

A MEDUSA DA MODERNIDADE

R. S. BERRAL



A CIDADE DO RECIFE À LUZ DA FOTOGRAFIA

2ª edição

Como fica a Ciência Histórica diante da crise dos paradigmas? Há de fato uma renovação no âmbito da pesquisa histórica? Pode o passado ser resgatado em sua plenitude? É possível contar a história das cidades através das imagens visuais? A fotografia é um documento de valor histórico confiável? Como pode a fotografia revelar as inquietações do passado? O que nos contam as imagens visuais de uma era? São perguntas instigantes que o ensaísta R.S. Berral trás à tona no intuito de provocar uma reflexão a respeito dos modelos históricos desenvolvidos nos nossos dias. Numa narrativa aberta e elucidativa, considerando a acentuada crise dos paradigmas do final do século XX, processo que provocou fissuras em todos os âmbitos da ciência, o livro revisita um longo inventário de imagens visuais antigas da cidade do Recife (pinturas, gravuras, fotografias) no interesse de compreender as implicações das mudanças e das permanências na órbita social, cultural e até política do passado de uma época.



Editora da Universidade Federal de Campina Grande

A Medusa da Modernidade
A Cidade do Recife à Luz da Fotografia

R.S. Berral

A Medusa da Modernidade
A Cidade do Recife à Luz da Fotografia



Editora da Universidade Federal de Campina Grande

À minha mãe, à qual nunca esqueceu, até nos momentos mais difíceis, a pureza das coisas.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
– EDUFCG

EXPEDIENTE

Prof. Thompson Fernandes Mariz
Reitor

Prof. Dr. José Edilson Amorim
Vice-Reitor

Prof. Dr. Antonio Clarindo Barbosa de Souza
Diretor Administrativo da Editora da UFCG

F&A Gráfica e Editora LTDA

Aalisson Vito Quintans Bezerra
Editoração Eletrônica/Capa

CONSELHO EDITORIAL

Prof. Benedito Antonio Luciano	CEEI
Prof. Carlos Alberto Vieira de Azevedo	CTRN
Prof. Consuelo Padilha Vilar	CCBS
Prof. Joaquim Cavalcante Alencar	CCJS (Sousa)
Prof. José Helder Pinheiro	CH
Prof. Onaldo Guedes Rodrigues	CSTR (Patos)
Prof. Marcelo Bezerra Grillo	CCT

B533m BERRAL, R.S. – 1962 -

A medusa da modernidade: a cidade do Recife à
luz da Fotografia / R.S. Berral. – Campina grande - PB: Ed.
UFCG, 2009.

232p.: il.

ISBN:978-85-8001-014-5

1. FOTOGRAFIA-HISTÓRIA. 2.FOTOGRAFIA-
BRASIL-HISTÓRIA. 3.FOTOGRAFIA- RECIFE(PE)-
HISTÓRIA. 4.FOTOGRAFIA-RECIFE(PE)-VIDA E
COSTUMES SOCIAIS.I. Título.

EDUFCG

Campina Grande – 2010
edufcg@reitoria.ufcg.edu.br

SUMÁRIO

ÍNDICE CONOGRÁFICO.....	08
PREFÁCIO.....	12
INTRODUÇÃO.....	20
PRIMEIRA PARTE: Uma Breve História da fotografia.....	25
I CAPÍTULO: A Fotografia.....	27
II CAPÍTULO: A Medusa da Modernidade no Brasil.....	47
III CAPÍTULO: A Expansão da Fotografia no Brasil.....	55
IV. CAPÍTULO: A Expansão da Fotografia no Recife.....	65
SEGUNDA PARTE: A Fotografia na História.....	89
I CAPÍTULO: A Trama e o Enredo de uma Identidade Visual.....	90
II CAPÍTULO: A Trama Fotográfica da Identidade Visual.....	109
TERCEIRA PARTE: Os Registros Visuais do Enredo Social.....	132
I CAPÍTULO: Registros Fotográficos das Famílias.....	133
II CAPÍTULO: Registros Fotográficos do Ócio e do Lazer	158
III CAPÍTULO: Registros Fotográficos de Mulheres Recifenses.....	68
IV CAPÍTULO: Registros Visuais de Controle e de Vigilância.....	191
CONSIDERAÇÕES	
FINAS.....	213
BIBLIOGRAFIA GERAL.....	220
FONTES DE PESQUISA.	232

ÍNDICE ICONOGRÁFICO

I Parte:

1. Livro Guia de Fotografia de John Hedgecoe.
2. Livro Tudo Sobre Fotografia de Michael Busselle.
3. Fotografia da FJN.
4. Livro A Câmera Clara de Roland Barthes.
6. Livro Tudo Sobre Fotografia de Michael Busselle.
7. Fotografia da FJN.
8. Gravura da FJN.
9. Gravura da FJN.
10. Fotografia da FJN.
11. Fotografia da FJN.
12. Fotografia da FJN.
13. Fotografia da FJN.
14. Fotografia da FJN.

II Parte:

15. Gravura da FJN.
16. Fotografia da FJN.
17. Gravura da FJN.
18. Gravura da FJN.

19. Gravura da FJN.
20. Fotografia da FJN.
21. Fotografia da FJN.
22. Fotografia da FJN.
23. Fotografia da FJN.
24. Fotografia da FJN.
25. Fotografia da FJN.
26. Fotografia da FJN.
27. Fotografia Cartão-Postal.

III Parte:

28. Fotografia do Arquivo Público de Pernambuco.
29. Fotografia do Arquivo Público.
30. Fotografia da FJN.
31. Fotografia do Livro História da Vida Privada no Brasil. Vol.
32. Fotografia da FJN.
33. Fotografia da FJN.
34. Fotografia da FJN.
35. Fotografia da FJN.
36. Fotografia da FJN.
37. Fotografia da FJN.

38. Fotografia da FJN.
39. Fotografia da FJN.
40. Fotografia da FJN.
41. Fotografia da FJN.
42. Fotografia da FJN.
43. Fotografia da FJN.
44. Fotografia da FJN.
45. Fotografia da FJN.
46. Fotografia da FJN.
47. Fotografia da FJN.
48. Fotografia da FJN.
49. Fotografia do Arquivo Público
50. Fotografia do Acervo Particular
51. Fotografia da FJN.
52. Fotografia da FJN
53. Fotografia da FJN
54. Fotografia da FJN

AGRADECIMENTOS

Parece lugar comum dizer que fazer agradecimentos acaba sempre se tornando uma tarefa difícil, corre-se o risco de esquecer alguém, mas, contudo, “ninguém é uma ilha.” Desse modo, assumindo exclusivamente as responsabilidades dos tropeços e partilhando os acertos com todos que me ajudaram, é importante acentuar que o processo de produção deste livro foi o resultado de vibrantes reflexões extraídas dos livros acadêmicos, das obras de pinturas, dos filmes, das músicas, das fotografias, das poesias, dos romances e das conversas com amigos e outros corroboradores ao longo dos anos. Maravilhosas experiências.

Quanto às pessoas que cooperaram, agradeço a ternura e o carinho de minha esposa Luciana Oliveira, aos meus filhos Glaydston, Glaydemberg, Glauber e o pequeno Marvin. Agradeço ainda, as boas conversas sugestivas do amigo Rubem Bezerra e dos amigos de trabalho, Claudemiro Vilaça, Valéria, Sebastião Santana e ao casal Ubirajara e Graça pela força e contribuição. E por último, ao professor Antônio Paulo de Moraes Rezende. Juntos, partilhamos uma maravilhosa aventura e recheada de conhecimento e bom humor.

Quanto às instituições envolvidas na pesquisa, agradeço a contribuição, pelo uso das imagens, a Fundação Joaquim Nabuco, ao Instituto Histórico e Arqueológico de Pernambuco, ao Museu do Estado de Pernambuco, ao Museu da Imagem e do Som do Estado de Pernambuco, o Arquivo Público de Pernambuco, a Secretaria de Educação do Estado de Pernambuco, a Secretaria de Educação do Município do Recife, em particular, a direção nas pessoas de Ubirajara Junior, Maria das Graças Malheiros e ao coordenador do Centro de Pesquisa, Pós-Graduação, Extensão e Atualização, Péricles Austregésilo Filho, professor das Faculdades Integradas da Vitória de Santo Antão.

PREFÁCIO

Piscadelas com o Eterno ^{1*}

Paralisar um instante, deter o fluxo do tempo por um momento, produzir a eternidade de um segundo, permitir a imortalidade de um gesto, de uma pose, de um olhar, de um espaço: sonhos e desejos humanos que inventaram a fotografia. Maquinismo inventado como antídoto para a morte, a câmara fotográfica é mais assemelhada ao saber histórico do que se imagina. Ambas são criações humanas nascidas da busca desesperada pela imortalidade, pela transcendência, pela vitória da vida sobre a morte, nem que seja por um breve momento. Piscadela com o eterno, o disparar de uma máquina fotográfica, assim como a página do livro de história, permite-nos saltar da avalanche do tempo, e nos postar como estátuas de sais de prata, contemplando o ruir de tudo à nossa volta. Se a fotografia e a história exercem um verdadeiro fascínio para todos nós, isto se deve ao fato de ser uma promessa de eternidade, garantia de que iremos chegar a outros tempos e lugares, certeza de que nosso nome e nosso rosto não desaparecerão para sempre, de que não seremos esquecidos. Ao fotografar e ao produzir história queremos garantir que nunca seremos vítimas do olvido, do desprezo, da solidão, da invisibilidade, da perda da identidade. Desejamos sempre ser alguém, nem que seja em preto e branco, desejamos ter um corpo, mesmo amarelado pelo tempo, sonhamos em ter um lugar, o nosso lugar, a nossa casa, a nossa praça, a nossa cidade, nem que seja aos pedaços, em flashes, num abrir e fechar de olhos.

O livro *A Medusa da Modernidade: A Cidade do Recife à Luz da Fotografia* de R. S. Berral, que o leitor tem agora nas mãos, tem como mérito incontestável, promover o diálogo entre estas duas formas de linguagem, a fotográfica e a histórica, para narrar um momento

^{1*} Durval Muniz de Albuquerque Júnior é Professor de História da Universidade Federal de Campina Grande

da vida da cidade do Recife, para pensar a construção de sua própria identidade visual. Como toda cidade, Recife não se diz por inteira, se diz metonimicamente por fragmentos significativos. Recife, como tudo aquilo que é para os homens, existe como um resumo de si mesma, como uma síntese imagético-discursiva. Sua identidade é dada por algumas de suas paisagens, por algumas de suas ruas, por algumas de suas pontes, por segmentos de seus rios, por alguns de seus habitantes, pelos fragmentos de seu passado que chegou até nós, como relato fotográfico ou como relato memorialístico. O texto de R. S. Berral fala o tempo todo desta fabricação da cidade, de como esta são sucessivamente criadas e recriadas como o Recife igualmente a tantas outras cidades foram formadas pelos vários estratos de memória e de poeira que foram se sedimentaram ao longo de sua história. Objeto fugidio, que ameaça ruir a todo o momento; a cidade se constrói e se reconstrói permanentemente, seja com o concreto, seja com o abstrato do sentido, do imaginário, da utopia urbanística, dos desejos e fantasias que sobre ela se projetam. A cidade moderna, da qual o Recife do final do século XIX e início do século XX, é um exemplo, é atravessada por constantes fluxos de desterritorialização, é ameaçada constantemente pela perda da identidade, daí o investimento que fazem seus habitantes em estratégias de monumentalização, de memorização, a tentativa de usando superfícies de registro, como a fotografia, evitar seu esquarteramento, seu despedaçamento, causados por novas vias e vidas. Muitos sonham em ser a Medusas, até o autor, pois o investimento historiográfico, como o fotográfico, está marcado por este desejo de cristalização, de paralisia, mesmo que, contraditoriamente, só contribuiu para a morte daquilo que tomou como objeto. Tudo é construção, e já é ruína.

O uso da fotografia como uma fonte para a história, ainda se constitui numa novidade e num desafio. Usada constantemente para ilustrar o livro ou o artigo do historiador, só muito recentemente a fotografia foi encarada pelos historiadores como aquilo que ela é, um discurso, um relato visual de um momento, um ponto de vista sob um dado evento. Longe de ser garantia de acesso à realidade do passado, ilusão realista que ainda persegue fotógrafos, policiais

e historiadores, a fotografia é sempre montagem, mesmo quando inconsciente. A fotografia é corte, é luz, é seleção de um tema, é hierarquização de objetos e sujeitos, é visto e não-visto, é escolha de uma perspectiva, de um momento, de uma cena, de uma paisagem, é linguagem icônica, que, como Medusa, transforma em mito aquilo que fita e clica. A fotografia é construção de uma atmosfera, de signos visuais que necessitam de decodificação. A mensagem da fotografia não está nela mesma, mas em todas as informações que aquele que a contempla dispõe para sua decodificação. A fotografia não diz nada por si mesmo, como diz R.S. Berral, várias vezes, ela necessita, como todo indício histórico, de um contexto que a dê sentido. Como todo documento, a fotografia precisa estar enredada em uma trama para ganhar significação. Embora o uso excessivo do apoio em outros documentos tenha, por vezes, colocado em segundo plano o discurso fotográfico, neste livro, a fotografia tem o grande mérito, e isto o torna leitura obrigatória para os historiadores, de, corajosamente, enveredar pelo uso da fotografia como um discurso capaz de dar sentido ao passado de uma cidade, de construir uma visibilidade e uma dizibilidade para um espaço urbano, como o do Recife.

A fotografia não oferece menos ou mais dificuldades para o trabalho do historiador do que qualquer outra forma de discurso. Ela é fragmentária, indiciária, interessada como qualquer forma de linguagem. O discurso por imagem, que vai se tornando soberano em nossa sociedade, gera, ainda, certa ansiedade nos profissionais da história, por sua formação muito ligada ao discurso escrito. Nós somos preparados para ler, decifrar e analisar papiros, mas ainda não fotolitos. Vivemos cotidianamente bombardeados por inúmeros discursos que têm como núcleo à fotografia, mas ainda reagimos a pensá-los como sendo as nossas narrativas mestras. A Universidade ainda reage ao mundo das imagens e do simulacro, talvez por suas raízes medievais, ainda como bíblicos e bibliófilos, ainda não conseguimos pensar um trabalho em história que não tenha como suporte o papel. Não conseguimos imaginar uma tese gravada em vídeo, nem uma conferência em DVD. Enfrentar este tabu exigiu do autor uma enorme coragem, ao mesmo tempo colocou para ele

dificuldades que se transformaram em limites no texto. O desafio de transitar de uma forma de linguagem para outra, a necessidade de invenção de metodologias que permitam a tradução da linguagem fotográfica em linguagem literária, fez R.S. Berral produzir um livro que é mais uma provocação do que um modelo a ser seguido. Podemos dizer que este livro é um negativo ainda a ser revelado, um negativo positivo, no sentido de que abre um caminho, ilumina uma possibilidade, se constitui em um feixe de luz que incide sobre os olhos, resvala na mente e acomoda-se no coração, como diz em epígrafe.

O livro está, como se fosse um álbum de família, composto por instantâneos muito poéticos e muito tristes da cidade do Recife. Nele está presente o registro de significativos eventos da vida social da cidade, de personagens que procuraram se eternizar numa pose para uma câmera. Podemos tomar contato, ao lermos este livro, com as estratégias que atravessam o discurso da fotografia, estratégias estéticas, políticas, sociais, que são investidas na escolha dos objetos e sujeitas a serem fotografados. Criar uma identidade visual para a cidade implica em fazer escolhas, em definir que paisagens e que pessoas dela devem fazer parte. Fotografar é ao mesmo tempo construir objetos e sujeitos; é dizer e fazer ver como é ou deve ser a cidade, como é ou deve ser uma família, como é ou deve ser um cavalheiro e uma dama, como é o criminoso. Fotografar é capturar o fotografado numa trama de significados culturais que já estão dados. A fotografia, artefato moderno, dialoga com uma tradição imagética, com um arquivo de imagens produzido pela pintura, pelo desenho, pela charge, pela cartografia, pela coreografia, pela literatura, pela historiografia. A fotografia implica um olhar de classe, de gênero, de etnia, de nacionalidade, de regionalidade, de cosmopolitismo. A fotografia dialoga com a estereotípia, dialoga com o poder do já visto e do já dito. A fotografia está inscrita em relações de poder e delas é uma arma, uma arte, uma ciência. A segunda parte do livro é uma preciosa introdução à discussão da presença das imagens em nossa sociedade, do seu poder de criar realidades, de instituir verdades, de fixar pontos de vista, de fazer escolhas do que será visível e do

que será invisível, de que imagem terá cada objeto e cada sujeito. O poder de dar materialidade e imortalidade aos objetos e sujeitos, faz da fotografia um fascinante e perigoso discurso, que precisa merecer das instâncias críticas da sociedade, como deve ser a Universidade, maior atenção. Dialogando com o inconsciente, a imagem precisa ser problematizada pelas várias formas de discursos razoáveis, para que possa ser subjetivada de forma crítica pelas pessoas.

Creio que o livro de R. S. Berral vem nos chamar a atenção para o fato de que não existe inocência nem em uma foto de criança, que do álbum de família para o álbum da delegacia de polícia é apenas um passo, ambos são artefatos inscritos na mesma economia do poder burguês, artefato de controle e produção da privacidade e da família burguesa, por um lado, dispositivo de polícia e de controle do espaço público, por outro. Todos dois são olhos abertos para o controle e disciplinarização de corpos e subjetividades. Em cada conjunto ordenado de fotos, a ordem social que se projeta e se indicia, as hierarquias sociais e de sentido que se colecionam e se arrumam entre papéis de seda. Valores, costumes, códigos de gosto, códigos corporais, rostidades, códigos de conduta, moralidades, vêm se inscrever na superfície gelatinosa. Porque é luto e luta a vida requer a fotografia e a história, o encontro passageiro com a eternidade, a instantânea promessa de perenização, a fugaz experiência de ficar para sempre, de existir para que todas as próximas gerações admirem, saibam de seus rostos e de seus nomes, saibam de seus gestos, de seus fatos e de seus feitos, de seus afetos e desafetos. Por isso escrevemos nas fotografias e por isso precisamos escrever sobre as fotografias. R. S. Berral cumpriu parte deste compromisso, realizou o seu sonho, que é o nosso, o de escrever um livro, e com isto nos inscrevermos definitivamente na memória da humanidade, como fotografia sempre presente na galeria dos grandes homens, mesmo que a altura não ajude tanto.

Natal, 21 de março de 2004.
Durval Muniz de Albuquerque Júnior

INTRODUÇÃO

*A fotografia é um feixe de luz que incide sobre os olhos,
resvala à mente e acomoda-se no coração.*

Fascinados pela Medusa da mitologia grega com o seu olhar paralisante, procuramos identificar e mapear interessantes aspectos da História da cidade do Recife, desde o aparecimento da pintura, até os registros dos fotógrafos locais que retrataram o dia-a-dia das pessoas. Porém, quando se trata de analisar uma fonte documental visual, quer seja pintura quer seja fotografia, as interpretações são múltiplas e não há um só modelo capaz de revelar com facilidade as tramas e os enredos da cena passada, sobretudo, quando se tratam de um conjunto de imagens fragmentadas cujos opacos retratos são capazes de revelar aquelas paisagens que foram soterradas, igualmente, os rostos das pessoas que já se foram.

Outro aspecto que nos cativou na escolha investigativa dessa temática foi à idéia perceptiva, aos olhos do público, de que os primeiros retratos fotográficos trouxeram consigo a promessa de redenção da cena passada. A franca noção sensível daquele acontecimento que se foi, mediante o click da câmera, não só pode ser revivido como também ficou eternizado.

Por meio desta pesquisa descobrimos que há trabalhos que apenas fazemos; outros que simplesmente planejamos; há aqueles que não terminamos, mas há trabalhos que nos deixam reconciliados com a vida. Nessa reconciliação, há uma ânsia de vivenciar as linhas confusas que emergem na cabeça e se encontram como momentos diferentes e únicos. E, nessa busca intensa e conflitante, de avanços e recuos, descobrimos que há muitas formas de se contar uma história. Começemos com uma:

Havia na China Clássica um imperador sábio e protetor das artes. Um dia, ele pediu ao seu pintor favorito que apagasse do seu quarto de dormir

um painel que retratava uma grande cachoeira pintada na parede, que, de tão real, perturbava seu sono. Intrigado, o pintor indagou: como poderia uma simples pintura perturbar o sono de alguém? O imperador lhe respondeu: ela perturba quando o barulho de sua forte queda-d'água penetra e invade o meu sonho.

É sempre bom começarmos um tema complexo com a versão de uma narrativa mítica como esta, pois acreditamos que há nessas inocentes estórias um jogo sedutor de várias possibilidades de aprendizagem que muitos tratados acadêmicos não conseguem apreender. Desse modo, os aspectos históricos que investigamos emergem da análise e de uma fonte documental muito rica em informação e, ao mesmo tempo, aberta à suscetibilidade. Em vista disso, pode ser que a nossa versão não seja uma história diferente, ou mesmo empolgante, mas, com certeza, acabou se transformando em um exercício de muito esforço e de extrema paixão.

Partindo de uma proposição histórica mais simples, esta pesquisa procurou considerar a fotografia como uma fonte documental tão importante quanto qualquer outra, um testemunho de registro visual que capturou interessantes cenas da vida pública e da vida privada da cidade, entre o período de 1860 a 1930. Um percurso que observou os impactos de mudanças e de permanências no meio social, nos efeitos da percepção visual, na imaginação e na memória daqueles que presenciaram as constantes modificações provocadas pela chegada das novidades tecnológicas como o navio a vapor, a locomotiva, a pianola, o telégrafo, a fotografia, o cinema e outros inventos da época.

A escolha do tema fundamentou-se em algumas considerações: primeiro, a paixão pela pesquisa de imagens que trouxeram à tona as tramas e os embarços históricos; segundo, a reflexão de que incide nas imagens visuais uma pedagogia que contém fortes índices capazes de trazer à luz fragmentos importantes das antigas paisagens da cidade: grupos familiares, o lazer, a moda, os costumes, as práticas de controle, os hábitos, as reformas infraestruturais e sentimentos de pessoas que vivenciaram os enredos da cidade do Recife; terceiro, seus conteúdos visuais revelam também histórias públicas e domésticas

como as festas, os saraus, as procissões religiosas, as marchas civis, as paradas militares, as inaugurações, os crimes e as comemorações; quarto, a fotografia é um artefato da era da reprodutibilidade técnica que criou e acabou recriando novos costumes como a troca de fotografias, a coleção de álbuns de família, as influências da moda e de posturas impressas nas revistas, os jornais; as normativas de controle e de vigilância das pessoas através de fichários de arquivos policiais, presidiários, passaportes, carteiras de identidades e outros tipos de documentos. Por último, selecionamos fotografias que focalizaram a fase de transição da família tradicional para a família cosmopolita burguesa na cidade do Recife.

Como ponto de apoio teórico da nossa abordagem, foi objeto de estudo uma bibliografia relacionada desde a História da Fotografia a Teorias Fotográficas. Os livros de Boris Kossoy, *A Origem e a Expansão da Fotografia no Brasil no Século XIX e Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*, obras empenhadas na investigação da chegada da fotografia ao Brasil e suas implicações de representações. No caso da cidade do Recife, nos inspiramos nas obras: *Velhas Fotografias Pernambucanas e A Fotografia no Brasil – 1840 a 1900* de Gilberto Ferrez, as quais nos impeliram a montar um processo investigativo que considerasse o olhar estético e estratégico dos fotógrafos locais. O livro *O Retrato Brasileiro: Fotografias da Coleção Francisco Rodrigues – 1840 – 1920*, de Gilberto Freyre e colaboradores, nos ajudou a elucidar o começo do hábito de fotografar entre as pessoas de todas as camadas sociais do Recife. *Fotografia: Uso e Funções no Século XIX*, livro organizado por Annateresa Fabris, também nos ajudou a entender as dificuldades teóricas e metodológicas de nossa abordagem. Por último, os livros *Desafios da Imagem* de Bela Feldman e *Miriam L. Moreira, A Câmara Clara* de Roland Barthes e *Ensaio Sobre a Fotografia* de Susan Sontag nos alertaram sobre a importância da fotografia como testemunho do passado, sua fragilidade e a suscetibilidade do seu uso nas áreas das Ciências Humanas e Sociais.

Quanto à metodologia que usamos para argumentar/interpretar

as imagens apresentadas em nosso trabalho, considerando a abordagem do contexto histórico e as implicações sociais em que elas foram produzidas, se mostrou peculiares.

E para tanto, começemos com Roland Barthes, o qual desenvolveu três métodos (conotativo, denotativo e obtuso) relativos a uma possível leitura de fotografia. No entanto, por se tratar de recentes métodos, os quais, por sua vez, generalizam elementos da Semiótica, hipóteses especulativas e impressões pessoais, procuramos recorrer a uma fórmula metodológica que se abriga às pertinências e as expectativas do objeto de pesquisa contextual a uma comparação e associação igualmente a dos estudiosos como Boris Kossoy, Bela Feldman, Annateresa e entre outros. Dessa forma, acreditamos que a aquisição dessas metodologias de leitura da fotografia, associada ao contexto histórico, com seus respectivos valores, costumes e tradições, tanto nas práticas sociais quanto no universo da sensibilidade, acabou possibilitando um novo olhar e uma nova compreensão do passado.

No tocante ao tema de Histórias de Cidades, pesquisamos autores como Lewis Mumford, Gordon Childe, Ítalo Calvino, Marshall Berman e outros. No caso da cidade do Recife, se destacaram em nossa investigação autores consolidados como Gilberto Freyre, Josué de Castro, Mário Sette, Sousa Barros, Leonardo Dantas, Antônio Gonsálves de Mello, Kátia Lubambo, Flávio Guerra, Antônio Paulo de Moraes Rezende, Durval Muniz de Albuquerque Junior e tantos outros no interesse de compreendermos as formações sociais das cidades e as complexidades da vida moderna.

No que se refere às fontes documentais, escolhemos crônicas, anúncios de jornais, revistas, manuais, mapas, panfletos comerciais, álbuns de família, relatórios de polícia entre outros manuscritos. Quanto à origem das fotografias usadas no trabalho, elas foram pesquisadas na Fundação Joaquim Nabuco, Arquivo Público do Estado, Secretaria de Educação, Instituto Histórico e Geográfico de Pernambuco, Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, livros do gênero e ainda acervos particulares no intuito de oferecer suportes

documentais às fontes visuais.

No que se restringe aos conceitos como modernização, filtro cultural, modernismo, modernidade, cosmopolismo, imagética visual, identidade visual, percepção visual entre outros, recorreremos aos livros *Tudo que é Sólido Desmancha No Ar. A aventura da Modernidade* de Marshal Berman; *Pós-Modernismo* de Fredric Jameson; *O Orientalismo e Imperialismo Cultural* de Eduard Said; *A Sociedade Informática* de Adam Schaff, *Indagações Sobre Piero e O Queijo e os Vermes* de Carlos Ginsburg; *Ideologias e Mentalidades* de Michelle Vovelle; *Vida e Morte da Imagem* de Régis Debray; *A Fotografia e a Sociedade* de Gisele Freund; *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica* de Boris Kossoy; *Ensaio sobre a Fotografia* de Susan Sontag; *Modernização sem Mudanças* de Peter Isenberg, entre outras, obras, na perspectiva de reforçar a base teórica do trabalho.

Já no interesse de acentuar o eixo temático (revisitando imagens panorâmicas da cidade e os aspectos da tradição, dos costumes, dos hábitos, das atitudes, da moda, das posturas, do lazer, do controle social e do aburguesamento das famílias recifenses através da fotografia) dividimos o trabalho em três partes: Uma Pequena História da Fotografia; As Imagens Visuais da Cidade do Recife e Registros Visuais do Enredo Social.

Nos capítulos da Primeira Parte, abordamos o surgimento da fotografia na Europa; os fotógrafos pioneiros; as discussões relativas à sua natureza artística e científica; as implicações teóricas; a expansão e o impacto da reprodutibilidade técnica; a chegada da fotografia ao Brasil; a receptividade do público; o impacto no mercado das imagens e a sua introdução na cidade do Recife.

Na segunda parte, investigamos pinturas e gravuras que retratam antigas paisagens panorâmicas com o propósito de fazer um inventário que revelasse a origem da identidade visual-postal da cidade do Recife. Começamos com as pinturas estrangeiras do século XVII, depois acompanhamos a introdução da imagem fotográfica que, por sua vez, inventou a imagem-postal do Recife, a qual ficou conhecida como a “Veneza Brasileira”.

Na terceira parte, O Registro Visual do Enredo Social, os

capítulos apresentam as imagens fotográficas como uma forma de registro etnográfico moderno que revela a fase de transição do patriarcado local para o aburguesamento. Seleccionamos também alguns flagrantes de imagens fotográficas que demonstram pequenos focos de mudanças e de permanências no âmbito das famílias e do universo feminino. Finalmente, localizamos aspectos das práticas de controle e de vigilância, nas quais a fotografia teve sua função de reconhecimento e identificação.

Por fim, acreditamos que a proposta do livro consiste em revisitar, identificar e mapear inúmeros flagrantes visuais da vida moderna cujas cenas retidas nas fotografias, as quais, imantadas em regime de representação, expressam os índices de paisagens e do cotidiano das pessoas.

Primeira Parte

Uma Breve História da Fotografia

Nesta primeira parte, nossa investigação procurou rastrear a origem da fotografia assim como suas experiências primárias, seus agentes envolvidos, suas técnicas e materiais utilizados. Subjetivamente, pesquisou a respeito do impacto social na sociedade da época, sua mobilidade no mundo das artes plásticas e gráficas, sua expansão, sua chegada ao Brasil e, finalmente, à cidade do Recife em 1842 pelos fotógrafos itinerantes estrangeiros.

A Fotografia

Zêuix, pintor ateniense, famoso em seu tempo por ter pintado uvas tão reais que até os pássaros vinham bicá-las foi convidado pelo rival Pamaso, também pintor, para visitar seu ateliê. Durante a visita, o anfitrião procurou ser gentil e atencioso mostrando-lhe todas as telas do seu estúdio. Porém, Zêuix, surpreso com o convite, logo percebeu que, no final do corredor, havia um quadro coberto com um tecido escuro. Embora Pamaso procurasse disfarçar, Zêuix, num impulso, correu e tentou arrancar o tecido que cobria o quadro, mas só depois percebeu que o tecido era o próprio quadro pintado na parede.

O jogo de ilusão de ótica que acabamos de narrar nos revela a percepção visual da imagem tal qual a conhecemos hoje. Em seus devidos limites, uma narrativa mítica como essa nos mostra um pouco da verossimilhança, da catarse e do efeito ilusório das imagens modernas como o cinema e a fotografia. Daí, entendemos que a imagem, particularmente a fotografia, provoca no espectador algumas reações de natureza sensorial.

Em visto disso, as imagens abordadas daqui por diante serão tratadas como índices-documentos portadores de registros visuais de cenas do passado das cidades e das memórias particulares

afetivas daqueles que se deixaram fotografar. Sendo um artefato de reprodução da memória do homem, elas se mostraram como simulacros visuais encadeados de sugestões dispostas entre o que se vê e o que se sente, a suscetibilidade e o desejo.

Assim sendo, a imagem é uma forma de discurso, é um produto cultural, cuja técnica torna-se suscetível a manipulações e outros tipos de interferências. No caso da fotografia, ela é dúbia e complexa. Se ela atua como um registro de fidelidade, ironicamente, não consegue libertar-se de sua natureza ilusória/ficcional/sugestiva. Ela não traz em si, apenas, a realidade do instante fotografado, mas também outros momentos, o que a faz, necessariamente, uma produção de múltiplos significados em seu contexto de produção e de exposição.²

Em vista disso, entendemos que o fotograma pode muito bem ser representado como um efeito devidamente controlado entre o olhar do fotógrafo (ângulo, luz, pose, etc.); o momento da revelação seletiva (cortes e escolhas) e exposição (por meio de revistas, cartazes, cinema, jornais, livros, exposições, etc.).³ A forma documental do contexto fotografado será sempre um resultado seletivo e manipulado de acordo com a conjugação de sua função e do destino de sua exposição.

A fotografia é produto de um avanço técnico e de experiências física, ótica, química e mecânica dos meados da Segunda Revolução Industrial. Ao contrário da pintura que precede o seu invento, foi inicialmente uma atividade técnica experimental que, aos poucos, ganhou popularidade e logo conquistou o mercado das imagens. Como tal registrou o tempo e o mundo na ordem privada e pública. Para nós, a foto é uma atividade especializada em sua forma de produção, reprodução, distribuição e divulgação. Ela é, também, uma forma de arte narrativa, cujo produto final é a foto-imagem ou a foto-objeto. Nesse sentido, suas imagens podem “contar” e “mostrar” aspectos do passado como uma fonte documental.

As reflexões analíticas a respeito das imagens de reprodução mecânica, como as fotografias, foram divididas em dois grandes grupos de estudo: os vislumbrados e os integrados. O primeiro

grupo, representado pelos estudiosos André Bazin e Roland Barthes, entendeu a fotografia e o cinema como uma das formas artísticas do nosso tempo capazes de revelar possíveis leituras do mundo moderno⁴; o segundo grupo, composto por alguns estudiosos brasileiros, cujos representantes são Boris Kosoy, Maria Luiza Tucci Carneiro, Bela Feldman Ana Teresa Fabris, Solange Ferraz, Ricardo Mendes, Mac Ferraz entre outros, entende a imagem fotográfica como um simulacro discursivo que foi incorporado à indústria cultural, mas que pode servir, ainda, como um artefato documental capaz de revelar a cena passada.⁵

Quanto aos aspectos metodológicos do trabalho, optamos por uma investigação decorrente da pesquisa de campo assim como o uso de uma bibliografia específica sobre Fotografias, História da Fotografia, História das Imagens, Álbuns de Família, Coleções de Fotografias do século XIX, Histórias das Cidades e outros trabalhos do gênero que atendessem as nossas expectativas. Portanto, esta parte do trabalho e seus respectivos capítulos tratarão de abordar uma breve história da fotografia, isto é, levando em consideração sua expansão e o seu impacto desde a Europa até a sua introdução no Brasil em 1842.

Considerando essas ressalvas metodológicas, podemos adiantar que o esforço para capturar e reproduzir a realidade por meios artificiais vem de longas datas. Nesse contexto, a era dos registros visuais remetem às figuras pictóricas dos homens das cavernas, passam pelos desenhos e tatuagens dos xamãs tribais, feiticeiros, magos e pintores de murais religiosos. Historiadores como Heródoto e Tucídides tiveram o cuidado de registrar em suas obras traços das pinturas e sua relação de representações simbólicas nas sociedades.⁶

Tratando da diferença entre a produção do pintor e o ato de fotografar, um estudioso da fotografia chamado Don Mcollin escreveu: *“A diferença entre a pintura e a fotografia é que na construção de uma foto, dependendo da tecnologia empregada, os olhos agem como uma câmera, enquanto na pintura, o talento acadêmico e a habilidade do exercício*

de pintar são fundamentais". O autor argumenta ainda, *"as informações capturadas pelos olhos são condicionalmente interpretadas pelo cérebro; é nisso que reside à diferença decisiva entre o olhar do pintor e o olhar do fotógrafo. Ao preparar-se para bater uma chapa, qualquer fotógrafo, será influenciado pelo material tecnológico que vai utilizar, propósitos, função, som, odores, ambiente do seu estado de espírito, sentimento e experiências diversas"*.⁷ Nesse caso, os elementos externos e internos influenciarão nas informações em trânsito, entre os olhos e o pensamento do fotógrafo.

Diante disso, a fotografia não é um artefato neutro, mas um simulacro portador de intenções e sugestões. O visor da câmera representa, de certa forma, para o fotógrafo o mesmo que uma tela em branco para o pintor. Apesar de todos os elementos externos expostos e enquadrados em seu visor, ainda assim, o trabalho final depende exclusivamente de sua vontade seletiva (inconsciente ou consciente). Em muitos casos, o fotógrafo é obrigado a manipular e a construir sua cena ideal, tendo sob controle os efeitos de luzes e, até mesmo, o espaço cenográfico do seu ateliê-estúdio. Não há um único modo de se tirar fotografias.

Percebemos, então, que fotografar uma cena urbana ou pessoas nem sempre indica que o fotógrafo fez a escolha fotográfica consciente. Podemos adiantar que a fotografia, tal como ela é vista, seja uma paisagem, um grupo de pessoas, uma natureza morta, ou monumento histórico, passou por um aprimoramento da procura de uma posição de um ângulo ou por uma simples sugestão escrita abaixo ou ao lado da foto. Além desses detalhes, a exposição da fotografia está sujeita a outros contextos interpretativos.

O primeiro a tirar a fotografia com imagem nítida foi Joseph Nicéphore Niepce, em 1826. Ele conseguiu, após dez anos de experiências, fotografar sua casa em Chalons – Sunsaonê. Filho natural da Borgonha, Niepce dedicou-se às invenções. Logo cedo, interessou-se pela produção de imagens obtidas através de processo mecânico e ação da luz. Nas suas tentativas iniciais de estabilizar as imagens, foram usados negativos de baixa intensidade, diluídos em cloreto de prata e fixados com ácidos métricos. Suas experiências

vitais começaram por volta de 1816. Porém, foi em 1832, com verniz de asfalto (betume da Judéia), aplicado sobre o vidro, juntamente com óleo destinado a fixar imagens, que ele conseguiu dar clareza e nitidez às fotografias. Mas, após oito horas de exposição, a experiência mostrou-se inadequada e precária para uma foto comum. Pode-se dizer que, daí por diante, começou a procura de um elemento fixador que garantisse a estabilidade da imagem.⁴⁸

Já à frente do sistema heliográfico de Niepce, um experiente pesquisador e produtor artístico, de nome Louis - Jacques Mandé Daguerre, obteve avanços na fixação e a nitidez das imagens de forma decisiva. Sedimentada em uma chapa revestida e sensibilizada com iodeto de prata, casualmente, a revelação de uma imagem se fixou. O engraçado é que Louis Daguerre só percebeu o resultado positivo de sua experiência no dia seguinte, pois, ele havia guardado o retrato em seu armário sob a pressão do cansaço e do fracasso. O notável, porém, é que foi criado daí o mito da procura do agente químico estabilizador da fotografia. Daguerre demorou a perceber que a fixação só foi possível por meio de um processo padrão, cuja eliminação decorreu dos vapores de iodo sofridos pela chapa de cobre sensibilizada. E para dar maior nitidez e consistência, bastava imergir as chapas em uma solução aquecida de sal de cozinha e esperar algumas horas para o surgimento de uma imagem opaca e pouco definida. Contudo, à medida que as investigações se intensificaram, as imagens foram se estabilizando e ganhando mais nitidez.

Louis - Jacques Mandé Daguerre fora um homem talentoso, tanto como pintor de paisagem quanto desenhista de cenários de espetáculos teatrais. Foi também um empresário inventivo que ganhou fama na cidade de Paris com o espetáculo Diorama. Fez uma grande tela, cujo momento supremo de efeito visual decorria de cenas, nas quais se combinavam vistas panorâmicas e luzes que ganhavam movimentos. Embora tivesse sido parceiro de Niepce em alguns negócios do mesmo ramo dos espetáculos visuais, depois da morte de seu sócio, Daguerre concluiu suas pesquisas por volta de 1835, as quais o firmaram como o único inventor da fotografia.⁹ Mas

há controvérsias a esse respeito. O pesquisador sobre fotografias, Boris Kossoy, no ano de 1980, defendeu a idéia de que a fotografia foi uma invenção experimental autônoma que ocorreu em vários lugares, principalmente no Brasil. Voltaremos a falar sobre essa questão mais à frente.

Boris Kossoy acrescenta em seu livro, *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*: “... a fotografia é também uma trama de ficção cuja relação não pode ser analisada sem considerar o script que precede a construção da imagem”. Considerando a opinião desse estudioso, toda fotografia sempre será uma representação fragmentada, cuja simulação oferece, antecipadamente, o contexto recortado e reinventado de uma suposta cena passada.

A idéia de representar a realidade difundiu-se rapidamente. No final de 1839, Daguerre vendeu seu invento ao governo francês, recebendo em troca uma pensão vitalícia no valor de 6.000 francos anuais. Mas, a imagem criada por ele, no início, era invertida, possuía pouco contraste tonal e o tempo de exposição variava entre 15 a 30 minutos. Porém, os aperfeiçoamentos não demorou muito para a sensibilidade da chapa foi aumentada, graças ao aproveitamento do brometo de prata usado como acelerador e fixador.

O daguerreótipo não tardou a chamar a atenção dos grupos elegantes da sociedade francesa. Em certo sentido, a revolução da fotografia no mundo das imagens começou em 19 de agosto de 1839, quando a nova técnica de fixar retrato foi devidamente apresentada e patenteada na Academia de Belas Artes parisiense. Algumas semanas depois, os vendedores de entretenimentos visuais, ligados ao inventor Daguerre, foram procurados e assediados por milhares de pedidos de equipamentos.

1. Daguerreótipo Experimental: 1840



A febre da fotografia logo foi difundida por toda a França. Os jornais mobilizaram a opinião pública com o novo invento. Muitos artigos da época satirizavam a nova mania com caricaturas extravagantes e sugestivas. Os daguerreótipos, assim batizados, foram vendidos para algumas cidades da Europa e dos Estados Unidos.¹⁰

Essa difusão resultou que há sempre algo insidioso e penetrante na fotografia. Não se trata de uma ação da luz sobre certas substâncias químicas ou mesmo de ordem física e mecânica, com dispositivo ótico que desencadeia a formação da imagem, mas de uma visão recortada de um tempo superposto entre o “sujeito olhado” e o “sujeito que olha”. Devemos destacar que a fotografia, muitas vezes, transforma tanto o sujeito quanto os objetos em índices de apreciação no campo da expressividade e no campo da crítica. Nos primórdios, as pessoas se submetiam a um longo tempo de pose para tirar o retrato adequado. Essa ação subordinava os fotógrafos e fotografados a uma simulação previamente preparada.

Embora o uso da fotografia tenha se tornado habitual, a sua popularização continuou restrita às classes superiores, pois o foto

de baixo custo não havia, ainda, chegado à fase de sua produção em série. A fotografia, até então, particularmente o daguerreótipo, continha apenas um negativo, ou seja, uma única chapa. Foi Fox Talboat quem inventou o sistema primário para reprodução de um número indeterminado de cópias de fotografias, a partir da chapa exposta entre 1843-44. Este invento permitiu lançar as bases para o desenvolvimento da reprodutibilidade da fotografia como veículo de comunicação. William Henry Fox Talboat, cientista, viajante, ex-membro do parlamento, iniciou suas pesquisas por volta de 1833 em busca de imagens fotográficas inalteráveis, mas, só as concluiu com o negativo, o qual ficou conhecido como talbótipo, com o lançamento do seu livro *The penal of Nature em 1844*.¹¹

Nessa evolução técnica, Frederik Scott Acher (Laroche), também inventor, criou um sistema no qual a chapa de vidro sofria interferência do nitrato de celulose, iodeto solúvel e era umedecida em sal ferroso. Tal processo permitiu e facilitou novas técnicas de revelação e fixação da fotografia.

Para entender a natureza dessa revolução no setor fotográfico, uns exemplos são as fotos da Guerra da Criméia, tiradas por Roger Fenton, e da Guerra de Secessão, tiradas por Mathew Brady, que marcaram a morte dos daguerreótipos, pois, o novo processo, além de menos dispendioso, possibilitou a obtenção de cópias com maior clareza, realismo e sensibilidade.

Fato que podemos perceber através de uma pequena crítica que o fotógrafo Mathew Brady fez a respeito das imagens da Guerra Civil Americana de 1860:

*... A guerra é um horror... mesmo à distância entre o que se passa e que se vê pelo calódio, tal imagem nos faz pensar o que se há de fazer do mundo.*¹²

2. Fotografia de Mathew Brady – 1863:



Todos os fotógrafos da época ficaram encantados com a perspectiva de realismo expressa nas fotografias de Mathew Brady. O uso da chapa úmida como base fotográfica tornou possível sua multiplicação e mais tarde sua industrialização. A partir de 1870, essa renovação deu um passo significativo para a ampliação da área fotográfica e a aquisição de novos clientes consumidores em todas as instâncias sociais. Pode-se dizer que essas inovações significaram o começo de uma nova era dos retratos e o surgimento de vários ateliês-fotográficos nas grandes cidades do ocidente.

No tocante à evolução tecnológica na área fotográfica, foi Richard Leach Maddox, médico inglês, que inventou a chapa manipulável, usando gelatina para fixar o brometo de prata, em substituição à aderência da chapa. Em meados de 1877, já havia no mercado chapas de sensibilidade adicionada à emulsão gelatinosa para uso dos fotógrafos. A chapa seca de gelatina não se limitava a simplificar a técnica fotográfica. ¹³Tal experimento ocasionou uma renovação no modelo da câmera, reduzindo-a ao mínimo possível. Esse avanço possibilitou o surgimento das máquinas portáteis que chegariam aos nossos dias

De certo modo, a difusão da fotografia está relacionada diretamente com sua evolução. A possibilidade de tirar retratos, com rapidez e pouco custo, foi o segredo da popularização, como também, em especial, a substituição dos processos do daguerreótipo, com suas chapas únicas e caras, pela invenção das chapas baratas e com capacidade infinita de reprodução e exposição. Contudo, o hábito de trocar fotografias surgiu em 1854 quando o fotógrafo André Disderi patenteou sua invenção com o nome de Carte de Visit. Tratava-se de uma nova técnica de reprodução que reduzia a fotografia, possibilitando que as pessoas a guardassem como lembranças em um pequeno estojo de bolso, e ainda permitia uma reprodução de até dez fotos com uma única chapa negativa.

A criação de André Disderi tornou-se um excelente negócio, transformando-se numa mania da ascendente burguesia. Até o Imperador Napoleão III, ao conduzir suas tropas para fora de Paris, momentos antes de lutar contra os austríacos, deteve-se à porta do estúdio de Disderi para tirar um retrato múltiplo, com interesse de difundir sua imagem. Foi com os Cartes que as pessoas começaram a colecionar fotografias de celebridades públicas, famílias e paisagens de cidades. Assim, tão logo os Cartes viraram moda, seu inventor ficou rico, abrindo filiais em Londres e Madri, mas, ironicamente, acabou morrendo cego, surdo e pobre em 1890.¹⁴ Vejamos um anúncio do jornal *Diário de Pernambuco* de 7 de janeiro de 1877, que tratava da mesma temática:

3. Gravura da câmara e do Carte de viste de André Disderi:

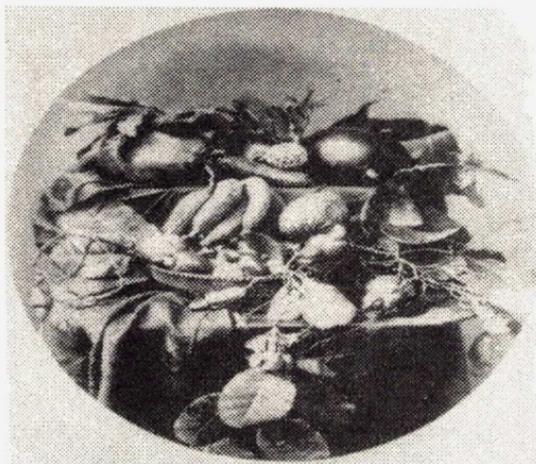


Ferreira Vilela
Foto e Pintura
Photografia e pintura.
Tratada como arte em
Nosso ateliê...

O pequeno anúncio nos mostra como essas novidades chegavam rapidamente à cidade do Recife. O historiador Mário Sette argumentou que a presença desses novos inventos, assim como a moda dos “afrancesados”, se mostrou como uma fase em que as elites locais se modernizavam à medida que consumiam as novidades importadas da Europa. ¹⁵

Tratada como objeto de arte por muitos fotógrafos, os retratos de paisagens naturais, aspectos arquitetônicos, panoramas urbanos e rostos de pessoas ganharam espaço no novo mercado das imagens que se apresentava. Não se pode negar que algumas qualidades artísticas da fotografia derivam da pintura romântica do século XIX. Porém, uma de nossas tarefas é detectar o seu impacto no imaginário social da sociedade recifense entre o período de 1860 a 1930. Nesse aspecto, podemos detectar que as discussões sobre a estética da fotografia também tiveram suas repercussões locais.

4. Fotografia de Augusto Sthal – 1870:

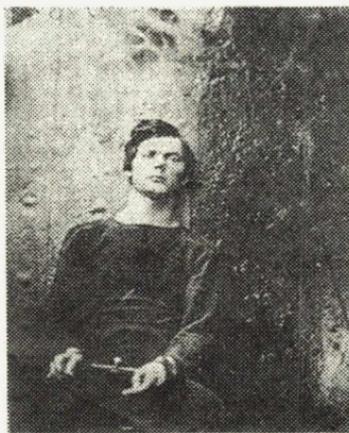


Como se pode ver, o retrato de Augusto Sthal, um dos fotógrafos pioneiros instalados no centro do Recife, procura representar a natureza morta composta por frutos regionais inspirados na pintura. Tal escolha temática era parte de um esforço comercial para demonstrar à clientela que a sua arte fotográfica atenderia aos mesmos requisitos estéticos da pintura.

É verdade que não foi um discurso mobilizado tal qual ocorreu na Europa. Os argumentos desses debates não ocuparam nenhum espaço na imprensa do Recife, eles ficaram restritos às práticas dos fotógrafos. Os anúncios que descobrimos comprovam essa hipótese.

Um dado interessante é que, imediatamente após a exposição fotográfica de Daguerre, teve início à grande polêmica sobre a essência da fotografia como produção artística. A princípio, muitos fotógrafos, em seus ateliês, sentiam-se satisfeitos pelo fato de a fotografia atingir o efeito “científico” ao registrar o que viam e retratavam; enquanto outros, diferentemente, começaram a criar métodos interpretativos nos moldes estéticos e estilísticos de sua composição.

5. Fotografia de Alexandre Gardner:



Um pequeno anúncio no *Jornal do Commercio* do Rio de Janeiro de 16 de novembro de 1867 demonstra a repercussão dos debates sobre a estética da fotografia:

*...procurem nosso ateliê de daguerreótipos para
bater uma chapa de beleza igual às pinturas dos mestres.*

Os discursos referentes à fotografia como obra de arte que retrata o realismo se tornaram elitistas e restritos a poucos estudiosos. Os aspectos que determinaram a fotografia como obra de arte se basearam em pontos da estética da pintura, tal como a perceptividade sensorial, a exatidão, a fidelidade, os ângulos, as temáticas e a qualidade técnica.

Preocupados com as paisagens, estudiosos da arte, como Reijander e Henry Peach, recorreram as técnicas de manipulação, numa tentativa deliberada de obter, através do retrato, uma recriação da cena fotografada. Daí, muitos se perguntavam: a fotografia era um veículo de manipulação gráfica ou uma obra de arte? Segundo eles: *a fotografia serviu às duas funções e até ajudou a difundir as artes de um modo geral. A foto de uma obra de arte atingiu um público maior e mais diversificado.*⁸¹⁶

Por fim, tornou-se clara a questão, no tocante à luta pela

aceitação da fotografia como obra de Arte. Esse conflito atravessou décadas tendo à frente dois debatedores, os críticos fotográficos Henry Peach, na Inglaterra, em 1892, e Alfred Stieglitz, nos Estados Unidos. Reconhecidos pelos seus trabalhos, esses dois grandes retratistas iniciaram a discussão sobre a fotografia como obra de arte. Pode-se dizer que, a partir desse período, a fotografia obteve um alto nível de aceitação como meio de comunicação visual. Após as exposições, as imagens de Alfred Stieglitz passaram a ganhar o *status* de fotografia artística. Para ele, a discussão sobre fotografia e arte o motivou a organizar o primeiro congresso de fotógrafos em 1902. Uma das questões mais relevantes nesse encontro foi o reconhecimento profissional do fotógrafo. ^{h17}

Outro retratista que ganhou notoriedade pelo seu trabalho artístico foi Mathew Brady, reconhecido e elogiado pela capacidade de retratar cenas da guerra civil americana. Por outro lado, Peter Henry Emerson ganhou destaque no meio fotográfico por ter fotografado modelos em poses nuas e ter escrito um livro de ensaios sobre fotografia artística, em 1889, com o título: *Naturalística Photography*. Este livro apresentou reflexões de uma forma que não se detinha, apenas, nas técnicas fotográficas, mas introduzia também uma série de abordagens referentes ao campo da estética e da expressividade da fotografia.

6. Ilustração de publicidade da câmera de George Eastman:



Lançado em uma exposição pública em New York, retratando um homem condenado à morte, momentos antes do seu enforcamento, a fotografia de Alexandre Gardner também ganhou fama e prestígio. Roland Barthes destacando as fotos desse fotógrafo, carregadas de sensibilidade monocromática com forte conotação das cenas cotidianas, escreveu: “... *ele vai morrer e já está morto*”.¹⁸

Porém, se o mérito de transformar a fotografia em obra artística, embora acessível a um público reservado, começou com experientes e expoentes fotógrafos, coube a George Eastman o atributo de torná-la um veículo de massa. Ainda jovem, então com 23 anos, funcionário de um banco em Nova York, resolveu investir em pesquisas fotográficas e montar sua empresa de máquinas portáteis. Em 1886, lançou no mercado a marca que viria associar o hábito de fotografar ao nome Kodak.

A Kodak era uma câmera pequena de 9,2 x 7,9 x 16,5 cm e de fácil manuseio. Lançada com o slogan: “*Você aperta o botão, nós fazemos o resto*”, a nova câmera revolucionou a fotografia, no tocante ao manuseio, e, ainda, oferecia estrutura de serviço, filmes e revelação a preços abaixo de 25 dólares.¹⁹

A partir do final do século XIX, a câmera portátil de George Eastman ganhou força no mercado das imagens. De manuseio simples, como se pode ver na ilustração, essa técnica fotográfica possibilitou a popularização do hábito de fotografar.

Por outro lado, foi à procura pela legitimação científica, com os atributos da exatidão, fidelidade, autenticidade, que provocou a contrapartida de muitos críticos a não aceitarem a fotografia como um produto artístico, equivalente à pintura; sobretudo, quando a fotografia ganhou espaço no campo da reprodutibilidade técnica. Embora o caráter reprodutivo único do daguerreótipo não tenha assustado o pintor Delaroche, ainda assim, o poeta Baudelaire alertava a todos sobre o perigo do abuso da imagem fotográfica como obra de arte. Contudo, entre os grupos receptivos e os hostis, o que ocorreu foi à falência de muitos pintores-fotógrafos, com exceção daqueles que abandonaram a pintura para se tornarem

daguerreótipistas, como destacou Walter Benjamin.²⁰

No tocante ao mercado das imagens, cuja expansão ocorreu por volta de 1870, nas grandes cidades do Ocidente, convém acentuar que, de certo modo, o retrato fotográfico elevou a pintura a um preço tão alto que se manteve até os nossos dias. Mas a busca pelo espaço artístico continuou através do aprimoramento da técnica e dos critérios na escolha do tema. Com o início da era da reprodutibilidade técnica e a possibilidade do sucesso ou do fracasso no mercado das imagens, muitos fotógrafos procuraram logo copiar os traços e os olhares da pintura, escolhendo paisagens, cenários de ilusões bucólicas, natureza morta, entre outros planos de efeitos, a fim de garantir seus serviços à incipiente clientela.²¹

Como parte integrante da reprodutibilidade, a fotografia penetrou no mercado das imagens e no setor gráfico, particularmente, na área dos gravadores litográficos. O efeito de reprodutibilidade e difusão da fotografia possibilitou tanto a decodificação quanto à reprodução em escala das obras de arte dos grandes mestres. É relevante destacar que a aliança entre a fotografia e o setor gráfico provocou um forte impacto e possibilitou a reeducação do olhar artístico e a reeducação visual do público de um modo geral.

7. Fotografia do bairro do Recife - Ferreira Vilela –1865:



A passagem da fotografia pictórica, cópia da pintura, para a fotografia moderna ocorreu nos Estados Unidos com iniciativa de fotógrafos como Stieglitz. No final do século XIX, preocupado com a propagação da fotografia como obra de arte, Alfred Stieglitz voltou-se para o aprimoramento das imagens, à procura de temas urbanos recheados de elementos humanos. Submetida a um novo território entre a arte e o mercado promissor que apontava no horizonte, a fotografia, produzida por ele e outros profissionais, veio a se constituir numa obra de arte voltada a registrar o realismo em preto e branco das grandes cidades.

Fugindo do paisagismo habitual, o realismo desses fotógrafos pôs ênfase em temas corriqueiros sob a mira de uma nova ótica. Seus instantâneos capturavam a escuridão das grandes urbes em tons cinza-escuros, cujo relevo visual instigava o objeto cotidiano, muitas vezes, imperceptível aos olhos comuns. O olhar fotocromático de sua câmera destacava o que parecia subterrâneo e marginal.

A fotografia tirada por Stieglitz da estação terminal de cavalos na cidade de Nova York, em 1893, parece revelar um visual enigmático capaz de desafiar os códigos e signos interpretativos ainda existentes. Seus elementos de unidade e composição pictórica são desafiados pela afetividade expressiva. *“A foto da estação de Stieglitz me encanta e me convida... e me provoca desordem...”*, escreveu Roland Barthes.²² Rapidamente a idéia de fotografar cenários urbanos também se expandiu.

Convém lembrar que, distante das grandes metrópoles européias e americanas, já havia no Recife fotógrafos que produziam retratos na mesma temática com habilidade e reverência. É o caso do retratista João Ferreira Vilela que acrescentou à imagem da cidade do Recife um olhar cosmopolita de composições estéticas aburguesadas a que muitos estudiosos se referem como a imagem da nossa Belle Époque. As imagens fotográficas selecionadas por ele podem muito bem ser confundidas com as paisagens panorâmicas de qualquer metrópole do ocidente. Nelas não se destacam traços referenciais que facilitem e identifiquem os aspectos locais ou regionais.

A fotografia acima revela uma cena corriqueira do centro do Recife na segunda metade do século XIX. No estilo do fotógrafo americano Stieglitz, João Ferreira Vilela procurou adotar um ângulo fotográfico que fizesse referências à imagética cosmopolita burguesa. A cidade retratada no olhar deste fotógrafo se mostra diferente nos outros fotógrafos. Os marcos patrimoniais reconhecíveis do Recife, como as pontes e os rios, não foram referendados. O seu olhar privilegiou os aspectos de estética urbana.

Os fragmentos descritivos das fotografias urbanas iniciadas pelos retratistas Stieglitz, Nadar, Degas, Alexander Gardner e tantos outros que romperam com a visão da pintura romântica e se espalharam por toda parte.²³ De certo modo, o realismo descritivo dos fotógrafos deste estilo impôs uma criativa percepção visual, representativa da vida dos homens nas grandes cidades. Naturalmente, não se pode negar a influência da pintura de estilo retratista sobre essas fotografias. Contudo, devemos antecipar os argumentos de que essa influência foi um ponto relativo no tocante às experiências pictóricas iniciais. A prática de fotografar cenários panorâmicos das grandes cidades se expandiu rapidamente. Um exemplo típico desse hábito é visto nos retratos dos artistas-fotógrafos locais que se assemelham nos mesmos aspectos temáticos.

Herdeira das experiências óticas modernas, a fotografia tornou-se, por excelência, a protagonista do registro da classe burguesa. Isto é, deve-se destacar que tanto a pintura-retrato quanto à fotografia respondem por suas especificidades funcionais e pelo seu grau de comprometimento com imagens burguesas. Há nas fotografias uma nova versão arte / realismo correspondente ao novo tempo. O tempo das invenções, das máquinas, da produção, da circulação e do consumo de bens. Porém, ela é também um conjunto de discursos e situações instantâneas com seus próprios padrões e códigos. A máquina fotográfica representa a medusa da modernidade com o seu olhar paralisante tal qual o mito grego representou, registrando mudanças, captou permanências, simulou poses, criou situações, flagrou momentos, montou discursos de legitimação, resistência, coesão e identidade, muito além de sua invenção.

A Medusa da Modernidade no Brasil

A imagem moderna, gravura ou fotografia, deve ser compreendida dentro de um conjunto de forças plenamente articuladas entre a produção, recepção, mercado e público consumidor. No caso do Brasil, no período que precede a chegada da fotografia, a pintura, os desenhos, as gravuras e as charges dominavam o mercado das imagens. A pintura religiosa, tanto nas igrejas como nos lugares privados, era algo corriqueiro e havia poucas novidades no que concerne à diversidade de gêneros temáticos.

Dentre os diversos gêneros temáticos, a imagem do período colonial foi marcada pela pintura de paisagem, pelos retratos a óleo das autoridades públicas e dos grandes senhores proprietários. No caso da região nordestina, à medida que a aristocracia açucareira articulava seu projeto de modernização, seus gostos, suas estéticas e seus valores culturais também eram mudados pelas novidades e pelo intercâmbio das pessoas que chegavam.²⁴ Isso, sem dúvida, contribuiu para essa diversidade.

Todavia, a pintura paisagística no Brasil começou a sofrer mudanças na segunda metade do século XIX, com o pintor George Grimm. Restrita à Academia de Belas Artes Imperial, a sua pintura livre e paisagista viveu sob o efeito dos fortes laços elitistas. Por volta de 1880, ele conseguiu expor um conjunto de 100 telas no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro. Como Professor da Academia de Belas Artes, ele foi o responsável pela introdução no país da pintura ao ar livre e expressamente espontânea. De postura naturalista, as telas do professor e dos seus alunos logo caíram no gosto do público brasileiro.²⁵ Acreditamos que a procura de temas de paisagens panorâmicas que retratavam cenários de cidades ganhou espaço e, certamente, motivou financeiramente os retratistas da época, como foi o caso dos fotógrafos Ferreira, Stalh, Coutinho e outros no Recife, a se especializarem em fotografias urbanas.

De forma doméstica ou profissional, a arte da pintura foi se incorporando à vida das pessoas. A façanha de retratar paisagens e cenas corriqueiras das grandes cidades do Brasil do século XIX, predominante nas telas e gravuras dos artistas estrangeiros, ganhou novos adeptos e, conseqüentemente, novas representações estéticas e artísticas.

A pintura que retrata o passado do Brasil, sobretudo as telas de Debret e Rugendas, representava a estética romântica do mundo das sinhas, quando a fotografia apareceu. O fato é que muitos fotógrafos do final do século XIX apostaram suas economias e seus esforços nos retratos de paisagens rurais e urbanas.

A temática da cidade como cenário artístico possibilitou que a fotografia ganhasse espaço e autonomia. Outra explicação de tal ocorrência compreende o momento em que o manuseio da técnica fotográfica fica mais acessível, na medida em que aparecem os estúdios-ateliês.

Em termo mais amplo, o uso da fotografia urbana de estética cosmopolita, no contexto brasileiro do século XIX, só pode ser entendido como parte das novidades que chegavam ao mercado. Essa forma de consumo culminou no surgimento de uma incipiente classe média ávida por se reconhecer na esteira imaginária dos novos aparatos das imagens, nos quais a fotografia se inseriu.¹²⁶

Tratava-se de um grande quadro de forma esférica, onde o espectador ficava no centro e podia ver as paisagens de forma tridimensional. Em 1890, foi apresentado o panorama da cidade do Rio de Janeiro na Exposição Universal de Paris

8. Pintura a óleo de Rugendas do Século XIX



Mas foi no final do século XIX que a pintura panorâmica de paisagem urbana e rural ganhou notoriedade e caiu no gosto popular. Até onde investigamos, tal pintura pode ter sido a primeira imagem de uma cidade brasileira com a finalidade de exposição fora do país. Contudo, o tempo dos grandes panoramas foi curto, assim como o sucesso do seu criador, o brasileiro Vitor Meireles, que acabou morrendo na pobreza e no esquecimento, em 1903.¹²⁷

Em 17 de janeiro de 1840, a bordo da corveta francesa L'Orientale, o abade Luís Compt, de passagem pelo Rio de Janeiro, resolveu tirar alguns daguerreótipos de um popular chafariz na Praça do Peixe e do Mosteiro de São Bento. Tal fato foi logo registrado por um jornal da época:

É preciso ter visto a coisa com os próprios olhos para se fazer idéia da rapidez e do resultado da operação. Em menos de nove minutos o chafariz do Lago do Poço, A Praça do Peixe, o Mosteiro de São Bento e todos os outros objetos circunstantes que

*achavam-se foram reproduzidos com
tal fidelidade, precisão e
minuciosidade que bem se via
que a coisa tinha sido feita pela
própria mão da natureza e
quase sem intervenção do
artista ..* ²⁸

Conforme o anúncio, podemos adiantar que o primeiro daguerreótipo tirado no Brasil foi de uma paisagem urbana. Há ricos detalhes neste anúncio que nos interessam, como os seguintes termos: “*operação, reprodução, fidelidade, precisão, minuciosidade, natureza e artista*”. É interessante mostrar que a matéria procurou provocar no leitor uma atmosfera de incredulidade e espanto. Outro ponto assinalado é o tempo: “*nove minutos da operação*” que o “*artista*” levou para empreender sua “*Operação*”. A precisão do tempo da fotografia, durante sua produção, é, sem dúvida, menor do que o tempo do esboço da pintura. A pintura requer um bom tempo entre o seu esboço e o resultado conclusivo. Portanto, é compreensível que tal operação provocasse espanto e, ao mesmo tempo, surpresa ao espectador desavisado. Afinal, a máquina fotográfica trouxe consigo, também, um pouco de magia e curiosidade. Era isso que o cronista tentava passar em sua nota. Segundo o narrador: “*uma manufatura enfeitada*”.

Os termos reproduzir, fidelidade, precisão e minuciosidade remetem às questões anteriormente descritas sobre a noção de “imparcialidade” e “veracidade” atribuídas à fotografia como forma de registro “imparcial”. Conhecidos como homens ligados à ciência, Daguerre e Niepce, inventores da câmera fotográfica, apostaram em suas experiências, na esperança de confirmarem suas expectativas a respeito da fotografia como um invento científico. Não podemos esquecer que, para eles, a fotografia era, de fato, uma experiência que deveria ocupar o lugar de um invento da nova ciência, comprometida

com a “*realidade visual*”.

Outro ponto abordado pelo anúncio trata a fotografia no âmbito discursivo da sua função artística. Através da matéria, pode-se perceber que tal intercessão também penetrou no Brasil. No anúncio, os termos “*natureza*” e “*artista*” não se confundem nem se excluem, mas se interligam, pois, o repórter logo percebeu que se tratava de certa “*operação*” que dispensava a mão do pintor. A crônica nos mostra a intenção do autor de comparar a tecnologia do daguerreótipo em relação à pintura.

A tecnologia do daguerreótipo conquistou imediatamente as autoridades locais. D. Pedro II, por exemplo, preocupado em registrar e testemunhar a vida ao seu redor, comprou uma máquina de daguerreótipo por 250 mil Réis. A sua credibilidade apaixonada com relação à nova técnica de registro visual pode ser percebida a partir do pequeno trecho recortado de uma carta direcionada ao seu cunhado, o príncipe de Joinville:

*Nada se fará que comprometa a palavra sem que minhas filhas sejam ouvidas e concordem; sendo então preciso que se use das informações que para isso me deres e me envies fotografias favorecidas dos noivos e mesmo outros retratos pelos quais se possa fazer idéias de suas fisionomias.*²⁹

Como podemos ver, as duras linhas trazem em si um receio e uma inquietação sobre a verdade das imagens fotográficas e a aparência dos seus futuros genros. Não podemos esquecer que o jovem Imperador teve seu casamento arranjado pela chancelaria, como era o costume da época. Muitos historiadores foram enfáticos na afirmação da frustração do Regente ao ver pessoalmente Dona Maria Teresa Cristina.³⁰ A imagem pintada da princesa prometida, enviada da Europa, não correspondia à imagem que o imperador idealizou. Ele se sentiu enganado pela pintura que lhe foi enviada. Acreditamos que essa decepção provocou, ainda que em pequenas

instâncias, a atitude do Imperador na insistência de ver a imagem dos futuros genros através da fotografia, antes de assumir os compromissos oficiais. Ele devia crédito de confiança “à verdade” das imagens dos daguerreótipos. A qualquer lugar que o imperador fosse levava a sua inseparável câmera fotográfica.

Auxiliado pelo fotógrafo norte-americano August Morand, o jovem monarca passou a incentivar a prática de fotografar na sociedade carioca da época. No entanto, só foi a partir de 1843 que se tornou hábito, entre alguns privilegiados, a moda do retrato fotográfico. Muitos fotógrafos assinavam seus anúncios como profissionais da Casa Imperial. Já por volta de 1850, muitos fotógrafos tinham seus estúdios profissionais montados e instalados no Rio de Janeiro.³¹

Não sabemos ao certo, mas, tudo indica que esses tenham sido os primeiros estúdios fotográficos anunciados no Brasil, comprovando com isso, que uma boa parcela da corte se mostrava aberta às novidades de posar aos olhos dos daguerreótipistas instalados na capital brasileira. O séquito imperial sempre levava suas máquinas fotográficas nas viagens de trabalho e lazer. O conjunto de fotos da coleção da sua esposa, preservados na Biblioteca Nacional, comprova a paixão pela fotografia por parte dessa elite.

Segundo o Almanaque Laemmet Fluminense, editado no Brasil, há registros de estúdios/ateliês no Rio de Janeiro. Entretanto, é a partir de 1850 que os grandes jornais da cidade do Rio de Janeiro passaram a dar informações mais detalhadas sobre os daguerreótipos. O número de anúncios de fotógrafos nos jornais chegou a trinta na década de 1860. A expressividade deste anúncio, abaixo descrito, nos remete ao ponto relevante já mencionado, ou seja, ao caráter científico e artístico engendrado nas práticas fotográficas instituídas no Brasil:

*...Nossos daguerreótipos trabalham com tamanha reprodução de expressão e tão natural aos olhos que nenhum artista tem podido realizar.*³²

Como podemos ver, não se tratava, apenas, de um simpático anúncio, mas de uma atitude desafiadora aos pintores da época. No que se refere a propagandas usadas nos jornais pelos fotógrafos, encontramos também pesquisas de outros autores. Em destaque, esses anúncios assumiam logo uma postura de concorrência no mercado da imagem e do entretenimento. Muitos desses anúncios trouxeram outras novidades no campo da evolução fotográfica:

*Venha conhecer nosso Ambrótipo...*³³

*Use a Maravilha do Calótipo ...*³⁴

*Conheça a Novidade do Estereocópico ...*³⁵

Anúncios como esses proliferaram com bastante frequência na grande imprensa carioca entre as décadas de 1850 e 1860. Muitos homens oriundos de outros ramos de negócios vincularam seus nomes às atividades da fotografia. Nomes como Isnley Pacheco, nascido no Ceará, intitulado fotógrafo Imperial em 1854; Walter, americano instalado no Rio de Janeiro; Sthal, radicado no Recife, responsável pelas fotografias da Estrada de Ferro do Recife para o Cabo em 1859 e a cobertura da visita do Imperador à região; Revert Henry Klumb, criador dos painéis fotográficos do Rio de Janeiro em 1856; Henschel, alemão, que passou pelo Recife em 1867 e abriu um estúdio em Salvador em 1872 e uma filial no Rio de Janeiro em 1877; Marc Ferrez, um dos pioneiros da fotografia artística, que abriu também sua casa fotográfica em 1865 e viajou por todo o Brasil registrando e pesquisando as cenas brasileiras.³⁶

9. Encartes publicitários impressos nos versos das fotografias



Enfim, os fotógrafos pioneiros que montaram seus estúdios nas principais ruas do centro do Recife criaram suas logomarcas no intuito de destacarem seus produtos dos demais. Os fotógrafos estrangeiros eram cuidadosos com a preservação dos seus nomes com a finalidade de conquistarem a “respeitabilidade” profissional e atraírem a clientela. Logotipos como esses eram impressos nos versos das fotografias produzidas em seus estúdios. Impressos no verso das fotografias, tais figuras tinham a finalidade de expressar a qualidade e a propaganda dos retratos frente ao novo mercado concorrencial.

A Expansão da Fotografia no Brasil

A presença de fotógrafos viajantes na cidade do Recife é de grande relevância para o nosso trabalho. Essas presenças foram anunciadas pelos jornais por volta de 1842. Segundo alguns trechos de jornais da época, tratava-se de estrangeiros tirando fotografias dos principais pontos da cidade. Nossas pesquisas indicam que alguns deles tinham desembarcado em Salvador e mais tarde percorreram as principais províncias do Nordeste.¹³⁷ O nosso esforço não consiste, apenas, em comprovar, ao longo de nossa investigação, os singulares aspectos embrionários da fotografia como um fenômeno criado no âmbito da ciência moderna, nem, muito menos, sua natureza dual, ciência ou arte, mas, sobretudo, investigar o seu processo de registro e emancipação social e cultural que se expandiu por toda cidade do Recife e acabou construindo uma memória visual que hoje corresponde a um importante acervo cultural.

A esse respeito, a distinção é que compreendemos a fotografia como um artefato, um simulacro que resulta de um vasto conjunto de intervenções antes do fato fotografado (escolha, câmera, filme, elementos químicos, poses, aparelhos replicadores, etc.). A distinção entre a foto local e a produção-recepção tem, ainda, o mérito obrigatório de propor que o nosso trabalho percorra, dentro dos casos-limite, uma investigação de natureza acadêmica com suas implicações metodológicas. Assim, nosso trabalho se fixará dentro das fronteiras metodológicas, nas quais a fotografia será tratada

como uma fonte documental capaz de revelar alguns aspectos da História Social e Cultural da cidade do Recife.

Uma simples fotografia abrange uma infinita variedade de códigos representativos que a transformam em um documento com um sistema pontilhado de paradigmas que vai desde a estética, a técnica, até a compreensão da fotografia como um texto-visual. Um discurso padronizado de sucessões voluntárias entre o fotógrafo, o fotografado e o público consumidor. Da mesma forma que a obra literária só pode existir graças à língua sistematizada, a fotografia consiste na produção contextual. Assim, não nos comprometeremos com uma leitura parcial da foto-imagem, pois entendemos que tal procedimento metodológico comprometeria o eixo temático do trabalho.

Retomando o curso da investigação da história do nascimento da fotografia, discutiremos no momento como foi a sua expansão no território brasileiro. Como vimos antes, os estúdios aparecem no Rio de Janeiro, por volta de 1840. De todos os estúdios cariocas, o maior e mais prestigiado, certamente, era o estúdio de Marc Ferrez. Na cidade do Recife, só temos notícia do primeiro estúdio montado em fevereiro de 1842 pelo norte-americano J. Evans. Os seus serviços foram oferecidos na Rua Nova, nº 14, à requintada elite escravocrata local.

A prática de os fotógrafos montarem seus estúdios no centro das cidades estava vinculada, ao fluxo intenso de pessoas circulando no centro diariamente; segundo, à questão do deslocamento para a compra do material fotográfico nas casas de importação especializada; terceiro, à possibilidade do controle da luz propiciada pelo ambiente interno nos estúdios; quarto, a facilidade da criação e confecção de cenários, figurinos e outros materiais acessíveis; quinto, ao acesso às manipulações da revelação no quarto escuro do estúdio e, por último, à instalação de luxuosos estúdios no centro da cidade que justificava o alto preço oferecido a uma clientela recifense privilegiada.

A modernização gerou uma série de conflitos sociais nas grandes cidades brasileiras. O crescimento vertiginoso da

população e o intertráfico na ordem do dia, com o *boom* do café, permitiram uma diversidade tecnológica na área da economia e nas atividades complementares de um modo geral. Como aparato dessa modernização, a fotografia registrou as transformações infra-estruturais em andamento nas principais cidades do país. Uns desses exemplos registros visuais foram às fotografias tiradas das obras de reformas do Recife no início do século XX. Encantado com a fotografia, o Imperador trouxe seu fotógrafo para registrar sua jornada nos trechos em construção da ferrovia recifense.³⁸

O surgimento de estúdios nas grandes cidades enquadra-se também nessas atividades urbanas da economia complementar. Além do mais, é bom lembrar que muitos fotógrafos vieram de outras atividades, da pintura ou algo do gênero. Os retratos fotográficos tornaram-se um gênero comercializado a partir da publicidade dos estúdios da área urbana. De acordo com nossas pesquisas, eles ofereciam outros serviços como a fotopintura, feita de retratos a óleo, aquarela, pastel, gravuras a bico de pena, entre outras técnicas à disposição do público. Os ateliês ofereciam uma variedade de serviços como a fotopintura, fotominiatura usadas nos medalhões, broches daguerreótipo, calótipo, ferrótipo, pinturas de paisagens e outras extravagâncias do ramo.³⁹ Serviços que podemos ver, no caso de São Paulo e Rio de Janeiro, em alguns anúncios dos jornais da época:

*“Trata-se de tirar retratos de qualquer tamanho... coloridos, a óleo...”*⁴⁰

No caso da cidade do Recife, os anúncios de serviços publicados nos jornais, com certa frequência, só apareceram entre 1842 e 1846 com o fotógrafo Charles D. Fredricks, instalado na Rua Nova, nº 18.⁴¹ Esses serviços passaram a fazer parte de um novo negócio, cuja finalidade era atingir o mercado das imagens no âmbito da alta sociedade local. Todavia, até onde investigamos, as fotografias

empreendidas por esses estúdios ainda eram de visibilidade panorâmica. Mas, com o tempo, as fotografias mais procuradas pela clientela eram os retratos de panoramas das grandes cidades européias, fato comprovado neste pequeno anúncio do jornal Diário de Pernambuco de 1850:

*“Vendemos Portraits de cidades..”
... Compre fotografias da capital da Grã
– Bretanha e outras cidades”.
Paris, Berlim, Napoles...”*

Mesmo diante de anúncios como esses, para nós, as investigações sobre a História da Fotografia no Brasil tornaram-se demasiadamente penosas e angustiantes. Hoje, os poucos acervos de fotografia que restam encontram-se em algumas instituições como o Departamento Iconográfico da Fundaj, a Biblioteca Nacional, o Instituto Histórico Geográfico ou em acervos particulares, embora, como já vimos antes, as experiências fotográficas brasileiras tenham merecido registros em anúncios pela imprensa por volta de 1842 e 1846.

Contudo, o mérito das pesquisas iniciais cabe ao grupo de pesquisadores da Escola de Comunicação da Universidade de São Paulo e Universidade Federal do Rio de Janeiro, composto por Boris Kossoy, Annateresa, Fabris, Solange Ferraz, Margot Pavan, Heloísa Costa, entre outros que tiveram a coragem de investigar os rumos da fotografia no Brasil. Um quadro que não se diferencia do restante do país, tendo em vista os prodigiosos trabalhos de Gilberto Ferrez, História da Fotografia no Brasil e Fotografias Pernambucanas, publicados pela Editora da Fundação Nacional e as coleções de Francisco Rodrigues e Benício Dias organizadas por Gilberto Freyre na Fundação Joaquim Nabuco.⁴²

Em alguns pontos do nosso tema, verificamos, de fato, como a percepção fetichista, criada na era da reprodutibilidade técnica pelas práticas fotográficas, foi logo associada ao encantamento e

à receptividade dos novos maquinários que estavam penetrando na segunda metade do século XIX. Da mesma forma, a câmera de daguerreótipos, inventada em Paris, é recebida no Brasil com o mesmo entusiasmo, fato comprovado neste pequeno material publicada no Jornal do Commercio do Rio de Janeiro em 25 de dezembro de 1839:

Ancorou em nosso porto o navio Oriente. Uma embarcação destinada a dar uma viagem em redor do mundo. Trata-se de um Colégio flutuante com seus alunos, professores, equipamentos...

Nessa matéria, a notícia tem como interesse informar aos leitores que chegava ao Rio de Janeiro um navio francês com a missão científica de difundir as novas invenções tecnológicas:

... a idéia de fazer viajar em redor do mundo jovens acompanhados de literatos que nos próprios lugares devem colher, desapassionadamente, observações relativas ao comércio, à agricultura, a ciências e à civilização, sem outros interesses que o de saber e conhecer ... Promover a harmonia e o povo e nações.

...

Não precisa muito esforço para perceber que a referência aos termos desapassionados, observação e ciências, reflete diretamente o ideário do progresso técnico e o processo “civilizatório” tão comum à época:

... Finalmente passou o daguerreótipo para cá. A photographia, que até agora só era conhecida no Rio de Janeiro por theoria ...finalmente, hoje pela manhã teve lugar na hospedaria Pharoux Compt, qual trouxe consigo o engenheiro instrumento de Daguerre que obtém, com facilidade objetos com imagens conservadas ...

Não há dúvida de que a fotografia chega ao Brasil nesta data. De acordo com o anúncio, podemos perceber que, na matéria, há evidências de um repórter maravilhado com as novidades da missão francesa,⁴³ sobretudo com o daguerreótipo que congelava imagens. Dando continuidade, no início de 1840, dias após as fotos tiradas por Louis Compt, o mesmo jornal dá ênfase ao interesse do Imperador D. Pedro II pela técnica do daguerreótipo, em 17 de março de 1840:

O príncipe e as Novidades O Príncipe regente do Brasil acaba de adquirir, com magnitude os daguerreótipos tirados de paisagens do Rio de Janeiro pelo abade Compt assim como um equipamento para realização de outros experimentos

O curioso é que a prática fotográfica penetrou no Brasil pelas mãos de uma elite letrada e abastada. A “missão civilizatória” tinha a intenção de restabelecer a imagem e a credibilidade dos franceses frente ao mundo depois das guerras napoleônicas.⁴⁴ Portanto, não se tratava de um grupo interessado, apenas, em difundir as novidades artísticas e científicas de Paris, mas uma nova forma de tratado diplomático e, até, de intercâmbio comercial e cultural. O interesse e a receptividade do regente brasileiro devem-se ao fato de que o Brasil sempre manteve relações amistosas com a França pós-napoleônica. Lembrando ainda que D. Pedro II era um intelectual interessado nas descobertas e novidades do seu tempo.

Enquanto o imperador prestigiava as novidades e os inventores europeus, em seu país o gênio inventivo não era reconhecido. Segundo Kossoy, Hércules Florence nascido em Nice, França, no dia 29 de fevereiro de 1804, filho de um cirurgião do exército real, ainda jovem mostrou-se perspicaz em seu gênio criativo. Logo cedo, cultivou a paixão pelo desenho e pela pintura, tarefa que lhe permitiu participar de uma expedição científica à América do Sul ao lado do Barão Langdorfs. Diante das belezas dos trópicos, o

jovem aventureiro resolveu montar seu laboratório no Rio de Janeiro em 1824. Em uma de suas viagens pelo país, ele se casou com uma moça de elite do interior de São Paulo em 1830, onde fixou sua residência até o final dos seus dias.

Desconhecido do grande público e do séquito palaciano, custeando seus experimentos, empreendeu alguns eventos como Zoophinea, estudo sobre os sons dos animais, largando logo em seguida para se dedicar ao seu novo invento, batizado por ele de poligraphie. Embora muitos manuais insistam em não citá-lo, pela sua brilhante e pioneira experiência no campo fotográfico, seus documentos (diários e cartas) afirmam que ele teria sido o criador do termo photographie, mais tarde a portuguesado como fotografia. Com efeito, a invenção desse gênio dos trópicos foi além do daguerreótipo, pois, para obtenção de cópias por contato de papel, ele usava o negativo-positivo e ainda cloreto de prata e nitrato embebidos em urina que era usada como fixador. Logo em seguida, substituiu a urina pelo hidróxido de amônia. Essa experiência foi comprovada pelo Rochester Institute of Technology em 1976, a pedido do professor Boris Kossoy, como evidência de sua descoberta no Brasil.⁴⁵

A expansão da fotografia e de outras novidades no Brasil coincide também com a expansão da cultura cafeeira. Dentro desse quadro de modernização, os proprietários e uma incipiente classe média composta por profissionais liberais e pequenos comerciantes, em suas residências nos grandes centros urbanos, passaram a cultivar o hábito da fotografia que logo superaria sua fase de curiosidade e se consolidaria nas novas práticas sociais e no universo das imagens. Portanto, é nesse quadro desafiador que os fotógrafos itinerantes, muitos ainda pintores e retratistas, criaram sua clientela. Alguns recorreram aos jornais oferecendo seus serviços por todo o Brasil. O Diário de Pernambuco, de 3 de julho de 1851, mostra o anúncio da chegada desse fotógrafo pioneiro:

...Charles D. Fredericks

Sucesso de Daguerre
Retratos para os gostos.
Rua Nova, nº 14

Na Bahia, alguns jornais comentaram sobre a chegada da *Corveta Orientale* e seus expedicionários, junto com o abade Louis Compt. Contudo, não há comentários se eles tiraram daguerreótipos em Salvador, como ocorreu no Rio de Janeiro, no mesmo ano. Até onde se tem notícia, o primeiro estúdio fotográfico instalado na Bahia só ocorreu depois da chegada de Lebes Masson e Bem R. Mulok, entre 1844 e 1858, na Rua da Vitória nº 132 e respectivamente na Rua São Pedro nº 48, capital.⁴⁶ As informações indicam que se tratavam de jovens aventureiros com o propósito de difundir a prática fotográfica como uma novidade artística e científica de baixo custo.

As pesquisas, mediante os jornais da época, e mais alguns livros do gênero, comprovam que muitos fotógrafos eram itinerantes e estrangeiros, embora já houvesse muitos brasileiros atuando na área fotográfica. Muitos deles eram pintores que aprenderam rapidamente a técnica fotográfica e passaram a concorrer no mercado das imagens com os fotógrafos estrangeiros. No caso de Alagoas, saiu uma nota num jornal local falando de um estúdio inaugurado pelo fotógrafo de nome Albino, em 1860.⁴⁷ Ele foi o homem que fotografou as cachoeiras de Paulo Afonso. Partiu dele também a iniciativa de registrar as imagens do Rio São Francisco e seus afluentes.

Ainda na busca do itinerário da expansão fotográfica pelo Brasil, encontramos outros fotógrafos itinerantes à procura de novos mercados. Na província do Ceará, aparece o fotógrafo irlandês de nome Frédéric Walter, em 1847, usando o daguerreótipo e se apresentando como um mágico das imagens. Enquanto no início da década de 1860, surgiu nos anúncios de jornais de Fortaleza, o nome do fotógrafo dinamarquês Nils Olsen. Ele criou fortes raízes na cidade, fundando um pequeno estúdio que, mais tarde, seria dirigido pelo seu filho brasileiro, Oscar Olsen.⁴⁸

No norte do país, um americano teria seu nome marcado nos jornais, por tirar belas fotos das paisagens do Piauí e dos seus arredores. Um outro pintor-retratista que se instalou em Belém foi o italiano Felipe Augusto Fidonza. Familiarizado com as autoridades locais, ele se destacaria pela produção do Almanaque Administrativo, Mercantil, Industrial e Informativo do Piauí, em 1867. Enquanto o fotógrafo paraense, José Tomás Sabino, ficaria famoso no exterior por expor fotografias da região amazônica nas Exposições Mundiais da Filadélfia de 1876 e de Paris em 1889. Provavelmente, ele foi o fotógrafo que tentou condensar a imagem exótica do Brasil no exterior. Entusiasmado com a procura de imagens curiosas do Brasil, José Thomas Sabino fotografou tribos nativas da região amazônica em seu habitat natural, explorando a abordagem da cultura exótica e primitiva tão em moda no ávido mercado de imagem europeu.⁴⁹

No caso de Pernambuco, a prática fotográfica, segundo as informações dos jornais da época, só ocorreu por volta de 1842. O que se pode comprovar em termos de estúdio-ateliê, foi o estabelecimento do fotógrafo estrangeiro J. Evans, instalado na Rua Nova nº 14, em 1843. No entanto, segundo as informações de Gilberto Ferrez, fotógrafo e estudioso da fotografia no Brasil, a fotografia no Recife só ganhou relevância e estética com a instalação do Estúdio de Augusto Sthal, em 1853.⁵⁰

Enfim, nesta parte, procuramos investigar, dentro dos limites, como ocorreu o surgimento da fotografia, seus agentes, suas técnicas fotográficas, a tecnologia utilizada, a sua difusão pelo mundo e, finalmente, no Brasil e no Nordeste. Assim, na próxima parte do trabalho nosso interesse pelo Recife consiste em traçar um caminho que nos revele tanto os registros visuais como o impacto da fotografia no dia-a-dia da cidade e na vida das pessoas.

...
...
...
...

A Expansão da Fotografia no Recife

Estudar a fotografia em suas múltiplas relações e contingências com a sociedade do século XIX implica recorrer a uma operação com base em análises críticas que possibilitem uma leitura da informação visual imantada na imagem fotográfica. De um modo geral, o campo das imagens no Brasil, antes do advento da máquina fotográfica, já conhecia as atividades da pintura, mas o que se destacava nesse período eram as técnicas de xilogravura e, mais tarde, a litografia como meio de reprodução de imagens. Com a chegada da fotografia, a incipiente burguesia pôde registrar seu estilo de vida. Assim, veremos a instalação dos estúdios fotográficos e a formação do mercado consumidor da fotografia na cidade do Recife.

Antes, porém, devemos estabelecer uma distinção entre os estudos da linguagem fotográfica e os estudos da fotografia e sua classificação histórica, embora, seja difícil distinguir com clareza tal fronteira, será importante acrescentarmos, à luz de nossas análises, que os estudos da linguagem fotográfica procuram refletir e analisar a imagem/foto como um sistema de organização singular, no qual, são considerados os diversos processos usados em sua produção como a técnica, os ângulos, os conteúdos, os materiais empregados, o público receptivo, o estilo, o gênero, a padronização, etc. Considerando as técnicas utilizadas pelos fotógrafos, devemos ficar atentos a concepção estética pictórica do período.

No caso do estudo da fotografia como classificação histórica, levando em consideração também o domínio da linguagem, trata-se de um delicado estudo de natureza mais profunda. Feito a ressalva,

tal estudo incide na compreensão da foto como um texto visual. Um sistema de análise visual que se estende desde a historicidade da produção da foto, a composição da cena, a codificação, decifração do conteúdo, a intencionalidade interna e externa, a categoria de registro e, finalmente, sua forma de abordagem enquanto discurso, de acordo com o filtro cultural do fotógrafo. Portanto, cabe aí, verificar que se tratar de um processo de análise e, que sob nenhuma circunstância, deve negligenciar ou mesmo sobrepor o outro. Ambos são sistemas de estudos singulares e plurais. Processos com suas dimensões particulares e genéricas conforme os propósitos em questão. Decorrente de uma escolha, uma foto é um discurso visual que se multiplica em seus significados e em seus significantes entre o criador e receptor. Uma relação complexa e polissêmica de sentidos.

Nesse aspecto, o nosso trabalho, preliminarmente, aten-se a essas proposições de ordem metodológica. A nossa abordagem tem procurado permear os dois universos sistêmicos. O que não elimina reconhecimento dos nossos, pois, a nossa intenção teórica é suscitar as implicações sociais e culturais provocadas pela fotografia na cidade do Recife entre 1860 e 1930, período compreendido como fase de consolidação da prática fotográfica na sociedade da época. Além disso, pretendemos elucidar alguns aspectos históricos da cidade correlatos a sua memória iconográfica.

É necessário lembrar e considerar que a nossa investigação, particularmente neste capítulo, se apóia em dados extraídos dos jornais, revistas, livros de estudo do período. Assim, o reconhecimento da interferência da fotografia na sociedade recifense desse período deve ser entendido, unicamente, como um recorte histórico de nossa responsabilidade. Nessa medida, reconhecemos que os seus resultados são parciais e abertos a outras inferências críticas e investigativas, correspondentes a uma possível versão histórica da cidade do Recife.

Dentro dessa discussão metodológica, sintetizemos o quadro: há um grande esforço na produção historiográfica atual para tentar

acompanhar o estado de discussão sobre a definição do que venha a ser História Social, ou mesmo História Cultural ao lugar comum. As referências desses impasses surgiram por volta de 1930, mais precisamente, com a fundação da Escola dos Annales por Mac Bloch e Lucien Febvre. Mas, foram às bases teóricas e metodológicas de alguns estudiosos como Carlos Ginsburg, Jacques Le Goff, Paul Veyne, Marc Ferro e Pierre Nora possibilitadoras de novos objetos e categorias de interpretação das recentes produções historiográficas, como a leitura de outros documentos tais como: o cinema, a fotografia, a música, entre outros.⁵¹

Escapando da tradicional historiografia factual positivista, pautada nas decisões dos “grandes vultos históricos”, nas grandes batalhas e nas diplomacias governamentais, a Escola dos Annales propôs uma história-problema que leva em conta a abertura das fontes documentais, métodos e, ainda, o alargamento dos objetos pesquisados. Nesse caso, a proposta interdisciplinar, desde então, serviria como base para a reformulação de novos problemas e, conseqüentemente, possibilitaria o desdobramento de uma Nova História.

Centrado num contínuo questionamento a respeito da prática da produção historiográfica através de um intenso intercâmbio com outras áreas do saber, o novo historiador acabou reconhecendo outras fontes documentais produzidas na modernidade, embora não seja novidade a proposta de se trabalhar com fontes escritas. No tocante as novas abordagens da escritura histórica, o teórico francês Paul Veyne no livro *Como se Escreve a História*, nos lembra que, desde o século XIX, muitos historiadores já primavam pela busca de uma história que descobrisse as marcas deixadas pelo homem ao longo do tempo. Nesse aspecto, de lá para cá, a História sofreu uma renovação tanto no que viria a ser o documento investigado, quanto aos objetivos que dele resultariam na procura dos vestígios do passado humano. Assim, novos objetos foram paulatinamente incluídos no elenco das chamadas fontes históricas.

Dentro dessas mudanças que vêm ocorrendo na produção

de teorias e metodologias da História, e, num percurso já relativamente reservado, pode-se entender que já se conhece um espaço perfeitamente aberto ao estudo da imagem na compreensão do passado. Contudo, é preciso ressaltar que a intenção do nosso trabalho sobre fotografia não vai privilegiar unicamente aspectos da abordagem Semiótica e da Sociologia, por reconhecermos os limites de tal empreendimento, mas pretendemos trabalhar a imagem fotográfica com fins, históricos de registro das mudanças e das permanências sócio-culturais desde o seu advento. Em outras palavras, oferecer um trabalho que relacione a imagem e a história como uma dimensão representativa e fragmentada da cena passada recifense entre 1840 e 1900.

Entendemos que estudar fotografia pelo viés da História sócio-cultural representa correspondê-la com seus artifícios gráficos de códigos, índices, símbolos e técnicas específicas. Trabalhar a imagem da cidade e de seus moradores é, em outras instâncias, materializar as experiências vividas e registradas pelas lembranças e memórias individuais e coletivas de uma época que já se foi. A foto, em nosso olhar investigativo, remonta trajetórias de vidas, flagrantes sensacionais, momentos públicos e situações privadas cujos hábitos, costumes e práticas sociais se apresentam como focos de mudanças e lapsos de permanências históricas específicas ao seu tempo.

A fotografia lança ao historiador um audacioso desafio: desvendar a intrincada rede de significações entre o mundo social das práticas e a mentalidade simbólica. Um universo que se formula dialeticamente a partir do homem como produtor e consumidor da fotografia em sua dimensão cultural. No entanto, para chegarmos àquilo que foi imediatamente revelado e decifrado pelo olhar do fotógrafo, há que se perceber sua relação entre a produção, o signo representativo e o lugar de sua recepção. Nesse sentido, a foto torna-se uma mensagem codificada inserida no universo cultural e, portanto, uma forma também de discurso comprometida com classes sociais, categorias, grupos e indivíduos. A cidade do Recife não é exceção da regra e certamente contém registros importantes

que revelam detalhes da sociedade dessa fase histórica.

Concebido como uma invenção técnica, o retrato/foto é indiscutivelmente um agente de comunicação, não só pelo passado visual que nos remete, mas, ainda, e fundamentalmente, pelo passado reconstituído o qual traz à tona um processo de memória recriada a partir do olhar. É um lampejo do passado que se revela através do olhar do fotógrafo e do espectador circunscrito a revelar traços fragmentados de uma época, os costumes, a moda, os hábitos, o lazer, o trabalho, o controle social e as práticas cotidianas em forma de flagrantes. Por esse ponto de vista, a imagem deixa de ser um tempo retido para se transformar num labirinto visual da cena passada, evocada como uma imagem/documento por meio da comensuração do filtro cultural do olhar do espectador. Uma rememoração visual de aspectos vitais necessários ao homem e à sua identidade (pessoal), coletiva (cidade), contínua e polissêmica de significados e sentidos históricos da modernidade.⁵²

Analisando a adesão das classes privilegiadas às práticas fotográficas, Roland Barthes escreveu em seu livro *Câmara Clara: ...o sonho da burguesia de construir sua imagem e sua imortalidade foi alcançado com a fotografia. Assim como a pintura imortalizou a imagem da nobreza anterior às revoluções liberais*.⁵³

Os pequenos e significativos anúncios e os registros de alguns aspectos sociais e culturais da cidade do Recife que veremos a seguir nos oferecem a linha de trajetória da fotografia entre a classe endinheirada e a classe popular, como um novo hábito que moldou novos costumes e outras práticas sociais.

O Recife de meados do século XIX pouco se diferenciava em suas fachadas das outras cidades do Brasil. À medida que a cidade se desenvolvia o número de jornais e revistas e outros meios de comunicação sofreram um forte impacto de renovação. Das novidades que passaram a embelezar as ruas estavam as iluminações de gás, o bonde de tração animal, as praças e as alamedas onde a tradicional família recifense usufruía seus passeios ao gosto cosmopolita e ao estilo de vida burguês.

A abertura dos jornais para uma cultura visual, depois da introdução da litografia, dos logotipos, dos desenhos e das ilustrações dos produtos anunciados, permitiu a criação de um setor responsável diretamente por esta área de trabalho, o setor gráfico publicitário. Aos poucos a fotografia foi inserida na área de propaganda de acordo com a evolução técnica no mundo gráfico.

Nessa linha eufórica dos anúncios publicados em jornais, a cidade do Recife também aderiu a tal prática comercial. Contudo, convém lembrar que o Recife já tinha uma tradição de um meio de imagem visual que se destacava na imprensa da época: a charge.

Algumas crônicas publicadas nos jornais da cidade do Recife comentam que, por ser a fotografia produzida no “aqui e agora”, ela acabava encantando a todos os observadores locais como uma apresentação de um mágico e não a de uma técnica manipulada. Parecia desconcertante quando a mágica aos poucos se desfazia à medida que o seu resultado final, a foto, se revelava de forma artesanal.

Com muita precisão, o cronista nos fala do ritual antes, durante e posteriormente ao ato de tirar fotografias desse itinerante. Na certa, tratava-se de outro retratista de fora da cidade do Recife. De qualquer forma, a tecnologia reprodutiva era a mesma utilizada por todos os retratistas andarilhos. Aliás, um aspecto que deve ser compreendido também dentro do quadro da concorrência profissional dessa época, uma vez que os grandes fotógrafos se restringiam a órbita profissional dos seus estúdios localizados nas principais ruas comerciais do centro da cidade.

Com relação às técnicas de reprodução fotográfica utilizada pelos fotógrafos pioneiros elas eram precárias e artesanais. Hoje sabemos que, envolto à sua câmara-escura, câmara-laboratório, os fotógrafos itinerantes utilizavam o papel-fotográfico submergindo-o no revelador e fixador para depois limpá-lo com o hiposulfito. O tempo de retratos para que as fotos secassem era o de cinco a dez minutos. Na época muitos usavam a placa de vidro como suporte para o negativo, substituindo-a, logo em seguida, pelo papel fotográfico.

Tratava-se de uma técnica simples, mas bastante criativa.

10. Fotografia do Recife –1850



Por meio de nossas investigações, entendemos que esses agentes fotográficos foram os verdadeiros responsáveis pela difusão da fotografia no meio das camadas humildes. Seus preços variavam entre 6\$000 e 8\$000 Réis, enquanto um fotógrafo da capital, no seu estúdio, cobrava em torno de 18\$000 a 35\$000 Réis. Quanto à técnica, não se tratava de algo especial, mas de uma situação improvisada e produtos comprados nas lojas comerciais do ramo. Muitos desses retratistas eram analfabetos e emergentes do mesmo meio desfavorecido dos seus clientes.⁵⁵

A chegada dos fotógrafos estrangeiros possibilitou a expansão do mercado das imagens. Fotos de várias partes da cidade e de outras instâncias sociais foram tiradas no interesse comercial. Esses fotógrafos traziam seus instrumentos e suas técnicas de fotografia e revelação. Muitos deles desenvolveram outras técnicas de reprodução, a fim de baratear os custos de suas produções locais.

As cidades do mundo ocidental sempre foram alvo para que os artistas registrassem as imagens, eram cartógrafos, desenhistas, pintores, retratistas e fotógrafos. Há inúmeras paisagens panorâmicas de cidades que antecedem a modernidade. O advento da fotografia ampliou de forma considerável a procura por esse tipo de imagem.

A fotografia que mostra a cena de uma parte da cidade do Recife foi tirada por volta de 1850 pelo americano Charles Forest. Em sua imagem se podem ver partes do rio Beberibe, casarios e a uma ponte de ferro. Trata-se de uma fotografia tirada na técnica ferrótipo. Gilberto Freyre, no livro *A Presença dos Ingleses no Brasil*, registra que, por volta de 1844, aparece no Recife – americano chamado Charles Forest Fredricks, com o espírito empresarial que monta seu estúdio fotográfico na Rua Nova. As nossas investigações indicam não ter havia outros fotógrafos antes de sua chegada, mas, é o anúncio do Diário de Pernambuco de 30 de dezembro de 1845 que confirma a montagem do seu estúdio no centro do Recife:

“DAGUERREÓTIPO”.

*O retratista no Aterro da Boa Vista, sobrado n° 10,
Avisa ao respeitável público que tem chegado as
mais ricas caixas, casulos, carteiras, charuteiras,
que podem colocar retratos de qualquer tamanho*

Há importantes elementos que nos chamam atenção neste anúncio: o tipo de serviço oferecido e a sua disponibilidade como prestador de serviços. O pequeno anúncio cuida em oferecer serviços de reprodução de retratos em objetos de adornos e pessoais. Naturalmente, compreende-se que se trata de um profissional, o qual, além de dominar a prática fotográfica, entendia perfeitamente o valor da fotografia no âmbito doméstico como parte do acervo da

memória familiar.

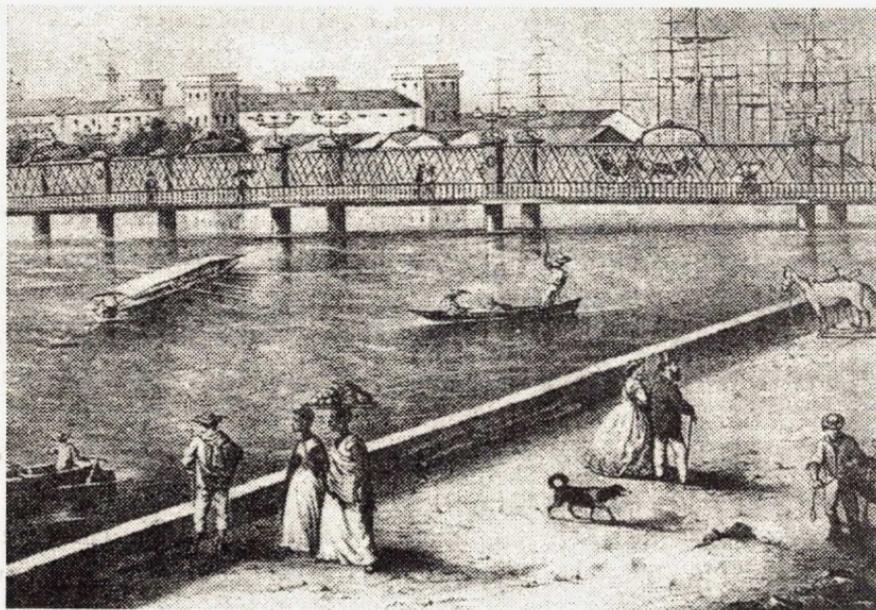
Com relação ao serviço de fotografias coloridas, trata-se de uma técnica de retocar o retrato por meio da pintura. Outros fotógrafos como Lettarde e Cincinato Mavigner eram frequentemente citados no Diário de Pernambuco entre 1951 e 1952, como artistas “perfeccionistas” da arte fotográfica e da pintura. Suas imagens retratavam acervos pitorescos e curiosidades da população e da cidade do Recife.

Outra atividade que se foi se desenvolvendo no centro do Recife era o estúdio de pinturas especializadas em xilogravuras. Uma técnica que também foi trazida pelos artistas estrangeiros. Logo após a sua instalação, descobrimos que muitos desses desenhistas passaram a pintar cenas corriqueiras da cidade com o interesse de expandir o mercado das imagens panorâmicas do Recife.

Essas imagens panorâmicas também envolviam situações corriqueiras da sociedade. É interessante ressaltar que os ritos da sociabilidade dos novos costumes e hábitos burgueses chegaram à cidade do Recife na da segunda metade do século XIX e o início do século XX. Dentre os novos hábitos urbanos incorporados pela população recifense estava o passeio público. Nas margens dos rios, nas alamedas, praças e chafarizes, os transeuntes flanadores se faziam presentes ao lado dos amigos e familiares. O jornal do tipo periódico chamado Cri-Cri destaca os finais de semanas animados pelas bandas principais dos pontos do centro do Recife.⁵⁶

A idéia de se especializar em cenas panorâmicas de cidades começou na Europa e se espalhou rapidamente pelas grandes cidades do mundo. A cena dessa gravura nos mostra traços nítidos da estética européia. O formato do quadro, o passeio público e a leveza e harmonia do desenho nos indicam que, o pintor oferecia seus serviços com finalidades comerciais. As nossas investigações apontam que nas últimas décadas do século XIX, havia no Recife um número expressivo de fotógrafos e pintores que vendiam cenas visuais do Recife com os marcos referenciais conhecidos: rios, pontes e casarios.

11. Gravura de cenas recifenses - Luíz Schappriz - do final do século XIX



Apesar do mercado de imagens visuais, nessa época, já estar consolidado a frequência de pequenos anúncios nos jornais oferecendo os serviços dos fotógrafos só vai ganhar espaço permanente por volta da década de 1860. Um pequeno anúncio no Diário de Pernambuco de 1862 demonstra essa questão:

*Diretamente da Europa para o Recife.
Daguerreótipo de todas as formas.
Barato e de bom gosto. Últimas semanas*

Com o intuito de preparar o espaço à atuação desses profissionais da imagem podemos verificar que esse pequeno anúncio repetiu-se por todo ano corrente. Como podemos ver, a ocorrência desse tipo de propaganda resultava de um truque mercadológico de promoção. O mesmo anúncio percorreu ainda o ano de 1863. Podemos verificar

que este anúncio se refere, também, a exposição de um profissional devidamente instalado, e com plenas condições em divulgar apelos comerciais ao gosto do público.

Dentre os fotógrafos mais conhecidos merece destaque o alemão Alberto Henschel, que instalou seu ateliê/estúdio entre 1867 e 1881, na Rua Barão da Vitória, nº 52, conforme o Diário de Pernambuco do mesmo período. No início da década de 1880 também se instalaria na Rua Barão da Vitória, nº 65, outro fotógrafo estrangeiro, Alfredo Buscable, com o seguinte anúncio publicado no jornal do Recife de 22 de fevereiro de 1885:

*Daguerreótipo Alfredo Buscable
Antiguidade compra-se objetos.
antigos como pratos, cadeiras de
solas, vasos e candelabros de bronze,
pinturas e qualquer objeto artístico...*

Este ponto impõe uma questão relevante a nossa investigação, a prática ainda não consolidada do fotógrafo como profissão e meio de vida. Descobrimos que a prática fotográfica era uma atividade comercial aliada a outras formas de se ganhar dinheiro. O anúncio nos mostra que, além de fotógrafo, tratava-se também de um antiquário e que a fotografia era uma das formas de complementar a sua renda. É fácil de entender tal implicação, pois, os retratos da época eram artefatos caros e direcionados às classes superiores. Não havia, de fato, um mercado capaz de assegurar como meio de vida alguns profissionais locais nesta incipiente atividade.

No mesmo compasso do mercado de imagens de outras cidades, os retratos produzidos no Recife custavam em média 14\$000 a 7\$000 Réis. O que era uma quantia significativa para os padrões de renda da população recifense da época. Daí a associação dos retratistas adotarem outras atividades como a pintura, oficinas de molduras, antiquários, relojoeiros, mágicas, prestidigitação circense,

etc. Isso não implicou o sucesso de alguns retratistas da época, sobretudo os estrangeiros. Por outro lado, muitos gozavam de boa reputação profissional entre os seus consumidores; alguns chegaram a acompanhar autoridades em suas viagens e recepções públicas.

O professor Boris Kossoy, no seu livro *A Expansão da Fotografia no Brasil do século XIX*, reforça a informação de que, por volta de 1850 a 1870, muitos retratistas desenvolveram outras atividades como relojoeiro, ferreiro, sapateiro, dentista, artista, e outras funções populares. Muitos trocavam seus trabalhos fotográficos por produtos e gêneros alimentícios, vestuários e calçados. E ainda havia o peso da concorrência, segundo suas pesquisas, havia no Rio de Janeiro, entre 1860 e 1863, próximo de 36 estúdios anunciando seus serviços. Enquanto que por volta de 1888 a 1930, no Recife, pudemos verificar que havia, aproximadamente, 31 estúdios, conforme os anúncios publicados no mesmo período. Levando em conta, apenas, aqueles que publicavam seus anúncios. Propaganda como esta, publicada no Diário de Pernambuco de agosto de 1874, nos dão a dimensão do nível de implicação da atividade fotográfica:

Francisco Labadie

*O único retratista habilitado até hoje
para fazer os afamados e inalteráveis
retratos a carvão ... Retratos a domicílio
como seja: defuntos, doentes, casas de
campo, etc. etc., vistas da cidade e
arrabaldes ...*

Atento aos anúncios, percebe-se as evidências de que a concorrência entre os fotógrafos ficava cada vez mais acirrada devida avanço tecnológico e o tipo de serviço externo e interno que eles podiam oferecer a clientela. Quanto mais moderno fosse o equipamento do fotografo maior seria seu êxito frente ao público. Vale ressaltar que os retratos tirados nos estúdios exigiam paciência e tempo do fotografado, mediante a técnica precária oferecida pelos

fotógrafos. Neste anúncio podemos destacar a fotografia articulando algumas práticas sociais que antes estavam reservadas aos pintores, pois, o atendimento em domicílio pressupunha de imediato tratar-se de câmeras adaptadas e de fácil manuseio. Outro ponto interessante do anúncio é o serviço de fotografar pessoas mortas que o retratista oferece a sua clientela.

Ainda no tocante à prática de fotografar pessoas mortas, entendemos que tal imagem-recordação buscava representar, consolar e familiarizar a morte e o choque da perda no meio doméstico. A fotografia do morto articula um breve espaço ficcional saudosista de convivência e a vivência cotidiana. Da mesma forma, a foto remete a um separar espaço e tempo vivenciado entre o morto e os vivos que reservaram sua imagem a um quase retorno ao passado.

Neste caso, a fotografia do morto provocava reações afetivas em um labirinto de empatia aos familiares e amigos. Era como se o silêncio e a mobilidade se eternizassem por fortes vínculos afetivos e, ao mesmo tempo, o ente querido fosse evocado no olhar daqueles que sentiriam o peso da perda. Assim, a fotografia do morto tornava-se uma recordação dos que olhavam as fotografias como fonte de recordações e saudades.⁵⁷

A outra penetração das práticas fotográficas no tecido social recifense foi o serviço fotográfico nas comemorações festivas do âmbito doméstico e público. As festas de aniversário, os saraus, os casamentos e as casas de lazer familiar foram inúmeras vezes fotografadas. À medida que a fotografia sofria um avanço tecnológico qualitativo, mais se ampliavam os seus serviços, fato registrado através dos anúncios do Diário de Pernambuco durante o ano de 1867.

Com certeza, a revolução da reprodutibilidade técnica na área fotográfica, ocorrida nos anos de 1860, transformou e criou novos hábitos e costumes. Sua evolução possibilitou a saída dos fotógrafos dos seus estúdios e ateliês à procura de novos clientes. Naturalmente, os serviços mais baratos e mais rápidos possibilitaram o uso da fotografia familiar a outros extratos sociais. Nos anúncios de jornais que os fotógrafos publicaram podemos verificar que o

hábito da fotografia destinada ao álbum de memória se consolidou rapidamente nas décadas seguintes. Vejamos mais um exemplo no Diário de Pernambuco de setembro de 1890:

Retratos relâmpagos
... Não deixe suas lembranças vagas
sumirem da cabeça ... convide-nos para
pousar nos nossos retratos para sempre
... Convide-nos para sua festa, batizado,
casamento...

De baixo custo e de fácil manuseio o *Portraits* viraram mania. Era comum o hábito de se presentear entre os membros da sociedade local com pequenos retratos em estojos luxuosos como preciosas jóias pessoais. A Fundação Joaquim Nabuco mantém, ainda hoje, na coleção Francisco Rodrigues, inúmeros *carte de visite* oferecidos e trocados entre familiares.

Levando em consideração a rica variedade de imagens com as quais nos deparamos e as imagens que veremos daqui por diante, podemos destacar três tipos de composição visual: imagens panorâmicas de cidades, imagens de famílias e imagens de pessoas. Outro fator que descobrimos nas imagens das pinturas, *desenhos* e gravuras foi que a fotografia, dentro dos seus limites técnicos, seguiu os mesmos itinerários temáticos. Nas fotografias panorâmicas de cidades encontramos também elementos da composição pictórica que se expressam num tratamento que valoriza o marcos patrimonial e as belezas naturais, as quais, mais tarde, seriam reconhecidas como a imagem identitária das cidades. Aspecto que ainda voltaremos a discutir.

Nesse *carte de visite* podemos ver o quanto à fotografia penetrou na vida privada. Produto da era dos inventos técnicos, a fotografia passou a acompanhar o dia-a-dia das pessoas. No que se refere ao aparecimento de novos hábitos, a fotografia passou a registrar as

comemorações e as festas burguesas. O *carte de visite* da formatura de Freitas Guimarães nos mostra como os retratos fotográficos se distanciou da pintura, no que se refere aos registros de cenas do cotidiano.

Mesmo com a crescente consolidação do hábito de fotografar, não é possível precisar o número exato de fotógrafos instalados na cidade do Recife, pois nos dados investigados, só podemos detectar um pouco mais de trinta profissionais que anunciavam seus serviços nos dois grandes jornais: *Diário de Pernambuco* e o *Jornal do Recife* entre 1888 e 1930. Entretanto, verificamos que muitos não anunciavam seus serviços devido ao alto preço dos classificados, outros profissionais já estavam organizados em um tipo de associação que descobrimos em um pequeno anúncio do *Jornal Diário de Pernambuco* de janeiro de 1880.

12. Fotografia de Formatura de Freitas Guimarães:



No caso das imagens fotográficas de pessoas, os fotógrafos, muitos deles eram pintores, e mantiveram a composição estética peculiar das pinturas-retratos. Nas imagens desses fotógrafos encontramos uma série de elementos da cena visual que foram tratados nos planos médios e primeiríssimos. Nesses casos, a imagem revela uma ampla profundidade, graças ao controle da luminosidade, e ao mesmo tempo, revela o olhar frontal dos fotografados. Os pintores, por sua vez, também utilizaram a fotografia como ponto de suporte dos seus trabalhos. Nos anúncios de jornais da época descobrimos que a técnica de retrato-pintura era oferecida pelos pintores à clientela recifense.

Acompanhando o ritmo das constantes mudanças tecnológicas e livres dos pesados materiais e agraciados pelas novas técnicas de reprodução, muitos retratistas começaram a prestar serviços próximos de suas clientelas: nas portas de fábricas, ruas comerciais, residências e até praças públicas.⁵⁸

Na cidade ou no interior, os retratistas eram conhecidos pela sua mobilidade à procura dos clientes. Não importava a distância a percorrer. Diante de uma incipiente burguesia urbana e ao crescimento ocupacional nas classes médias, com os profissionais liberais, artesãos, pequenos comerciantes, taverneiros, vendedores, funcionários públicos, vendeiros, donos de escravos de ganhos, mascateiros, padeiros, entre outras, atividades, na cidade do Recife, com 120 mil habitantes em 1874, os profissionais itinerantes passaram a oferecer serviços fotográficos em todos os arredores e instâncias sociais.

Como se vê, os retratos dos álbuns apresentados dessa forma transformaram-se em um artigo de uso particular. É interessante perceber que a cartomania, como era chamado, na época, o hábito de troca de fotografias, e o álbum de família deu um novo sentido à palavra lembrança e, conseqüentemente, à palavra saudade.⁵⁹ Entendemos que a foto, neste caso, interpenetrou no campo da sensibilidade através da sua capacidade de registro/imagem.

12. Fotografia de um Álbum de Família

Nome do pagador do Álbum de família, de Luiz Reis, 1860.

Nome do pagador do Álbum de família, de Luiz Reis, 1860.



Nesse sentido, aproximava o morto, o amado, o amigo, o filho, o casal, todos ligados afetivamente pela rememoração imagética dos que já se foram e dos que estavam distantes. Certamente a fotografia não trazia de volta os que estavam ausentes, mas recriava a sensação de proximidade. O hábito dessas práticas tornou-se permanente no tempo e no espaço a partir da criação do álbum de família. O certo é que a virtualidade estética dos retratos do final do século XIX ganhou seu próprio livro visual, o Álbum de recordações de famílias. Foi nesses livros visuais que uma época de vivência pode ser preservada até os nossos dias.

A fotografia registrou os olhares e as lembranças, perpetuou tradições, refez sentimentos, acalmou saudades, alimentou sonhos, criou e redimiu anseios e angústia narcísea da memória visual moderna. Desse modo, podemos reconhecer que a chegada da fotografia na cidade do Recife possibilitou a introdução de novos costumes, novos hábitos e novos comportamentos.

Assim, diante do que já argumentamos, é interessante considerar legitimamente a fotografia como uma forma de escrita visual. É

importante destacar que, alguns estudiosos, como Roland Barthes e Jacques Aumont, empregaram o termo “escrita visual” como um modelo de representação da cena passada. Entendemos a fotografia como um dos processos de técnica e de registro do passado que precisa ser decifrado. Para nós, o termo registro não se vincula diretamente à questão do registro-testemunha propriamente dito do flagrante da fotografia, mas à conservação desse momento, sua reprodução e posteriormente sua decifração, pois, acreditamos que o silêncio da imobilidade, subjacente à fotografia, justifica a busca de meios para empreitarmos uma investigação mais detida e frontal.

A foto-imagem, na verdade, só se revela no momento do olhar do observador e do seu filtro cultural. Esta é uma característica essencial contida nas imagens iconográficas desde os desenhos pré-históricos aos nossos dias. Quer dizer, elas não falam por si, como querem alguns estudiosos, mas subordinadas a primados paradigmáticos.

Notas Bibliográficas da I Parte

- 1 – BAZIN, André. *O Cinema. Ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 39 – 42.
- 2 – KOSSOY, Boris. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editora, 1999, p. 38-42.
- 3 - BUSSELLE, Michael. *Tudo Sobre Fotografia*. São Paulo: Pioneira, 1998, p. 30 - 32.
- 4- TAF, Robert. *Photography Social History*. New York: Dover, 1974, p. 19.
- 5- LE GOFF, Jacques e Nora Pierre. *História: Novas Abordagens*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976, p. 59.
- 6- SCHARF, Aaron. *Arte e Fotografia*. Rio de Janeiro: Imago, 1997, p.56.
- 7 – LEINER, Sheila. *A Arte no Seu Tempo*. São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 28.
- 8 – ABRIEGO, Júlio G. *A Fotografia como Cena do Mundo*. Lisboa: Sacramento, 1997, p. 79-81.
- 9 – BUSSELE, Michael. Op. Cit. p. 31
- 10- DE PAZ, Alfredo. *História Gráfica de La Fotografia* Barcelona: Omega, 1978, p. 43.
- 11- LEINER, Sheila. Op. Cit. P. 66-69.

- 12 – FREUND, Gisela. *La Fotografia como documento social*. Barcelona: Gustavo Gilles, 1978, p. 102 – 106.
- 13 – BUSSELE, Michael. Op. Cit. p. 33.
- 14 – SCHARF, Aaron. *Arte e Fotografia*. Torino: Ed. Einaud, 1979, p. 65-68.
- 15 – SETTE, Mário. *Arruar. História Pitoresca do Recife Antigo*. Secretaria de Educação e Cultura, 1978, p. 59.
- 16- DANIEL, Patrick. *Early Photography*. London: Academy, 1978, p. 72
- 17 – HEDGECD, John. *A fotografia: Realismo e Ilusão*. São Paulo: Contexto, 1989, p. 129.
- 18- BARTHES, Roland. *A Câmara Clara. Notas Sobre Fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, P. 18.
- 19- JIEFREY, Ian. *Photography: Concise History*. New York: Oxforde University Press, 1981. p. 120-122.
- 20 – BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas Vol. III*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 103.
- 21 – MADDOW, Bem. *A Narrativa Histórica da Fotografia*. Rio de Janeiro: pinakotéka, 1989, . 1.
- 22 – BARTHES, Roland. *A Câmara Clara. Notas sobre Fotografias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 22.
- 23 – LEINER, Sheila. Op. Cit., p. 121.

- 24 – SAGNE, Jean. *O Velho Ateliê Fotográfico*. São Paulo: Martins Fontes, 1988, p. 69 – 77.
- 25 – SAGNER, Jean. *A Idéia da Fotografia como Obra de Arte*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1998, p. 96.
- 26 – LEVY, Carlos Maciel. *O Grupo Grimm: Paisagismo no Brasil do Século XIX*. Rio de Janeiro Pinakothek, 1980, p. 17.
- 27 – A. KUBRUSLY. *O que é Fotografia*. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 37-40.
- 28- PAULA ARAÚJO, Vicente. *A Bella Epoque do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 39 – 40.
- 29 – CRISTINA, Tereza D. *Coleção de Fotografia do Imperador*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1968, p. 33.
- 30 – VASQUEZ, Pedro. *D. Pedro II e a Fotografia*. Rio de Janeiro: Internacional de Seguros, s/d, p. 83.
- 31 – FERREZ, Gilberto. *A Fotografia no Brasil – 1840 -1900*. Rio de Janeiro: Mec/Sphan/Pró-memória, 1985, p. 44.
- 32 – ZANINI, Walter. *História geral da Arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 1983, p. 45.
- 33 – CAMPOFIORITO, Quirino. *História da Pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Pinakotéka, 1983, p. 92-93.
- 34 – DORSSON, H. Desse. *A Fotografia e a América*. Rio de Janeiro: Imago, 1997, p. 51.

- 35 – FERREZ, Gilberto. Op. Cit. p. 13.
- 36 – MORERA LEITE, Miriam. *Retratos de Famílias São Paulo*: Edusp, 1992, p. 51.
- 37 – FERREZ, Gilberto. Op. Cit. p. 73 – 79.
- 38 – ZANNI, Walter. Op. Cit. p. 33.
- 39 – FABRIS, Annateresa. *Fotografia: Usos e Funções no Século XIX*. São Paulo:Edusp, 1998, p. 62 – 63.
- 40 – IDEM. p. 86.
- 41 – FERREZ, Gilberto. Op. Cit. p. 12.
- 42 – KOSSOY, Boris. *A Expansão da Fotografia no Brasil – Século XIX*. São Paulo:Funarte, 1980, p. 20 – 21.
- 43 – FABRIS, Anna Tereza. Op. Cit., p. 67 – 69.
- 44– KOSSOY, Boris. *Hercule Florence – 1833: A Descoberta Isolada da Fotografia no Brasil*. São Paulo: Faculdade de Comunicação Social Anhembi, 1977.
- 45- IDEM. p.44.
- 46 – FERREZ, Gilberto. Op. Cit., p.13 – 14.
- 47 – BELA FELDMAN-BIANCO, Miriam L. Moreira Leite (orgs.) *O Desafio da Imagem: fotografia, Iconografia e Vídeo nas Ciências Sociais*. Campinas: Papyrus, 1998, p. 54-56.

- 48 – FERREZ, Gilberto. *A Fotografia no Brasil – 1840 – 1900*. Rio de Janeiro:Funarte, 1985. p. 146.
- 49 – PAULA ARAÚJO, Vicente. Op. Cit, p. 212.
- 50 – FERRAZ, Mac. *O Álbum da Avenida Central*. Rio de Janeiro: João Fortes, 1982, p. 26.
- 51- LE GOFF, Jacque e NORA Pierre. Op. Cit. p. 189.
- 52- SONTANG, Susan. *Ensaio Sobre a Fotografia*. São Paulo: Arbor, 1981, p. 49.
- 53- BARTHES, Roland. Op. Cit. p. 53-55.
54. RIBEIRO, Solon. *Lambe-Lambe: Pequena História da Fotografia Popular*. Fortaleza: Imprensa Universitária, 1999, p. 22.
55. HEDGECD, John. Op. Cit. p. 78.
56. ANDRADE, Manuel Correia de. *O Processo de Ocupação do Espaço Regional do Nordeste*. Recife: MINTER/SUDENE, 1975, p. 67.
57. SONTAG, Susan. Op. Cit. p. 59.
58. RIBEIRO, Solon. Op. Cit. P. 38.
59. SONTAG, Susan. Op. Cit. p. 70.

As Imagens Visuais da Cidade do Recife

Nesta segunda parte, a nossa investigação procurou rastrear algumas pinturas, desenhos e fotografias que registraram aspectos visuais da História da cidade do Recife. No primeiro capítulo, investigamos a origem da identidade visual da cidade, por meio de algumas pinturas que retratam as vistas panorâmicas, cujas práticas possibilitaram a criação de um imaginário visual que se tornou responsável pelo cartão-postal do Recife atual com seus rios e pontes. No segundo capítulo, procuramos elucidar como a fotografia panorâmica, em busca de um olhar urbano cosmopolita, registrou as mudanças infra-estruturais da cidade, através de suas frequentes reformas de modernização entre o final do século XIX e o início do século XX.

A Trama e o Enredo de uma Identidade Visual

De um modo geral, a interpretação das imagens, seja pintura ou fotografia, é extremamente complexa. Não podemos separá-la da ação em que ela foi produzida, nem ignorar a sua imanência visual. A fotografia, o desenho, a gravura, a pintura se mostram como uma imagem-ato, um conjunto de domínios correspondentes a um saber técnico e a um sentido estético previamente conhecido. Uma ação que não se redime apenas ao gesto do artista-fotógrafo, mas também ao filtro cultural, no qual se inserem índices sensoriais de gosto, mercado, função, propósito e por último, as noções pictóricas estética da época.⁰¹

No que se relaciona a fotografia identitária de cidades, esta parte do trabalho tem o objetivo de revisitar a origem da identidade visual da cidade do Recife resultante na imagem cartão-postal tal qual conhecemos hoje. Os testemunhos iniciais dos registros foram algumas pinturas do período colonial e fotografias do final do século XIX tiradas por retratistas locais. O propósito é oferecer uma narrativa acompanhada de um conjunto de informações visuais, cujas representações possibilitem a elucidação de alguns fragmentos da memória da cidade.

Nessa perspectiva, procuramos estreitar os vínculos de uma abordagem que pudesse colaborar com a memória visual da cidade do Recife. Considerando esse aspecto, convém lembrar que não travaremos o combate teórico sobre o que é *moderno* e o que é *antigos como pólos* antagônicos, mas como polaridades interativas. Intercensões as quais as imagens fotográficas retrataram de acordo com as *mudanças* de natureza infra-estruturais e algumas *permanências* na ordem social.

Considerando as implicações conceituais e as formas de abordagem que serão levantadas daqui por diante, denominamos *identidade visual* ou *imagética identitária visual* as iconografias referentes aos principais marcos infraestruturais que, mais tarde, se transformaram em marcos patrimoniais da cidade do Recife, como os casarios, as pontes, os rios e outros aspectos que foram selecionados e descritos através de atividades artísticas e literárias ao longo do tempo.

No caso da cidade do Recife, em algumas imagens se pode ver as representações dos sucessivos projetos de modernização que a cidade sofreu, muitos dos quais puseram abaixo *antigos* e importantes patrimônios arquitetônicos como prédios coloniais, fachadas de arcos, inúmeras ruas estreitas, praças arborizadas, chafarizes populares, cortiços populares, luxuosos casarios, sobrados centenários, casas de banho e velhas pontes copiadas da Europa, para dar lugar ao *moderno*. Ao nos depararmos com os retratos dessas reformas, descobrimos que, indiferentes aos interesses da classe mais humilde, as mudanças que a cidade sofreu, ao longo do século XIX e o começo do século XX, estavam em sintonia com as reformas que ocorriam simultaneamente nas grandes cidades brasileiras.

No tocante à sensibilidade, as imagens da cidade revelaram como, no enredo do dia-a-dia, foram criados os elementos poéticos, crônicos e literários do imaginário social, por meio das quais a identidade visual do Recife foi transformada em cartão-postal. Imagens inspiradas por pintores, desenhistas, cartógrafos, poetas, escritores, historiadores, músicos, fotógrafos e que, ao longo do tempo, criaram a versão popular conhecida como a Veneza brasileira.

Mais do que no passado, hoje, as histórias de cidades se multiplicam e ganham relevância nos espaços acadêmicos. Suas transformações sociais e políticas, suas fronteiras étnicas, seus territórios espaciais, suas condições climáticas e religiosas ocupam um valioso espaço no âmbito da História Social.

A marca historiográfica da modernidade traz como relevo a idéia de cidade sendo uma extensão inspirada na aventura e nos

desejos de atingir a humanização. Embora na antiguidade clássica os gregos já soubessem que as suas *polis* estavam mais próximas do seu coração do que cabia no espaço físico do Mar Egeu, as cidades antigas assumiram o território da face identitária.² “Não pertencer a Atenas ou Roma”, pensava um romano e um helênico, significava “não ser nada”, “pertencer ao mundo bárbaro”. Na obra de Italo Calvino “*As Cidades Invisíveis*”, ele argumenta: “... a urbanização emerge como moradia dos homens, espaço da vida, com as vielas dos acertos e dos equívocos”. Segundo o autor, viver na cidade moderna é saber que os sonhos começam e se esgota em cada esquina e cada rua espalhada pelo mundo.³

Enquanto Italo Calvino considera que as cidades são resultados das tramas e dos desejos, os quais, mais tarde, se transformarão em efêmeras recordações, ou memórias históricas, para Marshall Berman, o tema cidade inspira uma cumplicidade unívoca entre a vivência e a memória: “... Nesse aspecto, é vivendo nas cidades onde todos os homens depositam, de alguma forma, as esperanças e buscam suas felicidades, por isso, elas se tornam múltiplas de significados e sentidos na memória de cada um”.⁴

Nesse aspecto, o projeto de modernização implantado na cidade do Recife não foi diferente do que acontece com as outras cidades brasileiras. Contudo, o Recife teve a sua imagem marcada por sua gente, sua arquitetura e suas paisagens naturais. Embora sejam variáveis as suas faces, ainda assim, a cidade tem uma imagem visual que se particularizou. O Recife ficou marcado por uma imagem simbólica, cujas ilhas, rios e pontes lhe fazem reconhecível ao longo do tempo. Diante desse patrimônio visual, são diferentes os olhares, são infinitas as abordagens, são contraditórias as formas em que o Recife se revela.

As cidades têm suas histórias, muitas vezes, tratadas como versões modernas ou tradicionais. Muitos historiadores, artistas, romancistas e intelectuais descreveram o Recife sendo o palco das idéias liberais, revolucionárias e separatistas. Alguns até citaram seu nome como a cidade do berço da “nacionalidade”, baluarte da resistência contra os estrangeiros. Na historiografia da cidade, podem-

se ler histórias que falam de senhores de engenho como homens do bem e do mal e de homens fortes, pelos quais os inimigos eram sempre apontados como estranhos (o índio, o africano, o português, o inglês, o francês, o holandês, enfim, os outros). Há também histórias de encantos e pelejas invisíveis, lamentos e saudades de uma Belle Époque. Em muitas dessas histórias se oculta o passado da tradição patriarcal, pautada na monocultura de exportação, a mão-de-obra cativa, o latifúndio, os projetos de modernização imposta de forma arbitrária, à exploração dos escravos, os massacres dos índios e os intermináveis conflitos de terras. Muitas dessas histórias são saudosistas e escondem a indiferença das elites em relação ao homem do povo.

Esses múltiplos acontecimentos geraram, dentro e fora do círculo acadêmico, leituras críticas que descobriram novos olhares. Investigações que desvendaram e revelaram os discursos responsáveis por estratégias de privilégios políticos, a manutenção de cargos importantes, a partilhas de orçamentos públicos, acordos econômicos setoriais, o aparecimento de heróis e mitos locais. Mas, contudo, surgiram novas escrituras críticas a desmistificar e revelar as formas de lutas das elites, o medo das perdas políticas, imagens asseguradas nos espaços produtivos de suas fronteiras.

Sabemos que a história de uma cidade não resulta, apenas, da diversidade de narrativas onde as práticas discursivas e as memórias se delinearam em prerrogativas locais. A história de uma cidade também se apresenta como um produto de experiências e contradições num campo aberto de intrigas, cujas forças conflitantes lutam pela posse dos seus discursos como forma de “verdades” plenas. Gilberto Freyre, José Lins do Rego e outros recifenses criaram e reforçaram a imagética do discurso regionalista que, por sua vez, também ganhou sua versão historiográfica. Nesse aspecto, as imagens que selecionamos da cidade do Recife também não estão desterritorializadas desta questão, embora os retratistas locais procurassem fotografar e associar os cenários e as pessoas da cidade a panoramas metropolitanos e cosmopolitas burgueses.⁵

A discussão do que é moderno e do que é regional para uma narrativa preocupada com a imagem-memória do Recife nos fez descobrir outros olhares e outras versões do tema História e Cidade. Sobre isso, a produção do discurso voltado ao esforço de construção da identidade visual das cidades modernas, provinha das atividades que atuavam no campo da sensibilidade, como a pintura paisagista, a poesia, a crônica, a prosa e outras linguagens artísticas. Nesse sentido, artistas, literatos, publicistas e homens das mais variadas atividades públicas, preocupados com a narrativa histórica da fundação de suas cidades, a beleza plástica, a identificação cultural e a precisão verossímil, acabaram por forjar e construir a imagem de alguns patrimônios e painéis arquitetônicos como identidade reconhecível das grandes cidades ocidentais.⁹⁶

Algumas imagens serviram muito bem a essa função e a outros imperativos. O exemplo disso, a torre Eiffel de Paris não marca simplesmente a identidade visual da cidade, mas também a sua inscrição no ideário da Ordem e do Progresso. Ela foi construída a fim de receber os visitantes da Grande Feira Universal de Inventos. Desse modo, sua construção imponente se inseriu, primeiro no imaginário visual dos seus habitantes, depois possibilitou uma postura patrimonial identitária da cidade. A imagem grandiosa da torre, pintada e fotografada, encantou tanto os seus moradores a ponto de apelarem às autoridades para que a torre não fosse desmontada após o encerramento da Feira Mundial.⁹⁷ Coube também à produção dos seus artistas garantirem sua criação/recriação permanente, o qual estava inserido a ideologia da conquista material e triunfante da sociedade burguesa francesa da época.

No que diz respeito à questão da identidade visual, os aspectos arquitetônicos, frutos da modernização infra-estrutural, cuidaram ainda de ajudar na criação das imagens cartão-postal de algumas cidades do Ocidente. Edifícios modernos, alamedas arborizadas, jardins decorados, igrejas medievais, torres iluminadas, pontes grandiosas, rios famosos e até construções patrimoniais foram retratadas pelos artistas e intelectuais, a fim de estabelecer uma face que diferenciasse

suas cidades das demais. O Cristo Redentor, a Estátua da Liberdade, a Torre do Tombo entre outras construções assumiram a identidade visual de suas respectivas cidades. A percepção visual criadora das imagens símbolos das cidades ocorreu com as atividades da pintura paisagista, mais tarde coube à fotografia assumir o papel.

A crise da pintura de paisagística popular no mercado das imagens só ocorreu à medida que as pessoas tiveram contato com a fotografia. Eventualmente, alguns pintores dessa temática se destacaram ainda no final do século XIX.⁸ Para tanto, muitos jornais já comentavam o desaparecimento dos pintores que trabalhavam nas praças e ruas movimentadas da cidade, pintando cenários de ruas, rios, pontes e rostos de pessoas a baixo custo. O fenômeno dessa crise foi registrado no Diário de Pernambuco de março de 1862, no qual um pequeno anúncio traz o apelo comercial do pintor:

“...Pinta-se com perfeição retratos e cenários de cidades familiares a preço justo...de excelente tamanho... Estamos de partida do Recife”

Apesar de anúncios como esses se tornarem freqüentes, a cidade não perdeu definitivamente seus pintores. O que pudemos observar é que a pintura a óleo, devido ao alto custo do seu material, ficou mais onerosa. Acreditamos que a prática de pintar telas, nesse estilo, ficou reduzida ao âmbito amador, com exceção de alguns poucos artistas. Na linha de recriação da identidade visual do Recife através da pintura, durante o século XX, apareceram pintores como Abelardo da Hora, Lula Cardoso Ayres e outros. Assim como na literatura surgiram José Lins do Rego, nos ensaios acadêmicos despontaram Gilberto Freyre, Josué de Castro, na poesia surgiu Manuel Bandeira e João Cabral de Melo Neto e memorialistas do porte de Mário Sette, Souza Barros e outros que ajudaram também no reforço imagético dessa identidade.

A característica espacial que marcou a produção identitária no

imaginário dos artistas da época foi à relação de beleza com as ilhas, as pontes e os rios que cercavam a cidade. Todavia, nem sempre foi dessa forma. Sabemos que as pontes surgiram como partes infra-estruturais para auxiliar a passagem das pessoas e escoamento da produção açucareira. No período colonial, essas construções eram frágeis e de custo alto tanto para a coroa portuguesa quanto para as autoridades locais. Normalmente, o deslocamento das pessoas que saíam da Ilha do Recife para as outras localidades era feito por meio dos barcos, canoas e passadiças provisórias de madeira que, facilmente, eram tragadas pelas marés altas e pelas intempéries.⁹ Até o início do século XVII, a Ilha do Recife não tinha muita importância, era um local de pescadores que oferecia a potencialidade de um porto adequado, com uma pobre aldeia conhecida como “ilha dos navios”.

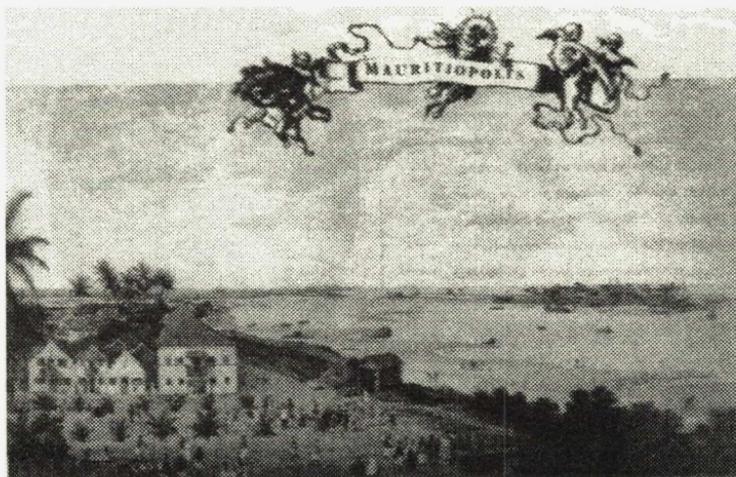
O historiador Antônio Gonsalves de Mello assinala que já havia em Pernambuco, antes da chegada dos holandeses, práticas de pintura e desenho, e que continuaram após a invasão.¹⁰ No entanto, não conseguimos localizar documentos que comprovem tal atividade, mas não podemos descartar a possibilidade de que essa prática artística tenha ocorrido. Com relação às fontes que descrevem a área do Recife, o autor relata que foi a partir de 1537 que alguns documentos começaram a mencionar a área da Ilha Antônio Vaz como um porto protegido por arrecifes, praias e pescadores que tiravam seu sustento dos rios que desaguavam no mar. Não há dúvida quanto à informação. Com exceção dos mapas cartográficos, a descrição que retrata as paisagens do Recife estava nos documentos forais do donatário Duarte Coelho Pereira.¹¹ Infelizmente, trata-se de uma breve descrição manuscrita que não se aprofunda dos detalhes da paisagem.

Do ponto de vista histórico, o Recife e as demais cidades surgem por diversos motivos: espaço de trocas, ocupações diversificadas, proximidades de fontes naturais, etc. O surgimento das cidades coloniais brasileiras não foge à regra, elas apareceram como entrepostos dos interesses econômicos da coroa portuguesa.

cenas paradisíacas. Pode-se dizer que os mitos de fundação desse imaginário paradisíaco tenham sido as obras de Marco Pólo, Cristóvão Colombo e outros viajantes. Há também registros de saques e pilhagens executadas por estrangeiros. Um exemplo dessas ações foi o saque do capitão inglês James Lancaster à antiga aldeia dos navios, como era conhecido o Recife da época, em 1595.^{w14}

Enfim, há vários documentos tais como as correspondências oficiais, cartas particulares e diários de viajantes que descreviam as efetivas mudanças, como a construção da Ermida de Santelmo e, mais tarde, a Igreja do Corpo Santo, que ocorreram na pequena ilha dos navios, ao longo do século XVII e XVIII. Todavia, até onde investigamos, as primeiras imagens que tiveram o cuidado de retratar as paisagens da cidade, que não tinham finalidade cartográfica, só ocorreram por volta de 1637, com a chegada da missão artística holandesa patrocinada pelo Conde Maurício de Nassau.^{x15}

15. Pintura retratando a cidade do Recife de Frans Post



Mas, foi a partir do século XVII, diante das emergentes políticas de conquistas e ocupações empreitadas pelos holandeses, tomou providência de transferir a capital administrativa para um ponto estratégico. Após o batismo da cidade, em 1637, como cidade Maurícia, Nova Amsterdã, o conde Maurício de Nassau abriu uma seqüência de reformas e inovações infra-estruturais, fazendo aterros, construindo casas, edifícios e pontes. Como parte do seu projeto de modernização, ele trouxe um grupo de profissionais compostos por pintores, desenhistas, cartógrafos, botânicos, arquitetos e engenheiros. Entre 1637 a 1644, homens como Gaspar Barléu, Frans Post, Willem Piso, Jorge Marcgrave, Alberto Eckhout, Zacarias Wagner, Cornelius Sebastianzon Gollijath, Pieter Post.¹⁶

No livro *Tempos dos Flamengos* de Antônio Gonsalves de Mello, o autor acrescenta que, na busca de materializar o que viam, esses artistas estrangeiros mapearam e catalogaram os costumes e as formas de expressões culturais do povo local. Como homens estranhos ao ambiente, eles procuraram produzir a verossimilhança do que viam e podiam sentir.

No livro de Mário Sette, *Terra Pernambucana*, há um comentário interessante sobre os desenhos de Franz Post e sua paixão pelo Recife. Segundo ele, o poeta Antônio Gonçalves Dias, inspirado nos quadros de Post e na admiração pela passagem da cidade, teria composto um poema que já associava a cidade do Recife à Veneza italiana:

*Salve, terra formosa, Oh Pernambuco,
Veneza Americana, transportada, boiando
sobre as águas... Ambos vós, sobretudo
americanas, doces flores dos mares
Colombo...*

Ao chegarem, os artistas, engenheiros, cronistas, foram logo enviados aos arredores da província com o propósito de registrarem as paisagens, os hábitos e os costumes da população local. Tal missão tinha o objetivo de mapear, desenhar, catalogar e registrar os pontos estratégicos da região. Nesse sentido, é importante lembrar que a pintura, como base de registro documental, sem perder de vista a estética primorosa da escola flamenga, havia rendido a esses pintores, antes de aportarem no Recife, fama e prestígio em suas cidades de origem. Suas telas retratavam inúmeros vilarejos, aldeias e burgos de toda Europa. O certo é que a contratação desses artistas não foi casual, foi parte de uma missão planejada.²¹⁷

Dentre os artistas estrangeiros que foram deslocados de um continente a outro para retratarem paisagens, costumes e rostos de pessoas como um ofício remunerado, estava Frans Post. Para alguns especialistas de arte, suas pinturas revelam fortes traços flamengos nas quais se pode ver o distanciamento dos efeitos da luz e a paisagem que se expõe de forma familiar aos olhos do pintor. A opulência refinada das cores mostra a verossimilhança entre as cidades que foram retratadas em suas telas e a sua cidade Amsterdã. As pessoas aparecem imersas nos cenários, enquanto as cores retratam as paisagens de variantes coloridas que objetivaram reconhecer o rosto de sua cidade natal nos lugares por ele visitados.²¹⁸ No tocante à sua produção, algumas de suas telas só foram concluídas quando ele voltou à Amsterdã. Hoje sabemos que suas telas não foram pintadas no Recife. Quando ele partiu levou uma grande quantidade de esboços desenhados e estudos. A conclusão de suas pinturas, as quais conhecemos, fez parte de uma trama e um enredo de sua memória.

Em vista disso, há algo pertinente em suas telas que chama a atenção: o olhar do estrangeiro. Para o professor Boris Kossoy, o olhar estrangeiro, identificado como filtro cultural, traz em si duas questões: primeiro, a cena como se mostra recriada, pois o olhar se mantém distante da cena que se viu para dar representação ao ideal do *exótico* e do *pitoresco*; segundo, o olhar do estrangeiro condensou-

se em um visual imagético, do qual não pudemos mais nos libertar. Desse modo, as cenas visuais que temos do nosso passado foram frutos de olhares e filtros culturais inerentes às concepções dos artistas.

Tal questão não se diferencia da missão francesa, no início do século XIX, convidada por D. João, para pintar as paisagens locais. Os artistas convidados, Rugendas, Debret e outros também estavam comprometidos com suas formações culturais européias.^{ab19}

Não queremos aqui desqualificar o trabalho desses artistas ou mesmo aprofundar as questões que dizem respeito ao estudo de suas pinturas. Entendemos que o olhar do estrangeiro, parte integrante do imperialismo, é um sistema que não só corresponde às atividades econômicas, mas a um conjunto de valores e práticas sociais e artísticas que se reproduzem em todas as instâncias da sociedade.^{ac20} Contudo, os trabalhos artísticos desses pintores, devem ser tratados como fontes documentais de grande relevância na leitura do nosso passado.

Na segunda metade do século XVII, com a saída dos holandeses de Pernambuco não havia pinturas que retratassem a cidade e seus arredores. Por volta de 1759, acompanhado de um ex-jesuíta de nome José Caetano, o artista Luiz dos Santos Vilhena pintou uma aquarela de tamanho 265 x 720 milímetros, retratando o Recife como um esboço de uma planta cartográfica a pedido das autoridades portuguesas instaladas em Salvador.

O olhar de Vilhena diz pouco sobre as vistas da cidade, mas diz muito sobre seu gênio criativo. Segundo as anotações do seu diário, ele se instalou em Olinda por achá-la aconchegante e receptiva.^{ad21}

Comparando o ângulo central de sua tela, o desenho parece ter sido pintado do alto da cidade de Olinda, porém um olhar detido na pintura de Vilhena, revela que as formas retratadas não correspondem à planta visual do Recife da época, como afirma Paulo Normando em seu livro *"Vistas e Paisagens Brasileiras"*.^{ae22}

Acreditamos que essa pintura foi inspirada em um esboço correspondente à memória do pintor sobre o Recife, retratado do alto

de Olinda. Se olharmos com mais atenção, sentiremos dificuldade em identificar o desenho como sendo da cidade do Recife. A extensão e o formato da bacia do porto, as formas arrumadas dos casarios, os prédios, o rio Capibaribe que não deságua no mar formando um delta e outras particularidades nos dão a garantia de que se trata de uma pintura inspirada.

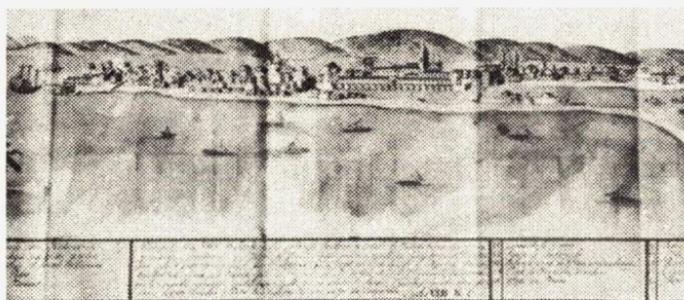
Construídas durante o período holandês, algumas pontes foram tomadas como fonte de inspiração de alguns viajantes ao longo do tempo. Vejamos como um cronista de passagem em 1759 descreveu a imagem da principal ponte da cidade:

Divide-se o Recife, da povoação de Santo Antônio pelo rio que fica reunido por uma majestosa e soberba ponte... Com arcos de maravilhosa arquitetura nas duas entradas. Toda essa pomposa máquina está assentada sobre dois espaçosos e fortes cais de cantuárias, quatorze pilares de pedra e sete colunas de grossas e incorruptíveis madeiras. ^{at24}

O cronista mostra-se encantado com o empreendimento de sustentação da ponte que cruzava o rio Capibaribe. Na realidade, o monge beneditino, Loureto Couto, numa das suas vistas à cidade, mencionou as reformas infra-estruturais da principal ponte do século XVIII que ligava a ilha Antônio Vaz ao bairro de Santo Antônio. Há muitos documentos e mapas arquivados no Instituto Histórico e Geográfico de Pernambuco que comprovam que tal ponte sofreu seguidos consertos e reformas em sua estrutura desde a sua construção no período holandês. ^{ag25}

É importante destacar que a imagem da cidade do Recife, com suas pontes e rios, já era vendida como *souvenir* aos apreciadores e colecionadores. Vejamos o recorte de anúncio do *Diário de Pernambuco* de 1838 que exemplifica essa questão:

16. Aquarela de Luiz Santos Vilhena:



Como a imagem nos mostra, os morros que estão no fundo da pintura não correspondem à cartografia das áreas adjacentes, pois, não existem morros tão altos por trás da cidade, olhando pelo ângulo exposto na tela. Um fato interessante é que os estudiosos de imagens desse período não perceberam tal relevância. Acreditamos que a tela corresponde a uma planta que tinha “intenções” de retratar a vista panorâmica do Recife, mas, no final, sua conclusão foi fruto da imaginação do artista quando trabalhou no esboço final de sua tela. É importante destacar que a pintura sempre representou o esforço do cenário idealizado pelo artista.²⁵

Na coleção de pinturas de Frans Post podem-se ver as paisagens da cidade e as pontes do período nassalino. Até onde investigamos, foi com esse artista holandês que surgiram as sugestões/representações de retratar o painel visual do Recife com seus rios e pontes. Mesmo em sua terra, também cercada por rios e pontes, ele continuou desenhando cenas do Recife, por meios dos distintos traços de sua memória.

*Vende-se coleções de pinturas
de vistas de Pernambuco, sendo as
das pontes do Recife, Bom Jesus,
Olinda.*

Neste anúncio há, de fato, alguns elementos pertinentes ao eixo temático proposto nesta parte do trabalho: primeiro, a identificação de um incipiente mercado de panoramas na cidade antes da chegada da fotografia; segundo, a atividade de captura de imagens se ampliou com a chegada da fotografia; terceiro, o aparecimento da identificação visual da cidade do Recife com as pontes e rios. Enfim, as pontes, os rios e os casarios foram usados pelos artistas estrangeiros como ponto referencial da cidade. Depois os artistas locais pintaram e fotografaram como uma forma de diferenciar o Recife das demais cidades.

Coletando anúncios nos jornais locais, encontramos uma pequena propaganda, no *Diário de Pernambuco* em março de 1851, de uma oficina gráfica, aberta pelo artista suíço Luiz Schappriz, as quais podem ver a variedade de serviços por ele oferecidos no campo das imagens, incluindo, vistas panorâmicas da cidade do Recife e de outras localidades:

Atendendo ao público do Recife estamos instalados na Rua Bom Jesus 28, os serviços de Pinturas a óleo, Desenhos a lápis, Gravuras em miniaturas, Molduras de baixo custo. Retratos de Vistas do Recife, arredores, Londres, Paris, New York e várias outras.

As gravuras de Luiz Schappriz que retratam fragmentos do cotidiano do Recife oitocentista foram difundidas e elogiadas por sua clientela. No livro *Liberdade, Rotina e Ruptura do Escravismo – Recife 1822-1850*, de Marcus Carvalho, esse artista foi mencionado como um dos pintores-retratistas que produziram cenas corriqueiras da cidade. O anúncio procura dar um tom de concorrência no barateamento dos serviços oferecidos. Para os estudiosos da pintura, este artista suíço renovou o estilo de gravuras de sua época.

A sua chegada ao Recife possibilitou a renovação das atividades gráficas. Sua oficina moderna introduziu novas técnicas de impressão até então só usadas nas oficinas do Rio de Janeiro. Profissional da área gráfica, Luiz Schappriz oferecia os serviços de desenhista aos

seus clientes. As gravuras eram mais acadêmicas do que as pinturas panorâmicas que procuravam se inspirar no romantismo europeu. Seu estilo retratista procurava idealizar cenas e cenários nos quais as figuras da tela se comportavam de forma aristocrática, enquanto os cenários das paisagens se mostravam em suaves tons escuros e esmaecidos.^{ah26}

As cenas panorâmicas da cidade do Recife, desenhadas por Schappriz, também foram frutos de sua percepção e formação artística européia. Seus desenhos, muitos deles retratando os rios e as pontes da cidade, podem facilmente ser confundidos com cenários panorâmicos de outras cidades do mundo. Embora seu trabalho insistisse nas imagens dos marcos arquitetônicos identitários locais, ainda assim, seu olhar estético nos mostra a formação do artista estrangeiro.

Mesmo familiarizado com as técnicas fotográficas, Schappriz continuou fiel à pintura e ao desenho. A tela que retrata a antiga ponte da Boa Vista, observada por este ângulo, revela a influência e o olhar dos artistas estrangeiros na produção de nossas paisagens do passado. Podemos destacar, na visibilidade da tela, aspectos harmônicos de um quadro que insiste em afirmar a realidade da paisagem, embora o senso inventivo predomine. A gravura dá a dimensão do filtro cultural desse brilhante desenhista suíço.

17. Gravura da Ponte da Boa Vista de Luiz Schappriz – 1865



Era uma prática comum o pintor desse período concluir o trabalho de suas pinturas em seus ateliês; o que poderia ocasionar algumas diferenças entre a realidade e a imagem retratada. Por exemplo, no centro do desenho aparece uma jangada com vela esticada pelo vento. Entretanto, sabemos que essas embarcações de grande porte não podiam subir o rio por conta da pouca profundidade, da altura das pontes e de suas estreitas bases de sustentação. Logo, só a canoas navegava nesta parte do rio Capibaribe. O uso de pequenas embarcações remonta à fundação do Recife, onde os canoieiros navegavam pelos rios que cortavam a cidade, levando pessoas entre os arrabaldes da cidade de Olinda.

Seus desenhos ganharam notoriedade do público do Recife por tematizarem cenas corriqueiras da cidade. O preço dos seus quadros era acima dos valores do mercado da época. Quanto à sua estética, o que mais se destacou foram os inconfundíveis traços escuros e que procuravam retratar os cenários locais em forma de cenas idílicas e bucólicas.

No desenho abaixo, pode-se ver que ele segue o mesmo olhar inventivo, pois se trata da ponte Maurício de Nassau, onde há embarcações de médio porte, mas que, devido à profundidade do rio, como já mencionamos, não seria possível o movimento de embarcações desse porte nas imediações.

18. Desenho da Vista do Teatro Santa Isabel de Luiz Schappriz



A cena desenhada por Schappriz nos atinge diretamente com em seu aspecto verossímil, mas, olhando detidamente, o visual logo nos remete a um retrato de estética européia no qual a atmosfera aristocrática predomina em toda tela. Acreditamos que muitos desses artistas não desenhavam e pintavam o que viam, embora as pontes, os rios, os casarios, as praças e outros marcos arquitetônicos reconhecíveis do Recife estivessem presentes em seus quadros. O que prevalecia era o processo *recriar/registrar* dos seus filtros culturais. Os relatos de viajantes, as anotações ou qualquer outro tipo de registro não divergem dessas intenções. De qualquer forma, esses registros tornaram-se valiosos documentos que nos ajudam a elucidar aspectos visuais do nosso passado, embora as paisagens desenhadas ou pintadas, muitas vezes, não correspondessem aos aspectos naturais da cidade do Recife conforme as cartografias da época.²⁷

Ainda sobre a imagética do Recife, o rio que banha a cidade do Recife tem sua nascente na Serra do Jacará, no Município de Poço,

Bahia. Tendo aproximadamente 240 km de extensão e banhando várias cidades pernambucanas, tem seu nome origem na língua tupi que significa lugar de porcos selvagens. Seu original curso fluente remonta a séculos antes da chegada dos portugueses. No livro de Ediberto Coutinho, *Presença Poética no Recife*, que retrata a vida do poeta Gregório de Matos, o Boca do inferno que viveu por volta de 1657, o autor lembra as falas do poeta destacando as vistas panorâmicas do Recife, nas quais se incluíam as margens dos rios Capibaribe e Beberibe, do costumes do povo ao seu redor. Vejamos como essas imagens serviram como inspiração e identificação da cidade ao poeta Gregório de Matos:

A Trama Fotográfica da Identidade Visual.

Se de um lado a pintura do século XVII deu início às telas panorâmicas do Recife, por outro lado, com a chegada da fotografia, a produção desse gênero de trabalho ganhou relevância. Para o cronista Mário Sette, a velha câmera fotográfica registrou fragmentos visuais de uma cidade que experimentou uma *Bella Epoque Cosmopolita*. As pinturas, os desenhos e as fotografias dessa fase histórica retratam fragmentos significativos de uma sociedade moderna que, muitas vezes, se mostrava distante de suas contradições sociais entre a Europa colonizadora e as colônias que copiavam toda novidade metropolitana. Os retratos produzidos entre o final do século XIX e início do século XX revelam os painéis e fachadas de uma cidade moderna e cosmopolita tão comum aos retratos de cidades como New York, Londres, Paris, Amsterdã e outras.

Uma descrição a respeito do Recife pode ser encontrada nos mapas e nos forais da capitania hereditária de Duarte Coelho. Segundo o autor, basta olhar de forma detida para perceber as diferenças relevantes entre as cartografias e as pinturas panorâmicas que retratam os cenários visuais da cidade do Recife.^{aj28} Muitas dessas telas inventam cenas com relevos naturais que não correspondem aos cenários do Recife.

Um dos cenários marcantes da cidade é o Rio Capibaribe, Segundo a pesquisa sócio-ambiental, orientada pela professora Fátima Brayner, publicada em um livro *Rio Capibaribe: passado, o Presente e o*

Futuro, o rio que banha a cidade do Recife tem sua nascente na Serra do Jacará, no Município de Poção, Bahia. Tendo aproximadamente 240 km de extensão e banhando várias cidades pernambucanas, tem seu nome origem na língua tupi que significa lugar de porcos selvagens. Seu original curso fluente remonta a séculos antes da chegada dos portugueses.

Segundo Kátia Lubambo, a cidade do Recife da segunda metade do século XIX, com aproximadamente setenta mil habitantes, viveu um entusiástico desenvolvimento comercial combinando-se a um atrativo pólo de negócios. Isso possibilitou reformas que modernizaram o porto e as vias de escoamento das produções oriundas de toda região. A cidade cresceu, à medida que as principais capitais do sudeste se desenvolviam e o intercâmbio do porto se expandia.

Ainda que sob a predominância do trabalho escravo e do latifúndio, o comércio vinculado ao porto do Recife trazia não só as novidades e os inventos modernos como também a troca e o fluxo incessante de pessoas que chegavam e partiam. Nesse intercâmbio de trocas comerciais e valores sociais a cidade cresceu. No final do século XIX, as classes sociais, localizadas no centro da cidade, já se mostravam bastante diferenciadas em seus estratos. Os antigos prédios, cortiços e imponentes casarios abrigavam profissionais liberais, comerciantes e pobres que viviam os desafios da modernidade no dia-a-dia. De um modo geral, as grandes cidades no eixo do atlântico sul copiavam, à medida que se desenvolviam, cenários idênticos ao que se podia ver na Europa cosmopolita do final do século XIX. ^{ak29}

Não sabemos, ao certo, se o navio francês que trouxe o abade Louis Compt ao Brasil, com a sua câmara fotográfica, aportou no Recife. Todavia, podemos afirmar, através do relatório apresentado ao Governo da Província pela Comissão de Exposição de Pernambuco, que já havia citação do aparecimento do daguerreótipo entre 1842 e 1843. ^{al30} Registro que se refere à imagem fotográfica mais antiga, ainda preservada, que retrata as vistas da cidade do Recife data de

1843.

Entretanto, a fotografia que retrata o panorama do porto da cidade não é a mais antiga, pois a prática fotográfica, no Recife, começou com retratos de pessoas. Esse retrato daguerreótipo, inspirado em um antigo desenho, foi tirado num daguerreótipo do alto do farol do porto pelo fotógrafo americano Charles Forest.^{am31} Na fotografia podemos ver uma parte do forte do pilão, mais tarde destruído pela reforma do porto. Trata-se de uma antiga construção que antecede o período holandês.

A prática de fotografar pessoas é anterior aos retratos de cenários de cidades. No caso da província de Pernambuco podemos comprovar por intermédio de um pequeno anúncio publicado em um periódico de Olinda chamado o Álbum, de janeiro de 1843.

*...Passou por nossa cidade o artista
da última invenção de retrato.
Estrangeiro, da Europa e outros,
deixou registrado em sua máquina...
os rostos dos populares*

As pesquisas de alguns estudiosos da História da Fotografia no Brasil assinalam que os pioneiros da fotografia a chegarem ao Recife foram os americanos J. Evans e Charles Forest, ambos instalados na Rua Nova nº 14, por volta de fevereiro de 1843.

À disposição das classes abastadas, a fotografia logo foi utilizada como forma de registro de suas memórias. A investigação nos mostra como o desejo de se estabelecer como daguerreótipistas fez de muitos retratistas, especializados em cenas de cidades e ruas, surgir de um novo profissional no mercado das imagens tão importante quanto o pintor de paisagem. A opção pelos retratos panorâmicos adotados pelos fotógrafos pode ser compreendida em dois aspectos: primeiro, os daguerreótipos exigiam, no início, certa cautela de tempo para a pose, o cenário de paisagem imóvel se prestava bem; segundo, a questão da concorrência da pintura de paisagem já bastante conhecida

dos consumidores locais.^{an32}

No caso dos retratos de cidades, os projetos arquitetônicos e as curiosidades do público de ver os retratos de sua cidade fomentaram e, de certa forma, consolidaram alguns marcos reconhecíveis como imagética identitária visual.

A proliferação da fotografia coincide com a novidade das máquinas: a locomotiva, o fonógrafo, a pianola, navio a vapor, o automóvel, o avião, a eletricidade, o elevador, o bonde elétrico e, ainda, o impacto perceptível provocado pelo intercâmbio das pessoas que atuavam nos negócios do porto. Além disso, os eventos das grandes Exposições Mundiais, promovidas em forma de Feiras Internacionais patrocinadas pelos europeus e americanos no final do século XIX, serviam como um culto celebrado à ideologia do “Progresso Técnico”. Nessas feiras alguns artistas locais tiveram oportunidade de expor os retratos de paisagens e cenas das grandes cidades brasileiras.^{ao33}

A presença de estrangeiros na cidade do Recife é, definitivamente, confirmada através desse pequeno anúncio publicado no Diário de Pernambuco, de 21 de abril de 1850:

*LITTIEFIELD, Parson & C
Manufactures of Daguerreotype cose
J.P. & Cop., are the sale proprietor
and only manage factures of union
cases, with embrancing riveteed
hinge patend octoberg – 14, 1850.*

O trecho acima é um anúncio raro, devido a sua redação em inglês, pois, até onde sabemos, o domínio preferencial linguístico de nossas elites regionais era o idioma francês. Acreditamos que tal anúncio foi promovido por outro fotógrafo estrangeiro de passagem pelo Recife. No caso do anúncio escrito em inglês, acreditamos que se tratava de um truque comercial, a fim de impressionar e atrair a

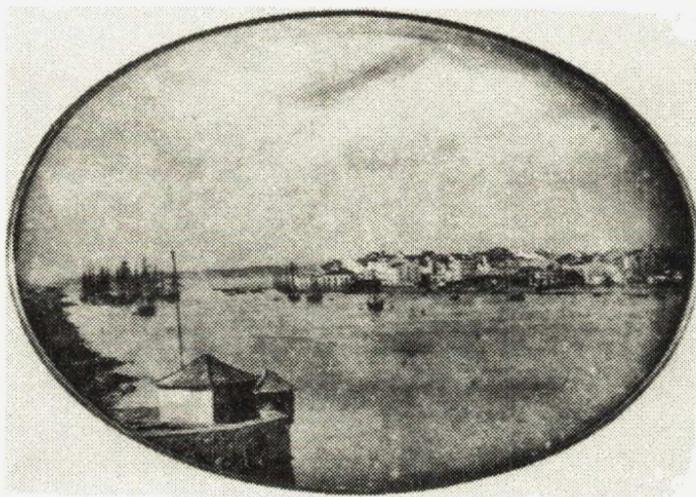
clientela.

Por volta de 1840 e 1860, o americano Charles Forest Fredricks, de espírito empresarial, instalou outro estúdio fotográfico na Rua Nova, oferecendo novos produtos, bem no coração da cidade. Esses aspectos foram detectados em um anúncio publicado no *Diário de Pernambuco* de 30 de dezembro de 1852:

DAGUERREÓTIPO

*Novo ateliê retratista, sobrado nº 10, Rua Nova
avisa ao respeitável público que tem chegado as
mais ricas caixas, casulos, carteiras, charuteiras,
que podem colocar retratos de qualquer tamanho
e gravuras coloridas.*

19. Fotografia do Recife tirada por Charles Forest – 1843



De origem alemã, o fotógrafo Augusto Sal foi outro estrangeiro

de passagem que acabou se instalando na cidade. Seus retratos foram logo elogiados não só pelo padrão artístico como também pelo seu olhar perscrutador do drama urbano. Na coleção de suas fotografias, as que mais se destacaram foram impressas no *Álbum: Memorandum Pittoresco de Pernambuco*. Uma obra dedicada a D. Pedro II, com vistas tiradas da cidade do Recife, incluindo também os retratos da construção da ferrovia Great Western, entre o Recife e a cidade do Cabo de Santo Agostinho. O pequeno anúncio, publicado pelo *Diário de Pernambuco* em 23 de setembro de 1858, confirma sua chegada e a instalação do seu estúdio/ateliê no Recife:

*Instalado na Rua Nova 78
Instalado o estabelecimento fotográfico
Augusto Stahl e Companhia. Avisam ao
Respeitado público desta cidade que acaba de
Fazer um contrato social com o Sr. Adolfo
Schmidt, químico fotográfico e Germano
Wahnschaffe, artista pintor, ambos recentemente
Chegados de Hamburgo, já tem vistas do Recife.*

Nesse pequeno anúncio, descobrimos algumas questões relevantes para a nossa investigação. A menção à instalação de uma oficina devidamente aparelhada registra que se trata de uma forma de empreendimento que oferecia serviços fotográficos de bom nível. Outro aspecto interessante é a forma como o seu negócio é divulgado: ora trata-se de um químico, portanto, uma pessoa ligada às práticas científicas experimentais; ora trata-se de um pintor e fotógrafo com habilidades artísticas. Podemos deduzir que o anúncio se justifica pelo fato desses profissionais reconhecerem a cidade do Recife como um mercado promissor.

Outro fotógrafo especializado em retratos panorâmicos que anunciou a instalação de seu estúdio no Recife, por volta de 1855,

foi João Ferreira Villela. Nossas investigações indicam que ele tenha sido o fotógrafo de origem pernambucana a anunciar nos jornais. O seu trabalho mais conhecido foi o *Almanaque Administrativo e Industrial da Província de Pernambuco para o ano de 1861*. No mesmo ano, alguns exemplares do Almanaque traziam o seguinte apelo comercial:

Retratos

Retratos da cidade. Retratos de Pessoas.

Retratos em vidro, em papel, em pano encerado.

Estes retratos são especiais para se remeterem

Dentro de cartas ...

Oficina de João Ferreira Villela.

Segundo Roland Barthes, a imagética responsável pela identidade visual de uma cidade, no imaginário de sua população, necessariamente, se deu no processo de educação do olhar. Tal educação foi feita em grande parte pela produção dos intelectuais, artistas, literatos, poetas e pessoas públicas locais. No caso do Recife, o começo das produções referentes à identidade visual estava mais vinculado aos artistas visitantes estrangeiros do que aos artistas recifenses da época. Não significa dizer que tal imagem tenha se tornado uma sugestão autônoma, fruto de um produto da imaginação única dos seus produtores. Uma identidade visual sofre recriações artísticas tanto no espaço físico quanto nas práticas sociais dos seus habitantes ao longo do tempo.

20. Fotografia do Recife Tirada por João Ferreira Villela
- s/d:



Neste retrato podemos ver a Rua do Bom Jesus alargada sem o famoso arco de abertura da cidade que fora destruído em 1851, os trilhos dos maxabombas e ao fundo a Torre Malakof. A foto de João Ferreira Villela revela o corte ideal que lembra a imagem de um cenário tão cosmopolita e moderno quanto os painéis que exibiam as cidades européias e americanas. Não há nada neste retrato que indique aspectos regionais. Muitos desses fotógrafos estavam preocupados em fotografar/registrar o que eles achavam ser novidade.

A procura do olhar urbano cosmopolita começou na Europa e rapidamente chegou ao Brasil. À cena desta fotografia corresponde a outro ponto visual do Recife. Nela existe um leve toque da paisagem cosmopolita na cena fotografada por Gilberto Ferrez. Mas ainda não havia no conteúdo visual de suas fotos os marcos reconhecíveis da cidade como as pontes e os rios.

Certamente, podemos ver o quanto às fotografias que retratam cenas abertas se afastaram profundamente das tradicionais pinturas

paisagistas.^{ap34} Nossos levantamentos documentais indicam que Marc Ferrez era um fotógrafo que logo se instalou e se familiarizou com as vistas da cidade. Depois de ficar conhecido, ele passou a produzir uma série de cenas corriqueiras locais. Sua produção foi tão intensa que o levou a escrever alguns livros sobre a iconografia das vistas panorâmicas pernambucanas.^{aq35}

Esta fotografia foi tirada por João Ferreira Vilela em 1865. A cena fotografada da cidade aspirava outros olhares além dos marcos visuais. Ela se posiciona como corte espacial de uma visibilidade sugestiva e associada às imagens das cidades modernas que estavam sendo apreciadas naquele momento. Embora esse retratista já tivesse fotografado os pontos mais conhecidos do Recife, a cena dessa fotografia não retrata as pontes e os rios familiares da cidade. A foto parece propositalmente citar uma cena que se distancia das intimidades e dos marcos visuais do Recife. Talvez o seu objetivo fosse o de associar o panorama local ao de uma metrópole européia ou americana moderna.

21. Fotografia do Cais do Trapiche tirada por Gilberto Ferrez – 1875:



No texto que narra às impressões do poeta Baudelaire sobre Paris do final do século XIX, Walter Benjamin comenta que uns dos aspectos que caracterizam as construções da modernidade são os novos materiais como o ferro fundido e o aço temperado que serviam como bases de sustentação e, ao mesmo tempo, como fachadas cravadas de adornos artísticos. Nesse sentido, o ideal do progresso técnico marcou também as formas das construções grandiosas por sua convenção estética. Vinculadas às idéias européias, as autoridades locais não tardaram a importar técnicos e materiais para promover as construções públicas do Recife. O mercado São José e a ponte 7 de Setembro, construída em 1895, são um bom exemplo dessa influência.

O retrato de Gilberto Ferrez, tirado em 1875, do Cais do Trapiche exhibe a antiga Associação Comercial do Recife e os antigos casarios, estilo parisiense, que foram destruídos na reforma da década de 1920 apresenta-se como um bom exemplo desse gênero.

A paisagem urbana moderna é a expressão da ordem e do caos que se manifestam na forma de produção do espaço físico. Esses aspectos mostram-se definidos e materializados nos prédios, nas ruas, nas praças, nas pontes e outros tipos de infra-estrutura moderna. Como podemos ver, a fotografia seguinte mostra o passeio público à margem do Rio Capibaribe dentro dos novos hábitos de lazer. Ela também inspira outras manifestações de contornos sociais, políticos e artísticos que lhe dão uma identidade reconhecível.

Este pequeno trecho extraído do livro *A cidade do Recife*, de Josué de Castro, explicita esta questão:

É essa planície constituída de ilhas, penínsulas, alagados, mangues, paus, envolvidos pelos braços d'água dos rios que, rompendo passagem através da cinta sedimentar das colinas, se espriam remansosos pela planície inundável. Foi nesses bancos de solo ainda mal consolidado mistura ainda incerta de terra e de água — que

nasceu e cresceu a cidade do Recife, chamada de cidade anfíbia, como Amsterdã e Veneza, porque assenta as massas de sua construção de pontes quase dentro de água.

A linguagem poética do autor retrata a cidade através do seu físico natural e de suas construções. Identificá-la significa materializá-la de forma reconhecível. Mas as cidades mudam e, com elas, seus cenários. A reforma iniciada pelo Conde da Boa Vista, em meados de 1842, implicou a montagem de um novo perfil de modernização. São poucas as imagens hoje existentes que retratam as reformas desse período, embora os jornais comentem com grande destaque os transtornos provocados aos moradores, pelas mudanças em curso.^{ar36} Segundo as pesquisas de natureza demográfica da época, a população da cidade, instalada no centro do Recife, já atingia aproximadamente entre 50 a 60 mil pessoas. Trata-se de uma densidade populacional bastante expressiva para uma cidade que ainda tinha como principal fonte de renda a produção açucareira.^{as37}

O projeto de modernização do final do século XIX, iniciado no Rio de Janeiro, provocou grandes mudanças infra-estruturais e ganhou adeptos por todo o país; o Recife não foi à exceção. Na base desse projeto, a política pública de modernização do governo de Barbosa Lima (1892 – 1896) ganhou relevância por ter criado uma política de linhas de crédito, a fim de renovar os engenhos e montagem de Usinas Centrais, com o objetivo de estimular o setor industrial açucareiro, como também à criação da Escola de Engenharia e a abertura de novas avenidas no centro do Recife.^{at38}

A reforma que a cidade sofreu no período do Governador Sérgio Loreto gerou profundas mudanças em seu espaço físico. Foi um projeto de modernização que ganhou forte crítica nos jornais. A rebeldia e as críticas da população pobre eram contra o autoritarismo do genro do governador, Amauri de Medeiros^{au39}, engenheiro responsável pelas obras. No embate travado pelos homens públicos,

entre o novo e o velho, os jovens técnicos burocratas, aliados das reformas, defendiam um projeto de modernização importado da Europa pautado nos ideais do Progresso Civilizatório Sanitário positivista do final do século XIX. No caso do Recife, o fórum desse embate se materializou na destruição de ruas estreitas, chafarizes, prédios antigos, praças populares e áreas de cortiços e zonas boêmias da cidade. Parte da antiga cidade foi derrubada, a fim de justificar a implantação da cidade moderna.

Segundo Flávio Guerra, em seu livro *“Velhas Igrejas e Subúrbios Históricos?”*, as reformas de modernização impostas ao Recife datam do período holandês. Segundo ele, auxiliado pelo engenheiro Pieter Post, o conde Maurício de Nassau construiu num espaço de 8 km^{av2} inúmeros casarios, dois fortes e três pontes. No século XIX, coube ao Conde da Boa Vista, Francisco do Rego Barros, ao lado de uma missão de técnico francês chefiada pelo engenheiro Louis Vauthier, dar início a um projeto de grande porte que resultou no alargamento de ruas, abertura de novas avenidas, construção de cais, prédios públicos, teatros e até o palácio do governo. Enfim, desde sua fundação até 1970, o Recife sofreu ininterruptas reformas que mudaram o seu cenário e as suas fachadas patrimoniais.

Se existe uma versão de modernização de grande porte, que o centro do Recife sofreu ao longo de sua história, aconteceu nos anos de 1910 a 1920. As reformas incluíam alargamentos de ruas, encanações de água, praças, chafarizes, eletricidades, estradas pavimentadas e uma série de empreendimentos estruturais que mobilizaram toda cidade.

Esta fotografia mostra como a cidade do Recife entra no século XX. A cena lembra os escombros das cidades europeias bombardeadas na Primeira Guerra Mundial. Imersos na poeira, os antigos casarios da zona portuária sofreram um profundo impacto de destruição. Mais uma vez, suas estreitas ruas foram alargadas, seus antigos bondes, puxados por tração animal, foram substituídos pelo vapor e suas antigas lamparinas a óleo cederam lugar à eletricidade.

Era a chegada dos novos tempos, escreveu Mário Sette a esse respeito.
^{aw40} Pelos escombros espalhados podemos ver os vestígios de uma memória soterrada que lembrava o domínio das antigas famílias aristocráticas, as quais, diante dos novos tempos, cediam lugar à República burguesa fundamentada na *Ordem e no Progresso Técnico*. A cidade mudava em seus aspectos físicos, mas continuava governada pelos mesmos grupos aristocráticos.

22. Fotografia da reforma do Recife do início do séc. XX – anônima



A modernidade do começo do século XX ficou marcada pela visita do Graf Zeppelin à cidade do Recife. Com pompas e discursos oficiais, o Governador Estácio Coimbra decretou feriado local com o interesse de inaugurar uma linha de escala que ligava a Europa ao Recife. Inventado por Ferdinand Von Zeppelin, nos meados de 1900, como parte de um projeto glorioso da Alemanha moderna, os dirigíveis conquistaram os céus das grandes cidades ocidentais. Sua chegada corresponde à consolidação do ideal do progresso técnico como prática de políticas públicas das elites governantes

pernambucanas.^{ax41} A chegada da nave ao Recife foi tão comemorada que o poeta Ascenso Ferreira compôs um pequeno poema em sua homenagem:

A paisagem urbana ou rural, que responde aos olhos dos observadores como a identidade visual de uma cidade, é um produto histórico específico que só pode ser explicado através da sociedade que a produziu no contexto das relações materiais e no campo das idéias e sensibilidades dos seus moradores, em suas práticas cotidianas. Nessa perspectiva, os conceitos do que é novo e do que é antigo, provinciano ou cosmopolita, tornam-se frutos dessas produções. A chegada de um dirigível ao Recife alimentou e materializou tal situação. Nesse aspecto, o poema de Ascenso Ferreira não só ganha o *status* de registro documental, mas também se funde com a imagem fotográfica do Zeppelin pairando suavemente sobre o céu da cidade.

23. Fotografia da chegada do Graf Zeppelin ao Recife - 1930



*Apontou. Parece uma baleia se movendo no ar.
Parece um navio avoando nos ares!
Credo ! Isso é o invento do cão!
Ô coisa bonita danada!
Viva seu Zé Pelin!
Vivôôô!*

Como parte integrante das novidades, no final de 1890, os cartões-postais retratando as imagens de cidades de todas as partes do mundo invadiram o país. Usando técnicas de manuseio que variavam entre o desenho e a gravura, a estamperia e a litografia, o cartão-postal surgiu como um *souvenir* caro e de luxo. Entretanto, com o invento da reprodução da fotolito-gravura e da fototipia, técnicas desenvolvidas no setor gráfico de impressão obtiveram um baixo custo do produto final o que permitiu sua popularização. Não sabemos quem introduziu no Recife essa técnica, embora fotógrafos como Rodolfo Lindemann, Gilberto Ferrez e outros, passassem a usar com frequência os mesmos procedimentos técnicos na confecção dos seus cartões-postais que não só retratavam as vistas panorâmicas do Recife.

Dentro dessa questão, convém ressaltar que havia duas implicações nas formas de abordagem e apresentação das imagens visuais das cidades do Brasil na ordem interna e na externa. Diríamos que, a respeito do retrato produzido internamente, havia por parte de muitos fotógrafos a idéia de retratar uma sociedade cosmopolita que vivia uma Belle Époque, com suas alamedas e jardins urbanizados semelhantes a outras cidades estrangeiras; no caso das imagens que eram produzidas no país e vendidas lá fora, elas, por sua vez, procuravam retratar a presença do exótico e do pitoresco. Os pontos simbólicos desses retratos foram às imagens de escravos e índios. De uma forma ou de outra, a cidade mudou. Se de um lado a modernização, ainda que arbitrária, transformou o cenário do Recife, por outro lado, a prática corriqueira do jogo político entre

os caciques locais continuou como antes.⁴²

Por essa via, entre o moderno e o exótico, as cenas fotografadas das cidades, que tinham fortes traços das cenas brasileiras, cumpriam as duas funções satisfatoriamente: alimentar a curiosidade dos que não conheciam o Brasil e, internamente, ajudaram na montagem do ideário cosmopolita que serviria como um verniz visual de uma suposta modernidade orquestrada pelas elites dirigentes.

Os discursos que instituíram historicamente a diferença entre o que é o novo e o que é o antigo não decorreram apenas das necessidades e aspirações corriqueiras, mas do combate entre aqueles que acreditavam no progresso tecnológico e os que apelavam pela manutenção da ordem aristocrática. Um campo de luta onde os interesses eram solucionados nos acordos políticos dos grupos sociais privilegiados.

Nesse contexto, essas discussões transcendem à idéia da cidade cosmopolita com um aglomerado de capitais e produtos e ganham relevância no campo dos discursos produzidos nos meios de comunicação sob o domínio dos grupos interessados. No caso do Recife, é importante ater-se que os discursos que aspiravam ao visual da cidade em uma área cosmopolita de vitrine europeu, ainda que se tenta ocultar os contornos sociais heterodoxos espalhados pelos arrabaldes, a segunda metade do século XIX e início do século XX se mostrou fecundo. Nas pesquisas bibliográficas, nos jornais e nas revistas da época que investigamos apontam que os elementos responsáveis por essas idéias foram o fluxo de viajantes que chegavam de navios, a chegada das novidades, como a moda européia, os novos materiais de construção, a fotografia, o maquinário já mencionado, a energia elétrica, a água encanada e outras invenções.⁴³

No entanto, dentre as três pontes construídas pelos holandeses, só uma recebeu a devida atenção no final do século XIX. Construída de ferro fundido, ela foi batizada com o nome de ponte 7 de Setembro e tornou-se a principal ponte que ligava a ilha do Recife ao restante da cidade. Devido à posição estratégica e ao fluxo das mercadorias

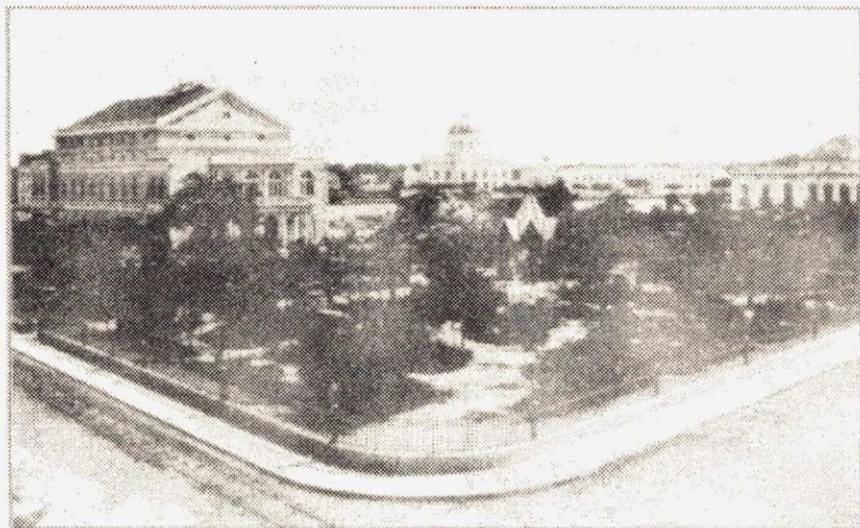
que se dirigiam ao porto, a ponte sofreu ao longo do tempo vários consertos, inclusive, a desmontagem dos seus arcos de ferros. Mas só foi com a reforma iniciada em 1910 que a ponte foi rebatizada de Maurício de Nassau, em homenagem ao seu fundador. Hoje é uma das poucas obras arquitetônicas do passado que permanecem conservadas em pleno coração da cidade.

24. Fotografia anônima da Ponte Maurício de Nassau – 1910



No início de 1841, como parte do seu projeto moderno que seria implantado em pontos estratégicos da cidade do Recife, o então conde da Boa Vista contratou a equipe técnica francesa de Louis Vauthier para construir o palácio dos campos das princesas com o propósito de se tornar sede do governo. No campo das artes, seu projeto incluiu as construções do Teatro Santa Isabel e um grande parque ao seu redor, tal quais as alamedas parisienses. Atualmente chama-se Praça da República. Essas construções de grande porte, certamente, foram frutos das influências européias.

25. Fotografia do Teatro Santa Isabel - 1910 – anônima



Por fim podemos constatar que a trama da imagética visual ou da imagem-chave, tal qual mencionamos ao longo dos capítulos, não se refere a uma trama que resulta de um conjunto de conspirações previamente articuladas, mas de uma trama como parte integrante de um enredo, pontilhada de avanços e recuos, continuidades e rupturas dos vários atores sociais que viveram diferentes experiências nas mais distintas épocas do passado da cidade do Recife.

Herdeiras das pinturas paisagistas e de outras formas de retratos, as fotografias especializadas em vistas panorâmicas de cidades, por sua vez, acabaram integrando-se à vida dos seus habitantes. Em nossos dias, fotografias que retratam paisagens de cidades conquistaram seu próprio espaço e até status de arte. Com o tempo tornou-se comum as cidades exibirem nos veículos de comunicação as imagens-postais com o interesse de incrementar as atividades como o turismo.

Podemos assim compreender a origem da imagem visual identitária da cidade. Em vista disso, encerramos esta parte do trabalho com esta fotografia que nos dá uma visão panorâmica do Recife facilmente reconhecível em todo Brasil.

26. Fotografia cartão-postal da Cidade do Recife – Década de 1990



*É como um Deus que de criar e se ufanar, fiz do
Recife a Itália brasileira que se chama
Veneza Americana*

José Tinetti

Notas Bibliográficas da II Parte

1. BELLA FILDEMAN (Org.). *Desafio da Imagem*. São Paulo: Papirus, 1988, p. 40.
2. CALVINO, Italo. *As cidades Invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1980, p. 109.
3. Idem.
4. BERMAN, Marshall. *Tudo Que é Sólido Desmancha no Ar. A Aventura da Modernidade*. São Paulo: Cia. das Letras, 1986, p. 15 – 29.
5. TARCÍO, Clóvis Eugênio de. *Impressões sobre a Pintura Paisagista*. São Paulo: Editora Moderna, 1986, p. 97.
6. POLLAK, Michael. *Memória e Identidade Social*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1993, p.16-21.
7. ANGELA DE BARROS, Kátia. *O Moderno e o Figurado nas Pinturas*. São Paulo: Cúltrix, 1989, p. 190.
8. TARCISIO, Clóvis Eugênio. Idem. Ibid. p. 122.
9. MELLO, Antônio Gonsálves. *Tempos dos Flamengos*. Recife: FUNDAJ, 1979, p. 51.
10. Idem. Ibid. p. 178.
11. Idem. Ibid. p. 202-207.
12. MELLO, Antônio Gonsálves. *Cartografia Holandesa do Recife*. Recife : Phng/2, 1976, p. 97.

13. ANDRADE, Manuel Correia. *O Processo de Ocupação do Espaço Regional do Nordeste*. Recife : SUDENE, 1975, p. 11.
14. SOUTO MAIOR, Mário, SILVA, Leonardo Dantas. *O Recife – Quatro Séculos de sua Paisagem*. Recife: Massangana, 1992, p. 42.
15. ALMEIDA, Magdalena. *Mário Sette o Retratista da Palavra*. Recife : Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 2000, p.145-148.
16. SOUTO MAIOR. Mário, SILVA. op. cit.. p. 59.
17. GALVÃO, Sebastião de Vasconcelos. *Dicionário Chorográfico Histórico estatístico de Pernambuco*. Rio de Janeiro: Gráfica Guanabara, 1927, p.22.
18. TARCISIO, Clóvis, op. cit. p. 79.
19. IBID, p. 37.
20. KOSSOY, Boris. *O Olhar Europeu: O Negro na Iconografia do Século XIX*. São Paulo: Editora Universitária, 1994, p. 11 – 21.
21. Idem.
22. NORMANDO, Paulo. *Vistas e Paisagens Brasileiras*. Belo Horizonte : Editora Universitária, 1995, p. 78-90.
23. Idem, p. 102.
24. MELLO, Antônio Gonsálves. *Tempos dos Flamengos*. Recife: FUNDAJ, 1979, p. 51.
25. Idem.

26. Idem. p.89.

27. CHACON, V. *O Capibaribe e o Recife História Social e Sentimental de um Rio*.

Secretaria de Educação e Cultura de Pernambuco. Recife, 1974, p. 63-65.

28. Idem. p. 40.

29. SAID, Edward W. *Cultura e Imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 33-37.

30. SETTE, Mário. *Arruar História Pitoresca do Recife Antigo*. 3ª edição Coleção Pernambucana – Vol. XII. Recife : Secretaria de Educação de Pernambuco, 1978, p. 53.

31. LUBAMBO, Kátia. *O Bairro do Recife : entre o Corpo Santo e o Marco Zero*. Recife : Fundação de Cultura do Recife, 1991. Coleção Gilberto Freyre, p. 87.

32. MATOS, Potiguar. *Gente Pernambucana*. Rio de Janeiro: Tempos Brasileiros, p. 45.

33. FERREZ, Gilberto. *Raras e Preciosas Vistas e Panoramas do Recife – 1755 a 1855*. Recife: Secretaria de Educação de Pernambuco, 1968, p. 14 – 15.

34. MOURA, Abelardo Filho de. *Desfio da Modernidade*. Niterói : Vozes, 1997, p. 79

35. Ferrez, Gilberto. op. cit.. p. 32.

36. SOUTO MAIOR, Mário, SILVA. op. cit.. p. 63.

37. MATOS, Potiguar. op. cit. p. 49.

38. ANGELA DE BARROS, Kátia. op. cit.. p. 117.

39. REZENDE, Antônio Paulo. *(Des) encanto Modernos – Histórias da Cidade do Recife na Década de Vinte*. Recife: FUNDARPE, 1997, p.74-76.

40. SETTE, Mário. op. cit.. p. 35-36.

41. FREITAS, Otávio. *Os Trabalhos de Higiene em Pernambuco*. Recife : Imprensa Oficial, 1919, p. 05.

42. REZENDE, Antônio Paulo. op. cit. p. 75-79.
43. SETTE, Mário. *Terra Pernambucana*. Op. cit.. p. 186.

Os Registros Visuais do Enredo Social

Nesta Terceira Parte, procuramos Investigar, à luz das fotografias produzidas pelos profissionais locais, como os registros visuais captaram as mudanças e as permanências no tecido social da sociedade recifense. Fragmentos fotográficos que retratam significativos aspectos dos costumes, das atitudes, dos comportamentos das famílias, do lazer e entretenimento, da nova mulher e, finalmente, do controle social da vigilância pública. Imagens que elucidam a fase de transição da sociedade patriarcal para a sociedade burguesa de perfil cosmopolita. Período conhecido como a Bela Época da cidade do Recife.

Registros Fotográficos das Famílias Recifenses

Segundo a obra de Heródoto, História, a aventura de narrar os grandes feitos dos homens, no ocidente, começou com os costumes dos antigos aiedos cantando e conversando ao redor das fogueiras sobre as grandes façanhas de heróis e feitos de deuses e mitos. Esses relatos fantásticos se fundiam com a vida dos homens. Eles inventaram a História para que seus “grandes feitos não fossem esquecidos”, escreve Heródoto. Não se sabe ao certo se a História inventou a memória ou foi o contrário, a certeza que temos é que ela pertence à humanidade. Elas foram inventadas, narradas e escritas conforme a época, conforme os costumes e a tradição. A historiografia da modernidade também inventou sua tradição narrativa, com a adoção da imagem como uma forma de ilustração. As imagens recriaram a imagética visual das narrativas e ilustraram os fatos no intuito de cativar a fantasia e a verossimilhança.

Sabemos que a fotografia incide de várias formas no imaginário social.

No início de sua difusão, o retrato ganhou uma parcela do mercado das imagens, especializando-se nos retratos de pessoas individuais, paisagens de cidades, passando depois para os retratos de famílias no cotidiano doméstico. Logo em seguida, a fotografia passou a registrar e a acompanhar as diversas atividades sociais dessas famílias tais como passeios, piqueniques, férias, viagens e outras atitudes, no âmbito dos costumes e dos comportamentos.

Depois da difusão da máquina fotográfica portátil de baixo

custo no mercado, para alguns profissionais instalados no centro do Recife ficou difícil a sobrevivência exclusiva da produção dos retratos de estúdios. Muitos desses profissionais foram obrigados a expandir seus negócios e oferecer produtos como álbuns, molduras, foto-pintura e outros serviços itinerantes. Com a prática de procurar clientes, a fotografia se popularizou. E dessas atividades, os fotógrafos amadores e profissionais nos deixaram um acervo de imagens que nos permite uma maior compreensão visual da cena passada.

Reconhecendo o valor da fotografia como um documento, dentro dos seus limites metodológicos, esta parte do trabalho tem o propósito de levantar um pequeno inventário visual, no qual antigas fotografias revelam os aspectos dos costumes e comportamentos de algumas famílias recifenses entre o final do século XIX e as três primeiras décadas do século XX. De um modo geral, a sociedade brasileira sofreu uma série de transformações com a consolidação do capitalismo. Este sistema trouxe um estilo de vida urbana e cosmopolita com fortes influências européias. Se a sociedade brasileira da segunda metade do século XIX ainda vivia dentro de um sistema escravista, cujas relações de poder estavam sob o comando de sua elite latifundiária agro-exportadora, por outro lado, já era perceptível o aparecimento de uma incipiente classe intermediária nas grandes cidades que, por sua vez, se mostrou receptiva às novidades modernas.^{az1}

As novas práticas sociais dessa incipiente burguesia, ligadas ao comércio, às profissões liberais e a outras atividades, possibilitaram a ascensão de uma mentalidade, a qual permitiu a introdução de novas convenções de atitudes e comportamentos. Dessas mudanças, particularmente introduzidas no âmbito doméstico, a imagem fotográfica registrou efêmeros traços visuais que indicam a fase de transição de aburguesamento na composição numérica dessas famílias. A imagem das antigas pinturas que retratavam o casal, a mulher, os filhos, os amigos, os parentes e até os escravos, com sua versão patriarcal, que perdurou por todo período colonial, cedeu lugar à fotografia, na qual se pode ver essa nova composição

familiar.² A imagem fotográfica procurou demonstrar a imagética de um sólido ambiente familiar, no qual a mulher se mostra atenciosa e dedicada ao marido e aos filhos, cuidando, muitas vezes, das finanças domésticas.

Dentre as mudanças ocorridas, o fim do século XIX marcou o crescimento de uma pequena classe intermediária consolidada e ávida por um novo modo de ver o mundo. Algumas imagens fotográficas demonstram que se trata da fase de transição entre a imagem da família patriarcal e a imagem da família burguesa. Daí a importância desse registro visual para a elucidação de alguns aspectos da História da cidade do Recife.

O fato de as imagens retratarem as mudanças mencionadas, não significa dizer que se trata do fim da família tradicional patriarcal, mas de uma nova imagem que corresponde às mudanças de comportamento, costumes e hábitos referentes ao novo estilo de vida. Um exemplo dessas mudanças se percebe na substituição do uso da imagem pintada a óleo que retratava o patriarca ou matriarca, pelo uso da fotografia que retrata a família reunida. Isso também demonstra a preocupação de preservação dessas fotografias nos álbuns, como parte de um acervo da memória visual de seus familiares.

Alguns aspectos das famílias patriarcais em vias de se aburguesarem também foram registrados nos romances da época. Machado de Assis, escritor instalado na capital do país, foi um dos autores conhecidos a enveredar por esta temática. No romance intitulado *Esau e Jacó*, o autor procurou retratar as recentes convenções sociais da nova família modelo, na qual a mulher se mostrava preocupada com a educação dos filhos e com a sua tarefa doméstica, enquanto cabia ao pai a função de ganhar dinheiro para garantir tanto a estabilidade do lar quanto o futuro e a segurança de todos. Sua obra aborda questões relativas às temáticas do casamento, o adultério, a paixão, os filhos, os parentes e o jogo político do início da República Brasileira.

No caso da cidade do Recife, o romance de José Lins do Rego,

Moleque Ricardo, nos mostra alguns aspectos do aburguesamento das famílias locais. Como parte de sua memória, o livro se refugia na suposta infância de um garoto que reflete sobre a vida na cidade grande. As roupas, as posturas, os hábitos, os costumes e, até, os comportamentos foram alvos de críticas do autor, à medida que ele via a chegada de um tempo caótico e desarmonioso. Um tempo que já não era mais a época do seu avô. José Lins do Rego registrou, por meio de seus personagens, que o cenário da cidade mudava e mudavam também as pessoas.^{ba3} Essa obra, em particular, retratava o fim da tradição e o início de um novo tempo.

Para acompanhar essa nova demanda de clientes, alguns fotógrafos ofereciam serviços caseiros com o intuito de atender às pessoas em suas residências. Este pequeno anúncio, que circulou no *Jornal Diário de Pernambuco* do ano de 1878, demonstra a intensidade dessas práticas:

ALFREDO BUSCABLE”.
TIRA RETRATOS E PORTRAITS
DAS...CASAS,...FESTAS, CASAMENTOS E
BATIZADOS...

Se com o tempo o mercado da fotografia foi se ampliando, a presença do fotógrafo no meio doméstico dessas famílias foi também assumindo relevância. Esses profissionais registraram momentos singulares do aburguesamento dessas pessoas ricas e afinadas com as convenções correspondentes ao novo tempo. Da informalidade doméstica à solenidade pública, os ritos burgueses foram fotografados no dia-a-dia.

Os registros visuais desses fotógrafos demonstram as vias de mudança e as formas convencionais que, mais tarde, estabeleceram uma tradição na qual as efemeridades da moda e dos hábitos estrangeiros foram adotadas como posturas permanentes. Assim, no universo dessas novas práticas costumeiras e comportamentais,

os retratos assumiram uma diversidade temática com suas próprias indumentárias previamente encenadas. Tirada no ambiente familiar, a fotografia estabeleceu regras que percorriam, desde o uso da roupa domingueira à preparação de um cenário adequado, onde se podia exhibir um estilo de vida e um refinamento do gosto pessoal de acordo com o *status* da família. Nessas imagens são vistas as poses fotográficas de senhores proprietários, jovens profissionais liberais, mulheres desacompanhadas, crianças fantasiadas, semelhantes à burguesia européia.

A moda de retratos fotográficos no aconchego dos estúdios ou do lar, em poses burguesas, começou no último decênio do século XIX. Cópias padronizadas dos retratos europeus, as cenas de famílias foram logo adotadas pelos grupos privilegiados locais. Os anúncios de jornais da época demonstram os apelos comerciais dos fotógrafos, oferecendo diversos cenários fotográficos e comodidade à clientela disposta a tirar retratos. Além de oferecerem retratos tirados nos ambientes privados, os fotógrafos possuíam estúdios que proporcionavam posições ambientes de cenários paradisíacos, salas no estilo vitoriano, florestas tropicais, entre outras cenas simuladas.

As classes abastadas do Recife do final do século XIX, logo assimilaram o ritual da vida burguesa no domínio do privado proveniente da Europa. As contingências da postura burguesa da foto seguinte, tirada na residência de uma família recifense, por volta de 1880, nos mostram importantes evidências dessa questão.

27. Foto da Família Albuquerque – s/d e anônima



O visual fotográfico representa uma mudança, um novo simulacro que incide fortes referenciais burgueses. Como por exemplo, a preferência pelo registro da fotografia para compor o acervo de recordações que assegurava a demonstração visível da condição social e do novo comportamento dos fotografados aos olhos dos observadores. No caso das permanências, além da composição nuclear da família, podemos ver a pose do casal que se destaca no centro, assumindo a mesma formalidade representativa das antigas pinturas a óleo que retratavam a imagem da tradicional família patriarcal.

Esta fotografia da família reunida nos dá o reconhecimento correspondente à imagem/postura do novo tempo que se aproxima. Nesta fotografia podemos ver que não se trata, apenas, de um esforço de resguardar a memória da vida privada, mas de trazer um reconhecimento da representação da imagem/família que serviu de modelo visual na esfera pública.^{bb4}

Esses modelos de fotografia passaram também a ser exibidos

a outras famílias como extensão demonstrativa de suas posses e de suas condições sócio-econômicas. Nesse retrato podemos ver fragmentos visuais de contingências relativas às mudanças e às permanências. O núcleo numeroso dos filhos com a parentela e escravos domésticos revela a continuidade da antiga ordem patriarcal. Por outro lado, o visual-modelo da família reunida diante da câmera fotográfica representa a ruptura imagética do modelo-padrão da pintura patriarcal.

Ainda comentando sobre a fotografia da família Albuquerque, outro aspecto relativo ao novo e ao velho visual pode ser visto na presença dos filhos ao lado dos pais. Vestidos com suas “roupas domingueiras”, eles reforçam o que, mais tarde, ganharia a preferência dos fotógrafos como pose modelo da família burguesa. Os filhos mais velhos aparecem ao fundo, enquanto a mãe, de roupa clara, com um menino, possivelmente o caçula, se concentra no foco da lente e se posiciona frontalmente. A mulher, com o seu olhar distante, representam a semelhança da matriarca das antigas pinturas do tempo dos casarões e sobrados. Os escravos domésticos, as mucamas que posaram ao lado dos seus senhores não deixam dúvidas quanto às intercessões.

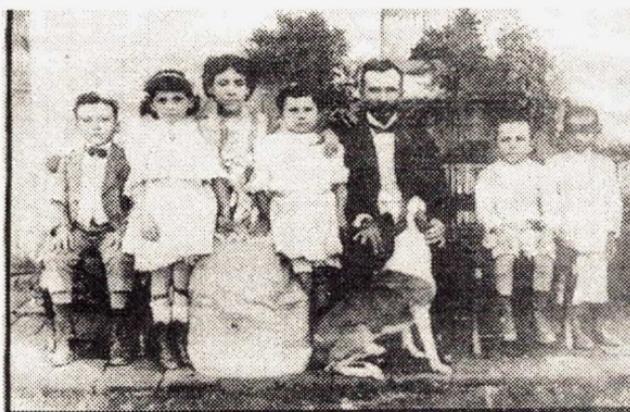
Toda cidade tem sua história, seja ela narrada em prosa, em poesia ou em formato pictórico. Narrativas míticas e reais cheias de tramas, teias de enredos cotidianos com nuances de alumbramento e dimensões bucólicas e trágicas. De um modo ou de outro, a subjetividade imaginária das cidades abrigam, dentro dos seus cenários, prerrogativas entrecortadas pelos desejos do novo e a permanência do antigo. Com efeito, nas cidades brasileiras a novidade da moda burguesa européia perpassou a ordem do efêmero e se constituiu em padrões normativos no vestuário, no comportamento e nas etiquetas exigidas, chegando a formar um estilo de vida supostamente refinado. Uma vez atingida à dimensão social e cultural das famílias ricas e da incipiente classe média, os postulados burgueses se efetivaram e se constituíram numa nova tradição.

Algumas fotografias nos mostram como o novo e o velho se

mistura nas atitudes burguesas e se apresentam como parte de um modo de vida diferente com sua própria estética, funcionalidade e padronização. Em pouco tempo, os grupos de famílias brasileiras aderiram ao refinamento e ao gosto da posse cultural, como objeto de identidade de suas ascensões sociais, promovidas pelo poder econômico.

A fotografia da família de Balduino Joaquim Belém, dono do engenho Laranjeiras, propriedade situada a poucos quilômetros do Recife, revela a passagem desse momento de transição da família tradicional patriarcal para a fase do aburguesamento. Nesse espírito, essas imagens se vinculam aos ritos, aos ritmos, às regras, às condutas, às atitudes, à moda, aos hábitos e a outras formas de sociabilidade de acordo com o refinamento da época.

28. Fotografia da Família Balduino – anônima s/ data



GRUPO DA FAMÍLIA DE BALDUÍNO JOAQUIM BELÉM NO ENGENHO LARANJEIRAS, PERNAMBUCO.
Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.
Coleção Família do Rio de Janeiro, 73, 1947.
Arquivo Família do Rio de Janeiro.

A posse dos aparelhos modernos como gramofones, automóveis, imagens fotográficas, máquinas de escrever e outros produtos industrializados confirmavam-nos como agentes de uma nova era. As mudanças de comportamento para as atitudes burguesas se confirmam com a introdução dos hábitos de frequentar chás

beneficentes de fins de tarde, nos clubes e confeitarias de luxo. A prática dos esportes europeus nos clubes elegantes representava a condição social e o bom gosto dos que podiam usufruir o prazeroso ócio e o consumo da Belle Époque. A sociedade recifense não agiu diferente.⁵ Há um conjunto de fotografias que mostram as evidências de como as pessoas circulavam nas principais ruas do Recife exibindo as novidades como símbolo de uma nova era de prosperidade.

Ao registrar as imagens da modernidade, a câmera fotográfica desempenhou um papel fundamental no armazenamento da memória do início da era burguesa. A visão capturada pelos fotógrafos em suas visitas às classes favorecidas acabou convencendo uma estética visual comumente às classes subalternas. O desejo das pessoas de serem retratadas em seu ambiente familiar, com seus móveis caros e confortáveis, ao lado dos filhos, parentes, amigos, escravos e empregados, tornou-se intenso como uma via de demonstração de posse e de status social das famílias que contratavam os serviços fotográficos.⁶ Nesse sentido, as fotos de famílias em vias de aburguesamento destinaram-se a cumprir o papel de uma escritura memorialista com fortes representações correspondentes à moldura da condição social.

Oferecendo serviços de registros que resguardavam a memória das famílias ricas ao lado dos seus escravos, muitos fotógrafos realizaram suas produções nas residências dos senhores proprietários, nas quais as crianças, posando com suas amas-de-leite, eram fotografadas. De posse dos retratos, os ricos podiam “provar” os vastos domínios de suas posses. A imagem visual de seus domínios e das pessoas que os cercavam estava assegurada como posse de direito e posse de fato. A imagem fotográfica guardada nos álbuns de família confirmava o poder e a reputação.

Nesta fotografia não há sinal de referências que indique se tratar de uma família recifense que vivia na estrutura do regime escravocrata. A cena doméstica revela as poses, posturas, roupas e enquadramento que compunham a imagética de uma atmosfera cosmopolita. Diante da simulação visual, essa família recifense poderia ser identificada

como qualquer outra família européia. Há inúmeras fotos de famílias recifenses que posaram ao bel-prazer do cosmopolitismo visual que invadiu as grandes cidades brasileiras no final do século XIX.

29. Fotografia de uma típica família do final do século XIX – anônima



No que se refere aos aspectos de modernidade dos costumes e hábitos das famílias que moravam na zona urbana do Recife, a fotografia da família reunida se enquadra bem no que podemos reconhecer como fragmento visual cosmopolita do domínio doméstico. A presença do pai e da mãe no centro, tendo as crianças ao redor, impecavelmente bem vestidas, nos faz pensar que tal cena visual não seria possível antes da fotografia, pois as antigas pinturas/retratos a óleo não se especializaram nesta temática. Até onde sabemos, o início do hábito de fotografar os familiares no convívio do lar coincide com a procura de uma suposta identidade burguesa. As cenas das fotografias do século XIX podem revelar elementos sociais importantes de um tempo passado, assim como podem comprovar as implicações referenciais da visão e das leituras que temos desse mesmo passado.⁷

Como já mencionamos antes, o processo de modernização não

só mudou o cenário e os costumes, mas também a imagem da família na ordem pública e privada. As fotografias revelam que as relações familiares patriarcais sofreram flexibilizações e foram aos poucos moldadas à medida e à conveniência da moda e dos hábitos vigentes importados da Europa. As novidades das imagens fotográficas, tal como o cartão de visita, álbuns e postais, substituíram os velhos retratos pintados a óleo que representavam os patriarcas expostos nas salas dos casarões das grandes famílias locais.

No conjunto de imagens da vida privada, muitos senhores se deixaram fotografar sozinhos. Uma boa parte dessas cenas foram simuladas nos estúdios ou no ambiente doméstico. Suas roupas combinavam com a moda estrangeira da época. Nessas fotografias percebemos perfeitamente o cuidado que eles tinham em se mostrarem afinados com as novidades européias.

**30. Fotografia de um membro da elite recifense
– anônima – s/d**



As ricas molduras confeccionadas em metais ou madeiras nobres que sustentavam as imponentes pinturas tradicionais cederam lugar aos novos álbuns de família. Encadernados em couro e outros materiais sofisticados, os álbuns particulares celebravam a imagem fotográfica como simulacros visuais que guardariam a memória dessas famílias. A riqueza dos detalhes, a nitidez das imagens, a facilidade de manuseio e o reconhecimento das pessoas fotografadas também foram responsáveis pela aquisição do hábito fotográfico no ambiente privado.

A dimensão espacial e temporal do registro/testemunha de uma época, através da indicação da pintura e da fotografia com a intenção de compreender o ambiente patriarcal com suas famílias tradicionais, foi suscitada no Brasil pelo sociólogo e antropólogo Gilberto Freyre em seus livros: *Casa Grande & Senzala; Sobrados e Mucambos; Nordeste e O Escravo nos Anúncios e Jornais Brasileiros do Século XIX*. Obras repletas de indicações e imagens que ilustram os costumes e os hábitos das pessoas livres e cativas nas esferas pública e privada desse período, assinalado pelo autor como a era patriarcal.

Mais tarde, em contato com fotografias que retratavam cenas do século XIX, Gilberto Freyre apontava a necessidade de aprofundar um estudo sociológico que considerasse esses retratos prova documental das passagens históricas. Tomando a fotografia como uma prova de testemunho relevante do passado, Gilberto Freyre fez um apelo para que esse inventário visual também fosse arrolado como testemunha a fim de provar as suas teses acadêmicas sobre as relações de poder da sociedade patriarcal. A proposta de considerar a fotografia como fonte documental foi publicada no início de 1980, no formato de um pequeno ensaio chamado *A Sociofotografia ou a Sociologia das Imagens*. No texto que se refere à coleção de fotografias do século XIX de Francisco Rodrigues e Benício Dias, conservada sob os cuidados da FJN, ele chega a sugerir que as fotografias fossem consideradas como provas irrefutáveis dos seus postulados temáticos, nas quais as “flexibilidades das relações de poder” e a “miscigenação” entre senhores e escravos na região do

Nordeste eram práticas corriqueiras.⁸

Para o autor, a Sociofotografia seria uma forma disciplinar de conhecimento “imparcial” e acadêmica capaz de revelar importantes aspectos das cenas passadas por meio das imagens fotográficas de outras épocas.⁹ Fotografias que ele entendia como registros científicos. Em sua análise, a relação de convivência na sociedade escravocrata precisava de uma investigação que fosse além dos elementos históricos, físico-antropológicos, sócio-culturais e sociolinguísticos, ou seja, que incorporasse a semiologia dos retratos fotográficos como testemunho do passado.^{bc10} Segundo ele, a fotografia teria o mesmo valor documental de qualquer outra fonte histórica. Em seus argumentos, ele declara que as fotografias se mostravam “claras”, “imparciais” e “verdadeiras” em relação às suas ordens teóricas referentes aos costumes e aos comportamentos dos grupos dominados e dominantes. As categorias de flexibilidade e miscigenação que ele aponta como prática usual entre os senhores, os escravos e os agregados estariam fixados nas imagens fotográficas do século XIX.

Embora se reconheça o apelo que Gilberto Freyre fez em considerar o valor da fotografia como prova documental tão importante como qualquer outra fonte histórica, entendemos que a noção de Sociofotografia sugerida por ele estava vinculada às contingências que implicavam na comprovação de suas teses polêmicas, tais como: flexibilidade de relação de forças dos dominadores, promiscuidades das elites locais, democracia racial, entre outras questões. Segundo Freyre, o sistema patriarcal escravocrata, representado nas fotografias, estaria “sistematicamente” comprovando as suas informações de que seriam singulares de cumplicidade/flexibilidade as relações entre senhores e servís.

Mas o ponto que nos interessa é o inverso dessa questão. Em face dos tópicos de intercessões que consideramos relevantes a um dos eixos temáticos do nosso trabalho, os retratos das famílias patriarcais que Gilberto Freyre considerou em seus argumentos como provas objetivas relevantes de suas polêmicas. No entanto, o seu ensaio não

menciona a suscetibilidade e as diversas formas de interpretações que incidem no retrato fotográfico. Teria Gilberto Freyre forçado à fotografia à objetividade do real? Ou ele desconhecia as implicações interpretativas subjacentes às imagens fotográficas?

O interessante ensaio, Gilberto Freyre chama a atenção para algumas dessas fotografias, escrevendo sobre: *“as fotos chegam a expressar que haveria uma extrema afetividade entre os brancos pobres e as categorias altas; as amas-de-leite, as famílias reunidas, as crianças”*¹¹ Aos nossos olhos, trata-se de um texto criativo e receptivo à fotografia. De qualquer modo, considerando sua importante contribuição a este assunto, podemos dizer que a cena do passado não pode ser elucidada pela inspiração de boas intenções. O passado deve ser narrado dentro de um paradigma que considere as contingências daqueles que ficaram à margem da historiografia oficial e que, de alguma forma, deixaram os legados de suas memórias/imagens como provas das precárias condições de vida que levavam. É o caso dessas fotografias, as quais aparecem escravos e agregados posando ao lado dos seus senhores. Essas imagens servem também de elementos de “prova documental” de que essa prática estaria subordinada a um conjunto de valores, no qual a posse da fotografia guardada nos álbuns das famílias tradicionais servia como extensão visual de suas propriedades. As fotografias dos senhores membros das elites, ao lado dos seus agregados e escravos, conferiam, perante a sociedade, a “boa reputação” e o status de suas condições privilegiadas.

Considerando as implicações metodológicas e o propósito de abordagem da sua investigação sociofotográfica, Gilberto Freyre estava certo quando considerou a fotografia como parte integrante de um acervo capaz de contar histórias e memórias do nosso passado, em forma de testemunho/documento tal qual os textos manuscritos são usados pelos historiadores.

Entretanto, a fotografia não pode ser entendida como um documento imparcial à espera de ser propositalmente decifrado tal qual um texto aberto. Devemos considerar que elas formam um conjunto de textos visuais sujeito às manipulações, transgressões,

montagens, sugestões, simulações. A coleção de fotografias do Imperador, que se encontra na Biblioteca Nacional, nos mostra as várias posturas do Rei, mas isso não implica dizer que as imagens fotográficas possam narrar à história do monarca. Na verdade, as fotografias devem acompanhar uma investigação que utilize outras informações documentais.¹²

Em nossa concepção, as fotografias citadas por Gilberto Freyre não foram flagrantes instantâneos como ele nos descreve, mas simulações de poses, posturas e posições previamente arranjadas nos instantes fotografados. Não se pode esquecer que a posse da fotografia será sempre uma forma de domínio e controle social. Quem detém a imagem detém o ideário imagético e, ainda, a representação facial, fisionômica e social da pessoa diante da sociedade.

Nesse caso, a fotografia pode ser usada como um mecanismo de identificação e controle da pessoa fotografada. No livro de Boris Kossoy, *A iconografia do negro brasileiro no século XIX*, o autor discute as formas de desenho e de fotografia que foram usadas e serviram para identificar, catalogar, classificar e reconhecer os tipos faciais e culturais dos negros escravos e dos índios. Este interessante anúncio do Diário de Pernambuco de 1878 elucida como a fotografia se prestou favorável aos interesses de identificação e reconhecimento dos escravos das famílias senhoriais:

*Vendemos escravos trabalhadores.
Temos a Photographia dos feitos e arranjos delles
Negros fortes Para todas as tarefas...*

Acreditamos que um dos aspectos que chamaram a atenção de Gilberto Freyre sobre a fotografia do século XIX, tenha sido o grande número de imagens que apresentam escravos fotografados ao lado das famílias proprietárias, organizadas no Departamento de Iconografia da FJN. Essas fotografias inspiraram a possibilidade de uso das imagens como prova documental para rebater as

argumentações teóricas que foram amplamente difundidas, no meio acadêmico, de que Gilberto Freyre, de forma apaixonada, levanta no texto a transversalidade da Sociofotografia como uma nova área de conhecimento capaz de “desvendar e provar” as cenas do passado.

Não é necessário deslocar um especialista em fotografias para perceber que a lente do fotógrafo procurou registrar a criança que a ama-de-leite segura. Nesse aspecto, ela serviu como apoio do fotografado. O centro da fotografia, seguramente, a criança e não a mulher que está ao lado. No que se refere aos aspectos memória privada, esta fotografia transformou-se num artefato de status social daquele que detém a imagem. Nesse caso, a fotografia assume a postura de posse, propriedade particular, pois quem ficou com a fotografia foi à família da criança e não a ama-de-leite. Sabemos quem é a criança, pois se trata de Amauri de Medeiros, importante personalidade local. Quanto à ama-de-leite, à mulher que está ao lado, jamais saberemos quem era ela, ainda que se faça especulação sobre o seu nome. Portanto, não há nenhuma afetividade, alteridade e flexibilidade das relações dominantes nessa imagem, mas, ao contrário, nela se pode ver a impressão de uma relação de retidão e domínio. Talvez o propósito mais importante desse tipo de fotografia tenha sido a intenção de compor a memória visual que seria guardada nos álbuns de família possuidora do seu passado.

31. Fotografia de uma criança com sua ama-de-leite - anônima – s/d



Ao nos depararmos com algumas fotografias citadas por Gilberto Freyre, podemos verificar que se trata de um postulado teórico “forçado” e propositadamente articulado. Uma observação detida, no caso das fotografias das amas-de-leite ou mucamas, o centro fotografado não é a escrava, mas a criança.

Um exemplo dessa questão é a fotografia abaixo. Ao olharmos com mais atenção podemos verificar que o centro focal/temático está voltado para a criança, ele converge em sua direção, enquanto a lente do fotógrafo procura o ângulo dos seus olhos. Outro fato que denota a criança como centro da fotografia é a posse da imagem. Sabemos quem era a criança, mas não sabemos quem era a ama-de-leite que ocupa a maior parte visível da fotografia. Apesar de sua pose matriarcal, sua roupa e sua postura vitoriana, o papel que lhe foi atribuído está vinculado a um papel secundário.

Esta é a fotografia que retrata a ama-de-leite mais famosa do Departamento Iconográfico da FJN, organizado por Gilberto Freyre e colaboradores. De tão conhecida, a fotografia retratando a escrava ao lado de um menino, acabou virando capa de um dos volumes dos livros que contam a *História da Vida Privada no Brasil*. Frequentemente citada nas obras de Gilberto Freyre, a fotografia expõe o menino

chamado Arthur Gomes Leal. Quanto à ama-de-leite, famosa pela sua pose aristocrática, ainda permanece desconhecida.

32. Fotografia tirada pelo fotógrafo João Ferreira Vilela – s/d



Sem muito esforço pode-se ver que o centro de visual/temático desta fotografia é a criança e não a ama-de-leite. Não estamos preocupados com a dimensão espacial e a denotação estética da fotografia, mas a conotação social da época em que a foto foi produzida. O certo é que a modernidade inventa suas formas de controle e de representação social. Ou seja, aquele grupo ou classe social que detém a imagem visual detém o poder. A fotografia que representa a ama-de-leite ao lado da criança pertence, ainda hoje, ao álbum de família de Arthur Gomes Leal. Como já mencionamos antes, numa sociedade escravista, este paradigma de imagem visual assume a dimensão que comprova o status social e condição econômica da memória privada da família que assegurou, como parte de suas posses, a imagem do passado.

As suas mais importantes obras falam do zelo que as famílias patriarcais tinham com os seus escravos e agregados. Foram as imagens que retrataram as amas-de-leite, ao lado de crianças brancas,

as quais motivaram o interesse de Gilberto Freyre pela fotografia do século XIX. Fotografias que pertenciam ao acervo particular de algumas famílias tradicionais e que foram doadas ao Departamento de Iconografia da FJN.

Sem dúvida, o domínio da imagem assume a forma de controle, reconhecimento e identificação. No caso do Brasil do século XIX, podemos comprovar que muitos desses homens donos de escravos fotografavam suas peças (escravos) para poderem identificá-los, caso ocorressem fugas ou comportamentos outros que viessem perturbar a ordem pública e privada.

O uso da fotografia com o propósito de identificar os escravos, como acervo de posse, pode ser comprovado por meio de um pequeno anúncio publicado no *Diário de Pernambuco* de agosto de 1876, no qual a família proprietária utiliza o retrato familiar a fim de identificar e reconhecer o escravo fugitivo:

*Se paga bom preço pela captura
ou informação de um negro fugido de
nome Silviano. Aos interessados temos
photographia delle com as famílias.*

33. Fotografia de Mileto Azevedo de um Fazendeiro do final do século XIX



No que se refere às práticas “flexíveis” e “afetivas” das relações de convivência entre os senhores e os seus subordinados citados por Gilberto Freyre, há um ponto de interseção que nos interessa, a fotografia que retrata um proprietário junto dos seus escravos e agregados é, no mínimo, emblemática no que concerne à imagética do sistema escravocrata instituído no Brasil. Se de um lado os senhores se mostram flexíveis dentro dos seus domínios e como prova de tal atitude se deixam fotografar ao lado de suas “propriedades”, por outro, as faces melancólicas cunhadas nos rostos e nos olhos dos subordinados fotografados nos deixam uma reflexão: a triste expressão, os trajes maltrapilhos, as posturas, os pés descalços denunciam que essas imagens representavam outras formas de poder e de posse desses senhores proprietários.

Os retratos das famílias importantes, tirados por profissionais em seus estúdios ou em visitas às suas residências, foram logo copiados pelas classes subalternas. Expostas em molduras de materiais precários e papéis de qualidade duvidosa, as fotografias populares, à disposição das famílias pobres, celebraram um importante encontro de registros das memórias de suas vidas.

34. Fotografia de um ex-escravo tirada por Alberto Henschel em 1891



Há inúmeros retratos de pessoas humildes que ofereciam ou mandavam notícias escritas nos versos aos familiares distantes. Muitas dessas fotografias eram montadas em estúdios com o intuito de simularem supostas ascendências sociais. A presença de famílias de negros e ex-escravos figurava o início da procura identitária daqueles que se livraram do cativeiro. Em grupos ou sozinhos, antigos escravos passaram também a assegurar suas imagens como uma das formas de celebrar e valorizar a imagética da liberdade. O retrato de um ex-escravo, vestido no mesmo rigor cosmopolita dos seus antigos senhores, comprova a nossa hipótese de que muitas dessas pessoas acabavam copiando os códigos sociais vigentes.

Se as fotos das amas-de-leite significam uma representação emblemática, como suporte na formação da infância aristocrática de acordo com as convenções de sociabilidades e etiquetas senhoriais, as fotos dos escravos livres se subordinaram também aos mesmos fins de reprodução ideológica. As famílias libertas recorreram à imagem fotográfica no intuito de registrarem o esforço de sua introdução na sociedade, ainda que à margem da escala social.^{bd13} Motivadas pela emancipação e a integração social, a fotografia lhes garantia a posse da nova imagem. De certo modo, as imagens fotográficas lhes ofereciam supostas credenciais do novo tempo que pairava sob o horizonte da recente liberdade.

35. Fotografia de casal ex-escravo - Alberto Henrichs - 1896



A fotografia desses ex-escravos expressa a redenção de uma época em vias de transição. Vestido tal qual a moda da época, a imagem e a postura deste homem revela o nível de adesão e padronização ideológica visual introduzida e registrada pelo hábito da fotografia. As roupas e a pose do fotografado não negam sua aspiração burguesa. A cartola, a bengala e o cenário previamente montado reforçam os contornos indiciários para além da memória que os álbuns familiares tradicionais podiam guardar. Fotos como essas registravam suas novas condições de vida. Fora do cativeiro, eles encontraram na imagem fotográfica a pose ideal de registro da liberdade, ainda que as posturas adotadas reproduzissem a imagética dos seus antigos proprietários.

Se as *mudanças* de vida ocorreram com a chegada de suas emancipações, os traços das *permanências* se mostram sutis nas imitações dos códigos e convenções estabelecidas pelas elites. Diante dessas novas atitudes das famílias de ex-escravos, entendemos que tal adesão não se tratava, simplesmente, de um motivo com o intuito de

exorcizar o passado do cativo, mas, também, uma forma de recriar sua nova identidade simbólica. Embora essa representação revele fortes traços de permanências ideológicas da presença/lembrança invisível/visível do homem branco.

O hábito das famílias dos ex-escravos de se deixar fotografarem pode revelar as atitudes de uma possível busca da nova identidade visual, contrapondo-se à imagem do passado cativo. Embora tal procura identitária os mantivesse reféns do conjunto de referências culturais da aristocracia branca escravista, fato que reflete questões das mudanças e das permanências, o que importava era a adesão e a aquisição tanto dos objetos quanto das posturas vigentes que pudessem conferir a introdução de uma nova vida na sociedade moderna da época.¹⁴

Se as imagens encomendadas pelas famílias de ex-cativos aos fotógrafos locais serviam o propósito de celebrar a memória visual de uma nova vida, a mesma celebração não se estendeu a outras relações em outras áreas sociais de suas vidas. Libertas do cativo, em 1889, muitas dessas famílias continuaram submetidas às mais precárias condições de pobreza e miséria.

36. Fotografia de rapazes de partidas para a Guerra do Paraguai



No espaço público ou privado dos costumes familiares, as mais diversas formas de celebrações, tais como casamentos, noivados, festas de debutantes, piqueniques, viagens de férias, passaram a ser registradas pelos fotógrafos a serviço das famílias em vias usufruírem esse tipo de consumo. O hábito de se deixar fotografar com o intuito de conservar as lembranças dos familiares distantes pode-se ser visto na fotografia enviada pelo marinheiro João Batista Ferreira, da cidade de Curitiba, para sua tia no Recife.

As fotografias que retratam militares profissionais, tiradas pelos observadores nos anos de 1865, demonstram como boa parte da sociedade estava receptiva ao novo horizonte visual encenado pela fotografia. Coube a fotografia registrar esses momentos. Um exemplo dessa nova atitude moderna foi à procura de alguns militares que iam para a guerra do Paraguai, no final da década de 1870, por fotógrafos instalados no centro do Recife, com o interesse de perpetuarem os momentos antes da partida.

37. Fotografia de Militar tirada pelo fotógrafo João Ferreira Vilela – 1870



Encontramos em nossas pesquisas muitas fotografias de militares ao lado de suas mulheres e filhos que foram tiradas antes de partirem para guerra. Algumas estavam dedicadas aos amigos e familiares.

Enfim, os aspectos que foram registrados pela câmera fotográfica dos profissionais locais, com a intenção de preservar a memória das cenas do passado das famílias recifenses, mostraram a tênue rede de articulação social entre o novo e o velho. Formas interconectadas entre a mudança e a permanência. Muitos desses antigos retratos revelam, de forma satisfatória, o conteúdo visual de nossas reminiscências históricas.

Registros Fotográficos do Lazer na Cidade do Recife

Revisitar as imagens fotográficas das cidades do século XIX é mergulhar em sua história visual, é perscrutar um tempo destinado à memória de intenções exibidoras que evocam paisagens, pessoas, experiências e lugares, cujas visibilidades ainda ecoam como índices referenciais. Velhas fotografias tomam formas de documentos e nos trazem a promessa de “momentos eternizados” de épocas que já se foram.

A nova convenção do retrato da imagem burguesa não se limitou aos espaços fechados dos estúdios. Muitos profissionais passaram a oferecer seus serviços nos diversos recantos da vida privada. O hábito da fotografia que retrata o lazer das famílias popularizou-se em meados de 1870. Os piqueniques, as festas familiares, as visitas às casas de banho, as viagens de férias, os passeios públicos e outras atividades de lazer foram registradas e guardadas como memória nos álbuns das famílias.

Estudiosos da história da fotografia no Brasil apontam fortes indícios de ter sido a família imperial a única a adotar esse hábito. O imperador levava consigo os seus fotógrafos credenciados a todos os lugares, a fim de garantir os registros visuais da passagem de sua comitiva pela cidade do Recife, em visita às obras de instalações da linha férrea. A coleção de fotografias sob o cuidado da Biblioteca Nacional confirma as nossas hipóteses.

No que se refere à passagem do imperador pela cidade do Recife, além dos registros fotográficos do conhecido fotógrafo

August Sthal, encontramos uma interessante referência de Mário Sette em seu livro *Maxabombas e Maracatus*:

O Recife tomou outro ar. Por alguns dias deixou de ser a cidade que almoçava às 8 da manhã e jantava às 4 da tarde. Para cair as sete e dormir antes das nove. Para ver o imperador passar^{be15}

Num outro livro de Mário Sette, *Terra Pernambucana*, ele fala de uma cidade encantada com as novidades trazidas pela fotografia. O autor assinala que a novidade da câmera fotográfica passou a integrar os hábitos das famílias recifenses nos passeios públicos, piqueniques e outros eventos: “*A câmera de fotografias apareceu como coisa de uma Bela Época que a cidade do Recife experimentou...*”^{bn6}

Poético e criativo em sua narrativa, ele comenta as principais diversões das famílias ricas que moravam no centro da cidade. Os passeios pelas ruas, praças, as conversas noturnas nas portas das casas, os piqueniques domingueiros, os passeios de barco eram as freqüentes jornadas de lazer daqueles que podiam usufruir desses privilégios. Outro hábito de lazer e entretenimento que empolgava a cidade na época das festas, eram as apresentações de bandas e militares, danças de pastoris, folguedos, presépios natalinos e maracatus encenados nos bairros mais próximos do centro do Recife. Segundo Mário Sette, as brincadeiras montadas nos bairros eram tão contagiantes que chegavam a criar rivalidades entre os freqüentadores dos espetáculos. O calor da festa acirrava as disputas que, às vezes, terminavam aos socos e pontapés, insultos e brigas ferrenhas:

No Recife de outrora sem futebol, sem cinema, o pastoril e os passeios públicos constituíam o divertimento das pessoas novas. E das velhas também... Pessoal

fino e pessoal de pé no chão. Todos os sábados... brocavam as algibeiras dos partidários em ceias, jóias, passeios de carros, festas de bairros e outros agrados que quase sempre acabavam em conflitos violentos...^{bg17}

Como parte do processo de modernização civilizatória que começou na segunda metade do século XIX, na capital do país, a ideologia do progresso técnico logo ganhou adesões voluntárias dos governos provinciais em todas as regiões. A extensão dessas idéias tomou forma numa série de políticas públicas que, ao longo de décadas, foram assumindo contornos de modernização. Na trajetória dessas mudanças, a cidade do Recife foi transformada em um canteiro de obras onde as paisagens compostas de velhos casarios e prédios coloniais cederam lugar a um novo cenário que se destacava pela imponência dos grandes edifícios e lojas comerciais. As ruas foram alargadas, novas pontes construídas, água encanada implantada, redes de esgotos expandidas, energia elétrica instalada, construções de um velódromo, montagens de chafarizes populares nos bairros e todo um conjunto de medidas infra-estruturais que o dinheiro público podia pagar.

Os discursos elaborados pelas elites governantes, com a finalidade de destinar verbas do orçamento público para modernizar a cidade eram divulgados como uma necessidade urgente. Em seus projetos havia uma tácita promessa de bens de consumo e uso coletivo que deveriam atender às necessidades de todos os “cidadãos”. “Era coisa do Progresso”, diziam as manchetes dos jornais da época. Em contrapartida, inúmeros cortiços e casarios nas áreas pobres, assim como seus moradores, foram arrancados à força pelos agentes governamentais.^{bh18}

Os mecanismos responsáveis pela introdução de uma cultura de perfil cosmopolita burguesa influenciada pela moda, combinando com um novo estilo de vida, originária da Europa apresentada à

sociedade do Rio de Janeiro, começaram a partir da segunda metade do século XIX. No caso da cidade do Recife, podemos detectar, através das propagandas publicadas nos principais jornais, o forte impacto provocado pela moda de roupas importadas, práticas de esportes coletivos e náuticos, os cortes de cabelos, o cuidado com a maquiagem, os hábitos de freqüentar doçarias, os passeios de fins de tarde, os desfiles femininos nos clubes elegantes, o costume de fumar em público, a prática de cavalgar nos parques, o ato de assistir as corridas de carros entre outras novidades sócio-culturais. Contudo, essas novidades cosmopolitas só foram consolidadas como prática costumeira quando o cinema de Hollywood se efetivou no imaginário das pessoas. Essa influência foi tão forte que um grupo de rapazes, na década de 1920, produziu uma série de filmes domésticos no modelo industrial hollywoodiano.

Impulsionados pelas fotografias de revistas, pelas imagens do cinema, pela cultura visual impressa nas propagandas dos jornais e revistas, os privilegiados do Recife passaram a adotar o mesmo estilo de vida cosmopolita burguês, no qual havia uma visão de mundo que se expandia aos gestos encenados, às atitudes patrocinadas e ao comportamento previamente imitado. A representação dessas novas formas de sociabilidade aparece nos anúncios dos grandes e pequenos jornais que circulavam na cidade.

Nesses pequenos anúncios de jornais encontramos muita propaganda de produtos para cabelos, peles, goma de passar, perfumes, jóias, loções de barbear, sabonetes, cigarretes, chapéus, charutos, roupas européias, bengalas, cartolas, bebidas e todo um conjunto de novidades produzidas para o uso e consumo daqueles que podiam usufruir dessas novidades estrangeiras. Produtos oferecidos em vistosas propagandas como o ideal de juventude, de beleza e harmonia; tudo de acordo com as exigências da moda moderna européia.

Mais uma vez, a cidade ganhou outras formas de lazer quando foram inauguradas as ruas alargadas, as alamedas elegantes e as praças arborizadas. Cenas públicas que lembravam os cenários

européus. No mesmo estilo narrativo que lembra o poeta francês Charles Baudelaire, no qual os bulevares parisienses se destacavam, o cronista Mário Sette escreveu passagens sobre o hábito dos passeios públicos das famílias recifenses nessas alamedas recém-inauguradas.

39. Fotografia da Esquina Lafayette – anônima



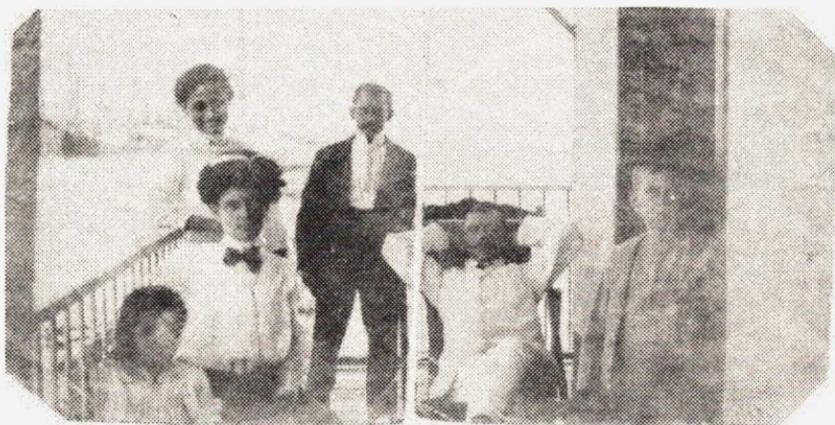
L'charutaria das fábricas de cigarros Lafayette, na esquina da Rua do Imperador.

Freqüentar, nos fins de tardes, restaurantes que serviam café, licores coloridos, chá e charutos importados no estilo burguês tornou-se hábito de lazer de poucos privilegiados. Um dos pontos mais freqüentados pelos intelectuais recifenses era a famosa charutaria Lafayette que ficava na Rua 1º de Março.^{bil9}

Por volta de 1920 e 1930 a Rua 1º de Março ganhou novos espaços urbanizados para o passeio, as compras e o deleite de consumo das camadas mais ricas da população. Durante os passeios públicos, as revistas e os jornais cobriam de flagrantes fotográficos a frivolidade da última moda parisiense que encantava as moças ricas que, sempre aos domingos, passeavam e festejavam, com suas roupas elegantes, as atrações públicas de bandas e outros espetáculos que ali freqüentemente se apresentavam.

Conhecida por sua elegância e por suas modernas lojas de artigos importados, ponto de encontro dos intelectuais e pessoas interessadas das últimas novidades, a Rua 1º de Março desempenhou um importante papel no imaginário das pessoas que a conheceram. Especialistas em História da cidade do Recife escreveram que a imagem do cenário da Bela Época que a cidade teria vivenciado começou na Rua 1ª de Março.

40. Fotografia de uma família na Casa de Banho – anônima



Outro hábito burguês de origem europeia que chegou à cidade do Recife no início do século XIX, referente às orientações médicas e higiênicas, foi o banho de mar medicinal e o retiro de pessoas enfermas para áreas silenciosas e de climas saudáveis. É conhecido o caso pitoresco do Comendador Joaquim dos Santos Oliveira que, seguindo conselho médico, se retirou do centro da cidade para os arredores e fixou sua residência no lugar que deu origem ao Bairro de Casa Amarela. Segundo os relatos, ele teria contraído uma enfermidade e precisou de um tratamento prolongado que exigia um local afastado do centro da cidade que lhe garantisse repouso. Instalado na região, ele pintou sua casa na cor ocre-claro que, mais

tarde, ficaria conhecida como a casa amarela do português.^{bj20} Hoje essa área forma o Bairro de Casa Amarela.

O banho de mar medicinal foi uma novidade que chegou à cidade por volta de 1900. A montagem de uma casa de banho no estilo europeu chamou a atenção de toda população urbana. Muitas crônicas foram escritas a esse respeito. Visitar as praças iluminadas, as alamedas arborizadas, passear de barco pelos rios Capibaribe e Beberibe, organizar piqueniques familiares, assistir a espetáculos teatrais noturnos, frequentar festas religiosas e solenidades oficiais, andar de charrete, apostar nas corridas de cavalos no bairro Prado, se vestirem elegantemente para ir às casas de chás e doçarias refinadas, acompanhar as corridas de automóveis no velódromo no bairro do Derby, passear de bonde elétrico, assistir ao cinematógrafo, tratar-se na casa de banho construída próximo ao quebra-mar eram as afortunadas atividades de lazer e entretenimento público das famílias favorecidas do Recife.^{bk21}

Podem-se ver no retrato as poses, as roupas apropriadas, a postura dos fotografados, trata-se de uma família que aderiu aos hábitos europeus. Importantes personalidades públicas e membros das famílias tradicionais procuravam a casa de banho, a fim de curarem as enfermidades corriqueiras. O banho de mar medicinal surgiu na Europa, nas últimas décadas do século XIX. Era uma prática burguesa que logo se espalhou pela reviera francesa e italiana.

A casa de banho do Recife não demorou a se transformar em um local de lazer onde as pessoas tomavam banho com a água do mar depositada em tonéis. As crônicas dos jornais da época diziam que a casa de banho acabou se transformando em um local de encontro de namorados, famílias e amigos. O novo ponto de encontro também oferecia algumas especiarias culinárias, guarda-roupas internos, trajes de banho, utensílios pessoais, massagistas, banhos quentes e outros produtos medicinais.

Nesse sentido, o lazer público foi uma criação dos novos costumes da burguesia. Ele assinalava a chegada das horas do ócio, do lazer e do descanso das longas jornadas de trabalho, ao lado dos

familiares. A burguesia européia recriou as formas de lazer tal qual a antiga nobreza divertia-se em seus jogos, saraus e espetáculos teatrais. Outro entretenimento das pessoas ricas era o de viajar durante as férias nos luxuosos navios à procura de aventura e descanso. Enquanto para as classes pobres, o lazer estava reservado, ocorrendo aos domingos, a visitar familiares, promover piqueniques, ir aos passeios públicos, as festas cívicas e religiosas, sempre próximos dos seus bairros residenciais.

Porém, as informações investigadas extraídas das crônicas e dos anúncios de jornais indicam que, no decorrer do tempo, não eram somente as famílias ricas que freqüentavam a casa de banho, havia, ainda, pessoas dos mais diversos extratos sociais que passaram a aderir o mesmo local com o propósito de curtir as horas de ócio lazer e dos ocasionais feriados e finais de semana.

Construída próximo do mar, ao lado do porto, movido pelo entusiasmo que a imprensa tanto alardeou, as autoridades locais permitiram que fossem usadas as mesmas vias férreas que escoavam o açúcar, algodão e outros produtos, como serviços de transportes dos assíduos freqüentadores. Em pouco tempo, a casa de banho passou a atender não só pessoas doentes, mas, uma clientela que se mostrou interessada em tomar banho de água salgada e fazer piquenique nos arredores como uma forma de descontração e de lazer.

Percebe-se, então, que, a era moderna burguesa européia inventou novas convenções de posturas e comportamentos em toda teia social. Cidades como Paris, Londres, Amsterdã, New York e tantas outras serviram de modelos urbanos e estilos cosmopolitas a outros povos. Influenciadas pelas idéias metropolitanas do progresso técnico, higiênico e civilizador, as elites dirigentes do século XIX desenvolveram políticas de planejamento e reformas estruturais nas principais cidades brasileiras, apesar de o maior contingente populacional encontrar-se na zona rural. Os sucessivos projetos de reformas infra-estruturais que foram implantados na cidade do Recife, ao longo do tempo, também seguiram o mesmo itinerário

ideológico.

Outra forma de lazer que chegou como uma novidade prestigiada pela imprensa local foi o passeio público. Hábitos criados pela alta burguesia européia, como passear pelas praças, jardins, ruas e outros locais públicos, só ganharam importância para as famílias tradicionais da cidade a partir da segunda metade do século XIX. Cópias arquitetônicas das esquinas parisienses, os projetos de modernização infra-estruturais alargaram as ruas, construíram praças arborizadas e alamedas elegantes que serviram como ponto de encontro e passarela de lazer nos finais de semana das pessoas que saíam de suas casas para se divertirem.

41. Fotografia da Praça Joaquim Nabuco – s/d e anônima



As coleções de fotografias do acervo do Departamento Iconográfico da Fundação Joaquim Nabuco e do Museu do Estado de Pernambuco revelam cenas que retratam locais públicos onde as pessoas passeavam nos finais de semana. Muitas dessas imagens fotográficas retratam o quanto o lazer das famílias recifenses, no contexto de 1880 a 1930, mudou à medida que a cidade recebia as idéias, as novidades e as mudanças estruturais da Europa e do Rio de Janeiro. Nesse mesmo aspecto, as profundas reformas de modernização que o Recife sofreu em sua estrutura urbana

possibilitaram o surgimento de rupturas dos costumes e dos comportamentos. Mudanças que ocorreram em uma época em que possuir e usufruir as novidades estrangeiras correspondia imitar os ideários de um estilo de vida cosmopolita.

Registros Fotográficos de Mulheres Recifenses

Afastada da corte lusitana, a elite proprietária reproduziu o antigo sistema de relações familiares metropolitano. Formadas por grupos numerosos de pessoas que viviam e comungava o regime dos “acordos tradicionais costumeiros” e dos “apadrinhamentos políticos”, essas famílias eram compostas por filhos, parentes, agregados, apadrinhados e escravos. Essa unidade de parentela ficou conhecida, por meio das obras de Gilberto Freyre, como a *família patriarcal*. Esse tipo de família, particularmente as famílias ligadas a grandes extensões de terras, tinha como chefe supremo à figura do patriarca. Esses grupos, ligados às atividades açucareiras, formavam a aristocracia dos poderosos senhores de engenho que detinham o poder de vida e morte dentro dos seus domínios.^{b122}

Nesse modelo de constituição familiar, tanto as mulheres das elites quanto às moças da classe subalterna viviam sob a perpétua vigilância dos maridos e familiares. Pelas leismanuelinas, em vigência na metrópole e extensivas às colônias portuguesas, elas estavam sujeitas às ordens dos maridos. Restritas aos cuidados domésticos, elas repassavam para os filhos e para os demais membros da família as tradições, as quais foram submetidas. Enquanto os rapazes logo cedo aprendiam os ofícios do pai, as moças aprendiam as prendas domésticas como cozinhar, bordar e fazer tricô. Seus destinos estavam traçados: o casamento arranjado ou o convento.

No caso das pessoas ricas, o casamento era acertado pelos pais quando os filhos eram crianças. Para essas famílias, o casamento era uma preocupação constante. Os arranjos da comunhão matrimonial e os problemas de heranças eram discutidos e acertados como parte dos acordos entre os familiares. Na adolescência, as mulheres se dedicavam à confecção do enxoval que exigia horas prolongadas bordando peças de linho branco. De acordo com a tradição, as roupas

de linho branco simbolizavam a castidade, a pureza e a postura do comportamento recatado.^{bm23}

A mãe, conhecedora das obrigações domésticas, se encarregava de orientar suas filhas pretendentes ao casório. Os costumes privilegiavam o casamento das filhas mais velhas. O contato com o noivo, em muitos casos, só ocorria depois do sacramento oficial. No dia do casamento, o noivo trazia seus familiares à casa da noiva, onde era celebrada a cerimônia por um pároco conhecido dos membros da família. Relatos de cronistas estrangeiros de passagem pela região assinalam que esses tipos de festa duravam dias. As festas de casamento das famílias mais ricas aconteciam na residência da noiva. De acordo com a tradição, os pais das moças eram os responsáveis pelas despesas que envolviam os convites, os músicos, os papéis dos cartórios, as bebidas e comidas. Nessas festas, era comum a presença de cantadores de improviso e outros tipos de artistas que tinham a obrigação de manter a alegria.^{bn24}

Já o casamento da mulher da classe pobre não era previamente acertado entre os familiares. Tal matrimônio não envolvia dotes e heranças a serem discutidos previamente. O que não desvalorizava a união do casal, pois os padres que atuavam e acompanhavam seus fiéis eram severos, vigilantes e incisivos nas uniões de homens e mulheres que não fossem reconhecidas e oficializadas pela Igreja Católica Apostólica Romana.

A mulher escrava, por sua vez, vivia uma situação mais constrangedora. Sujeitas às perversões e caprichos dos seus senhores, tal como o estupro e filhos não reconhecidos, ao se juntarem com outros escravos, tinham de pedir a permissão dos seus proprietários. Embora isso não significasse que elas não constituíssem vínculos de relações de amasiamentos prolongados e estáveis. Contudo, o medo freqüente que rondava suas relações era o de perderem os maridos e os filhos, caso eles fossem vendidos a outras famílias.^{bo25}

Outra prática de união matrimonial que acontecia era o rapto consentido de mulheres pelos seus pretendentes. Esse hábito não era bem aceito pelas famílias das moças raptadas. Em muitos casos,

as moças e os rapazes dormiam juntos no intuito de forçarem as famílias a reconhecerem sua união. De outro modo, o rapaz raptava a moça, deixando-a na casa de uma autoridade respeitável e conhecida, forçando os familiares a reconhecerem suas “boas intenções” de casamento. Diante desses impasses vexatórios, as famílias de rigorosas morais, preocupadas com os “comentários maldosos” da sociedade, quase sempre se rendiam às estratégias impostas pelo casal. Caso o rapaz fosse embora ou a família não consentisse a união, suas filhas ficavam conhecidas nas vizinhanças como “moças perdidas”. Inúmeros relatórios da Central de Polícia do Recife registram esse tipo de queixa. Há muitos casos de vingança com lesões e homicídios entre os familiares dos namorados raptores.

Com relação ao tratamento das mulheres de um modo geral, pode-se dizer que a tradição vigilante dos costumes suprimia os desejos e as vontades femininas. O regime severo que cuidava das moças era uma prática costumeira que ocorria em todas as classes sociais. A moça pobre que não conseguia se casar até os vinte anos ficava responsável pelos cuidados dos pais na velhice. Havia aquelas que se prostituíam logo cedo. Os relatórios anuais preenchidos pelos chefes de polícia da capital trazem efêmeros comentários sobre a origem das mulheres que se prostituíam na zona meretriz do porto do Recife. Havia também o caso das mulheres abandonadas pelos maridos que eram tratadas com discriminação e indiferença por todas as camadas sociais. Em alguns casos, as viúvas eram tratadas com respeito e tinham seus direitos reconhecidos perante a lei.^{bp26}

Se a tradição dos costumes reprimia o universo feminino, o desenvolvimento urbano das cidades brasileiras propiciaria um início de vida burguesa, no qual o ideal cosmopolita de um estilo de vida semelhante ao europeu seria uma promessa libertária. Os frequentes projetos de modernização que perduraram entre os fins do século XIX e início do século XX moldaram as práticas costumeiras e os comportamentos das famílias tradicionais.

No caso das moças ricas, o espaço de liberdade que elas conseguiram, ou seja, respirar fora do severo controle de seus

familiares, só ocorreu quando a instrução escolar passou a ser uma preocupação dos pais. A escola se constituiu em um local público, no qual as moças de famílias abastadas conquistaram sua liberdade.¹⁴²⁷ Longe dos pais e da parentela vigilante, as estudantes viam na escola uma forma de fugirem das repressões que ocorriam no seio privativo de suas casas.

Depois veio a conquista do direito ao trabalho, no caso das moças de classe média que, por força das circunstâncias, complementavam o orçamento familiar. No que se refere ao lazer, o passeio público, sem a companhia masculina, como freqüentar doçarias, casas de chás e de espetáculos só vieram a acontecer na medida em que os costumes ficaram flexíveis e os outros hábitos de postura e comportamento foram ganhando espaço na vida social.

No decorrer da pesquisa nos deparamos com inúmeras correspondências pessoais, diários e álbuns de famílias cheios de depoimentos íntimos que nos apontam os pressupostos mencionados. Contudo, é importante advertir que o propósito deste trabalho não é elucidar as estratégias e os mecanismos de luta que as mulheres usaram para conquistar os espaços de liberdade, entretanto, tentaremos demonstrar como a fotografia registrou os fragmentos de suas imagens e atuações.

Do ponto de vista das artes plásticas, as pinturas de estética estrangeira, flamengas, francesas, inglesas influenciaram radicalmente o imaginário visual dos artistas locais. As imagens das mulheres e sinhás deitadas em suas redes, do século XVIII, contrastavam com as duras feições das damas matriarcais retratadas no final do século XIX. A imagem da mulher não fugia do retrato romântico e traços singulares comprometidos com o exótico e com a fragilidade. No livro de Maria Beatriz Nizzada, *História das Famílias no Brasil Colonial*, existem dramáticos depoimentos e relatos de mulheres que não só foram responsáveis pela educação dos filhos, como também estiveram envolvidas nos negócios dos maridos. Mesmo em sua viuvez, continuaram à frente dos negócios e se ocuparam do papel paterno e materno do lar.

Retratadas em seus vestidos negros, ocupadas com a imagem da família, as damas sociáveis se dispuseram aos focos e filtros culturais dos pintores de sua época. Os rostos focalizados nas telas mostram a imagem representativa dos seus domínios. Nessas antigas pinturas, podemos observar as imagens modelos, as quais retratam a disciplina dos seus cabelos penteados, suspensos ou amarrados com enfeites de tartaruga. As roupas negras acentuavam as posturas sérias e severas típicas da aristocracia.

Em algumas pinturas dessa época se podemos ver ricas rendas bordadas, impecavelmente engomadas, acima dos ombros em forma de xales de fios escuros, salientando os seios fartos e exuberantes. Nessas pinturas, podemos ver efêmeros traços da silhueta dos seus corpos, parcialmente cobertos pelos vestidos negros. A leveza de suas peles brancas, sombras róseas e semblantes serenos insinuam o padrão de beleza da época. Posturas rígidas, damas elegantes, olhares serenos, jovens ou velhas, elas não se retrataram sorrindo. Suas faces sérias e taciturnas apelam a outras vicissitudes.^{br28}

Todavia, à medida que o comportamento e as atitudes mudaram, as imagens de pose também mudaram. Uma boa parte dos retratos fotográficos que selecionamos confirma essa hipótese. Com o desenvolvimento das técnicas de fotografar, os estúdios localizados nos grandes centros transformaram-se em laboratórios de registros dessas imagens diversificadas. Na busca de ampliar o mercado, os fotógrafos passaram a oferecer seus serviços às famílias, sobretudo retratos de mulheres.

A fotografia especializada em pose feminina produzida no Recife só ganhou relevância quando a cartomania tornou-se moda. A troca de fotografia por vínculos afetivos foi um importante mergulho dos fotógrafos na vida privada da sociedade recifense. De baixo custo para os fotógrafos e clientes, os pequenos *Carte de Visite* facilitaram a troca de retratos entre amigos, casais e familiares. Os laços afetivos e as lembranças se estreitaram com as dedicatórias manuscritas nos versos das fotografias.

Se, no início da cartomania, as mulheres fotografadas, em

seus cenários domésticos ao lado dos seus parentes, afirmava o modelo visual da família burguesa, com o tempo, elas passaram a posar sozinhas. As coleções de fotografias públicas e privadas e os álbuns de famílias que pesquisamos revelam um significativo conjunto de imagens cheias de dedicatórias afetivas.

Certamente, uma boa parcela dos retratos dessa época traz à tona as flexibilidades de poses, atitudes, roupas, gestos de representação cosmopolita que entravam em contradição com o contexto em que essas pessoas viviam. Sabemos que a esfera social e a relação de poder não sofreram quase nenhuma alteração, embora essas famílias se mostrassem abertas e receptivas às novidades tecnológicas estrangeiras. O Jornal *Diário de Pernambuco* do dia 11 de julho de 1861 anunciava a chegada de produtos estrangeiros:

Casa Verlon do Recife
Charutos...Meias...Sapatos...Perfumes...
Máquinas daguerreotypo... novidades.

As escrituras e os relatos do nosso passado são de uma sociedade profundamente patriarcal, como já mencionamos antes. Entretanto, ao nos depararmos com a pintura do século XVIII e com a fotografia do século XIX, notamos algumas diferenças. Quando observamos as pinturas expostas e exibidas nas salas principais das casas grandes e dos sobrados, representando a imagem do marido ou da mulher e as confrontamos com as fotografias dos álbuns de família do século XIX, as impressões de mudança que se processaram no imagético feminino ganham contornos.

Essas imagens remontam às latitudes das mudanças e continuidades que se fixaram de forma pouco perceptível. Registros que apontam a transformação e o continuísmo do papel da mulher ao longo do tempo. Essas mudanças e continuidades ficaram latentes nas posturas e nas atitudes de suas poses.

No tocante à pose, podemos ver que a mulher se esforça para fugir da rigidez patriarcal. A imagem fotográfica da senhora Maria

Libânia, que vem a seguir, ilustra o álbum de família, produzida no ateliê do fotógrafo alemão Constatino Barza, em 1890, revela um pequeno contraste das pinturas matriarcais. Ela revela a leveza e a sensibilidade que a fotografia feminina podia oferecer. Com seu cabelo preso, blusa fechada até o pescoço, a senhora Libânia parece sutil e discreta em sua pose. Sob a influência das mudanças que flexibilizaram a rigidez dos costumes e comportamentos, sua imagem retrata o novo tempo.

Muitas casas de fotografias se especializaram em retratar imagens de mulheres brasileiras no Rio de Janeiro na Rua do Ouvidor. No caso da cidade do Recife, não existem provas confirmando confirmem quem foi realmente o fotógrafo que passou a atrair a clientela feminina aos seus estúdios. Os anúncios de jornais assinalam que foram os fotógrafos, os quais passaram a oferecer seus serviços no âmbito doméstico, embora uma infinidade de fotografias comprove que se tratava de imagens encenadas nos grandes estúdios.

Distante dos movimentos das ruas, as mulheres do final do século XIX eram as responsáveis pela imagem do casamento como algo sagrado. Cuidando dos filhos, sob a vigilância dos familiares, elas casualmente se deixavam fotografar sozinhas. Os retratos eram tirados ao lado dos filhos ou dos maridos.

Na fotografia seguinte podemos ver uma senhora com uma criança, em um estúdio fotográfico, simulando o ambiente familiar. Olhando de forma mais detida à postura e a roupa da mulher, percebemos a semelhança das antigas poses matriarcais. Sua serenidade rígida e a pose acentuam a proposição de continuidade da imagem matriarcal. No que se refere aos traços de representação que apontam a flexibilidade das atitudes e do comportamento, além do uso da fotografia nos recantos da vida privada, retratada quase sempre com a criança no colo, ajudou a reforçar a imagética da mãe modelo da burguesia. Sem esquecer que tal imagem-modelo não teria tanto “efeito de realismo” sem o advento dos pequenos retratos fotográficos conhecidos como *Carte de Visite*.

É importante destacar que as mulheres de posses e “bem

nascidas”, retratadas nas fotografias, exerciam papéis sociais diferentes das demais mulheres que compunham a sociedade da época. Nesses tipos de fotografias, elas procuravam simular as poses recatadas, as posturas serenas tal qual eram nos recônditos de suas casas. Elas eram retratadas como os perfeitos modelos de mães zelosas.

42. Fotografia de Maria Libânia - Alberto Henschel:



Em muitas dessas fotografias constatamos que as faces das mulheres fotografadas trazem poucas rugas, ainda que os semblantes apresentem as tenras sombras de suas forças. Por trás das expressões melancólicas, é possível notar o olhar juvenil. Em alguns casos, a adolescência era interrompida pelas promessas de vida e arranjos de casamentos convenientes. As fotos mostram emoções contidas. Em um bom número dessas imagens a presença da beleza cedeu lugar ao melancólico como se a intenção da memória pudesse ser alcançada e eternizada.

Em outras fotografias, essas expressões fortes figuram fragmentos de vaidades semelhantes aos retratos masculinos. Vaidades e seriedades representadas através de poses, gestos e posturas que nos olham e nos norteiam. O interessante é que umas boas parcelas dessas fotografias não correspondem à imagem da beleza feminina definida pelo Romantismo da modernidade.

Olhando, atentamente, alguns desses retratos fotográficos das moças ricas, temos a impressão de que a vida delas não foi fácil e frívola. As duras faces revelam que a juventude dessas mulheres foi prematuramente interrompida, casando-se entre 13 e 16 anos, para assumirem as tarefas e os papéis para além de suas idades e experiências de vida. Elas eram obrigadas, pelas circunstâncias, a assumir a responsabilidade da educação dos filhos, da criadagem, agregados, escravos e os negócios da família. Essas mulheres, muitas vezes, eram o pulmão da vida e, sobretudo, o sustentáculo do regime patriarcal.

43. Fotografia de uma Senhora do final do século XIX – anônima



Nesse sentido, no que se referem aos contingentes das permanências e das mudanças, esses retratos apresentavam a postura da mulher típica do patriarcalismo. Em boa parte dessas fotografias se percebe poucos traços de fragilidade. A postura de pose severa, a dureza e a brutalidade do próprio tempo, cujos papéis estavam

restritos às esferas da reprodução do sistema patriarcal, em seu formato pictórico, as imagens se mostraram representativas de tênue continuidade quase imperceptível.

Hoje sabemos que os destinos dessas moças eram traçados alheios às suas vontades. Se as pinturas femininas se exibiram conforme um painel de estética singular, coube a fotografia trazer à tona os registros das intercessões domésticas do seu tempo. Depois que o hábito de fotografar tornou-se corriqueiro, as famílias passaram a registrar os acontecimentos ao seu redor. Em um desses momentos retratados, notamos a sutil passagem do modelo da imagem visual feminina provincial/conservadora para a imagem visual cosmopolita burguesa.

As evidências elucidam que a procura pelos serviços dos fotógrafos ganhou relevância a partir da década de 1870. Como já mencionamos antes, alguns fotógrafos, estimulados com a chegada do *Carte de Visite*, passaram a oferecer nos anúncios dos jornais pinturas e fotografias de baixo custo destinadas às pessoas pobres e aos ex-escravos.

O retrato da mulher negra de olhar sério e semblante respeitável nos intriga e, ao mesmo tempo, nos cativa. Vestida de maneira formal, roupa escura, usando pouco adorno, leve maquiagem, essa bela dona negra representa também a rigidez feminina do seu tempo. Na fotografia, podemos ver que o seu olhar domina o centro da foto, assim como a vida dos que estavam ao seu redor. Sua seriedade representa o rigor e a pose de sua grande conquista, a imagem de sua liberdade. No *Diário de Pernambuco* de 13 de março de 1852, há um anúncio bastante relevante:

“Augusto Sthal”

44. Retrato de Antônia, escrava alforriada – s/d e
anônima



*Fotografe sua família...
Guarde sua memória em
Nos Post-album do nosso ateliê
'Rua do Imperador, n° 9*

A fotografia que retrata a mulher negra, possivelmente uma escrava de ganhos, mulheres que eram obrigadas a venderem quitutes e outras bugigangas para os seus donos, ao lado de uma menina, tirada por Augusto Sthal, como parte de um conjunto de produção de cenas cotidianas com representações pitorescas e exóticas, demonstra o quanto à fotografia registrou importantes aspectos do universo das mulheres na ordem privada da cidade.

45. Fotografia de escrava vendedora ao lado de sua filha
- 1858



Pelos aspectos das poses das mulheres fotografadas, acreditamos na possibilidade de tratar-se de uma fotografia encomendada. Logo após a chegada da máquina fotográfica ao Brasil, tornou-se hábito comum os proprietários fotografarem seus escravos para identificá-los caso houvesse fugas. Embora exista um bom número de fotografias que focalizaram esse e outros tipos de trabalhos ocupação feminina, mas, ainda há uma carência de investigação histórica capaz de trazer à tona as informações sobre a vida dessas mulheres vendedoras de quitutes, cocada, água e outros produtos, complementando a renda do patrão como escravas de ganhos.

Não há informação precisa de quando começou o hábito das famílias tradicionais da região se deixar fotografar. Nossas investigações indicam que há possibilidade de que essas atitudes começaram na montagem dos grandes estúdios dos retratistas estrangeiros, depois se expandiram à medida que os custos de

operação assim como os preços dos retratos baixaram.

O anúncio a pouco citado, vislumbra um apelo comercial à órbita da memória. As razões destinadas a fotografar as famílias como acervo de memória não ocorreu apenas na região, elas apareceram em toda Europa, logo que surgiram os grandes ateliês-estúdios. Fotografias que retratavam pessoas comuns e personalidades públicas foram amplamente difundidas pelo criador da fotografia Jacques Mandé Daguerre e seus mais próximos seguidores profissionais.³⁰

Advinda do processo de modernização, a câmera fotográfica, com os seus fotógrafos itinerantes, registrou infinitos momentos da ordem privada, nos quais se destaca a passagem de transição da família patriarcal para a família burguesa. Todavia, é preciso lembrar que as mudanças de ideais cosmopolitas, os quais mencionamos, não aconteceram apenas com a chegada das novidades como a pianola, a fotografia, o navio a vapor, o telégrafo, o cinematógrafo, a eletricidade, a ferrovia, o carro e outros inventos, mas também com o intercâmbio de pessoas estrangeiras que chegavam à cidade do Recife por causa dos negócios desenvolvidos nas áreas próximas ao porto e dos jornais e revistas em circulação. Em alguns ensaios, Gilberto Freyre comenta as influências dos estrangeiros nos costumes e comportamentos da cidade. Essas mudanças ocorreram em outros setores da área urbana, como fábricas, lojas de manufaturas de artigos importados, pequenos comércios de gêneros alimentícios, oficinas de artesanatos e acabaram gerando novos empregos e trabalhos compulsórios em toda região.³¹

**46ª Fotografia da Sra. Mathilde Gonçalves tirada por
Alberto Henschel – s/d**



Tendo acompanhado as atitudes da transição da vida patriarcal para a vida burguesa, a fotografia do século XIX registrou momentos de intercessão que ainda nos fascinam e nos intrigam. Os retratos femininos com que tivemos contato ao longo da pesquisa revelaram pertinentes em seus conteúdos visuais. A frequência dos pequenos anúncios de jornais pagos pelos fotógrafos do centro do Recife, nos quais eram oferecidos modelos de fotografias de mulheres produzidas no meio doméstico, indicam as suposições levantadas.

É interessante como a imagem fotocromática dessa senhora revela as sutis mudanças e permanências de uma época. O traje, a pose, a postura revelam gestos e atitudes no tocante aos costumes e os hábitos. Não há dúvida de que os registros visuais indicam que a sociedade recifense mudou, mas em alguns aspectos continuou o que era antes. A fotografia da Senhora Mathilde Gonçalves de Vasconcelos, datada de 1900, não se diferencia das outras. A leveza, a roupa branca e a pose simulada indicam o nascimento visual da feminilidade burguesa. Nesta fotografia, o olhar atento dessa senhora

da elite local aponta que o tempo não se volatiliza no visual, mas na ação e na permanência da ordem em vigor. A moda importada da Europa servia como um verniz de sociabilidade da exigente da postura burguesa que estava chegando.

No retrato que acabamos de ver, da senhora Mathilde Gonçalves, percebe-se como a roupa rendada lhe dá uma leveza espirituosa e, ao mesmo tempo, procura afirmar sua ascendência social. Seu cabelo preso permite a suavidade e ascensão de sua feminilidade, ainda que seu rosto pareça sisudo e sério. Seus olhos parecem observar o que nunca saberemos. De tão elegante, o pobre cenário some diante da sua personalidade. Ela representa a fase de transição da mulher do século XX, a nova imagem da mulher burguesa cosmopolita que a sociedade recifense adotou.

O retrato de uma família patriarcal citado pelos publicistas e literatos do século XIX enquadra-se nas seguintes descrições: “pai soturno, mulher submissa, filhos aterrados, agregados capatazes”.³² Sabemos que os chefes das famílias rurais cuidavam dos negócios e tinham por obrigação preservar a honra da parentela. O exercício de sua autoridade se estendia além de sua propriedade.

Muitos deles se tornaram caciques políticos dentro e fora de suas cidades. Na esfera do seu poder trafegava toda uma clientela de apadrinhados políticos que lhes davam apoio em troca dos seus favores. A base de controle exercida por esses chefes patriarcais se vinculava aos acordos financeiros, alianças políticas, casamentos, apadrinhamentos de autoridades públicas e outras atitudes assistencialistas que lhes promovessem vantagens nas órbitas dos governos municipal, estadual e federal.^{bs33}

Mas esse modelo foi sofrendo modificações, à proporção que a sociedade se modernizava, sobretudo, nas áreas urbanas. O censo promovido pelo Governo do Estado de Pernambuco, no início do século, indica um forte crescimento no êxodo rural. À medida que o Recife se desenvolvia, as cidades do interior entravam em decadência. Os desterros pelas secas, perseguições pelos políticos locais, as intrigas e rixas que acabavam, quase sempre, em violentas vinganças

entre as famílias e outras desgraças levaram um grande número de famílias de retirantes a seguirem para a capital em busca de comida, moradia, empregos, justiça e a promessa de uma vida melhor.⁶³⁴ A imagética visual da jornada dessas pessoas apareceu nas obras dos pintores Di Cavalcanti, Abelardo da Hora e outros.

No entanto, as fotografias que retratem grupos de famílias, produzidas pelos fotógrafos locais, ofereçam um painel razoável de suas atitudes, é importante considerar que essas imagens estão marcadas pela visão de mundo desses artistas. Mesmo que a fotografia sem datas época não ofereça uma técnica de interpretação análoga e segura, é possível apreender as teceduras da sensibilidade imantadas nas imagens dos álbuns de família de probabilidade consideráveis.

De um modo geral, as velhas fotografias que investigamos pretendem representar a naturalidade das coisas; quer sejam flagrante, quer sejam de poses. Uma ilusão reforçada que trazia a promessa visual do passado. A procura das pessoas pela fotografia lhes garantia a eternidade do acontecido. Tributária da contemplação, a fotografia familiar criou um sistema simbólico de presente/ausente. A fotografia, da pessoa ou do lugar, imantando no visual instantâneo, codificando a informação tanto do momento fotografado quanto do momento pós-produzida. Nesse caso, aqueles que estavam longe do seu berço familiar ofereciam, por meio da fotografia, uma representação de sua ausente/presente em forma de imagem, a fim de reduzir as distâncias e a saudade.

As imagens de casais e famílias reunidas compunham uma celebração ao culto da memória visual do seu tempo. No contato com os álbuns, observamos como o zelo e a dedicação das pessoas foram importantes para a preservação dos retratos antigos. Em muitas dessas fotos, identificamos datas, locais e até o horário em que elas foram batidas. Nesse sentido, os retratos assumem o papel documental de uma cena do passado retido, mesmo que ele se refira a um fragmento/contexto.

Se a modernização assumiu a batuta das mudanças nas áreas metropolitanas do Recife, no campo, as relações de poder localistas

dos coronéis continuaram em pauta. O caso de briga por terras e rixa política local que ocasionou o assassinato do pai de Lampião, nos dá uma idéia da força dessas pessoas e do expediente de suas práticas que, muitas vezes, resultavam em apelos de vinganças e pessoas foragidas.^{bu35}

O gosto pela fotografia, representando as novas atitudes de comportamento e de costumes no meio das classes subalternas, é perceptível pela adesão dos cangaceiros. Maria Bonita e Lampião são um exemplo típico desse novo hábito. Eles se conheceram quando ainda eram jovens, formaram uma família e conviveram como um casal até a morte. Correndo da fúria dos coronéis e das volantes de policiais, eles posavam para os fotógrafos ao lado dos seus amigos e animais. Outro exemplo é o casal de cangaceiros Corisco e Dada, que também se deixou fotografar as escondidas nas brenhas das caatingas do sertão.^{bv36}

As fotografias de cangaceiros apontam intercessões correspondentes aos aspectos de mudança de comportamento e de permanência. Verificamos a mudança do comportamento na composição da pose do grupo de cangaceiros retratados, o quanto eles eram receptivos à imagem fotográfica. As fotografias desses grupos de cangaceiros nos indicam como eles viviam, suas roupas, seus adornos, seus hábitos alimentares, suas armas e suas estratégias de sobrevivência. Quanto ao cenário da continuidade, embora eles vivessem no banditismo, a imagem do cangaceiro, ao lado de suas mulheres e comparsas, assume a representação do retrato-modelo adotado pelas famílias tradicionais, os quais se podem ver os poderosos coronéis com suas parentelas, jagunços, agregados e apadrinhados.

47. Fotografia de Lampião e Maria bonita – 1935



A esse respeito, constatamos nas pinturas/retratos que o modelo de família patriarcal, ligado à grande propriedade, começa a sofrer injunções em sua antiga formação numérica. Nas pinturas, essas famílias eram compostas pela figura do patriarca, da esposa, dos filhos, das parentelas e dos apadrinhados. Já as fotografias demonstram que ocorreu uma mudança no número de pessoas que compunham as famílias urbanas, nas quais só aparecem o marido, a mulher e os filhos. No caso das famílias urbanas, alguns retratos trazem mulheres trabalhadoras que se diferenciam do escravo doméstico e da ama-de-leite; elas trabalhavam nas tarefas da casa, em muitos casos, eram tratadas na condição de “membros das famílias”. Certamente eram pessoas sozinhas que, recolhidas pelas senhoras de posse, acabavam sendo exploradas em sua força de trabalho. Uma prática social de *continuidade* que se instituiu logo após a libertação da escravidão.

Desse modo, a imagem da nova composição numérica dos membros da família que começa a surgir no século XX, na área urbana, constata uma tendência de recomposição nuclear da família burguesa (pai, mãe e filhos). A maioria dos casos que se referem à composição de famílias reduzidas tem sua origem nas dificuldades financeiras e nas mudanças dos costumes que iam se manifestando. Tal modificação foi registrada pelas lentes dos fotógrafos locais que,

cada vez mais, eram requisitados pelas famílias desejosas de serem fotografadas.^{bw37}

As mudanças de atitude, de natureza cosmopolita se mostram de forma clara nas imagens fotográficas de algumas mulheres. Encantadas com a nova moda de oferecer fotografias aos amigos e familiares, muitas dessas mulheres se deixaram fotografar sozinhas. A exemplo dessas práticas, destacamos este trecho com a seguinte dedicatória escrita no verso da fotografia:

*A amiguinha Odília, oferece a
Photographia, como recordação de
uma formatura e prova de verdadeira
amizade que lhe consagra.
Pernambuco, março de 1904*

O retrato que resultou nas imagens das famílias locais experimentou e apontou um forte impacto nas vivências sentimentais daqueles que ofereceram fotos e dos que receberam como uma forma de recordação. Nessa particularidade, a imagem fotográfica assumiu o caráter de imutabilidade temporal, cuja dimensão se ordena e se encadeia como uma folha de um livro que tenta a todo custo remontar uma suposta história pessoal. Há nessas imagens fotográficas decodificações e informações que nem mesmo o envelhecimento e a adulteração causadas pelo tempo de suas exposições reduzirão o seu valor documental e as possibilidades de leituras abertas que possam vir a acontecer.

O caso da cartomania com dedicação afetiva, fenômeno que também penetrou nas casas das famílias pobres recifenses, possibilitou que a fotografia assumisse o propósito de assegurar a permanente presença visual. Há um traço peculiar nas entrelinhas dessas fotografias. Trata-se de uma forma de congelar o momento de afetividade entre aqueles que recebiam e os que ofertavam com intenções de sublimar/substituir a saudade e a distância. É o que

comprova a fotografia de um homem que estava aniversariando e fez a seguinte dedicatória à sua mulher:

*Vai uma recordação do meu
Aniversário, a minha querida.
Mulher, que completei 44 anos.
18 de outubro de 1903.
Isaac Amara*

Neste caso, a dedicatória do marido ultrapassa a situação do simples registro comemorativo. O texto escrito no verso, como dedicatória, traz a promessa de recriar elementos específicos à imagem afetiva partilhada pelo casal. Era uma rememoração vivenciada e eternizada que só aos dois pertence. Essa modalidade de fotografia reinventou a memória afetiva que ultrapassou os limites da imagem como objeto de registro funcional e convencional relegados aos álbuns de família.^{bx38}

Sabemos que a sociedade patriarcal era conservadora em relação às atitudes que ameaçassem seu conceito de moral e honra familiar. Em nossas investigações nos deparamos com inúmeras cartas e diários particulares que assinalam fortes repressões sofridas por algumas moças que ousavam desafiar seus pais ou os irmãos mais velhos.

Nessa época, as queixas mais freqüentes eram de abandono e de indiferença dos parentes em relação às decisões que elas tinham de tomar em algum momento da vida delas. Moças que se casavam sem o consentimento dos pais, moças que foram seduzidas depois abandonadas, moças que resolveram trabalhar, estudar, namorar, passear, viajar e outras atitudes de comportamentos considerados “recatados” que não estivessem dentro dos padrões normativos, estabelecidos pela mentalidade da época, eram severamente castigadas ou tratadas como “mulheres perdidas”. No caso da perda da virgindade, antes do casamento, o código penal dava direito ao marido anular o casamento.^{by39}

Uma fotografia como esta parece imprópria para a época. Apesar

de se tratar de um retrato anônimo, pelos trajes e pela exuberância do salão, acreditamos que a moça fotografada pertencia a uma família rica. Seguramente é perceptível a representação da postura quanto à flexibilidade do comportamento. A moça está desacompanhada da figura masculina, o vestido acima do joelho indica que se trata de uma fotografia que, certamente, não seria mostrada publicamente, pois o rigoroso e severo costume da época não aceitaria tal postura.

48. Fotografia de uma mulher anônima – 1890:



As mulheres pobres desse período percorriam a mesma trajetória de violência, discriminação, ameaça, indiferença, expulsão e outras atitudes de reprovação pelas regras morais praticadas, tanto no meio familiar quanto no meio público. A mulher sozinha, mães solteiras, moças abandonadas, mulheres adúlteras, com exceção das viúvas, eram tratadas como “mulheres decaídas”. Embora as leis reconhecessem os direitos de as mulheres viverem maritalmente com seus companheiros fora do casamento oficial, ainda assim, elas eram consideradas mulheres “sem moral”. Membros da igreja católica local produziram uma série de documentos destinados aos seus fiéis, condenando a prática da mancebia, adultério, sexo antes do casamento, concubinatos, abortos, raptos consentidos, namoros escondidos e outras práticas costumeiras que ameaçassem a “boa

moral”. bz40

São raras as imagens de mulheres nuas, com exceção das fotos de modelos que se submetiam aos propósitos dos fotógrafos que exploravam esse tipo de produção. Contudo, na descrição dos cenários montados em segredo sob a luz dos estúdios, algumas mulheres se deixaram fotografar em suas intimidades.

Como vimos, o começo do século ficou marcado pelas efetivas mudanças que ocorreram em todos os setores da sociedade, porém essas transformações trouxeram normas de controle e vigilância. A central de polícia do Recife, por volta de 1900, criou o departamento que vigiava os meios de entretenimento e os comportamentos considerados abusivos e perniciosos das pessoas. A fotografia do nu era considerada como imagem criminosa e passível de punição.

49. Fotografia de uma mulher nua – anônima



Há de fato muitas fotografias desse período que retratam mulheres em poses sensuais ou mesmo nuas, contudo, eram imagens censuradas. Mas quando se trata de fotografias domésticas, as poucas que encontramos são de pessoas e fotógrafos anônimos. É importante destacar que, as imagens eróticas eram vistas como material pornográfico, um atentado contra a moral e os “bons costumes”.

Não era uma prática usual esse tipo de imagem, embora já existissem, antes da fotografia se popularizar no Recife, pequenos retratos de mulheres estrangeiras nuas impressos em jogos de baralhos e calendários que eram vendidos de forma clandestina. Os relatórios dos comissários da central de polícia comentam sobre esse fato. Para muitas pessoas da época uma fotografia como esta, uma mulher nua, significava um ato de atentado a moral e os bons costumes.

Portanto, fotografias como esta eram consideradas raridades, sobretudo, quando havia dedicatórias íntimas. O retrato que mostra a mulher nua, absorvida em seus próprios pensamentos, enquanto sua silhueta exibe-se num tom romântico de nuances sensuais e tímidas, tem no verso do retrato a seguinte dedicatória:

O modelo da mulher ideal descrito nos manuais das escolas femininas como o Colégio Damas, Coração de Jesus, Sagrada Família e outras instituições administradas por freiras católicas, confirmava as imagens da mãe dedicada, a esposa-companheira, a moça virgem, a mulher pudica, a jovem recatada, educada, honesta, obediente e voltada ao casamento.

Enfim, traços peculiares dessa moral tradicional vigoraram por muito tempo nos costumes da sociedade em vias de se aburguesar. Os registros fotográficos capturaram fortes indícios dessas mudanças no tecido social do Recife.

Registros Visuais de Controle e de Vigilância

Neste capítulo, cuidaremos de avaliar alguns registros fotográficos de práticas de controle e de vigilância, vivenciadas tanto no setor público quanto privado, na cidade do Recife entre o final do século XIX e início do século XX. O nosso propósito não se compromete com uma investigação que procura analisar a criminalidade, a delinquência, as formas punitivas, os regimes carcerários e outras formas de controle social na concepção teórica adotada por Michel Foucault. Nesse parâmetro, a abordagem implica rever os aspectos relativos ao uso da fotografia pelo aparelho do Estado com fins e propósitos de identificar, reconhecer, vigiar, controlar e exibir as práticas de poder ao corpo social.

Segundo a historiografia brasileira, desde o início da colonização, as condições locais favoreceram a implantação de uma estrutura econômica de base agrária, latifundiária de mão-de-obra cativa. Essa situação, associada a um conjunto de fatores, como a longa distância entre o poder administrativo central e o poder local, a concentração de terras nas mãos de poucas famílias, a acentuada dispersão populacional, a institucionalização de práticas assistencialistas e paternalistas, possibilitou o aparecimento de relações de poder de caráter pessoal.^{ca41} A base desse poder foi à família patriarcal com seu sistema de parentelas, agregados e apadrinhados, como já mencionamos nos capítulos anteriores.

No caso do regime privado não havia encarceramento. Até onde se sabe as famílias cuidavam, ao seu “modo”, de coibir e reprimir a delinquência e o crime entre sua parentela e apadrinhados. As fontes documentais da época comentam muito pouco sobre os tratamentos a que eram submetidos os ladrões, estupradores e outros tipos de criminosos. Crimes considerados graves, dependendo da situação privilegiada, eram punidos com a deportação ou as galeras. O regime carcerário chegou ao Brasil com os colonizadores, entretanto, as cadeias públicas datam por volta do final do século XVII.^{cb42}

Muitos historiadores lusitanos e brasileiros falam de pessoas desterradas às pressas de Portugal por terem praticado crimes passionais ou contra a coroa. Uma vez condenadas, elas recebiam como pena pública a sentença de serem expulsas e obrigadas a partir para as colônias de ultramar. Exagero à parte, grande massa de pessoas consideradas de “condutas suspeitas” desembarcaram no Brasil, em busca de fortuna e da reabilitação para a sua vida. Hoje são conhecidos os documentos oficiais redigidos por Duarte Coelho, nos quais ele reclamava à coroa o envio desse tipo de “gente bandida” e “mal-feitores” para sua capitania. Ironicamente, foram os seus descendentes que construíram a cadeias públicas nas cidades de Olinda e Igarassu, destinadas aos presos comuns, enquanto os “homens de bens” eram conduzidos à metrópole e eram julgados em tribunas especiais. O expediente do banimento de criminosos para colônias africanas foi bastante usado pelo Governador Montebelo entre 1690 a 1693.^{cc43}

Durante todo sistema colonial e uma boa parte do período monarquista, o controle social esteve sob a tutela das famílias proprietárias mais importantes. Aqueles que eram considerados criminosos e arruaceiros eram marcados por ferro em brasa, encarcerados, obrigados ao trabalho em regime semi-escravo ou banidos da região. Um castigo encontrado, para aqueles que eram considerados “fora-da-lei” ou os que não seguiam as regras da ordem ditada pelos mandatários locais era a obrigatoriedade do serviço militar no exército durante o período da guerra do Paraguai.

Com efeito, as formas de controle e de vigilância, no tocante ao reconhecimento dos que eram procurados pela lei, tinham suas fisionomias descritas, as quais os traços peculiares eram exibidos em cartazes que ficavam afixados em locais públicos. Ainda era uma forma precária de reconhecer a pessoa procurada pela justiça. Muitas dessas descrições eram confusas e pouco confiáveis.^{cd44}

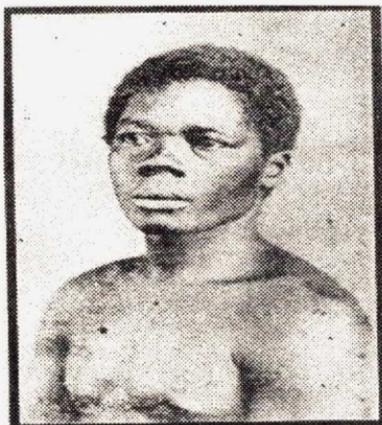
O uso dessa forma de descrição como meio de identificação e reconhecimento de pessoas procuradas pelas autoridades passou a ganhar espaço na imprensa com o intuito de alertar a população e denunciar os foragidos. Um pequeno anúncio publicado no *Diário de Pernambuco* em março de 1867, a pedido da Repartição da Central de Polícia da capital, descreve as dificuldades de identificar as pessoas procuradas:

*Procura-se o homem, bigode ralo, barba feita
olhar saturno, roupa de branco, chapéu preto
anda com uma charrete de mascateiros. Sua
presença aflige perigo de roubo. Cuidado...
Qualquer informação, procurar a autoridade.
mais próxima.*

À medida que a cidade crescia, a criminalidade ganhava relevância no meio público. Por volta de 1838, já se pode ver matérias jornalísticas dedicadas ao tema. Os debates eram abordados a partir da falta de higiene, educação, hereditariedade, bebedeiras, jogos de azar, prostituição, pobreza, deficiência física e má conduta.

No livro de Gilberto Freyre, *Sobrados e Mocambos*, há um interessante comentário sobre a criminalidade da época: “a coisa estava tão feia que um dos chefes de polícias saía toda noite encapuzado e de espada embainhada a procura de gatunos e malandros...” Outro trabalho importante que analisa a criminalidade desse período é a Dissertação de Mestrado de Geraldo Barroso Filho, “*Crescimento Urbano, Marginalidade e Criminalidade: O caso do Recife (1880-1940)*”, defendida no Departamento de Pós-Graduação em História no ano de 1985.

50. Fotografia de um Escravo s/d – anônima



Na ordem privada, a vigilância se fortaleceu com a chegada da fotografia. Uma boa parcela dos senhores proprietários procurou tirar fotos de seus escravos com a finalidade de identificar e reconhecer os fotografados de acordo com as imagens de suas posses. Muitas famílias se retratavam ao lado dos seus escravos para promoverem parte do acervo da memória aristocrática. Por exemplo, a fotografia do escravo, revela que se trata de um retrato identificador, uma imagem cuja função é o reconhecimento do fotografado. A pose de perfil e a nudez indicam essa hipótese. Tornou-se hábito fotografarem escravos foragidos em poses de perfis e nus a meio corpo.

Na segunda metade do século XIX, medidas públicas importantes foram adotadas na intenção de coibir o crescimento da criminalidade na cidade do Recife. A polícia foi reequipada com um novo armamento, aumento no contingente dos seus quadros, criação da polícia urbana e construção de cadeias e presídios como a Casa de Detenção de Pernambuco.

Com o advento da República, as práticas de identificação e de controles, tanto no meio doméstico quanto no meio público,

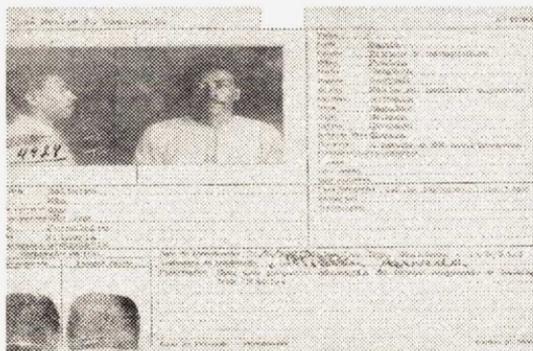
ainda se confundiam. Enraizado desde o início da nossa história, particularmente no ambiente rural, o exercício do poder entre os grandes proprietários, depois da adoção do regime de patente oficial instituído durante a Regência Feijó, acirrou a intriga e a rivalidade dos grupos políticos que disputavam o poder local.

A ordem dos coronéis era mantida como forma de barganhar seus negócios frente à cumplicidade das autoridades estaduais e federais. Sua palavra era a lei, eles decidiam quem devia ser preso ou solto. Há vários fatos nas crônicas policiais da época que demonstram como era o expediente do poder dos coronéis que mandavam em suas cidades e mantinham seus currais eleitorais na força e na truculência.^{ce45}

As antigas formas de vigilância e de controle ocasionadas pelo alto grau de truculência, usadas pelas famílias poderosas foram aos poucos sendo substituídas pelas formas modernas de controle, para as quais o aparelho estatal se encarregava de garantir a aplicação das leis através da polícia e da justiça. Dentro dessas novas formas de identificação criminal foi incluído o uso da fotografia identificadora nos principais jornais.

No caso de quem cumpria pena nos presídios brasileiros, foi submetido à identificação da imagem sinalética que ficaria anexada ao prontuário. Mas a coisa não parou por aí, o uso obrigatório da fotografia nos documentos pessoais, o retrato-flagrante da cena do crime e dos criminosos passaram a ser usado como provas nos julgamentos. Da segunda metade do século aos meados de 1930, o uso de cartazes que exibiam retratos falados e fotografias, estampando o rosto dos procurados da lei, foi um expediente dos governos ocidentais.

51. Ficha-Prontuário do Preso da Casa de Detenção de Pernambuco



A estudiosa de fotografia Gisele Freund em seu livro *A Fotografia como Documento Social* assinala que de um modo geral as pessoas passaram a ser fotografadas de acordo com as convenções padronizadas pelo Estado em seu exercício do domínio público. Esse tipo de fotografia não estava destinado ao fotografado simular uma situação de forma que o retrato pudesse exibir sua postura e sua condição social. Ela se destinava a um conjunto de controle no qual especialistas cuidavam de registrar, catalogar, identificar, reconhecer e classificar o corpo social através de instituições que tinham essas finalidades.

Esse sistema só chegou ao Brasil em 1900. No caso do Recife, ele foi implantado depois da criação do Instituto Tavares Buril, por volta de 1909. Institucionalizado através do decreto 3.640, o Sistema Bertillon definiu a sua regulamentação acompanhada de outros procedimentos técnicos, com os quais pudesse cercar e controlar todos presidiários. A imagem sinalética cuidava de retratar o detento aos “olhos da instituição” e ainda aos “olhos dos outros” (delatores, policiais, juízes, carcereiros, imprensa, advogados, etc.).

Na década de 1930, a Repartição da Central de Polícia, inaugurada no final do século XVIII, foi substituída pela Secretaria de Segurança Pública que, por sua vez, se vinculou ao Instituto Tavares Buriel, responsável pela secção de controle de identificação e reconhecimento de documentos pessoais. No início dos anos de 1920, a Secretaria de Justiça, através do setor carcerário, adotou a fotografia sinalética.

A imagem mostra uma ficha prontuário de número 4924, com duas fotografias sinaléticas, tendo o rosto fotografado em poses frontal e perfil, adotadas como parte do sistema de identificação da Casa de Detenção do Recife, que foi de um preso chamado José Felipe do Nascimento. Segundo a ficha, ele era solteiro, analfabeto, cor parda, profissão de jornaleiro, olhos pretos, cabelos crespos, barba e bigode raspado, olhos pretos, faltavam dentes no maxilar superior, orelhas normais, boca regular, nariz grosso, lábios grosso, sobrancelhas cheias, altura de 1 metro e 69 centímetros, cicatriz no braço esquerdo e tatuagem em ambos os braços. A sua classe de delito era secundária, furto qualificado. Um fato interessante que podemos verificar é que esses prontuários liberados pelo Arquivo Público do Recife não foram detidamente analisados como objetos de pesquisas.

No decorrer dessas mudanças de controle social por parte do Estado, um dos aspectos que caracterizaram a modernidade foi à produção de um saber voltado para as dimensões de vigilância ideológica, tipológica e imagética. Logo, a imagem projeta-se como uma forma de impressão e representação que tenderá a se tornar um dos mecanismos de identificação e controle do corpo social. Como agente identificador, a fotografia contribuiu para legitimar os novos procedimentos de controle da imagem das pessoas, por parte do Estado em suas secções de documentos de identificação. Contudo, antes da obrigatoriedade do uso da fotografia em documentos, medida que começou em Paris por volta de 1882, sob a orientação de A. Bertillon, algumas nações do Ocidente adotaram a fotografia sinalética com interesse de controlar sua comunidade carcerária.^{cf46}

Todo esse aparato era uma inovação fotográfica que cuidava de identificar o rosto, frontal e perfil dos detentos, tendo logo abaixo uma numeração correspondente ao seu prontuário. De pouco custo e satisfatoriamente confiável, a fotografia sinalética foi adotada pela Casa de Detenção logo após a institucionalização no Brasil. Da obrigatoriedade do uso da fotografia nos documentos de identificação, a fotografia sinalética passou a registrar a fisionomia dos detentos. Homens, mulheres e crianças na condição de presidiários tinham suas imagens fotográficas sob vigília da secção de identificação até o fim do cumprimento de suas penas judiciárias.

Os novos tempos simbolizam novas atitudes e por conseqüência novos aparelhos de controle, identificação e vigilância do Estado moderno. A fotografia veio servir ao propósito dessas técnicas de policiamento, embora a justiça local não tenha melhorado os meios de encarceramento. O que se descobriu a respeito dessas inovações no setor carcerário do Recife foi que o Departamento de Identificação foi modernizado no modelo francês. Segundo os relatórios da Casa de Detenção de Pernambuco, a máquina de fotografia sinalética, usada no reconhecimento e na identificação dos presos foi importada no início dos anos de 1920.

No início do século XX, a Casa de Detenção passou a receber mulheres condenadas pela justiça. Seus prontuários traziam poucas informações sobre suas atividades antes do encarceramento. Sua jornada de crime e perseguição não era diferente dos presos masculinos.

Nossa investigação nos prontuários da ala feminina da Casa de Detenção revelou que mais de noventa e cinco por cento das presidiárias eram de origem pobre, de cor negra, analfabeta ou pouca instrução, mulheres jovens, apesar das circunstâncias e da pouca idade, algumas eram mães solteiras. As volumosas pastas de prontuários traziam as inscrições dos seus crimes, eram eles: pequenos furtos, agressões pessoais, prostituição, brigas familiares, extorsão, homicídios, arruaças e outros delitos. Mas, se detendo para além dos dados oficiais produzidos pela instituição carcerária,

percebe-se o quanto elas eram solitárias, desprotegidas dos amparos legais, marginalizadas, rostos cálidos e embrutecidos precoces, abandonadas pelo poder público, submetido a todo tipo de serviços pelos agentes carcerários, sem esperanças, cumpriam longas restando-lhes, apenas, as consideráveis visitas dos familiares nos finais de semanas.

Construída no coração do Recife, inaugurada na década de 1860, a Casa de Detenção era o presídio modelo de segurança máxima. Tendo sua arquitetura planejada na concepção de vigilância criada por Jeremy Bentham, seus grandes pavilhões abrigavam cerca de 1200 presos de acordo com os tipos de delito e pena.

Com o passar dos anos, a roupa padronizada, o corte de cabelo, a hora pontual da refeição, cela escura, suja e coletiva, a submetidas aos frequentes castigos corporais, entre outras formas de controle na área de comportamento, passaram a compor as práticas “disciplinares” e “corretivas” adotadas pelo sistema carcerário dessa época.

A Casa de Detenção também identificava e classificava em seus prontuários crianças delinquentes. Presas e sob a custódia da justiça, essas crianças eram confinadas em pavilhões separados dos detentos adultos. Em um levantamento nos prontuários dos adolescentes encarcerados, de ambos os sexos, constatou-se que quase todos vinham de famílias pobres ou eram abandonados. Posto que muitos estivessem em idade escolar, a maioria não sabia ler e escrever. Sozinhos ou acompanhados de comparsas adultos, seus prontuários apontavam as praticas de delitos os quais variavam de pequenos furtos, arruaças, danos patrimoniais, vagabundagem, latrocínios e homicídios. O certo é que, no Brasil, se carece de estudo e investigações mais específico sobre este assunto.

52. Fotografia Sinalética de uma presidiária



Os retratos dos detentos, a meio corpo com a pose frontal e de perfil, com a numeração identificadora, acompanhada de um dossiê interno, registravam a história institucional dos indivíduos que por ali passavam. Elise Gruspan nos descreve um pouco dessa prática de identificação:

... O sistema Bertillon era composto de três modos de identificação e reconhecimento: primeiro, a mensuração do corpo; segundo, a linguagem descritiva e analítica do retratado; terceiro, a fotografia sinalética de Perfil e frontal do detento... ^{cg47}

O Recife entrou na era da modernização visual dos meios de controle. Os mesmos procedimentos da técnica fotográfica criada por Bertillon, foram utilizados conforme o saber normativo disciplinar de reconhecimento. Com efeito, a fotografia padronizada, exclusiva das instituições de controle de identificação, inscreveu o indivíduo

dentro de um aparato visível e regulamentar de enquadramento sob o controle dos códigos e das leis vigentes. Nesse interregno, a imagem fotográfica tornou-se “identificadora” e “classificadora” de milhões de presidiários, com seus fichários e prontuários suscetíveis à manipulação e prática de reconhecimentos disciplinares do sistema carcerário moderno, conforme Michel Foucault descreveu.

A fotografia, tão logo apareceu, foi rapidamente capturada pela órbita das elites governantes e utilizada como elemento de controle social. Não como uma contingência desesperada, mas como um novo olhar que vigiava, controlava e exibia a punição. Seu uso aliou-se a um conjunto signatário dos arquivos, fichários, prontuários, relatórios, documentos pessoais produzidos nas repartições públicas encarregadas desses serviços. Essa modernização se instituiu como uma norma de controle com finalidade de identificar com precisão e eficácia toda textura do corpo social. Se comparadas às técnicas de controles e identificação anteriores, nas quais se incluía o relatório descritivo, a ficha médica tipológica, o esboço de grafite e o retrato-pintura, o uso da fotografia expressou uma importante revolução tecnológica que até hoje não foi superada.

53. Fotografia Sinalética de um adolescente presidiário



Além da produção comercializada, a trajetória da fotografia contribui para a criação e o desenvolvimento de normas de controle

social. Não foi fortuito o interesse do Governo Francês pela invenção de Daguerre. O reconhecimento da patente e, posteriormente, a compra da invenção, inscreve-se nessa nova ordem de fatos, cujos governos estariam presentes e interessados nos novos inventos. O uso da imagem fotográfica pelas autoridades como um artefato identificador foi assinalado por Roland Barthes deste modo:

*... quando as autoridades
francesas estudaram as fotografias que
tinham em seu poder para reconhecer
os rostos dos rebelados da Comuna
de Paris, e logo identificando-os,
caçando-os e prendendo-os, a
fotografia perdeu sua inocência
política.^{ch48}*

Além da produção comercializada, a trajetória da fotografia contribui para a criação e o desenvolvimento de normas de controle social. Não foi fortuito o interesse do Governo Francês pela invenção de Daguerre. O reconhecimento da patente e, posteriormente, a compra da invenção, inscreve-se nessa nova ordem de fatos, cujos governos estariam presentes e interessados nos novos inventos. O uso da imagem fotográfica pelas autoridades como um artefato identificador foi assinalado por Roland Barthes deste modo:

*... quando as autoridades
francesas estudaram as fotografias que
tinham em seu poder para reconhecer
os rostos dos rebelados da Comuna
de Paris, e logo identificando-os,
caçando-os e prendendo-os, a
fotografia perdeu sua inocência
política.^{ci48}*

Daí por diante, começou uma produção pedagógica a fim de

controlar e vigiar através da imagem. O Sistema Bertillon, por sua vez, surgiu como efeito da modernização dessas práticas identificadoras. As imagens da população foram individualizadas, identificadas e protocoladas em fichários de uso exclusivo dos agentes policiais.

Como parte de uma engrenagem patrocinada pelas autoridades estatais, o retrato fotográfico deixa de ser um artefato de reter imagens que serão memórias, para se compor em um dos instrumentos de identificação e vigilância da sociedade. O álbum de fotografias sinaléticas, antes reservado ao sistema carcerário, passou a ser usado pelas centrais de polícia.

O retrato criminal destinado à exibição pública começou quando um jornal de Paris entregou alguns retratos à promotoria, a fim de serem usados como “evidências” num caso de assassinato, no qual o júri ficou impressionado com as imagens do crime e condenou o réu sem vacilar. Não levaram muito tempo, alguns agentes policiais foram treinados como datiloscopistas para fotografarem e identificarem tanto as cenas dos crimes quanto os criminosos.^{ck49} Um exemplo dessa prática de uso da fotografia de crimes exibida à população, nos jornais foi à cena que retratava o assassinato de João Pessoa numa confeitaria do centro do Recife que, circunstancialmente, foi utilizada com outra finalidade política.

ck50

Nesse contexto da prática de controle do corpo social, a introdução do sistema de vigilância e registro através da fotografia só chega ao Brasil na década de 1900. Como já mencionamos, foi a partir do Instituto Criminal do Rio de Janeiro que se deu a expansão para o restante do país. O conjunto desse sistema só chegou à cidade do Recife por volta de 1909. As nossas investigações, através da documentação do Instituto de Identificação Tavares Buril revelaram que a fotografia sinalética veio acompanhada de uma cadeira especial que imobilizava o detento durante a sessão de fotos. Suas imagens eram anexadas a um prontuário com informações específicas a respeito de sua vida no cárcere.^{ck51}

Constituindo um acervo de memória visual para análises futuras,

as fotografias da área de identificação e reconhecimento trazem informações audiovisuais que permitem ver o movimento das transformações e adaptações de técnica fotográfica no controle e na vigilância que o Estado institucionalizou. São inúmeros os fichários que trazem imagens de pessoas na condição de detentos. Neles descobrimos o rosto das pessoas em poses frontais e de perfil com números e datas. Essas imagens revelam rosto de pessoas pobres e humildes. Homens pardos e negros formavam, predominantemente, a comunidade carcerária da Casa de Detenção do Recife.

É preciso assinalar que a prática de identificação e vigilância usada no Recife, através da fotografia, antecede a introdução do sistema Bertillon. Muitos proprietários de escravos já utilizavam fotografias familiares para identificar os seus escravos foragidos. O próprio governo produziu cartazes caça-prêmios com imagens ou desenhos espalhados em alguns pontos da cidade.

A massificação desse tipo de fotografia foi bastante utilizada pelos governos no ano de 1920, com objetivo de inibir, intimidar, gerar denúncia e identificar o banditismo local, como os cangaceiros, ladrões e outros tipos de criminosos.

54. Fotografia das cabeças cortadas de Lampião e seu bando



O uso da fotografia no setor de segurança não ficou restrito ao que descrevemos até agora. Tal empreendimento foi mais longe. Com o tempo, as fotografias dos “fora-da-lei” passaram a serem exibidas publicamente como a representação da punição exemplar. “Bandidos” e “foragidos”, executados durante a “resistência” à prisão, tinham a cabeça cortada, fotografada e exibida nos jornais e revistas em circulação. Era a fotografia do terror oficial recriando uma nova pedagogia do poder. O poder que identifica e exhibe. O poder que controla e pune.

Esse tipo de fotografia teve o objetivo de renovar e legitimar a racionalidade do poder e intimidação no imaginário visual da população de um modo geral. De certa forma, esse modelo de imagem divulgado pelos agentes do estado se assemelhava ao velho teatro de horror dos antigos suplícios e da execução pública exemplificada no livro de Michel Foucault *Vigiar e Punir*. A exposição pública dos restos mortais, retratadas nas fotografias sob o patrocínio do governo, daqueles que ficavam fora da “nova ordem” era o aviso repressivo e exemplar das autoridades até o final dos anos trinta. Um

forte exemplo do terror visual patrocinado pelos órgãos oficiais foi à difusão da fotografia que exhibia nos principais jornais do país o cangaceiro Lampião e seu bando com as cabeças cortadas.

Enfim, podemos considerar que, ao possibilitar a transmissão cultural, sensorial e a percepção visual dos aspectos da vida social da cidade do Recife, procuramos adotar a fotografia como fonte documental histórica equivalente a outras fontes testemunhas de uma época.

Notas Bibliográficas da III Parte

1. FREYRE, Gilberto. *Casa Grande & Senzala*. 43ª Edição. Rio de Janeiro: Record 2001, p. 48-54.
2. LINS, Carlos Vieira. *A Literatura Brasileira e Família Patriarcal*. Rio de Janeiro: Vozes, 1989, p.12.
3. MELLO E SOUZA, Antônio Cândido. *Análise da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1987, p. 67.
4. COLASSANTI, Sílvia. *A História da Imagem da Mulher no Brasil*. São Paulo: Abril Cultural, 1987, p.14.
5. PESSOA, Carlos Eduardo. *Comportamento e Atitude no Período Monárquico*. Rio de Janeiro; Civilização Brasileira, 19872, p. 79.
6. MARTINS, Wilson. *A História da Inteligência Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1976, p. 23.
7. FREYRE, Gilberto. PONCEDELEON, FERNANDO. VASQUEZ, Pedro. *O Retrato Brasileiro. Fotografia da Coleção Francisco Rodrigues – 1840 - 1920*. Rio de Janeiro: FUNART, 1983, p. 12-14.
8. Idem.
9. Idem, Ibid. p. 24-26.
10. Idem.

11. Idem.
12. ALCANTARA, Edmundo de. *A imagem do Imperador*. in: História da Vida Privada no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 190.
13. KOSSOY, Boris. *O Negro na Iconografia Brasileira*. Campinas: EDUSP, 1996, p. 36.
14. FELDMAN, Bela. *Desafios da Imagem. Fotografias, Iconografias e Vídeos nas Ciências Sociais*. Campinas: Papirus, 199, p. 15-17.
15. SETTE, Mário. *Maxabombas e Maracatus*. 4ª edição. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 1981, p. 48.
16. SETTE, Mário. *Terras Pernambucanas*. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 1989, p. 55.
17. Idem.
18. CAVALCANTI, Carlos Bezerra. *O Recife e seus Bairros*. Recife: Câmara Municipal do Recife, 1998, p. 76.
19. SETTE, Mário. *Arruar. História Pitoresca do Recife Antigo*. 3ª edição. Recife: Secretaria de Cultura de Pernambuco, p. 1978, 42.
20. CAVALCANTI, Mário. Op, cit. p. 65.
21. FREYRE, Gilberto. Op, cit. p. 102.
22. SILVIA, Maria Beatriz. *História da Família do Brasil Colônia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998, p. 43.

23. SCHUMAHER, Schum. *Dicionário da Mulher*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000, p. 87-89.
24. MELLO, Selma. *O Inventário do tempo*. Recife: Editora do Autor, 2001, p. 33.
25. Idem.
26. SILVIA, Maria Beatriz. Op, cit. p. 48.
27. MELLO, Selma. op. cit. p. 58.
28. ARDAILON, Ruth. *Quando a Vítima é Mulher*. Brasília: CEDAC, 1987, p. 168.
29. FREITAS, Carlos Fernandes de. *A Imagem Social*. São Paulo: Papyrus, 1995, p. 89.
30. Idem.
31. LUCAS, Fábio. *O Caráter Social da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970, p. 19-22.
32. MELLO, Evaldo Cabral. *O Fim da Casa Grande*. in: *História da Vida Privada no Brasil Império: a corte e a modernidade*. Vol. 2. Rio de Janeiro, 2000, p. 39.
33. LEAL, Victor Nunes. *Coronealismo, Enxada e Voto*. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1968, p.96.
34. FACÓ, Rui. *Cangaceiros e Fanáticos*. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 1974, p. 46.
35. Idem.

36. SCHWARCZ, Lília Moritz. *Retratos em Branco e Preto. Jornais, Escravos e Cidadania em São Paulo do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 214.

37. Idem

38. WINNICOTT, D. W. *A Família Moderna e o Desenvolvimento*. Belo Horizonte: Interlivro, 1997, p. 76.

39. Idem.

40. CASTRO GOMES, Ângela de. *As ações sem Fronteira entre o Público e o Privado in História da Vida Privada no Brasil Vol. 4*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 18.

41. SILVIA, Maria Beatriz. *História da Família do Brasil Colônia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998, p. 38.

42. RAFAELA, Anna. *O Crime e a Punição no Brasil*. São Paulo: Objetiva, 1989, p. 14.

43. Idem. p. 22.

44. BARROS, Edna. *A Fotografia como Documento Social*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994, p. 30-37.

45. FACÓ, Rui. op, cit. p. 59.

46. GRUSPAN, Elise. *O Sujeito em Perigo*. Recife: Massangana, 1998, p. 16-18.

47. Idem. p. 29.

48. BARTHES, Roland. op, cit. p.27.

49. RAFAELA, Anna. op, cit. p. 55-57.

50. SCHWARCZ, Lilia Moritz. op, cit. p. 145.

51. GRSUSPAN, Elise. op, cit. P. 32

Considerações Finais

O retrato não me responde, ele me fita e se contem nos meus olhos empoeirados... O parente morto e vivo já não se distingue dos que foram e dos que restaram. Nele percebo apenas estranha idéia de família viajando através da carne”.

Carlos D. de Andrade.

O esforço da investigação desse trabalho procurou demonstrar que a história de uma cidade não pode ser objeto de análise a partir de um só documento, mas um conjunto de testemunhos que ofereça variáveis olhares a outros investigadores. No final das contas, os testemunhos das imagens fotográficas, utilizados como índice visual das cenas fragmentadas retidas do passado que se condensou em desafiantes leituras, o reconhecimento de que essas imagens, analisadas à luz de outros documentos, carregam em suas texturas imagéticas a incomoda dificuldade de sua total revelação. Com efeito, como fonte documental, tanto nos álbuns de família quanto nas coleções das fundações e de particulares, as antigas imagens fotográficas de paisagens de cidades e de rostos de pessoas continuam, em seu silêncio esmaecido, a nos provocar e nos chamar para conhecermos a brevidade das coisas que já se foram, mas continuam vivas formando o espírito de uma memória visual que não pode ser esquecida e ignorada.

Nas formas que encontramos para especular a fotografia como documento testemunho do passado da cidade do Recife, encontramos grandes dificuldades, pois as imagens que selecionamos como ponto do nosso eixo temático se mostraram ambíguas e dialéticas. Quem sabe a fotografia será considerada como uma fonte documental não-convencional devido a sua suscetibilidade técnica e semiótica? São perguntas que tentamos responder ao longo do trabalho.

No tocante à investigação, uma outra questão que enfrentamos com dificuldade foi encontrar uma metodologia de decodificação convincente que pudesse revelar, nas imagens fotográficas, além dos seus aspectos ilustrativos. Nesse ponto, sentimos uma carência bibliográfica, particularmente no gênero da produção historiográfica, que oferecesse categorias de análise seguras, as quais não recorressem a especulações estranhas e hipotéticas.

Quanto à forma de abordagem na linha historiográfica que optamos, procuramos demonstrar que a diferença entre uma história narrada em sua forma escrita e outra narrada a partir de elementos visuais reside no esforço de esclarecer os fragmentos do passado como índices configurados em imagens de um contexto que oportunize outras fontes documentais.

Com efeito, de acordo com a nossa visão de história e a forma de abordagem que escolhemos, entendemos que os fatos não existiram tal como são descritos nos livros de história e apresentados em uma ordem linear, na qual o tempo e os eventos são facilmente explicados sob o signo de causa e efeito. Compreendemos também que toda história é, em si, uma forma de operação, escolha, seleção, classificação, compilação, conforme o propósito do autor e do eixo temático escolhido. O nosso trabalho de investigação não foge da regra. A diferença dessa versão histórica está no esforço de tentar elucidar alguns poucos fragmentos de cenas visuais singulares de uma cidade, de um povo e de seu cotidiano. Não se trata da única história da cidade do Recife, nem, muito menos, a “verdadeira” história, ou mesmo uma versão descomprometida, mas um levantamento documental que procurou compreender a sociedade da época a

partir da introdução da fotografia e do que ela registrou no dia-a-dia da sociedade.

Não obstante, em nossas pesquisas pudemos verificar que, logo após a invenção da fotografia na Europa, o Brasil foi bastante receptivo à sua chegada através das mãos do abade francês Luis Compt. Recepcionada pelo Imperador D. Pedro II, como uma novidade interativa entre a arte e a ciência, logo caiu no gosto das pessoas da corte. É bem verdade que a fotografia foi usada inicialmente pelas classes endinheiradas. Como novidade, em pouco tempo, a fotografia se expandiu por todo o país.

Quanto às pesquisas bibliográficas sobre histórias de cidades, verificamos que as metrópoles modernas surgiram simultaneamente com as invenções e a criação de um mercado de imagens, no qual a fotografia e o cinema abriram novas perspectivas visuais. Símbolos de uma nova era, produtos industrializados à disposição da burguesia local, os fluxos das novidades que chegavam do estrangeiro passaram a representar um sistema de valores, um estilo de vida e uma percepção diferente vinculada à sensibilidade e à memória das famílias recifenses.

Investigando os jornais da época, constatamos que a fotografia chegou à cidade do Recife por intermédio de fotógrafos itinerantes e estrangeiros. A sua introdução está relacionada a outros inventos como o fonógrafo, a ferrovia, a pianola, entre outras invenções. A chegada desses agentes criadores de imagem foi comentada pela imprensa da época como maravilhas inventivas que oscilavam entre o campo da magia e o da ciência. Constatamos ainda que, logo após sua chegada, ocorreu a mesma polêmica acadêmica desenvolvida no continente europeu a respeito de sua plasticidade artística e científica. Nos jornais locais, muitos fotógrafos anunciavam à clientela os seus serviços, atentos às perspectivas: Arte e Ciência.

Do ponto de vista do mercado visual, antes da chegada da câmera fotográfica, verificamos que já havia uma incipiente atividade de pintura na cidade, consumida pelas famílias abastadas. Com a introdução da fotografia, esse mercado cresceu e se renovou. Com

aprendizagens de novas técnicas de reprodução, como o Carte de Visite e as câmeras mais acessíveis, foi possível baratear os custos dos retratos. Até onde investigamos, aproximadamente os anos de 1860 e 1930, o retrato fotográfico ganhou uma significativa relevância, cujo valor baixou de 25 mil para uma média de 12 a oito mil Réis. Uma evolução tecnológica que, de fato, possibilitou o acesso das pessoas pobres ao uso da fotografia.

Investigando algumas fontes, descobrimos que a montagem de muitos estúdios/ateliês na cidade do Recife acirrou ainda mais a concorrência. Podemos dizer que, de 1880 em diante, a troca da fotografia entre as pessoas, baseadas nas relações afetivas, ganhou espaço e acabou repetindo a cartomania iniciada na Europa. Encontramos inúmeros cartões fotográficos com dedicatórias, com singulares afeições que indicam as mudanças na sensibilidade perceptiva e na memória das pessoas que trocavam fotografias como forma de carinho e amizade. Ainda nesse aspecto, vimos a substituição da pintura/retrato do patriarca que ficava no centro da sala principal das casas das famílias tradicionais pelo uso da fotografia da família reunida na imagem fotográfica. Essas fotografias, guardadas nos álbuns, representavam as lembranças dos pais, dos filhos, das esposas, dos agregados e dos escravos.

Outro aspecto que percebemos foi o condicionamento histórico da fotografia como parte de uma visibilidade identitária do Recife a partir das imagens das pinturas estrangeiras dos séculos XVII e XVIII. Essa identidade visual da cidade teve como foco os rios e as pontes. Ainda no século XIX, encontramos centenas de fotografias que retratavam a mesma temática e isso não foi coincidência, pois, tal prática estava relacionada com a abertura do mercado comercial de imagens das cidades. Nesse aspecto, Recife, Londres, Nova Iorque, Amsterdã e tantas outras cidades passaram a ser cultuadas como formas de sonhos, de viagens a lugares distantes e exóticos. Conseqüentemente, nossas pesquisas nos levaram à conclusão de que essas imagens que retratavam os cenários panorâmicos de cidades, com seus marcos patrimoniais conhecidos, passaram a patrocinar as

propagandas de governos e os empreendimentos turísticos.

No que diz respeito às representações visuais da esfera pública, verificamos nas imagens fotográficas produzidas na teia da sociedade recifense do final século XIX e início do século XX que a fotografia registrou um significativo itinerário histórico de mudanças e permanências, sobretudo no tocante à organização do poder. As fotos dessa época revelaram focos de permanência e de mudança na ordem geral. Basta ver os retratos dos senhores proprietários ao lado dos seus subalternos para perceber como as poses, os gestos, os trajes e as posturas são contingentes a essa questão. Vários retratos fotográficos revelam imagens de famílias de ex-escravos posando com os mesmos trajes e gestos dos seus antigos senhores. Além disso, o uso da fotografia como propaganda de campanhas políticas das autoridades governamentais dava ênfase às obras de suas gestões. O governo de Dantas Barreto foi um exemplo típico dessa nova estratégia. Esses aspectos de reprodução do regime vigente, imantados nos retratos fotográficos comprovam a manutenção de uma ordem social e política que se reteve invisível/visível aos olhos comuns.

No âmbito particular, levantamos que a chegada de novas técnicas fotográficas e o aparecimento dos fotógrafos populares na periferia da cidade, os lambe-lambes, facilitaram o hábito de se deixar fotografar das pessoas pobres. Em alguns anúncios desse período podemos ver a diversidade de serviços oferecidos por esses profissionais às populações dos arrabaldes. Eventos domésticos como aniversários, batizados, casamentos, enterros, formaturas, passeios públicos e outros momentos de lazer foram retratados a baixo custo.

Como produto da era da reprodutibilidade técnica, o retrato se expandiu aos diversos aspectos da vida privada e pública das cidades. O uso da fotografia nos cartazes, jornais, remédios e até propagandas políticas e governamentais trouxe à tona novas práticas de poder, com fortes referências ao cuidado com o uso da imagem pelas autoridades públicas.

Como parte de um corolário científico e artístico, cuja base orientava-se para o ideal do “desenvolvimento civilizatório”, os retratos do século XIX passaram a ocupar funções no setor criminal identificando a vida das pessoas. No caso da cidade do Recife, a partir do século XX, a fotografia fez parte de um conjunto de identificação e controle social. A adoção da fotografia sinalética nos fichários e prontuários dos detentos da Casa de Detenção e a obrigatoriedade do uso da fotografia nos documentos foram exemplos extremamente relevantes no tocante à sua função social.

De um modo geral, não foi fácil tecer o enredo e a trama do nosso trabalho. Não foi fácil “classificar” e “selecionar”, dentre milhares de fotografias, aquelas que atendessem ao nosso eixo temático. Foram inúmeras visitas a instituições responsáveis pelos acervos fotográficos, como a Fundação Joaquim Nabuco, Museu da Imagem e do Som de São Paulo, Biblioteca Nacional, Museu do Homem do Nordeste, Instituto Histórico e Geográfico, Arquivo Público e coleções particulares. Horas de leituras, coletas de dados e entrevistas. No final de tudo, superando as dificuldades, foi prazeroso e apaixonante poder estudar e observar antigas fotografias de cenas panorâmicas da cidade, dos rostos e dos costumes de uma época que já se foi...

BIBLIOGRAFIA GERAL

AUMONT, Jacques. *A Imagem*. São Paulo: Papirus, 1996.

ABRIEGO, Júlio G. *A Fotografia como Cena do Mundo*. Lisboa: Ed. Sacramento, 1997.

ALCANTARA, Edmundo de. *A imagem do Imperador*. in: História da Vida Privada no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

ALMEIDA, Magdalena. *Mário Sette o Retrartista da Palavra*. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 2000.

ÂNGELA DE BARROS, Kátia. *O Moderno e o Figurado nas Pinturas*. São Paulo: Cúltrix, 1989.

ANDRADE, Manuel Correia. *O Processo de Ocupação do Espaço Regional do Nordeste*. Recife: SUDENE, 1975.

ANDRADE, Marcelo Alves. *Antigas Iconografias Baianas*. Salvador: Ed. Universitária, 1993.

ANPUH. REVISTA DE HISTÓRIA 22. *Estrutura Agrária e Relações de Poder*. São Paulo: Editora Marco Zero, 1991.

ARRAIS, Raimundo. Recife, *Culturas e Confrontos*. Natal: EDUFRN, 1998.

ARDAILON, Ruth. *Quando a Vitima é Mulher*. Brasília: CEDAC, 1987.

BARROS, Souza. *A década de 20 em Pernambuco. Uma interpretação*. Recife: Fundação de Cultura da cidade do Recife, 1985.

BARROSO, Geraldo. *Criminalidade e Marginalidade na Cidade do Recife – século XIX*. Recife: Dissertação de Mestrado em História defendida em 1985.

BAZIN, André. *O Cinema. Ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas* Vol. III. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERMAN, Marshall. *Tudo Que é Sólido Desmancha no Ar. A Aventura da Modernidade*. São Paulo: Cia. das Letras, 1986.

BARTHES, Roland. *A Câmera Clara. Notas sobre Fotografias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAROSO, Napoleão. *Cartas Recifenses*. Recife: Edição do Autor, 1985.

BOSI, Cléa. *Memória e Sociedade*. São Paulo: Edusp, 1987.

BURKE, Peter. *A Escrita da História*. São Paulo: Unesp, 1992.

BUSSELLE, Michael. *Tudo sobre Fotografia*. São Paulo: Pioneira, 8ª edição, 1998.

BRAYNER, Fátima. *Rio Capibaribe. O Passado. O Presente. E o Futuro?* Recife: Secretaria de Educação Cultura e Esporte, 1993

CALVINO, Italo. *As Cidades Invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1980.

CARLOS, Ana Fani Alessandri. *A Cidade*. São Paulo: Contexto, 1999.

CARVALHO, Marcus J. M. de. *Liberdade. Rotina e Ruptura do Escravismo. Recife - 1822 – 1850*. Recife: Universitária, 1996.

CARVALHO, Zóia Campos de. *Rosto e Máscara do Senhor de Engenho de Pernambuco (1822 – 1888)*. Recife: Massangana, 1998.

CASTRO GOMES, Ângela de. *As ações sem Fronteira entre o Público e o Privado* in História da Vida Privada no Brasil Vol. 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

CAVALCANTI, Carlos Bezerra. *O Recife e seus Bairros*. Recife: Câmara Municipal do Recife, 1998.

CAVALCANTI, Vanildo Bezerra. *O Recife do Corpo santo*. Recife: Prefeitura do Recife, 1977.

CASTRO, Josué. *Homens e Caranguejos*. São Paulo: Brasiliense, 1967.

COELHO, Edmundo Campos. *Em Busca da Identidade: O exercício e a política na sociedade brasileira*. Rio de Janeiro: Forense, 1976.

COLASSANTI, Sílvia. *A História da Imagem da Mulher no Brasil*. São Paulo: Abril Cultural, 1987.

COSTA, F. A. *Arredores do Recife*. Recife: Edição do Autor, 2000 .

COSTA, F. A. *Anais Pernambucanos* Vol. 4. Secretaria de Educação de Pernambuco, 1989.

CHACON, V. *O Capibaribe e o Recife História Social e Sentimental de um Rio*. Secretaria de Educação e Cultura de Pernambuco. Recife, 1974.

CHARTIER, Roger. *A História Cultura: entre práticas e representação*. Lisboa: Difel, 1990.

DA SILVA, Jorge. *Controle da Criminalidade e Segurança Pública no Brasil*.

Rio de Janeiro: Forense, 1999.

DIAS, Maria Odila da Silva. *Aspectos da Ilustração no Brasil*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1968.

DORSSON, H. Desse. *A Fotografia e a América*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

ECO, Humberto. *Como se Faz uma Tese*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

EISENBERG, Peter. *Modernização sem Mudança. A Indústria Açucareira em Pernambuco: 1840-1910*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

FACÓ, Rui. *Cangaceiros e Fanáticos*. 9ª edição. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 1968.

FABRIS, Annateresa. *Fotografia: Usos e Funções no Século XIX*. São Paulo: Edusp, 1998, pág. 62 – 63.

FRANÇA, Rubem. *Monumentos do Recife*. Recife: Secretaria de Educação e Cultura, 1977.

FELDMAN, Bela. *Desafios da Imagem. Fotografias, Iconografias e Vídeos nas Ciências Sociais*. Campinas: Papirus, 1998.

FERNADES, Aníbal. *Estudos Pernambucanos*. Recife: Massangana, 1982.

FERREZ, Gilberto. *Raras e Preciosas Vistas e Panoramas do Recife – 1755 a 1855*. Recife: Secretaria de Educação de Pernambuco, 1968.

FERREZ, Gilberto. *A Fotografia no Brasil – 1840 – 1900*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.

FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forense, 1987.

_____, _____. *Vigiar e Punir*. São Paulo Unesp, 1987.

FLAMARION, Ciro. VAINFAS, Ronaldo. *Ensaio de Teorias e Metodologias da História*. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

FREYRE, Gilberto. *Casa Grande & Senzala*. 43ª Edição. Rio de Janeiro: Record, 2001.

_____, _____. PONCE DE LEON, FERNANDO. VASQUEZ, Pedro. *O Retrato Brasileiro. Fotografia da Coleção Francisco Rodrigues – 1840 - 1920*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983.

FREITAS, Otávio. *Os Trabalhos de Higiene em Pernambuco*. Recife: Imprensa Oficial, 1919.

_____, _____. *Medicina e Costumes do Recife Antigo*. Recife: Imprensa Industrial, 1943.

GALVÃO, Sebastião de Vasconcelos. *Dicionário Chorográfico Histórico e Estatístico de Pernambuco*. Rio de Janeiro: Gráfica Guanabara, 1927.

GERRTZ, Clifford. *A Interpretação da Cultura*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.

GRUSPAN, Elise. *O Sujeito em Perigo*. Recife: Massangana, 1998.

GUERRA, Flávio. *História de Pernambuco*. Recife: Massangana, 1992.

HARDMAN, Francisco Foot. *Trem Fantasma – Modernidade na Selva*. São Paulo Companhia das Letras, 1988.

HERÓDOTO. *História*. São Paulo: Ediouro, 1995.

HOBSBAWM, Eric A. *A Era dos Impérios – 1875- 1914*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

_____. *A Era das Revoluções*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

_____, _____. *A Era dos Extremos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

LEAL, Victor Nunes. *Coronealismo, Enxada e Voto*. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1968.

LARA, Tiago Adão. *Tradicionalismo Católico em Pernambuco*. Recife; Massangana, 1988.

LEINER, Sheila. *A Arte no Seu Tempo*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

LEVY, Carlos Maciel. *O Grupo Grimm: Paisagismo no Brasil do Século XIX*. Rio de Janeiro: Pinakothke, 1980.

LINS, Carlos Vieira. *A Literatura Brasileira e Família Patriarcal*. Rio de Janeiro: Vozes, 1989.

LEVINE, Robert. *A Velha Usina: Pernambuco e a Federação Brasileira 1889 – 1937*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1980.

LIMA JUNIOR, Eduardo. *O Balanço do Poder: formas de dominação e representação*. Rio de Janeiro: Rio Fundo, 1990.

LIPOVETSKI, Gilles. *O Império do Efêmero: a moda e seus destinos na sociedade moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LUBAMBO, Cátia Wanderley. *O Bairro do Recife: entre o Corpo Santo e o Marco Zero*. Recife: Fund. de Cultura da Cidade do Recife, 1991.

LUCAS, Fábio. *O Caráter Social da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970.

KOSSOY, Boris. *O olhar Europeu: O Negro na Iconografia do Século XIX*. São Paulo: Editora Universitária, 1994.

_____, _____. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. São Paulo: Atelie Editora, 1999.

_____, _____. *O Negro na Iconografia Brasileira*. Campinas: EDUSP, 1996.

_____, _____. *A Expressão da Fotografia no Brasil – Século XIX*. São Paulo: Funarte, 1980.

_____, _____. *Hercule Florence – 1833: A Descoberta Isolada da Fotografia no Brasil*. São Paulo: Faculdade de Comunicação Social Anhembi, 1977.

_____, _____. *Fotografia e História*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

KUBRUSLY, Carlos Araújo. *O que é Fotografia*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

POLLAK, Michael. *Memória e Identidade Social*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1993.

PESSOA, Carlos Eduardo A. *Comportamento e Atitudes no Período Monárquico Brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

MAIOR, Mário Souto. *Valente, Valdemar. Antologia Pernambucana do Folclore*. Recife: Massangana, 1988.

MATOS, Potiguar. *Gente Pernambucana*. Rio de Janeiro: Tempos Brasileiros; Recife: FUNDARPE, 1986.

MARTINS, Wilson. *A História da Inteligência Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1976.

MELLO, Evaldo Cabral. *O Fim da Casa Grande*. in: *História da Vida Privada no Brasil Império: a corte e a modernidade*. Vol. 2. Rio de Janeiro, 2000.

MELLO, Selma Bandeira de. *O Inventário do Tempo*. Recife: Editora do Autor, 2001.

MELLO E SOUZA, Antônio Cândido. *Análise da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1987.

MELLO, Antônio Gonsálves. *Tempos Flamengos*. Recife: FJN, 1979.

_____. *Cartografia Holandesa do Recife*. Recife: Fundarj, 1976.

_____. *Crônica de um Bairro do Recife*. Recife: FJN, 1987.

MOURA, Abelardo Filho de. *Desfio da Modernidade*. Niterói: Vozes, 1997.

MONTENEGRO, Antônio Torres. *História Ora e Memória – a cultura*

popular revisitada. São Paulo: Contexto, 1992.

MOTA, Carlos Guilherme (org.). *Brasil em Perspectiva*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1988.

MOTA, Mauro. *Bê-A-Bá de Pernambuco*. Recife: Massangana, 1991.

NORMANDO, Paulo. *Vistas e Paisagens Brasileiras*. Belo Horizonte: Editora Universitária, 1995.

NEEDEL, Jeffrey. *Belle Époque Tropical: sociedade e cultura elite no Rio de Janeiro da virada do século*. São Paulo: Nova Stella, 1989.

OLIVEIRA, Francisco. *Elegia para uma Re(li)gião*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1978.

PAULA ARAÚJO, Vicente. *A Bela Época do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

PINTO, Luís. *Lutas de Famílias no Brasil*. São Paulo: Nacional, 1980.

PRADO JUNIOR, Caio. *História Econômica do Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1968.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *Mandonismo Local na Vida Brasileira e Outros Ensaios*. São Paulo: Alfa-Omega, 1976.

REZENDE, Antonio Paulo. *(Des)encanto Modernos. História da Cidade do Recife na Década de Vinte*. Recife: FUNDARPE, 1997.

SAID, Edward W. *Cultura e Imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *Ilhas de Histórias*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

SAGNE, Jean. *O Velho Ateliê Fotográfico*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

SAMARA, Eni de Mesquita. *As Mulheres, o Poder e a Família*. São Paulo: Marco Zero, 1989.

SETTE, Mário. *Arruar. História Pitoresca do Recife Antigo*. 3ª edição. Recife: Secretaria de Cultura de Pernambuco, 1978.

_____, _____. *Maxabombas e Maracatus*. 4ª edição. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 1981.

_____, _____. *Terras Pernambucanas*. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 1989.

SILVIA, Maria Beatriz. *História da Família do Brasil Colônia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

SOUTO MAIOR, Mário, SILVA, Leonardo Dantas. *O Recife – quatro séculos de paisagem*. Recife: Massangana, 1992.

_____, _____. *O Recife: quatro séculos de suas paisagens*. Recife: Massangana, 1992.

SONTANG, Susan. *Ensaio sobre Fotografias*. São Paulo: Arbor, 1981.

SCHARF, Aaron. *Arte e Fotografia*. Torino: Ed. Einaud, 1979.

SCHUMAHER, Schum (org.). *Dicionário de Mulheres. De 1500 a Atualidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

SCHWARCZ, Lília Moritz. *Retratos em Branco e Negro. Jornais, Escravos, e Cidadão em São Paulo do Século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SKIDMORE, Thomas E. *Uma História do Brasil*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

SEVECENKO, Nicolau. *Literatura como Missão: tensões sociais e criação cultural na primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____, _____. *Orfeu Extático na Metrópole: São Paulo, Sociedade e Cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

TARCÍO, Clóvis Eugênio de. *Impressões sobre a Pintura Paisagista*. São Paulo : Editora Moderna, 1986.

WINICONTT, D. W. *A Família e o Desenvolvimento do Indivíduo*. Belo Horizonte: Interlivro, 1980.

WEYNE, Paul. *Com se Escreve a História*. Brasília: UnB, 1995.

FONTES DE PESQUISAS

PARTE I:

Jornais

- Jornal do Commercio do Rio de Janeiro – 16/06/1858
- Jornal do commercio do Rio de Janeiro – 26/09/1866
- Jornal do Commercio do Rio de Janeiro – 12/12/1869
- Jornal do Commercio do rio de Janeiro – 18/04/1875
- Jornal do Commercio do Rio de Janeiro – 11/08/1843
- Jornal do commercio do Rio de Janeiro – 25/01/1839
- Jornal do Commercio do Rio de Janeiro – 17/03/1840
- Diário de Pernambuco – 22/08/1851
- Diário de Pernambuco – 03/07/1850
- Diário de Pernambuco – 03/06/1851
- Diário de Pernambuco – 05/03/1870
- Diário de Pernambuco – 07/01/1877
- Gazeta do Rio – 25/03/1889

PARTE II:

- Jornal do Recife – 29/06/1880
- Jornal do Commercio do Rio de Janeiro – 03/05/1842
- Jornal do Recife – 22/02/1855
- Diário de Pernambuco – 30/12/1852
- Diário de Pernambuco – 21/04/1852
- Diário de Pernambuco – 23/07/1855
- Diário de Pernambuco – 22/07/1858
- Diário de Pernambuco – 13/02/1883
- Diário de Pernambuco – 27/04/1867
- Diário de Pernambuco – 18/08/1890

- Diário de Pernambuco – 14/01/1860
- Diário de Pernambuco – 14/02/1879
- Diário de Pernambuco – 18/03/1888
- Diário de Pernambuco – 30/07/1887
- Diário de Pernambuco – 16/09/1871
- Diário de Pernambuco – 10/08/1868
- Diário de Pernambuco 19/05/1878
 - Jornal de Goiana – 05/10/1889

- PARTE III:

- Jornal do Commercio – 11/06/1887
- Jornal do Commercio do Rio – 03/01/1858
- Jornal do Commercio do Rio – 14/08/1862
- Diário de Pernambuco - 13/03/1852
- Diário de Pernambuco – 02/07/1895
- Diário de Pernambuco – 04/02/1879
- Diário de Pernambuco – 06/04/1856
- Jornal do Recife – 26/05/1877
- Jornal do Recife – 17/02/1862

Periódicos

- Semana Olindense - 1912
- O Veranista – 1815
- A Tribuna – 1906
- Tribuna de Olinda – 1952
- A Voz – 1910
- A Tribuna do Povo – 1962
- Jornal da Manhã – 1933
- Atlântida – 1917
- O Clarim – 1913
- Gazeta de Jaboatão – 1917
- A Gazeta Literária - 1900

- Vida Estudantil – 1960
- Diário de Goyana – 1889
- Gazeta de Vitória – 1884
- A Pontinha - 1928

Relatórios das Centrais de Polícias do Recife:

- Central de Polícia do Recife de 1870
- Central de Polícia do Recife de 1890
- Central de Polícia do Recife de 1900
- Central de Polícia do Recife de 1910
- Central de Polícia do Recife de 1920
- Central de Polícia do Recife de 1920

Revistas:

- Revista O Cruzeiro

- Revista do Instituto Arqueológico Histórico e Geográfico Pernambucano

- Revista da ANPUH
- Revista do Arquivo Público

Acervos de Fotografias

- Coleção de Fotografias da - FJN
- Coleção Dona Maria Cristina – Biblioteca Nacional
- Coleção de Fotografias do Arquivo Público do Recife
- Coleção do Museu da Imagem e do Som de Recife
- Coleção de Fotografias do Museu do Estado de Pernambuco
- Coleção de Fotografias do Instituto A. e Histórico de Pernambuco