sobre os progressos *morais*, os brasileiros de *dois mil* padecerão dos mesmos defeitos e vícios, das mesmas paixões que os brasileiros de 1900. Na política, haverá intrigantes nulidades empavezadas, excelsos *engrossadores*. No comércio e na indústria altos ladrões, açougueiros para vender quilos de 600 gramas, fabricantes de vinho sem uva, de manteiga sem leite. Na imprensa, escritores analfabetos, jornalistas venais. Nas eleições, *mesas* facciosas, apuração a bico de pena, defuntos votando, câmara depurando, oposição protestando e, finalmente tudo ficando em paz.³⁹ [Grifos no original]

Ao mesmo tempo em que o articulista vislumbra que ao se comemorar o quinto centenário da descoberta do Brasil, o Rio de Janeiro “terá atingido a um grau estupendo de progresso e de refinada civilização”, acrescentou, contudo, que “os brasileiros do ano dois mil padecerão dos mesmos defeitos e vícios, das mesmas paixões que os brasileiros de 1900”. Desse modo, ainda que sua visão sobre o futuro estivesse associada à noção de progresso – identificado por ele na erradicação de doenças, na abertura de amplas avenidas, na criação de novos espaços de circulação e de contemplação, tanto das admiráveis belezas naturais do Rio, quanto dos luxuosos hotéis, cafés e lojas a “feição do *Bon Marché*” que seriam construídos – esses avanços não ajudariam a erradicar o que observava como falhas comuns de caráter entre os brasileiros: maus políticos, escritores analfabetos, comerciantes que enganam seus clientes, gatunos, bolinas, seriam continuidades da cidade do presente na cidade do futuro.

Em apreciações otimistas, reformistas, nostálgicas ou fatalistas, a cidade esteve na pauta dos seus mais variados leitores e construtores, pois era na cidade que se depositavam as expectativas de construção da nova sociedade. No entanto, nela também se observavam os efeitos nem sempre desejados das transformações cada vez mais velozes. Nessas apreciações, desde as mais confiantes às mais

³⁹ Urbano Duarte. “Anno dois mil”. *Revista da Semana*, 20 de maio de 1900.

fatalistas, subjazia em comum a certeza de que o homem seria influenciado decisivamente pelo meio em que vive, e que, cada vez mais, a grande cidade moderna se tornava esse meio.

Tema recorrente entre os fotógrafos desde a invenção da fotografia, a cidade foi registrada em seus múltiplos aspectos, em seus vícios e virtudes, e em seu caráter caleidoscópico, para além de julgamentos morais. Por meio das opções temáticas, bem como das formas de dispor os elementos da realidade visível em composições plásticas, os fotógrafos imprimiram em suas imagens percepções a respeito dessas cidades, que jogavam também com estas múltiplas noções a respeito da cidade moderna. Desse modo, se as imagens que exaltavam o progresso foram utilizadas frequentemente como divulgação dos empreendimentos modernizadores dirigidos pelo poder público, e aplaudidos por determinados setores das elites intelectuais; por outro lado, as imagens da cidade “velha”, pobre e viciosa, ou da “nova cidade marginal” – visto que surgida a partir dos problemas gerados pelo próprio fenômeno moderno – também foram temas de interesse fotográfico e serão objetos de análise deste capítulo.

3.1. Babel

Porque se considera demasiado europea, la elite porteña del Ochenta es dolorosamente consciente del abismo que se abre entre aquellas ciudades en las que se siente como en casa (París, Londres o Viena) y el modo provinciano en que Buenos Aires *se vuelve babélica sin llegar a ser cosmopolita*, dominada por el mal gusto de una nueva burguesía urbana, rastacuera, y convertida en un campamento exótico por fuerza de dos potentes corrientes de importación también europeas (digamos, la Europa real en Buenos Aires): los estilos eclécticos en los que construía sus edificios aquella nueva burguesía, con arquitectos muchas veces importados ex profeso, y *las multitudes que llegaban en un conglomerado confuso, ajeno a toda idea aceptable de cultura europea.*” (Gorelik, 2004, p. 78) [Grifos meus]

A respeito da consciência do desajuste entre o projeto de europeização idealizado pelas elites da *Generación del Ochenta* e as novas feições que Buenos Aires ia tomando diante dos olhos dessas mesmas elites, Adrián Gorelik observou o choque entre uma *Europa ideal* e uma *Europa real*. Desse modo, se o otimismo em relação aos avanços econômicos e ao futuro da cidade e do país no cenário capitalista internacional foi uma forte característica deste período, as críticas ao modo como estes mesmos avanços iam alterando, tanto a aparência quanto a

maneira de viver na agora metrópole, também foram numerosas. Para Gorelik, a condenação moral e estética que surgia por parte de setores da elite intelectual portenha, baseava-se no fato de que seus membros permaneciam olhando para as metrópoles européias como modelos a seguir, mas já não enxergavam como aquela Babel sul-americana se transformaria numa cidade adequadamente européia, isto é, numa Europa ideal. Afinal, para aquela elite intelectual, a cidade crescia de modo acelerado, mas a partir de uma multidão de imigrantes incultos e de uma nova burguesia igualmente inculta, ambas ávidas por ganhos materiais e indiferentes aos valores morais idealmente europeus, isto é, civilizados.

Se, em 1852, Juan Bautista Alberdi, havia advertido aos argentinos que não temessem a babel de raças e línguas que caracterizaria a Argentina moderna, formada, sobretudo, a partir da imigração européia, pois ela representaria o caminho para o progresso; por volta de 1890, essa estratégia de condução do país segundo o preceito de que “governar é povoar” começaria a ser questionada, com base na acusação de que a entrada massiva de estrangeiros vinha provocando a corrosão dos antigos costumes *criollos*.

No temais, pues, la confusión de razas y de lenguas. De la Babel, del caos saldrá algún día brillante y nítida la nacionalidad sud-americana. El suelo prohija a los hombres, los arrastra, se los asimila y hace suyos. El emigrado es como el colono; deja la madre patria por la patria de su adopción. (Alberdi, 1858, p. 52) [Grifos meus]

No Rio de Janeiro, em 1904, João do Rio recorreria à mesma imagem da cidade babélica, mas agora para referir-se à nova pobreza que via crescer nas ruas do Rio de Janeiro, enquanto as elites cariocas mantinham seus olhos voltados para o exterior, ignorando “sua própria planta”:

O Rio pode conhecer muito bem a vida do burguês de Londres, as peças de Paris, a geografia da Manchúria e o patriotismo japonês. A apostar, porém, que não conhece nem a sua própria planta, nem a vida de toda essa sociedade, de todos esses meios estranhos e exóticos, de todas as profissões que constituem o progresso, a dor, a miséria da vasta Babel que se transforma. E entretanto, meu caro, quanto soluço, quanta ambição, quanto horror e também quanta compensação na vida humilde que estamos a ver. (Rio, 2008, p. 60) [grifos meus]

Entre 1869 e 1895, a população da cidade de Buenos Aires havia passado de 187.346 para 663.854 habitantes e, em 1914, chegaria a 1.575.814, sendo mais da metade dela constituída por estrangeiros (Cf. Romero, 1983, T. II, p. 275). No

Rio de Janeiro, a população também registrou um grande crescimento, embora menor do que o de Buenos Aires: de 266.831 habitantes em 1872 a 522.651 em 1890, a cidade chegaria à marca de 811.443 habitantes em 1906, sendo pouco menos de um quarto dessa população composta por imigrantes, segundo o censo municipal de 1906. A respeito do papel da imigração, neste mesmo censo o Brasil foi caracterizado como um país que não tinha um perfil “imigrantista”, mas, ainda assim, advertia que a entrada de estrangeiros era expressiva no Rio de Janeiro que, tal como outras grandes cidades do mundo, eram os locais de preferência entre os imigrantes⁴⁰.

Muito mais consideráveis são, entretanto, as proporções verificadas nos países imigrantistas por excelência, tais como, por exemplo, os Estados Unidos, em que o número de estrangeiros excede a 130 por 1000 habitantes, e a República Argentina, em que atinge a cerca de 300 por 1000. Em geral, os forasteiros procuram as cidades, e, sobretudo, as metrópoles, de preferência os lugares em que a população é menos aglomerada. Assim, o número deles, não passando de 4‰ na Inglaterra, de 6‰ na Alemanha e de 29‰ em França, atinge a 21, 13 e 90 por 1000 habitantes, respectivamente, em Londres, Berlim e Paris.⁴¹

Os imigrantes que chegavam à Argentina não correspondiam, no entanto, àquilo que havia sido almejado há tanto tempo. Não eram somente os ingleses empreendedores que, com seus hábitos de ordem, de disciplina e de indústria, civilizariam o “deserto” sul-americano, segundo a idealização de Alberdi, mas um grande contingente formado especialmente por espanhóis e italianos pobres que se instalaram em grande parte na cidade de Buenos Aires, lotando seus *conventillos*⁴² e que, por volta dos primeiros anos do século XX, seriam acusados de trazer desordem e anarquia para o seio da sociedade argentina. Em 1902, o Congresso Nacional aprovaria a Lei de Residência, pela qual o poder executivo poderia ordenar a extradição, sem qualquer julgamento prévio, de estrangeiros “cuya

⁴⁰ Para mais referências sobre a relação entre desenvolvimento urbano e imigração em Buenos Aires, ver: BOURDÉ, Guy. *Buenos Aires: urbanización e inmigración*. Buenos Aires, Huemul, 1977. Sobre a imigração no Rio de Janeiro, ver: GOMES, Angela de Castro (org.). *Histórias de imigrantes e de imigração no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000. E, para um mapeamento bibliográfico sobre a imigração no Brasil, ver: OLIVEIRA, Lúcia Lippi. *Nós e eles: relações culturais entre brasileiros e imigrantes*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

⁴¹ República dos Estados Unidos do Brasil. *Recenseamento do Rio de Janeiro (Distrito Federal)*. Realizado em 20 de setembro de 1906. RJ: Oficina da Estatística, 1907, p. 120

⁴² Derivada de convento, a palavra *conventillo* foi utilizada para designar as habitações urbanas coletivas, construídas a partir da subdivisão interna dos antigos casarões nos bairros do sul de Buenos Aires, abandonados em virtude da epidemia de febre amarela de 1871; assim como de construções novas, produzidas com materiais de baixo custo, de um ou dois pisos, geralmente com pátios na área central ou lateral, para onde se abriam as portas dos pequenos cômodos que abrigavam famílias inteiras, que os alugavam. (Cf. Ramos, 2005)

conducta comprometa la seguridad nacional o perturbe el orden público”⁴³. Até ser revogada, em 1958, esta lei serviria para reprimir a organização sindical de trabalhadores na Argentina, ao expulsar do país principalmente estrangeiros ligados aos movimentos anarquista e socialista (Cf. Suriano, 1988).

A esta nova paisagem humana e social, se somava ainda uma nova paisagem urbana e material, estabelecida tanto do ponto de vista propriamente urbanístico, com as obras de demolição de antigas edificações e construção de outras tantas, quanto de aparatos técnicos tais como o bonde elétrico e o automóvel. Tais transformações imprimiam à cidade a imagem de um caleidoscópio, o qual faria Miguel Cané questionar a possibilidade de um argentino – ou, mais precisamente, um portenho – sentir-se em seu lar ao retornar de uma viagem. Cané estava em Paris quando, em março de 1896, descreveu suas impressões sobre a capital francesa na crônica intitulada “París, sensación de llegada”. No fragmento a seguir, podemos observar a insistência com que repetiu o vocábulo *mesmo* a fim de enfatizar a ausência de mudanças diante da passagem do tempo, destacada por ele como qualidade própria de Paris:

París, la Gare d’ Orleans, que parece plantada desde principios del mundo, el mismo ómnibus o el mismo fiacre de siempre, como el cochero que, amoldándose a su oficio, se perpetua idéntico. (...) Antes que la memoria, los ojos constatan que los mismos establecimientos, las mismas tiendas, los mismos negocios se encuentran en los mismos sitios, y la obsesión de la inmutabilidad estalla cuando, a la tarde, en una mesa del mismo viejo restaurant, el mismo mozo, con el cabello blanco ya, os saluda por vuestro nombre y emprende la tarea eterna de confeccionar un menú que resulta siempre el mismo. (Cané, 1997, p. 42)

Em sua descrição, Paris passava imediatamente a impressão de familiaridade àquele que a ela retornava depois de pouco ou muito tempo de ausência, porque tudo permanecia o mesmo que era antes de sua partida. Tanto as coisas quanto as pessoas se perpetuavam idênticos: o cocheiro tal como a carruagem, o garçom tal como o velho restaurante. A única marca da passagem do tempo eram os cabelos brancos do garçom, sinal, contudo, do envelhecimento natural a que todo ser humano está submetido, e não de uma transformação processada artificialmente. Desse modo, Paris não exigia que o observador recorresse à memória a fim de reconhecê-la, tampouco era necessário um esforço cognitivo

⁴³ Ley nº 4144, artículo 2º, 22 de noviembre de 1902. Disponível em http://archivohistorico.educ.ar/sites/default/files/IV_22.pdf. Acesso em 03 de abril de 2013.

para desvendar seus novos caminhos. Os olhos, de pronto, já constatavam que tudo continuava nos mesmos lugares, que aquela era ainda a mesma cidade “plantada desde o princípio do mundo”.

Difícil é acreditar que a Paris *fin-de-siècle* era tão estática e serenamente perene quanto a descreveu Cané. Mas não importa indagar aqui o grau de veracidade de tal descrição, o que interessa é pensar porque o intelectual argentino a representou desta maneira. E, prosseguindo a leitura da crônica, vemos que a imutável Paris descrita por ele funcionou como contraposição à acelerada Buenos Aires, a qual denunciou seu caráter excessivamente cambiante:

Ahora figuráos un argentino que en el último cuarto de siglo sólo haya venido a Buenos Aires cada cinco o seis años. Embarcado en carreta, lancha, ballenera y vaporcito a su regreso, atónito, toma el tranvía en la dársena sud. Marcha en un boulevard por donde era río; llegado a la plaza de la Victoria se encuentra con que *todos los aspectos de su infancia, esas visiones que vinculan profundamente para una vida entera, se han transformado*. En un primer regreso, la torre del Cabildo desaparecida; más tarde la Vieja Recova, luego el teatro Colón, la clásica esquina Olaguer y, por fin, la Avenida de Mayo, que se abre sobre ante sus ojos tan inesperada, tan insólita, que parece inverosímil. *¿Cómo es posible que en ese kaleidoscopio constante se llegue a la sensación del hogar?* (Ibid., p. 42) [Grifos meus]

E revelou seu incômodo ao prever que não encontraria qualquer traço intacto da cidade de sua infância ao retornar de viagem:

Pero es igual; a riesgo de ser tratado como cafre, bárbaro o visigodo, confieso que me sería bien grato, de regreso a mi patria, ver algún aspecto de mi infancia, algún delicioso Hueco de Cabecitas, con mucho pantano y mucha pita, que me recordara las rudas batallas a pedradas o los feroces entreveros a mosquete limpio, páginas gloriosas que cantan en la memoria de mis primeros años. (Ibid., p. 46)

Com estas palavras, Miguel Cané evocou não apenas uma série de aspectos físicos que desapareceram na nova Buenos Aires – a torre do Cabildo, a Recova Vieja, o antigo teatro Colón – mas também de costumes – tais como as batalhas travadas a pedradas no antigo terreno baldio conhecido como Hueco de las Cabecitas, que Torcuato de Alvear havia transformado na ajardinada Plaza Seis de Junio (atual Vicente López, no bairro da Recoleta) – que, de algum modo, levaram com eles a particularidade daquele solo, bem como o sentimento de pertencer a ele. Ao final do século XIX, o argentino já não podia se reencontrar com a pátria de sua infância a não ser através de sua própria memória, única

referência ao passado que permanecia segura. Advertia, entretanto, que seu sonho nostálgico poderia ser julgado como bárbaro, reconhecendo que tudo o que ele via de “delicioso” naquelas “páginas gloriosas” do passado não era avaliado do mesmo modo por seus contemporâneos.

Sem apresentar nostalgia semelhante à de Miguel Cané, o brasileiro Manoel Bomfim responderia o porquê de o passado ser tão comovente para os homens que gozam de idade relativamente avançada, numa crônica dedicada ao Morro do Castelo, publicada na *Revista da Semana*, em junho de 1900. Se a crônica escrita por Cané sobre suas sensações ao chegar a Paris, expõe o desejo de encontrar na Buenos Aires do presente algum aspecto que possibilitasse um reencontro com a cidade do passado; nas palavras que iniciam o texto de Bomfim, observamos o conselho para que os homens se resignem:

Ama o passado, se queres; ama-o e guarda-o no teu coração; só aí poderás conservá-lo perfeito, no estojo das tuas saudades e lembranças; e vai pelos tempos a dentro e adivinha-o; vê se o podes recompor através de tua alma e conserva-o aí, porque as coisas não sabem guardar o passado, mal servem para atestá-lo, pertencem sempre ao presente.⁴⁴

Já Urbano Duarte, na “crônica futurista” que renunciava os aspectos materiais e comportamentais do Rio de Janeiro do ano 2000, afirmaria que a atitude intelectual de voltar os olhos para o passado, a fim de encontrar o exemplo de uma vida mais ingênua e mais pura do que aquela experimentada no presente, era uma característica comum a todas as épocas. E, por isso, até mesmo na alvorada do século XXI, os homens olhariam para trás e identificariam no passado as virtudes que pareciam faltar no seu tempo. Portanto, não valeria a pena dar atenção às apreciações nostálgicas comuns em seu próprio presente, afinal, qualquer que fosse a época, os “bons e velhos tempos” sempre seriam resgatados como imagem de um tempo melhor, ainda que, no fundo, “não prestasse para nada”.

Mas o nosso tempo encontrará defensores, pois sempre existirão partidários do passado, apologistas do *bon vieux temps*; os velhos do ano 2000 hão de alegar a pureza de costumes dos homens do ano de 1900, a sua sinceridade, o seu patriotismo, a sua vida patriarcal, o seu desinteresse (exatamente o que nós hoje dizemos dos homens de 1800 e o que os de 1800 diziam dos de 1700).

⁴⁴ Manoel Bomfim. “O Castello”. *Revista da Semana*, 3 de junho de 1900

Le bon vieux temps é sempre o melhor, embora não prestasse para nada.⁴⁵

Embora de modo distinto da noção de cidade como vício, tal como analisada por Schorske (2000) sobre os intelectuais europeus, nas críticas dos intelectuais brasileiros e argentinos da passagem do século XIX para o XX, é possível perceber também a manifestação de dúvidas a respeito das vantagens da modernidade urbana. Ainda que, como alerta Adrián Gorelik, diferentemente do que ocorreu na Europa, na América Latina a modernidade tenha precedido a modernização, e não o contrário. Ao definir a modernização como os processos “duros” de transformação institucional, econômica e social que alteravam materialmente o mundo, Gorelik adverte que, enquanto na Europa os conflitos de valores eram estimulados e respondiam a situações que se haviam forjado devido a estes processos de transformação material, na América Latina, as críticas culturais aparecem simultaneamente, ou mesmo antes dos processos a que se referem. Em suas palavras:

En ese sentido, cuando digo que en la ciudad latinoamericana la modernidad fue un camino para la modernización, intento presentar la voluntad ideológica de una cultura para producir un determinado tipo de transformación estructural. América se caracteriza, así, como un territorio especialmente fértil para los conflictos modernos: porque si en Europa los conflictos de valores se van generando y densificando a lo largo del tiempo, en relación más o menos directa con los estímulos que producen los procesos de transformación material, muchas veces notamos en la historia americana que las cuestiones valorativas y conceptuales aparecen en el mismo momento, o incluso antecediendo a los procesos que las generaron en sus lugares de origen. Muchas veces, insisto, las ideas y los climas culturales demuestran viajar más rápido que los objetos y procesos a los que refieren, y en eso radica buena parte de la riqueza potencial de una historia cultural local, en la posibilidad de explotar ese desajuste permanente, para notar que sus resultados no pueden sino ser originales y específicos. (Gorelik, 2003, p. 15)

Buenos Aires e Rio de Janeiro cresciam vertiginosamente, e as implicações que este crescimento provocava não eram vistas como exclusivamente benéficas. A velocidade, a mobilidade, a profusão de mercadorias, o conforto, o progresso! Para onde tudo isso estaria levando? E mais, o que tais novidades estariam derrubando a fim de desenvolver-se? Tais questionamentos eram fundamentais para aqueles que temiam que a mudança se justificasse pela própria mudança, mais do que pelos seus resultados, decorrências que, por sua vez, se tornavam cada vez mais difíceis de serem controladas. Nesse sentido, até mesmo

⁴⁵ Urbano Duarte, “O anno dois mil”. *Revista da Semana*, 20 de maio de 1900

produtos do desenvolvimento tecnológico – como a eletricidade, um poderoso símbolo de modernização, visto que gerava transformações materialmente tangíveis na vida urbana – chegaram a ser vistos como produtores de monotonia, tal como se pode observar neste fragmento da carta escrita em 1892 por Rafael Obligado dirigida a Joaquín Víctor González, para servir de prólogo ao romance deste, intitulado *Mis montañas*.

Obedeciendo quizás a una fuerza extraña a mi naturaleza o a despótica sugestión, he ensalzado alguna vez al progreso, a esa evolución más o menos rápida que va concluyendo con el pasado y arrastrándonos a un porvenir que será grande y próspero, así lo deseo, pero nunca tan interesante como aquél, ni tan rico para el arte, ni tan característico y genuino para la personalidad nacional. *Desgraciadamente la electricidad y el vapor, aunque cómodos y útiles, llevan en si un cosmopolitismo irresistible, una potencia igualitaria de pueblos, razas y costumbres, que después de cerrar toda fuente de belleza, concluirá por abrir cauce a lo monótono y vulgar.* (In: González, 1994, p. 14) [Grifos meus]

Esta carta-prólogo escrita por Obligado foi datada e assinada pelo autor em Buenos Aires, onde estaria, segundo ele próprio, apenas por poucos dias, mas já querendo despedir-se. Ao afirmar que preferia passar suas horas lendo *Mis Montañas* do que nos clubes da Capital, revelou impaciência diante de um lugar que lhe parecia corrompido por aquele “cosmopolitismo irresistível”, a que se referia na passagem transcrita acima. Dificilmente se poderia encontrar naquela cidade algo de rico, característico e genuíno para o que chamou de “personalidade nacional”, tal como o que se achava em regiões não maculadas pelo progresso, como as paisagens do caminho entre Rosario e Buenos Aires, onde apreciava os “campos admirables, cubiertos de maíz en sazón, que hombres y mujeres y niños cosechaban en pintorescas cuadrillas”, assim como os “trozos de pampa virgen, con olor a trébol húmedo, que pintan y hermean ganados multicolores” (Ibid., p. 11). Ainda que tenha afirmado fazer votos de que o futuro argentino fosse grande e próspero, Obligado não deixou de apontar o progresso material como um veículo que levaria a vida moderna, com seu cosmopolitismo igualador, à monotonia e à vulgaridade. Cômodos e úteis, os avanços tecnológicos do presente poderiam até tornar a vida mais fácil, mas, em contrapartida, menos pitoresca, singular e bela. Suprimir o passado em nome do progresso seria, portanto, um equívoco tanto ético quanto estético.

Uma das tônicas daquele momento era identificar a autêntica beleza e o autêntico espírito argentino fora daquela Buenos Aires da passagem do século XIX para o XX, fosse espacial ou temporalmente. Não foi a toa que a partir dos anos 1880, justamente após a finalmente realizada federalização de Buenos Aires, das obras de Torcuato de Alvear para a pavimentação de ruas e construção de parques, da expansão territorial e do grande crescimento populacional da cidade, se multiplicaram os romances históricos e livros de memórias que contavam os encantos da Buenos Aires *criolla*. Obras tais como *La gran aldea* (1884), de Lucio V. López; *Las beldades de mi tiempo* (1891), de Santiago de Calzadilla; *La sociedad de antaño* (1908), de Octavio C. Batolla, para citar apenas alguns exemplos, representaram a Buenos Aires da infância de seus autores como uma cidade harmoniosa, habitada por pessoas muito mais virtuosas do que as do momento em que escreviam. E se, na imaginação desses escritores nostálgicos, um portenho da primeira metade do século XIX seria incapaz de reconhecer a sua cidade tal como se configurava ao redor de 1900, um historiador, no século XXI, tal como Fernando Rocchi, chega a afirmar que “probablemente, y a pesar de los cambios ocurridos, los de 1910 se sorprenderían menos si resucitaran en la actualidad; aunque asombrados, podrían reconocer elementos que formaban parte de su universo” (Rocchi, 2010, p. 18). Isto ocorreria porque no segundo intervalo de tempo uma série de elementos, tanto materiais quanto simbólicos, já haveriam mostrado o enorme alcance da economia como força dinamizadora da modernidade, algo que até então não havia se consumado.

Posturas antimodernas diante das transformações vividas naquele momento têm sido denominadas como conservadoras por vários historiadores. Ao avaliar tal fenômeno entre os países latino-americanos, José Luis Romero identificou algumas dessas posturas como manifestações de *desdém* por parte dos antigos grupos aristocráticos diante do novo mundo burguês:

De repente, o velho patriciado percebeu, antes do que todos, que sua cidade, “a grande aldeia”, começava a transformar-se em um conglomerado heterogêneo e confuso, em que se perdiam pouco a pouco as possibilidades do controle da sociedade sobre cada um de seus membros, à medida que desaparecia a antiga relação direta de uns com os outros.
(...) Foram eles que começaram a dar um passo atrás, que os relegaria à condição de grupo aristocrático e desdenhoso e, na mesma medida, submisso e passivo. (Romero, 2009, p. 296)

Ao estudar alguns dos principais expoentes do pensamento argentino da passagem do século XIX para o XX, o historiador Oscar Terán, caracterizou como *lamentos* as críticas de Miguel Cané, Paul Groussac, Vicente Quesada, entre outros intelectuais que denunciaram os males provocados pelo ingresso da Argentina nesse novo mundo burguês e cosmopolita enquanto olhavam para o passado com nostalgia. Para Terán, estes intelectuais “lamentaron la disolución de las viejas costumbres en una sociedad y una ciudad en rápida transformación” (Terán, 2008, p. 21) e, desse modo, retomaram um tema basilar da própria cultura ocidental, ao qual se denomina *lamento de Platão*, caracterizado pela

creencia en que el comercio corrompe las costumbres puras, por lo cual desde entonces el impulso adquisitivo de bienes económicos ha sido diabolizado como típico de la parte más baja del alma y de los estratos más depreciables de la comunidad (Ibid., p. 52).

Ao mesmo tempo, o historiador chama a atenção para o fato de que as críticas às transformações geradas pela modernidade partiam, muitas vezes, dos mesmos homens que a levavam a cabo, gerando discursos “complejos y correctivos que desearian cumplir el papel de lanza mítica capaz de curar las heridas que ella misma produce” (Ibid., p. 20). Não se tratariam, portanto, de discursos inteiramente contrários a um avanço evidente, mas de uma espécie de remédio que teria a função, ao menos, de tentar curar os efeitos resultados da febre modernizadora.

As respostas às experiências da modernidade nunca foram somente celebrações do progresso. A própria cidade, lugar real e imaginário onde essa modernidade se desenvolvia, recebeu aplausos e reprovação, projetos conflitantes e remendos, além de olhares que fugiam à lógica ordenadora e prospectiva. No entanto, se nas interpretações otimistas, pessimistas ou fatalistas, o desenvolvimento não desejado ou não previsto da sociedade urbana gerava incertezas e estranhamento por parte de diversos intelectuais; nas imagens fotográficas, as cenas da tensão entre progressos urbanos e degradação social, ou da justaposição entre antigos e novos males não se configuravam neste momento como críticas sócio-culturais. Ainda que a reavaliação daquele projeto iluminista e prospectivo, devido à percepção de que ele acarretava tanto a perda de antigas virtudes quanto

gerava novos vícios, não fosse recorrente na linguagem fotográfica⁴⁶, as cenas da pobreza urbana foram motivação para várias tomadas, pois não escaparia à fotografia captar esse caleidoscópio chamado cidade moderna.

3.2.

“Maus costumes”

É preciso ter gozado a satisfação de ver o largo do Rocio em 1850, o Largo do Paço em 1830, e outros pontos que sofreram radicais modificações para se poder avaliar *a importância que terá no futuro um álbum onde esteja em nítida a fotografia ou fotogravura tudo o que desapareceu, tudo que se transformou*. A comparação do passado com o presente constitui um soberbo divertimento, e muito instrutivo e proveitoso. *Estimaríamos que o fotógrafo municipal dispusesse de tempo, ou de recursos para também andar surpreendendo os nossos maus costumes*: indivíduos deitados pelo chão, caídos, bêbados, meretrizes indolentes debruçadas, à mostra, às portas e janelas de suas casas; o barracão da Lapa; o mictório do Largo do mesmo nome; as ruínas do Mercado da Glória; um frade; e tantas outras coisas ridículas que infestam esta capital e que o tempo e a vontade enérgica do Prefeito se incumbiram de destruir e de aperfeiçoar. (“Fotografia Municipal”. *O Commentário*, 21 de janeiro de 1904. *Apud*. Brenna, 1985, p. 144) [Grifos meus]

Numa crônica publicada em 1904 na revista *O Commentário*, o articulista fez um apelo para que Augusto Malta – o fotógrafo municipal – não registrasse somente as melhorias empreendidas a partir das reformas que estavam sendo realizadas no Rio de Janeiro, mas que ele fotografasse também os “maus costumes” que, segundo o cronista, permaneceriam “infestando” a cidade enquanto o prefeito Pereira Passos não os extirpassem definitivamente da vida carioca. Do mesmo modo que, no início do século XX, o Largo do Rocio (atual Praça Tiradentes) ou o Largo do Paço já não eram mais o que haviam sido na primeira metade do século XIX, os locais e costumes apontados pelo cronista como características negativas da cidade, também desapareceriam ou seriam completamente transformados no futuro. E, desse modo, apontava para a existência tanto de pessoas quanto de lugares – os bêbados, as meretrizes indolentes debruçadas nas janelas, as ruínas do Mercado da Glória – que representariam, ao mesmo tempo, indícios dos problemas oriundos de tempos pretéritos que a cidade *ainda* enfrentava, e coisas que *em breve* seriam suprimidas.

⁴⁶ Podem-se citar os trabalhos dos fotógrafos John Thompson, Jacob Riis e Lewis Hine como precursores do fotodocumentarismo de denúncia social. Ver: OLIVEIRA JR., Antônio de. “Testemunho em ação: a fotografia de documentação social fazendo história”. In: *Revista Brasileira de História da Mídia*. vol.2, n.2, jul/dez de 2013.

Do modo como estes “maus costumes” foram avaliados, isto é, simultaneamente como exemplos do absurdo e do passado, as fotografias que o cronista solicitava a Malta teriam o propósito de evidenciar o contraste entre o antes e o depois, marcando a diferença e a superioridade do depois. Isto é, recordar o aspecto da cidade como era antes de sua transformação seria fundamental para que, no futuro, a glória deste depois fosse substanciada. A fotografia, nesse caso, estaria ligada à conservação da memória urbana que, se não permitiria que os antigos hábitos tidos como absurdos e vergonhosos fossem esquecidos, pretendia que sua recordação estivesse associada à ideia de superação. Além de evidenciar os projetos de futuro – como vimos no primeiro capítulo desta tese –, os registros fotográficos poderiam construir uma espécie de história visual dos progressos da cidade: um álbum das transformações que destruíam ou aperfeiçoavam as “coisas ridículas” que o cronista denunciava enquanto renunciava o seu fim próximo. E, precisamente porque fadadas à extinção, pedia ao fotógrafo que as captasse, justificando que a comparação entre o passado e o presente sempre seria, no mínimo, um “divertimento muito instrutivo e proveitoso”.

A fotografia foi, de fato, muito utilizada para promover imagens associadas aos progressos vividos no presente, por possibilitar que uma cena registrada fosse reproduzida, perenizada e disseminada para além de seu tempo e local de produção. Em Buenos Aires, por exemplo, em julho de 1899, numa assembléia da Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados (SFAdA), Antonio Montes – então presidente do fotoclube de amadores, constituído dez anos antes – registrou as seguintes palavras sobre o papel das fotografias produzidas por eles naquele momento da história da cidade e do país:

Cuando en el extranjero se propaguen las fotografías que le hagan conocer todas esas cosas, no se nos mirará como un país de hombres vestidos con plumas y quillangos, sino por lo que realmente somos, un país nuevo que encierra todas las riquezas imaginables que, factor de trabajo y del progreso, marcha a la cabeza de las naciones sudamericanas, imitando y semejando en todo a las principales naciones de la Europa. (“Memoria de la asamblea de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados”, 1899. *Apud*. Gómez, 1986, pp. 143-144)

Segundo a perspectiva do cronista d’*O Commentário*, contudo, talvez as imagens de homens vestidos de peles e plumas, às quais se referiu a SFAdA, também fossem apreciáveis numa fotografia. Pois estas imagens poderiam conferir maior visibilidade à passagem de um “país de homens vestidos de plumas

e peles” para a do país novo, que “imita e se assemelha em tudo às principais nações da Europa”. Tal perspectiva pretendia que cenas entendidas como vestígios da barbárie – provenientes de um passado visto agora como indigno e que, no futuro, não mais existiria – estivessem “guardadas” em registros fotográficos, capazes de estabelecer com precisão tudo o que se destruiu ou se aperfeiçoou.

Por outro lado, se considerarmos a crônica de Olavo Bilac na qual criticou as cenas difundidas em cartões-postais que apresentavam imagens de um Brasil bárbaro, meio africano e meio indígena, bastante afastado do ideal de civilidade que ele próprio almejava, perceberemos que estas imagens funcionariam mais como um “escandaloso processo de difamação” do país, ao qual os editores de postais deveriam se opor e não disseminar. Nessa carta-crônica, publicada em *A Notícia*, em maio de 1904, Bilac descreveu desse modo a coleção de cartões-postais com imagens do Brasil que um homem lhe ofereceu durante uma parada feita na Bahia, a bordo do navio que havia tomado no Rio de Janeiro rumo à Europa:

Os bilhetes postais que se vendem a bordo dos navios transatlânticos continuam a ser um escandaloso processo de difamação do Brasil. Não há neles paisagens da nossa terra, – a não ser uma ou outra reprodução da estafadíssima alameda de palmeiras do Jardim Botânico; o que neles há é uma abundância fenomenal de figuras de índios e de pretos africanos – aqueles horrendos e feios, coroados, de plumas e empunhando arcos e flechas, – e estes, boçais e tristes, vendendo bananas, ou trançando chapéus de palha... São essas as recordações que os estrangeiros levam do Rio de Janeiro, da Bahia, de Pernambuco; são esses os bilhetes postais que os nossos bons “irmãos” argentinos vão hoje enviar, de bordo de Chili, aos seus parentes e amigos de Buenos Aires.⁴⁷

Os índios e “pretos africanos” estampados nos postais oferecidos ao cronista ofenderam-no principalmente porque seriam essas as imagens que os estrangeiros levariam como *souvenirs* do Brasil. Inconformado, Bilac acrescentou que, ao comprar aqueles postais, os viajantes – e, não por acaso, citou justamente os argentinos – proliferariam ainda mais estas imagens, pois presenteariam seus amigos e parentes que não haviam participado da viagem, com essas figuras de índios “horrendos e feios, coroados, de plumas e empunhando arcos e flechas”, e de negros “boçais e tristes, vendendo bananas, ou trançando chapéus de palha”. Sua sensação diante de tudo isso era de vergonha e de indignação:

⁴⁷ Olavo Bilac. “A bordo de Chili”. *A Notícia*, 06 de maio de 1904

Santo Deus! Não me atrevo a dizer que no Rio de Janeiro, em Pernambuco e na Bahia não haja muitos pretos minas, como esses que acabo de ver nos bilhetes postais do Chili; e não ousa também afirmar que no Amazonas e em Mato Grosso não haja muitos índios imundos, vivendo como feras nas suas florestas natais... Mas uma coisa me revolta: é que consintamos em passar, aos olhos da Europa, como uma nação exclusivamente constituída por bororós e cabindas, cheirando a óleo de urucum e a azeite de dendê!⁴⁸

As imagens de negros e de índios tiveram nos postais a continuidade de uma temática largamente propagada tanto pela fotografia quanto por gravuras e pinturas litografadas ao longo do século XIX (Zenha, 2004). Mas a sugestão de consumo de imagens que corroboravam com essa noção habitual de um país exótico, especialmente em relação aos viajantes estrangeiros, foi visto por Bilac como uma falta de atenção dos editores para com as cenas dos progressos brasileiros; afinal, esta não seria uma nação *exclusivamente* constituída por bororós e cabindas, ainda que reconhecesse que eles de fato existissem. A Bahia, o Rio de Janeiro e Pernambuco, apontados por ele como “os pontos mais civilizados do Brasil”, estariam sendo representados como se fossem partes da África ou da Amazônia, isto é, além de “degradantes”, induziriam ao erro, pois correspondiam a imagens associadas por Bilac a outras localidades. Para o cronista, seria responsabilidade dos editores de cartões-postais, como brasileiros civilizados e preocupados com a imagem do Brasil perante as outras nações, propor outra temática a ser estampada nos postais. Como instrumento de propaganda, esses pequenos objetos poderiam gerar um “grande lucro moral” ao trazer informações sobre os elementos de civilização do país, e não de barbárie.

O bilhete postal é hoje o melhor veículo de propaganda e reclame, de que podem dispor os homens, as empresas, a indústria, comércio e as nações. *Por que havemos de transformar esse veículo de propaganda benéfica em instrumento de descrédito e opróbrio?* E por que não hão de os nossos fabricantes de bilhetes postais entrar em concorrência com os outros – mandando vender os seus bilhetes, por baixo preço, aos agentes dos navios que fazem escala pelo Rio de Janeiro, pela Bahia, por Pernambuco? O lucro não será pequeno – porque só hoje o agente do Chili vendeu mais de cem cartões, por 15 centimos cada um... *E além disso, haveria, para o Brasil, um grande lucro moral:* dos paquetes das Messagèries, da Pacific, da Royal Mail, seriam banidas essas injuriosas e aviltantes gravuras que representam os pontos mais civilizados do Brasil como trechos da Costa da Mina ou do alto Juruá.⁴⁹ [Grifos meus]

⁴⁸ Ibid.

⁴⁹ Ibid.

Bilac via estas imagens como uma difamação porque não as entendia como representações de tipos e costumes os quais poderiam se associar ao passado brasileiro, mas porque eram registradas e disseminadas como cenas relativas ao presente. Ou seja, retratavam um Brasil bárbaro naquele momento, frustrando suas expectativas em relação à superioridade do presente sobre o passado e, desse modo, eram imagens que incomodavam por sua permanência, por não terem sofrido o efeito dos tempos modernos.

No entanto, apesar da indignação de Bilac, cabe ressaltar que os fotógrafos nunca tiveram a pretensão exclusiva de se dedicar à produção de imagens que apresentassem a “evolução” dos países retratados, nem de suas principais cidades. E, se não existia essa espécie de pacto com as imagens do progresso, não se poderia exigir que as características do presente passassem despercebidas por suas lentes: os fotógrafos produziram imagens capazes de captar as transformações que passavam a sua frente, em seu caráter múltiplo, seus estereótipos sociais e visuais, sua curiosidade, seus modos de lidar com as diferenças.

Nesse sentido, caberia sim ao fotógrafo fazer o registro dos “maus costumes” – segundo os critérios de Bilac e do cronista anônimo da revista *O Commentário*. A fotografia, neste caso, por meio do cartão-postal, exacerbou uma de suas características essenciais: tornar uma cena visível para observadores ausentes, e fazendo isso com tal credibilidade que, por meio dessas imagens, pensava-se ser possível conhecer e reter simultaneamente um pouco do local retratado. Ainda que esta prática já estivesse há muito tempo presente nas crônicas de viagem, muitas vezes acompanhadas de ilustrações, o cartão-postal era muito mais acessível, pois mais barato e mais simples de colecionar, guardar, presentear, trocar. Além do mais, como salienta Susan Sontag:

O que está escrito sobre uma pessoa ou um fato é, declaradamente, uma interpretação, do mesmo modo que as manifestações visuais feitas à mão, como pinturas e desenhos. Imagens fotografadas não parecem manifestações a respeito do mundo, mas sim pedaços dele, miniaturas da realidade que qualquer um pode fazer ou adquirir. (Sontag, 2004, pp. 14-15)

Mas a fotografia estampada num postal não poderia apenas oferecer aos observadores uma cena a ser *conhecida* por presentes e ausentes, era preciso que essas imagens também gerassem um *reconhecimento* daquele local que retratava, e, por isso, tratam-se de imagens idealizadas. Era importante que as imagens

visuais fossem compatíveis com as imagens mentais que se tinham do local registrado que, mesmo antes do advento do postal, já circulavam a partir de diferentes meios, como os próprios relatos de viajantes, pinturas e fotografias avulsas ou em álbuns, repetindo signos já conhecidos. O caráter previsível das fotografias veiculadas em postais foi justificado por Robert Girault, representante da editora de cartões-postais francesa *Yvon* que, ao participar de um colóquio com a presença de fotógrafos e editores, explicou que:

O turista que deseja transmitir aquilo que ele vê aos seus amigos que ficaram em casa, lhes endereçará o cartão-postal que melhor descreve aquilo que ele vê diante de si e, de preferência, de forma idealizada. É por isso que um cartão-postal é sempre uma reprodução fiel e, por conseguinte, clássica de um local ou de um monumento. (*Apud*. Vasquez, 2002, p. 50)

Os cartões-postais eram artigos de comércio e precisam corresponder aos desejos de seus consumidores. Consumidores que traziam consigo uma bagagem de valores, noções e imagens mentais prévias a respeito daquele lugar, que a mensagem visual contida no postal que ele comprava deveria ratificar. Por isso, a representação do local apresentado deveria ser, segundo Girault, “clássica”, isto é, uma imagem estável, já consolidada ao longo do tempo.

Acredito que exista no âmago do inconsciente dos indivíduos gostos primários formados ao longo de gerações sucessivas pela sociedade ou pelas tradições de cada povo. Esses gostos constituem a base da arte popular, enquanto as demais formas de arte são fruto de um esforço intelectual e de uma busca daquilo que denominamos cultura. Sucede que o cartão-postal é adquirido sobretudo durante o período de férias. Ou seja, num momento no qual o comprador apresenta certa demissão do esforço intelectual, deixando que aflorem seus gostos primários. (*Ibid.*)

Até mesmo os integrantes da Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados – que afirmaram a importância do fotoclube como um propagador das riquezas argentinas, esse país novo que segundo suas palavras, era fruto “do trabalho e do progresso” – investiram também no registro de cenas associadas ao passado, que figuraram em álbuns, em cartões-postais e em exposições. Neste caso, tratava-se menos de exemplos daquilo que deveria ser superado, do que de elementos tradicionais e pitorescos, plástica e tematicamente interessantes para figurarem em imagens fotográficas, até mesmo porque estavam em processo de desaparecimento: o gaúcho com seu assado, seu violão e suas carretas; as lavadei-

ras negras trabalhando nas margens do Rio de Prata; a venda ambulante de leite retirado diretamente das tetas das vacas carregadas pelas ruas da cidade. Por isso, ainda que retratassem cenas associadas ao passado, nem sempre se tratava de apontá-las como “maus costumes”, como propunha a apreensão moralizante de um Bilac. Tratar-se-ia, também, de produzir registros *costumbristas*, tanto porque buscavam reproduzir imagens “clássicas”, quanto porque procuravam fixar através das fotografias lugares, personagens e costumes antes que eles desaparecessem por completo. Lugares, personagens e costumes que, diante da velocidade com que as transformações ocorriam, bem como dos rumos inesperados dessas transformações, passavam a nem parecer tão “maus” assim.

Além do mais, em diversas coleções fotográficas produzidas entre as últimas décadas do século XIX e as primeiras do século XX, em Buenos Aires e no Rio de Janeiro, os registros do moderno e do rústico, do burguês e do pobre, não se apresentavam como realidades tão opostas ou incongruentes como poderiam parecer à primeira vista. Nesse sentido, a fotografia não se submetia apenas à pretensão moralizante própria ao conceito de Civilização propagado naquele contexto – exemplificado aqui na carta-crônica de Bilac. Embora pudesse atender a uma expectativa moral, a fotografia comprometia-se ao mesmo tempo com a apreensão da realidade moderna multifacetada, “para além do bem e do mal”, para citar os termos de Schorske.

Interessa-me especialmente analisar os diversos sentidos dessa apreensão multifacetada: se fotógrafos comerciais como Samuel Rimathé e Harry Olds, negavam essa expectativa moral ao apresentar numa mesma coleção fotográfica imagens dos novos bulevares, de paisagens naturais, de praças parqueizadas, como também de cortiços e de mendigos de Buenos Aires, sem que com isso houvesse alguma sugestão de oposição, de condenação, ou de etapas de um processo “civilizatório”; caberia a um fotógrafo no exercício de uma incumbência oficial, como Augusto Malta, apreender o que era tido como cenas da incivilidade, a fim de produzir registros que confirmassem uma acepção moralizante da modernidade urbana. Por outro lado, ainda que registrasse as cenas dos “bons” e dos “maus costumes” cariocas a serviço da prefeitura, o olhar de Malta não estava restrito às noções antagônicas de bom e mau, novo e velho, civilizado e bárbaro, mas

apreendia até mesmo em suas imagens oficiais um Rio de Janeiro mais complexo e heterogêneo do que estas noções poderiam abranger⁵⁰.

3.3.

Da transição ao simultâneo: a cidade do passado e a nova cidade marginal

Conforme exposto no primeiro capítulo, o percurso da sociedade na direção do progresso material e moral – tal como era idealizado por setores das elites intelectuais e dirigentes –, não se daria somente a partir do “novo” que se criava: das reformas urbanas, dos avanços nos campos da ciência e da tecnologia, dos modernos meios de circulação de informação, ou dos novos padrões de comportamento; mas seria construída também pelo “velho” que se extinguia, ou se pretendia extinguir. Nesse sentido, é interessante recordar a indicação de Walter Benjamin sobre a forte ligação entre destruição do antigo e construção do novo, pressuposta pela reforma urbana: “E como cresceram, desde então, com as grandes cidades, os meios de arrasá-las! Que imagens do porvir já não evocam!” (Benjamin, 1989, p. 84). Desse modo, a delimitação dos elementos simbólicos aos quais se identificavam ao passado adquiria tanta importância para o imaginário do progresso quanto os avanços propriamente ditos. As vielas do centro da cidade, os cortiços insalubres, os edifícios deteriorados pelo tempo ou pelo descuido de seus donos, os costumes populares vistos como incompatíveis com a metrópole que se buscava edificar, quando fotografados, poderiam funcionar como um tipo de inventário que expunha a necessidade das intervenções e os problemas a serem enfrentados.

Na passagem do século XIX para o XX, tudo aquilo que passou a ser associado à barbárie, ao velho e retrógrado passado genericamente adjetivado como “colonial” possuía um lugar tão importante para o imaginário do progresso, quanto as novidades em si, e o lugar do velho seria altamente significativo por ser o lugar do contraste, conforme indicou o cronista d’*O Commentário*. Isto é, para

⁵⁰ É importante salientar que embora a obra de Augusto Malta seja muito identificada aos empreendimentos municipais, especialmente à gestão de Pereira Passos, Malta sempre realizou trabalhos particulares simultaneamente ao cargo de fotógrafo oficial, produziu álbuns e cartões-postais, foi sócio-fundador da *Sociedade Cartófila Emanuel Hermann* e disponibilizou fotografias para publicações ilustradas. Para uma revisão da construção histórica da alcunha de Malta como “prefeito de Pereira Passos”, bem como de um exame de sua percepção autoral, ver: ARAUJO, Viviane da Silva. “Augusto Malta: o fotógrafo-de-Pereira-Passos?”. In: *Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro*. nº 5, 2011.

se edificar a *civilização* seria necessário simultaneamente construir, ao menos idealmente, a *barbárie* a ser destruída, e não apenas idealmente – como indicam as demolições e proibições que marcaram esse período. Tanto os locais quanto as práticas vistas como “coisas ridículas”, quando fixadas pela fotografia, poderiam a princípio mostrar para os futuros observadores a amplitude das mudanças empreendidas em prol da transformação do velho e da produção do novo, de modo que tais fotos deveriam expor as etapas do processo de modernização urbana, conduzidas como se correspondessem a um verdadeiro processo de Civilização.

A palavra *civilização* advém da congênere francesa *civilisation*, que surgiu no século XVIII, de acordo com Jean Starobinski (2001), como um vocábulo sintético que reuniu uma série de noções preexistentes: abrandamento dos costumes, desenvolvimento da polidez, crescimento do comércio e da indústria e aquisição de comodidades materiais – noções ligadas ao adjetivo *civilizado* – às quais se somava a própria ideia de *ação*. Civilização passava a designar, ao mesmo tempo, o processo de se tornar civilizado e o próprio resultado cumulativo desse processo. Para Norbert Elias (1994), o termo civilização expressa a autoconsciência do Ocidente, sua maneira de ver a si mesmo como agente do desenvolvimento histórico, guiado pela razão num processo de constante superação, característica que aproximaria a ideia de civilização a de progresso, suscitando uma imbricação que se estenderia ao longo do século XIX. Esta aproximação entre civilização e progresso⁵¹ é defendida tanto por Elias quanto por Starobinski.

Para os objetivos do presente capítulo, interessa compreender especialmente mais uma característica própria a um conceito como o de civilização: a de constituir conceitos que lhe são opostos. “Civilização”, afirma Starobinski, “faz parte da família de conceitos a partir dos quais um oposto pode ser nomeado, ou que começam a existir, eles próprios, a fim de se constituir como opostos” (Starobinski,

⁵¹ André Azevedo ao estudar os conceitos de civilização e de progresso na capital brasileira entre as últimas décadas do Império e as primeiras da República, afirma que embora estes conceitos estivessem interligados havia, de acordo com cada momento histórico, uma hierarquia entre eles. O autor defende que durante o período imperial a ideia dominante foi a de civilização, e que na primeira década republicana a primazia foi da noção de progresso, a qual se associava cada vez mais ao avanço material: “A República abdicou da responsabilidade pela construção de uma civilização, algo próprio do Império. (...) Concebia-se que não seria necessário preocupar-se com a construção de um ideal de civilização no Brasil, pois a civilização adviria inexoravelmente como decorrência do progresso material, estaria como o ‘pote de ouro ao final do arco-íris’, esperando que todo o seu percurso fosse realizado, para que se chegasse ao prêmio que aguardava ao cabo.” (Azevedo, 2003, p. 142)

2001, p. 20). O *novo* adquire pleno sentido quando contraposto ao *velho*, do mesmo modo que a ideia de *civilização* pressupõe a de *barbárie*, que lhe complementa, por oposição, o significado. Isso porque, ao chamar de civilização o processo fundamental da história e ao designar com este mesmo termo o resultado final de tal processo, cria-se um termo que contrasta com uma condição supostamente primeira, que é a da natureza, da selvageria, da barbárie. A Civilização aponta seu vetor para o futuro e, antiteticamente, são lançadas para o passado as ideias de selvageria e barbárie. E, mesmo que elementos pertencentes às duas realidades opostas coexistissem numa mesma época, a crença era a de que essa espécie de anacronismo caminhasse para o desaparecimento.

Vimos que no álbum encomendado por Torcuato de Alvear a Emilio Halitzky, as imagens do *anterior* e do *marginal* ao processo modernizador foram suprimidas das fotografias e, do modo como foram captados nas fotografias de João Martins Torres, os elementos da velha cidade que seriam suprimidos pela reforma urbana aparecem como algo em vias de liquidação, compartilhando o mesmo tempo e espaço com o que era construído apenas durante o tempo relativamente curto em que a obra não estava concluída. Já nas fotografias de Augusto Malta, ainda que as imagens do curso das obras também tenham sido frequentes, este produziu diversas fotos que captavam o *anterior* com suas formas ainda intactas, bem como uma cidade *marginal* recente, que surgia paralelamente às transformações modernizadoras; enquanto nas fotografias de Harry Olds e de Samuel Rimathé, as cenas de lugares, personagens e costumes que poderiam ser identificados à cidade velha ou à nova marginalidade urbana, foram captadas ao lado das imagens dos progressos do presente, compondo uma atmosfera heterogênea, marcada menos por uma noção de transição do que por cenas da simultaneidade de tempos que caracterizava a cidade do presente.

3.3.1

Cortiços e *conventillos* entre a picareta e a câmera fotográfica

O registro de cortiços e estalagens no Rio de Janeiro se inseria no conjunto das imagens que tinham a finalidade de constituir uma documentação capaz de auxiliar a prefeitura a negociar o valor das indenizações pagas pela desapropriação dos edifícios localizados em áreas que passariam por reformas. Por meio da “demonstração” do precário estado de conservação dos edifícios, estas fotografias contribuíram para a desvalorização de tais propriedades. Segundo um relato feito por Augusto Malta, numa entrevista concedida ao *Diário de Notícias* em 1936, suas fotografias foram utilizadas por Pereira Passos para “provar” que os edifícios não tinham o valor que determinados proprietários pleiteavam:

Assisti certa vez ao ajuste do preço de um prédio a rua do Piolho (hoje Carioca). O Dr. Passos perguntava ao proprietário quanto queria pelo imóvel um casebre, irmão gêmeo, talvez de um que se ostenta, com um comércio de jóias, ali a rua Visconde do Rio Branco, desafiando com uma insistência provocadora, os prefeitos cariocas. Indagava Passos quantos andares tinha o prédio.

— Dois “seu” Dr!

— Dois? Estranhou Passos salteando aquelas sobancelhas de uma negritude inalterável.

— Sim “seu” Dr.

— Veja se é este!

E mostrou-lhe a fotografia.

O homem que absolutamente não esperava por aquilo, olhava embatucado a porta e só fazia ruminar mecanicamente.

— É seu doutor, é seu doutor...

— Então o senhor quer me enganar com semelhante arapuca afirmando-a um prédio de dois andares?

Era uma espécie de água furtada que não chegava a linha da rua

Diante da imagem de seu triste imóvel foi mudando de cor e também de intenção de modo que o vendeu imediatamente por uma quantia bastante módica.

Este era um processo infalível. Os espertalhões saíam, em geral, encabulados, arrependidos.⁵²

Malta era ainda um amador que produzia retratos da família e dos amigos quando, em 1903, foi convidado por Pereira Passos para o cargo inédito de fotógrafo oficial da municipalidade, função que desempenhou até se aposentar, em 1936. Junto à Diretoria de Obras e Viação Pública – secretaria a qual seu trabalho estava vinculado – recebeu a tarefa de registrar os eventos oficiais, a realização e inauguração de obras públicas, as cerimônias que tinham a

⁵² “O Photographo de Passos: Augusto Malta, o decano de nossos repórteres photographicos evoca-nos a sua amizade e convivência com o maior prefeito carioca”. *Diário de Notícias*, 29 de agosto de 1936.

participação de políticos, bem como de efetuar uma documentação preliminar dos logradouros e edifícios que seriam derrubados pela reforma urbanística e, com isso, auxiliar a estipulação dos preços das indenizações. Suas fotografias deveriam dar conta tanto de inventariar a situação de atraso urbano e social no Rio de Janeiro, como também os avanços empreendidos pela municipalidade. As casas demolidas, as ruas retificadas e alargadas, as praças ajardinadas, toda a transfiguração da paisagem urbana carioca foi captada por suas lentes. E, a partir da anedota exposta acima, o fotógrafo afirmava que por meio dos seus registros, ele próprio teria exercido um importante levantamento preliminar, de contribuição direta, junto ao planejamento e desenvolvimento das obras conduzidas pela prefeitura.

Garantindo que Passos se interessava por suas denúncias e sugestões, Malta relatou também que, enquanto percorria as ruas da cidade, registrava sempre mais do que lhe era solicitado, e aproveitava as suas andanças para mapear os males que observava, a fim de oferecer indicações de lugares a sofrer intervenções. E, sobre esse empenho, Malta descreveu a reação de Passos ao ler uma sugestão que havia escrito em uma de suas fotografias:

Ainda o vejo quando com bonomia lia as indicações e sugestões com que me atrevia marginalizar as fotografias que lhe enviava escrevendo ao pé dos pardieiros
“Está pedindo picareta”
*“— Malta, você tem razão! Amanhã teremos picareta!”*⁵³

A fotografia a que Malta se referiu retratava um prédio de um piso, situado na esquina da Rua dos Andradas com a Rua da Alfândega [figura 20], sobre a qual havia escrito uma espécie de recado, se não para o próprio Passos, conforme trinta anos mais tarde afirmaria ao *Diário de Notícias*, ao menos para o funcionário da Diretoria de Obras e Viação Pública que analisaria a imagem. A observação de que o prédio retratado estava “pedindo picareta”, ultrapassava, de fato, o seu ofício de registrar os locais determinados; mas também ultrapassava a função das legendas que ele costumava escrever com tinta nanquim sobre os seus negativos de vidro. Na maioria das vezes, suas anotações se limitavam a identificar o local, a data e a autoria da imagem; mas nesta, entre parêntesis, decidiu comentar: “Está

⁵³ Ibid.

pedindo picareta”, reforçando através das palavras escritas a sua condenação em relação ao edifício que ocupava o centro da imagem.

Comentários escritos tão categóricos quanto este não foram habituais na produção de Augusto Malta. A maior parte das suas fotos de antigos prédios no centro da cidade, das vielas de calçadas estreitas e do amontoamento de moradias precárias localizadas nos fundos de edifícios igualmente precários não apresentavam, gravadas em sua superfície, palavras que contribuía para afirmar a necessidade da destruição dos espaços retratados. Mas eram as características plásticas das próprias imagens que indicavam a noção de que se tratavam de espaços deteriorados, moral e esteticamente, e que, por isso, não deveriam fazer parte da cidade renovada. A adoção de pontos de vistas que valorizavam as más condições dos prédios, fossem comerciais ou residenciais; a opção pelo registro das áreas internas de cortiços e estalagens; o desleixo dos seus habitantes, especialmente em relação às crianças, que aparecem com muita frequência nessas imagens, posando em grupos, geralmente sujas e descalças; além do próprio fato de que essas imagens faziam parte de um registro prévio que visava documentar os locais que sofreriam intervenções; tudo isso indica que essas cenas foram captadas pelo fotógrafo de modo a serem vistas como cenas do atraso, como cenas do que se deveria mudar.

Devido à falta de higiene e à aglomeração de dezenas de pessoas que usavam as mesmas áreas comuns, como lavanderia, cozinha e banheiro, estas habitações coletivas eram vistas pelas autoridades públicas e médicos sanitaristas como o foco irradiador das epidemias de varíola e febre amarela que assolavam o Rio de Janeiro desde a segunda metade do século XIX (Chalhoub, 1996). Nas fotografias em que Malta retratou as estalagens localizadas na Rua do Senado [figuras 21 e 22], em 1906, o registro da disposição desordenada dos materiais precários e envelhecidos que sustentavam as estruturas de tais moradias, os indícios da sujeira e da umidade dos corredores estreitos entre as pequenas casas construídas nos fundos dos prédios por onde as pessoas caminhavam, eram elementos que compunham visualmente cenários de desordem e insalubridade.

Na fotografia do “barracão de madeira” [figura 21], a área central da imagem é bastante escura, evidenciando que a luz do sol não penetrava naquele espaço, onde várias pessoas se aglomeravam, quase escondidas pela sombra, enquanto observavam o fotógrafo realizar a tomada. Ainda que não tenha sido

intencionalmente composta para estabelecer um forte contraste entre a área escura no centro da cena e o entorno claro, tal composição leva o olhar do observador para a porção sombria da imagem, onde elementos inanimados e humanos se reúnem, participando da mesma atmosfera de escuridão e sujeira. A fotografia das “casinhas novas” [figura 22] apresenta uma composição distinta, visto que não há um centro de equilíbrio evidente na imagem, capaz de atrair o observador para alguma área específica da cena registrada, mas um conjunto de elementos dispersos por onde vaga o olhar. Ainda assim, o propósito principal da imagem segue sendo a insalubridade e a desordem própria aos cortiços e estalagens, caracterizados pelo relatório do engenheiro Everardo Backheuser, produzido também em 1906, como:

Construção proibida pela Prefeitura. É uma habitação coletiva, geralmente constituída por pequenos quartos de madeira ou construção ligeira, algumas vezes instalados nos fundos de prédios e outras vezes uns sobre os outros; com varandas e escadas de difícil acesso; sem cozinha, existindo ou não pequeno pátio, área ou corredor, com aparelho sanitário e lavanderia comum. (*Apud.* Valladares, 2005, p. 24, nota 13)



Figura 20

Augusto Malta

*Andradas canto da rua da Alfândega (Está pedindo picareta)*⁵⁴, 1906

⁵⁴ Todas as legendas em itálico são transcrições idênticas às legendas presentes nas próprias fotografias, as demais são identificações minhas.



Figura 21

Augusto Malta

Barracão de madeira componente da estalagem existente nos fundos dos prédios [nº ?] da Rua do Senado, 1906

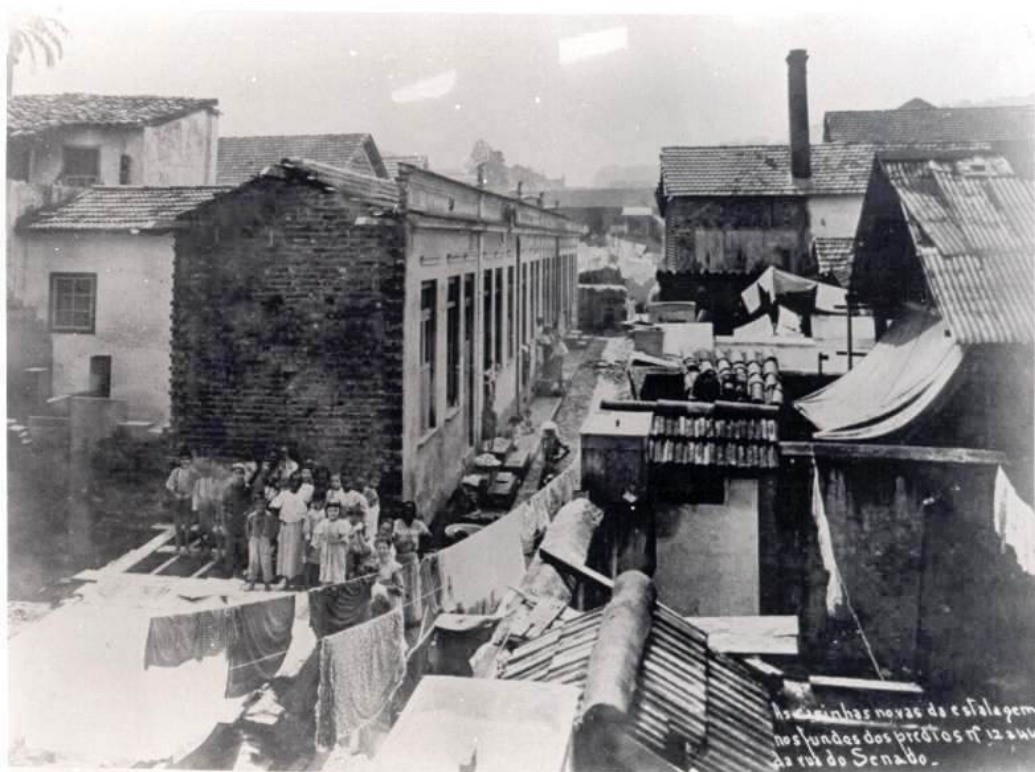


Figura 22

Augusto Malta

As casinhas novas da estalagem nos fundos dos prédios nº12 e [?] da Rua do Senado, 1906

Para Ronaldo Entler e Antônio de Oliveira Jr. (2003), a documentação produzida por Malta dos cortiços do Rio de Janeiro, assim como outras fotografias que tinham como finalidade registrar os aspectos da cidade antes das reformas, não se tratavam, de fato, de estudos preliminares, visto que a decisão de demolir estes prédios, ou até quarteirões inteiros, já havia sido tomada antes que essa documentação fosse produzida. De modo que as imagens teriam o propósito de reafirmar ideias previamente concebidas, a fim de certificar que o antigo centro da cidade era uma região insalubre e que, por isso, as intervenções eram imprescindíveis.

Ao comparar as fotografias tomadas por Marc Ferrez das fachadas dos novos prédios da Avenida Central e as fotografias de Augusto Malta das áreas centrais do Rio de Janeiro antes que estas passassem por reformas, Entler e Oliveira Jr. afirmam que os dois conjuntos de imagens, embora independentes entre si, criavam um discurso complementar. Além do fato de que era uma característica recorrente na obra de Marc Ferrez a preferência pela composição de imagens acadêmicas, etéreas, elaboradas a partir de um grande cuidado com a perfeição das formas – características que veremos de modo mais aprofundado no próximo capítulo – as documentações de Ferrez e de Malta, embora produzidas aproximadamente na mesma época, foram encomendadas com objetivos distintos, e por órgãos diferentes do poder público. Ferrez foi contratado pela Comissão Construtora da Avenida Central, subordinada ao governo federal, e seu trabalho consistiu em confeccionar um álbum que reproduzisse as plantas aprovadas pelo concurso das fachadas, bem como fotografias das fachadas dos prédios já construídos no novo bulevar, além de vistas gerais tomadas segundo os quatro pontos cardeais e de um relatório através do qual a Comissão expunha a relação de gastos com indenizações, materiais de construção e outras despesas. A tarefa de Malta era mais ampla. No papel de funcionário da prefeitura, o fotógrafo deveria auxiliar os trabalhos da Diretoria de Obras e Viação Pública, entre os quais se incluía o registro dos locais que sofreriam intervenções e das construções que seriam desapropriadas.

Considerando o lugar que as fotografias ocupavam na argumentação sobre a necessidade das reformas, segundo Entler e Oliveira Jr, a oposição apresentada a partir dos temas das duas séries, evidenciaria que a questão da visualidade jogava

um papel central nos discursos da modernidade urbana. Para os autores, mais do que as opções técnicas de Ferrez e de Malta, o que distinguiria as duas documentações fotográficas era a oposição entre fachada e interior, evidenciando que seriam as imagens da aparência exterior de progresso que figurariam como “cartão-postal” da cidade:

Há, na verdade, algo mais do que uma opção de Ferrez sobre o grau de *tecnicismo* do Álbum. É bastante clara a forma como a Comissão dedicou uma atenção especial às fachadas. Ainda que os altos preços observados no reloteamento já determinassem uma ocupação mais seleta do centro, garantia-se a boa imagem da Avenida colocando à disposição dos novos proprietários um catálogo de projetos, que traziam a chancela de um júri renomado. E o que haveria por trás dessas fachadas constituía um problema menor, a ser resolvido posteriormente, já que o interior dos edifícios não apareceriam no *cartão postal* da cidade. O que se construía nesse momento era uma vitrine onde seria exposta a imagem do progresso brasileiro.

Cabe aqui uma comparação entre os dois trabalhos de documentação: se, para provar a insalubridade do Rio antigo, Malta precisou expor também os hábitos domésticos da população pobre; para mostrar os avanços qualitativos da nova metrópole, bastava a Ferrez o ponto de vista da rua sobre as fachadas (Entler. Oliveira Jr., 2003. pp. 11-12) [Grifos no original].

É necessário destacar, contudo, que ao registrar cenas urbanas, não apenas Augusto Malta, devido ao seu cargo de fotógrafo oficial da municipalidade, mas diversos fotógrafos lidaram com a questão da preservação/destruição do antigo, com a divulgação/exaltação do novo, bem como com a marginalização/centralização de lugares, coisas e pessoas em ambientes que se alteravam rapidamente. Ao captar características típicas da cidade “velha”, os fotógrafos produziram imagens capazes de reter em si um fragmento daquele *presente* – afinal, literalmente diante do fotógrafo – mas que era visto já como *passado* – pois associado ao que a cidade um dia foi e não mais seria –, tendo em vista um possível benefício para as gerações *futuras*. Pensando prospectivamente em relação aos projetos do passado, é possível afirmar que retratar cenários em vias de extinção ou de uma transformação profunda era uma importante atribuição do fotógrafo, tal como havia observado o cronista d’ *O Commentário*. Vale a pena rever:

É preciso ter gozado a satisfação de ver o largo do Rocio em 1850, o Largo do Paço em 1830, e outros pontos que sofreram radicais modificações para se poder avaliar a importância que terá no futuro um álbum onde esteja em nítida a fotografia ou fotogravura tudo o que desapareceu, tudo que se transformou.

Contudo, ao articular fotografias cujos referentes são passíveis de identificar-se a noções antagônicas de atraso/progresso, passado/futuro, vergonha/glória, riqueza/pobreza, não devemos apenas analisá-las segundo as dicotomias identificadas nas realidades locais e nas fotografias dessas realidades. Ainda que para o caso dos registros feitos por Malta dos cortiços cariocas houvesse uma associação mais direta com a indicação do que era “mau” e que por isso “deveria mudar”, busco me afastar da ideia de que as cidades que se transformavam, bem como as fotografias que eram produzidas sobre elas, devam ser compreendidas a partir desses pares de valores antagônicos. Por isso, é importante não tomar essas fotografias apenas a partir da análise de determinadas dicotomias associadas aos seus referentes, que identificariam nelas a oposição maior entre civilização, de um lado, e barbárie, do outro.

Nesse sentido, é oportuno recorrer ao argumento apresentado por Reinhart Koselleck em “A semântica histórico-política dos conceitos antitéticos assimétricos”, no qual, embora não se refira a fotografias – que possuem características discursivas próprias e gozam de autonomia em relação aos conceitos forjados verbalmente –, adverte que a história, enquanto experiência vivida, nunca deve ser estudada, nem plenamente identificada, com a sua auto-expressão conceitual, estabelecida cultural e politicamente.

Certamente se pode pressupor que os dualismos rigorosos, sobretudo aqueles que dividem a humanidade inteira em dois grupos diferentes e contrários, sempre foram politicamente eficazes, e sempre o tornarão a ser. Mas os resultados históricos até aqui obtidos também mostram que, até agora, todos os dualismos globais utilizados foram superados pela história subsequente, sendo, nesse sentido, refutados. Não podemos permitir que a força sugestiva dos conceitos políticos nos prenda a uma leitura dualista das condições históricas antagônicas que ela implica, ou que foram por ela provocadas. Como categorias do conhecimento histórico, as antíteses do passado costumam ser bastante grosseiras. Nenhum movimento histórico pode ser suficientemente conhecido com os mesmos conceitos antagônicos com que foi vivido ou compreendido pelos que dele participaram. (Koselleck, 2006, p. 194)

Portanto, ao avaliar as fotografias que retratam elementos aos quais se identificavam o “atraso” ou o “passado” não pretendo contrapô-las ao registro do “progresso” ou do “futuro”, a fim de alocar as primeiras ao lado do “mau” que se pretendia superar, enquanto, do outro lado, supostamente, haveria a Civilização aperfeiçoada, tal como pretendia um Olavo Bilac. Afinal, ainda que estas noções antagônicas contribuíssem para a realização das imagens, fosse através da própria

escolha dos temas, da maneira como estes temas foram retratados, ou de seus usos, as fotografias não necessariamente, ou não unicamente, respondiam à afirmação das pretensões civilizatórias que vigoram em determinados discursos.

A partir de propósitos diversos, cenas associadas de um lado, aos problemas do passado e, de outro, aos “maus costumes” novos – visto que gerados pela própria dinâmica das transformações modernas – foram temas de tomadas fotográficas. Imagens produzidas, por vezes, a pedido do poder público, como no caso das fotografias de Augusto Malta nas cenas da cidade viciosa, utilizadas como “provas” da degradação social e estética que justificariam a necessidade dos empreendimentos reformadores; em outros casos, figuraram em imagens tomadas como cenas curiosas e interessantes de uma cidade multifacetada. Nesse sentido, é interessante observar que a principal diferença entre as imagens dos cortiços cariocas produzidas por Malta e as imagens nas quais fotógrafos não ligados ao poder público retrataram os *conventillos* de Buenos Aires, não estava inscrita necessariamente nas composições produzidas pelos fotógrafos, mas completava o seu sentido por meio do uso dado àquelas imagens. Isto é, enquanto as fotografias de Malta eram parte de um projeto de erradicação dos cortiços e estalagens do Rio de Janeiro, as fotografias de habitações coletivas bonaerenses – apesar de estas também terem sido objetos de intervenções sanitárias e legais por parte da municipalidade – não pareciam responder a uma necessidade condenatória, mas a um interesse pela produção de imagens dos costumes populares novos, próprios a uma cidade tão cosmopolita quanto babélica.

Se observarmos imagens que o fotógrafo norte-americano Harry Olds produziu por volta de 1901 dessas habitações coletivas em Buenos Aires, veremos que suas fotos [ver figuras 23 e 24, página 117], assim como as de Malta, também mostravam a aglomeração de adultos e crianças, a umidade das paredes e das estruturas de madeira, entre outras características que poderiam indicar problemas de salubridade e caos urbano. Contudo, Olds não demonstrava por meio das fotografias os problemas daquele local para que o poder público justificasse suas intervenções, mas produzia imagens passíveis de serem compreendidas como “vistas” urbanas de Buenos Aires, ou seja, como imagens que representavam de modo inequívoco aquela cidade, tanto que poderiam ser utilizadas para a confecção de cartões-postais [figura 24]. Neste caso, a principal diferença entre as imagens produzidas por Olds e por Malta não estava nos elementos propriamente

imagéticos, isto é, na composição visual montada pelos autores, mas pela motivação das tomadas e pelo uso conferido a estas imagens.



Figura 23
Harry Olds
Un conventillo, c. 1901



Figura 24
Un Conventillo, Buenos Aires, Rep. Argentina. c.190-

Em fotografias que, neste mesmo período, foram publicadas em Buenos Aires em revistas como a *Caras y Caretas*, *PBT* e *La Ilustración Sud-Americana*, por exemplo, as cenas da vida nos *conventillos* funcionavam de modo semelhante aos textos publicados nesses periódicos, que geralmente descreviam os aspectos físicos dessas habitações, seus personagens e objetos peculiares. E isto revela que estes espaços eram tanto temas de espécies de crônicas de costumes quanto de relatórios e projetos higienistas. Assim, ofereciam, de acordo com cada objetivo, ora “um quadro animado” onde pessoas de várias idades e nacionalidades se esbarravam, ora “uma impressão tão dolorosa” que jamais poderia ser esquecida por quem a observasse:

La casa de inquilinato presentaba un cuadro animado, lo mismo en los patios que en los corredores. Confundidas las edades, las nacionalidades y los sexos, constituía una especie de gusanera, donde todos se revolvían, saliendo unos, entrando otros, cruzando los más, con esa actividad diversa del conventillo... Húmedos los patios, por allí se desparrama el sedimento de la población; estrechas las celdas, por sus puertas abiertas se ve el mugriento cuarto, lleno de catres y baúles, sillas desvencijadas, mesas perniquebradas, con espejos enmohecidos, sus cuadros almazarronados, con los periódicos de caricaturas pegados en la pared, y, ese peculiar desorden de la habitación donde duermen seis, y donde es preciso dar buena o mala colocación a todo lo que se tenga. (Félix Lajouane. *Palomas y gaviñanes*, 1886. *Apud*. Ramos, 2005, p. 35, nota 19)

Cualquiera que haya penetrado una vez en alguno de estos antros de miseria que en Buenos Aires se llama conventillo se llamará una impresión tan dolorosa que no podrá olvidar jamás... Estas pequeñas piezas, sin aire ni luz, llenas de objetos viejos y fétidos, de platos con restos de comida, de cacerolas, de escupideras, de ropa sucia... en medio de gatos, peros, gallinas y loros, en una promiscuidad que da horror... El espectáculo de estas casas habitadas por numerosas familias venidas de los países más lejanos, hablando idiomas diferentes, hace pensar en una pequeña Babel transportada entre nosotros”. (Samuel Gache. *La Tuberculosis en la República Argentina*, 1899. *Apud*. Babugo, 2005, p. 41)

No Rio de Janeiro, a vida cotidiana nos cortiços também gerava curiosidade por parte de elites intelectuais e não somente projetos de intervenção estatal. O romance *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo, publicado pela primeira vez em 1890, por exemplo, trazia descrições que oscilavam entre atração e repulsa, combinando a descrição de pessoas e ambientes indecorosos num mesmo universo animalesco, promíscuo e sensual:

Eram cinco horas da manhã e o cortiço acordava, abrindo, não os olhos, mas a sua infinidade de portas e janelas alinhadas. Um acordar alegre e farto de quem dormiu de uma assentada sete horas de chumbo. (...)

Daí a pouco, em volta das bicas era um zunzum crescente; uma aglomeração tumultuosa de machos e fêmeas. Uns, após outros, lavavam a cara, incomodamente, debaixo do fio de água que escorria da altura de uns cinco palmos. O chão inundava-se. As mulheres precisavam já prender as saias entre as coxas para não as molhar; via-se-lhes a tostada nudez dos braços e do pescoço, que elas despiam, suspendendo o cabelo todo para o alto do casco; os homens, esses não se preocupavam em não molhar o pêlo, ao contrário metiam a cabeça bem debaixo da água e esfregavam com força as ventas e as barbas, fossando e fungando contra as palmas da mão. As portas das latrinas não descansavam, era um abrir e fechar de cada instante, um entrar e sair sem tréguas. Não se demoravam lá dentro e vinham ainda amarrando as calças ou as saias; as crianças não se davam ao trabalho de lá ir, despachavam-se ali mesmo, no capinzal dos fundos, por detrás da estalagem ou no recanto das hortas. (Azevedo, 1972, p. 44)

Uma das diferenças entre a habitação coletiva carioca e portenha, segundo o olhar de seus contemporâneos, se relaciona especialmente às pessoas que viviam nesses lugares, pois, se em Buenos Aires o *conventillo* era por excelência a habitação dos imigrantes estabelecidos há não mais do que duas décadas na cidade, no Rio de Janeiro, embora o cortiço também fosse reconhecido como lugar no qual os imigrantes pobres que chegavam à cidade se assentavam, ele estava associado principalmente à presença de ex-escravos, capoeiras e “malandros” que viviam de suas artimanhas.

Havia uma forte associação entre as características do meio físico e os traços comportamentais das pessoas que habitavam aqueles locais. Se havia uma expectativa de que a nova cidade reformada, cujas ruas alargadas e pavimentadas, as praças parquizadas, e avenidas emolduradas por edifícios suntuosos, seriam capazes de “dar o exemplo” de que os cidadãos necessitavam para transformar suas próprias atitudes, as habitações coletivas amontoadas e insalubres evidenciavam, a princípio, a face oposta dessa expectativa. No entanto, ainda que expusessem a presença de pequenas babéis miseráveis e caóticas no interior dos quarteirões, essas habitações não foram alvos apenas das picaretas, mas também da pena literária e das câmeras fotográficas. A fotografia, aparato criado e consumido por uma sociedade urbana ávida pelos progressos do mundo moderno, era também um instrumento de apreensão das complexidades observadas no presente, e não só dos avanços daquela mesma sociedade rumo ao futuro.

3.3.2 “Longe” da cidade

Se as fotografias dos cortiços cariocas registravam um tipo de moradia pobre e insalubre vista como um problema oriundo do passado – surgido a meados do século XIX e combatido pela prefeitura do Rio de Janeiro pelo menos desde a década de 1890, como evidencia a destruição do famoso cortiço conhecido como Cabeça de Porco, em 1893, por determinação do então prefeito Barata Ribeiro – as fotografias das favelas captaram espaços surgidos recentemente na cidade, cujos primeiros exemplos remetem à passagem do século XIX para o XX. A historiografia brasileira reconhece amplamente o surgimento da favela carioca como um dos resultados da erradicação dos cortiços do centro da cidade no princípio do século XX (Abreu, 1986; Carvalho, 1987; Vaz, 1994, Valladares, 2005). Não possuindo qualquer direito à indenização pelos imóveis desapropriados pela prefeitura, que era paga aos proprietários dos edifícios, os inquilinos dessas habitações coletivas teriam se abrigado em morros como o da Providência – que desde os últimos anos do século XIX abrigavam ex-combatentes da Guerra de Canudos que reivindicavam seus soldos atrasados. Vários morros próximos ao centro da cidade passaram nesse período por um processo de favelização, e recebiam um número cada vez maior de pessoas em busca de alternativas de moradia na região.

Segundo Licia Valladares, as primeiras interpretações dos intelectuais brasileiros sobre a favela são tributárias de um ideário que já se apresentava anteriormente em relação à oposição litoral/sertão. Para a autora, estas apreensões teriam sido fortemente influenciadas pelas descrições de Euclides da Cunha a respeito do Arraial de Canudos, que teria funcionado como uma analogia recorrente para as representações sobre a favela.

Nessa analogia, as respectivas representações aparecem fortemente estruturadas pelas preocupações políticas relativas à consolidação da jovem República, saúde da sociedade e entrada na modernidade. *A favela pertence ao mundo antigo, bárbaro, do qual é preciso distanciar-se para alcançar a civilização.* Observadores de uma viagem bem mais próxima do que aos sertões baianos, os jornalistas visitantes dos morros do Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XX também se portam como testemunhas, da mesma forma que Euclides o fizera. Como foi possível observar, a dualidade sertão *versus* litoral – presente no discurso do autor de *Os sertões* – pode ser reencontrada, nas primeiras imagens, transposta para a oposição favela *versus* cidade. (Valladares, 2005, p. 36) [Grifos meus]

Segundo a autora, a favela foi vista pelos seus primeiros examinadores, os jornalistas que visitaram os morros a fim de testemunhar o que viam, como algo antigo e bárbaro, oposto à Civilização. É curioso pensar que um fenômeno tão recente como o advento da favela tenha sido entendido como uma espécie de ressurgimento, em plena cidade, de uma barbárie associada ao mesmo tempo ao passado e ao sertão, contraposto à civilidade do mundo urbano moderno, localizado no litoral e, por isso, mais diretamente influenciado pelas relações com a Europa. De fato, se buscarmos os exemplos da associação entre a favela e o sertão em periódicos cariocas no início do século XX, veremos algumas conexões diretas entre esses novos espaços urbanos e os ambientes narrados por Euclides, tal como podemos observar na nota intitulada “Cerco no Favella”, publicada na *Gazeta de Notícias* em abril de 1903:

É tão perigosa a parte do morro da Providência que fica para os lados da ladeira do Barroso que foi aquilo ali denominado morro do Favella, lembrando o de igual nome em Canudos, onde maior número de vítimas caiu.

Cheio de bibocas, de furnas e pedregais, mais parece aquele ponto onde as construções são de bambu, de folhas de pita e cobertas de sapê, *um sertão do mais recôndito dos nossos Estados.*

A população ali é numerosa, porque, além dos que fazem morada naqueles ranchos, outros indivíduos vão para ali pernoitar, para fugir às vistas da polícia. Juntamente com desordeiros e outra casta de gente da mesma espécie fazem parada no morro do Favella os desertores das corporações armadas. [Grifos meus]⁵⁵

Numa crônica em que João do Rio relatou uma visita noturna ao morro de Santo Antônio – publicada pela primeira vez em 1908 também na *Gazeta de Notícias*, sob o título “A cidade do Morro de Santo Antônio: impressão noturna”, posteriormente rebatizada pelo autor como “Os livres acampamentos da miséria”, publicada na coletânea *Vida vertiginosa*, de 1911 – o cronista afirmava que se a sua ideia inicial sobre o morro era a de um lugar “onde os pobres operários se aglomeravam a espera de habitações”, o que ele encontrou ao subir a ladeira foi um “outro mundo”, a “roça”, o “sertão”, uma não-cidade dentro da cidade:

Eu tinha do morro de Santo Antônio a ideia de um lugar onde pobres operários se aglomeravam a espera de habitações, e a tentação veio de acompanhar a seresta morro acima, em sítio tão laboriosamente grave. Dei o necessário para a ceia em perspectiva e declarei-me irresistivelmente preso ao violão. Graças aos céus não

⁵⁵ “Cerco no Favella”. *Gazeta de Notícias*, 27 de abril de 1903. Texto de autoria não identificada.

era admiração. Muita gente, no dizer do grupo, pensava do mesmo modo; indo visitar os seresteiros no alto da montanha.

(...)

Vi então que eles se metiam por uma espécie de corredor encoberta pela erva alta e por algum arvoredor. *Acompanhei-os e dei num outro mundo*. A iluminação desaparecera. *Estávamos na roça, no sertão, longe da cidade*. O caminho que serpenteava descendo era ora estreito ora largo, mas cheio de depressões e de buracos. De um lado e de outro casinhas estreitas, feitas de tábuas de caixão, com cercados indicando quintais. (Rio, 2006, pp. 132-3) [Grifos meus]

Atraído pelo desejo de acompanhar a uma seresta, João do Rio não se limitou a descrever a festa, mas elaborou indagações e conclusões mais amplas relativas àquela “vila de miséria indolente”, cuja vida boêmia não se abatia devido à falta de condições de infra-estrutura como água e iluminação: “o parati corre como não corre água”. Caracterizada por um tipo singular de habitação, geralmente construída pelo próprio habitante; por lideranças locais, como o pescador; aquele local foi descrito pelo cronista como um espaço inteiramente distinto da cidade: um outro mundo, o qual não poderia explicar sua origem, mas apenas descrever suas características.

Como se criou ali aquela curiosa vila de miséria indolente? O certo é que hoje há, talvez, mais de quinhentas casas e cerca de mil e quinhentas pessoas abrigadas lá em cima. As casas não se alugam. Vendem-se. Alguns são construtores e habitantes, mas o preço de uma casa regula de quarenta a setenta mil-réis. Todas são feitas sobre o chão, sem importar as depressões do terreno, com caixões de madeira, folhas de flandres, taquaras. A grande artéria da urbs era precisamente a que nós atravessávamos. Dessa, partiam várias ruas estreitas, caminhos curtos para casinhotos oscilantes, trepados uns por cima dos outros. Tinha-se, na treva luminosa da noite estrelada, a impressão lida na entrada do arraial de Canudos, ou a funambulesca idéia de um vasto galinheiro multiforme. Aquela gente era operária? Não. A cidade tem um velho pescador, que habita a montanha há vários lustros, e parece ser ouvido. Esse pescador é um chefe. Há um intendente geral, o agente Guerra, que ordena a paz em nome do doutor Reis. O resto é cidade. Só na grande rua que descemos encontramos mais dois botequins e uma casa de pasto, que dá ceias. Estão fechadas, mas basta bater, lá dentro abrem. Está tudo acordado e o parati corre como não corre a água. (Ibid., p. 134)

De acordo com Valladares, conforme os anos passavam, os periodistas, engenheiros, médicos e até mesmo a polícia, progressivamente deixavam de se interessar pelo cortiço, que se tornava “coisa do passado”, e concentravam suas atenções na favela, para a qual “se transfere o postulado ecológico do meio como condicionador do comportamento humano, persistindo a percepção das camadas pobres como responsáveis pelo seu próprio destino e pelos males da cidade” (Valladares, 2005, p. 28). Embora a autora não tenha se utilizado das fotografias

de Augusto Malta como uma de suas fontes de análise, é possível imaginar que o fotógrafo também estivesse influenciado por noções semelhantes quando registrou cenas das favelas, que aparecem na sua produção a partir da década de 1910. No entanto, nas fotos de Malta, alguns dos elementos que caracterizavam as cenas do cortiço também reaparecem com força nas imagens dos morros, como a presença muito maior de crianças do que de adultos nessas composições.

Nas fotografias em que Malta registrou as favelas surgidas no Rio de Janeiro é possível identificar, por um lado, a percepção desses novos espaços como evidências de um desajuste entre o projeto de cidade civilizada e o crescimento desordenado da pobreza da população, visto que sucediam de modo ainda mais caótico e numeroso aos antigos cortiços; por outro lado, a noção de que, embora se tratassem de um fenômeno urbano inteiramente novo, às imagens da favela mesclavam-se a apreensão de uma realidade inédita com pré-concepções que garantiam sua assimilação.

Se os morros poderiam ser comparados ao sertão graças à percepção da ausência de determinadas características próprias da cidade – como a iluminação e a existência de certos tipos de ocupação que identificassem seus moradores como “operários”, como afirmou João do Rio, – isto estava menos relacionado à distância material daqueles locais em relação ao que era tido como a cidade propriamente dita do que às diferenças observadas nas particularidades da paisagem e dos seus habitantes. Características que levavam à surpresa e ao estranhamento quando estes “visitantes” se davam conta de que em um lugar tão próximo ao centro da cidade, poderiam encontrar realidades tão distintas, comparáveis ao mundo da ficção, tal como declarou um articulista na crônica intitulada “Na Favella – Trecho inédito do Rio – A morada dos gatunos e desordeiros”, publicada em maio de 1903 na *Gazeta de Notícias*:

Neste morro da Providência moram os mais terríveis malandros do mundo, com mulheres tremendas e assassinatos semanais.

— Isso é literário demais!

— Literário? Olha, se gostas dos romances do visconde Ponson ou do visconde Montepio, tens campo vasto para examinar de perto uma sociedade como a inventada por eles.

— Muitas mortes?

— Semanalmente.

— Pois então subo.

Subimos o morro por um íngreme caminho bordado de águas empoçadas por onde vão negras maltrapilhas, moleques desnudos, tipos suspeitos de lenço ao

pescoço. *É impossível imaginar que ali, no centro da cidade, habite gente tão estranha e com uma vida tão própria.* A proporção que vamos caminhando vamos admirando as habitações daqueles estranhos moradores, desde o sopé da montanha as casas são todas feitas de bambu entrelaçado com barro tendo por teto pedaços de folhas-de-flandres. [Grifos meus]⁵⁶

A favela também era entendida como um tipo diferente e novo de cidade, uma realidade estranha e singular, ainda que fosse compreendida a partir de uma combinação entre elementos da lógica própria daquele local e de elementos já conhecidos, como o cortiço, o sertão, e até os recantos mais perigosos das cidades dos romances policiais. Local onde a cidade apresentava sua face viciosa, contraposta às virtudes identificadas no espaço urbano segundo os preceitos do ideário de base iluminista, que vimos anteriormente. Fora do ambiente repleto de bens materiais e de exemplos de posturas comportamentais ligados às expectativas de civilização e progresso, primeiramente os cortiços e, em seguida, as favelas, evidenciavam a distância entre o ideal de cidade ordenada sob os preceitos do planejamento e as realidades locais. Nem nas representações fotográficas nem nas textuais se evidenciava, necessariamente ou unicamente, a repulsa a esse *locus* da miséria e da perversão: havia também um interesse em conhecer tanto a configuração espacial desses locais como os costumes dos seus habitantes.

Se observarmos a cena [figura 25, página 121] em que Malta fotografou uma viela do morro de Santo Antônio, em 1914, veremos que o fotógrafo dispôs no centro da composição um vendedor ambulante com sua barraquinha, possivelmente de doces, com crianças que se colocam ao seu redor, sendo que todos olhavam para o fotógrafo. Algumas características assemelham esta imagem àquela das “casinhas novas” da estalagem nos fundos da Rua do Senado [figura 22, página 107], produzida oito anos antes, tais como os conjuntos de pequenas casas de materiais precários – na fotografia do morro, vemos principalmente o uso da madeira –, que ocupam a maior parte da cena, dessa vez, mais claramente ao redor da imagem, visto que o vendedor ambulante representava de modo mais explícito o centro da composição. Como veremos no Capítulo 3 desta tese, os ambulantes foram um tema frequente na fotografia entre as últimas décadas do século XIX e as primeiras do XX, e representavam figuras típicas dos cenários urbanos, de modo que a presença do ambulante no centro dessa imagem de uma

⁵⁶ “Na Favella – Trecho inédito do Rio – A morada dos gatunos e desordeiros”. *Gazeta de Notícias*, 21 de maio de 1903. Texto de autoria não identificada.

viela do morro de Santo Antônio pode ter visado associá-la menos a uma cena do sertão do que a uma cena tipicamente urbana.

Por outro lado, é curioso que a legenda escrita pelo fotógrafo tenha mencionado como tema da foto os “casebres no morro de Santo Antônio”, levando o leitor a entender que o objetivo da tomada era registrar essas moradias, mais do que os personagens que estavam na porção mais central da composição. Neste caso, a legenda serviria para que não restasse dúvida do que deveria ser observado prioritariamente na imagem, embora as pessoas retratadas pudessem disputar a atenção do observador com o cenário da rua estreita, íngreme e não pavimentada, cercada de barracos amontoados. Nesse sentido, é interessante notar que na fotografia do Morro da Favella [figura 26, página 126] – que mostra um grupo de homens tocando violão, bandolim e acordeon, cercados de várias crianças e de alguns adultos, todos diante de uma pequena casa – a legenda escrita por Malta deixa em aberto o que seria o tema da imagem, identificando apenas o local da tomada, sem que a composição remetesse diretamente a uma condenação daquele espaço. Se João do Rio relata que subiu o morro de Santo Antônio para apreciar uma seresta e, quanto mais penetrava naquele local, dava-se conta de que havia ali “um outro mundo” a ser observado, ao se dirigir para os aspectos desse “outro mundo”, Augusto Malta fotografou a seresta diurna com a qual se deparou no morro da Favella. E, se tal cena poderia remeter à falta de ocupação daquelas pessoas, poderia apontar também para a curiosidade a respeito da vida cotidiana naquele local ao mesmo tempo *próximo* e *distante* da cidade.



Figura 25
Augusto Malta
Casebres no morro de Santo Antônio, 1914



Figura 26
Augusto Malta
Morro da Favella, 1920

Segundo Guy Bellavance, o jogo entre a proximidade física e as distâncias sócio-culturais, bem como as relações entre a velocidade das mudanças e o caráter fragmentário da vida numa grande cidade, revelariam a existência de uma equivalência entre características próprias à fotografia e à grande cidade moderna:

A fotografia está interessada em explorar este exotismo próximo e algumas vezes arrasador que constitui a grande cidade moderna para, eventualmente, lançá-la a uma nova legibilidade. (...)

E se dirá que a cidade será tão grande e a situação tão mais urbana quanto mais acentuada for a proximidade espacial das distâncias simbólicas, culturais ou sociais e quanto mais próximas forem as ocasiões de distanciamento. (...)

A fotografia, instauradora de distâncias e proximidades, nos “prepara” para este novo contexto que é também um processo. (Bellavance, 1997, p. 19)

Ao afirmar que a fotografia estava interessada em explorar o “exotismo próximo” que apenas numa grande cidade moderna poderia ser observado plenamente, Bellavance apresenta dois pontos que ajudam a refletir sobre as fotografias das habitações populares do Rio de Janeiro e de Buenos Aires tratadas aqui: o primeiro diz respeito ao fato de que a cidade moderna comporta, em seu próprio terreno, o distante e o exótico; o segundo confere à fotografia um papel fundamental para a apreensão de uma nova e peculiar maneira de lidar com proximidades e distâncias na grande cidade moderna. Vista por este lado, fotografia seria capaz não só de registrar essa nova situação urbana, caleidoscópica, de diferenças sócio-culturais intensas, numa cidade ao mesmo tempo eufórica com as novidades, receosa com os rumos das transformações, nostálgica em relação aos antigos costumes e curiosa em relação aos novos; como também de “preparar” os observadores para assimilar essa multiplicidade. O interesse em apreender a mescla de pessoas e de valores que Bellavance chamou de “exotismo próximo”, pode ter influenciado os fotógrafos a mirar suas lentes para os aspectos diversos e até mesmo opostos observados no espaço da cidade.

A presença de fotografias que retratavam os parques, as praças, os meios de transporte, os edifícios e monumentos que representavam para a Buenos Aires da passagem do século XIX para o XX as cenas do “progresso” e, ao mesmo tempo, de imagens de velhos ranchos, de lavadeiras à beira do rio, de vendedores ambulantes de leite retirado das tetas das vacas pelas ruas, de habitações precárias e de mendigos foi uma característica frequente nas coleções fotográficas e álbuns de Samuel Rimathé. Além de Buenos Aires, o fotógrafo registrou várias localida-

des argentinas, inclusive do interior; mas as paisagens urbanas, os costumes e personagens bonaerenses foram seus principais temas de interesse, retratados a fim de compor álbuns de vistas e costumes, imagens que foram também reproduzidas na forma de cartões-postais.

Em uma coleção fotográfica⁵⁷ produzida em torno de 1890, Rimathé apresentava tanto cenas da riqueza quanto da pobreza, de edifícios suntuosos e de habitações precárias. Em duas fotografias deste álbum foi retratado, segundo a legenda, o *atorrante de Palermo* [figura 27, página 131], captado ao lado de uma espécie de moradia improvisada. Num artigo publicado na revista *Caras y Caretas* em dezembro de 1900, Fabio Carrizo afirmava que um *atorrante*⁵⁸ não era necessariamente um mendigo, mas uma pessoa para a qual a vontade de escapar do convívio social e de renunciar às comodidades materiais da vida chegavam a se constituir como uma espécie de doença.

Los atorrantes no son propiamente pobres mendigos que recorren las calles pidiendo limosna para subvenir a sus necesidades, sino gente que más bien por desabrimiento de la vida, por voluntad, abandonan los halagos y comodidades que puede brindarles sus recursos o sus familias y se retiran a un paraje solitario a llevar una existencia exenta de las molestias que pueden producir en su organismo las existencias de la vida diaria.

(...)

El atorrantismo, la vagancia, la dejadez, el desabrimiento de la vida, el deseo de anonadarse y desaparecer, el suicidio moral, en resumidas cuentas, es una enfermedad social de Buenos Aires, digna de llamar la atención de nuestros higienistas, y este reportaje nuestro no es sino un pálido reflejo de los fenómenos que se observan en ese bajo fondo que pocos han estudiado, pero que es digno de observación.⁵⁹

Ainda que não tenha sido possível determinar com precisão os usos conferidos às fotografias nas quais Rimathé retratou o *atorrante* de Palermo, é interessante observar que elas faziam parte de uma coleção que incluía registros de espaços como o Parque 3 de Febrero, os monumentos do cemitério da Recoleta

⁵⁷ Pertencente ao acervo da Biblioteca Manuel Gálvez, esta coleção conta com 140 fotografias numeradas e legendadas, apresentando no canto direito a identificação “S. Rimathé fot. – Buenos Aires”. A maior parte das fotos foi tomada em Buenos Aires, embora estejam presentes também algumas imagens de Tigre e duas reproduções de pinturas de grupos indígenas em local não identificado.

⁵⁸ De acordo com Jorge Ochoa de Eguileor, a expressão *atorrante* – utilizada para designar pessoas sem emprego nem moradia, que dormiam no interior de canos, grutas ou em espécies de tocas improvisadas com vários tipos de materiais – seria derivada do nome da empresa A. Tarrant, que produzia os tubos de encanamento que foram utilizados em obras de saneamento em Buenos Aires. O nome da empresa, inscrito nos canos, teria associado como “atorrante” àqueles que utilizavam o interior desses canos para abrigar-se, embora tenha adquirido posteriormente significados diversos, em acepções depreciativas ou carinhosas. (Cf. Eguileor, 2006, pp. 50-51)

⁵⁹ Fabio Carrizo. “Los atorrantes”. *Caras y Caretas*, 01 de dezembro de 1900.

e as lagoas e vegetação exuberante do passeio da Recoleta, em cenas que se assemelhavam às fotografias produzidas por Emilio Halitzky para o álbum das reformas urbanas empreendidas por Torcuato de Alvear. Na mesma coleção, figuravam ainda igrejas, edifícios públicos, praças, vendedores ambulantes, ranchos, estações ferroviárias, etc., imagens de lugares e personagens que caracterizavam uma cidade heterogênea.

Para Abel Alexander e Luis Priamo, a recorrência com que os tipos populares e as cenas da pobreza apareciam nas imagens de Rimathé não deve ser tomada como um indício de crítica social, mas como um interesse *costumbrista*. Estas imagens eram produzidas com finalidade comercial, e estariam relacionadas com algumas características marcantes da linguagem fotográfica oitocentista, que registrava tipos e costumes populares de povos mais ou menos distantes⁶⁰ a fim de transmitir informações visuais sobre essas pessoas e seus hábitos e não como denúncias capazes de sensibilizar os observadores sobre o ocaso social e os contrastes urbanos.

Una cantidad considerable de fotos de Rimathé muestra a los vendedores ambulantes, changarines, obreros, paisanos criollos, habitantes de conventillos porteños y pobladores de las afueras de Buenos Aires, es decir, personas, oficios y viviendas de los sectores sociales más pobres. (...) Siempre fotografió a tales sujetos en su ambiente, lo que llevó a decir que fue un adelantado del reportaje fotográfico porteño. Por la misma razón, también es habitual considerarlo un pionero de la fotografía social en el país, algo discutible, porque el concepto (además de haber sido acuñado en tiempos más recientes) no solo se refiere al registro de la marginación y la pobreza, sino, estrictamente, a la existencia de un proposito critico. En Rimathé, igual que en [Harry] Olds, este está ausente. El hecho de que las fotos supuestamente sociales se vendieron, individualmente o en álbumes, como tipos y costumbres populares, indica que su objetivo era el pintoresquismo más que la crítica social. (Alexander. Priamo, 2007, p. 20)

A Buenos Aires construída a partir das fotografias de Samuel Rimathé se caracterizava pela justaposição de elementos arcaicos e modernos, de paisagens marcadas pelo movimento intenso da vida urbana e pelo aspecto rústico de ambientes nos arredores da cidade [ver figura 28, página 131] ou pelas soluções de

⁶⁰ Recorrendo aos estudos de Abigail Solomon-Godeau sobre as “conquistas pacíficas” no Oriente Médio, Annateresa Fabris afirma que a fotografia teria sido um dos instrumentos legitimadores da conquista e dominação européia na segunda metade do século XIX. Fosse por meio do registro de cidades e vilarejos “vazios”, que poderiam justificar, segundo Fabris, os intuitos expansionistas de europeus que estariam dispostos a ocupar produtivamente aqueles espaços, ou das cenas de “uma terra bárbara e atrasada que necessitava de uma direção imediata” tal como registradas por John Thomson na China, a fotografia poderia ser entendida como um dos mecanismos de tais “conquistas pacíficas” (Cf. Fabris, 1991, pp. 29 et seq.).

assentamento para a crescente população pobre da cidade, como os *conventillos* e casas feitas de chapas metálicas de La Boca [ver figura 29, página 132], localizado numa área baixa e inundável da cidade. No registro fotográfico de habitações populares, Rimathé costumava incluir na cena as pessoas que viviam naqueles locais, característica recorrente também nas imagens produzidas por outros fotógrafos, a relação entre os ambientes, as pessoas e os objetos que pudessem identificar seus costumes e formas de conviver naqueles espaços mostravam ao observador cenas capazes de criar uma noção mais completa do que se retratava.

Nas fotografias em que Augusto Malta retratou as favelas do Rio de Janeiro, essa característica aparece com frequência. Na imagem do morro do Pinto [figura 30, página 132], por exemplo, a existência de uma ampla área livre permitia ao fotógrafo tomar a distância necessária para incluir na composição uma sequência de casas que tinha uma configuração distinta daquelas que aparecem no morro de Santo Antônio [figura 25, página 126]. A disposição dos elementos humanos e inanimados se apresenta a cena de modo a captar tanto os tipos de moradia que caracterizavam aqueles locais quanto os seus habitantes. Na fotografia do morro de Santo Antônio os personagens estavam no centro da imagem e não estabeleciam ligações tão diretas com os “casebres” que seriam, segundo a legenda, a motivação da fotografia – a imagem não sugere, por exemplo, que o vendedor ambulante morasse no morro, nem que ele estivesse ali para oferecer sua mercadoria. Já na imagem do morro do Pinto, as pessoas estavam muito mais interligadas às casas, que eram ali de um tipo diferente pois possuíam um único piso, sem a necessidade das escadas que vemos na fotografia anterior, e com espécies de muros feitos de chapas e telhas que as separavam do espaço da rua.

Vemos ainda tipos de habitações populares em outras fotografias de Malta, construídas inclusive em locais onde não se desenvolveu de fato um processo de favelização, como uma casinha construída às margens da Lagoa Rodrigo de Freitas, registrada por Malta em 1922 [figura 31, página 133], quando, sob a gestão do prefeito Carlos Sampaio (1920-22), foi efetuada uma série de reformas urbanas de grande impacto na cidade, tais como a derrubada do morro do Castelo. Nessas composições onde o tipo de moradia, os habitantes e seus costumes estavam profundamente imbricados, Malta parecia dialogar de algum modo com as imagens que representavam um mundo não urbanizado, estivesse este mais ou menos distante geograficamente da cidade.



Figura 27
 Samuel Rimathé
El atorrante de Palermo, c. 1890



Figura 28
 Samuel Rimathé
Ranchos, c.1890



Figura 29
 Samuel Rimathé
En La Boca, c.1890



Figura 30
 Augusto Malta
Morro do Pinto, 1912



Figura 31
Augusto Malta
A margem da L. R. de Freitas, 1922

Na cidade moderna se depositavam as expectativas de construção da nova sociedade urbana, civilizada, moderna; entretanto, nela também se observavam os efeitos indesejados das transformações cada vez mais velozes não previstos segundo os critérios ordenadores. Contudo, desde as apreciações mais entusiasmadas às mais fatalistas, subjazia em comum a noção de que o homem era influenciado decisivamente pelo meio onde vivia, e que, cada vez mais, a cidade grande moderna se tornava esse meio, ainda que nessa própria cidade moderna a presença de “exotismos próximos” fosse capaz de desordenar noções tais como antes e depois, perto e longe. Tema recorrente desde a invenção da fotografia, a cidade foi apreendida em suas várias faces, em seus vícios e virtudes, e em seu caráter multifacetado, para além de julgamentos morais. A simultaneidade com que estas várias faces se apresentavam na fotografia não se encerrava na ideia de transição, mas evidenciava o caráter heterogêneo das cidades retratadas.

4.

Retratos do típico na cidade moderna: os vendedores ambulantes

Neste capítulo, busco identificar e compreender algumas das diversas apreensões a partir das quais os vendedores ambulantes de Buenos Aires e do Rio de Janeiro, na passagem do século XIX para o XX, tornaram-se temas de interesse social e estético, em representações que materializavam a imagem do típico e do pitoresco por meio desses personagens. Personagens que, como veremos, foram chamados a compor a atmosfera de cidade peculiar e familiar que não se queria perder diante da mutabilidade da vida urbana moderna.

Para tanto, analisarei duas séries fotográficas que tiveram os ambulantes como tema central: a primeira, de Marc Ferrez, produzida em 1899 no Rio de Janeiro⁶¹, a segunda de 1901, produzida por Harry Olds em Buenos Aires⁶². Considerando tanto o conteúdo visual das imagens, tais como o enquadramento, as relações entre o primeiro e o segundo plano, as poses dos modelos, entre outras opções que podem gerar distintos resultados plásticos; quanto os meios de circulação e usos sociais dessas fotografias, entre os quais destaco os cartões-postais produzidos a partir das fotos de Ferrez e dois artigos ilustrados publicados em Buenos Aires, em 1901, que reproduziram fotografias de Olds.

As medidas reguladoras adotadas pelo poder público e, especialmente, as maneiras a partir das quais diversos cronistas tomaram os ambulantes como temas de reflexão sobre as cidades que observavam serão tomadas também como fontes de análise. Estas contribuirão na tentativa de compreender os motivos pelos quais estes trabalhadores se tornaram objetos de interesse para os fotógrafos, que tipo de interesse era este e em que medida as imagens construídas através das fotografias dialogam com outros olhares lançados para estes “tipos urbanos” e estas urbes.

⁶¹ Os negativos originais dessa série de vendedores ambulantes, em vidro, encontram-se no acervo do Instituto Moreira Salles desde 1998, quando adquiriu a vasta coleção de Gilberto Ferrez, que se dedicou a colecionar e divulgar a obra de seu avô Marc Ferrez.

⁶² Os negativos desta série, também em vidro, pertencem ao colecionador Mateo Enrique Giordano, que comprou de José Zupnik, aprendiz e colaborador de Olds, uma coleção de 600 negativos do fotógrafo; entre os quais vários foram revelados e reproduzidos no livro *H. G. Olds: fotografías, 1900-1943*, editado pela Fundación Antorchas em 1998.

4.1

Alma das grandes cidades

Pues todos estos, retratados hoy, en ropa y en movimientos, y con muy poca variación en lo típico de sus rasgos fisionómicos, pudieron ser clichés para reproducirse como *los mismos*, dentro de veinte años. Es un molde que parece eterno. Es el hombre análogo, semejante, dotado de la misma voz, que unas veces tiene aspiraciones casi de tenor de ópera, en los vendedores de pescado, otras de bajo profundo cuando despacha ostras y camarones. Y esos “ruidos que hacen la vida” como los calificó Chamfort, y que no son la vida misma, tienen algo del alma de las grandes ciudades, son lo que oímos a diario desde la niñez, lo que nos acompaña siempre a todas horas, y forma parte de los lazos de amor que nos ligan al suelo en que hemos visto la luz primera y donde los hemos escuchado.⁶³



Figura 32

La Ilustración Sud-Americana, 21 de março de 1901

As palavras e as imagens expostas acima foram publicadas na revista *La Ilustración Sud-Americana*, em março de 1901. O artigo ilustrado recebeu como título “Tipos y costumbres bonaerenses. Vendedores ambulantes” e estava composto por uma crônica, de autoria não identificada, e por doze reproduções fotomecânicas de fotografias de Harry Grant Olds⁶⁴. Segundo o cronista, o

⁶³ “Tipos y costumbres bonaerenses. Vendedores ambulantes”. *La Ilustración Sud-Americana*, 21 de março de 1901. [Grifos no original]

⁶⁴ Embora em outros números de *La Ilustración Sud-Americana* o nome de Harry Olds tenha sido citado como autor das fotografias publicadas na revista, nesta edição sua autoria não foi indicada. Pode-se reconhecer que as fotos são de Olds por meio da comparação com as imagens do acervo de Mateo Enrique Giordano. Várias das fotografias de Giordano foram reproduzidas no livro: *H. G. OLDS: fotografías, 1900-1943. Buenos Aires: Fundación Antorchas, 1998.*

objetivo era “dedicar unas páginas y un artículo a los que pudiéramos llamar, juzgados desde la altura de los grandes fabricantes y de los comerciantes poderosos, los *infinitamente pequeños* de la industria y del comercio”⁶⁵. Em novembro do mesmo ano, a revista publicou mais um artigo com o mesmo tema, com outras cinco fotografias de Olds, cujo título, “Más vendedores ambulantes. Tipos populares de Buenos Aires”, fazia referência à publicação anterior. Desta vez, o cronista referiu-se aos ambulantes como “los que disfrutaban de verdaderos privilegios, los que tienen y reputan como vasallos sometidos a su voluntad a los transeúntes, los únicos reyes de la calle”⁶⁶.

Na Buenos Aires e no Rio de Janeiro da passagem do século XIX para o XX, a venda ambulante de gêneros alimentícios, periódicos, bilhetes de loteria, objetos de uso pessoal e a prestação de serviços, que iam desde amolar facas ou engraxar sapatos até oferecer um pouco de música ao transeunte por meio de realejos, eram alguns dos ofícios que se configuravam como opções de trabalho e renda para a crescente população dessas cidades. Esses trabalhadores eram, em geral, pessoas que se vestiam de modo muito simples – ainda que alguns se trajassem de forma mais elegante do que os demais, tal como se apresentam nas fotos dos vendedores de bengalas e guarda-chuvas [ver figuras 36 e 37, página 153] –, por vezes caminhavam descalças, enquanto apregoavam aos gritos mercadorias vendidas em cestos, bandejas e carrinhos nem sempre em condições higiênicas. Graças a estas características, embora dificilmente tenham desaparecido por completo das ruas das urbes modernizadas, estas práticas de comércio e de utilização laboral do espaço público pareciam estar à margem da proposta de civilização associada ao aburguesamento dos costumes e incompatível com os modernos preceitos de salubridade. Por isso, foram alvos de diversas regulamentações e de algumas proibições por parte das autoridades municipais portenhas e cariocas.

Desde o último quartel do século XIX, as normas disciplinadoras do comércio ambulante tornavam-se cada vez mais rígidas nas duas cidades. No Rio, já nos tempos do Império era necessária a concessão de licenças para a prestação de serviços e vendas ambulantes, fosse por escravos ou homens livres, e a

⁶⁵ “Tipos y costumbres bonaerenses. Vendedores ambulantes”. *La Ilustración Sud-Americana*, 21 de março de 1901. [Grifos no original].

⁶⁶ Martín Martínez. “Más vendedores ambulantes. Tipos populares de Buenos Aires”. *La Ilustración Sud-Americana*, 15 de novembro de 1901.

necessidade de preservar a higiene no oferecimento de gêneros alimentícios era a principal justificativa para as novas normas de comercialização volante. Em 28 de julho de 1887, por exemplo, o vereador Candido A. P. de Carvalho, propôs à Câmara Municipal que

as carnes verdes, salgadas ou ensacadas e igualmente as verduras e peixes frescos ou salgados, aves de qualquer espécie e qualquer outro gênero alimentar exposto à venda nas ruas, praças e estradas do município, por vendedores ambulantes, deixarão de ser conduzidos em tabuleiros ou cestos; e sim em carrinhos de mão que a Ilma Câmara julgue mais apropriados para tal fim, e que reúnam o devido asseio, comodidade e as mais condições precisas para evitar os inconvenientes que se dão nos indicados tabuleiros e cestos.⁶⁷

Tal modificação se justificaria pelo fato de muitos ambulantes venderem esses alimentos à população “sem resguardar suas mercadorias dos raios solares, da chuva e da poeira, do contato contagioso com animais infectos”⁶⁸. E, no ano seguinte, concedia-se a uma empresa privada a incumbência de oferecer o serviço de vendas ambulantes no Rio de Janeiro, a *Empresa Ambulante Doméstica*. Ao longo da década de 1890 a empresa enviou vários pedidos à câmara de novas licenças para os seus empregados, de concessões para que pudessem se fixar em determinadas ruas da cidade e solicitou esclarecimentos sobre as normas de apresentação das mercadorias pelos ambulantes a seu serviço e até mesmo fotografias dos tipos de carrinhos higiênicos permitidos para venda de gêneros alimentícios e de cadeiras de engraxates que poderia utilizar.

Em Buenos Aires, regulamentações semelhantes foram aplicadas ao mesmo tempo em que se estendiam as redes de esgoto e água potável na cidade, a partir da década de 1880. Devido à ameaça da tuberculose, que contaminava as vacas leiteiras, a venda ambulante de leite foi uma das mais mencionadas nas ordenanças municipais até meados do século XX (Cf. Armus, 2007). Em 1890, estabelecia-se tanto a proibição da distribuição a cavalo dos recipientes de leite, quanto os cuidados necessários para o transporte em carroças, a fim de prevenir que o leite chacoalhasse no trajeto entre o *tambo*⁶⁹ e a cidade; além de proibir a ordenha em via pública nas áreas centrais de Buenos Aires, admitindo-a, contudo,

⁶⁷ *Gêneros alimentícios e engraxates*, 1887-1890. Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, loc. 59.2.2.

⁶⁸ Ibid.

⁶⁹ Estabelecimento destinado à produção de leite, onde se pratica a criação do gado, ordenha e venda do leite por atacado.

além desses limites: “Queda absolutamente prohibido el expendio de la leche en la vía pública, con vacas sueltas, en el radio comprendido por las calles de Independencia, Entre Ríos, Paseo de Julio y Paseo de Colón”⁷⁰. A respeito dessas mudanças, Fray Mocho (pseudônimo de José S. Alvarez) observou em tom nostálgico que aquilo que se transformava não era tão somente a maneira de transportar o leite – que passava a ser distribuída em carroças, sendo o leite acondicionado em embalagens inoxidáveis – mas também a personalidade do leiteiro, que já não era o “velho basco cantor e alegre”, mas o homem “sério, grave, que não canta nem ri, nem diz galanteios”. Neste caso, o “tortuoso caminho” da vida moderna levava ao “triunfo” da higiene e, ao mesmo tempo, à perda de alegria e do pitoresquismo.

Ya se fue el marchante de los buenos tiempos viejos, que los niños esperábamos ansiosos por la yapa de la leche, exigua y por ello sabrosa, y los más grandecitos y traviesos, por el mancarrón cargado con los tarros, sobre cuyas tapas envueltas en trapos, se extendía el cuero de carnero que le servía de trono y sobre el cual, arrodillado y erguido el busto, marchaba a trote el lechero, como se decía, el viejo vasco cantor y alegre.

(...)

A otros tiempos otros tipos.

Ahora tenemos el carrito con vasijas de latón, lustrosas de puro limpias: el lechero de delantal y gorro blanco, serio, grave, que no canta ni ríe, ni dice chicoleos; la manteca en panes de ilusión y la harina y el agua y la sofisticación reinando omnipotentes con sellos, patentes, certificados químicos y tapas higiénicas!

Y ahí va la vida, siguiendo su tortuoso camino, cada día menos pintoresca, menos nacional, diremos, pero más arreglada a las leyes y ordenanzas, por más que el viejo marchante desalojado, diga melancólicamente, al ver pasar uno de lo carritos triunfadores:

-¡Arodá no más... masón condenao, que ya te allegará tu hora!... (Alvares, 1994, pp. 33-34)

Portanto, se por um lado, esses ofícios ambulantes poderiam contrastar com o tão almejado ideal de cidade de vias limpas e gente refinada, por outro, ofereciam às ruas uma colorida e ruidosa movimentação que chamava a atenção de observadores tais como cronistas e fotógrafos, que associavam estes personagens ao que era tido como típico e pitoresco naquelas cidades. A recorrência com que, nesse mesmo período, os cidadãos que viviam do comércio ou da prestação de serviços ambulantes foram tomados como temas de crônicas, descrições de costumes, caricaturas e fotografias, leva a crer que o articulista de *La Ilustración*

⁷⁰ “Expendio de leche”, art. 14. In: *Estudios de los servicios de Higiene y Benecifiencia Pública, desde la época colonial hasta el presente*. Municipalidad de la Capital, 1910, p. 361.

Sud-Americana tinha razão ao afirmar que os vendedores ambulantes eram parte da “alma das grandes cidades”. Mas o que significava tal afirmação? Que características das grandes urbes se condensariam especificamente neste personagem? O interesse em retratá-los se articulava a quais propósitos? De que modo os registros fotográficos desses personagens típicos da vida urbana dialogavam com a apreensão da modernidade nestas mesmas urbes?

Os motivos e as maneiras pelas quais os trabalhadores ambulantes foram representados não foram sempre os mesmos, tampouco os questionamentos expostos acima admitem respostas unívocas. Por um lado, o tema do ambulante dialogava com uma tradição escrita e pictórica de longa data, que esteve ligada aos relatos de viagens, às descrições dos hábitos cotidianos das camadas populares, de pessoas e lugares curiosos e pitorescos, uma prática muito característica no século XIX, e que seguiu se fazendo presente no século XX. Também chama a atenção o fato de que a figura desse personagem característico dos cenários urbanos foi retratada, por vezes, como algo característico da cidade “do passado”, ou da cidade “pequena”, cuja simplicidade pouco a pouco desaparecia na vida urbana moderna, ainda que, não obstante, o próprio crescimento urbano moderno pudesse levar ao aumento do número desses trabalhadores nas cidades do presente.

Vistos simultaneamente como pobres e decentes, divertidos e familiares, percorriam as ruas oferecendo seus produtos e serviços, por vezes, esses trabalhadores foram associados a imagens do mundo oriental, como exemplifica o relato de 1887 de Emilio Daireaux, que observou como os ambulantes de Buenos Aires carregavam nas costas “pesados cestos de frutos, huevos, aves vivas, o balanceándose sobre un hombro, a la manera de los chinos, un largo palo del que penden piezas de caza o de pesca.” (*Apud.* Sabato. Romero, 1992, p. 135). Em outras, a admiração pelo vendedor ambulante, tão típico quanto pitoresco, poderia adquirir uma conotação declaradamente positiva, como se observa na passagem em que Luiz Edmundo afirma o asseio com que o preto vendedor de sorvete vendia sua mercadoria: “particularmente interessante e pitoresco é o preto vendedor de sorvete, com a lata de sua mercadoria envolta em panos, sempre muito brancos e muito asseados” (Edmundo, 1957, p. 57).

Desse modo, é interessante salientar que *pitoresco* não significa atrasado, bárbaro ou outra noção necessariamente depreciativa, mas algo que se caracteriza prioritariamente por ser considerado “interessante” e, por isso, digno de ser

“pintado”. A própria origem da palavra, de acordo com o *Primer Diccionario General Etimológico de la Lengua Española*, de Don Roque Barcia, editado em 1881, remete ao verbo “pintar”. No dicionário, *pintoresco* é definido como o “adjetivo que se aplica a las cosas que presentan una imagen agradable, deliciosa y digna de ser pintada, como campiña pintoresca, lugar pintoresco.” (Barcia, 1881, p. 250).

4.2 Infinitamente pequenos

Ao homenagear o pequeno em meio à grandeza da metrópole que adentrava o novo século marcada pela ascensão de grandes fabricantes e comerciantes poderosos, o artigo publicado em março trazia uma denúncia sutil da ganância que marcava as relações econômicas de então, bem como da exaltação do luxo e de uma europeização acrítica dos costumes. Definindo os vendedores ambulantes como aqueles que “reduzem o comércio ao menor lucro e o simplificam à sua expressão mínima”, o cronista dispôs através de pares, se não de opostos, ao menos de diferenças simétricas, referências à prática ambulante e aos estabelecimentos comerciais modernos:

Por todo capital, unos cuantos pesos; caja, los bolsillos; local para el establecimiento, un par de cestas que cuelgan de ambos brazos, y en reemplazo de la muestra anunciadora; del artístico letrero o del lujoso cartel, los poderios de la voz, atronando la calle, penetrando en todas las casas, con callardo y hasta escandaloso alarde de una excelente salud en los pulmones.⁷¹

Os bolsos da própria roupa funcionariam como caixa, os cestos carregados nos braços como loja, a voz como letreiro. Mas, aqui, o cronista não apresentou a simplicidade tão somente como uma alternativa viável para o sustento da população pobre, que vendia ou comprava mercadorias por alguns poucos pesos. Suas palavras podem ser vistas também como uma estratégia de crítica ao modelo de desenvolvimento social, cultural e econômico que caracterizava a Argentina de então, tendo em Buenos Aires seus efeitos mais evidentes. Neste caso, a defesa da modéstia do comércio ambulante dificilmente significava uma proposta de que se efetuassem um retorno àquela *gran aldea* já irrecuperável materialmente, mas talvez

⁷¹ “Tipos y costumbres bonaerenses. Vendedores ambulantes”. *La Ilustración Sud-Americana*, 21 de março de 1901. Texto de autoria não identificada.

de apresentar um caminho alternativo na direção do progresso, que não pretendia exaltar o grandioso pelo fato de ser grandioso, e sentia a necessidade de valorizar os hábitos simples e tradicionais em meio a esta nova sociedade.

Do modo como o cronista nos apresentou as equivalências entre o comércio ambulante e uma suposta loja moderna, a vigorosa saúde dos pulmões do vendedor e sua voz capaz de ensurdecer a todos substituiriam com eficácia os letreiros artísticos e luxuosos com os quais os estabelecimentos anunciavam aos consumidores seus produtos. Com isto, mostrou que todos os aparatos que envolviam as novas práticas de comércio eram adereços, isto é, não eram absolutamente necessários, visto que o ambulante, com sua voz para anunciar, seus braços para carregar e suas pernas para caminhar pelas ruas vendendo suas mercadorias lhes bastavam.

O elogio do comércio ambulante como elogio da simplicidade, do trabalho duro, da não afetação aparece de modo marcante neste artigo. Nele, o cronista anônimo apresentou a vida americana como a vida do trabalho, do esforço, característica que aqueles homens e mulheres do subúrbio, que despertavam cedo para batalhar pelo pão de cada dia pareciam ter compreendido. Desse modo, o imigrante pobre, representante da *Europa real* que chegava aos milhares naquela Buenos Aires finissecular, que durante tanto tempo almejou se equiparar a uma *Europa ideal* – tal como vimos no segundo capítulo, segundo a apreensão de Adrián Gorelik (2004) – foi acolhido pelo cronista de *La Ilustración Sud-Americana* com muito agrado.

Além de comerciante modesto em relação aos seus ganhos, trabalhador forte e perseverante, a figura do vendedor ambulante aparece nesta crônica como referência ao que existia de único naquela Buenos Aires sobre a qual tanto se insistia, paradoxalmente, na falta de caracteres pitorescos⁷² como sua grande característica. Os gritos dos vendedores ambulantes seriam, para o cronista, a canção das ruas de Buenos Aires. E, se não soavam como os bosques europeus, e muitas vezes pareciam de pouco valor ou até incômodos para aqueles que os escutavam diariamente, eram os sons próprios e característicos do lar. Nesse sentido, apresentava estes pregões como uma espécie de elo de amor e familia-

⁷² Gorelik se refere especialmente aos relatos de viajantes europeus que visitaram Buenos Aires no período de comemorações pelo primeiro centenário da independência, em 1910, demonstrando que a falta de pitoresquismo chamava a atenção de viajantes europeus que não identificavam ali grandes diferenças em relação às suas cidades de origem. (Gorelik, 2004, pp. 84-5)

ridade entre a cidade moderna e a cidade passada, ligando o cidadão à cidade que reconhecia como “sua”:

Tiene Buenos Aires “su voz”, o mejor dicho, voces propias y características que suenan a *su modo*, y que oímos como las familiares y conocidas. Si no tenemos las de los bosques, tenemos las “Canciones de las calles”, que diría Vitor Hugo.

¡El grito del vendedor ambulante!

Viviendo aquí, oyendolo a diario, no le prestamos atención y en no pocas ocasiones nos molesta. Para saber no obstante, cuanto nos es querido, hace falta alejarse, viajar, levantarse del lecho un día, del lecho que no es el propio, allá en el extranjero, extrañando la vista primero, el lujo alquilado del suntuoso hotel, y oyendo después en la calle esas mismas mercancías pregonadas por otras voces y de distinta manera.⁷³

O grito do vendedor ambulante: este era para o cronista o som autêntico das ruas de Buenos Aires. Ao levantar-se da cama que não era a própria, mas a do hotel cujo “luxo alugado” não era capaz de compensar sua sensação de estranhamento, era a falta desses gritos que lhe fazia perceber o quão longe estava de casa. Ainda que as mercadorias vendidas pelos ambulantes daquele local, apontado pelo cronista tão somente como “lá no estrangeiro”, fossem as mesmas, as vozes que as apregoavam não. E era justamente a percepção do afastamento que levava à compreensão de que aqueles gritos ouvidos diariamente, que ora passavam despercebidos, ora incomodavam, eram tão queridos.

O olhar lançado pelo cronista aos ambulantes de Buenos Aires assumiu um tom romântico e moralista. Ao associá-los às primeiras horas de um dia ensolarado, o próprio sol foi retratado como um trabalhador que se levantava bem cedo, e sua primeira tarefa era justamente a de penetrar nas casas da população humilde para despertá-la para mais um dia de trabalho após uma merecida noite de descanso:

Oh! Que hermoso trabajo el de ir a los suburbios y entrar en la casa de los humildes, de los obreros, de los dependientes del pequeño comercio, quitando a todos la pereza, esa pereza que no radica en pecado, sino en el santo cansancio del rudo batallar diario por la vida, haciéndoles vestir pronto, de prisa, la blusa o la chaqueta, para recorrer en grupos las calles en demanda de la fábrica o de la tienda.⁷⁴

⁷³ “Tipos y costumbres bonaerenses. Vendedores ambulantes”. *La Ilustración Sud-Americana*, 21 de março de 1901. Texto de autoria não identificada. [Grifos no original]

⁷⁴ Ibid.

A partir desse fragmento pode-se perceber que havia por parte do cronista uma preocupação em identificar vícios e virtudes no comportamento daqueles que habitam a cidade. A preguiça que o sol espantava era a sonolência que sentiam estes trabalhadores ao acordar, e nada tinha a ver com pecado; ao contrário, era a justa preguiça provocada pelo “santo” cansaço da labuta cotidiana. E, embora não tenha escrito explicitamente que a preguiça viciosa era aquela que caracterizava os hábitos das classes altas, o cronista fez questão de afirmar que estas primeiras horas da manhã, quando o sol despertava os humildes, era “la hora que no conocen los ricos de las grandes ciudades, a menos que el médico de moda, les prescriba por higiene y por elegancia a la inglesa, los matinales paseos, en coche, a caballo o en bicicleta, por las avenidas de Palermo”⁷⁵. Deste modo, deslegitimou o ócio, sem exaltar, contudo, o negócio, ou melhor, o grande negócio, pois o pequeno empreendimento caracterizado pela venda e prestação de serviços ambulantes recebeu plena aprovação. Já a respeito dos cidadãos ricos, o cronista não chegou a apontar qualquer tipo de ocupação ou função naquela sociedade, mas somente a possibilidade de que fossem recomendados a realizar passeios matinais pelo “médico da moda”, ação que realizariam em benefício próprio, e não como uma atividade útil, fosse de cunho material ou intelectual.

Olhar bastante distinto lançou aos intelectuais. Embora o pensador e o sábio tampouco conhecessem essas primeiras horas da manhã, pois se deitariam para dormir no momento em que os trabalhadores acordavam, estes não seriam como os ricos das grandes cidades. Diferentemente dos ricos, ou daqueles que chamou de “*trasmochadores à européia*”, os intelectuais não teriam passado as horas simplesmente desfrutando seu gosto pela noite. O intelectual parecia ter o direito de começar a dormir apenas quando o dia amanhecia porque teria passado a madrugada diante de uma mesa de estudos e, sob a luz de uma lâmpada, produzido as ideias que poderiam ser, no futuro, o progresso de seu tempo:

Esta es la hora de la que solo de oídas o por referencia saben que existe, los trasmochadores a la europea, que continuan sin aclimatarse a la distinta vida americana, y también la primera de sueño de que disfrutan el pensador y el sabio, cuyas velados en el silencio nocturno tan favorable a las ideas, bajo la aureola de luz de la lámpara que se proyecta sobre la mesa de estudio, serán tal vez mañana un adelanto, un progreso de la época en que viven y de la humanidad en que actuan.

⁷⁵ Ibid.

A luz da lâmpada ilumina, mas é um tipo de luz bastante distinta da que caracteriza o sol. A primeira é artificial, construída a partir das habilidades humanas e das suas necessidades; e clareia, no silêncio da noite, a mesa do pensador. A segunda ilumina a manhã do subúrbio, chamando os trabalhadores que dependem da força dos próprios braços ao trabalho. Ambas as fontes de iluminação são necessárias, embora não confundíveis, assim como a função do trabalhador “infinitamente pequeno” e do intelectual para o progresso da época em que vivem.

Interessante observar que a luz da lâmpada foi tomada neste artigo como aquela que iluminava a mesa de estudos do pensador, mas não se fez qualquer referência ao seu valor como o tipo de luz que iluminava as ruas da cidade depois que o sol se punha, a qual se pode supor que acompanhava as aventuras noturnas dos “*trasmochadores à européia*”. As luzes da cidade à noite não seduziram este cronista, tal como encantou a tantos observadores que viram nas lâmpadas uma espécie de sol noturno da grande cidade moderna. Dois anos antes, por exemplo, num artigo publicado na *Caras y Caretas*, um cronista havia exaltado os belos reflexos prateados que as lâmpadas ofereciam ao rosto das moças elegantes que desciam de suas carruagens para ir à ópera, quando eram “bañadas por las claridades de la luz artificial que platea los rostros espléndidas de muchachas ataviadas con delicadas *toilettes*”⁷⁶.

Na segunda crônica publicada pela revista, em novembro de 1901, Martín Martínez expressava a tristeza que sentiria caso o desaparecimento dos vendedores ambulantes das ruas de Buenos Aires de fato ocorresse. Caracterizando como mal-humorados àqueles que criticavam os ambulantes como responsáveis por um espetáculo de gritaria incompatível com a nova cultura urbana bonaerense, o cronista descreve os gritos, as andanças e a relação entre os ambulantes e suas freguesas como cenas dignas de se apreciar.

No corresponde o no condice (estilo académico) con nuestra cultura según algunos espíritus que se dejan llevar en demasia de la tendencia descontentadiza en materia crítica, ese espectáculo y esa gritería con que hieren la vista y los oídos, los vendedores ambulantes. Nosotros entendemos por el contrario que si bien esto a medida del avance de los tiempos está llamado, como la forma poética a desaparecer será gran lástima que tal cosa suceda, y si han de verlo nuestros ojos,

⁷⁶ Martín Guerra. “Buenos Aires nocturno – mi barrio”. *Caras y Caretas*, 11 de marzo de 1899.

han de acompañar con llanto acerbo, el que indudablemente verterán tal día, casi todas las “señoras de su casa” patronas entendidas y cocineras y mucamas, a quienes indudablemente dolerá mucho, no poder entonces asomarse en la puerta de calle, con la misma frecuencia que ahora, para satisfacer, con el susodicho vendedor, sus gustos del regateo por un centavo.⁷⁷

No período compreendido entre 1890 e o Centenário da Revolução de Maio (1910), ganhou força entre os intelectuais argentinos, como vimos no segundo capítulo, o debate sobre o que era, ou melhor, o que deveria ser, o caráter nacional frente aos valores modernos, cujo destino capitalista e cosmopolita ocidental aparentemente universal passava a ser questionado. Com isso, a própria noção de progresso começava a ser posta em xeque e, tendo sido a bandeira das elites intelectuais e políticas da *Generación del Ochenta*, passava então a ser cada vez mais questionada. As dúvidas em relação à infalibilidade daquele modelo evidenciavam o receio de que algumas das características que passaram então a ser avaliadas como grandes virtudes locais se perdessem diante da onda homogeneizante do cosmopolitismo e da avidez por ganhos materiais. E isso ocorria ao mesmo tempo em que o termo *criollo* seria cada vez mais identificado a valores positivos, ao qual se contrapunha os termos *gringo* e *imigrante* (Sarlo e Altamirano, 1983). Corroborando com estas noções, o cronista de *La Ilustración Sud-Americana*, afirmou que:

No somos aquí los dominados y seducidos, sino los dominadores y seductores, no sentimos la atracción sino que la ejercemos, con tal poder, que nosotros acriollamos al extranjero hasta extremo en algunos casos tan típicos y graciosos que han dado motivo y tema sobrado para artículos de costumbres y obras cómicas teatrales a nuestros escritores festivos.

Buenos Aires tiene como población, aspectos originalísimos, verdadera idiosincracia que por serlo en nada se parece a la de los otros grandes centros urbanos europeos, aún cuando con la de ellos se equipara. Agrupanse aquí las casas, por modo distinto que en París o Londres, Roma o Berlín, Madrid o Viena y esto que viene a ser las ciudades como rasgos fisionómicos a los individuos, y que sirve para distinguirlas unas de otras, se completa asimismo con la otra condición que separa y diferencia también a lo humano.

Se *criollo* é um substantivo, cria-se aí o verbo *acriollar*, indicando uma ação: a atitude de fazer com que algo que não era se transforme em. Neste caso, não importava que não se tratasse de um *criollo* nativo, pois o poder de atrair, seduzir e, enfim, tornar um estrangeiro legitimamente argentino, seria uma tarefa.

⁷⁷ Martín Martínez. “Más vendedores ambulantes. Tipos populares de Buenos Aires”. *La Ilustración Sud-Americana*, 15 de novembro de 1901.

Nas palavras do cronista, Buenos Aires se equipararia facilmente a grandes cidades européias: Paris, Londres, Roma, Berlim, Madri, Viena, evidenciando uma atitude de elogio à capital argentina. No entanto, esta não poderia ser confundida, nem submetida como simples imitação daquelas. Seus aspectos próprios e originais seriam tão sedutores que poderiam transformar totalmente os imigrantes que ali chegavam. Nesse caso, entre o orgulho de Miguel Cané em relação àquelas “centenas de milhares de estrangeiros que vivem felizes em solo americano” e a repulsa do mesmo pelo “servente europeu que nos rouba”, tal como vimos no segundo capítulo, o cronista de *La Ilustración Sud-Americana* interpôs o equilíbrio entre receber o estrangeiro e, em seguida, refazê-lo.

Diante do risco oferecido naquele contexto de reformas urbanas e sanitárias de que os ambulantes, ou que algumas das antigas modalidades de comércio ambulante, fossem de fato suprimidas das novas urbes reformadas e desconhecidas pelas gerações futuras, esse personagem se tornou uma figura chave para a reflexão mais ampla sobre a cidade moderna, tanto em Buenos Aires quanto no Rio de Janeiro. E, desse modo, figurou em representações que exprimiam não somente o interesse pelo exótico ou pitoresco, mas em posturas críticas a respeito dos impactos das transformações urbanas, respostas à mutabilidade, a instabilidade e o furor cosmopolita que caracterizava a cidade do presente. Assim, o entusiasmo ao encontrar uma “ingênua baiana vendedora de mendobi e cuscuz”, em meio ao “tudo novo” da recém-construída Avenida Central, relatada por Mario Pederneiras na crônica “Tradições” – publicada em 1906 na revista *Kosmos* – evidenciava a busca por algo tradicional e simples, algo característico das ruas cariocas:

Como era cruel aquela verdade. Nesse longo percurso, desde o extremo comercial da Avenida, até aquele recanto sossegado e claro, por aquela rua suntuosa e clara, não encontráramos, sequer, o mais leve indício de uma Tradição, a Saudade viva de um Costume antigo.

(...)

De repente, do assomo alegre de uma descoberta vitoriosa, exclamei:

— Ah, cá está! Ei-la Marcio, olha, repara, certifica-te. Era impossível. Devíamos encontrá-la por força. Tinha quase certeza. Olha, é a velha, a inesquecível Tradição. Veio plantar-se aqui neste recanto sossegado da Avenida, sob a proteção silenciosa do velho convento.

Quase enfrentando a suntuosidade magnífica do Palácio Monroe, já quase no fim desse ajardinado que acompanha o velho, o monumental Convento da Ajuda, eu descobrira a luz mortiça da pequena lanterna suspensa da *Bahiana*, vendedora de mendobi e de cuscuz.

Sim! Era ela, que ali estava, opondo ao clamor barulhento da Civilização dominadora, a ingenuidade simples do seu pequeno comércio primitivo.⁷⁸

Tais apreensões evidenciam que o tradicional e o pitoresco compunham também a atmosfera das urbes modernas e que estes eram traços que não deveriam ser apagados. Ainda que talvez não fossem desejados pelas autoridades públicas e por certos membros das elites locais, poderiam oferecer um quadro interessante aos olhos de um estrangeiro, de um fotógrafo, ou de um cronista. A respeito da Rua da Misericórdia, no centro do Rio de Janeiro, Luiz Edmundo descreveu de modo muito interessante essa ambivalência entre sujeira e incivilidade e o divertido, pitoresco, agradável de ser observado:

Nas calçadas, tipos andrajosos, guris desbocados e sujos, aumentando o trânsito e o ruído da bestega, aos berros, correndo, saltando de envolta com os cães vadios que ladram, com os ambulantes que passam soltando os seus pregões, aos que melhor se vestem, de mão sempre aberta, a implorar o vintenzinho para comprar puxa-puxa. Na venda da esquina que olha para outra ruela torva, o maduro assobia. E para as bandas do mar, longe, espaçados apitos de lanchas, de barcas que vão para a Praia Grande e de paquetes a partir. *O quadro da viela, porém, agrada. É divertido. É pitoresco.* Estrangeiros descidos do Cais Pharoux, corajosos ingleses, dos poucos que aqui descem, de roupa de xadrez, boné de pala e binóculo a tiracolo, indiferentes ao perigo da febre amarela, perdidos nesse dédalo miserável e rumoroso, param satisfeitos e divertidos. Fazem indagações. Tiram do fundo de duras bolsas de couro máquinas fotográficas... *É a Suburra carioca, bazar risonho e colorido da miséria. Por que não fotografá-lo e retê-lo?* (Edmundo, 1957, p. 177) [Grifos meus]

Diante dessa “Suburra carioca”, cenário “miserável e rumoroso”, repleto de cães vadios, crianças sujas e desbocadas, vendedores de puxa-puxa a implorar o vintenzinho dos transeuntes, o cronista não a descreve, porém, como uma cena degradante para a imagem da cidade, mas como agradável e divertida. E não apenas para os “corajosos ingleses” que sacavam suas máquinas fotográficas enquanto se indagavam a respeito do que viam, mas, evidentemente, para o próprio Luis Edmundo. Quando publicou, em 1938, *O Rio de Janeiro do meu tempo*, Edmundo se propôs a contar histórias vistas e vividas por ele no Rio de Janeiro de princípios do século XX, período que identificava como de transição do “colonial” para o “moderno”, apontando para os progressos da cidade, em grande parte devido à administração de Pereira Passos na Prefeitura do Rio, a qual entendia como um momento de inflexão. No entanto, ainda que observasse a

⁷⁸ Mario Pederneiras. “Tradições”. *Kosmos*, outubro de 1906.

cidade posterior como melhor que a cidade precedente, o autor parecia apreciar, ao menos esteticamente, aquele Rio de Janeiro anterior às reformas modernizadoras.

Por outro lado, vale lembrar a afirmação de Fray Mocho sobre a transformação do leiteiro de Buenos Aires: “A otros tiempos otros tipos”. Com isso, embora indicasse que a seriedade do novo leiteiro contrastava com a cantoria alegre do antigo leiteiro, o cronista era capaz de visualizar ali o surgimento de um novo “tipo”: o homem sério e grave que não canta nem ri, vestido com avental e gorro branco, carregando as novas embalagens de latão, limpas e lustrosas. Desse modo, pode-se observar que ainda que os “tipos populares urbanos” se transformassem junto com a urbe, a percepção do cunho típico – no sentido de ser facilmente identificável e reconhecível – desses personagens era algo que apesar de tudo permanecia.

4.3. O homem análogo

No fragmento citado no início deste capítulo, o termo *clichê* foi utilizado pelo cronista para referir-se aos vendedores ambulantes apresentados visual e textualmente naquelas páginas, e parecia jogar com o sentido duplo da palavra, podendo caracterizar tanto as imagens propriamente ditas, quanto as pessoas retratadas. Analisemos, mais uma vez, a afirmação:

Pues todos estos, retratados hoy, en ropa y en movimientos, y con muy poca variación en lo típico de sus rasgos fisionómicos, pudieron ser clichés para reproducirse como *los mismos*, dentro de veinte años. Es un molde que parece eterno. Es el hombre análogo.⁷⁹

Por meio dessas palavras, não se torna claro se são as fotografias que, por meio das técnicas de produção de matrizes fotomecânicas, poderiam ser reproduzidas “as mesmas” dali a vinte anos, ou se eram os indivíduos fotografados, graças ao seu caráter típico, que eram tais “moldes que parecem eternos”. Um ou outro, o que parece despertar a atenção do cronista é justamente o caráter aparentemente eterno desse personagem da cidade, que não se desfaz ao sabor das vicissitudes modernas.

⁷⁹ “Tipos y costumbres bonaerenses. Vendedores ambulantes”. *La Ilustración Sud-Americana*, 21 de março de 1901. [Grifos no original]

Vale a pena ressaltar que a palavra “clichê”, procedente do francês *cliché*, foi utilizada originalmente para nomear a matriz metálica a partir da qual seria possível reproduzir uma imagem em meio impresso, a partir de uma onomatopéia que remete ao som produzido por essas placas de metal. Mas a palavra acabou migrando do vocabulário tipográfico para designar as fotografias em geral. A invenção do sistema negativo-positivo influenciou este novo uso, pois a partir de então seria possível que cópias (positivo) de uma mesma fotografia fossem reproduzidas infinitas vezes a partir de uma matriz (negativo). Com o tempo, o termo *clichê* passaria a ser empregado para designar tudo aquilo que era repetitivo e previsível, tendo o seu uso ampliado para caracterizar pessoas, coisas, lugares e comportamentos, por meio de uma analogia ao seu significado original.

Le cliché remet donc a ce qui est imprimé en caractères solides, soit au sens propre, soit au sens figuré, et qui rend possible de multiplier un message tout en ouvrant la possibilité à des lectures qui ne sont forcément les mêmes mais qui, d’une façon ou d’une autre, se rattachent à un stéréotype (Neves. Turazzi, 2006, p. 230).

Percurso semelhante ocorreu com a palavra *tipo* e com sua derivada *estereótipo*, também originárias da tipografia e posteriormente aplicadas a situações sociais cuja intenção é remeter à homogeneidade, à repetitividade e a noções esquemáticas e pré-concebidas a respeito de algo ou alguém, fossem elas positivas, negativas ou livres de julgamentos morais. A clareza com que o caráter repetitivo e universal próprio à noção de “tipo popular”, por exemplo, foi exposto numa crônica publicada em 1901, na revista *Caras y Caretas*, pode nos ajudar a entender este ponto: “Lo de ser ‘tipo popular’ debe responder a alguna característica del alma humana, porque en todas partes existe ese tipo.”⁸⁰

Lidando com os sentidos imagéticos e sociais das palavras *clichê* e *tipo*, o articulista de *La Ilustración Sud-Americana* sugeria que os ambulantes de Buenos Aires eram personagens típicos devido à repetição que observava em seus traços fisionômicos, suas roupas e gestos, os quais as fotografias poderiam confirmar, mas também por aspectos não visíveis e, por isso, impossíveis de serem fotografados, como suas vozes. As características comuns identificadas em distintos indivíduos garantiam a percepção não de um, mas de vários “tipos” de vendedores

⁸⁰ “Tipos populares de provincias. Una pareja interesante”. *Caras y Caretas*, 02 de fevereiro de 1901. Autoria não identificada.

ambulantes: os que vendiam pescado tinham voz de tenor, enquanto os vendedores de camarões e ostras, de baixo profundo. A observação de que cada um desses “tipos” de ambulantes – segundo o produto oferecido e pela nacionalidade do vendedor – possuía uma voz e um sotaque próprio, estava presente também nas apreciações de Luis Edmundo que, ao descrevê-los, tentou reproduzir a maneira como anunciavam suas mercadorias pelas ruas do Rio de Janeiro:

É o português vendedor de perus:
 — *Olha ôôô prú da roda vô ôôô a!*
 — *Olha ô ô ô avacaxi ôôô!...*
 O italiano do peixe:
 — *Pixe camaró... Ulha a sardénha!*
 A turca ou turco vendedores de fósforos:
 — *Fófo barato, fófo, fófo!*
 Berra o vendedor de vassouras:
 — *Vai vasouôôôôôra, vai espanadoire...*
 E o comprador de metais:
 — *Chuuuumbo, féerro, cama velha, metal velho para vender!...*
 O homem das garrafas vazias, com o seu cesto à cabeça, grita assim:
 — *Gueraalfas bazias pr’a bundaire!*
 E a negra da canjica:
 — *Conjiquinha... Iáíá, bem quente!* (Edmundo, 1957, pp. 52-53)

Ao observar algumas fotografias das séries de Marc Ferrez e Harry Olds, veremos que os “tipos” de ambulantes registrados nas ruas das duas cidades apresentam semelhanças notáveis, que iam desde o tipo de comércio ou prestação de serviço realizada nas duas cidades – vendedores ambulantes de frutas e verduras, amoladores de facas e tesouras, vendedores de galinhas e perus, de onde se pode perceber que as práticas de vendas e serviços ambulantes eram semelhantes – até algumas opções plásticas tomadas pelos fotógrafos a fim de representar fotograficamente esses personagens. Isto é, típicas não eram só as mercadorias e serviços oferecidos, os instrumentos utilizados para transportar e expor os produtos, as roupas e os gestos dos ambulantes: tornaram-se típicas, também, a maneira de registrá-los; revelando uma maneira própria de retratar estes personagens a partir da opção pelo retrato de corpo inteiro e da necessidade de incluir na composição os produtos vendidos e os objetos e acessórios utilizados pelos vendedores.

Na série de Ferrez figuram homens e mulheres, crianças, brancos e negros, todos retratados de modo muito semelhante, criando uma forte coesão entre as imagens. Os retratados são enquadrados de corpo inteiro, em posição frontal,

olhando para a câmera e posando com as mercadorias que vendiam. À exceção do cesteiro [figura 33], que aparece sentado, os outros estão de pé, sozinhos ou em duplas, e posam junto dos objetos que definem a sua ocupação: o amolador com sua máquina de amolar, o vendedor de frutas com sua cesta cheia de frutas, o vendedor de guarda-chuvas com seus guarda-chuvas, e daí por diante.

As fotografias de Olds também trazem os ambulantes em cenas posadas, sendo retratados com suas mercadorias ou instrumentos para prestação de serviços. O enquadramento é frontal, tanto com orientação vertical quanto horizontal. Os modelos aparecem sozinhos, em duplas ou grupos maiores, acompanhados de sua clientela ou rodeados de curiosos que assistem a realização da tomada. Uma diferença significativa em relação às fotografias de Ferrez com seu fundo em lona neutra, é que Olds registra os ambulantes no ambiente da rua e todo o entorno serve como segundo plano para as imagens, desde o cenário material urbano – como as fachadas dos prédios, muros, praças, etc. – até os transeuntes que por ali passavam. Nos artigos ilustrados de *La Ilustración Sud-Americana*, contudo, os fundos dessas imagens foram eliminados [ver figuras 32 e 67, páginas 135 e 191, respectivamente], reproduzindo-se apenas as figuras individualizadas desses personagens.



Figura 33
Marc Ferrez
Cesteiro, 1899



Figura 34
 Marc Ferrez
 Vendedor de frutas e verduras, 1899



Figura 35
 Harry Olds
*Verdulero ambulante*⁸¹, 1901

⁸¹ As legendas apresentadas em itálico são idênticas às escritas numa espécie de etiqueta localizada no canto inferior esquerda e afixadas nos negativos de Olds.

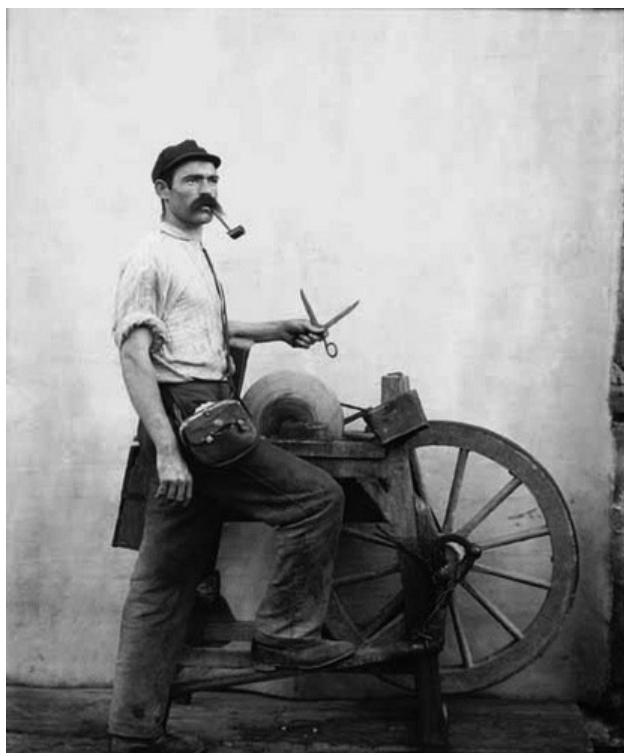


Figura 36
Marc Ferrez
Amolador, 1899



Figura 37
Harry Olds,
Afilador, 1901



Figura 38
Marc Ferrez
Vendedores de galinhas, 1899



Figura 39
Harry Olds,
Vendedor de gallinas, 1901



Figura 40
Marc Ferrez
Vendedor de guarda-chuvas e bengalas, 1899



Figura 41
Harry Olds
Vendedor de paraguas, 1901

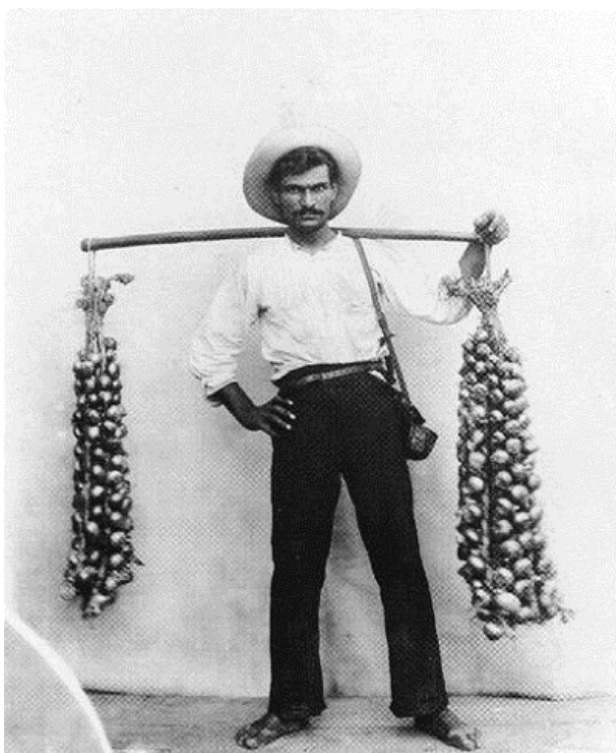


Figura 42
Marc Ferrez,
Vendedor de alho e cebola, 1899



Figura 43
Harry Olds
Cebollero, c. 1901



Figura 44
Marc Ferrez
Vendedor de rosas e pão doce, 1899



Figura 45
Harry Olds
Vendedor de tortas, 1901

A partir da observação desses conjuntos de imagens, podemos perceber que os fotógrafos realizaram uma espécie de inventário sobre estes personagens, por meio de uma tipologia relativamente extensa sobre eles. Nesse inventário, além da apresentação da própria figura dos vendedores e prestadores de serviços ambulantes, havia a preocupação de documentar as mercadorias vendidas, os utensílios utilizados, o modo como se vestiam, numa espécie de catálogo que trazia em si uma descrição visual dessas pessoas, de tal modo generalizadas que se pode avaliá-las como retratos de “tipos”. No entanto, ainda que por meio dessas opções plásticas, os fotógrafos apresentassem suas aparências, gestos e poses de modo estereotípico, é possível identificar a centralidade das figuras humanas, o que caracterizaria essas fotos como retratos. Em um retrato fotográfico, o tema da imagem é uma pessoa, alguém que esteve diante da câmera e se permitiu, por alguma razão, retratar. Haveria, portanto, uma espécie de acordo entre fotógrafo e fotografado e por isso afirma-se que o bom retratista é aquele que consegue captar não só a aparência, mas o caráter e o estado de espírito do indivíduo fotografado. Antonio Arcari define o retrato fotográfico como uma representação que

deve dizer-nos qual é o pensamento, o julgamento do autor sobre a pessoa que está a ser retratada; se o fotógrafo conseguiu, ou não, estabelecer uma relação com o seu tema; quem é a pessoa fotografada, que tipo humano representa, a que classe ou a que estrato pertence, qual o seu temperamento, o seu ânimo; se é rica ou pobre, feliz ou infeliz, alegre ou triste. Essas e muitas outras coisas podem ser encontradas por nós num retrato fotográfico. Nem sempre, e não necessariamente todas juntas, mas são estes os elementos que constituem a substância do retrato. (Arcari, 1883, p. 131)

Contudo, estes retratos de Ferrez e de Olds não apresentavam indivíduos únicos. Graças ao caráter de semelhança e repetição no interior das séries, é possível observar que os fotógrafos buscavam, sobretudo, a generalidade, e não a singularidade dos indivíduos. As poses e a disposição dos utensílios na cena parecem ter sido montadas com o objetivo de enfatizar o efeito de apresentação de figuras típicas. Daí a importância dos objetos e dos gestos que deveriam comunicar da maneira mais evidente possível que tipos populares os fotógrafos estavam tratando. Para ter uma noção mais clara dessa importância, voltemos a observar os amoladores de facas e tesouras [figuras 36 e 37, página 153].

Ao analisar a pose do amolador retratado por Ferrez no Rio de Janeiro, podemos observar que o ambulante está diante de sua máquina de amolar, pisando

no pedal que fazia o disco girar, e segurando uma tesoura que estaria em uma de suas mãos para que fosse amolada. Mas o homem apenas toca de leve os pés o pedal, afinal, para a realização da fotografia, o propósito não era fazer com que o disco girasse realmente, nem amolar de fato aquela tesoura, e sim dar uma noção de como aquilo funcionaria “na realidade”. Na fotografia o que vemos é uma representação da representação: o modelo encena através da pose aquilo que seria o seu ofício diário, enquanto o fotógrafo registra essa cena diante de sua câmera para torná-la uma fotografia. É provável que tal pose tenha sido dirigida por Ferrez, que desejava mostrar aos futuros observadores da imagem uma cena típica, facilmente reconhecível. Por isso, se o homem não fosse retratado junto com o seu instrumento de amolar, com a tesoura a ser afiada e com a pose que sugere tal ação, este não poderia ser imediatamente reconhecido como um amolador de tesouras por quem contemplasse a imagem. E a fotografia de Olds, realizada cerca de dois anos mais tarde, em Buenos Aires, é surpreendentemente parecida⁸²: o gesto de amolar, a posição do homem em relação ao instrumento, e até mesmo o olhar que desviava para longe das lentes fotográficas, são elementos de um arranjo que praticamente se repete. Embora existam diferenças entre as duas imagens – que serão tratadas mais adiante – a percepção dessas semelhanças na composição plástica pode revelar que havia uma disposição comum por parte dos dois fotógrafos: retratar esses amoladores de facas como amoladores de facas, isto é, como exemplos anônimos de um tipo de ofício ambulante característico da cidade observada.

Desse modo, os fotógrafos impuseram padrões aos seus modelos, que se configuram como representações estereotípicas e genéricas, a fim de permitir a identificação de um ofício. Assim, Olds chegava a ser redundante ao indicar nas legendas dispostas no canto das imagens: “cebollero”, “cigarrero”, “vendedor de tortas”, “afilador”. As fotografias eram produzidas a partir de ideias previamente concebidas acerca do que seria a imagem de um vendedor de cebolas ou de tortas e os modelos funcionavam como tipos urbanos que, por meio de suas poses, imitavam a si mesmos, congelando gestos que simulariam suas tarefas diárias.

⁸² Embora não seja possível afirmar que Olds conhecia a série dos ambulantes de Ferrez, tampouco é possível descartar esta hipótese. Afinal, Olds passou pelo Rio de Janeiro em seu trajeto de Nova York a Valparaíso em 1899, mesmo ano da produção da série fotográfica de Ferrez.

A respeito dos modelos seguidos pelos artistas a fim de compor cenas facilmente identificáveis e assimiláveis por eles próprios e pelos futuros observadores da imagem, Ernest Gombrich desenvolveu a oposição entre “estereótipo” e “verdade”. Definindo o primeiro termo como sinônimo de esquema, modelo, Gombrich analisa determinados padrões presentes em obras de arte, caracterizando-os como uma ideia básica já formada, que funcionava como um “formulário” dotado de espaços em branco. Seriam nessas lacunas que o artista acrescentaria os elementos informativos definidores da cena singular representada, a fim de que a imagem se tornasse completa e verossímil.

Ele [o artista] começa não com a sua própria impressão visual, mas com a ideia, ou conceito, que tem: o artista alemão, com seu conceito de castelo, que ele aplica o melhor possível àquele castelo determinado; Merian, com sua ideia de igreja; o litógrafo, com seu estereótipo de catedral. A informação visual individual, as características distintivas que mencionei, é acrescentada *a posteriori*, como se o artista preenchesse os espaços em branco de um formulário. (Gombrich, 1995, p. 75)

Gombrich enfatiza ainda que a maneira como o artista preencheria estes espaços em branco não seria inteiramente livre, pois ele sempre estaria constrangido pela técnica, pelo estilo e até mesmo pelos instrumentos que empregava. E, embora não tenha se dedicado à fotografia neste estudo, e tenha cometido sérios equívocos nos poucos momentos em que referiu a ela⁸³, tanto seu uso da noção de estereótipo quanto a observação sobre os limites do artista para representar determinada cena, são relevantes para refletir sobre a produção de imagens fotográficas. Afinal, o fotógrafo conta com determinadas predisposições que o

⁸³ Gombrich enfatiza apenas a opção técnica como distinção entre duas fotografias de uma mesma paisagem, por exemplo, como se não houvesse toda uma gama de questões subjetivas e sócio-culturais que também influenciassem a produção de imagens fotográficas: o autor apresenta como exemplo duas fotografias do *Wivenhoe Park* reproduzidas a partir do mesmo negativo, uma cópia mais clara e uma cópia com fortes contrastes de preto e branco, mostrando que estas opções técnicas influenciam a percepção de uma mesma imagem. É no decorrer da análise destas duas fotos que o autor define o fotógrafo como um “humilde profissional”, ao contrário do “artista” propriamente dito. Em suas palavras: “O fotógrafo que quiser o melhor resultado possível de um instantâneo tirado num dia de chuva terá de experimentar com diferentes exposições e diferentes qualidades de papel. Se isso é exato no que diz respeito a essa humilde atividade, com muito mais razão se aplica a do artista”. (Gombrich, 1995, p. 39). Num outro momento, o autor utiliza uma fotografia como base para verificar a “realidade” de uma gravura da catedral de Notre Dame. Segundo seus termos: “O exemplo, que é do século XVII, tirado das vistas de Paris por um conhecido e hábil artista topográfico, Matthäus Merian, representa Notre Dame e dá, de início, uma ideia convincente daquela famosa igreja. A comparação com o verdadeiro edifício, porém, mostra que Merian procedeu exatamente como o anônimo artista alemão da xilogravura.” (Ibid. p. 75) Nesta segunda abordagem o equívoco em relação à representação fotográfica é ainda maior, pois ao falar em “o verdadeiro edifício”, Gombrich estava se referindo a uma fotografia daquele edifício, como se não existisse distinção entre a imagem e o seu referente.

amparam e que lhe servem de modelo para a realização de uma tomada, estando também sujeito aos parâmetros técnicos e às concepções sócio-culturais.

Susan Sontag defende que os padrões e noções pré-concebidas que fazem parte do universo cultural do fotógrafo influenciam as escolhas dos fotógrafos enquanto estes miram os seus modelos:

Mesmo quando os fotógrafos estão muito mais preocupados em espelhar e realidade, ainda são assediados por imperativos de gosto e de consciência. Os componentes imensamente talentosos do projeto fotográfico do final da década de 1930 chamado Contribuição para a Segurança no Trabalho nas fazendas (entre os quais estavam Walker Evans, Dorothea Lange, Bem Shahn, Russel Lee) tiravam inúmeras fotos frontais de um de seus meeiros até se convencerem de que haviam captado no filme a feição exata – a expressão precisa do rosto da figura fotografada, capaz de amparar suas próprias idéias sobre pobreza, luz, dignidade, textura, exploração e geometria. Ao decidir que aspecto deveria ter uma imagem, ao preferir uma exposição à outra, os fotógrafos sempre impõem padrões a seus temas. (Sontag, 2004, p. 17)

De acordo com o exemplo oferecido por Sontag, os fotógrafos realizariam uma série de tentativas até que encontrassem aquilo que desejavam transmitir, pois a imagem de “seus” meeiros deveria corresponder à ideia que tinham do que era ser um meeiro. A pobreza, a exploração e a dignidade eram imagens idealizadas, servindo como noções a serem encontradas naqueles modelos, ou melhor, a serem construídas nas fotografias. O pronome possessivo usado pela autora é preciso: o que estes fotógrafos retratavam eram os “seus” meeiros, e não necessariamente os meeiros que posavam para suas lentes. Pois o fotógrafo manipulava a técnica, conhecia os elementos da composição visual que estavam em jogo e utilizava este conhecimento para construir a imagem do modo que lhe parecesse oportuno.

Por outro lado, numa passagem célebre de “Pequena história da fotografia”, Walter Benjamin chama a atenção para a especificidade do retrato de pessoas anônimas, quaisquer que fossem. A leitura do fragmento ajuda a ampliar a reflexão tanto sobre a singularidade da fotografia ante a pintura e o desenho, quanto da fotografia de pessoas ante o registro de seres inanimados:

A pintura já conhecia há muito rostos desse tipo. Se os quadros permaneciam no patrimônio da família, havia ainda uma certa curiosidade pelo retratado. Porém depois de duas ou três gerações esse interesse desaparecia: os quadros valiam apenas como testemunho do talento artístico do seu autor. Mas na fotografia surge algo estranho e novo: na vendedora de peixes de New Haven, olhando o

chão com um recato tão displicente e tão sedutor, preserva-se algo que não se reduz ao gênio artístico do fotógrafo [David Octavius] Hill, algo que não pode ser silenciado, que reclama com insistência o nome daquela que viveu ali, que também na foto é real, e que não quer extinguir-se na “arte”.

Ao referir-se às fotografias de figuras anônimas – cujo interesse daquele que adquiria tal imagem se concentrava não no seu modelo, mas na arte e na técnica empregada pelo seu autor –, Benjamin as caracteriza não como retratos, mas como “imagens humanas anônimas” que, embora já estivessem presentes na pintura, adquiriam um caráter totalmente novo na fotografia. O autor adverte que com o advento da fotografia surgiu “algo de estranho e novo”, pois, ainda que as pessoas retratadas permanecessem anônimas e o interesse pelas imagens estivesse dirigido para a beleza da composição e para a competência artística do fotógrafo – e, no caso das imagens aqui analisadas, para o que essas fotos poderiam exprimir sobre as cidades onde foram produzidas –, aquela pessoa que esteve ali diante das lentes, *não se extingue na “arte”*, e reclama com insistência o seu “nome”.

Desse modo, se tais fotografias não foram construídas para retratar seus modelos enquanto indivíduos únicos, enquanto homens e mulheres singulares em sua existência, não puderam, contudo, prescindir deles. Embora esses personagens tenham se configurado como exemplares de uma tipologia nas séries, retratados de modo a ratificar sua posição de “tipos” e não de “sujeitos”, estes eram a motivação da realização das fotos e seu tema principal, ocupando posição de total destaque na composição visual. Por isso, cabe a ressalva de que não era absolutamente impossível que os trabalhadores fotografados mostrassem a si mesmos. Ao ter a consciência de ser fotografado e encarar a câmara, o retratado é capaz de passar mensagens contundentes, através da expressão de seu rosto, ainda que nessas fotografias a própria composição visual se destinasse a minimizar tais interferências.

Retomemos, contudo, a questão dos clichês e padrões perseguidos pelos fotógrafos a fim de produzir cenas reconhecíveis, palatáveis, condizentes às “imagens mentais” difundidas, em parte, pelas próprias “imagens visuais” que representavam aquele mesmo tema. Nesse sentido, é importante observar que o registro dos ofícios ambulantes não era uma novidade temática trazida pelas séries fotográficas de Ferrez e Olds, mas estava inserido no conjunto das fotografias de tipos e costumes pitorescos, comercializadas em álbuns e fotos avulsas desde a

segunda metade do século XIX, ainda que na passagem para o século XX, o interesse pelo registro desses personagens pudesse assumir nuances novas.

A respeito dos recursos anteriores à temática do ofício ambulante é oportuno citar pelo menos o exemplo do fotógrafo português Christiano Júnior, que registrou os “tipos” do Rio de Janeiro e de Buenos Aires, enquanto esteve radicado no Brasil, entre 1855 e 1867, e na Argentina, entre 1867 e 1883. Nas duas cidades, o fotógrafo produziu retratos em estúdio⁸⁴ que tinham como tema os ofícios e tipos populares. Estas imagens tinham objetivo comercial, compunham coleções e álbuns de vistas que eram anunciados em jornais e vendidos àqueles que desejassem adquiri-los. Tanto na série de negros de ganho construída no Rio de Janeiro por volta de 1865-66 – e anunciada no *Almanak Laemmert* como se tratando de uma “variada coleção de costumes e tipos de pretos, coisa muito própria para quem se retira para a Europa” (*Apud.* Azevedo. Lissovsky, 1988, s/p) – quanto nas fotografias dos tipos populares de Buenos Aires, Christiano Júnior utilizou composições que enfatizavam os gestos, os produtos e objetos que definiam o tipo de ofício praticado e os costumes que representavam. A fim de transmitir na imagem não só a figura dos personagens, como também o modo como eles se comportariam cotidianamente, o fotógrafo compôs a cena da negra vendedora de frutas retratada no Rio de Janeiro de modo que a bandeja estivesse sobre sua cabeça, já o vendedor de laranjas retratado em Buenos Aires é apresentado oferecendo seu produto em cestas [figuras 46 e 47, página 165].

Patricia Lavelle, ao analisar a série fotográfica produzida por Christiano Júnior no Rio e anunciada como uma “coleção de costumes e tipos de pretos”, afirma que esta não pode ser vista como um conjunto de retratos propriamente ditos, pois, ainda que tivessem pessoas como tema, estas funcionariam como se fossem “paisagens”. Em suas palavras:

Os negros que serviam de modelo para tal coleção não eram donos de sua imagem, como provavelmente também não pertenciam a si mesmos. Seu retrato – assim como seu corpo – é tratado como uma mercadoria em que desaparece qualquer preocupação com a noção de individualidade. Não são exatamente retratos, mas a representação fotográfica de “tipos”, cujo interesse repousa sobre a curiosidade pelo exótico e pelo pitoresco. Podem funcionar, assim, como lembrança do Rio de Janeiro, equiparando-se à fotografia de paisagem como objeto de curiosidade do viajante europeu. (Lavelle, 2003, p. 97).

⁸⁴ Em Buenos Aires, além das fotos tomadas em estúdio, Christiano Junior também fotografou estes “tipos populares” em meios externos, como lavadeiras, pescadores e vendedores ambulantes.

Segundo esta perspectiva, não só o “indivíduo” era suprimido em favor do “tipo” nessas fotografias em que os modelos não eram donos de suas imagens, e provavelmente nem mesmo dos seus corpos, como sua própria “humanidade” estaria ameaçada ante a “coisificação” de suas imagens. Visto que o registro e a comercialização das fotos desses personagens-mercadorias se justificariam pela curiosidade do viajante pelo exótico e pelo pitoresco, sem que houvesse uma distinção significativa entre fotografias cujos referentes eram pessoas ou coisas. E, embora não tenha analisado especificamente a série dos ambulantes de Marc Ferrez, refere-se a esta como uma continuidade em relação às motivações que levaram Christiano Júnior a produzir as fotos dos “tipos humanos” no Rio de Janeiro, tomadas três décadas antes:

Christiano Júnior não foi o único a fotografar tipos humanos em seu ateliê para vendê-los como lembrança aos viajantes de passagem pela cidade. Marc Ferrez, na década de 1890, fotografou vendedores ambulantes, provavelmente com a mesma intenção comercial. Não são, portanto, apenas estrangeiros que se esforçam por representar o burburinho pitoresco de uma cidade que se mostra muito mais africana e oriental do que suporíamos ao contemplar os retratos de família. (Ibid., p. 98)

Ainda que possam ser identificadas semelhanças entre as imagens produzidas por Ferrez e Olds, na passagem do século XIX para o XX, com aquelas produzidas por Christiano Jr. – e outros fotógrafos que lhes precederam, evidenciando a permanência de certo tipo de apreciação social, comercial e estética desses “tipos populares” – é importante ressaltar que algumas diferenças importantes podem complicar uma conclusão que leve em conta apenas a noção de continuidade. Em primeiro lugar, os ambulantes fotografados por Ferrez em 1899 eram homens livres e, em sua maioria, não eram negros⁸⁵. Em relação ao fato de que o registro dos ambulantes visava representar uma cidade “mais africana e oriental” do que se poderia supor caso se observassem os retratos da família burguesa, cabe igualmente uma ressalva, pois, na passagem do século XIX para o XX, estes ofícios ambulantes foram retratados até mesmo na Europa, e pode-se supor que estes retratos não eram feitos para demonstrar que a cidade europeia se assemelhava às africanas e orientais. Nesse sentido, vale lembrar pelo menos o exemplo da série *petits métiers*, produzida em Paris por Eugène Atget

⁸⁵ Entre as quinze fotografias da série, em apenas duas os retratados são negros.

entre 1897 e 1900, cuja apreciação nostálgica enaltecia a figura daqueles trabalhadores ligados à vida cotidiana do bairro, aos aspectos da velha Paris que, talvez por pouco tempo, ainda poderiam ser vistas na cidade do presente.



Figura 46
Christiano Júnior
Vendedora de frutas
Rio de Janeiro, c. 1865



Figura 47
Christiano Júnior
El naranjero
Buenos Aires, c. 1877

Segundo Hilda Sabato e Luis Alberto Romero, foi comum nos relatos de viajantes europeus que estiveram em Buenos Aires na segunda metade do século XIX, o olhar amável com que se dirigiam aos trabalhadores ambulantes. De modo que, mesmo que no caso de alguns meninos que exerciam ofícios ambulantes, o trabalho por vezes se combinasse com pequenos delitos, como a venda de objetos roubados, a maioria dos relatos de estrangeiros “transmite cierto respecto y mucha simpatía por estos vendedores, aunque tal vez refleje más bien la nostalgia de los escritores por su propio pasado que la verdadera situación social de esos personajes”, concluindo que, segundo esses relatos, o ofício ambulante “era una ocupación de pobres pero ‘bien vista’ por el resto de la sociedad.” (Sabato. Romero, 1992, p. 136). Desse modo, tais relatos ajudavam a compor uma atmosfera de cidade pequena, de costumes simples, encontrando na Buenos Aires que visitavam as características que desapareciam nas suas cidades de origem.

Nesse sentido, é curioso observar que ao descrever o vendedor de laranjas de Buenos Aires, em seu segundo *Álbum de vistas y costumbres de la República Argentina*, de 1877, Christiano Jr. não o apresentou como um tipo popular

tradicional, mas exatamente o contrário, descrevendo-lhe como fruto dos novos tempos, contrapondo-o aos velhos costumes “coloniais”. Segundo a apreciação do fotógrafo, tratava-se sim de um tipo popular, mas de cunho recente, e não arcaico, tampouco de origem local. No texto que acompanha a fotografia intitulada *El naranjero* [figura 47] no álbum do fotógrafo português, o vendedor foi identificado como um italiano que seria ao mesmo tempo um trabalhador humilde e forte, vinculado aos progressos da República Argentina:

El naranjero de la ciudad de Buenos Aires es un hijo del progreso. Tipo sin precedente, ha surgido y tomado formas acabadas en medio del movimiento regenerador que en la República Argentina sucede a las viejas costumbres de la colonia.

El OFICIO es ambulante; requiere vigor de los pulmones para sostener el peso de dos grandes canastas, y buenas piernas para recorrer sendas cuadras gritando: ARRANCA PARAGUAIA!

Con esta industria humilde, ejercida por inmigrantes italianos de la clase proletaria, se han levantado fortunas respetables, debidas, más que a un lucro inmoderado, a la constante diligencia y hábitos económicos del naranjero.

Cuando se ha cansado de esta vida, y la cosecha de patacones lo permite, deja las canastas y el gremio ambulante para abrir PUESTO en un mercado de abasto, donde su nueva CATEGORÍA le permite una existencia más sedentaria.⁸⁶

Se os “tipos de pretos” do Rio de Janeiro foram anunciados como “coisa muito própria para quem se retira para a Europa”, é provável que com a fotografia e com a descrição do *naranjero* o fotógrafo tenha agradado especialmente às elites portenhas, que naquele mesmo período viam na imigração um dos principais caminhos para o progresso, como vimos anteriormente. Também é digno de nota que esse italiano vendedor de laranjas tenha sido descrito por Christiano Jr. como um “tipo sem precedentes”, e não comparado aos vendedores ambulantes de gêneros alimentícios *criollos* e negros que há muito tempo percorriam as ruas de Buenos Aires oferecendo frutas, legumes, doces e etc. A apreciação do fotógrafo ratifica os relatos de viajantes nos quais Sabato e Romero observaram que, se por volta de meados do século XIX, nunca omitiam “la imagen de la negra con los pasteles y el negro de la mazamorra”, a partir da década de 1880, passaram a expor que os “pescadores, vendedores de frutas, de gallinas y hasta de masas

⁸⁶ Christiano Júnior. *Álbum de vistas y costumbres de la República Argentina*. Buenos Aires, 1877

proceden en su mayor parte de Nápoles o de Lombardía” (Sabato. Romero, 1992, pp. 135-136).

Em meio às intensas transformações urbanas ocorridas em Buenos Aires e no Rio de Janeiro na passagem do século XIX para o XX, pode-se observar que os fotógrafos não apontavam estes vendedores ambulantes como sujos, nem exprimiam uma curiosidade pelo que existiria de exótico ou de atrasado nas cidades fotografadas, tampouco teciam elogios às suas virtudes, ou qualquer outra apreciação de cunho necessariamente moralizante. Ao mesmo tempo em que registravam estes trabalhadores como personagens associados ao típico, ao imutável, à cidade do passado – embora estes personagens também estivessem suscetíveis à mudança – os próprios fotógrafos participavam de um movimento ambivalente: estereotipavam seus modelos, tornando-os praticamente dados de um inventário tipológico e, ao mesmo tempo, conferiam-lhes importância, tornando-os dignos de perenidade.

Perenidade garantida por meio da imagem retida na fotografia, que assim adquire uma existência própria, conservando-se após o desaparecimento daquelas pessoas ou coisas que estiveram por um momento diante da câmera. Andre Bazin, no célebre ensaio “Ontologia da imagem fotográfica” afirmou que “a morte não é senão a vitória do tempo”, e que na origem das artes plásticas estava o desejo de fixar, ao menos por meio da aparência, o corpo de uma segunda morte. Acrescentando que, se a partir do advento da modernidade, por um lado a imagem perdia a sua função mágica, a única coisa que essa Civilização ocidental, baseada no princípio da racionalidade, conseguiu foi separar a imagem e a materialidade do corpo, mantendo, contudo, a esperança de salvá-lo da morte por meio da imagem:

É ponto pacífico que a evolução paralela da arte e da civilização destituiu as artes plásticas de suas funções mágicas (Luís XIV não se faz embalsamar: contenta-se com o seu retrato, pintado por Lebrun). Mas esta evolução, tudo o que conseguiu foi sublimar, pela via de um pensamento lógico, esta necessidade incoercível de exorcizar o tempo. Não se acredita mais na identidade ontológica de modelo e retrato, porém se admite que este nos ajuda a recordar aquele e, portanto, a salvá-lo de uma segunda morte espiritual. (Bazin, 1991, p. 122)

Conclusão semelhante a que chegou Carlos Drummond de Andrade ao se referir às fotografias em que Augusto Malta registrou os quiosques condenados pela Prefeitura, o Morro do Castelo, e outros espaços cuja existência estava com os dias contados. Vista por este lado, tais fotografias poderiam servir como um

suporte material capaz de reter em si ao menos a aparência de determinados aspectos do passado, “salvando” do esquecimento as feições de uma cidade que um dia o Rio de Janeiro foi, e que não mais voltaria a ser.

Esse foi o grande serviço que o alagoano Malta ofereceu à cidade que acabou se entendendo com ele. Tornou-se o coletor da fisionomia urbana, em perpétua transformação, *salvando através das imagens formas extintas*.⁸⁷ [Grifos meus]

4.4.

O tempo e o espaço urbano no retrato dos ambulantes

Embora as semelhanças existentes entre as imagens que compõem as séries fotográficas de Ferrez e de Olds sejam significativas, é importante avaliar os pormenores de cada uma dessas séries, que possuem suas particularidades e diferenças. Para isso, tratarei a partir de então as duas séries separadamente, seguindo uma apreciação mais minuciosa para cada um dos fotógrafos. Iniciarei pelas imagens de Marc Ferrez por considerar as características expressivas das fotografias do brasileiro como possuindo um diálogo mais marcante com alguns preceitos da fotografia de estúdio, tal como praticada durante o século XIX, enquanto as fotos de Harry Olds dialogam com referências tais como o fotojornalismo, que se desenvolve na passagem para o século XX.

4.4.1.

Marc Ferrez e os ambulantes isolados das ruas do Rio de Janeiro

Ainda que não apresentem reflexões aprofundadas sobre a série dos vendedores ambulantes, estas fotografias estão reproduzidas em diversos estudos dedicados à obra de Marc Ferrez. Em *O Rio antigo do fotógrafo Marc Ferrez*, Gilberto Ferrez reproduziu todas as quinze imagens – este é o máximo de imagens conhecidas dessa série – cujos negativos de vidro se encontram no acervo da coleção Gilberto Ferrez, no IMS. Em outras publicações, elas aparecem em menor número, como em *O Brasil na fotografia oitocentista*, de Pedro Vasquez, com duas imagens; no portfólio de *O Brasil de Marc Ferrez*, com quatro imagens, em *Marc Ferrez*, de Maria Inez Turazzi, com uma imagem e no *Dicionário histórico-*

⁸⁷ Carlos Drummond de Andrade. “O Malta viu tudo”. In: *Jornal do Brasil*. Caderno B. Rio de Janeiro, 01 de março de 1979. (Apud. Oliveira Jr., 1998, p. 70)

fotográfico brasileiro, de Boris Kossoy, também com uma imagem. E esses são apenas alguns entre vários exemplos.

Embora a série dos ofícios ambulantes seja sempre mencionada quando se avalia a sua produção, Ferrez é reconhecido sobretudo por suas fotografias de paisagem. Este dado é enfatizado desde as primeiras publicações que se dedicaram à obra do fotógrafo até trabalhos bem recentes. Num texto de Turazzi publicado no catálogo *O Brasil de Marc Ferrez*, a historiadora apresenta logo no primeiro parágrafo uma observação contundente a esse respeito:

Há mais de um século, o nome do fotógrafo Marc Ferrez está associado, no Brasil e no exterior, às “esplêndidas paisagens” do Rio de Janeiro. Os panoramas de Ferrez sempre foram reconhecidos como tão belos quanto o cenário fascinante da cidade que lhes serviu de inspiração e ajudou o fotógrafo a projetar seu nome no meio internacional. Mas, segundo as palavras do próprio Ferrez, também era seu desejo que esses panoramas fossem “tão importantes” quanto a “luxuriante e risonha natureza” do Rio de Janeiro. (Turazzi, 2005, p. 16)

Essas “esplêndidas paisagens” do Rio de Janeiro eram, em sua maioria, paisagens naturais, embora a paisagem urbana, construída pela mão do homem, também fosse retratada por ele, estando esta, diversas vezes, imbricada naquela. A importância do caráter panorâmico nas imagens do Rio de Janeiro construídas por Ferrez é destacado em diversos estudos e interpretações. Para Gilberto Ferrez, seu avô “foi principalmente um fotógrafo da natureza, da paisagem (...) um fotógrafo das grandes vistas, do grande espetáculo dos rios, ruas, montanhas, atmosferas do Rio” (Ferrez, 1984, s/p). Para Turazzi, muitas de suas paisagens do Rio “não deixam de ser também uma forma de configuração do aglomerado urbano com um olhar distanciado, científico e, por isso mesmo, solidário da visão e da intervenção que engenheiros e arquitetos imprimem em sua fisionomia”. (Turazzi, 2000, p. 38). Para Mariana Barros, “o exotismo da natureza selvagem, montanhosa e banhada por águas plácidas aos paradigmas de civilização e progresso que aparecem na cidade vista à distância, contribui para a formação de uma imagem do Rio como cidade isenta de tensões e problemas crônicos.” (Barros, 2008, p. 78). Todas essas interpretações destacam a importância da natureza para a composição da paisagem da cidade e a necessidade do distanciamento tomado pelo fotógrafo para produzir imagens que fossem, de fato, “panoramas” do Rio de Janeiro. Gilberto Ferrez observou esta característica da obra de Marc Ferrez como o ponto de vista adequado para a apreciação do espetáculo da natureza; Turazzi

como evidência do olhar neutralizador e científico adotado pelo fotógrafo em suas composições; Mariana Barros como uma atitude que corroborava uma visão da cidade que visava esconder suas mazelas e conflitos.

Mas é interessante acrescentar que mesmo nas imagens do Rio de Janeiro tomadas a partir de distâncias bem menores, como é o caso das fotografias que compõem a série dos ofícios ambulantes, o olhar científico e a opção pela não-tensão também se faz presente. Mesmo que, ao estender uma lona de cor neutra atrás de seus modelos, o objetivo do fotógrafo tenha sido técnico – controlar de modo mais eficiente a luz, evitando a ocorrência de sombras ou contar com a opção de trabalhar com uma abertura maior do diafragma, por não precisar incluir um segundo plano na cena, ou alguma outra motivação ligada aos recursos técnicos – o que se pode perceber é que, ao construir tal fundo neutro para as fotos, Ferrez retirou essas pessoas do seu contexto, tornando-as, além de anônimas, praticamente atemporais, etéreas, sem maiores relações com a cidade onde viviam e trabalhavam.

Antes da construção da série dos ambulantes, Ferrez produziu outros retratos de tipos populares do Rio de Janeiro, mas como fotografias isoladas, e não conjuntos nos quais a repetição temática sugerisse um interesse temático em especial, como se configurou na série de 1899. É interessante observarmos algumas dessas imagens produzidas na década de 1870, pois evidencia que Ferrez, embora não sistematicamente, já lançava seu olhar para os personagens pitorescos da cidade, como exemplifica a foto da negra vendedora de frutas, ao ar livre [figura 48] e a do negro cesteiro [figura 49], que parece ter sido produzida em estúdio.



Figura 48
Marc Ferrez
Quitandeira, c. 1875



Figura 49
Marc Ferrez
Cesteiro, c. 1875

A fotografia do cesteiro apresenta uma composição que se assemelha às dos negros fotografados por Christiano Jr. na década de 1860: o isolamento do personagem, o fundo neutro, a verticalidade do retrato, destacando a figura humana, os objetos definidores do ofício como únicos elementos presentes na cena, além do homem retratado. Já na fotografia da quitandeira, a horizontalidade sugere uma relação mais intensa entre a mulher que serve como modelo principal para a tomada com o meio que a circunda. Nesta cena, o fotógrafo incluiu na composição a barraca de madeira, as cestas e frutas dispostas no local e até mesmo um homem branco, no canto direito da imagem, meio desfocado, que poderia ser, talvez, o seu senhor. O rosto desfocado desse homem é possivelmente devido ao fato de que durante o tempo em que a objetiva de Ferrez esteve aberta para captar a cena, o homem tenha virado a cabeça em sua direção, o que confere certo ar de movimento à composição.

Na série dos ofícios ambulantes, de 1899, Ferrez recorreria a um tipo de composição semelhante a do cesteiro, com a montagem de retratos serenos e estáticos. Nesse sentido, tais imagens se assemelhavam em vários aspectos às produzidas em estúdio, quando o fotógrafo era capaz de controlar a construção

da cena com muito mais precisão do que nas tomadas externas, possibilitando, contudo, aos retratados expressarem-se através do olhar, inevitável seja qual for o ambiente da fotografia. Se observarmos com atenção as imagens, veremos que seus olhares variam do deslocamento da mira das lentes fotográfica e se perdem no horizonte, tal como se pode observar no amolador [figura 36, página 153] e no vendedor de guarda-chuvas [figura 40, página 155]; aos que miram o fotógrafo de frente, mas com um olhar congelado e vazio, como o funileiro e a vendedora de miudezas [figuras 50 e 51, página 174], até os que encaram o fotógrafo de modo contundente, como o mais baixo dos meninos jornaleiros [figura 52, página 174].

É curioso notar que nas imagens todas essas pessoas parecem muito estáticas, contrastando com a própria ideia de ambulante, presas no interior da composição fotográfica como borboletas espetadas com alfinetes. A pose frontal, o fundo neutro, a austeridade com que Ferrez retrata seus modelos, contrasta com a descrição desses mesmos personagens feita por cronistas e pelos diversos relatos de costumes urbanos. Tal observação leva a avaliar a interpretação de Gilberto Ferrez – o qual afirma que pelo fato de Ferrez ter fotografado os ambulantes no espaço da rua, essas imagens eram impregnadas pelo clima da cidade – como mais influenciada pelo encantamento causado no observador do presente ao ver personagens de sua cidade no passado do que por uma análise acurada das fotografias.

Ferrez os fotografava onde os encontrasse. Carregava consigo, além da máquina, uma lona que, colocada atrás do fotografado, transformava a esquina, a rua, o beco, num grande estúdio ao ar livre. Assim a luz, o clima, a sensação desses retratos traz o Rio da época, o burburinho de suas ruas, penetrando na fotografia sem a barreira das paredes de um estúdio. (Ferrez, 1984, s/p)

Mas, se compararmos os ambulantes construídos fotograficamente por Ferrez com os ambulantes construídos literariamente pelos cronistas, os personagens de Ferrez se tornam estáticos e demasiadamente silenciosos. E isso não ocorre devido apenas às características próprias do aparato fotográfico – capaz somente de construir imagens fixas, retidas através da luz numa superfície plana, em duas dimensões, unicamente visuais –, mas pelas opções expressivas do fotógrafo. Os ambulantes de Ferrez parecem contidos, disciplinados, muito diferentes dos vendedores descritos por Luis Edmundo, por exemplo, com os seus pregões característicos. Desse modo, é possível observar que embora o funileiro

descrito por Edmundo não gritasse – fato que o distinguia dos demais, tal era a importância dada pelo cronista aos pregões –, este batia “num prato de cobre com um badalozinho de chumbo” (Edmundo, 1958, 57). Já o funileiro de Ferrez [figura 50], com sua pose, não sugere qualquer tipo de gesto de bater seus instrumentos metálicos para produzir um som que o anunciasse à freguesia. E até mesmo o amolador cuja pose analisei anteriormente, ainda que sugerisse o gesto de amolar uma tesoura, que se pode supor que gerasse um som alto e desagradável, aparece tão estático num ponto suspenso daquela ação representada que ao observar esta cena não vem à mente qualquer ruído [figura 36]. Observando essas fotografias, podemos notar uma forte ordenação de seus gestos, com a padronização dos modelos em poses montadas de modo que se tornassem imagens puras, etéreas, nas quais não se denuncia as condições de trabalho a que diversos cidadãos estavam sujeitos, nem a precariedade dos serviços que prestavam à população carioca, relevando um interesse sobretudo estético para a construção dessas imagens.

É interessante destacar que nessas fotos, o tema e o conteúdo são idênticos, pois, ao eliminar o segundo plano, o que figura na imagem, isto é, seu conteúdo, corresponde precisamente ao seu tema: o vendedor ambulante. Assim, o fotógrafo eliminou as possibilidades de interferência de outros agentes tais como transeuntes e até aspectos físicos da cidade. Desse modo, a princípio, não é possível a quem observa estas imagens perguntar-se, por exemplo, se o cesteiro [figura 33, página 151] realizava seu artesanato em algum mercado ou numa calçada. Somente por meio da fotografia é difícil responder questões desse tipo.

Graças a essas características, à primeira vista, os ambulantes retratados por Ferrez poderiam ser os ambulantes de qualquer cidade. Os elementos imagéticos não identificam essas fotografias como sendo realizadas no Rio de Janeiro e, já que essas imagens não trazem referências espaciais, as referências temporais também se tornam mais difíceis de distinguir. Caso a cidade fosse incluída na composição visual como fundo, ou como contexto, poderíamos tentar discernir a época, fosse pelo aspecto de determinada construção ou pela presença de algo que se sabe ter sido eliminado da paisagem em tal ano, e daí por diante. Contudo, na série de Ferrez, as referências temporais e espaciais estão nas próprias pessoas fotografadas e nos seus objetos. Podemos perceber que se trata da passagem do século XIX para o XX pela presença de negros e de imigrantes portugueses ou

italianos com os seus bigodes fartos dividindo, ou disputando, um mesmo ofício; podemos ver os pés descalços, e não só dos negros, que tanto se atribui à herança da escravidão; as frutas tropicais carregadas em cestos de palha; e a referência mais confiável para uma análise historiográfica, embora provavelmente periférica para Ferrez, que são os jornais carregados pelos dois meninos emburrados nos quais os cabeçalhos trazem as informações de data e local. Nas mãos dos meninos, os periódicos *O Paiz* e *A Notícia* trazem as indicações de que se tratava do Rio de Janeiro, domingo, dia 22 de julho de 1899 [figura 52].



Figura 50
Marc Ferrez
Funileiro, 1899



Figura 51
Marc Ferrez
Vendedora de miudezas, 1899



Figura 52
Marc Ferrez
Jornaleiros, 1899

Em 1900, a Casa Marc Ferrez começou a se dedicar também à edição de cartões-postais, para os quais foram reutilizadas várias fotografias produzidas desde a década de 1870, incluindo retratos de tipos populares e de negros. Devido à quase total ausência de referências temporais e espaciais dessas fotografias, o postal [figura 53] montado a partir de duas fotos de negras recebeu a legenda em francês: “*negresse de Rio*”. Segundo a identificação oferecida pela Coleção Gilberto Ferrez, pertencente ao Instituto Moreira Salles, a mulher à direita seria uma negra da Bahia, fotografada por Ferrez em torno de 1884-5. No cartão-postal, entretanto, a legenda identifica as duas mulheres como negras do Rio de Janeiro. Não pretendo determinar se estas mulheres foram fotografadas na Bahia ou no Rio de Janeiro, o que importa aqui é perceber que o uso dessas imagens por Ferrez se beneficiou de uma noção a respeito dos tipos populares e pitorescos como plenos de significado em sua própria figura, composta pela aparência física do personagem, pela sua pose e vestimenta, além dos utensílios e adereços que os caracterizam.

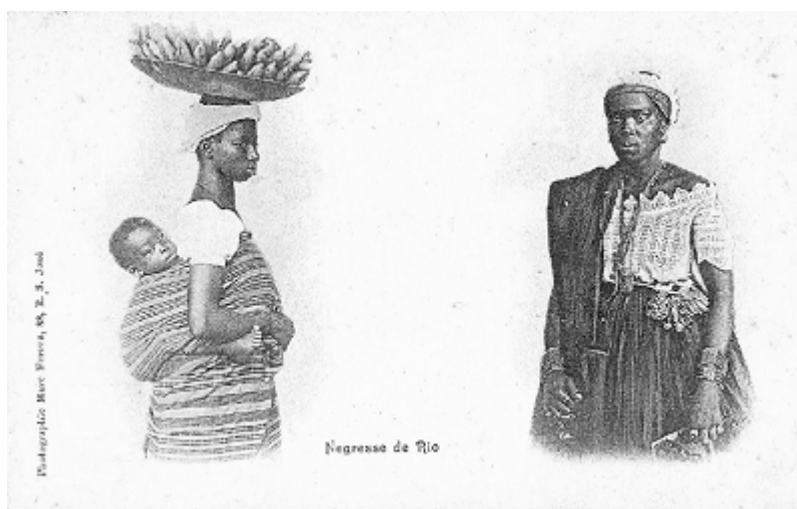


Figura 53

Negresse de Rio, c. 1900

O postal das mulheres negras se assemelha muito aos postais produzidos também pelo estabelecimento comercial de Marc Ferrez com imagens da série dos ofícios ambulantes [figuras 54 e 55, página 176]. Estes também foram dispostos em pares, com uma legenda escrita em francês, e com os retratos reproduzidos por fototipia dessas figuras destacadas, contra um fundo neutro, funcionando como imagens que representavam, se não especificamente a cidade do Rio de Janeiro,

ao menos as cidades brasileiras mais amplamente, de modo a despertar o interesse daqueles que adquirissem estes cartões-postais.



Figura 54
Vendeurs ambulants, c. 1900



Figura 55
Vendeurs ambulants, c. 1900

Se recorrermos novamente à crítica de Olavo Bilac – analisada no segundo capítulo desta tese – segundo a qual os editores de cartões-postais difamariam o Brasil ao divulgar “figuras de índios e de pretos africanos – aqueles horrendos e feios, coroados, de plumas e empunhando arcos e flechas, – e estes, boçais e tristes, vendendo bananas, ou trançando chapéus de palha”, perceberemos que Marc Ferrez, enquanto editor de postais, preferiu recorrer ao imaginário do exótico e do pitoresco, e não apenas à divulgação dos progressos brasileiros. Vale lembrar que o fotógrafo viajou diversas vezes para a França ao longo de sua vida,

suas imagens participaram de exposições universais, dedicou-se ao longo de sua carreira a vender as fotografias que produzia e conhecia o gosto dos consumidores de imagens fotográficas, que podia ser estrangeiro ou não. Ao construir a série dos ofícios ambulantes em 1899, Ferrez pode ter tido objetivos de registrá-los antes que desaparecessem, de criar uma tipologia urbana, de elaborar uma apreciação plástica desses personagens, ou simplesmente de vender suas imagens porque vislumbrava o interesse dos compradores. Ao reapresentá-las na forma de cartões-postais, Ferrez reforçou ainda mais o cunho comercial dessas fotografias, apostando no gosto dos consumidores por imagens que revelassem aspectos pitorescos dos locais retratados. De modo que as imagens estampadas nos seus postais permitissem ao observador reconhecer nas imagens visuais as imagens mentais que se tinham daquele local.

As imagens dos ambulantes diferem daquela das negras pelo fato destas não estarem associadas necessariamente ao exercício de um ofício, mas são bastante semelhantes em termos da apresentação de tipos populares interessantes de figurar como imagens representativas de uma cidade que possuía traços pitorescos e exóticos. Traços que poderiam ser identificados não só nas imagens de suas paisagens, como também de sua gente e costumes, em personagens passíveis de serem percebidos como tradicionais e característicos da cena urbana, ainda que, na imagem, aparecessem destacados desta.

Retratar os ambulantes dessa maneira e não de outra era uma opção de Ferrez. E vale ressaltar que também na década de 1890, este produziu diversas fotografias que captavam de modo dinâmico a vida cotidiana do Rio de Janeiro. A maior parte dessas imagens trazia as ruas da cidade tomadas à distância, com as pessoas e veículos que circulavam por elas compondo o cenário de uma cidade grande e movimentada, sem que destacasse especificamente as pessoas que ali se encontravam no instante da tomada. Em algumas dessas imagens, como é o exemplo da fotografia que traz em destaque, no segundo plano, o Real Gabinete Português de Leitura [figura 56, página 178], há a presença de um homem que parece ser um vendedor ambulante, no canto inferior à direita, com uma mesinha de madeira dobrável à sua frente. Mas não é este homem o tema da foto, e sim apenas mais um dos elementos que compõem a cena, como o bonde de tração animal que passa em frente à porta de entrada do edifício e as pessoas que andam nas calçadas. Se algum personagem pode competir a atenção com a fachada do

Gabinete Português de Leitura é o homem sentado sobre o automóvel, em primeiro plano, com cigarro na boca e pose displicente.



Figura 56
Marc Ferrez
Real Gabinete Português de Leitura
c. 1895



Figura 57
Marc Ferrez
Estação de Ferro Central do Brasil, c. 1899

Esse tipo de composição se repete bastante na obra de Ferrez. Podemos observá-la em diversas fotografias que enquadravam um prédio imponente que, embora estivesse em segundo plano, compondo o que seria o fundo da cena

retratada, se configuram como o centro de equilíbrio⁸⁸ da imagem [ver figuras 56 e 57]. Essa centralidade pode ser observada ao constatarmos que o prédio ocupava a maior porção da imagem, cerca de 60 a 70% dela, e as margens esquerda e direita, superior e inferior, dispostas num equilíbrio que garantia que a fachada do prédio ficasse no meio da imagem, sendo que na porção inferior do retângulo, o fotógrafo optava por incluir os cidadãos. E se tratava de fato de uma opção, pois a presença deles poderia ser evitada, se o fotógrafo assim preferisse, como fez nas fotografias do Álbum da Avenida Central, já citado nos capítulos anteriores. As pessoas retratadas nessas composições mais panorâmicas, ao mesmo tempo que serviam de escala para as dimensões do edifício, conferiam um clima de movimento às cenas, oferecendo uma apreciação do Rio de Janeiro como uma cidade movimentada, onde os cidadãos eram presenças importantes para aquele conjunto, embora sem receber atenção individualizada.

Nestas e em outras fotografias que captam locais movimentados do centro da cidade, se nos pusermos a procurar os vendedores e prestadores de serviços ambulantes, certamente iremos encontrá-los. Para Gilberto Ferrez, a inclusão dos cidadãos que circulavam pelas ruas nas cenas urbanas e até mesmo nas paisagens naturais fotografadas por Ferrez seria uma evidência de sua “sensibilidade muito aguçada para com as pessoas” (Ferrez, 1984, s/p). A procura pelos tipos populares no meio da composição de fotografias cuja temática era a cena urbana de modo geral, ou a fachada de prédios suntuosos localizados em determinadas ruas do centro da cidade, foi uma busca frequente de Mariana Barros (2008), recortando tais personagens das fotografias de Ferrez para apresentá-los separadamente, como detalhes desta ou daquela fotografia. Mas esquadrihar desse modo as imagens, aplicando a cada ponto da cena um *zoom* não interessa se o propósito for analisar a composição das imagens tais como foram produzidas pelo autor. Neste caso, se Ferrez pretendesse destacar os burros-sem-rabo da Rua 1º de Março, os engraxates da estação Central do Brasil ou os vendedores ambulantes do Largo de São Francisco teria destacado e, se não o fez, é porque tais imagens se tratavam de planos amplos, nas quais as relações entre os vários elementos incluídos no

⁸⁸ De acordo com Rudolf Arnheim, numa representação visual, o “centro” designa tanto o que ocupa a porção média da composição, quanto o foco de energia a partir do qual diversos vetores se irradiam ou se convergem. Além disso, defende que as imagens não possuem um único centro e que as relações entre os diversos centros de gravidade presentes numa imagem são mutáveis e dependem do olhar do observador. O centro de equilíbrio é a figura em torno da qual a composição se organiza como um todo. (Arnheim, 2001, p. 31 et seq.)

retângulo fotográfico interessavam mais do que estes mesmos elementos em sua particularidade.

4.4.2

Os ambulantes de Buenos Aires e a horizontalidade na fotografia de Harry Olds

Harry Grant Olds vivia a pouco mais de um ano em Buenos Aires quando a revista *La Ilustración Sud-Americana* publicou pela primeira vez imagens que o fotógrafo produziu sobre os ofícios ambulantes bonaerenses, em março de 1901. Desde que o fotógrafo norte-americano havia migrado para a América do Sul, primeiramente para Valparaíso, em 1899 e, no ano seguinte, para Buenos Aires, este trabalhava na construção de uma espécie de banco geral de imagens que, em janeiro de 1901, já passava de 350 negativos⁸⁹, e incluía paisagens urbanas, edifícios públicos, praças, feiras, bem como cenas de costumes e tipos populares. A finalidade da produção desse conjunto de fotografias era compor um catálogo para oferecer aos editores de periódicos, álbuns, cartões-postais e qualquer outro meio impresso que pudesse fazer uso das imagens fotográficas. Portanto, quando produziu a série dos ofícios ambulantes, Olds conhecia pouco a cidade, lançando para ela um olhar “de fora”, o que certamente diferencia sua apreensão sobre os ambulantes de Buenos Aires em relação à apreensão de Ferrez sobre os ambulantes do Rio de Janeiro.

Se observarmos novamente as fotografias de Olds apresentadas atrás [figuras 35, 37, 39, 41, 43 e 45 entre as páginas 152 a 157] e as compararmos com as imagens reproduzidas a seguir [figuras 58 a 62, páginas 182 a 184], cuja composição visual apresenta características distintas das anteriores, veremos que os ambulantes fotografados por Olds nem sempre se configuraram como retratos propriamente ditos, no sentido de estarem centrados na figura humana, ainda que a composição pudesse incluir acessórios a fim de contextualizar os modelos. Além disso, veremos que Olds utilizou a posição horizontal em algumas de suas fotografias que tiveram como tema os ambulantes, diferentemente de Ferrez, que optou pela verticalidade em todas as imagens que compõem sua série. Vimos que nas imagens do fotógrafo brasileiro, o posicionamento vertical serviu para

⁸⁹ Carta de Olds dirigida ao seu irmão Charles, datada de 25 de janeiro de 1901. (*Apud* Waldsmith, 1998, p. 20)

destacar os modelos retratados, que ocupavam ao mesmo tempo a função de tema e de conteúdo das imagens. Naquele caso, as pessoas fotografadas sugeriam uma imagem de repouso, de fixidez, contrapondo-se à horizontalidade do solo, como eixo principal de composições com figuras destacadas. Nas fotografias horizontais de Olds, destaca-se a relação dos ambulantes com a vida urbana cotidiana, de modo que tema das imagens permanece sendo os ambulantes, mas estes não se tornam figuras isoladas, mas personagens que integravam a cidade que o fotógrafo retratava.

Ao observar estas imagens podemos destacar pelo menos duas diferenças marcantes da série dos ambulantes de Olds em relação à de Ferrez. Em primeiro lugar, o fotógrafo norte-americano retratou seus modelos sem a utilização de uma lona para servir de fundo, optando por produzir cenas contextualizadas espacialmente. A partir da opção pelo fundo natural, isto é, contraposto aos fundos artificiais, que tanto poderia ser a lona de cor neutra usada por Ferrez quanto o painel cuja paisagem de um bosque ilustrava o fundo do vendedor de laranjas fotografado por Christiano Jr. [figura 47, página 165], Olds se aproximou mais da produção de um “documentário” sobre estes personagens. E, mesmo nas cenas verticais, os personagens não estavam livres de interferências exteriores, como os de Ferrez, pois as imagens do fotógrafo norte-americano admitiam a presença de personagens periféricos, tais como as crianças próximas ao *verdulero ambulante* [figura 35, página 152]. Nesta fotografia, ainda que o verdureiro se sobreponha às crianças tanto devido à sua altura e à sua colocação no meio da imagem, o fotógrafo não deixou de incluí-las. E nas fotografias horizontais, a relação entre os vários elementos da cena é ainda mais marcante, pois os personagens assumem um equilíbrio maior no conjunto da composição. De acordo com Rudolf Arnheim, numa composição visual, a direção horizontal é aquela que fornece uma relação espacial mais equilibrada entre os elementos dispostos na imagem, pois coordena, mais do que hierarquiza estes elementos. (Arnheim, 2001)



Figura 58
Harry Olds
Verdulero ambulante, c. 1901



Figura 59
Harry Olds
Carnicero ambulante, c. 1901



Figura 60
Harry Olds
Chorizera, c. 1901



Figura 61
Harry Olds
Vendedores ambulantes, c. 1901



Figura 62

Harry Olds

Un pescador ambulante, c. 1901

Na fotografia de outro *verdulero ambulante* que, dessa vez, carrega sua mercadoria numa carroça puxada por um cavalo [figura 58, página 182], o vendedor e as crianças que estariam comprando dele alguma mercadoria nem mesmo olham para a câmera, estabelecendo relações apenas entre si, e não com o fotógrafo que os retrata. E, mesmo que essa relação entre as pessoas captadas tenha sido uma solicitação do fotógrafo, que lhes pedia para que não olhassem diretamente para a câmera e agissem como se ele não estivesse ali, de modo a encenar uma naturalidade, essa fotografia mostra uma diferença significativa não apenas em relação às fotos de Ferrez, como de outras fotos do próprio Olds. Observando as imagens nas quais o posicionamento frontal dos retratados os leva a olhar para o fotógrafo, e não para algo no entorno que lhe serve de contexto, vemos que tal frontalidade minimiza a relação entre os retratados, o que podemos perceber, por exemplo, na imagem dos quatro vendedores retratados diante da fachada do que parece ser uma fábrica [figura 61, página 183] e na do pescador parado diante de um grupo de pessoas que também olham para a câmera [figura 62, acima]. Nessas imagens, embora tenham sido retratadas várias pessoas, elas não se relacionam entre si, mas com o fotógrafo e, por meio dele, com os observadores futuros da fotografia.

Outras imagens já não trazem um único padrão no interior da mesma cena, como é o exemplo da *chorizera*, com sua barraquinha próxima ao porto do Riachuelo [figura 60]. Nessa fotografia, pode-se imaginar que a vendedora é a mulher de braços cruzados, do lado direito da imagem, olhando para o fotógrafo de frente. É interessante perceber que ela é captada com os braços cruzados, e não fazendo o gesto de servir os seus fregueses, nem de pôr a mão em cima da barraca para mostrar que era sua, ou estava sob sua responsabilidade, o que caracteriza, por exemplo, a pose do *carnicero ambulante* [figura 59]. E, enquanto a mulher mira o fotógrafo de frente, os homens colocados do outro lado da imagem, à esquerda, consomem aquele produto que parece ser uma sopa, estando alguns olhando para o fotógrafo, outros não. Para usar os termos de Arnheim, essa imagem comporta vários centros – no sentido de funcionarem como focos de energia da composição visual –, pois, enquanto o centro geométrico, isto é, o meio da imagem, é ocupado pela carrocinha onde a mercadoria é oferecida e transportada, outros elementos da cena adquirem certa autonomia em relação a este centro. Embora a presença da carrocinha no meio da imagem articule a mulher à direita e os homens à esquerda, dando àquela cena a ideia de se tratar de um comércio ambulante, conferindo sentido à imagem como um todo, ainda assim chamam à atenção as características próprias de cada centro, digamos, periférico da imagem: a mulher, que com sua pose frontal dialoga mais com o fotógrafo do que com os homens do outro lado da carrocinha; os homens, que se dividem entre comer e posar; além da própria carrocinha, com todos os seus apetrechos. Já a fotografia do *carnicero ambulante* tem uma composição bastante distinta, pois se nesta também é a carrocinha que ocupa o meio da imagem, por meio do gesto do vendedor de colocar uma de suas mãos sobre ela, o homem e o objeto passam a compor um só conjunto, priorizando a relação entre a pessoa e o ofício, e minimizando a relação com outros elementos do espaço urbano captado. O interessante é que, apesar dessa ênfase no vendedor com a carrocinha, essa fotografia também incorpora outros personagens, mesmo que de modo periférico ou nebuloso: no canto direito há um homem que parece curioso diante do que vê; no canto oposto, apenas um braço de uma pessoa é incluído da imagem e, no chão, há a sombra de alguém que estava ao lado, mas não apareceu na fotografia.

Desse modo, ainda que possuam o mesmo tema abordado por Ferrez, a maneira como Olds retratou esses trabalhadores ambulantes difere bastante do

fotógrafo brasileiro. Se, por um lado, a semelhança temática pode indicar o interesse comum de relacionar a figura dos ambulantes aos traços populares e pitorescos próprios ao meio urbano retratado, por outro, tais personagens não poderiam manifestar para Olds algum tipo de sensação de identidade e pertencimento a uma cidade que extingue ou transforma seus costumes tradicionais. Se esta foi a razão pela qual os cronistas, que vimos anteriormente, se viram motivados a escrever sobre os ambulantes característicos das cidades que viam se alterar cada dia mais rapidamente, também os fotógrafos podem ter sido influenciados por esta motivação. No entanto, se apesar do isolamento e austeridade presentes nas fotografias dos ambulantes de Ferrez, ainda assim é possível que este tenha direcionado o seu olhar, e suas lentes, para estes personagens do Rio de Janeiro por perceber que aquele era um momento em tais práticas de comércio ambulante passavam por grandes mudanças, quando havia um risco de que esses tipos populares deixassem de ser vistos nas ruas da cidade; para Olds, o passado de Buenos Aires era algo desconhecido.

É possível que a série dos ofícios ambulantes de Olds tenha sido influenciada pelos novos preceitos da fotografia instantânea, ou do registro de cunho jornalístico e documental, procurando captar com efeito espontâneo o máximo de informações sobre aquilo que fotografava. Mais do que pelos preceitos da fotografia de estúdio, que fazia uso do controle da pose e da montagem dos objetos em cena a fim de garantir que o modelo retratado funcionasse como uma imagem “clássica” – segundo a expressão de Robert Girault, citado no segundo capítulo –, visto que o propósito não era ampliar, modificar ou abalar as noções pré-concebidas sobre aquelas pessoas e os locais que representavam, mas reforçá-las.

A série de Olds pode também evidenciar o interesse e a curiosidade do fotógrafo em relação ao que via nessa cidade que pouco a pouco ia conhecendo, mais do que a busca por representá-la de uma maneira definitiva, com concepções plásticas consagradas. É provável que Olds tivesse um interesse de registrar os ambulantes como parte do contexto urbano, da diversidade observada ali, e não tivesse um projeto estético previamente determinado de apresentação desses personagens. Evidência de um esquema de composição menos rígido é a alternância entre fotos verticais e horizontais, com mais ou menos interferência de personagens periféricos, as poses frontais e as mais espontâneas, e daí por diante.

O fotógrafo apresentou um grande interesse em registrar diversos tipos e costumes populares, mesmo antes de chegar a Buenos Aires. É possível que a atração por esses personagens tenha se configurado desde o momento em que realizou sua viagem do porto de Nova York ao porto de Valparaíso a bordo dos transatlânticos *Buffon* e *Orcana*, em 1899. Ao realizar uma parada em Salvador, Bahia, Olds fotografou e descreveu a cidade, mostrando um misto de estranhamento e atração em relação ao que viu ali.

Cuando descendimos del barco y subimos por una escalera de piedra, vi la mayor mezcla de negros, monos y suciedad que haya visto en mi vida. Negras grandes y gordas con todo tipo de fardos sobre la cabeza y vestidos cortos, con las piernas descubiertas y descalzas. Al volver la vista hacia el puerto había todo tipo de embarcaciones, de una canoa de madera para arriba. Cuando uno camina por la calle que bordea el murallón, detrás de la ciudad baja, parecería que los edificios se le caen encima. Hubiese querido recorrer la ciudad alta, pero no tuve tiempo, aunque tomé algunas fotos que te mandaré en su momento. Anduve por una calle de no más de 5 pies de ancho y había que levantar los pies para no pisar una gallina o un bebe negro⁹⁰.

Fotografias com temáticas semelhantes foram realizadas em Valparaíso e em Buenos Aires, mesmo depois de sua viagem de “descoberta” das cidades sul-americanas. Se as imagens tomadas durante o trajeto de Nova York até Valparaíso podem ser vistas como fotografias que carregam o encantamento de quem observa determinados costumes pela primeira vez, as fotos que produziu após se estabelecer como fotógrafo comercial – primeiramente no Chile, depois na Argentina – mostram que seu olhar permaneceu atento para esses tipos e costumes populares. Como estrangeiro, seu olhar transitava entre o estranhamento e a vontade de compreender. Mas Olds não produziu essas imagens apenas para si. Como produtor e vendedor de fotografias, percorreu não apenas Buenos Aires, mas outras cidades da Argentina, montando uma coleção diversa que despertasse o interesse dos editores que comprariam seus negativos a fim de reproduzi-los em diversos meios impressos. Não por acaso Olds também fotografou, no interior, os índios tobas, gaúchos, caçadores, pequenos mercados provincianos, etc., sempre em seus próprios ambientes, com seus trajes e objetos característicos, e é possível que um Olavo Bilac argentino se sentisse ofendido com a divulgação dessas fotografias. Mas seus registros agradaram a esses editores, prova disso é que

⁹⁰ Carta de Olds dirigida ao seu irmão Charles, 20 de julho de 1899. (*Apud* Waldsmith. “Harry Grant Olds, fotógrafo norteamericano”, p. 16)

várias de suas imagens, inclusive componentes da série dos ambulantes, serviram de ilustração para revistas e para confecção de cartões-postais.



Figura 63
Harry Olds
Salvador, Brasil, 1899



Figura 64
Harry Olds
Recife, Brasil, 1899



Figura 65
Harry Olds
Lavaderas, Valparaíso, Chile, 1899



Figura 66
Harry Olds
Vendedor de pães, Valparaíso, Chile, 1899

Embora circulassem através de meios gráficos essencialmente modernos, a eficácia das fotografias de Olds em representar lugares que ele próprio não conhecia tão bem foi observada por Alexander e Priamo como sinal do diálogo estabelecido por ele com os padrões da fotografia oitocentista, especialmente em relação às temáticas abordadas.

A pesar de que las tomas de vistas y costumbres respondían a patrones establecidos desde el siglo XIX, aplicados regularmente en todos los países – se sacaban plazas, paseos, monumentos, iglesias, hospitales, edificios históricos o de gobierno, paisajes naturales, actividades folklóricas, oficios, vendedores ambulantes,

etc. –, el fotógrafo, de todos modos, debía tener un ojo sagaz, buena información y mucha experiencia, para que las imágenes que tomara en poco tiempo, en lugares que muchas veces visitaba por primera vez, fuesen satisfactorias, tanto estética como técnicamente. (Alexander. Priamo, 1998, p. 29)

Avaliadas também por este lado, pode-se dizer que as imagens de Olds dialogam com dois momentos, de modo nenhum excludentes entre si, da história da fotografia: a primeira, uma tendência própria do século XIX, ligada ao gosto pelo exótico, frequentemente associado às tradições populares de povos distantes; a segunda, ao surgimento da fotorreportagem, que se desenvolveu na passagem para o século XX, cuja finalidade principal era a transmissão de informações com uma forte carga de veracidade através das fotografias publicadas em periódicos, minimizando a necessidade de explicações verbais para que tais imagens fossem compreendidas pelos leitores. Ambas as apreensões e usos das imagens fotográficas estavam tão imbricadas que, em 1901, a revista *La Ilustración Sud-Americana* elaborou um artigo ilustrado ao qual intitulou de “Entre los indios tobas: una exploración fotográfica del señor Enrique [sic] G. Olds”. Se o registro, por meio visual e verbal, dos costumes de povos indígenas remonta aos primeiros contatos entre os europeus e as populações ameríndias, a preponderância do valor comunicativo das imagens fotográficas explicitada neste artigo evidencia algo novo. Nesse sentido, é interessante observar que o propósito fosse ainda o de registrar paisagens e pessoas que compunham “um mundo à parte do mundo civilizado”, agora as fotografias tornariam praticamente inúteis os relatos, cuja repetição das descrições sobre seus costumes, usos e trajes se oferecem ao leitor de modo mais eficiente a partir da exibição das fotografias:

Un viaje a las regiones habitadas por los indios Tobas, realizado por un norteamericano, sin más objeto que el de fijar en las placas fotográficas fisionomias, habitaciones y paisajes, copia de cosas y gentes que aún viven en un mundo aparte del mundo civilizado.

(...)

Allí estaban, pudiera añadir que a su merced, los indios, de cuyas costumbres y habitación, vida nómada, usos y trajes, tanta prescripción se ha publicado, lo cual nos dispensa eludiendo repeticiones, de emprender la renovación de estos relatos, que a la postre huelga, ante la contemplación de los tres grabados que ocupan nuestras páginas.⁹¹

⁹¹ “Entre los indios tobas: una exploración fotográfica del señor Enrique [sic] G. Olds”. *La Ilustración Sud-Americana*, 15 de outubro de 1901. Artigo composto por oito fotografias de Olds, dispostas em quatro páginas e um texto de uma página, de autoria não identificada.

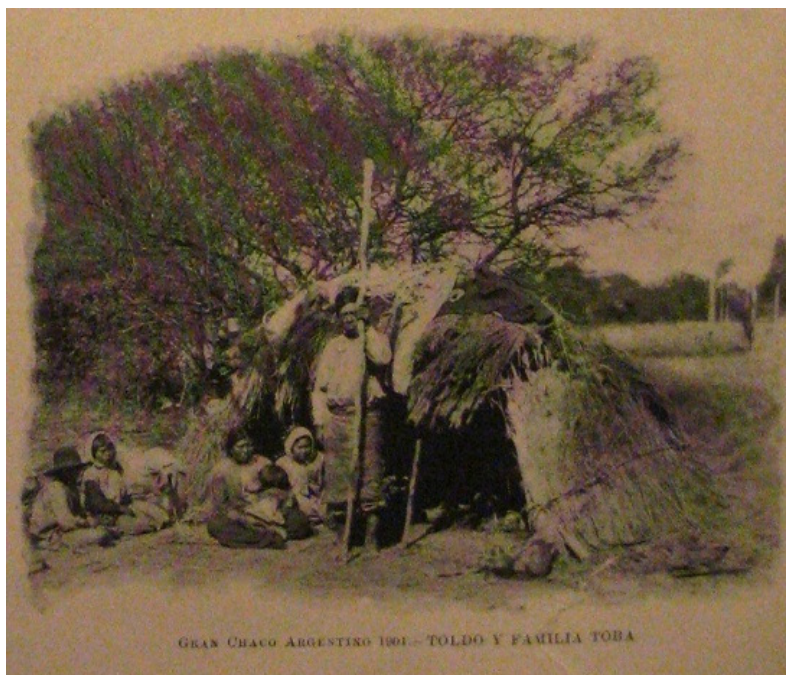
Se avaliarmos estas imagens como um diálogo com o olhar cientificista em voga, podemos identificar também na série dos vendedores ambulantes duas características culturais importantes de seu tempo, que merecem ser consideradas conjuntamente. De um lado, o peso da credibilidade no mínimo realística, senão totalmente científica, do aparato fotográfico; de outro, a curiosidade pelo universo do homem exótico ou pitoresco, aquele outro interessante que instigava as mentes cultas. Estas fotografias parecem fazer parte também desse universo de inventários e tipologias sobre o outro, ou seja, tentativas de tradução do *outro* para o *mesmo* com o máximo de detalhes informativos capazes de satisfazer o propósito de conhecer estas realidades outras.

Por outro lado, se analisarmos a maneira pela qual a mesma revista *La Ilustración Sud-Americana* reproduziu as fotografias dos vendedores ambulantes de Buenos Aires [ver a figura 67, abaixo, e, na página 135, a figura 32], o efeito das imagens é diverso das que apresentavam os índios tobas do Gran Chaco [figura 68, página 192], ambas reproduzidas a partir de fotografias de Olds. Mas, nas imagens dos ambulantes, ao recortar o fundo, o que restava eram apenas as figuras individualizadas, descontextualizadas do ambiente e, por isso, assemelhando-se às imagens etéreas dos ambulantes de Ferrez.



Figura 67

La Ilustración Sud-Americana, 21 de março de 1901



Figuras 68

La Ilustración Sud-Americana, 15 de outubro de 1901

Embora o fundo neutro conferisse aos retratos – fosse ou não de figuras anônimas – um ar austero, permitia realçar o modelo, enaltecendo-o ao afastá-lo de um contexto, minimizando assim sua relação com o tempo e o espaço. Curiosamente, se Olds registrava os ambulantes em meio ao ambiente das ruas, os editores de *La Ilustración Sud-Americana* preferiram, para este tema, recorrer ao isolamento daqueles personagens. Nesse sentido, é interessante observar que, a partir de uma fotografia em que quatro vendedores ambulantes foram retratados [figura 61, página 183], a revista produziu imagens avulsas desses mesmos personagens [figuras 67]. Desse modo, os vendedores ambulantes, que, segundo o cronista anônimo, eram a “alma das grandes cidades”, não obstante, prescindiam na imagem visual do ambiente urbano para comunicar a ideia de que eram figuras chave para representar a vida urbana, pois os aspectos fisionômicos, os gestos, as vozes dos vendedores ambulantes, em si mesmos, eram suficientes para remeter à cidade. E, nesse caso, não a uma cidade qualquer, mas àquela que ele reconhecia como a *sua* cidade, singular e familiar, uma sensação que aqueles vendedores ambulantes ajudariam a conformar. Vale a pena rever:

Pues todos estos, retratados hoy, en ropa y en movimientos, y con muy poca variación en lo típico de sus rasgos fisionómicos, pudieron ser clichés para reproducirse como *los mismos*, dentro de veinte años. Es un molde que parece eterno. Es el hombre análogo, semejante, dotado de la misma voz, que unas veces tiene

aspiraciones casi de tenor de ópera, en los vendedores de pescado, otras de bajo profundo cuando despacha ostras y camarones. Y esos “ruidos que hacen la vida” como los calificó Chamfort, y que no son la vida misma, tienen algo del alma de las grandes ciudades, son lo que oímos a diario desde la niñez, lo que nos acompaña siempre a todas horas, y forma parte de los lazos de amor que nos ligan al suelo en que hemos visto la luz primera y donde los hemos escuchado.

A apropriação e a reapresentação por meio do recorte dos personagens retratados nas fotografias tornavam-nos, ali, “moldes que parecem eternos”, em meio a um espaço mutável e um tempo que parecia cada dia mais acelerado. Se o propósito daquele artigo, conforme anunciado pelo articulista, era o de dedicar algumas páginas àquele personagem “infinitamente pequeno” da grande cidade; além de pequeno, ele também foi apresentado como um vestígio de continuidade num universo cambiante. Se um Rafael Obligado, como vimos no segundo capítulo, identificou a genuína beleza argentina na paisagem do campo, fora da cidade de Buenos Aires, cujo cosmopolitismo teria aberto as portas para um futuro “grande y próspero”, embora nunca tão “interesante e rico para a arte”, ou tão “característico e genuíno para a personalidade nacional”⁹², o cronista de *La Ilustración Sud-Americana* encontrou nos vendedores ambulantes a beleza singular da paisagem urbana bonaerense.

Vistos como parte da “alma” das grandes cidades, o registro desses tipos populares condensava o anseio de demarcar singularidades locais, típicas, retratadas fosse para apresentar a cidade àqueles que a apreendiam como *outra* – no caso dos cartões-postais com legendas em francês de Marc Ferrez, por exemplo, – ou àqueles que a viam como *própria*.

⁹² Ver citação do trecho no segundo capítulo, página 95

5 Conclusão

Para finalizar este trabalho, tenho menos o objetivo de enumerar conclusões definitivas para os questionamentos formulados e hipóteses desenvolvidas ao longo desta tese, do que de avaliar este percurso com base em duas perguntas que, de certo modo, permearam todo o texto: “de que maneira a fotografia apreendeu as transformações ocorridas nas duas cidades aqui estudadas?” e “como a fotografia contribuiu para a construção de formas de imaginar, ver e sentir as transformações vividas por estas cidades?”. Para tanto, nada me parece mais oportuno do que retomar as palavras de Ezequiel Martínez Estrada utilizadas várias páginas atrás como epígrafe desta tese, as quais serão examinadas agora de modo mais detalhado:

Para tener idea cabal del progreso de la metrópoli, nada mejor que observar una fotografía antigua. Las estadísticas, los libros, las informaciones de testigos veraces: nada tiene el valor convincente de la fotografía. Convince en primer término a los ojos, que son los órganos casi exclusivos para interpretar a Buenos Aires. A Buenos Aires se lo interpreta con los ojos porque ha sido construido para ser visto. Y de ahí el poder de fascinación que ejerce: mirando la ciudad se inhibe la facultad del raciocinio y uno niega o afirma en estado hipnótico.

Cuando se refiere a su embellecimiento exterior, a su extensión o altura, no nos conmueve en nuestra incertidumbre de hombres de llanura. En cambio sí la fotografía, como si viéramos su doble. Es su más fehaciente documento histórico y psicológico, por las mismas razones que la tarjeta postal es su credencial auténtica. Hay quienes creen que Buenos Aires es un álbum. (Estrada, 2009, pp. 42-43)

O conselho de Estrada àqueles que desejassem obter uma noção exata dos progressos de Buenos Aires até aquele momento era de que examinassem uma fotografia antiga, pois nenhum outro testemunho ou investigação sobre o passado poderia ser tão convincente para os observadores do presente. O presente a partir do qual enunciava tal conselho era o final da década de 1930, quando o autor escreveu os ensaios que formavam o livro *La cabeza de Goliath: microscopía de Buenos Aires* – publicado pela primeira vez em 1940 – e o passado a que se referia era o último quartel do século XIX: período de grande desenvolvimento da atividade fotográfica e de intensas transformações urbanas, quando a cidade se tornava, em suas palavras, algo “construído para ser visto”. Com isso, Estrada defendia que, desde a década de 1880 – quando, conforme vimos no primeiro capítulo desta tese, a cidade se tornou a Capital da República Argentina, após

várias décadas de conflitos entre federais e unitários e dos enfrentamentos entre autoridades nacionais e portenhas pelo domínio da cidade – o desenvolvimento de Buenos Aires não era mais apenas passível de ser visto, mas, a partir de então, *ser visto* seria o seu objetivo final.

Esta característica que Martínez Estrada observou acerca de Buenos Aires pode ser atribuída também ao Rio de Janeiro de princípios do século XX, embora com algumas ressalvas, pois é necessário reconhecer a existência de diferenças importantes para o caso da então capital brasileira. Nesta, o interesse visual despertado nos observadores não se dirigia fundamentalmente, ou apenas, para a paisagem urbana propriamente dita – a respeito de Buenos Aires, Estrada cita a extensão, a altura e o embelezamento do espaço urbano – mas para as paisagens naturais que emolduram esta cidade que receberia a alcunha de “cidade maravilhosa” em referência às suas belezas naturais. Esta e outras diferenças – é possível citar, por exemplo, a ausência em Buenos Aires de morros ou outras elevações naturais que possibilitariam ao habitante ver a cidade “de cima” – certamente distinguem o apelo visual provocado em quem observasse as duas cidades.

No entanto, se tomarmos tal apelo visual conforme apresentado por Estrada, isto é, entendendo a cidade como algo “construído para ser visto” no sentido de que a capacidade de despertar interesse aos olhos seria correspondente à capacidade de inibir o raciocínio do observador, percebemos que a questão principal não era apenas o reconhecimento das belezas da cidade, mas a percepção da aparência como uma dimensão mediadora entre a cidade e o habitante. Em diversos casos, o empenho evidenciado pelas reformas urbanas em prol do embelezamento das cidades chegou a ser avaliado por seus contemporâneos como indício de um esforço de modificar apenas a sua aparência exterior. Exemplo deste tipo de avaliação aparece em Lima Barreto, quando satiriza em *Os Bruzundangas* – publicado, postumamente, em 1923 – o caráter “cenográfico” das transformações empreendidas no Rio de Janeiro, apontando a reforma da capital como uma “mutação de teatro”, uma alteração tão abrupta que não poderia passar de uma modificação meramente exterior:

Convenceu-o que devia modificar radicalmente o aspecto da capital. Era preciso, mas devia ser feito lentamente. Ele não quis assim e eis a Bruzundanga, tomando dinheiro emprestado, para pôr as velhas casas de sua capital abaixo. De uma hora

para outra, a antiga cidade desapareceu e outra surgiu como se fosse obtida por uma mutação de teatro. Havia mesmo na cousa muito de cenografia. (Barreto, 1956, p. 106)

Contudo, entre o “havia na coisa muito de cenografia” de Barreto e o “há quem creia que Buenos Aires seja um álbum” de Estrada, este apresenta um dado que complexifica a noção de que o apelo visual se dava em detrimento de uma compreensão mais profunda da realidade observada: a fotografia. Embora pudesse parecer, a princípio, que Estrada apresentava a fotografia somente como um veículo a partir do qual “o embelezamento exterior, a extensão e a altura” que caracterizavam a Buenos Aires moderna se tornariam ainda mais visíveis, ao seguir interrogando tal percepção de que Buenos Aires parecia um “álbum” ou um “cartão-postal”, constatava que, se alguma coisa poderia evidenciar a existência de transformações mais profundas do que os avanços meramente ornamentais, seriam as fotografias:

Estos seres y cosas de entonces vivían un tempo lento, sincrónico de la sensibilidad de las placas y del mecanismo del obturador. Todo marchaba al mismo compás, con notas más breves o largas. Se vivía sin brío vital, sin que hubiera pasado al dominio público. Si tenían intranquilidad y agitaciones era porque se las creaban ellos, no porque se las transmitieron como a nosotros los espasmos del sistema entero. Comprendemos con asombro que aquello que podemos llamar “neurosis de las grandes ciudades”, y que ya decimos de la Capital Federal, es algo inherente a ellas mismas, que padecemos de reflejo. Ciudad: éste es el nombre de una enfermedad nerviosa muy grave. Las fotografías nos dan el diagnóstico de nuestra precaria salud de hogaño (Estrada, 2009, p. 43).

Se o ato de olhar a cidade inibiria o raciocínio, poder-se-ia imaginar que o ato de olhar uma fotografia da cidade reforçaria, ou melhor, “duplicaria” o estado “hipnótico” do observador. No entanto, Estrada adverte que ao examinando, este observador poderia confrontar o passado com o seu próprio tempo e, assim, ser capaz de reconhecer não só as mudanças na aparência física da urbe, mas, principalmente, o ritmo novo com o qual se passava a viver na grande cidade. Desse modo, ao abordar o fascínio provocado pelas fotografias antigas, o autor as identificou, por um lado, como um instrumento capaz de apreender os aspectos físicos que se transformavam bem como a própria velocidade com que estas transformações ocorriam e, por outro lado, como formadoras de uma espécie de imaginário coletivo para os cidadãos, visto que tais imagens ajudariam a configurar sua percepção sobre a aparência e o ritmo urbano. Isto é, as fotografias

seriam os meios por excelência a partir dos quais, ao mesmo tempo, eram captados o tempo e os aspectos visuais da cidade, enquanto construía formas para assimilá-los.

Na verdade, mais do que uma reflexão sobre a transformação da paisagem urbana, assim como sobre o modo pelo qual a foto pode captá-la, conferindo-lhe sentidos, ou sobre o interesse que estas fotografias poderiam despertar num observador futuro, o pequeno ensaio de Martínez Estrada, intitulado “Tempo americano de la ciudad”, é uma indagação sobre a aceleração do tempo urbano e de como as fotografias demonstravam a experiência de um espaço mutável e de um tempo veloz na grande cidade.

En aquellas fotografías en que la imagen está velada en algún sitio, tenemos por referencia noción del movimiento de las demás cosas que aparecen quietas. Esa figura que echó a perder la placa adquiere un valor vital. El muchacho reducido a ectoplasma le comunica fresca vitalidad a la fotografía, mientras que las logradas han fijado la rigidez mortuoria de esa vida que se les escapó. Muestran la casa, el buzón, el tranvía, el poste telegráfico. Las fallas son precisamente lo interesante, como acaece casi siempre que uno se pone a observar con cuidado las cosas (Ibid., p. 43).

Observando que o tempo da própria técnica era mais lento – e por isso a imagem do rapaz que teria se movido durante o período da exposição aparece na fotografia como um ectoplasma – Estrada imagina um ambiente onde os seres e as coisas marchavam num mesmo compasso, e a lentidão do mecanismo fotográfico se adaptava àquilo que registrava: a casa, a caixa de correio, e até mesmo o bonde e o poste telegráfico, que por si próprios remetem ao trânsito e à circulação, aparecem parados, conforme a “rigidez mortuária” da imagem descrita pelo autor. A sensação do movimento poderia ser percebida justamente pela falha do mecanismo em retê-lo perfeitamente. Olhar estas fotos produziria o reconhecimento de que não apenas a realidade visível se alterava, mas que tudo a sua volta era distinto e, segundo Estrada, uma transformação maléfica: “ciudad: éste es el nombre de una enfermedad nerviosa muy grave. Las fotografías nos dan el diagnóstico de nuestra precaria salud de hogaño”. A partir do exemplo das fotografias que ainda não eram capazes de fixar com precisão pessoas e coisas num instante qualquer no meio de um gesto de movimento, Estrada mostra que o tempo da cidade, do homem e da máquina estava cada vez mais acelerado.

Se um futuro tal como o idealizado segundo os preceitos do progresso disseminado entre as elites dirigentes que se propuseram a gerir os processos de modernização, os intelectuais mais otimistas em relação à vida moderna e os setores médios entusiastas não se concretizou, nem para Buenos Aires, nem para o Rio de Janeiro, a experiência de uma realidade imprevista, original e complexa contou com a fotografia como um meio de eternizar tanto o novo que surgia quanto o antigo que desaparecia. Ao lidar com permanências, rupturas e transformações tanto nos espaços físicos das urbes quanto nos costumes e formas de utilização desses espaços pelos cidadãos, a fotografia comporta algumas das tensões próprias às cidades modernas. Tomada como uma espécie de fragmento da modernidade, artefato material obtido a partir dos avanços técnicos, das novas apreensões estéticas e dos novos usos sociais da imagem – técnicas, apreensões e usos que o próprio desenvolvimento da fotografia contribuiu para conformar – a fotografia foi um meio a partir do qual se recriou, confrontou e se conferiu sentidos a essa modernidade.

6.1. Bibliografia geral

ABREU, Maurício de Almeida. “Da habitação ao habitat: a questão da habitação popular no Rio de Janeiro e sua evolução”. *Revista Rio de Janeiro*, v. 1, nº 2, jan./abr. 1986.

ALBERDI, Juan Bautista. “Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina”. In: *Organización de la Confederación Argentina*. Tomo I. Besanzon: Imprenta de José Jacquin, 1858.

ALTAMIRANO, Carlos & SARLO, Beatriz. “La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos”. In: *Ensayos argentinos: de Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Editor de América Latina, 1983.

ALTAMIRANO, Carlos. “Introducción general”. In: ALTAMIRANO, Carlos (dir.) e MYERS, Jorge (editor do volume). *Historia de los intelectuales en América Latina I. La ciudad letrada, de la conquista al modernismo*. Buenos Aires: Katz, 2008.

ALVAREZ, José S. “El lechero”. In: *Los mejores cuentos de Fray Mocho*. Buenos Aires: El Ateneo, 1994.

ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de. *Primórdios da fotorreportagem no Brasil: a fotografia na imprensa do Rio de Janeiro, 1839-1900*. 2002. Dissertação de Mestrado. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Artes e Design, 2002

ARAÚJO, Viviane da Silva. *Detrás da objetiva: fixidez e movimento na fotografia e no Rio de Janeiro de Augusto Malta*. Dissertação de Mestrado em História Social da Cultura. Rio de Janeiro: Puc-Rio, 2008.

ARCARI, Antonio. *A fotografia: as formas, os objetos, o homem*. Lisboa: Edições 70, 1983.

ARMUS, Diego. *La ciudad impura: salud, tuberculosis y cultura en Buenos Aires, 1870-1950*. Buenos Aires: Edhasa, 2007.

ARNHEIM, Rudolf. *O poder do centro*. Trad. Maria Elisa Costa. Lisboa: Edições 70: 2001.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Trad. Estela dos Santos Abreu e Cláudio Cesar Santo. Campinas: Papirus, 1995.

AZEVEDO, André Nunes de. *Da Monarquia à República: um estudo dos conceitos de Civilização e Progresso na cidade do Rio de Janeiro entre 1868 e 1906*. Tese de Doutorado. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. História Social da Cultura, 2003.

_____. “A capitalidade do Rio de Janeiro: um exercício de reflexão histórica”. In: AZEVEDO, André Nunes de (org.). *Anais do Seminário Rio de Janeiro: capital e capitalidade*. Departamento Cultural/ NAPE/DEPEXT/ UERJ, 2002.

AZEVEDO, Paulo César. LISSOVSKY, Maurício. *Escravos Brasileiros do Século XIX, na fotografia de Christiano Jr.* S. Paulo: Ex Libris, 1988.

BARCIA, Don Roque. *Primer Diccionario General Etimológico de la Lengua Española*. Madri: Álvares Hermanos, 1881.

BARRETO, Lima. *Os bruzundangas*. São Paulo: Brasiliense, 1956.

BARROS, Mariana Gonçalves Monteiro de. *Marc Ferrez e o Rio de Janeiro de seu tempo*. Tese de Doutorado. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. História Social da Cultura, 2008.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *O óbvio e o obtuso. Ensaios críticos III*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BAZIN, André. “Ontologia da imagem fotográfica”. In: *O cinema. Ensaios*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

BELLAVANCE, Guy. “Mentalidade Urbana, mentalidade fotográfica”. In: PEIXOTO, Clarice E.; MONTE-MÓR, Patrícia (editores). *Cadernos de Antropologia e Imagem: A Cidade em Imagens*. Rio de Janeiro: UERJ / Núcleo de Antropologia e Imagem (NAI), nº 4, 1997.

BENCHIMOL, Jaime Larry. *Pereira Passos: um Haussmann tropical. A renovação urbana da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX*. Rio de Janeiro: Biblioteca Carioca, 1992.

BENJAMIN, Walter. “Pequena história da fotografia”. In: *Obras Escolhidas*, vol. 1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Obras Escolhidas*, vol. 1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. “Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo”. In: *Obras Escolhidas*, vol. 3. Trad. José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BERGER, Paulo. *O Rio de ontem no cartão-postal, 1900-1930*. Rio de Janeiro: Instituto Municipal de Arte e Cultura Rioarte, 1983.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BILBAO, Manuel. *Buenos Aires desde su fundación hasta nuestros días*. Buenos Aires: Imprenta de Juan A. Alsina, 1902.

BILLETER, Erika. *Canto a la realidad: Photographies Latino-Americaines* (1860-1993). Barcelona: Lunwerg Editores, 1993.

BRENNA, Giovanna Rosso Del. *O Rio de Janeiro de Pereira Passos. Uma cidade em questão II*. Rio de Janeiro: Index, 1985.

CANÉ, Miguel. *En viaje*. Buenos Aires: El Elefante Blanco, 1996

_____. *Cartas a mi hija*. Buenos Aires: El Elefante Blanco, 1997.

CARRASCO, M. Ximena Urbina. “Vendedores ambulantes, comerciantes de ‘puestos’, mendigos y otros tipos populares de Valparaíso en el siglo XIX”. In: *Revista Archivum*, ano III, nº 4. Disponível em: <http://arpa.ucv.cl/archivum4/historia> Acesso em 14 de maio de 2011

CARVALHO, José Murilo de. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

CASABALLE, Amado Bequer. *Imágenes del Rio de La Plata: crónica de la fotografía rioplatense, 1840-1940*. Buenos Aires: Editorial del Fotógrafo, 1985.

CHALHOUB, Sidney. *Cidade Febril: cortiços e epidemias na Corte Imperial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. São Paulo: Martins, 1949.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1993.

EDMUNDO, Luiz. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. Rio de Janeiro: Conquista, 1957.

ELIAS, Norbert. *O Processo Civilizador: uma história dos costumes*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

ENTLER, Ronaldo. “Retrato de uma face velada: Baudelaire e a fotografia”. In: *FACOM*. nº 17. São Paulo: Faculdade de Comunicação da FAAP, 2007. Disponível em: <http://www.faap.br/> Acesso em 11 de junho de 2009

_____; OLIVEIRA Jr., Ronaldo. “Rio de mão dupla: dois olhares sobre a metrópole”. In: *Facom*. nº. 11. São Paulo: Faculdade de comunicação da FAAP, 2003. Disponível em <http://www.faap.br/> Acesso em 28 de fevereiro de 2013.

ERMAKOFF, George. *Augusto Malta e o Rio de Janeiro: 1903-1936*. Rio de Janeiro: G. Ermakoff, 2009.

ESTRADA, Ezequiel Martínez. *La cabeza de Goliath. Microscopía de Buenos Aires*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2009.

FABRIS, Annateresa. “A invenção da fotografia: repercussões sociais”. In: _____. (org.) *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: EDUSP, 1991.

_____. *Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

FACIO, Sara. *Witcomb: nuestro ayer*. Buenos Aires: La Azotea, 1991.

_____. *La fotografía en la Argentina. Desde 1840 a nuestros días*. Buenos Aires: La Azotea, 1995.

FERREZ, Gilberto. *A fotografia no Brasil e um dos seus mais dedicados servidores: Marc Ferrez, 1843 – 1923*. Rio de Janeiro: Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1953.

_____. *O Rio antigo do fotógrafo Marc Ferrez: paisagens e tipos humanos do Rio de Janeiro 1865-1918*. Rio de Janeiro: Ex-Libris: João Fortes Engenharia, 1984.

FRISBY, David. *Paisajes urbanos de la modernidad: exploraciones críticas*. Trad. Lilia Mosconi. Universidad Nacional de Quilmes; Buenos Aires: Prometeo Libros, 2007.

GARCÍA, Dorde Cuvardic. “La construcción de tipos sociales en el costumbrismo latinoamericano”. In: Revista *Filología y Lingüística* XXXIV (1), 2008. Disponível em: <http://www.latindex.ucr.ac.cr/filologia-34-1/rfl-34-1-02.pdf>. Acesso em 14 maio de 2011.

GOMBRICH, Ernest. *Arte e Ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

GOMEZ, Juan. *La fotografía en la Argentina: su historia y evolucion en el siglo XIX, 1840-1899*. Rio de Janeiro: Abadia, 1986.

GONZÁLEZ, Joaquín V. *Mis montañas*. Buenos Aires: Secretaria de Cultura de la Nación/ Editorial Marymar, 1994.

GORBERG, Samuel & FRIDMAN, Sérgio. *Mercados no Rio de Janeiro: 1834-1962*. Rio de Janeiro: S. Gorberg, 2003.

GORELIK, Adrián. “Historia de la ciudad e historia intelectual”. In: *Prismas*. Revista de historia intelectual. nº 3, 1999. pp. 209-223. Disponível em:

<http://saavedrafajardo.um.es/WEB/archivos/Prismas/03/Prismas03-11.pdf>. Acesso em 12 de julho de 2012

_____. “O moderno em debate: cidade, modernidade, modernização” In: MIRANDA, W. (org). *Narrativas da modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

_____. “Ciudad, modernidad, modernización”. In: *Universitas Humanística*. Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 2003.

_____. *Miradas sobre Buenos Aires: historia cultural e crítica urbana*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004.

_____. “A produção da ‘cidade latino-americana’”. In: *Tempo Social*, v. 17, nº 1. São Paulo: Revista de Sociologia da USP, 2005.

_____. *La grilla y el parque. Espacio público y cultural urbana en Buenos Aires, 1887-1936*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2010.

GUTMAN, Margarita. “Espejos en el tiempo: imágenes del futuro”. In: GUTMAN, M. & Thomas Reese (eds.). *Buenos Aires 1910: El imaginario para una gran capital*. Buenos Aires: EUDEBA, 1999, pp.31-40

H. G. OLDS: *fotografías, 1900-1943*. Buenos Aires: Fundación Antorchas, 1998.

KOK, Glória. *Rio de Janeiro na época da Avenida Central*. São Paulo: Bei Comunicação, 2005. Disponível em http://www.aprendario.com.br/rj_livro.asp. Acesso em 29 de janeiro de 2008.

KOSSOY, Boris. *Fotografia e História*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

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

LAVELLE, Patrícia. *O espelho distorcido: imagens do indivíduo no Brasil oitocentista*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

LEITE, Miriam Moreira. *Retratos de família: leitura da fotografia histórica*. São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo, 1993.

LIERNUR, Jorge F. “La ciudad efímera”. In: LIERNUR, Jorge F. & SILVESTRI, Graciela. *El umbral de la metrópolis: transformaciones técnicas y cultura en la modernización de Buenos Aires (1870-1930)*. Buenos Aires: Sudamericana, 1992.

LÓPEZ, Lucio V. *La gran aldea. Costumbres bonaerenses*. Buenos Aires: Longseller, 2007.

LOWENTHAL, David. “Como Conhecemos o Passado”. In: *Projeto História* 17. São Paulo: PUC, 1998.

MAUAD, Ana Maria. *Sob o signo da imagem: a produção da fotografia e o controle dos códigos de representação social da classe dominante, no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XX*. Tese de doutorado em História. Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense, 1990.

_____. “Através da imagem: fotografia e história. Interfaces”. In: *Tempo*, Rio de Janeiro, vol.1, no.2, 1996.

MÉNDEZ, Patricia. RADOVANOVIC, Elisa. “Las imágenes del progreso: Torcuato de Alvear y Emilio Halitzky”. In: *Memoria del 7º Congreso de Historia de la Fotografía en Argentina*. Buenos Aires: Archivo General de la Nación/ Sociedad Iberoamericana de Historia de la Fotografía, 2003.

MIRÁS, Marta. *Una mirada particular: Buenos Aires a través de la colección de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados*. Monografia de especialização em História e Crítica de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Buenos Aires – UBA. Buenos Aires, s/d.

MORSE, Richard M. “As cidades ‘periféricas’ como arenas culturais: Rússia, Áustria, América Latina. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 8, n. 16, 1995.

NEEDEL, Jeffrey. *Belle époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

NEVES, Margarida de Souza. *As vitrines do progresso*. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica, 1986.

_____. TURAZZI, Maria Inez. Cliché, Stéréotype, Villes. In: GERVEREAU, Laurent (org.). *Dictionnaire mondial des images*. Paris: Nouveau Monde, 2006

O BRASIL de Marc Ferrez. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005

OLIVEIRA JÚNIOR, Antônio de. *Do reflexo à mediação. Um estudo da expressão fotográfica e da obra de Augusto Malta*. Dissertação de Mestrado em Multimeios. Campinas: Unicamp, 1994.

_____. “A fotografia oficial: imagem do poder”. In: *Boletim Centro de Memória Unicamp*, Campinas/SP, v. 5, n. 10, p. 33-42, 1993.

_____. “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.

_____. “Paisagem urbana e imagem fotográfica: o legado visual de Augusto Malta”. In: XII Encontro Regional de História Anpuh-Rio - Usos do Passado, Niterói, 2006.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. “Muito além do espaço: por uma história cultural do urbano”. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 08, nº 16, 1995.

PRIAMO, Luis. “Retratos del progreso”. In: *Rio de Janeiro – Buenos Aires, duas cidades modernas. Fotografias 1900-1930*. Rio de Janeiro: BNDES e Buenos Aires: BICE, 2004.

RAMA, Angel. *A cidade das letras*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

RAMOS, Jorge. “Inquilinato: luces y sombras del habitar porteño”. In: SACHÁVELZON, Daniel (org.). *Los Conventillos de Buenos Aires. La casa mínima: un estudio arqueológico*. Buenos Aires: Ediciones Turísticas, 2005.

RAMOS, Julio. *Desencontros da modernidade na América latina: literatura e política no século 19*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

REBELO, Marques; BULHÕES, Antonio. *O Rio de Janeiro do bota-abaiixo*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1997.

RIO, João do. “Os livres acampamentos da miséria”. In: *Vida vertiginosa*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *A alma encantadora das ruas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ROCCHI, Fernando. “El péndulo de la riqueza: la economía argentina en el período 1880-1916”. In: LOBATO, Mirta Zaida (dir.). *El progreso, la modernización y sus límites (1880-1916)*. Buenos Aires: Sudamericana, 2010.

RODÓ, José Enrique. *Ariel: breviário da juventude*. Rio de Janeiro: Renascença, 1933.

RODRIGUES, Antônio Edmilson M., “Em algum lugar do passado: cultura e história na cidade do Rio de Janeiro”. In: AZEVEDO, André Nunes de (org.). *Anais do Seminário Rio de Janeiro: capital e capitalidade*. Departamento Cultural/ NAPE/DEPEXT/ UERJ, 2002.

SABATO, Hilda & ROMERO, Luis Alberto. *Los trabajadores de Buenos Aires. La experiencia del mercado: 1850-1880*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1992.

SABUGO, Mario. “La idea de conventillo”. In: SACHÁVELZON, Daniel (coord.). *Los Conventillos de Buenos Aires. La casa mínima: un estudio arqueológico*. Buenos Aires: Ediciones Turísticas, 2005.

SAMAIN, Etienne (org.) *O fotográfico*. São Paulo: Editora Hucitec/Editora Senac São Paulo, 2005.

SARLO, Beatriz. “Modernidad y mezcla cultural: el caso de Buenos Aires” In: BELUZZO, A. (org). *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo, Memorial da América Latina, 1990.

_____. *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*. Buenos Aires, 1992.

_____. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2007

SCHERER, Joanna. “Documento fotográfico: fotografias como dado primário na pesquisa antropológica”. In: *Cadernos de Antropologia e Imagem: Construção e*

análise de imagens. Rio de Janeiro: UERJ / Núcleo de Antropologia e Imagem (NAI), n° 3, 1996.

SCHORSKE, Carl E. *Pensando com a história: indagações na passagem para o modernismo*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

SIMMEL, Georg. “A metrópole e a vida mental”. In: VELHO, Otávio Guilherme (org). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1976.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

STAROBINSKI, Jean. *As máscaras da civilização*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SZIR, Sandra M. “De la cultura impresa a la cultura de lo visible”. Disponível em: www.bn.gov.ar/imagenes/investigacion/16.pdf. Acesso em 26 de janeiro de 2013.

UN PAIS en transición: fotografías de Buenos Aires, Cuyo y el Noroeste. Christiano Jr. 1867-1883. Buenos Aires: Fundacion Antorchas, 2002.

TERÁN, Oscar. *Vida intelectual en el Buenos Aires fin-de-siglo: 1880-1910: derivas de la cultura científica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008.

TURAZZI, Maria Inez. *Poses e trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

_____. *Marc Ferrez*. São Paulo: Cosac Naify, 2000.

_____. “Fotografias de uma cidade moderna”. In: *Rio de Janeiro – Buenos Aires, duas cidades modernas*. Fotografias 1900-1930. Rio de Janeiro: BNDES e Buenos Aires: BICE, 2004.

_____. “A vontade panorâmica”. In: *O Brasil de Marc Ferrez*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005.

_____. “Paisagem construída: fotografia e memória dos ‘melhoramentos urbanos’ na cidade do Rio de Janeiro”. In: *Varia História*. Belo Horizonte, vol. 22, n° 35, 2006.

VALLADARES, Licia do Prado. *A invenção da favela: do mito de origem a favela.com*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2005.

VASQUEZ, Pedro Karp. (org). *Mestres da fotografia no Brasil, Coleção Gilberto Ferrez*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1995.

_____. *Postaes do Brazil: 1893-1930*. São Paulo: Metalivros, 2002.

VAZ, Lilian Fessler. “Dos cortiços às favelas e aos edifícios de apartamentos: a modernização da moradia no Rio de Janeiro”. In: *Análise Social*. vol. XXIX (127): 1994. Disponível em: <http://analisesocial.ics.ul.pt/> Acesso em 12 de julho de 2012

WALDSMITH, John. “Harry Grant Olds, fotógrafo norteamericano”. In: *H. G. OLDS: fotografías, 1900-1943*. Buenos Aires: Fundación Antorchas, 1998.

ZENHA, Celeste. “O negócio das ‘vistas do Rio de Janeiro’: imagens da cidade imperial e da escravidão”. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, nº 34, jul-dez. 2004.

6.2. Álbuns e coleções fotográficas

Augusto Malta. *Álbum Geral do Brasil*, 1911. Acervo da Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro.

Casa Witcomb. *Álbum de vistas, tipos y costumbres del Buenos Aires Antiguo*. Acervo do Archivo General de la Nación. Buenos Aires.

Christiano Júnior. *Álbum de vistas y costumbres de la República Argentina*, 1876. Acervo da Biblioteca Nacional. Buenos Aires.

Christiano Júnior. *Álbum de vistas y costumbres de la República Argentina*, 1877. Acervo da Biblioteca Nacional. Buenos Aires.

Coleção Gilberto Ferrez. Acervo do Instituto Moreira Salles. Rio de Janeiro.

Emilio Halitzky. *Mejoras de la capital de la República Argentina llevado a cabo durante la administración del intendente Torcuato de Alvear, 1880-1885*. Acervo da Biblioteca Manuel Gálvez. Buenos Aires.

Marc Ferrez. *O álbum da Avenida Central: um documento fotográfico da construção da Avenida Rio Branco*. Introdução de Gilberto Ferrez e estudo de Paulo F. Santos. São Paulo: Ex Libris, 1883.

Portal Augusto Malta. Acervo do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. Disponível em: <http://portalaugustomalta.rio.rj.gov.br/>

Samuel Rimathé. *Álbum nº14 do acervo da Biblioteca Manuel Gálvez*. Buenos Aires.

Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados. *Álbuns nº 1 a 46 do acervo do Archivo General de la Nación*. Buenos Aires.

6.3. Periódicos consultados

A Notícia. Rio de Janeiro – 1904

Caras y Caretas. Buenos Aires – 1898-1907

Diário de Notícias. Rio de Janeiro – 1936

El Mosquito. Buenos Aires – 1885

El Nacional. Buenos Aires – 1882-1885

Gazeta de Notícias. Rio de Janeiro – 1893-1911

Kosmos. Rio de Janeiro – 1904-1909

La Ilustración Sud-Americana. Buenos Aires – 1899-1904

La vida moderna. Buenos Aires – 1907-1910

O Globo. Rio de Janeiro – 1936

PBT. Buenos Aires – 1909-1913

Revista da Semana. Rio de Janeiro – 1900-1911

6.4. Documentos oficiais

República dos Estados Unidos do Brasil. *Recenseamento do Rio de Janeiro (Distrito Federal)*. Realizado em 20 de setembro de 1906. RJ: Oficina da Estatística, 1907.

Estudios de los servicios de Higiene y Benecifiencia Pública, desde la época colonial hasta el presente. Buenos Aires: Municipalidad de la Capital, 1910.