UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

CENAS CARIOCAS: O RIO DE JANEIRO ATRAVÉS DAS ESTEREOSCOPIAS DE GUILHERME DOS SANTOS (1910-1957)

Maria Isabela Mendonça dos Santos

Orientadora: Profª. Drª. Ana Maria Mauad Essus

Niterói
2014

MARIA ISABELA MENDONÇA DOS SANTOS

CENAS CARIOCAS: O RIO DE JANEIRO ATRAVÉS DAS ESTEREOSCOPIAS DE GUILHERME DOS SANTOS (1910-1957)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense (PPGH-UFF), como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre.

Orientadora: Profª Drª Ana Maria Mauad Essus

Niterói
2014

S237 Santos, Maria Isabela Mendonça dos.

Cenas Cariocas: o Rio de Janeiro através das estereoscopias de Guilherme dos Santos (1910-1957) / Maria Isabela Mendonça dos Santos – Niterói : UFF. Programa de Pós-Graduação em História, 2014.

137f. : il., p&b ; 30 cm.

Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal Fluminense, 2014. Orientadora: Prof.ª Dr.ª Ana Maria Mauad Essus.

Fotografia 2. Rio de Janeiro (RJ) 3. Santos, Guilherme (1871-1966). 4. Museu da Imagem e do Som (Rio de Janeiro, RJ) I. Essus, Ana Maria Mauad (Or.) II. Título

CDD 790.981.153

MARIA ISABELA MENDONÇA DOS SANTOS

CENAS CARIOCAS: O RIO DE JANEIRO ATRAVÉS DAS ESTEREOSCOPIAS DE GUILHERME DOS SANTOS (1910-1957)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense (PPGH-UFF), como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre.

BANCA EXAMINADORA

_____ Orientadora
Profª Drª Ana Maria Mauad Essus – UFF

_____
Profª Drª Mariana de Aguiar Ferreira Muaze - Uni-Rio

_____
Profª Drª Maria Teresa Bandeira de Mello - UERJ

Suplentes:

_____
Profº Drº Paulo Knauss - UFF

Niterói
2014

Agradecimentos

Finalmente aqui chegamos. Durante esta longa travessia muitos foram os sujeitos históricos que contribuíram para o meu desenvolvimento acadêmico, mas principalmente para o meu crescimento enquanto ser humano crítico e reflexivo. Difícil é não cair em certos clichês nesta etapa do processo dissertativo, de modo que aqui o primeiro que me aflige é o de não saber ao certo por onde começar. Optei, portanto, por agradecer seguindo uma ordem cronológica dos fatos. Entretanto, creio ser inevitável que alguns acontecimentos escapem à minha não muito confiável memória. Por isso, desde já peço perdão pelos nomes aqui não contemplados.

Começarei agradecendo à minha querida amiga Lara de Melo por todo apoio e incentivo dado no período em que eu nem havia começado a esboçar as primeiras linhas do projeto desta pesquisa. Quando tudo era ainda uma vaga ideia rondando a minha mente, ela foi a responsável por me fazer acreditar que aquilo fazia sentido e, mesmo sem muita fé de que haveria tempo hábil para colocar todas as ideias no papel, não ousou demonstrar-me sua desconfiança em nenhum momento, contribuindo para que no final tudo desse certo.

Agradeço especialmente também à minha ex-chefe e eterna amiga Roberta Zanatta, que ainda na época de produção do projeto, auxiliou-me no acesso à uma série de documentos importantíssimos para uma melhor compreensão de meu objeto de estudo.

À minha querida orientadora Ana Maria Mauad que desde o primeiro período de graduação é para mim um exemplo de profissional e ser humano. Para além de sua disponibilidade, serenidade e bom humor ao longo desses dois anos, a cada reunião ou e-mail trocado Ana me fez acreditar na importância desta pesquisa, tranquilizando-me nos momentos em que duvidei que seria capaz de dar conta do recado.

À todos os professores com os quais tive o prazer de cursar disciplinas, especialmente ao querido César Honorato que com seu vasto conhecimento sobre história urbana, contribuiu sobremaneira para a escrita deste trabalho.

Um agradecimento especial ao queridíssimo amigo Vinícius Lima Loreto, que comigo iniciou sua trajetória no curso de mestrado. Seu conhecimento sobre a sociologia de Pierre Bourdieu e sua disponibilidade para compreender meu objeto de estudo foram fundamentais para a produção do quadro teórico desta pesquisa. Além do apoio intelectual, nossas extensas conversas foram um acalanto nos inevitáveis momentos de angústia e ansiedade.

Aos colegas de mestrado que conheci nas aulas, João Paulo, Sabina e Janaína, que transformaram-se em amigos que pretendo levar para a vida. Ao Alexandre, colega que já era

conhecido, mas que tornou-se mais próximo nos últimos dois anos, meu muito obrigado por todos os galhos quebrados. E aos meus amores Alan Ribeiro e Bianca Rihan, irmãos que me acompanham desde a graduação e que tive a sorte de ter como os companheiros mais próximos ao longo desta viagem. Ao lado deles pretendo realizar muitas outra aventuras, acadêmicas ou não.

Ao Walter Alves, amigo fiel e ex-funcionário do MIS, que me ajudou com todo seu conhecimento sobre a coleção de chapas de vidro estereoscópicas. À Charlyne Scaldini, Priscilla Boente e Amanda Fará pelos livros tirados na biblioteca quando o deslocamento para Niterói era impossível. E também à Lídia Orphão, pela força na redação.

Quero agradecer à Capes, instituição de apoio à pesquisa, pela bolsa de mestrado sem a qual seria muito difícil arcar com todas as despesas que este trabalho impôs. Aproveito para agradecer também à coordenação do PPGH pelos editais chave que possibilitaram minha ida aos congressos que tanto contribuíram para meu crescimento intelectual.

À Mariana Muaze e Maria Teresa Bandeira, pelas críticas construtivas na banca do exame de qualificação.

Agradeço ainda aos funcionários da sala de consulta do MIS, Anna Paes e Conrado Werneck, pela reprodução das fotografias presentes neste trabalho. E também à Daiane, coordenadora do setor iconográfico por todo o suporte e apoio.

Não poderia deixar de agradecer aos mais lindos amigos, Filipe Senos, Ana Carolina Reginatto, Larissa Jacheta, Juliana Faria, Vinicius Ayres, Fernanda Correa, Francisco Duarte e Cecília Matos, pela frequente presença em minha vida.

Por fim, agradeço à minha mãe e meu irmão, Maria Regina e Bernardo, pelo amor incondicional e infinito que me dá forças para buscar novos horizontes.

Este corpo de lama que tu vê
é apenas a imagem que sou...
(Chico Science)

Resumo

Este trabalho tem como principal objetivo analisar o conjunto de fotografias estereoscópicas sobre a cidade do Rio de Janeiro produzidas pelo fotógrafo amador Guilherme dos Santos entre os anos de 1910 e 1957. A partir de uma análise sobre a trajetória de vida do autor das imagens, busca-se compreender o quanto o seu olhar fotográfico estava estreitamente relacionado ao seu *habitus* de classe e, consequentemente, à uma ideia de cidade moderna e civilizada, de acordo com os pressupostos urbanísticos orquestrados pelas sucessivas administrações públicas municipais desde o governo Pereira Passos. Ao mesmo tempo, através da organização da coleção que atualmente faz parte do acervo do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, pretende-se mostrar como a fotografia de Santos serve ainda hoje aos interesses dos setores políticos dominantes, na medida em que corrobora com a ideia de um Rio de Janeiro "maravilhoso".

Palavras-chave: Fotografia estereoscópica; Guilherme dos Santos; Rio de Janeiro; reformas urbanísticas; Museu da Imagem e do Som

Abstract

This study aims to analyse a stereoscopy photographies collection of Rio de Janeiro city made by the amateur photographer Guilherme dos Santos from 1910 to 1957. From the analysis of Santos´ life, we seek to understand how much his look at the city was closely related to his class habitus and, consequently, to a specific idea of modern and civilized city, based on the urban planning assumptions promoted by successive municipal administrations since Pereira Passos´one. At the same time, with the organization of the collection at the Museu da Imagem e do Som in Rio de Janeiro, we try to show that Santos´ photographs still serve to legitimize the idea of the dominant sectors whereby Rio is a "wonderful" city.

Keywords: Stereoscopy photography; Guilherme dos Santos; Rio de Janeiro; urbanistic reforms; Image and Sound Museum

SUMÁRIO

Introdução: 12

Capítulo 1: Experiência histórica e prática fotográfica: o desenvolvimento da fotografia e o surgimento da estereoscopia – Séculos XIX e XX**: 15**

1.1 - Prática e imagem fotográfica:os usos e funções da fotografia entre os séculos XIX e XX**: 16**

1.2 - A chegada e o desenvolvimento da fotografia no Brasil: da Monarquia à República, entre arte e técnica: **23**

1.3 - O mundo em três dimensões: O surgimento da fotografia estereoscópica e o seu desenvolvimento no Brasil: **27**

Capítulo 2: O Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro e a coleção Guilherme Santos de vistas estereoscópicas: produção, usos, funções e intenções: **38**

2.1 - As vistas estereoscópicas da Coleção Guilherme Santos: a história de um acervo: **39**

2.1.1 - As coleções em placas de vidro: negativos e diapositivos estereoscópicos: **41**

2.1.2 - A Coleção Guilherme Santos de ampliações em papel: uma análise comparativa**: 44**

Capítulo 3: O Rio de Janeiro na fotografia de Guilherme dos Santos: **57**

3.1 - Guilherme dos Santos e a fotografia amadora: o campo fotográfico e o habitus de classe: **58**

3.2 - O Rio de Janeiro e a fotografia: **66**

3.3 – O olhar de Guilherme dos Santos: **76**

3.3.1 – Vida Praiana: **77**

3.3.2 – Parques, praças e jardins: **86**

3.3.3 – Cartões-postais naturais: **89**

3.3.4 – Eventos: **92**

3.3.5 – Carnaval: **95**

Capítulo 4: *Um olhar sobre um Rio que não existe mais: As imagens de Guilherme dos Santos sobre o desmonte do Morro do Castelo:* **101**

4.1 – O Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XX e o imaginário sobre uma cidade em transformação: **102**

4.2 – O Morro não tem vez... A gestão Carlos Sampaio e o fim do Morro do Castelo: **109**

4.3 – As visões em torno da demolição: Imprensa, intelectuais e fotografia: **112**

4.4 – Os "tesouros" do Castelo na fotografia de Guilherme dos Santos: **117**

Conclusão: 129

Referências: 132

Anexos: 137

Introdução

No Rio de Janeiro do alvorecer do século XX, um comerciante que acabara de voltar de uma longa viagem a Paris começa a produzir vistas estereoscópicas dos mais diversos aspectos da cidade que se transformava com a mesma velocidade de seus cliques. Dono de uma das maiores coleções de imagens em terceira dimensão do país, a obra de Guilherme Antônio dos Santos (1871-1966) encontra-se sob a guarda do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS-RJ) e nunca fora alvo exclusivo de nenhum estudo das áreas humanas e/ou estéticas. Desse modo, esta pesquisa busca preencher essa inexplicável lacuna e divulgar o trabalho Santos enquanto um documento relevante na compreensão da história e da memória construída sobre a cidade do Rio de Janeiro.

A coleção do fotógrafo amador foi adquirida pelo Banco do Estado da Guanabara com o intuito de formar o acervo inicial do MIS-RJ, juntamente com outra coleção de fotografias, a do fotógrafo Augusto Malta. Contemporâneo a Guilherme, Malta foi o fotógrafo oficial da prefeitura do Rio de Janeiro entre os anos de 1902 a 1936 e sobre sua obra podemos encontrar uma enorme gama de trabalhos publicados. É inegável a importância de Malta para a memória fotográfica da cidade, e não pretendo aqui traçar uma comparação entre os dois fotógrafos, afinal este tinha na fotografia sua profissão. Nesse sentido, entendo o amadorismo de Santos como mais um fator de relevância para a realização desta pesquisa. Afinal, qual seria o sentido da aquisição de sua coleção pelo poder público, não fosse esta significativa para a composição do acervo de um museu que nasce com o intuito de preservar a cultura e a identidade brasileiras?

Ciente da importância da fotografia como marca cultural de uma época e como uma mensagem que se processa através do tempo[1], busco ao longo deste estudo inserir a obra de Santos no contexto sócio-cultural por ele vivido, a fim de compreender os usos e as funções que o próprio atribuiu à suas imagens. Reconhece-se aqui, a fotografia como um produto cultural e fruto de um trabalho social de produção de signos que contribuiu de maneira decisiva para a veiculação de novos comportamentos e representações da classe hegemônica, além de atuar como eficiente instrumento de controle dos comportamentos e representações daqueles grupos que antagonizavam com esta classe.[2] No mesmo sentido, entende-se que as imagens fotográficas atuam não só no controle, mas também na ampliação do próprio universo de consumo da classe dominante uma vez

1 CARDOSO, Ciro & MAUD, Ana Maria. História e Imagem: Os exemplos da Fotografia e do Cinema. IN: CARDOSO, Ciro & VAINFAS, Ronaldo. *Domínios da História. Ensaios de Teoria e Metodologia.* Editora Campus. pg. 406.

2 MAUAD, Ana Maria. *Sob o signo da imagem: a produção da fotografia e o controle dos códigos de representação social pela classe dominante no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XX.* 1990. 2v. Tese (Doutorado em História) PPGH – UFF, Rio de Janeiro, 1990 p. 316.

que trazem em seu rastro os códigos sociais daqueles que controlam os meios técnicos de sua produção, "reforçando com isso o controle das representações alternativas e garantindo a própria reprodução do sistema."[3]

Tendo em vista a trajetória de vida do fotógrafo, esta pesquisa tem como objetivo identificar o quanto as vistas estereoscópicas de Guilherme dos Santos corroboravam com os projetos de modernização, embelezamento e civilidade orquestrados para a cidade do Rio de Janeiro a partir da administração de Francisco Pereira Passos.

Levando em conta ainda que a coleção de Guilherme dos Santos faz parte do acervo de um museu que nasce no seio das comemorações do IV centenário da cidade do Rio de Janeiro - um momento propício ao "resgate" e valorização da memória dos cidadãos da Guanabara -, pretende-se também entender o quanto estas fotografias contribuíram para a construção de uma imagem de cidade condizente com os ideais da classe dominante e que, não por acaso, permanecem até os dia de hoje arraigados no imaginário de quem pensa a capital fluminense e daqueles que nela habitam.

Nesse sentido, o primeiro capítulo volta-se para a apresentação do contexto e do processo histórico do surgimento da fotografia, associada aos debates inseridos nas transformações das sociedades ocidentais de meados do século XIX ao início do século XX, no intuito de mostrar o quanto sua obra fora influenciada pela ideia de fotografia que se construiu ao longo daquele período. Já no segundo capítulo, a coleção Guilherme Santos passa a ser analisada dentro do contexto do Museu da Imagem e do Som, que necessariamente vai processar a obra do fotógrafo de acordo com os interesses daqueles que então governavam o estado do Rio de Janeiro.

No terceiro capítulo, dando continuidade ao objetivo de melhor compreender as intenções explícitas do fotógrafo, busco esclarecer sua trajetória em paralelo a uma análise das temáticas por ele registradas. Aqui, vou ao encontro de alguns pressupostos desenvolvidos pelo sociólogo Pierre Bourdieu, para quem a produção fotográfica de uma determinada classe social determina, necessariamente, o sentido que este grupo confere ao ato fotográfico como promoção ontológica de um objeto percebido como digno de ser fotografado. Logo, pretende-se mostrar o quanto o olhar fotográfico de Guilherme dos Santos encontrava-se estreitamente ligado à sua posição de classe, ou seja, aos seus gostos, seus hábitos e seu estilo de vida. No mesmo sentido, busca-se perceber o quanto sua prática fotográfica agiu em consonância com os ideais de modernidade e progresso perseguidos pela classe dominante.

---

3 MAUAD. Ana Maria. *Sob o signo da imagem: a produção da fotografia e o controle dos códigos de representação social pela classe dominante no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XX.* 1990. 2v. Tese (Doutorado em História) PPGH – UFF, Rio de Janeiro, 1990. P.317.

Um dos mais importantes ícones da história da cidade do Rio de Janeiro, o extinto morro do Castelo constituíra um dos cenários mais significativos da obra de Santos. Assim, o último capítulo deste trabalho vem apresentar algumas das imagens desta série de fotografias que aparecem como exceções na obra do fotógrafo. Revelando-nos um pedaço da cidade abandonado e malquisto pelo poder público, tais fotografias questionam até que ponto Guilherme era simpático às transformações modernizadoras promovidas na urbe.

Um defensor do progresso e da modernidade ou um monarquista conservador? Estas são as perguntas que a própria obra de Guilherme dos Santos nos ajudará a responder.

Capítulo 1: *Experiência histórica e prática fotográfica: o desenvolvimento da fotografia e o surgimento da estereoscopia – Séculos XIX e XX.*

O primeiro capítulo volta-se para a apresentação do contexto e do processo histórico do surgimento da fotografia, associada aos debates inseridos nas transformações das sociedades ocidentais de meados do século XIX ao início do século XX. Enfatiza-se os tópicos do debate acerca dos usos e funções da técnica, dando ênfase, paralelamente, ao surgimento da estereoscopia que se dá também nesse contexto.

Ciente de todas as limitações que nos são impostas nesse sentido, objetiva-se nesse capítulo apresentar o universo cultural no qual o fotógrafo Guilherme dos Santos estava inserido, apoiando-se nas considerações que o historiador da arte Michael Baxandall propõe na obra *Padrões de Intenção: A explicação histórica dos quadros.* O autor define intenção como relação entre o objeto e suas circunstâncias, de modo que todo ator histórico ou objeto histórico possui um propósito, um intento, ou aquilo que ele chama de "qualidade intencional". "Intenção" para Baxandall aplica-se mais aos quadros do que aos pintores e, em determinados casos, é uma relação mental que descreve a relação de um quadro com seu contexto. Assim, a intenção é uma relação entre o objeto e suas circunstâncias.[4]

Apesar de assumir as dificuldades de se penetrar na estrutura das intenções de pintores que viveram em culturas ou períodos históricos distantes do nosso, Baxandall defende que o sentido e a exatidão do que dizemos numa crítica inferencial dependem da reciprocidade das palavras que usamos e da obra de arte que observamos. Logo, mesmo reconhecendo a exterioridade e a falta de sutileza dos conhecimentos que usamos para explicar a cultura de um artista, estes conceitos adquirem precisão quando postos em relação com um objeto determinado, e em nosso caso específico a fotografia de Guilherme dos Santos.[5]

Embora grande parte dos debates aqui expostos pertençam ao século XIX e nosso fotógrafo tenha iniciado sua atividade na área somente no início do século XX, veremos ao longo dos capítulos o quanto sua estética fotográfica e mesmo a função que ele dava às suas imagens, estavam ligadas a uma noção de fotografia própria ao oitocentos. Obviamente esta noção vai se desenvolvendo, amadurecendo e se transformando com o passar dos anos e com a chegada do século XX. Pois é justamente influenciado por esse conjunto de ideias debatidas ao longo desses

4 BAXANDALL, Michael. *Padrões de Intenção: A explicação histórica dos quadros.* São Paulo: Cia. Das Letras, 2006. P. 81.
5 Ibidem. Pp. 164-167.

anos que Guilherme exerce sua atividade de fotógrafo amador.

1.1 *– Prática e imagem fotográfica: os usos e funções da fotografia entre os séculos XIX e XX.*

Henri-Cartier Bresson afirma que a fotografia é portadora de uma natureza ambígua e variada, um processo cujo único denominador comum entre aqueles que o utilizam é o seu instrumento, a câmera fotográfica.[6]

Podemos dizer que ela é ambígua na medida em que pode ser avaliada tanto sob o referencial do fotógrafo, como sob o referencial da máquina fotográfica. Esta a produz de diversas maneiras possíveis: nítida, clara, difusa, objetiva, direta. Enquanto o fotógrafo é aquele que a concebe e vai transformá-la, de acordo com seus interesses, em arte, documento ou memória.[7]

Também pode ser portadora de uma natureza variada uma vez que "em si, no singular, 'a' fotografia não existe."[8] Com o objetivo de captar os procedimentos e os acontecimentos em que se situa, ela deve sempre ser pensada no plural, em suas singularidades e transformações. Posto que, no mundo real, temos sempre relações com práticas e obras particulares, em certos contextos, territórios e condições, com atores e desafios determinados, e, sendo assim, inseparáveis de uma historicidade e de transformações futuras.

Para André Rouillé, na modernidade da metade do século XIX, a "máquina-fotografia" vem a ter o importantíssimo papel de "produzir as visibilidades adaptadas à nova época". Ou seja, ela dissemina uma iluminação sobre as coisas e sobre o mundo em ressonância com alguns dos grandes princípios modernos, ajudando a redefinir, em uma direção moderna, as condições do ver, logo, "seus modos, e seus desafios, suas razões, seus modelos, e seu plano – a imanência."[9]

Destarte, tais "visibilidades adaptadas à nova época", referem-se às novas necessidades da sociedade industrial, que não pode mais confiar na subjetividade do desenho humano. A obra do desenhista representa apenas um aspecto restrito daquilo que ele consegue perceber, do que ele pode compreender, do que ele quer reter, de modo que o seu desenho pode ser acometido por uma espécie

---

6 BLUME, H. "Técnicas de los grandes fotógrafos", Rosário, Madrid, H. Blume Ediciones, 1982, p.13. IN: MAUAD, Ana Maria. *Sob o signo da imagem: a produção da fotografia e o controle dos códigos de representação social pela classe dominante no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XX.* 1990. 2v. Tese (Doutorado em História) PPGH – UFF, Rio de Janeiro, 1990. p.56.

7 MAUAD, Ana Maria. *Sob o signo da imagem: a produção da fotografia e o controle dos códigos de representação social pela classe dominante no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XX.* 1990. 2v. Tese (Doutorado em História) PPGH – UFF, Rio de Janeiro, 1990. p.56.

8 Ibidem. p. 18.

9 ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea.* São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009. p. 39.

de cegueira, em razão de seus próprios limites humanos. Por outro lado, acreditava-se que a fotografia seria capaz de reproduzir todo o visível, sem seleção e sem perda, captando não somente o que o autor viu e quis representar.

O que Rouillé defende é que a modernidade da fotografia e a legitimidade de suas funções documentais vão se apoiar nas ligações estreitas que ela mantém com os mais emblemáticos fenômenos da sociedade industrial, ou seja, o crescimento das metrópoles; o desenvolvimento da economia monetária; a própria industrialização; as revoluções das comunicações e o advento da democracia. Além disso, as bruscas transformações nos conceitos de espaço e de tempo, provocadas pelo advento das máquinas a vapor, que vão possibilitar o deslocamento do sujeito moderno numa velocidade nunca antes experimentada.

Nesse sentido, os meios fotográficos podem ser considerados como modernos e urbanos, visto que as economias visuais, no contexto das descobertas dos processos fotográficos, estruturam-se sobre as transformações das sociedades ocidentais. Assim, a fotografia surge como a própria imagem desta sociedade, "aquela que documenta com o máximo de pertinência e eficácia, que lhe serve de ferramenta e que lhe atualiza seus valores essenciais. Do mesmo modo, para a fotografia, a sociedade industrial representa sua condição de possibilidade, seu principal objeto e seu paradigma."[10]

Sendo assim, apesar de seu caráter variado, a legitimidade cultural e artística da fotografia é recente. Surgida em meados do século XIX, ela teria se aproveitado de uma crise profunda do regime de verdade, ou seja, de uma perda da credibilidade que atinge os modos de representação em vigor no oitocentos. É neste território que vai agir o *verdadeiro fotográfico.* Sustentado pela analogia, pela mecanicidade e pela garantia da existência da coisa representada, indispensáveis ao mundo industrial, o *verdadeiro fotográfico*, vai articular uma série de rupturas que a fotografia teria inaugurado.[11]

Assim, o sujeito moderno vê na fotografia uma imagem ideal, pois que real, agregando-a ao seu conjunto de novidades, redefinindo os regimes de visualização e veracidade. Antes, uma imagem pictórica, subjetiva por definição, que traduzia a realidade através da interpretação humana e naturalmente passível de falhas; "agora, uma imagem-máquina que reproduzia o mundo em todos os detalhes, objetiva e cujo produto final unia, fisicamente, mundo e imagem."[12]

---

10 ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea.* São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009. p. 30

11 Ibidem. pp. 60 - 63. Grifo meu.

12 LOPES, Marcos Felipe de Brum & MAUAD, Ana Maria. *História e Fotografia.* IN: CARDOSO, Ciro Flamarion Santana & VAINFAS, Ronaldo. *Novas Escritas da História.* p.270.

O discurso da fotografia como espelho do real já estaria colocado por inteiro, desde o início do século XIX, segundo Philippe Dubois. Assim, embora comportasse declarações ora pessimistas, ora entusiastas, o conjunto de todas as discussões em torno da fotografia compartilhava de uma concepção geral bastante comum: "quer seja contra, quer a favor, a fotografia nelas é considerada como a *imitação mais perfeita da realidade.*"[13]E à sua própria natureza técnica, ao seu procedimento mecânico, atribuía-se essa capacidade mimética. Fazer aparecer uma imagem de maneira "automática", "objetiva", quase "natural", significava abrir mão da intervenção direta da mão do artista. Nisso, a imagem fotográfica se opõe à obra de arte, produto do trabalho do gênio e do talento do artista.

Charles Baudelaire, famoso romancista francês e, como sabido, crítico ferrenho da invenção de Daguerre, vai defender a utilização da fotografia somente em "seu verdadeiro dever, que é o de servir ciências e artes, mas de maneira bem humilde, como a tipografia e a estenografia, que não criaram nem substituíram a literatura." Para Baudelaire, a fotografia deve servir como um simples instrumento de uma memória documental do real que auxilie o viajante, o naturalista ou o astrônomo que necessitam de sua precisão e objetividade.

> Que salve do esquecimento as ruínas oscilantes, os livros, as estampas, e os manuscritos que o tempo devora, as coisas preciosas cujas formas desaparecerão e que necessitam de um lugar nos arquivos de nossa memória, seremos gratos a ela e iremos aplaudi-la. Mas se lhe for permitido invadir o domínio do impalpável e do imaginário, tudo o que só é válido porque o homem lhe acrescenta a alma, que desgraça para nós![14]

No outro extremo do espectro desses discursos do século XIX sobre a fotografia, estão as declarações otimistas e entusiasmadas que proclamam "a libertação da arte pela fotografia".[15]Aqui a conotação dos valores muda, mas a lógica da fotografia como instrumento fiel de reprodução do real permanece a mesma. Assim, por ser uma técnica muito mais bem-adaptada do que a pintura para a reprodução da mimética do mundo, a fotografia passa a substituí-la em todas as funções sociais e utilitárias, provocando a transformação dos antigos retratistas oficiais em fotógrafos

13 DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios.* Campinas, SP: Papirus, 2012. p. 27.
14 BAUDELAIRE, Charles. *Le public moderne et la fotografia.* Em *Salon de 1859.* IN: DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios.* Campinas, SP: Papirus, 2012. p.30.
15 DUBOIS. Op Cit. p. 30.

profissionais. Seguindo essa mesma lógica, florescerá uma argumentação que pretende que a prática pictural deve ao surgimento da fotografia a possibilidade de, finalmente, se dedicar à criação imaginária isolada de qualquer contingência empírica. “Eis a pintura de certa forma libertada do concreto, do real, do utilitário e do social.”[16]

A objetividade e precisão creditadas à imagem fotográfica possibilitam, portanto, o registro minucioso dos diversos aspectos que abrangem a sociedade industrial: a expressão cultural dos povos exteriorizada através de costumes como habitação, monumentos, mitos e religião, além dos fatos sociais e políticos. Do mesmo modo, o registro das paisagens urbana e rural, da arquitetura das cidades, das obras de implantação das estradas de ferro, dos conflitos armados e das expedições científicas e os retratos de estúdio, o mais popular tipo de fotografia da época. Viu-se assim, com muita rapidez, a fotografia ser investida de tarefas de caráter científico e documental.

A crença de que nenhum detalhe escapa à fotografia[17] foi o fator que possibilitou que o seu uso como documento prevalecesse durante mais de um século e sob múltiplas formas, destacando-se nesse processo, a aliança estabelecida com a imprensa da década de 1920. André Rouillé nos relata que em 1910, num congresso sobre fotografia em Bruxelas, já haviam esclarecido “que toda imagem fotográfica não é documento, e que a prática fotográfica não se limita às suas funções documentais”. Entretanto, em 1931, o escritor e político francês – além de um dos iniciadores do movimento dadaísta – Philippe Soulpault, retrocede ao afirmar “que uma fotografia é antes de tudo um documento e devemos de início considerá-la como tal” de modo a não isolá-la nem de seu sujeito, nem de sua utilidade, que prevaleceria sobre a estética.[18]

Assim, permanece − principalmente ao longo do século XIX, mas ainda no século XX −a bipartição que recobre a perspectiva da fotografia como o resultado objetivo da neutralidade de um aparelho (técnica), enquanto a pintura seria o produto subjetivo da sensibilidade e habilidade de um artista. Nessa lógica, ao contrário do sujeito pintor – que por mais “objetivo” ou “realista” que se pretenda, jamais conseguirá tirar da imagem sua interpretação – a foto, opera na ausência do sujeito. Disso, deduziu-se –como se não houvesse um sujeito fotógrafo tão humano quanto o pintor – que a foto não interpreta, não seleciona, não hierarquiza.

***

16 DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios.* Campinas, SP: Papirus, 2012.p. 31
17 LACAN, Ernest. Esquisses Photographiques, cit. p. 30. IN: ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea.* São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009. p. 42.
18 ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea.* São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009. p. 61.

A princípio essencialmente artesanal, a técnica fotográfica foi se tornando cada vez mais sofisticada na medida em que a demanda por seu consumo também foi crescendo. A partir de 1860, particularmente nos grandes centros europeus e nos Estados Unidos, a enorme aceitação que a fotografia teve propiciou significativos investimentos na pesquisa e na produção de equipamentos e materiais fotossensíveis, e o consequente surgimento de verdadeiros impérios industriais e comerciais.[19]

Com o desenvolvimento dos negócios, as práticas comerciais e artísticas tornaram-se cada vez mais inconciliáveis, de modo que a indústria fotográfica acabou progredindo em detrimento da arte. A popularização da fotografia permitiu que a sociedade a incorporasse como instrumento de registro do cotidiano. A redução do tempo de pose criou a possibilidade do instantâneo e propiciou o amplo desenvolvimento da fotografia documentária familiar. Principalmente após 1888, com o lançamento da pequena câmera Kodak desenvolvida por Georg Eastman, um imenso mercado de aparelhos e materiais suplantou o comércio das imagens. Desse modo, surgiu uma nova categoria de praticantes da fotografia: a dos amadores, para os quais a produção fotográfica está associada a um instrumento de prazer.[20]

Essa nova categoria de fotógrafos amadores, no entanto, não possuía nenhuma pretensão artística, ou preocupação estética, se eximindo de realizar qualquer reflexão sobre o automatismo da câmara. Na contramão desta tendência, "um segmento de fotógrafos amadores reage contra a proliferação das imagens consideradas medíocres, uma vez que liberadas de qualquer controle estético e sem nenhuma preocupação interpretativa."[21] A mediocridade denunciada por esse grupo - ao qual retornaremos a seguir – teria suas origens na produção documentária de ordem utilitária e, na produção de natureza lúdica, ou seja, da fotografia como um instrumento de lazer.

Nesse contexto, também o ofício de fotógrafo ganha um caráter profissional e passa a atrair todos os tipos de indivíduos através da popularização da fotografia, gerando um grande comércio e possibilitando a proliferação de estúdios fotográficos nas grandes cidades. "A relação fotógrafo-mercado se acentua e a concorrência dos grandes estúdios se intensifica. Embora o sucesso da indústria fotográfica seja o resultado de uma ênfase no aspecto técnico da fotografia, é importante destacar que continuam as tentativas de se trabalhar a fotografia como arte".[22]

Surge então na Europa do final do século XIX, o *movimento pictorialista*, que buscará

19 KOSSOY, Boris. *Fotografia e História*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012. p.25-26.
20 MELLO, Maria Teresa Bandeira de. *Arte e fotografia: o movimento pictorialista no Brasil.* Rio de Janeiro: Funarte, 1998. p. 31.
21 Ibidem. p. 31.
22 Ibidem. p. 23.

romper com a conceituação e a valorização da fotografia exclusivamente como técnica, afastada de seu sentido estético.

Segundo Philippe Dubois, trata-se de um movimento que nasce quando alguns fotógrafos decidem romper contra toda a tradição, até então predominante, que entende a fotografia como algo completamente mecânico, objetivo, neutro e realista.[23] Assim, questão polêmica amplamente discutida na passagem do século XIX para o século XX, a tensão entre arte e fotografia expressa uma transformação histórica de refuncionalização da arte.[24]

Sob forte influência de Oscar Gustave Rejland e Henry Peach Robinson[25], o movimento pictorialista deve seu surgimento à proliferação das associações de fotógrafos. Atuando principalmente em cidades como Londres, Paris e Viena, tais associações que surgem em meados do século XIX e em meio aos debates sobre o caráter artístico ou não da fotografia, acabam por promover, a partir da década de 1890, a "arte-fotográfica".

Assim, a primeira exposição do Camera Club de Viena, em maio de 1891, pode ser considerada como a data oficial do "nascimento" deste movimento. Ao reunir seiscentas fotografias selecionadas por um júri composto exclusivamente por pintores e escultores, a mostra manifestou-se, desde o princípio, restrita aos trabalhos de caráter e de valor essencialmente artísticos. A exposição testemunhou, portanto, o surgimento de um novo sistema de produção da imagem fotográfica e de renovação de sua estética.

Apesar de abarcar tendências diversas e promover um intercâmbio permanente entre membros de diferentes países, o pictorialismo conseguia demonstrar a existência de um movimento único, coerente e notavelmente organizado através dos salões e das exposições internacionais. Com o intuito de definir com clareza as bases do movimento, estas exposições eram organizadas todos os anos por uma das associações, e possibilitavam uma seleção rígida das obras, assegurando assim a homogeneidade estética dos princípios de criação de imagens.[26]

Embora possuísse uma identidade homogênea, produzida por sua composição social e conseguisse formar um consenso quanto aos seus objetivos teóricos, o movimento não se constituiu em torno de um manifesto capaz de produzir imagens que pudessem se ligar por uma estética única e conceitualmente definida. No intuito de preservar minimamente alguns princípios e fortalecer o movimento, tornou-se necessário redefinir a estética pictorialista e admitir certas divergências

23 DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios.* Campinas, SP: Papirus, 2012. p. 33.
24 MELLO. Op.Cit. p.14.
25 Para maiores informações sobre as técnicas e as ideias difundidas por Rejland e Robinson ver: MELLO, Maria Teresa Bandeira de. *Arte e fotografia: O Movimento Pictorialista no Brasil.* Rio de Janeiro: Funarte, 1998. pp. 25-29.
26 MELLO. Op. Cit. p. 37.

nacionais. Nesse sentido, afirmando o caráter artístico da fotografia, o movimento pictorialista vai definir, em linhas gerais, a imagem fotográfica como interpretação do sujeito fotógrafo, que atua como um intermediário entre o tema/objeto e o *medium.* Ao valorizar o ato fotográfico, o pictorialismo buscava fundar uma estética original que superasse o caráter empírico da fotografia-documento, fundamentando sua técnica mediante a uma série de intervenções na cópia fotográfica.[27]

> O fotógrafo pictorialista se envolve no ato fotográfico, impõe sua presença na relação de força que une o real à sua imagem, personaliza o olhar da objetiva. Com isso a imagem se faz autônoma em relação ao objeto para se abrir às impressões particulares do operador. Dessa forma ele descobre que ultrapassa a técnica, no sentido estrito, e faz da fotografia o resultado da intervenção contínua do sujeito. O ato fotográfico torna-se um ato de confrontação do indivíduo com o real, e a imagem, um produto marcado por esse conflito.[28]

O movimento se pronuncia igualmente contra a vulgarização da fotografia, ou seja, contra a sua difusão quantitativa responsável por sua queda qualitativa. Desse modo, a multiplicação das reproduções era considerada como uma descaracterização da obra, que perdia seu contato com o original. Assim, para tornar as fotografias únicas, o fotógrafo-artista lançava mão de diversos recursos que, além de refletirem sua recusa do real, questionavam a própria natureza da câmera. Através de processos como o uso da goma bicromatada, do bromóleo e do flou*, os pictorialistas podiam controlar as tonalidades, introduzir luzes e sombras e remover detalhes que parecessem muito descritivos. Não obstante, grande parte desses efeitos eram acompanhados da utilização de pincéis, escovas, raspadeiras e até dos próprios dedos, a fim de alterar as formas das imagens.

Estabelecer um estatuto que colocasse a imagem fotográfica em condição de igualdade com as demais belas-artes, além de reivindicar para a fotografia o prestígio e o tratamento adequado a tal condição, eram os objetivos mais evidentes do movimento pictorialista. Recusando-se a incorporar a qualidade específica do realismo fotográfico, os fotógrafos amadores acabam sendo levados a

---

27 Maria Teresa Bandeira de. *Arte e fotografia: O Movimento Pictorialista no Brasil.* Rio de Janeiro: Funarte, 1998.p. 37.

28 Ibidem. p.37.

* **Goma bicromatada**: técnica de impressão fotográfica baseada na propriedade dos sais de crómio que, quando misturado com a goma arábica, torna-se insolúvel quando exposto à luz solar. A esta emulsão fotossensível soma-se pigmento solúvel em água, dando cor e tom à cópia sobre papel; **Bromóleo:** Consiste no branqueamento das fotografias em papel de brometo e seu posterior revestimento com um pigmento oleoso, produzindo um acabamento com textura semelhante ao da pintura a óleo; **Flou:** Efeito utilizado para desfocar a imagem com fim artístico.

representar o real de uma maneira diferente na imagem. Assim, o cerne do movimento pictorialista está na violação das regras da profissão do fotógrafo em si.

***1.2** – A chegada e o desenvolvimento da fotografia no Brasil: da Monarquia à República, entre arte e técnica.*

Durante o Segundo Reinado, um dos grandes entusiastas da fotografia no Brasil será o próprio imperador. Primeiro brasileiro a adquirir e utilizar um equipamento de daguerreotipia em 1840, Dom Pedro II tornou-se a figura central da fotografia brasileira do século XIX, de modo a constituir a primeira grande coleção de fotografias do país e rivalizar com a rainha Vitória da Inglaterra no concedimento de honrarias aos praticantes da nova técnica.[29]

Homem culto e atento às manifestações artísticas, descobertas científicas e avanços tecnológicos, o imperador D. Pedro II esteve à frente de um projeto civilizatório para o país que tinha no binômio Civilização e Natureza, os componentes da formulação ideológica da nação. Segundo Ricardo Salles, tal dicotomia se traduzia "em dois elementos constitutivos da nova nacionalidade que interagiam: o Estado monárquico, portador e impulsionador do projeto civilizatório, e a natureza como base territorial e material deste Estado"[30]. Nesse sentido, a "construção do nacional" na produção cultural brasileira vai se dar na valorização dos feitos heroicos, na exaltação da natureza exuberante e na própria exaltação do índio, como podemos observar nos romances indianistas de José de Alencar. Não obstante, a fotografia também será utilizada como ferramenta neste projeto civilizatório.

Durante o século XIX o retrato aparece como a principal aplicação da fotografia, constituindo-se como a atividade comercial que garantia a sobrevivência financeira dos estabelecimentos fotográficos do país.[31]

Apesar do predomínio dos retratos no universo fotográfico brasileiro, outras temáticas contribuirão para a "construção do nacional", de modo que podemos mencionar um amplo leque de temas que se prestou a tal função no período em questão – As cenas de progresso material que enfatizavam os avanços da técnica; as obras de implantação das estradas de ferro; do plantio, mecanização, colheita e habitação de colonos na agricultura; das transformações urbanas; da

29 VASQUEZ, Pedro Karp. *A fotografia no Império.* Coleção Descobrindo o Brasil. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002. p. 8.
30 SALLES, Ricardo. *Nostalgia Imperial: A formação da Identidade Nacional no Brasil do Segundo Reinado.* Rio de Janeiro, Topbooks, 1996, p.98. IN: KOSSOY, Boris. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica.* São Paulo: Ateliê Editorial, 2009. p. 74.
31 KOSSOY, Boris. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica.* São Paulo: Ateliê Editorial, 2009. p. 74.

industrialização e das grandiosas obras da engenharia civil. Também nesse sentido, as temáticas militares; a exaltação da natureza exuberante (matas, selvas, cataratas, além de acidentes geográficos como o Pão de Açúcar que já naquela época era símbolo nacional); as manifestações artísticas, culturais e educacionais; as expedições científicas e os retratos dos dirigentes da nação, atuam como auxiliares no projeto de construção da imagem do país.

Neste grande painel visual se enquadra, portanto, uma significativa parte da produção iconográfica realizada pelos mais reconhecidos fotógrafos que atuaram no Brasil, seguindo uma tendência fotográfica mundial. Segundo Kossoy:

> Tratam-se de imagens encomendadas que, se por um lado, se prestaram para a fixação da memória, por outro, tinham em geral, uma finalidade promocional, propagandística, financiadas por instituições oficiais ou empresas privadas interessadas em divulgar um certo tipo de progresso. Imagens que exaltam o material, mas que, em geral, minimizam, ou mesmo omitem, o social. Imagens construídas que visam propagar uma ideia simbólica de identidade nacional conforme a ideologia predominante num dado momento histórico.[32]

De acordo com Kossoy, devemos considerar que os temas mais recorrentes nas fotografias que trabalhavam com a "construção nacional" representavam uma *identificação do país* elaborada no exterior a partir de estereótipos também construídos lá fora. Assim, "a vegetação exuberante, e séries etnográficas dos grupos considerados como racialmente inferiores, os 'tipos', por exemplo, eram temas que o europeu *esperava* ver quando se tratavam de fotografias do Brasil, ou de outros países latino-americanos".

***

Como visto anteriormente, o período oitocentista é fortemente marcado pelo uso da fotografia enquanto um documento de alta fidelidade. Com a intenção de documentar o mundo e representá-lo em suas diversas variáveis, o espaço urbano e os tipos humanos serão os temas privilegiados pelos *fotógrafos-documentaristas*. Seguindo esta tendência, as várias metrópoles que, a exemplo de Paris, passam por reformas urbanas, terão seus espaços amplamente documentados

32 KOSSOY, Boris. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica.* São Paulo: Ateliê Editorial, 2009. p.82.

por fotografias. Assim, passavam pelo olhar atento dos fotógrafos, tanto os pedaços das antigas cidades postas abaixo, quanto as novidades que não paravam de surgir.

Segundo Helouise Costa e Renato Rodrigues, pode-se afirmar que, historicamente, o auge da estética documental ocorreu no período em que se realizaram as maiores alterações no ambiente social. Ou seja: a duração da estética documental demarca a dinâmica das transformações que a burguesia operava na natureza.[33]

No Brasil, tal estética permanece predominante na primeira metade do século XX, período em que as reformas urbanas, iniciadas por Pereira Passos e continuadas por seus sucessores, transformam brutalmente a cidade do Rio de Janeiro, então capital federal. Nesse sentido, o próprio Pereira Passos contratará, em 1902, Augusto Malta como o fotógrafo oficial da prefeitura, com o intuito de documentar as maravilhas civilizatórias realizadas pela república. Ao ocupar o cargo até 1936, Malta fez um registro minucioso de todos os aspectos possíveis da cidade, passando pelos seus mais badalados acontecimentos até os seus mais longínquos bairros.

A expansão demográfica e o crescimento industrial indicam alterações na composição e no funcionamento da sociedade carioca derivados dessa orientação civilizatória. Acentua-se o cosmopolitismo e a urbanidade que definem a cidade como "vitrine" do Brasil, confundindo-se cidade com nação. A capital se europeíza e a imprensa anuncia em grandes manchetes as novidades da "cidade da razão" – letrada e ilustrada.

> Nesse contexto, a fotografia é marca de um novo tempo e um dos símbolos dessa modernidade. O grande número de fotógrafos profissionais que se estabelecem na cidade demonstra a importância que esse *medium* adquire no processo de constituição da sociedade moderna no Brasil. A partir da introdução de novas técnicas e de novos processos fotográficos, esses profissionais passam a registrar as paisagens e as cenas urbanas sem interromper, contudo, sua atividade de retratistas (...)
>
> O que era um trabalho artesanal vai se industrializando. O desenvolvimento da indústria fotográfica vai favorecer o surgimento de uma nova categoria de fotógrafos: a dos "batedores de chapas", que compram e revelam seus filmes em casas comerciais e cuja a única preocupação é registrar sua vida familiar e momentos de lazer.[34]

33 COSTA, Helouise & RODRIGUES, Renato. *A fotografia moderna no Brasil.* São Paulo: Cosac Naify, 2004. *p.*28
34 MELLO, Maria Teresa Bandeira de. *Arte e Fotografia: O Movimento Pictorialista no Brasil.*Rio de Janeiro: Funarte,

Até esse momento, portanto, era pouco expressiva a preocupação dos fotógrafos brasileiros com o caráter estético-artístico de seus trabalhos. Somente com o surgimento do Photo Club do Rio de Janeiro, em 1910, é que a concepção artística da fotografia vai começar a ganhar impulso no Brasil. Tomando como diretriz estética o movimento pictorialista internacional, o fotoclubismo brasileiro vai levar em consideração a tradição figurativa existente na pintura e expressa pela Escola Nacional de Belas Artes.

Em 1923, insatisfeitos com o estado de letargia predominante no ambiente da fotografia e desejando ampliar e aprofundar o debate em torno do seu viés artístico, os associados do Photo Club do Rio de Janeiro se unem a renomados fotógrafos de arte – como Oscar Teffé, Silvio Bevilacqua, Barroso Neto e Guerra Duval – e fundam o Photo Club Brasileiro.

Primeiro fotoclube a se organizar de maneira efetiva no país, o Photo Clube Brasileiro se estabelece como um espaço de crítica tanto aos fotógrafos profissionais, quanto aos amadores denominados de "meros batedores de chapa". Com uma atuação fundamental para o desenvolvimento da fotografia artística no país até o final da década de 1940, o fotoclube incorpora como orientação básica o pictorialismo segundo o modelo dos fotoclubes europeus e exerce a função de trincheira da arte fotográfica no Brasil.

No Brasil o fotoclubismo cresce de acordo com o ritmo de expansão das grandes cidades e da estruturação das sociedades burguesas. Desse modo, além do Rio de Janeiro, cidades capitais como São Paulo, Belo Horizonte, Porto Alegre, Recife, Vitória, Aracaju, Fortaleza, Curitiba e Belém verão de perto o desenvolvimento desta atividade. Além delas, cidades pequenas e médias da atual região sudeste, principalmente no interior de São Paulo, como Santos e Campinas, ou no interior fluminense como Niterói, Campos, Nova Iguaçu e Nova Friburgo.[35]

Para Costa e Rodrigues, ao nascer já vinculado à estética pictorialista, na busca de uma fotografia artística, o fotoclubismo brasileiro acabou resultando numa verdadeira imitação dos padrões da pintura do século XIX como o romantismo, o naturalismo, o realismo e o impressionismo. Em suma, o movimento foi uma reação de ordem romântica que ignora as características realmente inovadoras que a fotografia apresentava, por tentar introduzi-la no universo da arte através de uma concepção clássica de cultura.

Apesar disso, é graças ao experimentalismo pictorialista que um vasto campo de questionamentos sobre a fotografia se abre. E, ainda que sob a desconfiança dos mais

---

1998 p.66.

35 MELLO, Maria Teresa Bandeira de. *Arte e fotografia: O Movimento Pictorialista no Brasil.* Rio de Janeiro: Funarte, 1998. p.23.

conservadores, o movimento tem como dado positivo ter conseguido dar à fotografia o status de obra de arte tão merecido e desejado.

1.3 – *O mundo em três dimensões: O surgimento da fotografia estereoscópica e o seu desenvolvimento no Brasil*

Antes de apresentar brevemente a história da fotografia estereoscópica, creio ser fundamental tratarmos da questão da escassez bibliográfica sobre o tema, tanto no âmbito nacional quanto internacional.

Ainda que encontremos, em língua estrangeira, algumas publicações sobre o assunto, a maior parte delas é voltada para as questões técnicas da fotoestereoscopia. Em língua portuguesa, igualmente, a maioria dos trabalhos existentes são produzidos por estudiosos das áreas médica ou artístico visual, de modo que podemos constatar uma lacuna significativa em relação aos debates historiográficos, ou das ciências sociais em geral, sobre o tema.

No Brasil o pesquisador e artista plástico Gavin Adams publicou nos Anais do Museu Paulista em 2003 *"Um balanço bibliográfico e de fontes da estereoscopia"*[36]. Neste trabalho, o autor mapeou os tipos principais de publicação de interesse estereoscópico encontrados no curso de sua pesquisa de doutorado, abrangendo diversas áreas do conhecimento. A publicação de Adams comprova a escassez da bibliografia sobre o tema, concluindo que "as histórias da fotografia tendem a mencionar a estereoscopia de passagem." [37]

Foge à regra a publicação de José Inácio Parente, *A Estereoscopia no Brasil* [38]. Trazendo um notável conjunto de imagens estereoscópicas de diversas procedências – dentre elas as pioneiras fotografias de Revert Klumb e as vistas de Guilherme dos Santos –, a obra, no entanto, não é acompanhada de uma análise histórica aprofundada.

Também merece nota o livreto publicado por Maria Edith de Araujo Pessanha, *A estereoscopia: o mundo em terceira dimensão*[39], que conta brevemente a história da técnica, com um capítulo dedicado à prática da atividade no Brasil. Em tal capítulo podemos encontrar, inclusive, uma breve biografia sobre Guilherme dos Santos. No entanto, ainda que possua informações relevantes sobre o assunto, a obra peca pela falta de referências documentais mais explícitas,

36 ADAM, Gavin. *Um balanço bibliográfico e de fontes da estereoscopia.* Anais do Museu Paulista, ano/vol.6/7, nº 007/ pp.207-226.
37 Ibidem.
38 PARENTE, José Inácio. *A Estereoscopia no Brasil.* Sextante, 1999.
39 PESSANHA, Maria Edith de Araújo. *A Estereoscopia: O Mundo em Terceira Dimensão.* Rio de Janeiro, 1991.

dificultando o trabalho do pesquisador.

Apesar de não se dedicar especificamente ao tema, a obra *Poses e trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839/1889)*[40], de Maria Inez Turazzi, oferece alguns horizontes para a pesquisa sobre estereoscopia ao apontar a mobilização da fotografia por Dom Pedro II dentro de "um processo mais amplo de construção da afirmação de uma identidade 'brasileira'."[41]

Nesse sentido, apesar de os usos e as funções dados à fotografia estereoscópica possuírem um caráter muito mais amplo do que os da fotografia bidimensional, também a estereoscopia acabou servindo como ferramenta ideológica no processo de "construção do nacional". Primeiramente servindo ao governo imperial, através das imagens de Klumb e, num segundo momento, ao projeto republicano. Aqui, as vistas de Guilherme dos Santos podem ser tomadas como o melhor exemplo no cumprimento deste papel, como poderemos constatar ao longo deste trabalho. Apesar de ter se identificado durante toda sua vida como um monarquista convicto, Guilherme não hesitou em fotografar as maravilhas construídas pela república e divulgá-las ao mundo, encarando a tarefa de tornar positiva a imagem do Brasil no exterior como sua principal missão.

***

No glossário desenvolvido por Pedro Vasquez na obra *A fotografia no Império,* encontramos a seguinte definição para "Fotografia estereoscópica":

> Consistia em pares de fotografias de uma mesma cena que, vistas simultaneamente num visor binocular apropriado, produziam a ilusão da tridimensionalidade. Esse efeito era obtido porque as fotografias eram tiradas ao mesmo tempo com uma câmera de objetivas gêmeas, cujos centros ópticos eram separados entre si por cerca de 6,3cm – a distância média que separa os olhos humanos. [42]

Surgindo logo depois da descoberta da fotografia, a estereoscopia foi desenvolvida pelo físico escocês Sir David Brewster, em 1844, e comercializada a partir de 1851, satisfazendo a

40 TURAZZI, Maria Inez. *Poses e trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839/1889).*Funarte, 1995.
41 Ibidem.
42 VASQUEZ, Pedro Karp. *A fotografia no Império.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 2002. p. 15.

curiosidade dos homens e enriquecendo suas coleções particulares. Obtida através de uma câmera com duas lentes que reproduzem duas imagens ligeiramente diferentes do mesmo objeto – da mesma maneira como fazem nossos olhos – é através de um simples visor (aparelho estereoscópico) que as imagens se fundem, dando-nos uma experiência visual em que a sensação de presença, perspectiva e volume tem dimensões aparentemente reais. Desse modo, "a estereoscopia era tudo que se poderia imaginar para acrescentar à já tão fabulosa arte da fotografia."[43]

Seguindo a tendência predominante do *verdadeiro fotográfico* diversas pesquisas voltavam-se para o próprio dispositivo imagético a fim de melhorar o seu desempenho. Segundo Philippe Dubois, tais pesquisas caminhavam sempre no sentido de um aprimoramento das capacidades de mimetismo do meio, tratando de tornar a imagem fotográfica cada vez mais verdadeira, cada vez mais próxima da visão real que temos do mundo. Assim, a corrida rumo à verossimilhança se desenvolve muito depressa e com intensidade e a invenção do estereoscópico vem no bojo desta tendência. Em 1859 Olivier Wendell Holmes escreve sobre o invento:

> O primeiro efeito que se sente ao se olhar uma boa fotografia através de um estereoscópio é uma tamanha surpresa que nenhuma pintura jamais conseguiu provocar. O espírito avança no próprio interior da profundidade da imagem. Os galhos nus de uma árvore no primeiro plano sobressaem em nossa direção como se quisessem arrancar-nos os olhos. O cotovelo de uma figura avança tanto que nos incomoda. Há também uma quantidade incrível de detalhes, a ponto de sentirmos a mesma sensação de complexidade infinita que experimentamos diante da Natureza. Um pintor mostra-nos apenas massas; já a figura estereoscópica nada nos poupa – tudo deve estar ali, cada bastão, cada palhinha, arranhão, tão autêntico e real quanto o domo de São Pedro ou o Pico do Mont Blanc, ou ainda a tranquilidade sempre movediça do Niágara. O sol não poupa pessoas ou coisas.[44]

Uma verdadeira febre no século XIX, o comércio da fotografia tridimensional foi mais lucrativo e industrialmente bem estruturado do que o da própria fotografia, até o início do século

43 PARENTE, José Inácio. *A estereocopia no Brasil 1850-1930.* Rio de Janeiro: Sextante, 1999. p.11.
44 HOLMES, Olivier Wendell: *The stereoscope end the stereograph*, em *The Atlantic Monthly,* nº3, junho de 1859, pp. 738-748. Retomado na antologia de Beaumont Newhall, *Photography: Essays and images. Illustrated readings in the history os fotography,* Londres, Secher and Warburg, 1981, pp.53-61. IN: DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios.* Campinas, SP: Papirus, 2012. p. 33.

XX. Uma forma de lazer das famílias que mantinham em suas salas os aparelhos estereoscópicos e as caixas de vistas, além da coleção de vistas que passaram a constituir um novo tipo de álbum fotográfico, enriquecido com também novos temas.[45]

Não obstante, as capitais europeias Londres e Paris serão, a exemplo da fotografia, os dois principais centros de criação, desenvolvimento e produção da estereoscopia.

O já citado inventor da engenhoca, David Brewster, fascina a então rainha da Inglaterra, ao apresentar pública e oficialmente sua criação durante a Exposição Universal de Londres de 1851. Com isso, desencadeia na capital britânica um enorme movimento de compra de aparelhos estereoscópicos. Assim, Londres assiste a criação da London Stereoscopic Society, primeira grande iniciativa comercial e com grandes ambições mercadológicas do inglês George Swan Nottage. Utilizando-se do slogan "*No home without a Stereoscope*", Nottage desenvolve em pouco tempo um catálogo internacional com mais de 10.000 vistas diferentes, vendendo mais de 500.000 visores estereoscópicos.[46]

A partir de 1862, aparecem as primeiras estereoscopias que retratam pessoas em movimento, graças ao surgimento de chapas mais sensíveis e de câmeras mais aperfeiçoadas ótica e mecanicamente. Desse modo, cresce a possibilidade da documentação de tipos humanos que liberta a estereoscopia da simples representação da natureza e de objetos inertes. Nesse momento, muitos editores passam a explorar a pornografia como temática da fotografia tridimensional, fazendo com que tal atividade caia em declínio. No entanto, o uso industrial da gelatina com brometo de prata passa a permitir a comercialização de filmes mais sensíveis e práticos a baixo custo, introduzindo câmeras simples para o grande público, o que permite a retomada do interesse pela fotografia tridimensional na última década do século XIX.

Uma das grandes responsáveis pela popularização da estereoscopia nesse momento será a parisiense *Maison Richard*, que em 1893 lança no mercado o *Verascope*, um sistema padronizado que integrava câmera e visor.[47] Com a chegada do Verascope a estereoscopia volta a ser mania e objeto de lazer das famílias mais abastadas, possibilitando a proliferação de fotógrafos amadores e de fotoclubes pela Europa, além da presença das imagens tridimensionais nas exposições de arte.

***

45 PARENTE, José Inácio. *A estereocopia no Brasil 1850-1930.* Rio de Janeiro: Sextante, 1999. p. 12.
46 Ibidem. p. 13.
47 Ibidem. pp.12-14.

"A fotografia esteve – e sempre estará – à disposição das ideologias, prestando-se aos mais diferentes usos."[48] Sem dúvida o imperador D. Pedro II esteve atento a este aspecto quando investiu na produção e divulgação de imagens sobre o Brasil. Nesse sentido, nenhuma outra família gastou tanto com fotografia quanto a imperial. [49]

> As fotografias pertencentes à família imperial incluem uma gama variada de temas: desde os retratos posado mais formais, passando pelas imagens do cotidiano, até os panoramas e os registros das solenidades do Império em diferentes províncias... Existiam ainda as fotografias que eram enviadas às exposições universais, onde a imagem do Brasil adequava-se a cultura ocidental. Numa dessas fotos, o imperador é retratado acompanhado por livros, pelo globo e por canetas-tinteiros, todos signos condizentes com um Brasil moderno e culto. O imperador é a imagem do Império nas exposições universais, e a fotografia possibilita essa identificação.[50]

Nesse sentido, com a técnica estereoscópica o processo não seria diferente. Introduzida no país na segunda metade do século XIX, terá como um dos seus grandes incentivadores, mais uma vez, o próprio imperador D. Pedro II, acompanhado de sua família real.

Assim, o alemão Revert Henrique Klumb, será o fotógrafo pioneiro da técnica tridimensional no país, efetuando uma ampla documentação com esse sistema entre os anos de 1855 e 1862. Ao tornar-se o profissional favorito da imperatriz Thereza Christina, além do professor de fotografia da princesa Isabel, no ano de 1861 Klumb é agraciado pelo imperador com o título de "Photographo da Casa Imperial"[51] e vai trabalhar como fotógrafo da corte até 1880.

Em seu trabalho, Klumb focaliza os principais monumentos e logradouros públicos da época, sendo o primeiro a se aventurar pelo Alto da Boa Vista e pela Floresta da Tijuca. Vivendo no Rio de Janeiro de 1855 até o final da década de 1850, Klumb produziu neste período belas fotografias estereoscópicas sobre a cidade, suas paisagens e seus habitantes, registrando os usos e os costumes da época, inclusive o regime de escravidão no país.[52] Segundo Maria Edith de Araújo

48 KOSSOY, Boris. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica.* São Paulo: Ateliê Editorial, 2009. p. 106.
49 MAUAD, Ana. *Imagem e autoimagem do Segundo Reinado*. IN: NOVAIS, Fernando A. (coord.); ALENCASTRO, Luiz Felipe de. (org.). *História da vida privada no Brasil: Império.* São Paulo, Cia das Letras, 1997. pp.181-233.
50 Ibidem. p.197.
51 VASQUEZ, Pedro Karp. *A fotografia no Império.* Coleção Descobrindo o Brasil. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002 p.14.
52 PESSANHA, Maria Edith de Araújo. *A Estereoscopia: O mundo em terceira dimensão.*Rio de Janeiro: M. E. A.

Pessanha, consta na coleção urbana de Klumb uma fotografia estereoscópica em cartão, datada de 1860, na qual retrata uma vendedora ambulante, provavelmente uma escrava alforriada, por ele denominada "Type de negresse". Desse modo, seu trabalho possui valor excepcional, pelo pioneirismo técnico e pela documentação histórica da cidade e do estado do Rio de Janeiro, de cidades do estado de Minas Gerais, além dos registros da família imperial brasileira.[53]

Outro importante pioneiro da fotografia estereoscópica no Brasil foi George Leuzinger. Em 1861, o suíço abre uma loja na Rua do Ouvidor equipando-a "com os melhores instrumentos ingleses para fotografar paisagens, panoramas e vistas estereoscópicas".[54] Assim, durante quase dez anos, foram editados pela Casa Leuzinger, diversos álbuns com vistas do Rio de Janeiro, Niterói, Petrópolis e Teresópolis.[55] Ainda segundo Pessanha, até mesmo Marc Ferrez teria se utilizado da técnica tridimensional em trabalhos que constituem até os dias de hoje o acervo iconográfico da Biblioteca Nacional.

Em comparação com os Estados Unidos e a Europa, a produção estereoscópica no Brasil é quantitativamente muito restrita, a exemplo de sua significação social e comercial, que fora ainda menor.[56] Não obstante, no apogeu da estereoscopia, equipes de fotógrafos europeus e norte-americanos estiveram no Brasil documentando a paisagem e os aspectos exóticos do país em cartões estereoscópicos. Data deste período, portanto, uma série de estereoscopias denominada "Índios do Brasil" que registrou os costumes da tribo Cayenganga.[57]

***

José Inácio parente defende uma divisão da história da estereoscopia no Brasil marcada por três diferentes fases. A primeira, que ele denomina como fase "dos precursores", abrange o período que vai de 1855 a 1895, e dela, o já citado Revert Klumb seria o principal representante.

A segunda fase ele denomina como "Figurinhas e cartões" e abrange o período que vai de 1895 a 1915. Essa época é marcada pela volta do interesse e do entusiasmo do público após um período de declínio da imagem estereoscópica. Possui papel importante nesse momento o industrial português José Francisco Correia, o Conde de Agrolongo, proprietário da Grande Manufactura de

Pessanha, 1991. p.18.
53 Biblioteca Nacional – Coleção Thereza Christina Maria – Klumb, Revert Henrique, fl 1855-18880 – 1-76.
54 PESSANHA. Op. Cit. p.18.
55 As imagens de George Leuzinger constituem o acervo iconográfico da Biblioteca Nacional e podem ser consultadas na Biblioteca Nacional Digital (bndigital.bn.br) - Colleção D. Thereza Christina – George Leuzinger. Rio de Janeiro entre 1865 e 1874: http://bndigital.bn.br/terezacristina/page3.htm.
56 PARENTE, José Inácio. *A estereocopia no Brasil 1850-1930.* Rio de Janeiro: Sextante, 1999. p.19.
57 PESSANHA. Op. Cit. p.19.

Fumos e Cigarros Marca Veado, maior do país no ramo.

Apesar de, a princípio, seu produto não possuir nenhuma aproximação direta com a produção fotográfica, o Conde de Agrolongo conseguiu associar seu amor à fotografia ao interesse de estimular o consumo de seu pioneiro cigarro industrializado. Colecionador, fotógrafo e visionário, ele lança uma campanha que distribui figurinhas com fotografias estereoscópicas pequenas (2,5 x 7 cm) nos maços de cigarros Veado e de outras marcas menores de sua indústria. Aproveitando a demanda por melhor qualidade fotográfica, o Conde de Agrolongo desenvolve nova campanha em que o colecionador podia trocar as figurinhas por fotografias estereoscópicas de qualidade e formato superiores (8 x 15 cm), ou substituir seu estereoscópio por um maior e mais luxuoso.

No início era o próprio Conde quem produzia as vistas estereoscópicas em suas viagens pelo Brasil e pela Europa. Mais tarde, ele passa a encomendar trabalhos de outros fotógrafos, fazendo com que esta fase pudesse ser considerada a mais significativa da fotografia tridimensional do país.[58]

A terceira e última fase apontada por Parente é denominada como "A era do Verascope" e vai de 1910 a 1958, abrangendo, portanto, quase toda a primeira metade do século XX. O sistema Verascope foi desenvolvido na França e impôs-se como padrão no mercado por conta da praticidade proporcionada por seu sistema integrado de filme em chapas de vidro, câmera e visor estereoscópico. No Brasil a produção de vistas transparentes em vidro tem início no final da primeira década do século XX, através da própria Verascope que contratava os serviços de fotógrafos brasileiros e franceses para documentar o país.

O principal representante desta fase da estereoscopia brasileira será o fotógrafo amador Guilherme Antônio dos Santos, cujas imagens são o objeto desta pesquisa e cuja obra será melhor aprofundada nos capítulos que se seguem. Por hora, cabe destacar a intensa dedicação de Guilherme à prática estereoscópica, usando unicamente câmera do sistema Verascope e chapas de vidro.[59]Guilherme produziu uma coleção documentada e organizada metodologicamente que cobriu os mais variados aspectos da vida e da paisagem de cidades serranas e de veraneio dos estados do Rio de Janeiro e de Minas Gerais, além da capital paulista e da então capital federal, principal tema de sua obra. No Rio, registrou além das belezas naturais, aspectos da urbanização, cenas do cotidiano, eventos esportivos, inaugurações, visitas oficiais, entre outras temáticas de grande significado para a memória da cidade.

58 PARENTE. José Inácio. *A estereocopia no Brasil 1850-1930.* Rio de Janeiro: Sextante, 1999. pp.16-18.
59 Ibidem. p. 19.

***

Com um espaço naturalmente propício à fotografia tridimensional, a cidade do Rio de Janeiro apresentava um estimulante desafio para a atividade estereoscópica. Aproveitando-se do relevo recortado por montanhas, praias e florestas, não por acaso, as primeiras estereoscopias produzidas no país foram de vistas aéreas tiradas dos morros da cidade. [60]

Podemos encontrar no Acervo da Biblioteca Nacional, imagens tiradas por Revert Henrique Klumb entre as décadas de 1850 e 1870 que destacam aspectos interessantes da sede da corte imperial. Panorâmicos da Floresta da Tijuca, do Morro do Castelo, da Praça XV, dos bairros da Glória, da Lapa, da Rua do Ouvidor, entre outras vias comerciais e residenciais do centro da cidade, foram, assim, contempladas pelo fotógrafo. Do mesmo modo, não foram esquecidos os detalhes de cada um destes logradouros já citados, como por exemplo, a famosa fonte do Mestre Valentim no Largo do Paço.

Aspectos ainda bastante rurais do Rio de Janeiro imperial também fazem parte dos registros de Klumb presentes no acervo da BN. Assim, no Alto da Boa Vista ele registra fazendas e sítios, além do trabalho realizados pelos escravos locais. Do mesmo modo, são feitos registros de diversas fazendas do interior da província.

Ainda sobre a produção de Klumb, não podemos deixar de citar a fartamente documentada família imperial. "O imperador D. Pedro II e a Imperatriz D. Thereza Christina Maria agregam às suas imagens, vistas dos palácios do Rio e de Petrópolis, cenas familiares e passeios, além de uma histórica cena da família imperial durante sua viagem para a Exposição Universal da Filadélfia."[61]

Os primeiros trens e estradas de ferro do país também consistem em outro tema da fotografia estereoscópica do período imperial. Podemos encontrar no acervo da Biblioteca Nacional belíssimas imagens da Estrada de Ferro Dom Pedro II, no trecho que passava por Petrópolis. Inaugurada pela família real em 1858, a estrada ligava a localidade de Queimados à sede da Corte e foi fotografada por H.L.Hehl no ano de 1870. Apesar da precariedade dos transportes àquela época, as imagens dessas vias expressam os esforços do governo imperial em promover uma imagem moderna e civilizada do país.

Com a proclamação da república, a cidade do Rio de Janeiro continua sendo uma das principais temáticas da fotografia estereoscópica brasileira. Na entrada do século XX, período em

60 PARENTE, José Inácio. *A estereocopia no Brasil 1850-1930.* Rio de Janeiro: Sextante, 1999. p. 29.
61 Ibidem. p 53.

que os primeiros estereoscopistas amadores começam a despontar, surge em 1908 uma série de fotografias estereoscópicas de autores desconhecidos, editadas pela firma Rodrigues & Co.. Seguindo os passos do Conde de Agrolongo, as estereoscopias da Rodrigues & Co., documentam interessantes aspectos da cidade e de suas adjacências, merecendo destaque as imagens da Exposição Nacional realizada naquele mesmo ano.[62] As vistas panorâmicas da agora capital federal continuam em voga, no entanto, passam a ganhar destaque também as cenas do cotidiano urbano e das novíssimas construções que garantem à cidade o almejado aspecto de capital moderna e civilizada.

No entanto, segundo Parente, a documentação estereoscópica de outras cidades brasileiras importantes foi bastante precária. Assim, capitais como São Paulo, Recife, Salvador e Belo Horizonte, apesar de fartamente registradas em fotografias comuns, foram documentadas em três dimensões por amadores cujas famílias não souberam prever o valor histórico e artístico que estas peças viriam a ter num futuro não muito distante. Suplementando esta ausência, teve papel importante a própria Maison Jules Richard que contratou estereoscopistas brasileiros a fim de produzir uma pequena documentação das cidades de São Paulo, Recife e Salvador. [63]

Ao final da primeira metade do século XX, as grandes cidades brasileiras já viviam numa nova era de desenvolvimento, com novos padrões de comportamento, trabalho, comunicação e lazer. Nesse sentido, também a fotografia entra numa nova era e, impulsionada pelo jornalismo, passa a ser veículo de informação importante dos jornais e das revistas ilustradas. Desse modo, a fotoestereoscopia vai gradualmente desaparecendo como produção e comercialização.

Tal fenômeno não se restringe, no entanto, ao caso da estereoscopia brasileira. De acordo com Parente, no plano internacional, o declínio da fotografia estereoscópica vem se dando desde 1960, com grande dificuldade de se perpetuar como arte independente, alternando períodos de entusiasmo e repentinos declínios em todos os países.

Para o autor, este processo se deu pela própria condição da estereoscopia. Uma vez que a sensação da tridimensionalidade só podia ser obtida através do aparelho estereoscópico, ela teria ficado aprisionada a esta condição de observação e fora perdendo, aos poucos, a sua funcionalidade. Ao contrário, a fotografia, ainda que presa às limitações da visão bidimensional, ficou livre para ser visualizada em qualquer circunstância, tamanho ou formato.[64]

---

62 PESSANHA, Maria Edith de Araújo. *A Estereoscopia: O mundo em terceira dimensão.*Rio de Janeiro: M. E. A. Pessanha, 1991. p.19.
63 PARENTE. José Inácio. *A estereocopia no Brasil 1850-1930.* Rio de Janeiro: Sextante, 1999. p.65.
64 Ibidem. p 20.

***

Ao procurar explicações para a estética do quadro *Uma dama tomando chá* (Chardin, 1735), Michael Baxandall parte do princípio de que os pintores não são alienados sociais, e não vivem isolados das estruturas conceituais das sociedades a que pertencem. Logo, "se admitimos que um pintor reflete sobre a pintura, também devemos reconhecer que certos conceitos ou grupo de conceitos têm um papel ativo no que fazem. E possuir conceitos críticos e autocríticos é possuir uma teoria operativa."[65]

Seguindo essa lógica, o autor se utiliza da hipótese de haver uma afinidade entre Chardin e o pensamento de Locke, amplamente em voga no século XVIII. Tal hipótese, no entanto, parte não de uma certeza de que Chardin seria um profundo conhecedor das teorias lockianas, ou um leitor do filósofo, e sim do fato de que o pintor vivia numa cultura lockiana.

Veremos nos capítulos que se seguem detalhes mais elaborados sobre a trajetória de Guilherme dos Santos e sua produção fotográfica. Podemos adiantar, no entanto, que o fotógrafo nasceu no ano de 1871 e só começou a praticar a fotografia amadora a partir de 1906. É claro, como nos mostrou Baxandall, que não podemos afirmar com toda certeza que nosso sujeito histórico estivesse totalmente inserido nos debates acerca do papel de fotografia que estavam em voga à sua época. No entanto, enquanto um sujeito "nativo" da virada do século XIX para o XX**,** viveu e passou por um aprendizado perceptivo específico deste período.

Nesse sentido, apesar de ter sido membro do Fotoclube Brasileiro e de ter na fotografia um hobby, a coleção de vistas estereoscópicas produzidas por Guilherme demonstra uma preocupação do autor com o verdadeiro na fotografia. Assim, ainda que nutrisse uma pretensão artística e se preocupasse com as características estéticas de sua obra — utilizando-se dos vários recursos pictorialistas de intervenção nas imagens —, podemos dizer que a ideia da fotografia como espelho do real não era indiferente à Guilherme dos Santos. Não obstante, dedicou grande parte do seu trabalho ao registro da natureza exótica de seu país, do mesmo modo que fizeram os fotógrafos do Império no oitocentos.

A própria técnica estereoscópica demonstra esta preocupação com o viés realístico da fotografia, já que através do aparelho estereoscópico o observador tinha a ilusão de estar inserido na cena retratada. Enquanto técnica, a estereoscopia nada mais é que o fruto da corrida dos pesquisadores do XIX rumo à verossimilhança cada vez mais perfeita na fotografia. E foi

65 BAXANDALL, Michael. *Padrões de Intenção: A explicação histórica dos quadros.* São Paulo: Cia. Das Letras, 2006. P. 121.

justamente com esta técnica do maravilhamento e da perfeição que nosso fotógrafo retratou a cidade em que viveu e os locais pelos quais nutria afeição.

Capítulo 2 – *O Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro e a coleção Guilherme Santos de vistas estereoscópicas: produção, usos, funções e intenções.*

> Este Museu visa documentar em som e imagem o esforço do homem brasileiro, do homem carioca, dos homens de todas as nações que para aqui vieram convergentes formar, ampliar, reformar, desenvolver, tornar viva, humana, colorida, variada, multiforme, infinitamente alegre, mas infinitamente sofrida, a gloriosa e valorosa cidade de São Sebastião de Rio de Janeiro. (Carlos Lacerda em discurso de inauguração do MIS-RJ)

A coleção de vistas estereoscópicas produzidas por Guilherme dos Santos não constitui somente o acervo do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, mas o seu acervo inicial. Para se legitimar e firmar enquanto centro de documentação de referência, era necessário que o MIS tomasse posse de coleções de grande relevância para a memória do país e da cidade. Detentor de tal relevância, o acervo de Santos fora escolhido com mais outras três para dar início a um trabalho que perdura até os dias atuais. Nesse sentido, este capítulo volta-se para as origens do MIS e para a história da Coleção Guilherme Santos, desde sua chegada ao museu até os dias atuais.

Fundado no ano de 1965 durante a administração do governador Carlos Lacerda e como parte das comemorações pelo IV centenário da cidade do Rio de Janeiro, o Museu da Imagem e do Som (MIS) foi um projeto pioneiro do gênero audiovisual no país. Qualificando-se como centro de documentação de música e imagem, acabou transformando-se também num local de encontros e de lançamentos das ideias e dos comportamentos da vanguarda artística brasileira entre as décadas de 1960 e 70.

Atualmente, seu acervo é constituído por 24 coleções que reúnem mais de 300.000 documentos nos mais variados suportes, como fotografias em vidro e em papel, fitas de áudio, discos de cera e vinil, películas, fitas audiovisuais, partituras e documentos textuais dos mais diversos. Um acervo tridimensional composto por instrumentos musicais variados, medalhas, placas, vestimentas, entre outros objetos, e uma biblioteca composta por livros, teses, catálogos e revistas.

Desse modo, o acervo do museu encontra-se divido de acordo com a natureza de seus documentos, ou seja, por tipos documentais que aparecem ao pesquisador como setores. São eles: *Iconográfico; Textual; Discoteca; Partituras; Sonoro; Audiovisual e Tridimensional*. Apesar de a organização do acervo ser por tipo documental, a lógica interna dessas coleções foi preservada e

pode ser recuperada na busca ao banco de dados, possibilitando ao pesquisador perceber a unicidade e a organicidade desses conjuntos documentais.

A maioria das coleções do MIS foram adquiridas através de doações, entretanto, algumas delas foram compradas pelo governo do estado da Guanabara, quando do seu processo de fundação. É o caso da Coleção Guilherme Santos, vendida pelo próprio fotógrafo ao Banco do Estado da Guanabara, que no ano de 1964 a comprou junto com os acervos "fonofotográficos" de Augusto Cesar Malta, Henrique Foreis Domingues (Almirante) e Mauricio Quadros, sob a justificativa de que a proteção aos documentos e objetos de valor histórico e cultural é dever do poder público.[66]

2.1 – *As vistas estereoscópicas da Coleção Guilherme Santos: a história de um acervo*

Atualmente encontra-se no acervo iconográfico do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS-RJ) uma das mais significativas coleções de vistas estereoscópicas produzidas no Brasil. Trata-se da coleção Guilherme Santos, objeto desta pesquisa. Considerada "arquivo histórico estereoscópico"[67] de inegável valor para a sociedade, a coleção foi, acompanhada de mais três coleções de caráter "fonofotográfico"[68], adquirida no ano de 1964 pelo Banco do Estado da Guanabara, a fim de constituir o patrimônio inicial do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS-RJ). Estreitamente vinculada à história do museu, a coleção é constituída por mais de 17 mil negativos em vidro, nove mil diapositivos em vidro, e 1300 ampliações em papel feitas a partir desses negativos, abrangendo um período que vai de 1914 a 1957.[69]

No contrato de compra e venda do "Arquivo histórico estereoscópico na 3ª dimensão"[70] consta que havia no acervo: "12.500 clichés negativos do Rio de Janeiro; 4.500 clichés negativos dos Estados do Rio, São Paulo e Minas; 7.000 vistas diapositivas de diversos assuntos; 14 aparelhos estereoscópicos de ótica de precisão da marca Richard, manuais; 3 taxifotes estereoscópicos de ótica de precisão da marca Richard com capacidade de 300 vistas diapositivas para cada; 11 livros de registro, contendo os números dos clichês matrizes, com descrição resumida de cada um e as respectivas datas; e um cofre forte "Fichet", de construção especial com 2 portas, inteiramente refratário ao incêndio e blindado contra perfuração de brocas eletromecânicas."

66 Decreto "E" Nº 385 de 24 de abril de 1964
67 Carta ao Diretor-Superintendente do Banco do Estado da Guanabara em 13 de outubro de 1965.
68 Idem.
69 Tais Informações foram extraídas do sítio eletrônico do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro: http://www.mis.rj.gov.br/acervo_gs.asp em 04/07/2012 às 22:42. Entretanto, as pesquisas ao acervo revelaram que a fotografia mais antiga da coleção é datada do ano de 1909, enquanto a mais recente data do ano de 1959.
70 Contrato de Compra e Venda entre o Banco do Estado da Guanabara, S.A. E Guilherme Antonio dos Santos em 28 de abril de 1964.

Foi em Paris, no ano de 1906, que começou a história de amor entre Guilherme dos Santos e a prática da fotografia estereoscópica. Ao visitar uma exposição de fotografias em terceira dimensão, o comerciante que se encontrava de férias na Cidade Luz ficou extremamente indignado ao procurar imagens do Brasil e constatar que as poucas que haviam ali, tratavam somente dos aspectos pitorescos do país, como negras baianas vendendo abacaxi, florestas e animais selvagens. Assim, Guilherme adquire imediatamente todo o material necessário para o desenvolvimento desta atividade, tornando-se, ao longo dos mais de cinquenta anos que se seguem, um dos seus mais importantes representantes.[71]

Segundo o depoimento de sua neta, Lília Monteiro, concedido ao MIS-RJ no ano de 1988[72], Guilherme possuía um cuidado sem precedentes com sua coleção de vistas estereoscópicas, guardando-as num cofre *Fichet* à prova de fogo que ele mesmo havia mandado fabricar – já que era o representante brasileiro da fábrica de cofres. No entanto, um incêndio em sua loja o teria levado a vender sua coleção (única coisa que se salvara no episódio) a fim da garantia de preservá-la. Assim, em 28 de abril de 1964, Manoel Antonio dos Santos, assina, enquanto filho de Guilherme e seu procurador, o contrato de compra e venda com o Banco do Estado da Guanabara de seu "arquivo histórico estereoscópico catalogado e organizado durante longos anos, mantido em acondicionamento e mobiliário adequado"[73]. Desse modo, o fotógrafo se desfaz não só de sua coleção de imagens estereoscópicas, mas também de todos os acessórios que utilizava para produzi-las.

No mesmo depoimento concedido por sua neta, uma das entrevistadoras afirma que pelo nível de organização previamente estabelecido por Guilherme, pouca foi a mão de obra que a coleção dera aos profissionais do MIS à época de sua chegada. De fato, as pesquisas mostraram que a instituição optou por manter a lógica organizacional implantada pelo fotógrafo, a fim de não descaracterizar o arquivo, ainda que este apresentasse algumas lacunas.[74]

Três subcoleções distintas fazem parte da coleção de imagens do acervo de Guilherme dos Santos. São elas: a coleção de diapositivos estereoscópicos em vidro; coleção de negativos estereoscópicos em vidro; e coleção de ampliações em papel. Veremos agora, de maneira detalhada, o modo como se encontram organizados estes três acervos no Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro.

---

71 Segundo Lilia Maria Maya Monteiro, Depoimento da série Projetos Especiais – Projeto Guilherme Santos, Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, em 22 de janeiro de 1988. CD 748.
72 Idem.
73 Contrato de Compra e Venda entre o Banco do Estado da Guanabara, S.A. E Guilherme Antonio dos Santos em 28 de abril de 1964.
74 Aqui me refiro a alguns números que faltam na sequência das imagens.

2.1.1 – As coleções em placas de vidro: negativos e diapositivos estereoscópicos

Em relação aos diapositivos de vidro, encontramos na coleção a quantidade de 9.310[*] unidades, medindo 45 x 107 mm cada, numeradas do 000001 ao 020410, o que comprova uma grande quantidade de imagens em falta na coleção. Esta numeração fora feita pelo próprio fotógrafo, de modo que coube ao MIS atribuir um código de identificação que aparece na frente de todos eles, o "GSEP" que significa "Guilherme Santos Estereoscopia Positiva". Desse modo, no banco de dados da instituição os diapositivos aparecem dessa forma: GSEP-000001, GSEP-000002 e assim sucessivamente.

Na maioria das placas Guilherme escrevia, no espaço entre as duas imagens, a numeração da foto, o local e a data em que foi feita, além de alguma outra informação que considerasse pertinente (Img. 1). Estas placas encontram-se organizadas em ordem cronológica e em curtos ou grandes blocos temáticos. Dentre tais temas, alguns costumam se repetir ao longo da coleção de acordo com a sua data. Assim, os temas que mais aparecem são:

Teresópolis: 713 imagens
Praia do Flamengo: 629 imagens
Morro do Castelo: 443 imagens
Praia de Copacabana: 337 imagens
Botafogo/Enseada de Botafogo: 278 imagens
Avenida Rio Branco: 252 imagens
Feiras de amostras (sendo a grande maioria referente à Exposição Internacional de 1922): 250 imagens
Baía de Guanabara: 235 imagens
Corcovado/ Cristo Redentor: 231 imagens
Urca: 207 imagens
Retiro Saudoso: 199 imagens
Caxambu: 196 imagens
São Lourenço: 174 imagens
Petrópolis: 171 imagens
Carnaval: 167 imagens

** Número apontado pelo banco de dados do MIS-RJ.

Praça Paris: 163 imagens

São Paulo: 156 imagens

Pão de Açúcar: 150 imagens

Niterói: 107 imagens

Campo de Santana/Praça da República: 100 imagens

Jardim Botânico: 97 imagens

Passeio Público: 93 imagens

Paquetá: 83 imagens

Img.1.

Entretanto, para entendermos realmente a lógica da organização dos diapositivos estereoscópicos precisamos entender primeiro como foi pensada a organização dos negativos da coleção. Segundo o relato do funcionário responsável pela recatalogação dos negativos e diapositivos em vidro, Walter Alves de Oliveira Jr.[75], a coleção de estereoscopias foi dividida em duas séries. A série nomeada A se refere aos negativos estereoscópicos e contém 19.547 negativos ordenados a partir de uma numeração escrita no próprio suporte, em ordem crescente. Assim, a equipe atribuiu o código GSEA-000000 para conseguir inserir esses mesmos negativos no banco de dados da instituição. A série numerada foi renomeada para série dos positivos, ou melhor, Série P, por ser composta apenas por estereoscopias positivas em técnicas Preto e Branco, Sépia e Viragem.

Ainda segundo Walter[76], ao observarmos mais amplamente a coleção, percebemos também que os números que se encontravam no suporte dos positivos não eram sequenciados mas faziam correspondência ao número escrito nos negativos. Esses números se mantiveram nos códigos GSEP-000000. Porém, pela quantidade de duplicatas, a equipe colocou por volta de 4 cópias

75 Walter Alves de Oliveira Junior é fotógrafo e estudante de História. Trabalhou como funcionário terceirizado no projeto de digitalização da Coleção Guilherme dos Santos de estereoscopias entre agosto de 2012 e abril de 2013.

76 Em entrevista por e-mail realizada no dia 6 de novembro de 2013.

possuindo o mesmo código e uma letra ao final, por exemplo: GSEP-000001-A, B, ou conforme a quantidade de cópias que a imagem possui. Foram contabilizadas no total, 9298 estereoscopias diapositivas.

Voltando então, aos negativos, podemos notar que eles encontram-se sequenciados seguindo a mesma lógica cronológica dos diapositivos. A consulta ao acervo comprova a afirmação de Walter: todos eles encontram-se numerados no verso do próprio suporte de vidro, de modo que coube ao museu inserir somente o código GSEA antes dos números. Este código, no entanto só é visualizado no banco de dados, de modo que os negativos se mantiveram inalterados. Podemos perceber também, que parte significativa dos negativos não possui informação alguma sobre o local e a data em que foram produzidas as imagens. Desse modo, as informações sobre algumas delas (a menor parte) foram recuperadas através de fichas catalográficas individuais produzidas pelo próprio fotógrafo. Uma outra parte dos negativos podem ter suas informações recuperadas através das anotações feitas nos seus diapositivos correspondentes. No entanto, a maior parte dos negativos teve de ser identificada através de pesquisas e levantamento de hipótese com base em indícios visuais. Infelizmente, o tempo disponível para a execução deste trabalho não me possibilita dar os números exatos dos negativos com identificação e aqueles não identificados. De todo modo, as temáticas mais comuns na coleção de negativos corresponde com aquelas presentes na coleção de dispositivos. Sendo assim, aparecem aproximadamente na seguinte quantidade:

Avenida Rio Branco: 905 imagens
Baía de Guanabara: 868 imagens
Praia do Flamengo: 723 imagens
Praia de Copacabana: 636 imagens
Feiras de amostras: 595 imagens
Morro do Castelo: 517 imagens
Teresópolis: 453 imagens
Caxambu: 367 imagens
São Paulo: 348 imagens
Urca: 326 imagens
Petrópolis: 317 imagens
São Lourenço: 234 imagens
Pão de Açúcar: 204 imagens

Campo de Santana/Praça da República: 186 imagens
Paquetá: 186 imagens
Niterói: 175 imagens
Praça Paris: 151 imagens
Corcovado: 144 imagens
Passeio Público: 132 imagens
Jardim Botânico: 115 imagens
Retiro Saudoso: 105 imagens

É importante salientar que, necessariamente, para todos os diapositivos da coleção há um negativo correspondente, mas não o contrário. Podemos notar, no entanto que existem quantitativamente mais diapositivos da cidade de Teresópolis, por exemplo, do que negativos. Este "fenômeno" se repete em alguns outros casos. Isto pode ser explicado pela existência de duplicatas, que no banco de dados do MIS aparecem como se fossem únicas. Suponho aqui, portanto, que os temas que apresentam mais diapositivos do que negativos, representam aqueles mais significativos para o autor das imagens, uma vez que são estas as mais duplicadas pelo fotógrafo.

2.1.2 – A Coleção Guilherme Santos de ampliações em papel: uma análise comparativa

Até aqui a proposta deste capítulo foi a de traçar um panorama acerca das coleções estereoscópicas originalmente produzidas e organizadas por Guilherme dos Santos. Entretanto, para o desenvolvimento da análise, optou-se por trabalhar diretamente com a coleção de ampliações em papel produzidas a partir dos negativos em vidro. Esta coleção não foi produzida por Guilherme dos Santos, mas pelo próprio Museu da Imagem e do Som, aproximadamente vinte anos após a aquisição da coleção do fotógrafo amador. Tal escolha deve-se a alguns fatores. O primeiro deles tem a ver com a disponibilidade de acesso às imagens ampliadas. Atualmente, já encontram-se digitalizados todos os negativos e diapositivos em vidro da coleção Guilherme Santos. No entanto, quando do início desta pesquisa, tais imagens encontravam-se inacessíveis aos pesquisadores, sendo possível consultar apenas as ampliações em papel. Um outro fator de influência nesta escolha consiste na quantidade bastante inferior de imagens ampliadas em relação ao número total de imagens estereoscópicas em vidro. Como já explicitado anteriormente, somente a coleção de diapositivos em vidro possui mais de 9 mil itens, contra pouco mais de 1300 ampliações, o que

facilita sobremaneira a metodologia de pesquisa adotada.

Cabe salientar, entretanto, que ao escolher trabalhar com as ampliações, estou lidando com uma leitura do MIS sobre a obra de Guilherme dos Santos. Logo, trata-se apenas em parte da visão do autor sobre a cidade do Rio de Janeiro, uma vez que a seleção das imagens "dignas" de ampliação partiu da instituição de memória e não do autor das imagens.

Infelizmente, foram poucas as informações concisas que consegui levantar sobre o processo de produção desta coleção de ampliações em papel. Apesar de ter localizado e contactado as museóloga e restauradora responsáveis por este trabalho à época, nenhuma das duas se prontificou a auxiliar-me com as investigações. Desse modo, portanto, fica mais complicado entender claramente os reais motivos que levaram a instituição MIS-RJ a produzir este acervo de imagens. Do mesmo modo, não é possível precisar o critério utilizado para escolher as cerca de 1300 imagens num universo de mais de 17 mil negativos.

Uma das hipóteses é que tais ampliações teriam sido produzidas na década de 1980 a fim de compor uma exposição que ocorreria como parte de um projeto em homenagem ao fotógrafo. Nesse sentido, no ano de 1988, foram realizadas diversas pesquisas na Coleção Guilherme Santos, além de entrevistas com alguns de seus familiares, a fim de compor o acervo de "Depoimentos para Posteridade"[77] do museu. De toda forma, permanecem obscuros os rumos que este projeto em homenagem ao fotógrafo tomaram, não tendo sido encontrados nos arquivos institucionais do MIS nenhum registro referente à sua execução.

A outra hipótese é que estas ampliações tenham sido produzidas bem no início da década de 1980 para compor a exposição "19 anos MIS", comemorativa dos 19 anos do museu, que ocorrera no ano de 1984. Nesta exposição, o acervo do MIS era passado a limpo, e reunia fotos, desenhos, discos e vídeos pertencentes à coleção do museu.[78]

Apesar de toda esta dificuldade, não é difícil traçarmos um perfil da coleção de ampliações em papel a partir de sua própria organização.

Atualmente, para consultarmos os três acervos de imagens pertencentes à Coleção Guilherme Santos, basta acessarmos a base de dados digital "MIS Consulta" disponível em um dos computadores da sala de pesquisa da sede Praça XV do MIS-RJ. Nesta base de dados, o acervo do museu encontra-se dividido por setores de acordo com sua natureza física: textual, iconográfico, audiovisual, partitura, sonoro e tridimensional. Desse modo, o pesquisador que deseja consultar as

77 Desde 1966 o MIS produz a sua própria coleção de Depoimentos para Posteridade, constituída a partir da gravação, em aúdio e vídeo, de depoimentos prestados por personalidades vinculadas aos diversos setores da cultura.

78 Informação extraída do Caderno B do Jornal do Brasil de 12/09/1984.

estereoscopias de Guilherme dos Santos precisa selecionar primeiramente a opção “iconográfico”. Selecionada esta opção, é necessário que ele escolha, agora, a coleção que deseja consultar. Desse modo, uma lista das coleções que possuem imagens lhe são apresentadas, bastando apenas que selecione a opção “Guilherme Santos”. Isto feito, resta ao pesquisador somente optar por uma das três coleções disponíveis: negativo estereoscópico, diapositivo estereoscópico e fotografia. Assim, todas as ocorrências aparecem listadas numericamente de acordo com a ordem em que estão fisicamente dispostas. O pesquisador tem ainda a possibilidade de procurar imagens por palavras-chaves, ou mesmo por datas e localizações.

Mas nem sempre foi assim.

Como já dito anteriormente, durante algum tempo antes da digitalização das coleções, somente as ampliações em papel estavam disponíveis para consulta, ficando todo o material em vidro inacessível à maioria dos pesquisadores. Aquele que quisesse visualizar as imagens de Guilherme dos Santos deveria, primeiramente, consultar um catálogo impresso, que dividia a coleção em eixos temáticos de acordo com os envelopes nos quais as ampliações estavam acondicionadas. Desse modo, as fotografias encontravam-se organizadas da seguinte forma:

Praia de Copacabana – Banho de Mar: Envelope 1
Ressaca: Envelope 2
Ressaca na praia da Lapa – 1925: Envelope 3
Banhistas na praia do Flamengo: Envelope 4
Aspectos Sociais: Envelope 5
Praia de Santa Luzia – Banho de Mar: Envelope 6
Festa dos pescadores (São Pedro)/ Missa no Mar em Botafogo: Envelope 7
Morro do Castelo: Envelope 8
Diversos/ Bondinho do Pão de Açúcar/ Estrada de Ferro Corcovado: Envelope 9
Av. Rio Branco: Envelope 10
Cais Pharoux – Praça VX: Envelope 11
Av. Beira Mar (Flamengo): Envelope 12
Enseada de Botafogo: Envelope 13
Zona Sul: Envelope 14
Quinta da Boa Vista/ Jardim Zoológico do Grajaú: Envelope 15
Jardim Botânico: Envelope 16
Logradouros: Centro: Envelope 17
Logradouros: Zona Norte: Envelope 18
Cemitério do Caju: Envelope 19
Panoramas marítimos: Envelope 20

Transportes marítimos: Envelope 21
Panoramas marítimos: Envelope 22
Transportes marítimos: Envelope 23
Regresso do Gal. Pershing no Arsenal da Marinha: Envelope 24
Panoramas marítimos: Envelope 25
Ilha de Paquetá/ Ilha do Governador: Envelope 26
Baía de Guanabara/ Ilha Fiscal/ Pão de Açúcar: Envelope 27
Ilhas: Envelope 28
Estrada de Ferro: Central do Brasil: Envelope 29
Estrada de Ferro: Leopoldina: Envelope 30
Panoramas: Diversos: Envelope 31
Panoramas: Urbanísticos: Envelope 32
Passeio Público/ Campo de Santana: Envelope 33
Aspectos Arquitetônicos: Envelope 34
Monumentos escultóricos: Envelope 35
Panoramas: Naturais: Envelope 35
Aspectos Sociais: Envelope 37 e 38
Jubileu de um cardeal – Catedral: Envelope 39
Comemorações Oficiais: Envelope 40
Funerais (Pinheiro Machado): Envelope 41
Funerais (Souza Aguiar): Envelope 42
Aspectos sociais (Atividades esportivas): Envelope 43
Esportes diversos: Envelope 44
Campeonato Sul-americano de Futebol-1919: Envelope 45
Futebol: Envelopes: 47, 47 e 48
Teresópolis: Envelope 49
Estrada da Ferro: Rio-Petrópolis: Envelope 50, 52 e 52
Estrada da Ferro: Rio-Petrópolis (Aspectos sociais): Envelope 53
Residência de Lisboa Serra: Envelope 54
Estrada Rio-Petrópolis (Panoramas): Envelope 55
Caxambu - Cambuquira: Envelope 56
Palmeiras – RJ: Envelope 57
Minas Gerais: Envelope 58
Carnaval: 1915/1916/1917/1919/1922/1924/1925/1927/1928/1930: Envelope 59 a 83
Carros Alegóricos: Envelope 84

Podemos notar, portanto, que a organização do acervo de ampliações em papel não segue, sob nenhum aspecto, os critérios utilizados na organização dos negativos e diapositivos em vidro.

Ainda que no caso das imagens em vidro Guilherme também não as tivesse organizado por nenhum critério temático claramente observável, o fotógrafo utilizou-se da ordem cronológica para acondicionar seus clichês. Não é este o caso que observamos na ordem atribuída pelo MIS na coleção de ampliações. Aqui, os envelopes não apresentam ordem cronológica alguma entre si, além de que, num mesmo envelope podemos encontrar imagens com as datas mais diversas e sem nenhuma cronologia.

Fica claro que a instituição preocupou-se em acondicionar fotos de mesmo tema em um único envelope, no entanto, a ordem na qual elas foram acondicionadas aparentemente não possui lógica organizacional ou funcional. Da mesma maneira que as imagens em vidro, as ampliações em papel também possuem uma numeração no verso que vai de FG-00001 ao FG-01320. Assim, as fotografias encontravam-se dispostas em ordem numérica dentro dos envelopes e a ordem dos envelopes também obedecia tal ordenação. Não havia uma regra, no entanto, em relação a quantidade de fotos por envelope, de modo que esse número variava indiscriminadamente de um envelope para o outro.

Atualmente o MIS não disponibiliza mais para seus pesquisadores a lista reproduzida acima e nem mesmo a utiliza como base organizacional. Além disso, o museu não mais faz uso de envelopes de papel para acondicionar as fotografias, substituindo-as por jaquetas de poliéster divididas com bases de papel neutro que acondicionam duas fotografias, uma de cada lado. Apesar de todas as mudanças no acondicionamento das ampliações em papel, a ordem numérica das fotos não foi alterada, de modo que tanto fisicamente quanto digitalmente (no banco de dados "MIS Consulta"), as imagens aparecem na ordem numérica original.

A fim de melhor compreender as diferenças entre as duas coleções originais e a coleção de ampliações em papel, elaborei duas tabelas comparativas. A primeira (tabela 1) analisa quantidade de imagens em relação às diferentes cidades exploradas pelo fotógrafo, procurando perceber quais foram mais valorizadas pelo fotógrafo e quais foram mais valorizadas pelo MIS-RJ. Já a segunda (tabela 2), analisa o temas/locais mais fotografados por Guilherme dos Santos, e tem o mesmo objetivo da primeira, ou seja, perceber quais temas foram valorizados e quais foram negligenciados pelo museu quando da produção das ampliações em papel.

Tab. 1.

Cidades	Negativo	Positivo	Ampliação
Niterói	0082(0,4%)	0104(1,1%)	0005(0,3%)
Petrópolis	0172(0,9%)	0143(1,5%)	0077(5,8%)
Teresópolis	0418(2,3%)	0702(7,5%)	0011(0,8%)
São Lourenço	0234(1,3%)	0174(1,8%)	----------
Caxambu	0367(2%)	0196(2%)	0002(0,15%)
São Paulo	0348(1,9%)	0156(1,6%)	----------
Rio de Janeiro	9204(51%)	6545(70%)	1205(91%)

Na tabela 1 podemos perceber que a cidade do Rio de Janeiro fora, de fato, a mais fotografada por Guilherme dos Santos, representando mais de cinquenta por cento (50%) da coleção de negativos. Supondo que a quantidade de diapositivos estereoscópicos represente a relevância que o fotógrafo atribuía a cada cidade, podemos concluir que o Rio de Janeiro era também aquela que mais interessava ao fotógrafo divulgar, uma vez que constitui setenta por cento (70%) do universo de imagens por ele reveladas. Assim, parece-nos também, que para o MIS-RJ, divulgar os diversos aspectos da cidade do Rio de Janeiro pesou como o fator mais importante, visto que a grande maioria das imagens ampliadas (mais de noventa por cento da coleção) foram tiradas na capital fluminense.

Por outro, lado algumas cidades que aparentemente tinham grande importância para o nosso fotógrafo foram totalmente negligenciadas ou simplesmente ignoradas pelo MIS. O exemplo mais gritante é o da cidade de Teresópolis. Uma das cidades serranas preferidas de Guilherme dos Santos, Teresópolis fora amplamente fotografada por suas lentes estereoscópicas[79]. Apesar de seu amor declarado pelo local, apenas 11 fotos, o equivalente a 0,8 por cento do total da coleção, foram ampliadas pelo MIS. Isso tirado de um universo de mais de 418 negativos. Se compararmos com o total de diapositivos, esta diferença fica ainda mais clara, uma vez que há mais de 700 imagens de Teresópolis reveladas por Guilherme, constituindo mais de 7 % do total da coleção de diapositivos em vidro.

O mesmo podemos notar em relação às cidades termais mineiras. É sabido que Guilherme tinha paixão por estas cidades, as quais visitava pelo menos uma vez ao ano.[80] Dentre elas estão Caxambu, Cambuquira, Lambari, Poços de Caldas e São Lourenço. Apesar disso, de todas estas

79 Segundo Lilia Maria Maya Monteiro em Depoimento da série Projetos Especiais – Projeto Guilherme Santos, Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, em 22 de janeiro de 1988. CD 748.
80 Idem.

cidades, há na coleção de ampliações somente 2 fotografias de Caxambu, o que representa apenas 0,15 % do total. Da cidade de São Lourenço, que possui mais de 234 negativos e 174 positivos, não há nenhuma fotografia ampliada.

A capital paulista também fora completamente ignorada neste processo. Sabe-se que Guilherme tinha muitos clientes na cidade de São Paulo, precisando visitá-la frequentemente. Desse modo, levava sua câmera estereoscópica, registrando os diversos aspectos da cidade na maioria de suas viagens. Apesar disso, não consta nenhuma ampliação em papel do total de 348 negativos produzidos pelo fotógrafo, que preocupou-se em revelar pelo menos 156 imagens deste total.

Dado este breve panorama fica claro, portanto, que ao ampliar as imagens da Coleção Guilherme Santos o MIS deu total prioridade àquelas referentes à cidade do Rio de Janeiro. É evidente que esta medida se deu, em parte, pela prioridade dada pelo próprio fotógrafo à capital fluminense. No entanto, este fator não explica a quase ausência total de outras cidades na coleção. Cidades estas que possuem certa relevância quantitativa em seu trabalho original, ainda que não com o mesmo peso que o Rio de Janeiro.

Não sabemos em que condições se deu o processo de produção das fotografias ampliadas, sendo muito provável que o museu não dispusesse de recursos suficientes para produzir mais ampliações. Também não temos meios de descobrir se, caso possuísse mais recursos, o MIS os utilizaria para reproduzir as imagens referentes à outras cidades que não o Rio. O fato é que a coleção de ampliações proporciona ao pesquisador uma ideia de que Guilherme era um fotógrafo de imagens exclusivamente cariocas. A própria descrição da coleção encontrada no sítio eletrônico do museu, confirma esta percepção:

> Guilherme Antônio dos Santos nasceu em 1871, no Rio de Janeiro. Fotógrafo amador apaixonado pela fotografia tridimensional, Guilherme Santos desenvolveu em seu trabalho a técnica da estereoscopia, registrando, minuciosamente, os hábitos do carioca, a paisagem e o cotidiano da cidade. A estereoscopia é uma forma de fotografia tridimensional, que se tornou uma verdadeira febre mundial entre 1855 e 1955. Essa técnica é obtida por meio de uma câmara especial, com duas lentes paralelas e separadas pela mesma distância média interocular, que reproduzem a sensação de profundidade, de maneira bem próxima da visão real. Fazendo uso dessa técnica, Guilherme Santos produziu, durante mais de meio século, uma

> preciosa coleção de estereogramas em lâminas de vidro, que resgatam antigos carnavais na Avenida Central, com seus corsos e fantasias, visitantes ilustres, personalidades nacionais, logradouros, fontes, teatros antigos e o famoso Café Nice.
>
> Por meio de sua arte, podem ser observados, além de costumes de uma época, aspectos importantes da memória cultural do país, tais como a chegada dos pioneiros aviadores Gago Coutinho e Sacadura Cabral, a inauguração do Cristo Redentor, o vôo do Graf Zeppelin e os pavilhões da Exposição de 1922, realizada em comemoração aos 100 anos da Independência do país.
> Sua coleção é constituída por 17.812 mil negativos e 9.310 mil positivos (em vidro), além de 1.302 ampliações em papel, feitas a partir desses negativos.
> Faleceu em 1966.[81]

É interessante observarmos que o trecho acima confirma não somente a identidade carioca outorgada pelo museu à coleção de Guilherme, mas também reproduz a ideia da cidade do Rio de Janeiro como vitrine do Brasil, já que aponta como aspectos importantes da memória cultural do país, quatro fatos ocorridos na cidade. Esta ideia da capital fluminense como parte representativa mais fiel e tradicional do todo brasileiro, foi extremamente forte nas mídias, revistas ilustradas e fotografias da primeira metade do século XX, quando a cidade era ainda a capital da federação. Voltaremos mais detalhadamente a este assunto no próximo capítulo, entretanto, creio que cabe ressaltarmos aqui o quanto esta ideia ainda está fortemente enraizada no imaginário de muitos cariocas até os dias atuais. Não é de se estranhar, portanto, que o Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, pioneiro do gênero no país, venha corroborando com esta perspectiva sobre a cidade. Isto fica ainda mais evidente quando retomamos o contexto de sua criação: "(...) inaugurado em 3 de setembro de 1965 como parte das comemorações do IV centenário da cidade do Rio de Janeiro".[82] Logo, um museu que nasce com o objetivo de promover a cidade do Rio de Janeiro, não só pela sua própria existência enquanto uma instituição inovadora de preservação de memória na cidade, mas principalmente pela composição de seu acervo sobre a cidade.

Posto que a coleção de ampliações em papel é majoritariamente composta por imagens sobre a cidade do Rio de Janeiro, analisemos agora a segunda tabela comparativa entre as coleções. Aqui

81Em 21 de novembro de 2013, às 18h.
82 Idem.

(tabela 2) procurei analisar as temáticas (locais e eventos) da cidade do Rio de Janeiro mais recorrentes nos três acervos.

Podemos perceber que apesar das oscilações percentuais entre cada uma das coleções, em geral, não há diferenças exorbitantes entre elas. Os temas mais óbvios como Praia de Copacabana, Praia do Flamengo, Baía de Guanabara e Pão de Açúcar, por exemplo, apresentam um volume de imagens bastante significativo em todas as três coleções e a diferença percentual entre elas não varia mais do que três por cento.

No entanto, há cinco casos de variações exorbitantes entre as duas coleções em vidro e a de ampliações em papel.

Tabela 2

Temas	**Negativo**	**Positivo**	**Ampliação**
Copacabana	752(4,2 %)	500(5,3%)	031(2,3%)
Praia de Copacabana	636(3,5%)	337(1,8%)	031(2,3%)
Leblon	020(0,1)	004(0,02%)	002(0,15%)
Botafogo	195(1%)	179(2%)	009(0,7%)
Enseada de Botafogo	073(0,4%)	099(1%)	002(0,15%)
Glória	120(0,6%)	080(0,8)	020(1,5%)
Flamengo	854(4,7%)	723(7,7%)	036(2,7%)
Praia do Flamengo	723(4%)	629(6,7)	024(1,8%)
Baía de Guanabara	868(4,8%)	238(2,5%)	063(4,7%)
Praça Mauá	105(0,6)	067(0,7%)	003(0,2)
Passeio Público	132(0,7%)	095(1%)	009(0,7)
Quinta da Boa Vista	119(0,6%)	088(0,9%)	017(1,3%)
Retiro Saudoso	105(0,6)	199(2%)	013(0,9%)
Lagoa	096(0,5%)	049(0,5%)	016(1,2%)
Morro do Castelo	517(2,9%)	443(4,7%)	025(1,8%)
Avenida Rio Branco	905(5%)	246(2,6%)	412(31%)
Pão de Açúcar	204(1,1%)	150(1,6%)	034(2,5%)
Corcovado	144(0,8%)	160(0,17%)	014(1%)
Santa Luzia	090(0,5%)	052(0,5%)	010(0,75%)
Urca	**251(1,4%)**	**207(2,2%)**	**004(0,3%)**
Praça Paris	**151(0,8%)**	**163(1,75%)**	**001(0,0007%)**
Jardim Botânico	115(0,6%)	095(1%)	011(0,8%)
Campo de Santana	186(1%)	100(1%)	018(1,3%)
Carnaval	**850(4,5%)**	**167(1,7%)**	**480(36%)**
Futebol	**193(1%)**	**009(0,09%)**	**117(8%)**
Feiras de Amostras	595(3,3%)	250(2,6%)	001(0,0007%)

É notável, por exemplo, o caso da Praça Paris. As imagens da praça do bairro da Glória não chegam nem a um por cento do total de negativos. Este percentual, no entanto, equivale a 151 negativos em vidro. Já na coleção de diapositivos encontramos 163 imagens da Praça Paris, o que já corresponde a 1,75% da coleção. Além disso, são mais diapositivos revelados do que a quantidade de negativos, o que nos leva a supor que a Praça Paris era um local estimado por Guilherme.

Entretanto, a coleção de ampliações possui apenas uma foto da praça num universo de 1320 imagens, o que equivale a apenas 0,0007% da coleção. O caso se repete com as feiras de amostras, cuja maioria das fotos correspondem à Exposição Universal de 1922.

Outro caso interessante refere-se ao bairro da Urca. Um dos mais nobres bairros cariocas, é na Urca que se encontra um dos principais —— se não o principal —— cartões-postais da cidade, o complexo de morros do Pão de Açúcar. Além do Pão de Açúcar, o bairro mantém uma das mais belas vistas para a Baía de Guanabara, de onde se pode tomar belas imagens das praias do Flamengo e de Botafogo, bem como do Morro do Corcovado. Não por acaso, Guilherme dos Santos dedicou boa parte de seu trabalho ao bairro, produzindo sobre ele mais de 250 imagens e revelando deste total, mais de 200. Este número corresponde a mais de 2% do total de diapositivos, no entanto, este número não corresponde nem de perto ao total de imagens da Urca na coleção de ampliações em papel. Dos 251 negativos sobre o bairro, apenas 4 foram ampliadas, número que corresponde a somente 0,3% do total.

Em relação ao caso das praças da cidade, fica mais fácil identificarmos o porquê da variação de relevância entre as coleções originais e a coleção do museu. Voltaremos a tratar deste assunto com mais calma no próximo capítulo, no entanto, é interessante termos em mente que pelo menos até finais da década de 1930 os guias turísticos da cidade do Rio de Janeiro destacavam o centro e chamavam a atenção dos potenciais turistas para praças, jardins, fontes, estátuas e cafés, ignorando o Rio praiano.[83] Assim, ainda que as coleções de Guilherme privilegiem as praias muito mais do que as praças da cidade, estes espaços de sociabilidade eram ainda bastante significativos para o fotógrafo ao longo do período de sua produção. À época da produção das ampliações em papel, no entanto, essa lógica já havia se invertido, de modo que praças e parques são tidos como áreas de lazer secundárias, enquanto as praias encarnam o papel de principais atrações da cidade.

Nesse sentido, compreende-se o tratamento dado às imagens da Praça Paris, ainda que não seja de maneira alguma algo totalmente desvendado. Precisaríamos de uma análise muito mais aprofundada das imagens da praça e também do bairro da Urca para compreendermos melhor estas ausências e, apesar de não caber neste momento esta análise, creio que estes dois casos possam nos auxiliar na percepção de que os critérios de seleção de imagens do museu estavam bastante distantes dos critérios que Guilherme utilizava ao escolher seus cenários.

Esta distância fica mais evidente quando observamos a quantidade de imagens sobre a Avenida Rio Branco, o carnaval e o futebol na coleção de ampliações. O espaço que estes temas

83 O'DONNELL, Julia. *A invenção de Copacabana: culturas urbanas e estilos de vida no Rio de Janeiro (1890-1940).* Rio de Janeiro: Zahar, 2013. P. 94.

possuem nas coleções originais é até significativo, no entanto, na coleção de ampliações eles são hipervalorizados.

Somente sobre o carnaval existem cerca de 480 fotografias ampliadas, o que equivale a 36% do total da coleção. A quantidade de imagens negativas sobre este tema é bastante relevante, 850, porém não chega a ter um peso percentual tão grande, representando 4,5% dos negativos. Entre os diapositivos este percentual é ainda menor, equivalente a apenas 1,7 % da coleção num total de 167 imagens.

O mesmo caso se repete quando analisamos as imagens referentes à Avenida Rio Branco. De fato, o volume de imagens produzidas por Guilherme na então principal via de circulação da cidade é grande. São 905 negativos, o que corresponde a 5% do total. Se comparados aos da coleção de fotografias ampliadas, no entanto, estes números ficam pequenos. Constam entre as ampliações, 412 imagens da antiga Avenida Central, o equivalente a 31% do acervo de ampliações.

Devemos ter em mente, no entanto, que as imagens da Avenida Central muitas vezes se confundem com as do carnaval. A maioria das imagens produzidas por Guilherme sobre a festa mais popular do país dizem respeito ao Corso Carnavalesco, que consistia no desfile em carro aberto das mais abastadas famílias cariocas. O desfile acontecia ao longo das avenidas Central e Beira Mar, mas foi na primeira delas que Guilherme mais ocupou-se do registro dos momentos de folia.

Apesar da grande quantidade de imagens carnavalescas da Avenida Rio Branco, nosso fotógrafo também registrou outros aspectos do local. São diversas as imagens dos imponentes prédios da avenida símbolo da modernização do país. Não obstante, além do Theatro Municipal, do Palácio Monroe, da Biblioteca Nacional, entre outras construções ao longo da avenida, Guilherme registrou também os elegantes e bem nascidos transeuntes que costumavam circular pela via (Imagem 2).

Img. 2

Além do carnaval e da Avenida Rio Branco, temos o futebol como outra temática supervalorizada na coleção de ampliações em papel. O tema futebol abrange apenas uma pequena

parcela dos negativos em vidro produzidos por Guilherme dos Santos. No total são 193 imagens, o que não corresponde a mais de 1% da coleção. O mais curioso é que Guilherme preocupou-se em revelar um número quase insignificante de imagens sobre o desporto. Assim, dos 193 negativos, o fotógrafo passou para diapositivo apenas 9 imagens, número que não chega nem a 0,1% do total de diapositivos em vidro. Apesar do aparente desinteresse do fotógrafo, o MIS agiu num sentido justamente contrário. Foram reveladas em papel 117 fotografias sobre futebol, ou seja, um número bem próximo ao total de negativos existentes. Desse modo, o tema abrange 8% das imagens ampliadas, constituindo uma das temáticas mais presentes na coleção.

Colocadas as comparações entre as três coleções, o que podemos concluir afinal?

Em meu entendimento fica claro uma tentativa do Museu da Imagem e do Som em promover, com as ampliações em papel, os elementos considerados mais tradicionais da cultura da cidade do Rio de Janeiro. Elementos estes que até hoje são vendidos ao resto do Brasil e ao exterior como tipicamente nacionais. Assim, ao futebol e ao carnaval se unem os parques, as belas praias e a exótica paisagem natural da cidade. No entanto, nem só de lazer e diversão vive a "cidade maravilhosa". Por isso, suas avenidas e suas imponentes construções, assim como seus eventos internacionais, seus visitantes ilustres e suas vias férreas, ocupam um espaço importante na coleção elaborada pelo museu.

As ampliações resguardam não só a memória cultural da cidade, mas também o passado de glórias daquela que um dia foi capital federal. Desse modo, afirmam no presente e preservam para o futuro, a eterna vocação da cidade para ser "vitrine", "capital cultural" do país e "cidade maravilhosa".

***

Neste capítulo procurei desvendar a intenção do MIS ao produzir a coleção de ampliações em papel a partir dos negativos de vidro da própria Coleção Guilherme Santos. Creio que neste momento cabe retornarmos a Baxandall, quando este procura responder como é possível avaliarmos a relação entre a intenção inferida e a realidade. É claro que aqui o autor se refere à verdade em relação aos quadros que analisa, mas tentarei transpor suas ideias para a análise da coleção de fotografias ampliadas.

Primeiramente é importante termos em mente que Baxandall entende por "verdade", uma correspondência com a realidade. Esta realidade não se resume a consciência da presença concreta

do quadro, mas uma série de acontecimentos mentais e físicos que de fato se desenvolveram no contexto de sua produção. O autor admite que toda explicação sobre a realidade histórica corresponde ao fato de um modo bastante sumário e diagramático, estando ciente que um diagrama deixa muitas coisas de fora e, em virtude de sua própria forma, deforma os elementos que ressalta. Daí, ele conclui que o que realmente importa é que, dentro de seus próprios limites este diagrama esteja correto, de modo que precisamos descobrir meios mais indiretos de validar nossas explicações.

No que tange às intenções de Guilherme dos Santos ao produzir suas vistas estereoscópicas, não é tão difícil fazermos relações entre elas e a realidade. As investigações feitas até aqui mostram que o que o induziu a fotografar foi a ausência de imagens sobre o Brasil no exterior que não fizessem alusão ao pitoresco. Nesse sentido, Guilherme fotografava sim, as belezas naturais de seu país, mas preocupava-se também em registrar os aspectos que provavam existir aqui uma nação civilizada. Por esse motivo, presenteava com suas placas de vidro os diversos visitantes estrangeiros que por ventura estivessem na cidade, ao mesmo tempo em que se utilizava de suas boas relações nas embaixadas ou consulados do Rio de Janeiro para oferecer suas vistas estereoscópicas aos diplomatas que aqui residiam. A fim de divulgar para o mundo que o país não se resumia a uma floresta tropical, Guilherme não só fotografava incansavelmente a cidade ordenada, urbanizada e moderna, como fazia questão de presentear os vistantes estrangeiros mais ilustres com suas chapas de vidro. Para isso, fazia "plantão" no Itamaraty quando não podia cobrir, fotografando as visitas internacionais oficiais. Desse modo, Guilherme teria registrado as visitas do então presidente de Portugal Antônio José de Almeida, do então Príncipe de Gales, e do Rei Alberto da Bélgica.[84]

Ou seja, Guilherme fez da fotografia o seu hobby, mas esse hobby não era de modo algum despretensioso. Sua intenção principal era divulgar uma imagem positiva do país no exterior.

Já em relação às intenções do MIS ao produzir a coleção de ampliações em papel, há uma dificuldade maior de chegarmos próximos à verdade nos moldes definidos por Baxandall. Principalmente porque as investigações não permitiram que nos deparássemos com fatos mais objetivos do que os já explicitados anteriormente, mas também porque trata-se de uma instituição que funciona com a colaboração de diversos sujeitos históricos ao longo do tempo. De todo modo, temos na origem do museu muitos indícios que nos apontam caminhos, ao mesmo tempo em que o próprio perfil da coleção é, por si só, um indício muito relevante destas intenções.

84 Lilia Maria Maya Monteiro, Depoimento da série Projetos Especiais – Projeto Guilherme Santos, Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, em 22 de janeiro de 1988. CD 748

Capítulo 3: *O Rio de Janeiro na fotografia de Guilherme dos Santos*

Enquanto capital federal, a cidade do Rio de Janeiro passou, ao longo da primeira metade do século XX, por fortes transformações na sua forma urbana. Com o intuito de moldar a metrópole brasileira à imagem e semelhança das cidades europeias, o prefeito Francisco Pereira Passos (1902 – 1906) deu início a uma política de reformulação da cidade, adequando-a à nova lógica capitalista que se estabelecia com o fim do sistema escravista.

Era necessário montar uma cidade que fosse de fato a capital do maior produtor de café do mundo, e para tal, algumas medidas drásticas foram realizadas. Passos alargou as principais ruas do centro, canalizou rios, embelezou praças, construiu uma larga rua que ligou a zona sul ao centro da cidade e, aliado à União, pode construir um porto muito mais moderno, realizando então a maior reforma de planejamento urbano já existente.[85]

Nas administrações seguintes, a ideologia de saneamento e embelezamento da cidade continua a prevalecer, culminando com a administração do prefeito Carlos Sampaio que, em 1920, decreta o desmonte do Morro do Castelo. Sob a alegação de que o morro prejudicava a ventilação da área central da cidade, Sampaio derrubou-o dando lugar à Esplanada do Castelo, local onde foi instalada a Exposição Internacional de 1922 e onde, mais tarde, seria construída a "Cinelândia", o novo centro de lazer da capital federal.[86]

Além das mudanças físicas, todas as instâncias do viver na cidade foram se adequando a um novo padrão de comportamento, mais condizente com o modo de vida burguês. Durante a década de 1920, "redimensionou-se o espaço central da cidade, entre áreas de lazer e trabalho e áreas de habitação e lazer, criando-se com isso novos comportamentos e representações sociais." [87]

Por fim, a administração do prefeito Henrique Dodsworth, entre 1937 e 1945, vai concluir definitivamente as intervenções no espaço urbano carioca, iniciadas por Passos e continuadas por Sampaio, através do plano geral de melhoramentos. Dentre as inúmeras obras urbanísticas, a mais significativa do período foi a construção da Avenida Presidente Vargas que, concebida para facilitar a circulação crescente de veículos automotores na cidade, inaugurou a era dos arranha-céus, símbolos da modernização.

Nesse contexto de transformações em que o Rio, capital federal, torna-se metrópole

85 BENCHIMOL, Jaime Larry. *Pereira Passos, um Haussman Tropical,* Rio de Janeiro: Biblioteca Carioca, 1992.
86 ABREU, Maurício de. *Evolução Urbana do Rio de Janeiro,* Rio de Janeiro Zahar Editores, 1987.
87 MAUAD, Ana Maria. *Sob o signo da imagem: a produção da fotografia e o controle dos códigos de representação social pela classe dominante no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XX.* 1990. 2v. Tese (Doutorado em História) PPGH – UFF, Rio de Janeiro, 1990. p55

burguesa, também o papel da fotografia vai se transformando para a sociedade. Segundo Regina da Luz Moreira, já no início do século XX, a fotografia encontrava-se incorporada às edições dos principais jornais, revistas e almanaques brasileiros, sempre associada ao progresso científico e à verdade da reprodução dos fatos, bem como ao registro do momento especial vivido pela cidade durante a administração Pereira Passos.[88] É nesse contexto que Guilherme dos Santos vai desenvolver sua técnica fotográfica, atribuindo às suas imagens justamente o papel de prova do real, ainda que na condição de fotógrafo amador e fotoclubista.

No capítulo anterior vimos de maneira introdutória os motivos que levaram Santos a fotografar, bem como os locais privilegiados em seu trabalho. Neste terceiro capítulo focaremos diretamente nas imagens produzidas por Guilherme, a fim de ampliarmos o debate sobre os espaços geográficos da cidade em seu trabalho. Aqui, procuro relacionar as escolhas do fotógrafo ao seu estilo de vida e à sua classe social. Desse modo, sua trajetória pessoal é aprofundada em paralelo ao contexto político-cultural no qual a cidade estava inserida.

Além da coleção de ampliações em papel reunidas no acervo iconográfico do MIS-RJ, utilizo como fontes as revistas *Photogramma* e *Photo Revista do Brasil*[89] e, principalmente, o depoimento de Lília Maria de Maya Monteiro, neta de Guilherme dos Santos, concedido ao MIS-RJ, em 22 de janeiro de 1988, para a série *Projetos Especiais – Projeto Guilherme Santos.*[90]

3.1 *- Guilherme dos Santos e a fotografia amadora: o campo fotográfico e o habitus de classe*

Segundo Mauad, na elaboração do *habitus* de classe dos diferentes setores da classe dominante, as imagens da cidade e de seus habitantes integram o estoque de bens colocados à disposição para o consumo e intercâmbio simbólico entre tais setores. Nesse sentido, o lugar ocupado pelo fotógrafo no interior do campo de profissional era guiado por uma hierarquia de valores que orientava a prática fotográfica como experiência social.

Tal hierarquia era orientada por princípios como o acesso às inovações técnicas, opções estéticas adequadas aos padrões internacionais, local onde o estúdio do fotógrafo estava situado, prêmios e menções obtidas nas exposições nacionais e internacionais, proximidade ao poder

88 MOREIRA, Regina da Luz. *Os cariocas estão mudando de cidade sem mudar de território: Augusto Malta e a construção da memória da cidade do Rio de Janeiro*. Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do Grau de Mestre em História Social. Área de concentração: História do Brasil. Rio de Janeiro: IFCS/UFRJ, 1996.

89 Ambos periódicos podem ser encontrados respectivamente nos setores iconográfico e de periódicos da Biblioteca Nacional.

90 O depoimento de Lília Maria de Maya Monteiro encontra-se disponível em áudio na sede Lapa do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro - CD 748.

imperial – por ser fotógrafo da Casa Imperial ou obter alguma menção, tal como "cavaleiro da Ordem da Rosa" –, contatos comerciais como mercado de vistos, estampas e retratos internacionais, além da formação artística proveniente das Belas Artes.[91]

Apesar de tais princípios servirem para organizar a atividade dos profissionais da fotografia que atuavam em várias partes do Brasil, também no fotoamadorismo é possível identificarmos princípios reguladores que atuavam como distintivos sociais utilizados pelas classes dominantes. Não obstante, o próprio fato de ser amador e não profissional, já classifica o fotógrafo num nível hierárquico social mais alto, uma vez que este tem na fotografia um *hobby* e não um meio de garantir seu sustento.

Na obra *Un art moyern: Essai sur les usages sociaux de la photographie,* o sociólogo francês Pierre Bourdieu demonstra que para uma dada classe social, a área daquilo que se propõe como realmente fotografável se define pelos modelos implícitos que se deixam captar através da prática fotográfica e seu produto, porque determinam objetivamente o sentido que um grupo confere ao ato fotográfico como promoção ontológica de um objeto percebido como digno de ser fotografado, fixado, conservado, mostrado e admirado.[92] Portanto, compreender adequadamente uma fotografia e as origens de seu autor, não é somente recuperar os significados que proclamam, é dizer, em certa medida, as intenções explícitas das mesmas.

Diferentemente das técnicas utilizadas pelas artes plásticas, como a pintura ou a escultura, a prática fotográfica não possui um conjunto de regras tão explícitas e codificadas, sendo mais acessível àqueles que querem se aventurar por ela. Desse modo, para Bourdieu, a análise da significação subjetiva ou objetiva que os sujeitos conferem à fotografia, como prática e como obra cultural, aparece como um meio privilegiado de apreender em sua expressão mais autêntica, as estéticas próprias dos diferentes grupos e classes.

Não obstante, Bourdieu afirma que nada possui mais regras e convenções do que a fotografia dos amadores: as ocasiões de fotografar, assim como os objetos, os lugares, os personagens fotografados e as composições das imagens, tudo parece obedecer a cânones implícitos que se impõem muito geralmente e que são percebidos como tais pelos amadores mais conscientes e pelos estetas.

Seguindo esta lógica, uma vez que tomamos a fotografia como objeto de estudo sociológico, devemos estabelecer, em primeiro lugar, a forma com que cada grupo ou cada classe ordena e organiza a prática individual, conferindo-lhe funções que respondem a seus interesses próprios.

91 MAUAD, Ana Maria. *Poses e Flagrantes: ensaios sobre história e fotografias.* Niterói: Eduff, 2008. p. 150.
92 BOURDIEU, Pierre. *La Fotografía: un arte intermedio.* Editorial Nueva Imagen, 1979. pp. 23-24.

Porém, não podemos tomar diretamente como objeto os indivíduos singulares e as relações que estes mantêm com a fotografia como prática e como objeto de consumo. Somente a decisão metodológica de se estudar primeiro os grupos sociais reais deixa perceber que a significação e a função que se atribui à fotografia estão diretamente ligadas à estrutura do grupo, a sua maior ou menor diferenciação e, sobretudo, a sua posição na estrutura social.[93]

Além dos interesses próprios de cada classe, é também nas atitudes dos indivíduos com a fotografia que se expressam, ainda que indiretamente, as relações objetivas, obscuramente sentidas, entre a classe como tal e as outras classes. Nesse sentido, adotando a proposta metodológica de Bourdieu, optei por tratar a biografia de Guilherme dos Santos através do grupo social no qual ele e os fotógrafos amadores estavam inseridos, com o objetivo de compreender melhor suas escolhas técnicas, estéticas e temáticas.

***

No Rio de Janeiro da primeira metade do século XX, a partir de 1904, os fotógrafos amadores serão representados principalmente por Sylvio Bevilacqua, Barroso Neto, Guerra Durval e Hermínia Nogueira Borges primeiramente no Photo Club Carioca, e mais tarde, em 1923, no Photo Club Brasileiro. A partir de 1926, o fotoclube passa a publicar a revista *Photogramma*, principal veículo das ideias e normas pictorialistas na fotografia, além de importante meio de informação das novidades técnicas difundidas nos Estados Unidos e na Europa.[94]

Segundo seus membros, era papel do fotoclube e da revista *Photogramma* ajudar os principiantes com conselhos e exemplos, defender os interesses morais e materiais dos amadores e profissionais, informar-lhes de todas as novidades, estudos e descobertas, e auxiliar-lhes com lições de ilustração e artigos de técnica e estética, "de modo que os que começam possam aperfeiçoar-se e evoluir dos simples batedores de chapa a amadores de photografia pictorial, isto é, artistas conscientes que para exprimir suas emoções usam a photografia."[95] Em outras palavras, era objetivo dos fotógrafos amadores, membros dos fotoclubes, elevar a fotografia ao status das belas-artes.

Como já vimos, o movimento fotoclubista surge como reação amadorista à massificação da

93 BOURDIEU, Pierre. *La Fotografía: un arte intermedio.* Editorial Nueva Imagen, 1979. p.25.
94 MAUAD, Ana Maria. *Sob o signo da imagem: a produção da fotografia e o controle dos códigos de representação social pela classe dominante no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XX.* 1990. 2v. Tese (Doutorado em História) PPGH – UFF, Rio de Janeiro, 1990. p.60.
95 *Photogramma*, Julho, 1926, Ano I, nº 1, pg 1.

produção fotográfica predominante. Fenômeno internacional de grande disseminação, este era um movimento típico dos núcleos urbanos mais desenvolvidos. No Brasil, seu crescimento seguiu o ritmo da expansão dos centros urbanos e das sociedades burguesas. De caráter predominantemente elitista, os fotoclubistas cultuavam a estética acadêmica e sobrevalorizavam a técnica fotográfica. A condição do fotógrafo clubista era, em geral, do profissional liberal que podia se dedicar à fotografia em suas horas vagas, já que possuía uma condição financeira confortável. O fotoclube fazia, portanto, parte da identidade cultural do pequeno-burguês.[96]

As fontes consultadas nesta pesquisa mostram que Guilherme dos Santos encaixava-se perfeitamente no perfil dos fotógrafos amadores fotoclubistas das primeiras décadas do século XX, tendo se associado ao Photo Club Brasileiro no ano de 1925.[97] Em depoimento concedido ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro em 1988[98], Lília Maria de Maya Monteiro, neta de Guilherme dos Santos, já inicia seu relato afirmando que a fotografia era a grande paixão de seu avô, mas não a sua profissão. O tom utilizado pela depoente nos leva a crer que, para Santos, fazer da atividade fotográfica um meio de ganhar a vida era algo inadmissível.[99]

Lília revela que seu avô era filho de um famoso joalheiro da cidade, dono da joalheria Santos Moutinho e Cia.. Juntamente com seu irmão, Francisco Antônio dos Santos, ele herdou parte da joalheria quando o pai decidiu afastar-se dos negócios e colocar em seu lugar, Luiz Resende, um funcionário de sua total confiança. A partir de então, a loja passou a chamar-se Casa Luiz Resende, joalheria e galeria de arte que vai atender as mais abastadas famílias brasileiras. Após um roubo ocorrido na loja, Guilherme fica traumatizado e muito deprimido, o que o leva a abandonar os negócios da família. Entretanto, ele decide continuar no ramo do comércio e torna-se o representante brasileiro dos cofres belgas Fichet*,* um negócio muito próspero, segundo sua neta.

A origem burguesa de Guilherme dos Santos é, sem dúvida, o fator que possibilita sua aproximação com o universo da fotografia estereoscópica. Afinal, é somente durante uma viagem a Paris no ano de 1905 que Guilherme será apresentado à técnica numa exposição da Maison Jules

96 COSTA, Helouise & RODRIGUES, Renato. *A fotografia moderna no Brasil.* São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p.28.
97 *Photo Revista do Brasil*, maio de 1925, nº 1, pg 20.
98 Lília Maria de Maya Monteiro, Depoimento da série *Projetos Especiais – Projeto Guilherme Santos*, Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, em 22 de janeiro de 1988. CD 748.
99 Aqui vale esclarecer os cuidados que o historiador deve tomar diante de uma fonte oral, enquanto fonte de dados. Posto que trata-se de uma fonte de memória, ela lida necessariamente com a imprecisão das lembranças, com a força dos devaneios e com a monumentalização do passado individual. A fonte de memória é sempre resultado de um dado presente que se remete a um passado, sinceramente imaginado, mas nunca necessariamente real e preciso. No caso da entrevista de Lília, mais especificamente, não podemos deixar de considerar tais particularidades -– uma vez que esta foi produzida pelo MIS-RJ, com a finalidade de constituir o arquivo do próprio MIS-RJ enquanto museu responsável pela guarda das fotografias do avô da entrevistada. Nesse sentido, devemos estar cientes do grau de subjetividade desta fonte, bem como da intencionalidade que provocou sua realização.

Richard. Ainda segundo o depoimento de Lília, ao procurar em tal exposição imagens estereoscópicas sobre o Brasil, seu avô teria se indignado por encontrar somente 3 ou 4 imagens referentes ao país, todas elas representando cenas "pitorescas" com negras ou índias. Imediatamente ele adquire todo o material necessário para a prática da fotografia em três dimensões e, com o objetivo de divulgar as belezas e qualidades de seu país, dá início à atividade para qual dedicará meio século de sua vida, o foto-amadorismo.

Fica evidente, portanto, que sem o conforto financeiro que os negócios de sua família proporcionavam, muito dificilmente o comerciante teria tido acesso aos meios técnicos da prática fotográfica, sendo mesmo bastante improvável que pudesse tomar conhecimento de um tipo de fotografia como a estereoscopia, já quase esquecida entre finais do século XIX e início do século XX. Guilherme gozava ainda da facilidade em adquirir todos os produtos fotográficos dos quais precisava, recebendo diretamente da Richard todas as novidades no assunto, graças ao intermédio da Casa Luiz Resende.

***

Como dito anteriormente, era predominante entre os fotoclubistas o uso das técnicas e da estética pictorialista, sendo a estereoscopia raramente utilizada ou mencionada nos manuais dos amadores. Ao consultar todos os 44 números publicados da revista *Photogramma*, pude detectar somente um artigo referente à técnica em questão. Assim escreveu o Dr. Kraemer Guimarães sobre a representação estereoscópica:

> Entre nós está pouco divulgado este ramo da fotografia que entretanto, é um dos mais fecundos e interessantes... A photografia simples tem a vantagem inestimável de convir melhor aos processos chamados artísticos, de permitir fácil reprodução e ampliação. É por excelência o processo de divulgação nas artes, pelo menos no estado atual de nossa sciencia. A estereoscopia, é porém, inestimavel joia esquecida de nossos amadores que, por certo, desconhecem muito de seus méritos e qualidades. Quantas vezes deparamos uma paysagem que agrada a vista, mas que, reproduzida photograficamente, é monotona e sem attrativos? Estão nesses casos as alamedas, os bosques, as montanhas verdejantes que a estereoscopia, pelo relevo e distinção dos diversos

> planos reproduz com brilhantismo e vantagem... [100]

É difícil precisar o grau de engajamento de Guilherme dos Santos com o Photo Club Brasileiro, bem como o grau de reconhecimento que os demais membros dedicavam ao seu trabalho. Entretanto, sabe-se que o fotógrafo compartilhava das opiniões propagadas e defendidas pelos fotoclubistas. Em artigo publicado na *Photo Revista do Brasil,* Guilherme, ao fazer uma defesa à fotoestereoscopia, conclama os leitores e colaboradores a se engajarem numa campanha em defesa do desenvolvimento do gosto dos brasileiros pela arte fotográfica, com o intuito de convencê-los, principalmente, a trocar "os encantos do lar doméstico, pelos encantos naturaes".[101] Nesse sentido, podemos perceber que Guilherme, assim como seus colegas, via a fotografia como uma atividade artística que deveria ser desenvolvida nos moldes da pintura acadêmica e com uma temática uniformizada que privilegiasse os cenários externos em detrimento dos objetos banais da vida familiar e doméstica. Assim, defende o fotógrafo:

> Como passa tempo, o que é possível encontrar que seja mais agradável, mais divertido do que os positivos sobre vidro da photoestereoscopia!?
> Reunidos em família e acompanhados de bons amigos sentados em redor de uma mesa, passa-se de mão em mão o apparelho estereoscópico exibindo as differentes séries de positivos! Algumas, despertando recordações aos que, num afogar de saudades reveêm os bons momentos que passaram, contemplando imagens de creaturas que talvez nunca mais encontrem no caminho da vida e que fizeram a delícia daqueles momentos, em uma estação de águas, em uma excursão, em cidades de verão, a bordo de um transatlântico, na convivência íntima de uma longa viagem, etc.
> Outras séries apresentando o explendor da Natureza em grandes quadros compostos com senso esthético, com observação artística que estasiam, que empolgam e que nunca cançaríamos de contemplar são photografias que provam como é impossível negar o extraordinário poder que tem a natureza, de impressionar e fazer vibrar a alma das creaturas com suas majestosas creações!

100 *Photogramma*, nº44, ano V, pg 11
101 *Photo Revista do Brasil*, vol.1, maio de 1925, pg 14.

E continua, defendendo a atuação da revista que representava os fotógrafos amadores fotoclubistas:

> "Creio ser o momento de ser transformada essa situação. A Photo-Revista vem preencher uma lacuna e acreditamos que uma campanha sustentada com perseverança por todos os seus collaboradores, daria bom resultado, no sentido de desenvolver o gosto dos brasileiros pela arte photographica: talvez conseguissemos convence-los de trocar uma ou outra vez (ás horas de ócio) os encantos do lar doméstico, pelos encantos naturaes, lembrando-lhes que em cia da nossa família e em contacto com a floresta, tambem construimos lares provisorios sob a benção da mãe de tudo e de todos que é a NATUREZA. "[102]

Assim, creio ser pertinente retomarmos aqui, o conceito de *habitus* desenvolvido por Pierre Bourdieu. Segundo o sociólogo, às diferentes posições no espaço social correspondem *estilos de vida*, ou seja, sistemas de desvios diferenciais que são a retradução simbólica de diferenças objetivamente inscritas nas condições de existência. Assim, as práticas e as propriedades constituem uma expressão sistemática do estilo de vida, uma vez que são produtos do mesmo operador prático, o *habitus,* que o autor define como "sistema de disposições duráveis e transponíveis que exprime, sob a forma de preferências sistemáticas, as necessidades objetivas das quais ele é produto".[103]

Como *sistemas de disposições,* Bourdieu entende o produto da interiorização das condições objetivas das quais e somente nas quais as relações objetivas existem e se realizam realmente. Entre o sistema de regularidades objetivas e o das condutas diretamente observáveis sempre se interpõe a mediação dos *costumes*. Ou seja*,* o *habitus* de classe, entendido como sistemas de disposições orgânicas ou mentais e de esquemas inconscientes de pensamentos, de percepção e de ação, é o que faz com que os agentes possam engendrar todos os pensamentos, as percepções e as ações conforme as regularidades objetivas, posto que o mesmo tem sido engendrado nas e pelas condições objetivamente definidas por essas regularidades.[104]

O *habitus* configura-se, portanto, como o princípio unificador e gerador de todas as práticas de modo que o gosto, que é a propensão e aptidão à apropriação de uma determinada categoria de objetos ou práticas classificadas ou classificadoras, é a fórmula generativa que está no princípio do *estilo de vida,* quer dizer, no conjunto de preferências distintivas que exprimem mobília,

102 *Photo Revista do Brasil*, vol.1, maio de 1925, pg 14.
103 BOURDIEU, Pierre. *Gostos de classe e estilos de Vida.* In: ORTIZ, Renato (org.). *Sociologia.* Editora Ática. pp. 82-83.
104 Idem. *La Fotografía: un arte intermedio.* Editorial Nueva Imagen, 1979. pp 19-20

vestimentas, linguagem ou *héxis* corporal. Nesse sentido, cada dimensão do estilo de vida simboliza todas as outras de maneira que as oposições entre as classes se exprimem tanto no uso da fotografia ou na quantidade e qualidade das bebidas consumidas, quanto na preferência em matéria de música ou de pintura.[105]

Segundo Bourdieu, o mais importante em relação às diferenças do estilo de vida consiste nas variações da *distância com o mundo*, ou seja, as pressões materiais e as urgências temporais pelas quais cada indivíduo passa em determinado momento de sua existência. Tal distância depende da urgência objetiva da situação no momento em questão e da disposição para tomar suas distâncias em relação a essa situação. Tal disposição depende, por sua vez, de toda a trajetória social do indivíduo.

> Os gostos obedecem, assim, a uma espécie de lei de Engels generalizada: a cada nível de distribuição, o que é raro e constitui um luxo inacessível ou uma fantasia absurda para os ocupantes do nível anterior ou inferior, torna-se banal ou comum, e se encontra relegado à ordem do necessário, do evidente, pelo aparecimento de novos consumos, mais raros e portanto, mais distintivos.[106]

É pertinente a este trabalho saber que, segundo Bourdieu, os gostos de liberdade só podem se afirmar enquanto tais, quando se comparam aos gostos de necessidade – entendidos como vulgares pelos ocupantes do "nível superior". Nesse sentido, a aptidão para pensar objetos quaisquer e ordinários enquanto justificáveis de uma transfiguração artística está fortemente ligada ao capital cultural herdado ou adquirido escolarmente. "Somente uma minoria que julga, como o quer a definição legítima, que qualquer objeto pode ser objeto de uma bela fotografia"[107].

Cabe aqui voltarmos às origens sociais de Guilherme dos Santos, já explicitadas anteriormente: Comerciante, membro da alta burguesia carioca, amigo íntimo de famosas e abastadas famílias cariocas, como os Guinle e os Marinho. Formou-se bacharel em letras aos 15 anos pelo Colégio Abílio*. Filatelista, possuiu a mais importante coleção de selos do país, segundo sua neta Lilian. Era um apreciador das artes. Escrevia poesias, tocava piano e frequentava óperas,

105 BOURDIEU, Pierre. *Gostos de Classe e estilos de vida.* In: ORTIZ, Renato (org.) *Sociologia.* Editora Ática. p.84
106 Ibidem. p. 85.
107 Ibidem p. 90.
* Fundado em 1871 por Abílio César Borges, o Barão de Macaúbas, o Colégio Abílio localizava-se no Bairro de Botafogo. Conhecido por sua excelência, foi considerado um dos melhores colégios da cidade à sua época e imortalizado pelas lembranças de Raul Pompéia em sua obra clássica, O Ateneu.

tendo sido sócio do extinto Theatro Lírico. Colecionador de pinturas, possuía uma pinacoteca composta, em grande parte, por obras de pintores franceses que chegavam para a Casa Luiz Resende. Membro da Sociedade Brasileira de Belas-Artes, escrevia artigos para a revista da associação, o *Boletim de Belas Artes*. Amante da natureza, cultivava orquídeas e cravos em sua residência em Petrópolis.[108] Somada a todas essas atividades estava a prática da fotografia estereoscópica.

Podemos observar, portanto, que o estilo de vida adotado por Guilherme traduzia as condições objetivas às quais ele estava adaptado. Tais condições objetivas mostram que o fotógrafo amador encontrava-se numa posição de confortável distância com o mundo, de modo que não necessitava reivindicar bens e virtudes de "primeira necessidade", confortando-se às intenções socialmente reconhecidas enquanto estéticas. Nesse sentido, afirmava sua distinção tanto perante aos seus iguais, como em relação aos ocupantes do nível inferior.

Tais condições objetivas, que configuram sua condição de classe, obviamente, refletiram na produção fotográfica de Santos. A escolha dos temas retratados, os locais, os objetos, as pessoas, bem como seu modo de fotografar, os meios técnicos que utilizava – desde a concepção da imagem até a revelação –, além dos usos e das funções que atribuía ao seu trabalho, são todos fatores que denunciam não só as origens sociais do fotógrafo mas também a quais grupos e interesses sua fotografia serviu.

3.2 - O Rio de Janeiro e a fotografia

Já nas últimas décadas do século XIX a cidade do Rio de Janeiro era o tema predileto da fotografia de paisagem. Seus casarios, costumes, espaços de sociabilidade e natureza exuberante, propiciavam que esse estilo de fotografia fosse bastante praticado por profissionais de procedências distintas, atraídos pela rica clientela do centro político do país.[109]

Estabelecendo-se como dispositivo de representação no período em que o crescimento urbano e industrial gerava vasta produção artística, a fotografia surge como resposta à crescente influência das áreas urbanas. Nesse sentido, as vistas urbanas do final do século XIX constituíam uma forma de representação visual da cidade que reunia a modernidade do dispositivo fotográfico aos cânones da pintura romântica, obtendo um resultado inovador. Segundo Ana Mauad:

---

108 Segundo depoimento de Lília Maria Monteiro; Depoimento da série *Projetos Especiais – Projeto Guilherme Santos*, Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, em 22 de janeiro de 1988. CD 748.

109 MAUAD, Ana Maria. *Poses e Flagrantes: ensaios sobre história e fotografias*. Niterói: Eduff, 2008 p.91.

> Através de imagens nítidas e bem definidas se descortina aos olhos do observador uma cidade que pode ser esmiuçada nos detalhes do arruamento,infra-estrutura, paisagismo, arquitetura, como movimento de suas figuras e personagens, além dos espaços de trânsito e de sociabilidade. Ao mesmo tempo, enchem a visão e extasiam os sentidos com a amplitude e equilíbrio das formas e volumes, estratégia típica das fotos de panorama.[110]

Carregada de influências das Belas-Artes, a tradição fotográfica do oitocentos tem no panorama urbano seu elemento de sustentação e de distinção como forma de expressão original em relação à pintura. Decalcando-se na geografia da cidade, a paisagem panorâmica buscava tecer a relação entre civilização e natureza, ora harmonizando-se com a lógica romântica da pintura acadêmica de paisagem, ora detalhando a cidade nas suas múltiplas contradições sociais.

Um dos representantes desta tradição na cidade do Rio de Janeiro foi o fotógrafo espanhol Juan Gutierrez. Sua produção fotográfica* de vistas panorâmicas possui uma cartografia própria que hierarquiza o espaço da cidade através de aspectos da composição da imagem, tais como a quantidade de atributos e detalhes, a incidência numérica de certos lugares em detrimento de outros, e a relação tema/lugar. Desse modo, a geografia da cidade nas fotografias de Gutierrez se reconfigura entre "centro" e "fora do centro". Este, como o local da moradia, do lazer e da redefinição espacial da cidade, enquanto aquele como o local do casario e da aglomeração urbana.[111]

Contrapondo a região central aos arrabaldes da cidade, o que as imagens de Gutierrez revelavam, portanto, era a necessidade de expansão das fronteiras urbanas. Sem denunciar escancaradamente o caos e a precariedade do centro, o fotógrafo chamava atenção para o potencial civilizado e moderno que a cidade possuía.

Outro representante de peso da fotografia paisagística foi o brasileiro Marc Ferrez** que, a partir da década de 1870, passa a atuar na corte especializando-se em vistas. Carioca, filho de pais franceses e nascido em 1843, Ferrez é conhecido como o mais importante fotógrafo brasileiro de sua época. Recebera o título de Fotógrafo da Marinha Imperial e Cavaleiro da Ordem Imperial da

110 MAUAD, Ana Maria. *Poses e Flagrantes: ensaios sobre história e fotografias*. Niterói: Eduff, 2008. p. 99.

* A coleção de Juan Gutierrez encontra-se no arquivo fotográfico do Museu Histórico Nacional. Possui duas séries: uma sobre o Rio de Janeiro nos anos de 1890 e outra sobre a Revolta da Armada, que podem ser consultadas no endereço eletrônico http://www.museuhistoriconacional.com.br/mh-g-3.htm.

111 MAUAD. Op. Cit. p. 105.

** As fotografias de Marc Ferrez encontram-se disponíveis no acervo iconográfico do Instituto Moreira Salles e podem ser consultadas através do sítio eletrônico http:// ims.uol.com.br/has/marcferrez/marcferrez.html.

Rosa, tendo sido premiado em exposições nacionais e internacionais. Gozava da intimidade do poder, detinha um capital técnico e cultural significativo e participava do circuito fotográfico internacional.

Fotógrafo dos grandes panoramas, nas imagens de Ferrez a cidade surge em sua totalidade, como um espaço a ser possuído e controlado. Vemos nelas toda a cidade sob um único ponto de vista, de modo que nossos olhos, ao mesmo tempo em que se mantêm distantes, se imaginam dominadores daquele denso e extenso espaço. Por isso, seus panoramas eram realizados, geralmente, do alto de morros, torres, ou qualquer outro marco de elevação, de onde fosse possível a projeção do olhar para a totalidade da cidade, centralizando essa totalidade a partir de seu olhar.

Essa dialética de projeções resulta na elaboração de uma representação em que os eixos verticais e horizontais se cruzam na criação de certa imagem da cidade. Desse modo, os eixos horizontais permitem associar a cidade a um espaço extenso e equilibrado, porém delimitado, pois, ainda que naturais, os limites indicam que a extensão do espaço e da natureza estão sob controle. Já o eixo vertical – definido pelos ícones como as torres das igrejas, os prédios mais altos e os morros com construções –, produz uma hierarquia da cidade e constrói uma geografia individualizada do espaço urbano. Ou seja, a figuração do panorama atuava como ponto de equilíbrio, como elemento de composição.

Nesse sentido, o enquadramento panorâmico de Ferrez possibilitava a composição de uma imagem ordenada ainda que, na concretude da cidade, a realidade fosse de ruas estreitas e coloniais. Ao longo das reformas, os panoramas começaram a enfatizar as praças, os jardins e as avenidas que foram surgindo e se tornando ícones de uma paisagem ordenada segundo a lógica da modernidade.[112]

Estabelecendo-se definitivamente com a chegada do século XX, essa lógica moderna vai ditar também o estilo fotográfico do período em questão. Na cidade do Rio de Janeiro, como melhor exemplo de tal estilo, podemos citar as incontáveis imagens produzidas pelo célebre Augusto Malta[*], fotógrafo oficial da prefeitura entre as administrações Pereira Passos e Pedro Ernesto, período que vai do ano de 1902 ao ano de 1936. Sob a fama de "dono da memória fotográfica do Rio de Janeiro"[113], Malta se destaca como fotógrafo profissional no contexto das reformas

112 MAUAD, Ana Maria. *Poses e Flagrantes: ensaios sobre história e fotografias*. Niterói: Eduff, 2008. pp. 117-119.
** As fotografias de Malta podem ser encontradas em diversas instituições: Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS-RJ); Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro (APERJ); Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro (AGCRJ); e Instituto Moreira Salle (IMS).
113 MOREIRA, Regina da Luz. *Augusto Malta, dono da memória fotográfica do Rio.* Portal Augusto Malta, 2008. IN: http://portalaugustomalta.rio.rj.gov.br/blog-post/augusto-malta-dono-da-memoria-fotografica-do-rio . Acessado em 29 de janeiro de 2012 às 20 horas e 5 minutos.

urbanísticas, ocupando um cargo inexistente até então.

A função de Malta, enquanto fotógrafo documentalista, era registrar a execução e inauguração de obras públicas, documentar logradouros públicos que teriam seus espaços alterados, fotografar estabelecimentos ligados ao município como escolas, hospitais e asilos, além dos prédios históricos que seriam demolidos. Do mesmo modo, as festas organizadas pela prefeitura e flagrantes da urbanização mal estruturada, como ressacas, enchentes e desabamentos[114].

Em suma, o objetivo de Malta era documentar o que a classe dominante dizia ser a evolução de uma cidade atrasada e colonial para uma metrópole civilizada, com grandes obras de modernização e ampliação. Era, principalmente, deixar documentado tanto o atraso anterior, quanto a grandiosidade de cada uma das obras e os resultados obtidos. Levando-se em consideração que naquela época a fotografia era vista como a mais fiel e real expressão de um acontecimento, era fundamental registrar a transformação de uma cidade ainda tipicamente colonial em uma verdadeira metrópole e, através dela, "civilizar" os hábitos e costumes da população.[115]

Segundo Mauad, Malta tinha uma missão política muito bem definida desde o início. Diz a autora:

> ...reeducar o olhar do cidadão a um novo padrão de paisagem urbana que se redefinia através do forte investimento do poder. Assim, compôs a imagem da cidade por meio de um mosaico temático, no qual se desenhou claramente uma política de reforma e modernização do espaço urbano... abastecimento, comemorações oficiais, diversões, exposições, higiene e assistência pública, limpeza pública, matas e jardins. Além disso, registrou todo o processo de reforma da cidade. Incluindo-se o desmonte do Morro do Castelo, o processo de arruamento, e urbanização dos bairros do litoral sul: Copacabana, Ipanema e Leblon. Fora da prefeitura, Malta mantinha sua atividade regular de fotógrafo, registrando a cidade no seu cotidiano por dentro e por fora de seus diversos espaços de sociabilidade.[116]

Diferentemente de Ferrez, a composição fotográfica de Malta variava em relação ao

114 BERGER, Paulo (coord.) *O Rio de ontem no cartão postal: 1900-1930.* Rio de Janeiro; RIOARTE, 1986.
115 MOREIRA, Regina da Luz. *Augusto Malta, dono da memória fotográfica do Rio.* Portal Augusto Malta, 2008. IN: http://portalaugustomalta.rio.rj.gov.br/blog-post/augusto-malta-dono-da-memoria-fotografica-do-rio . Acessado em 29 de janeiro de 2012 às 20 horas e 5 minutos.
116 MAUAD, Ana Maria. *Poses e Flagrantes: ensaios sobre história e fotografias*. Niterói: Eduff, 2008. p.119.

panorama, plano conjunto, plano médio, plano americano e primeiro plano, sem estabelecer uma hierarquia entre eles.[117] Ao não privilegiar o panorama, Malta posicionava seu olhar fotográfico como parte do movimento urbano e promovia uma negociação entre os eixos vertical e horizontal que compunham a dialética de como a cidade vinha sendo visualizada ao longo do final do século XIX. Assim, cria imagens que redefinem os espaços de sociabilidade da cidade, segundo oposições como o público e o privado, o detalhe e o plano geral, o exterior e o interior, o histórico e o moderno, o perene e o transitório.[118]

A escolha de abordar brevemente as produções destes três fotógrafos – Gutierrez, Ferrez e Malta – sobre a cidade do Rio de Janeiro, tem como intuito demonstrar os dois eixos que nortearam as representações elaboradas visualmente pela fotografia no contexto da virada do século XIX para o XX.

O primeiro eixo estava associado ao pitoresco* e ao lazer possibilitado pela cada vez maior circulação de pessoas entre diferentes países. Nesse sentido, o pitoresco é um índice cultural, buscado por "turistas" ávidos por cenas exóticas e ideais de um local do qual pouco se conhece. Já o segundo eixo tem o intuito de representar um espaço modernizado e civilizado, em que a natureza já está devidamente dominada. Ambos foram utilizados para representar a cidade do Rio de Janeiro no referente contexto, de modo que, ao longo do século XX, o segundo eixo vai se consolidando sobre o primeiro de acordo com as funções que cada fotógrafo atribuía ao seu trabalho.

Podemos dizer que o trabalho de Guilherme dos Santos fora influenciado pelos dois eixos, com proeminência do segundo sobre o primeiro, uma vez que utilizava-se da técnica estereoscópica com o intuito de divulgar com o máximo de precisão possível uma capital federal moderna e civilizada. Apesar disso a estereoscopia também era um método fotográfico que valorizava sobremaneira o que havia de diferente na paisagem do país.

Digo isto porque, mesmo sabendo que era sua intenção fugir das cenas pitorescas sobre o

117 Para mais informações sobre a construção espacial das imagens de Augusto Malta, ver: OLIVEIRA JR., Antônio Ribeiro de. *Do reflexo à mediação: um estudo da expressão fotográfica e da obra de Augusto Malta.* Dissertação (Mestrado) – Pós-Graduação em Multimeios, Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, SP, 1994. cap. 3.

118 MAUAD, Ana Maria. *Poses e Flagrantes: ensaios sobre história e fotografias.* Niterói: Eduff, 2008 117-120.

* A estética pitoresca designa uma nova categoria artística que surge como intermediária entre as ideias do "Sublime" e do "Belo" predominantes na pintura romântica do século XVIII. Enquanto a poética do sublime apela ao temor reverencial diante da natureza grandiosa e hostil, a estética pitoresca evoca uma natureza acolhedora e generosa através de cenas repletas de detalhes curiosos e característicos. Definida e sistematizada na Inglaterra em finais dos setecentos, a noção valoriza a natureza por sua irregularidade e agradabilidade, bem como a interpretação poética de uma atmosfera particular, cotidiana, prosaica. Nesse sentido, a arte pitoresca impõe também uma mudança na forma, nos materiais e nas técnicas de pintura. As paisagens pitorescas empregam, em geral, tonalidades quentes e luminosas em cenas que giram em torno de árvores, troncos caídos, pastos, choupanas, etc. Deslocada para a fotografia, a estética pitoresca vai procurar adaptar a este novo meio a representação visual do mundo com base nos parâmetros da pintura. Assim, a temática fotográfica associada ao pitoresco busca cenas ideais, numa mirada que tem menos a ver com o que está sendo propriamente visto do que com um ideal imaginado.

Brasil, sua coleção é repleta de vistas que privilegiam a exótica natureza local. Não por acaso é grande o número de imagens feitas na região serrana do estado do Rio que destacam a rica vegetação da serra e as exuberantes cadeias de morros. Local frequentado pelas mais abastadas famílias da capital federal, as cidades da região eram o refúgio dos membros da classe dominante nos meses mais quentes do verão carioca e foram fartamente registradas pelas lentes estereoscópicas do fotógrafo amador. Petrópolis, "o espaço por excelência na composição de representações sociais da elite"[119], era também uma das cidades preferidas do comerciante, que lá possuía uma propriedade de veraneio. [120]

Mesmo na cidade do Rio de Janeiro, são variadas as vistas tomadas da Floresta da Tijuca, para onde Guilherme costumava ir antes mesmo do nascer do sol a fim de captar os primeiros minutos da manhã. A natureza era, sem dúvida, a grande paixão do fotógrafo amador, que não hesitava passar por certos sacrifícios para conseguir captar as melhores luzes do dia. Frequentemente, Guilherme acordava no meio da noite para melhor captar uma aurora de verão e atrasava-se para o jantar por ficar fotografando os efeitos de luz do crepúsculo ou espreitando a lua prestes a nascer.[121] Tamanha era a obsessão do fotógrafo por fenômenos como o pôr do sol e o luar, que estas deram origem a uma série de fotografias chamada "Reflexos".

Desse modo, na capital federal, os aspectos naturais eram sempre privilegiados em suas fotografias. Guilherme exaltava as abundantes cadeias de morros da cidade, fotografando além do Pão de Açúcar, o Corcovado, o Dois Irmãos e a Pedra da Gávea por diversos ângulos. Os chamados "panoramas marítimos" também detinham sua atenção. São inúmeras as imagens tiradas em alto-mar, ou de algum ponto em terra firme em que destacavam, na maior parte das vezes, os efeitos das luzes da lua ou do sol sobre as águas. Na maioria das vezes esses panoramas eram feitos da Baía de Guanabara.

Em contraponto aos aspectos naturais quase intocados, Guilherme não deixou de fotografar a natureza domada na cidade do Rio de Janeiro. Nesse sentido, são inúmeras as cenas em que podemos constatar a ação do homem na natureza. As imagens das praias da zona sul exemplificam muito bem o segundo eixo de representações sobre a cidade. Em todas elas podemos notar a urbanização da orla através do calçamento, dos casarios de frente para o mar (Imagem 3) e também

---

119 MAUAD, Ana Maria. *Sob o signo da imagem: a produção da fotografia e o controle dos códigos de representação social pela classe dominante no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XX.* 1990. 2v. Tese (Doutorado em História) PPGH – UFF, Rio de Janeiro, 1990. p. 40.

120 Lilia Maria Maya Monteiro, Depoimento da série *Projetos Especiais – Projeto Guilherme Santos*, Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, em 22 de janeiro de 1988. CD 748.

121 PESSANHA, Maria Edith de Araújo. *A Estereoscopia: O Mundo em Terceira Dimensão.* Rio de Janeiro, 1991. p.21.

das pistas de automotivas que margeiam a orla, como no caso da Avenida Beira Mar.

Img.3 – Orla de Copacabana, 1929

As fotografias sobre os parques e praças da cidade também elucidam bem o desejo de Guilherme em mostrar um espaço domesticado e civilizado. Não obstante, é significativa a quantidade de imagens sobre a Quinta da Boa Vista, o Passeio Público, a Praça Paris (Imagem 4), o Jardim Botânico e o Campo de Santana, todos locais de lazer das famílias cariocas que procuravam contato direto com a natureza, porém com segurança e conforto.

Podemos citar ainda as imagens capazes de unir os dois eixos de representação apontados. São, portanto, aquelas que englobam aspectos da natureza ainda selvagem da cidade, com outros que denotam a ação do homem "civilizador". É o caso da imagem 5, a seguir, em que podemos visualizar ao fundo, a exuberante Pedra da Gávea e, em primeiro plano um trecho da recém-construída Avenida Niemeyer.

Img. 4 – Praça Paris, 1945

Img. 5 – Avenida Niemeyer, 1927

***

Creio que cabe aqui ressaltarmos a importância das revistas ilustradas de críticas e costumes do período, para a divulgação e rápida assimilação de imagens que representavam o Rio ordenado, civilizado e moderno das primeiras décadas do século XX. Ou seja, como veículo propagandístico de um novo padrão de descrição topográfica da cidade, sede da novíssima república.

Como um cartão postal, um objeto de contemplação estética, as revistas ilustradas apresentavam ao leitor uma cidade perfeita –com mobilidade, ordenamento, aprazibilidade e monumentalidade. As imagens serviam, portanto, para a representação do "sublime urbano" que despertaria no espectador a sensação de grandiosidade do *novo* diante da decadência do *velho*. Assim, elas colocavam o Rio de Janeiro no seu papel de capital de uma Nação Moderna, país do futuro e aberto ao mundo industrial. Não por acaso, eram imagens que circulavam nacional e internacionalmente. Tratava-se de uma "fotografia vistoriadora" que revelava uma cidade elegante e civilizada.

Cláudia de Oliveira[122] nos dá como principal exemplo dessa "fotografia vistoriadora", as imagens da Avenida Central. A mais importante via de circulação no projeto de remodelação e embelezamento da metrópole, responsável pela demolição de mais de 600 casas e pela mudança completa dos hábitos da cidade, o bulevar representava as aspirações de "progresso" e "civilização" do país e suas fotografias trabalhavam como argumentos poderosos no processo de modernização da capital federal, uma vez que a nova arquitetura ali construída funcionava como um marco simbolizador nos ideais dos novos tempos.

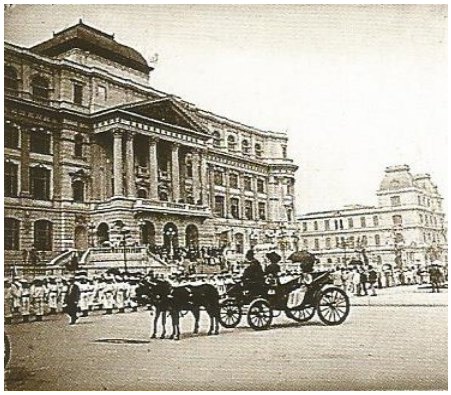
Segundo Oliveira, a monumentalidade das novas edificações cria uma imagem na qual o todo se sobrepõe ao detalhe. Não há espaço para a apresentação do indivíduo ou para a problematização do espaço urbano. Isso se dá, principalmente, nas imagens panorâmicas, que pretendendo registrar o todo, escondem detalhes que problematizam o indivíduo e a existência moderna. Uma vez que na metrópole o valor do indivíduo é suprimido pelas regras de perspectiva e das normas proporcionais do ornamental, do edifício, e do conjunto ordenado, não é de se estranhar que as suas representações fotográficas corroborem com este aspecto.

Nesse sentido, Oliveira afirma que as imagens não se definem como meras coleções de belas paisagens ou como simples registros, mas conformam uma visualidade moderna, uma narrativa visual que acompanha a narrativa escrita sobre a cidade evocada e as percepções individuais dos

122 OLIVEIRA, Cláudia de, VELLOSO, Monica & LINS, Vera. *O Moderno em revistas: Representações do Rio de Janeiro de 1890 a 1930.* pp. 111-252.

fotógrafos, bem como dos planejadores e reformadores urbanos. É importante salientarmos, também, o papel crucial destas revistas na assimilação de imagens de pessoas, objetos, lugares e eventos, contribuindo de forma decisiva para a criação de um novo padrão de sociabilidade que se tornava possível graças às intervenções sofridas na forma urbana da cidade.

Img 6: Av. Rio Branco, Biblioteca Nacional, 1910



Ana Maria Mauad destaca o papel da imagem fotográfica veiculada pela imprensa ilustrada na elaboração dos códigos de representação social da classe dominante brasileira, na primeira metade do século XX. Para a autora, tal processo teria se pautado na elaboração de um *habitus* de classe norteado pelas noções de privilégio e distinção, segundo o qual esta classe passou a identificar-se com a cultura burguesa ocidental.[123]

Aqui, o conceito de *habitus* - ao qual já nos referimos na primeira parte deste capítulo – , refere-se ao desenvolvido pelo sociólogo Pierre Bourdieu, e compreende "um conjunto de esquemas implantados desde a primeira educação familiar, e constantemente repostos e reatualizados ao longo da trajetória social restante"[124] de um sujeito, de modo a exprimir "sob a forma de preferências sistemáticas, as necessidades objetivas das quais ele é produto".[125] O *habitus* configura-se, portanto, como o princípio unificador e gerador de todas as práticas, de modo que o gosto é a fórmula generativa que está no princípio do *estilo de vida.*

Por hora, é suficiente termos como dado que as revistas ilustradas compuseram o catálogo de valores, emblemas, comportamentos e representações sociais, por meio do qual a burguesia se imaginou e se fez reconhecer, criando a utopia de um mundo digno, porque civilizado. Assim, as

123 MAUAD, Ana Maria. *Poses e Flagrantes: ensaios sobre história e fotografias.* Niterói: Eduff, 2008. p. 150.
124 MICELLI, Sérgio. *Economia das trocas simbólicas.* São Paulo: Perspectiva, 1982. p. XLII. IN: MAUAD, Ana Maria. *Poses e Flagrantes: ensaios sobre história e fotografias*. Niterói: Eduff, 2008.p.150.
125 BOURDIEU, Pierre. *Gostos de classe e estilos de Vida.* In: ORTIZ, Renato (org.). *Sociologia.* Editora Ática. pp. 82-83.

imagens publicadas por tais veículos midiáticos tornavam-se ícones de um modo de vida que se vendia como vitorioso. Através de uma composição editorial bem elaborada e adaptada às tendências internacionais, ditavam modas e impunham comportamentos. Além disso, contribuíam para a generalização do mito da fotografia como prova da verdade, bem como para o processo que transformaria a cidade num cenário e as frações da classe dominante em seus atores principais.[126]

Sem dúvida, as fotografias de Guilherme dos Santos atuavam num sentido similar às daquelas veiculadas pelas mídias impressas da primeira metade do século XX.

Ainda que não seja possível identificarmos com precisão em quais meios suas imagens circularam à época em que foram produzidas, é muito provável que somente indivíduos membros das elites tenham tido acesso a elas. Ao mesmo tempo, é ainda mais difícil sabermos a quantidade de indivíduos que tiveram a oportunidade de visualizar, pelo menos uma vez, alguma das fotografias de Guilherme. É óbvio, no entanto, que estas imagens atingiram a um público muito menor do que aquele das revistas. Apesar das diferentes abrangências, por meio das imagens de Guilherme a burguesia também podia se fazer reconhecer. Desse modo, suas fotografias atuavam não só como o espelho dessa classe, mas também como a representação daquilo que a mesma deveria ser, ter, consumir e vivenciar. Tal fato pode ser evidenciado quando analisamos, por exemplo, as imagens com temáticas esportivas.

Img.7 – Campo do São Cristóvão, 1932

Encontramos na coleção de imagens ampliadas fotografias de diversos eventos desportivos, dentre elas as famosas regatas da Lagoa Rodrigo de Freitas e da Baía de Guanabara, além das competições de natação nas piscinas do Fluminense Football Club, nas Laranjeiras, todas praticadas exclusivamente por membros da elite. No entanto, foi ao futebol que Guilherme dedicou maior

126 MAUAD, Ana Maria. *Poses e Flagrantes: ensaios sobre história e fotografias*. Niterói: Eduff, 2008. p. 150.

atenção, quando este ainda era apenas um esporte protagonizado pela elite que encarava sua prática como algo exclusivo dos legítimos *sportsmen*. Assim, partidas diversas disputadas pelos principais clubes da cidade, como Fluminense, Flamengo, Bangu e América, foram retratadas em detalhes por suas lentes. Extremamente preocupado com o registro minucioso dos lances dos jogos, também o público espectador das partidas era alvo do olhar fotográfico de Guilherme. Estes registros se deram principalmente nos *matches* ocorridos na sede do Fluminense Football Club, reduto frequentado pelas mais abastadas famílias da cidade. Portanto, em tais fotografias é fácil percebermos as características burguesas do público das partidas, uma vez que os homens aparecem sempre com belos chapéus e em ternos alinhados, enquanto as mulheres estão sempre representadas com elegantes vestidos e enormes chapéus floridos, como só as damas da sociedade sabiam (e poderiam) usar.

São inúmeros os aspectos fotografados por Guilherme dos Santos que demonstram o quanto seu trabalho estava, não só moldado por uma bagagem sociocultural burguesa, mas também a serviço da manutenção desta cultura. Nesse sentido, analisaremos no item a seguir como esta "propaganda" burguesa se repetiu nas mais diversas temáticas registradas pelo fotógrafo.

3.3 – *O olhar de Guilherme dos Santos*

Agora que já estamos familiarizados com a biografia de nosso fotógrafo, com o contexto histórico-social no qual ele estava inserido e com a trajetória da prática fotográfica na cidade do Rio de Janeiro, penso que podemos finalmente analisar as imagens de Guilherme dos Santos. Para tal, optei por trabalhar com alguns exemplares das temáticas (locais ou eventos) às quais o fotógrafo mais se dedicou, conforme pudemos constatar na tabela 2 do capítulo anterior.

Obviamente, por questões de método e de tempo disponível, não será possível analisarmos todas as temáticas apontadas em seus menores detalhes. Procurei, portanto, agrupá-los em eixos temáticos capazes de compreender, se não todos os temas, pelo menos a maioria deles. Sendo assim, analisaremos as imagens de Guilherme dos Santos de acordo com os seguintes eixos: **Vida Praiana**; **Parques, Praças e Jardins; Cartões-Postais Naturais**; **Eventos** e **Carnaval.**

3.3.1 – *Vida Praiana*

Atualmente é difícil falar em Rio de Janeiro e não fazer uma associação direta com suas

populares praias. Do Leme ao Pontal, além da Prainha e do Grumari, pensar em Rio de Janeiro é pensar em cultura balneária. Corpos bronzeados e em forma. Refresco de mate gelado e biscoito de polvilho. Surfe, vôlei de praia, futevôlei, frescobol. A praia é o lugar por excelência do "carioca da gema". O verão, sua estação mais aguardada.

É claro que aqui estamos invocando um dos grandes clichês perpetuados sobre a cultura carioca ao longo de muitos anos. Obviamente trata-se de uma generalização na qual grande parte dos cidadãos da capital fluminense não se vê representada. Não obstante, é esta imagem de Rio de Janeiro que o poder público aliado aos meios de comunicação em massa vende para o resto do Brasil e do mundo e, principalmente, para os próprios habitantes da cidade. Mas nem sempre foi assim.

O processo de assimilação da cultura balneária com a identidade do cidadão carioca foi lento. Ocorrido entre fins do século XIX e as primeiras três décadas do século XX, este foi fruto de muitos esforços de diversos setores da sociedade, preocupados em associar a imagem da cidade aos ideais de saúde, higiene e salubridade já bastante disseminados na Europa. Do mesmo modo, estes eram ideais reservados aos membros das classes mais abastadas, de modo que a popularização do hábito de ir à praia se dera de maneira ainda mais vagarosa.[127]

Não cabe aqui tratarmos dos motivos que levaram o projeto de assimilação da cultura praiana ter dado tão certo no Rio de Janeiro. Vale levarmos em conta, no entanto, que tais costumes atualmente tão característicos da cidade, foram alvos do olhar de Guilherme dos Santos quando ainda começavam a se popularizar. Naquele momento, as areias, as calçadas das praias, as residências da orla e seus moradores, encarnavam a beleza moderna, de modo que as novas populações que passam a frequentar as praias da cidade são exibidas como sujeitos da modernidade carioca.[128]

Internacionalmente conhecida, a praia de Copacabana esbanja na atualidade o título de "mais famosa do mundo"[129]. Não obstante, foi justamente em paralelo ao desenvolvimento do bairro – que até finais do século XIX era apenas um areal de difícil acesso habitado por famílias de pescadores – que a cultura balneária passou também a se desenvolver na cidade. Segundo Julia O'Donnell[130], ao contrário das demais zonas de habitação da cidade, Copacabana cresce sob o signo

127 Para mais informações sobre o tema ler: O'DONNELL, Julia. *A invenção de Copacabana: Culturas urbanas e estilos de vida no Rio de Janeiro* (1890-1940). Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
128 OLIVEIRA, Cláudia de. *A iconografia do moderno: a representação da vida urbana.* IN: OLIVEIRA, Cláudia, VELLOSO, Mônica Pimenta & LINS, Vera. *O moderno em revistas: Representações do Rio de Janeiro de 1890 a 1930.* Rio de Janeiro: Garamond, 2010.
129 Na verdade pouco se sabe sobre a veracidade deste título que é frequentemente divulgado nos veículos de comunicação de massa e reproduzido pelos cidadãos cariocas.
130 O'DONNELL, Julia. *A invenção de Copacabana: Culturas urbanas e estilos de vida no Rio de Janeiro* (1890-

da modernidade e da salubridade, sendo rapidamente concebido como um bairro do futuro, pronto a abrigar as famílias chiques dos tempos republicanos. Assim, vemos nas primeiras décadas do século XX, um movimento de construção de imagens a respeito do arrabalde: salubridade, lazer, investimento, juventude e tranquilidade. Tudo isso sem abrir mão do urbano. Assim, também em Copacabana, o prefeito Pereira Passos vai agir a fim de limitar o padrão das construções locais[131] e, mais tarde, aprovará os planos de construção da Avenida Atlântica[132], de modo a salvar o bairro dos perigos da desordem. Os projetos de Passos continham, além de uma nova forma de ocupação urbanística do litoral, a incorporação da paisagem marítima como valor. Deu certo.

Já em 1922, quem chegasse a Copacabana encontraria um bairro com mais de 22 mil habitantes e uma Avenida Atlântica duplicada e iluminada, onde o luxo repousava ao lado da higiene. "Na calçada construída pessoas em elegantes roupas desfilam duas a duas, três a três, num incessante falatório enquanto observam atentamente o que se passa ao redor"[133]. Num claro contraste com os subúrbios cariocas, o Rio oceânico ressignificava a ideologia higienista, transplantando-a para o plano da estética e dos cuidados vinculados a um estilo de vida firmemente calcado na exposição do corpo. "Belos, fortes e saudáveis, os membros da elite de Copacabana afirmavam seu prestígio para além dos elementos de cultura e civilização *strictu sensu."*[134] Nesse sentido, será justamente no espaço da praia que a aristocracia copacabanense vai exercitar seu diferencial. Ir à praia era já considerado uma obrigação para quem quisesse ser elegante, tanto quanto frequentar o Theatro Municipal ou os chás do hotel Copacabana Palace. Desse modo, em Copacabana a praia terá uma feição muito característica e especial, se confundindo com o bairro. "Ela é o próprio bairro".[135]

Não por acaso as fotografias de Guilherme dos Santos sobre o famoso bairro carioca são, em grande maioria, referentes à sua praia. Conforme podemos constatar na tabela 2, das 752 imagens produzidas em Copacabana, 636 foram tomadas em algum ponto da praia. Na coleção de fotografias ampliadas pelo MIS, absolutamente todas as imagens sobre o tema são da praia de Copacabana. E o que a fotografia de Guilherme registrou sobre o bairro justamente refere-se, obviamente, a este ideal de saúde, beleza, higiene e *status* aos quais seus distintos moradores procuravam constantemente se associar.

1940). Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
131 Decreto Nº 1041 de 18 de julho de 1905
132 Decreto 561 de 4 de novembro de 1905.
133O'DONNELL. Op. Cit. P. 81.
134 O'DONNELL. Op. Cit. P.122.
135 João da Praia. "O Beira Mar", 28 de setembro de 1923. IN: O'DONNELL, Julia. *A invenção de Copacabana*: *Culturas urbanas e estilos de vida no Rio de Janeiro (1890-1940)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013. P. 125.

Na Imagem 8 podemos constatar, por exemplo, o registro do *footing* praiano, tão corriqueiro nas calçadas de Copacabana desde o início da década de 1920. Segundo O'Donnel, o *footing* na Avenida Atlântica dava continuidade a uma prática inaugurada ainda na década de 1900, pelos primeiros "aristocratas" locais. Assim, era na hora do *footing* em que as belas jovens senhoritas "desfilavam suas toaletes e se faziam notar, dando forma, nome e sobrenome à juventude elegante e saudável da qual tanto se orgulhavam os entusiastas dos bairros atlânticos."[136] A fotografia em questão nos revela justamente este momento de lazer das distintas damas copacabanenses. Nela, as duas mocinhas do lado esquerdo da imagem desfilam em suas elegantes roupas, simulando uma despreocupação com a câmera que as flagra. Ao mesmo tempo, logo atrás delas, uma mãe passeia com seus filhos acompanhada de uma babá. Ela também se encontra em finos trajes e seu bebê num confortável carrinho empurrado por sua criada, outro símbolo de sua distinção social.

Img. 8 – Copacabana, 1930

Nos anos vinte o *footing* da Avenida Central transfere-se aos poucos para os mergulhos em Copacabana. Neste espaço, o uso de adornos, objetos de distinção e um vocabulário de expressões importadas produzem outro sistema de moda que associava espaço urbano, natureza e objeto a um novo código de representação social. Pois não exaltava somente o panorama arquitetônico, a natureza – o mar, a areia e os morros – passava a ser relacionado ao conceito de civilização, à medida que é vivenciado de uma forma e não de outra.[137]

Img 9: Praia de Copacabana, 1933

136 O'DONNELL, Julia. *A invenção de Copacabana: Culturas urbanas e estilos de vida no Rio de Janeiro* (1890-1940). Rio de Janeiro: Zahar, 2013. P. 137.

137 MAUAD, Ana Maria. *Sob o signo da imagem: a produção da fotografia e o controle dos códigos de representação social pela classe dominante no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XX.* 1990. 2v. Tese (Doutorado em História) PPGH – UFF, Rio de Janeiro, 1990. p. 41.

Outra forma "elegante" de socialização na praia, segundo O'Donnell, se dava através da permanência na areia. Este hábito também fora registrado por nosso fotógrafo como podemos ver na Imagem 9. Aqui, as duas jovens mocinhas clicadas por Guilherme demonstram com seus leves sorrisos um ar de descontração, ao mesmo tempo em que seus corpos traduzem o ideal de beleza e saúde tão almejado pelos moradores locais. As moças fazem da praia, portanto, o local de sociabilidade e confraternização por excelência, ato que consistia numa novidade sobre a qual Copacabana podia reivindicar legítimo pioneirismo.[138]

As fotografias de Guilherme dos Santos sobre Copacabana nos revelam ainda a semelhança estreita entre a sua estética fotográfica e aquela das imagens reproduzidas nas revistas ilustradas. Naquela década não havia revista moderna carioca que não publicasse fotos de grupos elegantes, reunidos na areia em situação de sociabilidade, ou no momento do *footing* (no calçadão ou à beira mar). As revistas incentivavam constantemente o uso da praia para além de seus benefícios médicos, contribuindo para que já em fins da década de 1920, ela representasse o local ideal de sociabilidade da classe dominante. Abaixo, podemos comparar as imagens praianas veiculadas nas revistas (Imagem 10 e Imagem 11) com aquelas reveladas por Guilherme dos Santos (Imagens 8, 9 e 12).

Img 10 – Beira-Mar 4, 3 mai 1925

Img 11 – Para Todos, 21 jan 1928

138 MAUAD, Ana Maria. *Sob o signo da imagem: a produção da fotografia e o controle dos códigos de representação social pela classe dominante no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XX.* 1990. 2v. Tese (Doutorado em História) PPGH – UFF, Rio de Janeiro, 1990. P.41.

Img. 12 – Copacabana 1930

Mas não foi somente para a "princesinha do mar" que Guilherme dedicou seu olhar.

Ainda que as políticas em defesa dos banhos marítimos com fins terapêuticos tenham sido mais intensivas conforme o crescimento dos investimentos imobiliários rumo à região atlântica da cidade, em meados do século XIX, era na região central que os adeptos dos banhos matutinos se encontravam. Em praias como a do Boqueirão, Caju, Retiro Saudoso, São Cristóvão e Santa Luzia, diariamente, entre as três e oito horas da manhã, milhares de pessoas recorriam às águas do mar a fim de aproveitar suas benesses. Aqui, nos primeiros horários do dia eram mais vistos os trabalhadores, principalmente comerciantes, que tomavam banho de mar antes de iniciar suas rotinas nas lojas e nos escritórios. Conforme o aparecimento dos primeiros raios solares, os membros das classes mais abastadas iam chegando, aproveitando o mar até às 8 horas da manhã. Já em 1870, havia na praia do Boqueirão sete estabelecimentos de banho onde os banhistas podiam trocas suas vestimentas, fato que mostra a popularização da prática balneária entre os habitantes da capital.[139]

Nesse sentido, Guilherme dos Santos dedicou uma parte significativa de seu trabalho ao registro dos banhos de mar nas praias do centro da cidade. Santa Luzia (Imagens 14 e 15) e Retiro Saudoso foram as que receberam maior atenção de nosso fotógrafo, tendo também suas casas de banho registradas.

Através de tais imagens, podemos perceber as distinções entre os públicos frequentadores

139 O'DONNELL, Julia. *A invenção de Copacabana: Culturas urbanas e estilos de vida no Rio de Janeiro (1890-1940)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013. P. 95.

das praias cariocas, cada qual com seus universos de signos que atuavam como verdadeiras barreiras culturais. Nesse sentido, observamos que nas fotografias das praias do centro do Rio estão representadas as "farofas" realizadas pelos frequentadores menos abastados desse espaço de lazer da cidade, que jamais seriam vistas na Urca ou em Copacabana. Afinal, "ir à Praia das Virtudes para o morador da Lapa, não era o mesmo que um morador de Botafogo frequentar o Balneário da Urca. Para os primeiros, o importante era a farra; para outros, o que valia era o ver ser visto."[140] O trecho a seguir, retirado da revista *Rio Ilustrado*, reforça bem estas diferenças:

> "PRAIA DO FLAMENGO: Domingo de manhã, os banhistas do Flamengo chegam mais tarde do que os da Lapa e saem mais cedo do que os de Copacabana. Às 10 hs, aquele pedacinho de areia fica que nem formigueiro, cheio, muito cheio (...) Uma pequena faz maravilhas acrobáticas nos braços de um sportsman! Bóiam pares abraçados dentro de pneumáticos de automóveis... Na calçada vendem água doce para tirar o sal, o guarda-civil passeia para lá e para cá medindo a moralidade das roupas. PRAIA DE BOTAFOGO: Pouca gente. Criadas e funcionários das quitandas de bairro aficionados do sport. O pessoal chic vai mostrar suas toilletes no Balneário da Urca, e deixa a Enseada tranqüila para a criadagem que não teve tempo para tirar o pó do Flô do Abacate. BALNEÁRIO DA URCA: Supra sumo do chic. Fora ficam os carros esquentando ao sol. Lá dentro aqueles 50 palmos de areia regurgitam... Em cima, dança, flirt e cocktail (...) Uma 'jazz-band' comunica tremura coreográficas aos corpos quentes (...) Lá embaixo há cubículos para trocar de roupa e outros misteres mais íntimos (...) a empresa não fiscaliza nem tampouco a polícia. Na areia senhoras respeitáveis, a julgar pela pintura e pelo volume, conversam coisas graves e fumando cigarros turcos. Rapazes ensinam ginástica a seco e dentro d'água. Mais tarde, o balneário perde esse aspecto familiar da manhã, o jazz-band ataca músicas mais frenéticas, os cocktails ganham ingredientes mais fortes e o 'flirt' é mais íntimo. Dentro da água ensina-se a nadar com menos inocência (...) fala-se alto (...) onde os rr franceses arrastam na gíria da moda, as

140 MAUAD, Ana Maria. *Sob o signo da imagem: a produção da fotografia e o controle dos códigos de representação social pela classe dominante no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XX.* 1990. 2v. Tese (Doutorado em História) PPGH – UFF, Rio de Janeiro, 1990. p. 41.

exclamações das revistas alegres do Carlos Gomes e do Recreio (...) Não se ouve falar em cocaína, morfina ou ópio (...) PRAIA DAS VIRTUDES: No lencinho de areia perdido no mar (...) a promiscuidade é estonteante. A salada tem gosto de tudo – laranja de turco, cebola de português, macarrão de italiano, banana de brasileiro. Freqüentam essa praia moradores da Lapa, Sta. Luzia e todas as pensões do Centro. E por fim. A praia do Caju: todos vão à praia e tomam o seu banho de areia, de sol e de água suja..."[141]

Img 14 - Casa de Banho em Santa Luzia, 1915

Img 15 - Casa de Banho em Santa Luzia, 1915

Assim, no meio termo entre o luxo absoluto das praias oceânicas e a simplicidade dos banhistas da região central, encontram-se as praias do Flamengo e de Botafogo. Curiosamente a primeira ganhou uma atenção muito maior do fotógrafo, possuindo 723 imagens do total de 854 fotografias sobre o bairro do Flamengo, que é o arrabalde da zona sul carioca mais clicado por Guilherme dos Santos. Já sobre o bairro de Botafogo foram poucas as imagens produzidas por Guilherme, principalmente se comparadas às do Flamengo e de Copacabana, possuindo 175 imagens em negativo de vidro e apenas nove ampliações em papel.

Não há meios de descobrirmos porque tamanha preferência de Guilherme sobre o bairro do Flamengo, do qual nem mesmo ele fora morador.[142] O trecho retirado da revista *Rio Ilustrado*, no entanto, já nos aponta alguns indícios pelo menos em relação às poucas imagens relativas à praia de Botafogo: "PRAIA DE BOTAFOGO: Pouca gente. Criadas e funcionários das quitandas de bairro aficionados do sport. O pessoal chic vai mostrar suas toilletes no Balneário da Urca, e deixa a Enseada tranqüila para a criadagem que não teve tempo para tirar o pó do Flô do Abacate." Ou seja,

141 *Rio Ilustrado*, Ano I, out-dez, 1928.

142 Segundo depoimento de Lília Maria Maya Monteiro, Guilherme dos Santos teria nascido à Rua do Resende, no Centro, tendo se mudado mais tarde para a Rua Conde de Bonfim, no bairro da Tijuca.

a Enseada de Botafogo era pouquíssimo frequentada por banhistas, de modo que o bairro provavelmente não apresentava uma riqueza muito grande de aspectos sociais que pudessem despertar o interesse de nosso fotógrafo, que privilegiava no bairro seus aspectos urbanísticos, como podemos constatar na imagem 16, abaixo.

Img 16 – Orla da praia de Botafogo, 1915

Num sentido oposto, no Flamengo, por volta das 10 horas da manhã de um domingo a praia estava sempre cheia de banhistas atrás de diversão. Tipos sociais dos mais diversos praticavam esportes dentro ou à beira mar, brincavam nas areias ou caminhavam sobre elas. Aspectos que provavelmente atraíam o olhar de Guilherme dos Santos. No entanto, as farras praianas não consistiam no único aspecto do bairro valorizado por suas fotografias. Muitas das imagens tiradas no bairro destacam principalmente os aspectos que denotam a civilidade, o luxo e a modernidade do bairro. Os palacetes da Avenida Beira Mar, os automóveis que circulavam por ela, os jardins no entorno da orla. Nada disso foi poupado pelo olhar de Santos.

Img. 17 – Banhistas na Praia do Flamengo – 1930

Img. 18 – Banho de mar na Praia do Flamengo - 1915

Também ao bairro da Urca Guilherme dedicou alguns registros. Das quatro imagens do bairro existentes nas coleções de ampliações, todas dizem respeito à sua praia. Obviamente apenas quatro imagens num universo de 250 não são suficientes para definir um perfil das imagens de Guilherme sobre o bairro. As quatro, entretanto, são registros da Praia da Urca. Nelas, identificamos um viés mais bucólico do trabalho do fotógrafo amador. Aproveitando-se da luminosidade, ele fotografa uma criança que brinca com muita tranquilidade na beira do mar acompanhado, provavelmente, de sua babá. Longe de registrar o aspecto mais "descolado" de seus frequentadores, como o descrito na crônica da *Rio Ilustrado*, Guilherme opta por divulgar uma Urca mais familiar e tranquila, como podemos observar na imagem 19, abaixo.

Img 19: Praia da Urca, 1917

3.3.2 – *Parques, praças e jardins*

Antes da praia se tornar a principal atração de lazer e de turismo da cidade do Rio de Janeiro eram as praças e os parques que garantiam os momentos de diversão das famílias cariocas. Cheios de tradição e de história, locais como a Quinta da Boa Vista, a Praça da República (mais conhecida como Campo de Santana), o Jardim Botânico e o Passeio Público, além da já mencionada Praça Paris, não foram esquecidos pelas lentes estereoscópicas de Guilherme dos Santos. Juntas, as imagens em negativo destas três áreas correspondem ao equivalente a quase 4% do total da coleção. Em relação à coleção de diapositivos estereoscópicos esse número sobe para 6%, o que sinaliza que Guilherme possuía grande apreço por esse tipo de espaço público.

Não obstante, no ano de 1946, Guilherme, na condição de colunista do Boletim de Belas-Artes, publica um artigo intitulado *História de um jardim Esplendor e decadência do "Passeio Público"*. Em tal artigo o fotógrafo lamenta o estado de conservação do jardim que um dia fora tão esplendoroso. Ele divulga aos seus leitores a história do primeiro parque público das Américas, construído no século XVIII pelo mestre Valentim a mando do então Vice-Rei Luís de Vasconcelos, além de revelar seu apreço pelo local. Assim, relata Guilherme:

> O "Passeio Público" era a jóia paisagística mais preciosa da cidade. Tive não só a fortuna de conhecê-lo no esplendor da sua beleza primitiva, como também através dele guardo lembranças da minha infância. Sendo o jardim predileto dos moradores do centro da cidade, para recreio das famílias, alguns dias em cada semana era eu conduzido pelos meus pais para gozar os seus encantos, atirar miolo de pão aos cisnes brancos e negros que deslizavam garbosos nas águas transparentes do "lago das pirâmides", subir ao terraço de onde contemplava a praia do Boqueirão do Passeio, como era conhecida.
>
> Impiedosamente mutilado, o "Passeio Público" não pode hoje produzir a mesma impressão de outróra; não poude escapar à sanha dos *selvagens de casaca*, que, destituídos de respeito às relíquias que o passado nos legou, destruíram a Colina do Castelo, o chafariz do Largo da Carioca, e tantos outros monumentos cheios de tradição e beleza.[143]

Nesse trecho, Guilherme nos revela seu apreço e apego não só pelos jardins da cidade, mas

143 Boletim de Belas Artes, Nº 17, maio de 1946.

principalmente por seus patrimônios culturais e arquitetônicos esquecidos pelo poder público, ou já postos abaixo, como o Morro do Castelo e o Chafariz do Largo da Carioca.

Entretanto, ainda que em seu artigo Guilherme dos Santos faça uma verdadeira denúncia sobre o estado de conservação em que encontrava-se o Passeio Público – que em 1946 já havia passado por transformações tanto durante a administração de Pereira Passos, como na de Carlos Sampaio –- suas fotografias preocuparam-se em eternizar as belezas e os encantos do tradicional jardim. Elas revelam os diversos detalhes do lugar, como as pirâmides "nas quais Luiz de Vasconcellos mandou inscrever os dísticos 'Saudade do Rio' e 'Amor ao Público' , para significar os sentimentos por este povo, entre o qual viveu mais de dez anos" e "o medalhão onde estão gravados o busto de Maria I e seu marido Pedro III"[144]. Guilherme destacou também os inúmeros melhoramentos do parque feitos com a reforma projetada pelo paisagista francês Auguste François Marie Glaziou que, em 1864, a pedido do imperador, recriou um jardim ao estilo inglês com aleias, curvas sinuosas, lagos e pontes bem ao gosto do paisagismo romântico. Assim, além dos monumentos do parque, que em 1938 foram tombados pelo então Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – como os jacarés do Mestre Valentim, o portão principal e o par de obeliscos –, suas imagens destacam os frequentadores do parque, o lago com cisnes e suas árvores frondosas, tudo num clima bastante bucólico e romântico como o fotógrafo e seus reformadores do século XIX idealizavam o lugar.

Bucolismo e romantismo, não obstante, parecem ser características predominantes nas imagens do fotógrafo sobre os demais jardins da cidade. Nesse sentido, no Campo de Santana, por exemplo, as fotografias também valorizam a fauna presente no local[145], o lago e a gruta, além de seus monumentos e seus espaços arquitetônicos, mas, principalmente, sua beleza paisagística. Ao mesmo tempo, divulga os frequentadores do espaço, evidenciando um clima familiar, também presente nas fotos dos outros parques que costumava frequentar.

Na Quinta da Boa Vista, outro lugar muito bem quisto por nosso fotógrafo, também são inúmeras as imagens em que a família carioca está representada, desfrutando das maravilhas do jardim também projetado por Glaziou no século XIX. Assim, além das imagens panorâmicas do local, Guilherme preocupou-se em registrá-lo nos seus detalhes: o romântico Templo de Apolo, as grutas artificiais, os lagos e as pontes, sempre com uma família a posar junto de tais atrações.

144 Boletim de Belas Artes, Nº 17, maio de 1946.
145 De acordo com um dos entrevistadores que participou do depoimento de Lília Maria ao MIS-RJ, Guilherme teria passado cerca de oito meses fotografando as garças do campo de Santana.

Img 20: Passeio Público, 1915

Img 21: Campo de Santana, 1917

Img. 22 – Família na Quinta da Boa Vista, 1919

Img. 23 – Aleia Barbosa Rodrigues – Jardim Botânico, 1928

Do mesmo modo, apresentam-se as fotografias referentes ao Jardim Botânico, atualmente um dos pontos turísticos mais visitados da cidade. Bem como a Quinta da Boa Vista, sua origem remonta à transferência da família real portuguesa para o Brasil em 1808 e está repleta de atrações igualmente bucólicas e românticas. Não por acaso, destacam-se nas fotografias de Guilherme a aleia Barbosa Rodrigues (principal aleia do jardim, ladeada pelas famosas palmeiras imperiais), o bambuzal, o chafariz das musas (chafariz central) e o lago Frei Leandro.

Cabe lembrar que tais imagens eram visualizadas através do aparelho estereoscópico e, portanto, com efeito tridimensional. Nesse sentido, não é por acaso o empenho do fotógrafo em

registrar os mais preciosos detalhes destes jardins. Podemos imaginar o encantamento que uma imagem estereoscópica do bambuzal do Jardim Botânico, ou de uma das misteriosas grutas da Quinta da Boa Vista, era capaz de provocar em quem as visualizava. Do mesmo modo, aquele que tivesse o prazer de observar uma das imagens das aleias do passeio público, poderia sentir-se praticamente caminhando por entre elas. A técnica estereoscópica valorizava sobremaneira os espaços clicados por Guilherme, ao mesmo tempo em que este escolhia muito bem os elementos que podiam se tornar ainda mais encantadores numa fotografia tridimensional.

3.3.3 – *Cartões-postais naturais*

O maravilhamento provocado pelas vistas estereoscópicas dos parques e jardins da cidade provavelmente só não foi maior do que aquele que as fotoestereoscopias do Corcovado, do Pão de Açúcar ou da Baía de Guanabara causavam. A sinuosidade da geografia do Rio de Janeiro sem dúvida foi um ingrediente que atraiu o olhar de Guilherme dos Santos e ajudou-o a construir um conjunto de imagens surpreendentes destes que hoje representam os maiores símbolos da cidade e do país.

Antes mesmo da construção do Cristo Redentor – pronto em 1931 e hoje considerado uma das sete maravilhas do mundo moderno – Guilherme já se aventurava pela Estrada das Paineiras a fim de chegar ao seu topo, o pico do Corcovado. Durante suas aventuras, Santos não hesitava em registrar o longo trajeto percorrido e clicava, além da exuberante flora local, as estações da Estrada de Ferro Corcovado, além das eventuais residências que surgiam ao longo do percurso. Ao chegar a seu destino final, muitas foram as fotoestereoscopias que o fotógrafo, aproveitando-se da vista quase completa da cidade, produziu. No entanto, as imagens do Corcovado não foram feitas somente enquanto o fotógrafo encontrava-se nas proximidades da Floresta da Tijuca. De todos os ângulos e distâncias possíveis, Guilherme registrou este que é um dos maiores símbolos do país, antes e depois da inauguração de sua principal atração, a estátua do Cristo Redentor. Assim, tanto a cerimônia de inauguração do monumento – em 12 de outubro de 1931 –, quanto o seu processo de construção, foram temas das chapas de vidro do fotógrafo amador.

Também da Baía de Guanabara, Guilherme produziu diversas imagens que retratam o Corcovado. Mas outros aspectos da exuberante geografia da cidade foram tomados da famosa baía, como no caso do complexo do Pão de Açúcar. Marco natural, histórico e turístico da cidade, o Pão de Açúcar, não obstante, está presente em quase todas as fotografias tiradas da baía, ou em que a

baía encontra-se retratada, seja a partir de algum ponto da zona sul do Rio como da Glória ou de Botafogo, ou de algum ponto da cidade de Niterói.

Img. 24 – Vista do mirante do Corcovado, 1917

Img. 25 - Construção do Cristo Redentor, 1930

Localizado na entrada da Baía de Guanabara, o Pão de Açúcar é um marco natural por sua forma peculiar e localização privilegiada, além de um marco histórico, já que aos seus pés Estácio de Sá fundou a cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro no ano de 1565. E, desde a inauguração em 1912, do teleférico que liga o Morro da Urca ao Morro do Pão de Açúcar, é considerado um dos principais marcos turísticos da cidade e do país. Primeiro teleférico instalado no Brasil e o terceiro da América Latina, o bondinho, como é carinhosamente chamado, foi um dos responsáveis pelo aceleramento do turismo na cidade. Assim, nosso fotógrafo também dedicou algumas de suas chapas ao registro da então recém-inaugurada atração, mas na grande maioria dos casos, o Pão de Açúcar foi fotografado em conjunto com a paisagem ao seu redor, em planos gerais.

Não por acaso, muitas das imagens da Baía de Guanabara se cruzam com as do Pão de Açúcar. A baía é, por sua vez, o cenário que mais aparece nas coleções de Santos, num total de 868 negativos produzidos e 238 diapositivos revelados. Repleta de espaços históricos e rodeada por 14 municípios do estado do Rio de Janeiro, a Baía de Guanabara possui mais de 20 ilhas e abrange diversos bairros cariocas sendo quatro deles na zona sul. A enorme extensão deste que é um dos maiores ícones da cidade permitiu que Guilherme produzisse fotografias dos seus mais diversos e longínquos pontos. São significativas as imagens produzidas na Ilha de Paquetá e também aquelas que registram a Ilha de Villegagnon ou a Ilha Fiscal. Entretanto, as mais interessantes imagens que

o fotógrafo produziu sobre a baía são aquelas em que o mar é o protagonista das cenas. Nelas, Guilherme brinca com os reflexos da lua ou do sol sobre as águas e produz belíssimos efeitos fotográficos.

Outro ponto da cidade rico em luzes e paisagens é a Lagoa Rodrigo de Freitas de onde o fotógrafo produziu muitas vistas estereoscópicas. Privilegiando o pôr do sol local, Guilherme procurou valorizar, além do reflexo das águas, a cadeia de morros que circundava a lagoa. Desse modo, através de tais imagens podemos ora visualizar o complexo de morros do Vidigal (Morro Dois Irmãos) em conjunto com a Pedra da Gávea, ora o Corcovado. Também foram encontradas imagens em que o oceano atlântico pode ser visto ao fundo, causando em quem as visualizavam a impressão de que mar e lagoa se confundiam.

Sem dúvida o conjunto de imagens descritas acima constitui as mais belas e complexas produzidas por nosso fotógrafo. Tais imagens traduzem não só o amor que Santos nutria por sua cidade natal, mas principalmente a sua adoração pelas coisas da natureza, como ratifica o trecho a seguir:

> ...Outras séries apresentando o explendor da Natureza em grandes quadros compostos com senso esthético, com observação artística que estasiam, que empolgam e que nunca cançaríamos de contemplar são photografias que provam como é impossível negar o extraordinário poder que tem a natureza, de impressionar e fazer vibrar a alma das creaturas com suas majestosas creações!
> Neste particular a nossa terra recebeu do CREADOR um dote precioso, o qual infelizmente em vez de ser transportando para chapas da photografia por meio de objectivas dos differentes apparelhos, tem o homem esbanjado e destruindo quasi inconscientemente sem considerar o grande mal que causa ao bem comum e sem reflectir no crime que pratica.[146]

Este trecho comprova ainda, que era na produção destas imagens que Guilherme mais se esmerava, buscando utilizar-se de seus conhecimentos técnicos e estéticos obtidos, muito provavelmente, através do fotoclubismo, pois é justamente em tais imagens que podemos identificar uma aproximação maior de seu trabalho com a estética pictorialista. Nelas o fotógrafo não hesitou

146 *Photo Revista do Brasil*, 1, Maio de 1925.

em utilizar-se de recursos para controlar as tonalidades e introduzir sombras e luzes. O banho de anilina colorida consistia na intervenção favorita de Guilherme que, segundo sua neta, utilizava os banhos verdes para as fotos de floresta e os vermelhos para aquelas em que queria destacar o sol.[147]

Img 26 – Reflexo do sol na baía de Guanabara, 1917

Img 27 – Guilherme dos Santos na Lagoa Rodrigo de Freitas

3.3.4 – *Eventos*

A primeira metade do século XX foi um período especial para a cidade do Rio de Janeiro, já que todos os esforços políticos direcionaram-se ao objetivo de fazer dela uma capital cosmopolita. A década de 1920 constituiu-se numa época de profundos debates sobre os rumos políticos e identitários do país e, não obstante, o ano de 1922 – tão presente no imaginário social dos brasileiros por conta da Semana de Arte Moderna – foi emblemático para capital federal, graças às comemorações do centenário da independência do Brasil, concretizadas na Exposição Universal de 1922.

Presidente do Brasil no período em questão (1919-1922), Epitácio Pessoa vislumbrou a oportunidade de reunir diferentes momentos e personagens da história nacional no dia 7 de setembro daquele ano, numa tentativa de rearticulação do binômio brasilidade e modernidade. Assim, com 2.500 metros de extensão e uma porta monumental situada na Avenida Rio Branco, a Exposição Universal de 1922 era a materialização de um projeto de governo e de nação. Nesse

147 Lília Maria Maya Monteiro. Depoimento da série *Projetos Especiais – Projeto Guilherme Santos*, Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, em 22 de janeiro de 1988. CD 748.

sentido, consistiu numa agenda de busca por novos parâmetros de desenvolvimento e de elaboração identitária num momento em que o trágico fim da Primeira Guerra Mundial impedia um pensamento otimista em relação ao "progresso", bem como, no plano nacional, as greves operárias e a crescente tensão entre governo e militares questionava a ordem republicana.[148] Os pavilhões da Exposição – que abrigariam as mostras dos principais produtos e atividades do Brasil e de 14 países estrangeiros – foram construídos em duas áreas contíguas, que se estenderiam do Palácio Monroe ao mercado da Praça XV, e se constituíram, em sua maior parte, por aterros provenientes do então recém-demolido Morro do Castelo. [149]

Entretanto, para além dos objetivos de reafirmação identitária no âmbito nacional, a exposição de 1922 tinha o intuito de divulgar o Brasil internacionalmente. Ao trazer para o país expositores estrangeiros das mais diversas nações, bem como as mais variadas autoridades internacionais, a realização da exposição afirmava para o mundo a capacidade do país em receber eventos de grande porte, além de propagandear sua modernidade e civilidade, atraindo para cá os olhares do resto do globo. Cumprindo uma função dupla, a feira atraía os olhares internacionais ao mesmo tempo em que enchia de orgulho os cidadãos brasileiros. Assim relata Carlos Kessel:

Img 28 – Exposição de 1922, Palácio das Diversões

Img 29 – Gago Coutinho, Mary Saião Pessoa e Sacadura Cabral

> A Exposição não teria somente o caráter de uma vitrine dupla, onde os visitantes do exterior conheceriam a riqueza e as potencialidades do

148 O'DONNELL, Julia. *A invenção de Copacabana: Culturas urbanas e estilos de vida no Rio de Janeiro (1890-1940)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013. P. 110.
149 KESSEL, Carlos. *A vitrine e o espelho: o Rio de Janeiro de Carlos Sampaio.* Rio de Janeiro: Secretaria das Culturas, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2001. P. 74.

> país e onde os brasileiros teriam a oportunidade de tomar contato com as maravilhas do estrangeiro; o espaço tomado ao mar e ao Castelo deveria ser também um espelho, onde a cidade e a nação pudessem buscar a imagem que verdadeiramente queriam e deveriam projetar, a imagem do progresso, da civilização, da higiene e da beleza.[150]

À famosa feira de amostras de 1922, Guilherme dos Santos dedicou cerca de 500 chapas de vidro. Além de registrar aspectos dos "deslumbrantes monumentos arquitetônicos" de seus diversos pavilhões, o fotógrafo amador ocupou-se também dos diversos acontecimentos em torno do evento, como a chegada das comitivas internacionais, as paradas militares de inauguração e encerramento e a recepção de Sacadura Cabral e Gago Coutinho pelo prefeito Epitácio Pessoa em 17 de junho de 1922.[151]

Antes mesmo da realização da Exposição Internacional de 1922, já sob a administração do Prefeito Carlos Sampaio, a cidade se preparava para ser anfitriã do rei Alberto e da rainha Elizabeth da Bélgica, no ano de 1920. Segundo Carlos Kessel, "foi uma série de acontecimentos dignos de nota e autoridades de diversos matizes esmeraram-se para oferecer ao casal a melhor impressão possível, organizando recepções, visitas, festas, almoços, passeios, excursões e jantares e cuidando de cada detalhe".[152] Guilherme dos Santos, nesse caso, ocupou-se não só do registro minucioso do evento, como fez questão de presentear o casal real com suas chapas de vidro estereoscópicas, do mesmo modo que o fez com o Príncipe de Gales em 1931 e com o presidente de Portugal, Antônio José de Almeida em 1922.[153]

Mas não só aos eventos internacionais Guilherme dos Santos dedicou seu tempo de lazer. No ano de 1924 foi intenso o esmero do fotógrafo ao jubileu sacerdotal do Cardeal Arcoverde, para o qual utilizou-se de mais de 120 chapas de vidro. Os eventos da Igreja Católica, não obstante, eram alvos corriqueiros de seu *hobby.* Além de missas ordinárias em que Guilherme procurou documentar principalmente os tipos sociais que delas participavam (imagem 30[*]), o fotógrafo

150 KESSEL, Carlos. *A vitrine e o espelho: o Rio de Janeiro de Carlos Sampaio.* Rio de Janeiro: Secretaria das Culturas, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2001. P. 74.

151 Em homenagem ao centenário da Independência do Brasil, os dois aviadores portugueses partem em uma ousada travessia aérea, entre Lisboa e o Rio de Janeiro, a primeira a atravessar o atlântico.

152 KESSEL. Op Cit. P. 65.

153 Lília Maria Maya Monteiro. Depoimento da série *Projetos Especiais – Projeto Guilherme Santos*, Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, em 22 de janeiro de 1988. CD 748.

* Na imagem 30 cabe uma observação sobre os tipos sociais que compõem a fotografia. Ao registrar a saída da missa das 11 horas da manhã da tradicional igreja de Nossa Senhora da Glória no Largo do Machado, Guilherme flagrou um hábito dominical compartilhado pelas abastadas famílias da zona sul da cidade. No caso da imagem em questão é a indumentária dos fiéis que denuncia a classe social daqueles que utilizavam as missas de domingo também como uma

dedicou-se ao registro minucioso da missa de inauguração do Cristo Redentor – realizada pelo Cardeal Sebastião Leme em 1931 – e do cortejo fúnebre para a trasladação do corpo do próprio Cardeal Arcoverde em abril de 1930 (imagem 31).

Portanto, apesar da predileção declarada pelos aspectos naturais, os aspectos sociais da cidade consistiram numa preocupação evidente de nosso fotógrafo. Segundo sua neta Lília, a prova disso era que seu avô fazia questão de registrar todas as visitas oficiais à cidade. Desse modo, foram muitos os eventos clicados por Guilherme dos Santos e seria impossível tratarmos de todos eles aqui. Creio, entretanto, que estes exemplos brevemente abordados nos mostram a importância que o fotógrafo atribuía tanto às formalidades e às tradições, quanto à aprovação internacional em relação ao nosso "processo civilizatório". Receber bem os visitantes estrangeiros e ao mesmo tempo mostrar-lhes o quanto podíamos ser civilizados, parece ser a questão *sine qua non* da sua fotografia.

Img. 30: Largo do Machado, saída da missa, 1917

Img 31.: Trasladação do corpo do Cardeal Arcoverde, 1930

3.3.5 – *Carnaval*

Dentre todos os eventos fotografados por Guilherme dos Santos, nenhum chegou perto do peso que o carnaval carioca ganhou em sua coleção. Como vimos no capítulo anterior, o fotógrafo produziu nada menos do que 850 chapas sobre o tema, o que equivale a mais de 4% do total de negativos da coleção MIS. É importante termos em mente, no entanto, quais "carnavais" foram valorizados por Guilherme e quais ele pouco registrou ou simplesmente deixou de registrar.

Apesar de não ser possível precisarmos as quantidades exatas de registros, é nitidamente predominante na série de fotos sobre o carnaval, o corso carnavalesco. Na coleção de ampliações,

oportunidade de interação social.

são cerca de 460 imagens num total de 480, o que equivale a 95% do total. Amplamente documentada por Guilherme, a brincadeira carnavalesca consistia no desfile de automóveis sem capota, enfeitados e repletos de foliões que transitavam por toda Avenida Rio Branco até a Avenida Beira Mar, como podemos ver na Imagem 32. Tratava-se, portanto, de uma manifestação naturalmente excludente, uma vez que só os que possuíam automóveis estavam aptos a participar ativamente da festa, restando aos foliões das classes populares somente o papel de espectadores.

Outra folia com significativa presença no trabalho de Guilherme dos Santos é o carnaval das Grandes Sociedades, que em quantidade de imagens na coleção de ampliações é superado apenas pelo corso carnavalesco. Assim, as três mais importantes agremiações carnavalescas deste tipo não passaram despercebidas pelas lentes de nosso fotógrafo. São elas: Tenentes do Diabo, Democráticos e Fenianos, que tiveram documentados seus imponentes préstitos repletos de luxuosos carros alegóricos e belas mulheres.[154]

Img 32: Carnaval de 1917, Préstito dos Democráticos

Img 33: Carnaval de 1912, Corso na Av. Rio Branco

Surgidas na segunda metade do século XIX, como a alternativa mais adequada à suposta selvageria e barbárie do tradicional entrudo, as Grandes Sociedades se julgavam uma decorrência quase que natural da civilização, ainda que, na prática, as coisas não tenham sido bem assim. Formadas basicamente por comerciantes, comendadores e negociantes, a maior parte de seus membros era também, muito por isso, constituída por imigrantes. Entretanto, ao longo do tempo, tais agremiações foram ampliando suas bases sociais de modo que passaram a incorporar também

154 Para mais informações sobre as agremiações citadas ver: CUNHA, Maria Clementina Pereira. *Ecos da Folia, uma história social do Carnaval carioca entre 1880 e 1920.* São Paulo: Companhia das Letras 2001.

alguns moços do comércio em suas atividades e tornando-se cada vez mais populares[155], ainda que nunca tenham perdido de vista o objetivo inicial de civilizar o carnaval da cidade.

Img 34: Carro "Frutas Nacionais" do Clube dos Democráticos, 1917

Já nos primeiros anos do século XX, contudo, o projeto de conquistar a hegemonia do carnaval carioca não teria sido tão bem sucedido. Agora, no entanto, a batalha era contra novos inimigos: os ranchos e os cordões, talvez mais perigosos que as antigas pilhérias carnavalescas. Embora as duas manifestações tivessem como referência o molde forjado pelas Grandes Sociedades, ambas colocavam em questão a sobrevivência desta no carnaval carioca. E, ainda que constituíssem formas muito diferentes de brincar, as duas manifestações possuíam em comum a origem social de seus componentes, recrutados nos morros, subúrbios e arrabaldes, ou entre as profissões braçais[156] – fato que incomodava sobremaneira os defensores do "carnaval civilizado".

Portanto, se levarmos em consideração a forma como encontrava-se socialmente dividido o carnaval carioca, fica mais fácil compreendermos a quase absoluta ausência de fotografias que retratam os ranchos e os cordões carnavalescos no trabalho de Guilherme dos Santos. Na coleção de ampliações, num universo de 480 imagens, existem somente 2 que registram o público que acompanhava o desfile de um rancho na Praça XI, e apenas uma que retrata o tradicional Cordão da Bola Preta, como podemos observar na próxima págin

155 CUNHA, Maria Clementina Pereira. *Ecos da Folia, uma história social do Carnaval carioca entre 1880 e 1920.* São Paulo: Companhia das Letras 2001. Pp. 87-115.
156 CUNHA, Maria Clementina Pereira. *Ecos da Folia, uma história social do Carnaval carioca entre 1880 e 1920.* São Paulo: Companhia das Letras 2001. P. 152.

Imagem 35: Cordão da Bola Preta – Carnaval de 1924

As imagens sobre o carnaval produzidas por Guilherme comprovam, desse modo, o quanto suas escolhas estavam previamente moldadas por suas origens sociais. Fotografar o luxuoso Carnaval do Corso e os imponentes préstitos das Grandes Sociedades parecia-lhe muito mais digno e atraente do que registrar a animação humilde e verdadeira – mas talvez selvagem demais para o seu gosto de classe –dos ranchos e cordões que a cada ano apareciam em maior número pelas ruas do Rio.

***

Assim como suas fotografias sobre o carnaval, as imagens das praias cariocas também denunciam o gosto de classe de Guilherme dos Santos. Ao negligenciar certos bairros e regiões do Rio e privilegiar outros, o fotógrafo demonstra que o nicho social com o qual se identificava e no qual estava inserido encontrava-se, não por acaso, nas áreas nobres da cidade. Não obstante, em todas as suas coleções são raras as imagens sobre o Rio de Janeiro que não tenham sido produzidas na região central ou na zona sul.

Embora tenha vivido a maior parte de sua vida no tradicional bairro da Tijuca e passado seus últimos anos na então bucólica Ilha do Governador, foram pouquíssimos os registros que o fotógrafo fez da região e mesmo de seus próprios bairros. Dentre as fotografias ampliadas encontramos um total de 17 imagens produzidas na zona norte. Destas, a maioria foi feita nos dois bairros onde morou o fotógrafo, sendo o bairro do Engenho Novo a única exceção. Cabe aqui ressaltarmos que o fato de Guilherme ter vivido em bairros da zona norte não o torna, de modo algum, excluído do circuito burguês. Apesar de ter começado a perder seus moradores para os

bairros da região atlântica a partir da década de 1920, a Tijuca era tradicionalmente conhecida por abrigar famílias abastadas, principalmente nas ruas Haddock Lobo, São Francisco Xavier e Conde de Bonfim, sendo esta última justamente o logradouro onde o fotógrafo passou maior parte de sua vida. Por outro lado, a Ilha do Governador teve seu processo de urbanização intensificado somente entre as décadas de 1960 e 1970, mas era nesse período considerado um bairro bucólico e sossegado, um verdadeiro refúgio para onde foram muitas famílias em busca de paz e tranquilidade, como foi o caso dos descendentes de Guilherme dos Santos.

Fato é que Guilherme pouco fotografou a região e os bairros em que viveu, muito provavelmente porque estes não fazem e nunca fizeram parte do circuito turístico internacional da cidade, sendo bairros essencialmente residenciais que, à época do fotógrafo, possuíam poucos atrativos para quem buscava diversão e novidades. Aos olhos de Guilherme, os hábitos, os moradores, a arquitetura e a paisagem da zona norte poderiam até parecer-lhe interessantes e dignos de fotografias, porém não era ali que a civilidade e a modernidade cariocas estavam representadas. Não por acaso, a atenção dada pelo poder público e pelos meios de comunicação sempre foi muito menor nessa região, fator que provavelmente influenciou o fotógrafo.

No mesmo sentido, a cobertura dos eventos oficiais, religiosos e internacionais comprovam o apego de Guilherme às formalidades e tradições, num comportamento típico de sua classe social. Assim, ainda que não fosse um simpatizante do regime republicano e nem mesmo um católico praticante[157], participar e registrar esses momentos representava para ele menos diversão do que uma obrigação moral e cívica. Do mesmo modo, documentar as belezas da cidade, fossem elas naturais ou artificiais, mostrava-se para o fotógrafo a sua mais importante missão enquanto cidadão brasileiro. Acima de suas preferências políticas estava o amor que ele nutria por seu país e, por isso, o dever de divulgar suas qualidades. Mostrar ao mundo que além da natureza esplendorosa, o Brasil possuía uma capital moderna, urbanizada e civilizada bem aos moldes europeus, mas que ao mesmo tempo constituía uma nação capaz de manter suas peculiaridades naturais e socioculturais, ou seja, capaz de diferenciar-se de maneira positiva das metrópoles do velho mundo.

Destarte, não devemos considerar contraditório que, enquanto praticante do fotoclubismo e adepto de alguns dos preceitos dos fotógrafos pictorialistas, Guilherme acreditasse no realismo fotográfico. Em sua obra as duas tendências podem ser identificadas conforme os temas retratados, sem que uma necessariamente anule a outra. Provar através da fotografia estereoscópica que o Rio de Janeiro era uma boa cidade para se viver, não significava para o fotógrafo abdicar das técnicas de

157 Segundo depoimento de Lilia Maria Maya Monteiro, Guilherme não era católico praticante, mas fez questão de ter todos os seus filhos e netos educados em colégios católicos.

expressão pessoal que evidenciavam a sua subjetividade.

Outras aparentes contradições podem ser constatadas na trajetória de Guilherme dos Santos e estas não se restringem às suas escolhas estéticas. A análise de sua produção fotográfica em conjunto com seus hábitos, gostos e origens, nos revela um homem, ao mesmo tempo, capaz de criticar e se encantar com o novo. Um homem que tem apego às tradições, mas que não hesita em divulgar o moderno. E por fim, um monarquista convicto que não se opõe a registrar as transformações engendradas pelo regime republicano, ainda que não abra mão da crítica.

Capítulo 4: *Um olhar sobre um Rio que não existe mais: As imagens de Guilherme dos Santos sobre o desmonte do Morro do Castelo.*

Aqui tudo parece que é ainda construção e já é ruína.
(Walter Benjamin)

No capítulo anterior, tratamos brevemente do peso que a década de 1920 teve na história do país, influenciando tanto transformações na esfera política quanto na cultural. A insatisfação com os rumos que o regime republicano seguia contribuiu para o surgimento de manifestações contrárias aos abusos do poder oligárquico materializado, principalmente, no movimento tenentista. Paralelamente, a nova geração intelectual e artística brasileira organizava-se para transformar os antigos conceitos do século XIX. Assim, eclode o movimento modernista num momento repleto de agitações políticas, sociais, econômicas e culturais, marcado pela realização da Semana de Arte Moderna de 1922.

Para a história do Rio de Janeiro essa foi também uma década de mudanças abruptas, principalmente urbanísticas. Na esteira das transformações urbanas iniciadas por Pereira Passos e seu Bota-Abaixo, o biênio entre 1920 e 1922 também foi marcado por reformas na cidade. Impulsionadas pela ousadia de Carlos Sampaio, indicado pelo presidente Epitácio Pessoa a substituir o então prefeito Sá Freire, as obras de remodelação urbana tiveram seu ápice na demolição do Morro do Castelo para a realização da Exposição Universal de 1922.

Foi em meio a muitos debates, críticas intensas e algum apoio da imprensa e dos círculos intelectuais da cidade que Sampaio conseguiu finalmente realizar seu objetivo maior de retirar do caminho da então capital federal o fétido morro, considerado o principal obstáculo ao desenvolvimento e modernização plena da metrópole. Processo doloroso para muitos cidadãos cariocas, esse episódio da história da cidade fora especialmente sofrido para Guilherme dos Santos. O Morro do Castelo, afinal, não era somente um acidente geográfico, um elemento natural da paisagem do Rio de Janeiro, mas também seu marco histórico, local escolhido por Mem de Sá e Estácio de Sá para abrigar o primeiro núcleo urbano da cidade, em 1567, dois anos após sua fundação. Consequentemente, o local carregava consigo uma poderosa carga simbólica que jamais poderia ter sido destruída. Consciente de que um símbolo tão estimado da cidade estava prestes a desaparecer, Guilherme tratou, portanto, de registrar em chapas estereoscópicas os últimos momentos do morro, produzindo uma série belíssima de mais de 500 imagens sobre o tema.

Este capítulo tem por objetivo, portanto, analisar algumas das fotografias de Guilherme dos

Santos sobre os momentos derradeiros deste morro que era considerado o coração da cidade. Nesse sentido, busco aqui inserir o leitor nas discussões sobre a necessidade ou não da demolição, bem como procuro apresentar o imaginário que foi se construindo sobre a cidade com o advento das reformas urbanísticas[158]. Abordo também o papel da literatura do período que, em conjunto com as mídias impressas e com a fotografia, atuou fortemente nos discursos pró e contra as reformas, procurando sempre inserir a posição de Guilherme nesta polêmica, a fim de apontar o quanto estas ideias influenciaram ou apenas corroboraram com sua produção fotográfica.

4.1 – *O Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XX e o imaginário sobre uma cidade em transformação.*

No início do século XX a cidade do Rio de Janeiro é, indiscutivelmente, o centro de todas as questões que dizem respeito ao Brasil. Segundo Antonio Edmilson Rodrigues, por ser o lugar da vida política, o Rio é uma cidade continuamente afetada por qualquer tipo de pressão sobre o Estado, beneficiando-se disso para ampliar sua dimensão cosmopolita e moderna. Assim, é neste século que a então cidade-capital irá se definir institucional e culturalmente, delineando sua vocação de "grande capital europeia" através da organização de sua estrutura urbana.

Nesse sentido, as reformas iniciadas pelo prefeito Pereira Passos teriam a função de atualizar uma determinada inserção nacional, bem como a ideia do futuro da nação através do futuro da cidade. Elas traduzem a recriação, a ampliação, e a construção de novos espaços, de modo a gerar trabalho, aumentar a riqueza, e eliminar a pobreza. Por isso, defender as reformas e o progresso do Brasil significa participar politicamente da cidade. "Esse é o único espaço de participação possível e por onde a cidadania é outorgada".[159]

Para Rodrigues, o perfil da cidade realmente se modifica com as obras de Passos. No entanto, a realização estava incompleta, pois "ainda restaram, na cidade embelezada, dispostos estrategicamente, canteiros de obras e máquinas, mascates e vendedores de perus, negras quitandeiras e vendedores de miúdos e, finalmente, os quiosques."[160] O autor chama a atenção do

158 Aqui utilizo o conceito de imaginário sobre as cidades desenvolvido por Sandra Jatahy Pesavento na obra *O imaginário da Cidade: Visões Literárias do Urbano: Paris - Rio de Janeiro - Porto Alegre.* Porto Alegre. Ed. UFRGS, 1999.

159 RODRIGUES, Antonio Edmilson Martins. *História da urbanização no Rio de Janeiro. A cidade: capital do século XX no Brasil.*IN: CARNEIRO, Sandra de Sá & SANT'ANNA, Maria Josefina Gabriel (Org.). *Cidade: Olhares e Trajetórias.* Rio de Janeiro: Garamond, 2009. P. 105.

160 RODRIGUES, Antonio Edmilson Martins. *História da urbanização no Rio de Janeiro. A cidade: capital do século XX no Brasil.*IN: CARNEIRO, Sandra de Sá & SANT'ANNA, Maria Josefina Gabriel (Org.). *Cidade: Olhares e Trajetórias.* Rio de Janeiro: Garamond, 2009. P. 115.

leitor para o fato de que, apesar dos esforços para retirar da cidade os traços de seu passado escravista, as doenças e os sinais da miséria, a "nação subterrânea" se mantém ao lado do requinte do homem moderno.

Como nos revela João do Rio em *A alma encantadora das Ruas*[161], os "fumadores de ópio", "os presepes", "os vendedores de santinhos", "os trapeiros", permanecem como personagens de um mundo desconhecido e encoberto, contraste com a modernidade que ganha efetivamente o espaço urbano. As contradições continuam latentes e a civilidade do centro acentua-se com a miséria da periferia. Assim, se o Rio de Janeiro é uma grande metrópole, renovada socialmente e avançada na sua arquitetura , o seu futuro não está assegurado.

> O cosmopolitismo, sem tradição, exclui da modernidade não os homens, mas as formas de transformá-los, ao mesmo tempo em que acentua a dependência externa inviabilizando a formação de um mercado interno.
>
> As imagens da cidade são confusas, cheias de névoas; cabe a nós tentar dissipá-las e procurar entender o imaginário da construção da cidade do Rio de Janeiro.
>
> O resultado é o artificialismo da construção e o crescimento de um espaço onde esses movimentos contraditórios explodirão de forma controlada: o mundanismo da cidade e sua expressão literária e cultural.[162]

É justamente através da expressão literária e cultural da cidade, que Sandra Jatahy Pesavento[163] vai procurar entender o exemplo carioca como um caso especial para que se apreciem certas peculiaridades que marcarão as representações do urbano produzidas no país. Para defender seu ponto de vista, a autora se utiliza da metáfora do "efeito do espelho" que explicaria a inversão do real, dos códigos e dos significados da cidade pelos seus cidadãos, possibilitando a existência de um mundo no qual se tomava a aparência pela essência. A especificidade das condições de realização do capitalismo no Brasil dá margem a um contexto em que a representação assumiria preeminência sobre o real. Assim, o peso do simbólico sobrepõe-se à realidade, mesmo que as

161 RIO, João do. *A alma encantadora das ruas: crônicas/João do Rio; organização Raúl Antelo.* - São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

162 RODRIGUES. Op. Cit. P. 105. P. 116.

163 PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O imaginário da Cidade : Visões Literárias do Urbano: Paris-Rio de Janeiro-Porto Alegre.* Porto Alegre. Ed. UFRGS, 1999.

condições concretas neguem os discursos e as imagens que se produzem sobre ela.

> Um detalhe da transformação urbana iria projetar no espelho a cidade moderna desejada, e esta operaria como emblema da nação. Da cidade maravilhosa, a força de representação tornaria real um país das maravilhas.[164]

Entendendo que a literatura tem um papel importante na especificidade histórica brasileira, Pesavento identifica nas obras literárias do período das reformas urbanísticas, tanto a resposta quanto a introdução de um imaginário social urbano. Esse imaginário vai ao encontro das sensibilidades da época ao mesmo tempo em que antecipa e induz formas de ver e pensar a realidade. A autora defende ainda que a imagem do espelho, apesar de ser sempre uma ilusão, não é necessariamente mentirosa. "Como representação, a identidade é sempre uma versão sobre o real, que resultou de opções e escolhas".

Do mesmo modo, a fotografia também vai ganhando espaço enquanto um meio de registro e expressão da sociedade carioca. Desde o início do século XX, ela encontrava-se incorporada às edições dos jornais e revistas brasileiros de grande circulação, sempre associada à verdade da reprodução dos fatos. Destarte, é principalmente através de suas ilustrações e fotografias que – aliadas às crônicas, aos poemas, aos comentários e às notícias –as revistas ilustradas do início do período vão tomando força na captação e na divulgação do moderno.

Nesse sentido, a identidade sobre a cidade tende a apoiar-se em marcos de referência precisos, visuais e sensíveis, que se por um lado compõem a unicidade do padrão identitário, por outro estabelecem a diferença em face de outros centros urbanos. Cabe ao escritor e ao fotógrafo – espectadores privilegiados da urbe – unirem as duas partes do espelho, ou seja, a aparência e a essência, o ser e o seu duplo. "Traduzir uma visão literária do urbano que dê conta do mito parisiense e de sua ressemantização nacional é o caminho que incide sobre uma das tensões permanentes da identidade brasileira: como ser, ao mesmo tempo, original e também tributário da cultura universal."[165]

Assim, a crônica vai se impor e se expandir como o gênero literário de registro e expressão da cidade em transformação, traduzindo uma representação do urbano que tanto revela a sedução de Paris, quanto realiza uma leitura "nacional" metaforizada do processo em curso.

164 PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O imaginário da Cidade: Visões Literárias do Urbano: Paris-Rio de Janeiro-Porto Alegre.* Porto Alegre. Ed. UFRGS, 1999. P. 160.
165 Ibidem. P. 163.

> O desenvolvimento dos meios de comunicação e a velocidade da notícia imprimiram à vida urbana um padrão de consumo rápido das informações. Como mercadoria, a crônica veiculada pelo jornal ou pela revista não é feita para durar. Redigida para informar, chamar a atenção para detalhes da cotidianidade ou grandes eventos, a crônica aspira ser comentada, mas não tem a força de permanência de um romance ou conto. Entretanto, para os fins a que nos propomos, esse gênero "mais ligeiro" tira de sua "leveza de ser" a própria força. Registrando o detalhe e captando os valores de uma época, a leitura da crônica é, para o historiador, uma das formas pelas quais ele pode atingir por outros meios que não os tradicionais, a representação do passado. E, por irônicos caminhos dá "permanência" àquilo que seria um produto "descartável".[166]

Vale salientar, nesse sentido, o papel fundamental da literatura e da fotografia como instrumentos de construção de um imaginário positivo sobre a cidade do Rio de Janeiro do período das reformas. Ainda assim, há de se considerar que, mesmo que a tendência geral nas crônicas e nas imagens de jornais e revistas fosse de exacerbação do viés modernizador, as percepções sobre a inevitabilidade do progresso não eram, obviamente, unânimes.

Pesavento nos chama a atenção para a existência de duas posturas opostas, mas não necessariamente excludentes acerca de tal polêmica. Para a autora, o efeito "bomba" do Bota-Abaixo veio exacerbar, no contexto nacional, a ambígua relação entre progresso e tradição.

> O progresso – e com ele a transformação urbana – é entendido como inexorável, ao passo que o conceito de tradição se relaciona como um alerta à consciência nacional para a preservação dos monumentos do passado, da memória e do patrimônio cultural da cidade. Todavia essas posturas não se apresentavam como excludentes, mas sim, de forma combinada, no binômio conservação-mudança.[167]

166 PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O imaginário da Cidade: Visões Literárias do Urbano: Paris-Rio de Janeiro-Porto Alegre.* Porto Alegre. Ed. UFRGS, 1999.p.181
167 PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O imaginário da Cidade: Visões Literárias do Urbano: Paris-Rio de Janeiro-Porto Alegre.* Porto Alegre. Ed. UFRGS, 1999. p.181.

No caso brasileiro, Olavo Bilac e Lima Barreto representam muito bem este binômio. O primeiro em constantes apologias ao novo Rio, e o segundo em lamentos pela perda das tradições e denúncias das injustiças cometidas pelos administradores da cidade.

Num sentido oposto, em *A alma encantadora das ruas*[168], João do Rio (1881-1921) relembra o Rio de Janeiro de 1905 de Pereira Passos e Oswaldo Cruz, e tematiza os problemas da subjetividade individual que enfrenta o ritmo da metrópole moderna, ao mesmo tempo sedutora e ameaçadora. O progresso em João do Rio é uma utopia ambígua. Os modelos que ele elege para legitimar sua criação detêm-se sobre os aspectos ameaçadores e inquietantes da vida urbana e das multidões.[169] É esta a proposta que faz do cronista da alta sociedade também um observador da miséria urbana. Identificando-se como *flâneur*[170], encarava como objetivo solucionar o dilema do indivíduo.

No Rio de Janeiro do início do século XX uma cidade se transformava ou se dissolvia fisicamente nas reformas urbanas, ao mesmo tempo em que o progresso técnico gerava novas formas de percepção, desarraigando o indivíduo de sua realidade. Mutações que contribuíam para que os indivíduos vivessem uma experiência cotidiana de estranhamento. Nesse sentido, costumes e tradições iam sendo soterrados e substituídos por modas e novidades que logo se tornariam obsoletas. Ao relatar as tradições que resistiam às mudanças e registrar modas e hábitos que figuravam como a última novidade, João do Rio buscou narrar a cidade e seus personagens através de referenciais de leitura que logo se perderiam nas transformações geradas pelo progresso.

Segundo Pesavento, apesar de aparentemente se mostrar sem restrições ao progresso, João do Rio não deixa de, em outros momentos, tecer considerações mais profundas com relação à dialética da mudança e da permanência, ou da problemática das tradições face às transformações:

> A mudança! Nada mais inquietante do que a mudança – porque leva a gente amarrada a essa esperança, essa tortura vaga que é a saudade. […] Que nos resta mais do velho Rio antigo, tão curioso e tão característico? Uma cidade moderna é como todas as cidades modernas. O progresso, a higiene, o confortável, revelam almas, gostos, costumes, a civilização é a igualdade num certo posto, que de

168 João do Rio. *A alma encantadora das ruas: crônicas/ João do Rio;* organização Raúl Antelo. - São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
169 PESAVENTO. Op. Cit. Pp. 53-55.
170 Em *Charles Boudelaire, um lírico no auge do capitalismo,* o teórico alemão Walter Benjamin, traz ao leitor a figura do *flâneur* enquanto personagem urbano da Paris do século XIX. Tal figura identifica a prática de flanar anonimamente pelas ruas, em meio à multidão, observando minuciosamente a tudo e a todos nos mínimos detalhes. Descreve as cidades, as ruas e os becos, recriminando o privado e tomando a rua como seu lar.

> comum acordo se julga admirável, e, assim como as damas ocidentais usam os mesmo chapéus, os mesmos tecidos, o mesmo andar, assim como dois homens bem vestidos hão de fatalmente ter o mesmo feitio de gola do casaco e do chapéu, todas as cidades modernas têm avenidas largas, *squares*, mercados e palácios de ferro, vidro e cerâmica.[171]

Por outro lado, a fotografia do início do século XX também servirá como meio de guardar o passado. Crítico ferrenho da fotografia, o romancista francês Charles Baudelaire reconhecera, no entanto, ser ela capaz de salvar "do esquecimento as ruínas decadentes, os livros, as estampas e os manuscritos que o tempo devora".[172] Não por acaso, as revistas ilustradas também apresentavam imagens sobre o desaparecimento de um "velho" Rio para que outro tomasse seu lugar, tornando o "velho" presente nas narrativas do moderno. Eram imagens que encarnavam um tempo que convivia com algo que se perdia. A produção fotográfica, desse modo, transformava-se em discurso conservacionista e exibia um passado em luta com o presente.[173]

Assim, cabia aos fotógrafos a criação de novas paisagens sobre a cidade, ao mesmo tempo em que registravam aquelas que desapareciam. Desse modo, proporcionavam comparações entre a capital velha, obsoleta, estagnada e anti-higiênica, com a capital nova, símbolo da modernidade, do progresso e da beleza, de modo a justificar as obras e as demolições.

Nesse movimento de fixar o "velho" em oposição ao "novo", o fotógrafo ia se transformando em arqueólogo, cuja missão oficial era apresentar o magnífico da expansão demográfica e econômica, além dos novos valores urbanos. Não obstante, ele acabava por imortalizar a solidez do passado através do uso da estética pitoresca. Tal estética teria se adequado tanto a uma representação do bucolismo e da aprazibilidade das novas áreas urbanas, quanto a uma forma de descrição das áreas empobrecidas e marginais, ou da "dilapidação" do "obsoleto" e de uma paisagem do espaço urbano em ruínas.[174]

As imagens pitorescas do "Rio Antigo" publicadas nas folhas e revistas serviam, assim, de alento aos leitores que clamavam, através de cartas e artigos, pela documentação fotográfica dos monumentos da cidade que não tardariam em desaparecer. Desse modo, a cidade recém-construída

171 João do Rio. *Cinematógrapho (crônicas cariocas).* Porto: Chardron, 1909. p.225. IN: PESAVENTO, P. 194.
172 BAUDELAIRE, Charles. *Le public moderne et la fotografia.* Em *Salon de 1859.* IN: DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios.* Campinas, SP: Papirus, 2012. p.30.
173 OLIVEIRA, Cláudia de, VELLOSO, Monica & LINS, Vera. *O Moderno em revistas: Representações do Rio de Janeiro de 1890 a 1930.* p. 233.
174 OLIVEIRA, Cláudia de, VELLOSO, Monica & LINS, Vera. *O Moderno em revistas: Representações do Rio de Janeiro de 1890 a 1930.* p.237.

acabava despertando nos cronistas e nos fotógrafos uma resposta alegórica e melancólica.

> A construção da cidade moderna ia sendo representada tanto na sua decomposição quanto no erigir de novos projetos. Estas imagens nos mostram ainda que mesmo de modo paradoxal, a modernidade no Rio de Janeiro sustentou-se sob as formas do seu passado.[175]

Nesse sentido, ainda que os reformadores urbanos procurassem, justamente através da fotografia, se distanciar da paisagem em ruínas da cidade, o rompimento com o passado, por mais desejado que fosse, jamais seria definitivo e total. As fotografias do "velho" Rio colocavam em evidência, além do confronto entre o arcaico e o moderno, a curiosa justaposição entre marcos do passado e do presente.

Era neste embate entre passado e presente, arcaico e moderno, que Guilherme dos Santos estava inserido. Embora fosse um amador sem compromissos trabalhistas com veículos midiáticos, Guilherme fotografava a cidade como os profissionais das revistas ilustradas: criava novas paisagens sobre a cidade, ao mesmo tempo em que registrava aquelas que desapareciam. Ao contrário destes profissionais, no entanto, as comparações que suas fotografias proporcionavam não eram entre a velha capital, obsoleta e anti-higiênica com a nova capital, símbolo da modernidade e do progresso. Ainda que seu objetivo maior fosse divulgar o Brasil como uma nação do progresso, o tom de suas fotografias era muito mais melancólico e saudosista.

Nesse sentido, não podemos afirmar que Guilherme era um mero opositor da modernidade e do progresso. Sua produção fotográfica mostra que ele orgulhava-se, e muito, de alguns aspectos da modernização da cidade. Poderíamos até mesmo acreditar que o comerciante era favorável à demolição do Morro do Castelo e de outras reformas urbanísticas, caso olhássemos suas vistas estereoscópicas sem conhecer sua posição ideológica. O que uma investigação mais profunda sobre as opiniões de Guilherme nos revela, no entanto, é que ele considerava excessivo o preço a se pagar pelo progresso. De maneira alguma o fotógrafo pode ser considerado um homem retrógrado e avesso às mudanças, mas sim alguém que se importava com o patrimônio histórico de sua cidade e de seu país e, até mesmo com o bem-estar das classes menos favorecidas.

Nem tanto a Olavo Bilac nem tanto a Lima Barreto. Mal comparando, é possível aproximarmos a posição de nosso fotógrafo à de João do Rio, num misto de entusiasmo pelo que era novo e saudosismo pelo que se perdia. As imagens dos últimos momentos do Morro do Castelo

175 Ibidem. p. 246.

que veremos ao longo deste capítulo nos ajudam a perceber esta ambiguidade.

4.2 – *O Morro não tem vez... A gestão Carlos Sampaio e o fim do Morro do Castelo.*

Às vésperas do centenário da independência do Brasil, já entre finais da década de 1910 e início da década de 1920, a ideia de uma capital embelezada "com vernizes de metrópole europeia"[176] era ainda a concepção dominante entre as principais figuras políticas do país. A necessidade de melhoramentos na cidade que seria palco de uma exposição universal era consenso, uma vez que o olhar do mundo inteiro estaria voltado para o Distrito Federal.

A Exposição Universal de 1922, por sua vez, era o pretexto que as autoridades precisavam para dar início às bruscas reformas a que a cidade se submeteria a partir de 1920. Assim, a comemoração do centenário da independência possibilitou a construção de um contexto social capaz de justificar o tão adiado arrasamento do Morro do Castelo. E foi na gestão Carlos Sampaio que esse fato se tornou possível.

Nomeado em 8 de junho de 1920 por Epitácio Pessoa para ocupar a prefeitura do Distrito Federal, o engenheiro, professor e empresário Carlos César de Oliveira Sampaio recebeu a incumbência de preparar a cidade para as festividades que se realizariam em 1922. Diferentemente de seu antecessor, Milcíades Sá Freire, Sampaio estava disposto a sanear e embelezar a cidade, a despeito do endividamento da prefeitura e do benefício exclusivo às elites da cidade. Desse modo, com o apoio das elites citadinas e nacionais, o engenheiro procurou articular o embelezamento com a reorganização da cidade. E, se politicamente era em nome do embelezamento que o prefeito procurou construir suas alianças nas esferas municipal e federal, administrativamente tratou de articular lucratividade com racionalização na alocação dos recursos públicos, obtendo forte apoio dos setores do mercado imobiliário.[177]

Carlos Kessel[178] destaca em sua obra sobre o polêmico prefeito que este considerava o saneamento da cidade a sua mais importante e difícil missão. Para Sampaio, nenhum problema merecia mais urgente solução do governo do que o referente aos esgotos do Rio de Janeiro, de modo que, em sua concepção, o calor e a umidade eram os maiores responsáveis pela "fermentação que é como se sabe, o processo de decomposição que precede a putrefação que concorrem para a

176 NEVES, Margarida da S. *As vitrines do progresso.* Rio de Janeiro: PUC, 1986. P.51
177 SILVA, Lúcia. *História do Urbanismo no Rio de Janeiro – Administração Municipal, Engenharia e Arquitetura dos anos 1920 à Ditadura Vargas.* Rio de Janeiro, E-papers Serviços Editoriais, 2003.
178 KESSEL, Carlos. *A vitrine e o espelho: o Rio de Janeiro de Carlos Sampaio.* Rio de Janeiro: Secretaria das Culturas, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2001.

inabalável pujança da beleza natural"[179], contribuindo, portanto, para as más condições sanitárias da capital federal. Desse modo, "ventilar a cidade e evitar a origem dos miasmas ou emanações"[180] era, segundo Sampaio, a melhor maneira de curar a cidade. Por isso, ele defende o estabelecimento de regras para as habitações, uma legislação sobre a largura das ruas e, finalmente, o arrasamento dos morros do Senado, Santo Antônio e Castelo.

Juntamente com as cirurgias mais radicais na forma da cidade, outras obras de peso vão se realizando. Assim, a cidade foi tomada por um conjunto de obras que atingiu desde Santa Cruz, Benfica e Jacarepaguá, passando pelo Méier, até a Lagoa, Copacabana, Ipanema e Leblon.[181]É o caso da pavimentação da Avenida Delfim Moreira, da perfuração do túnel João Ricardo e da reconstrução completa da Avenida Niemeyer. No entanto, desse conjunto de obras, o arrasamento do Morro do Castelo foi, não por acaso, o que mais mobilizou a opinião pública, os engenheiros, arquitetos e a prefeitura. Na esteira de sua demolição vinha o lançamento das terras provenientes do desmonte num aterro que se estenderia da ponta do Russel à ponta do Calabouço e do prolongamento da Avenida Beira Mar até Botafogo.

O arrasamento do Castelo serviu de elemento aglutinador de forças políticas, locais e municipais, uma vez que algumas alianças foram construídas a partir do apoio ou não ao prefeito. De um lado, estava a concepção que via o meio como agente modificador e potencializador de uma nova ordem, instaurador de novas relações sociais e que tinha como pressuposto a retirada do elemento obstáculo do projeto civilizador. Para este grupo, o morro representava a negação da possibilidade da organização funcional do espaço, não só por suas características naturais, mas porque também expunha a mistura de usos e de classes no mesmo território. Por outro lado, havia a ideia de que o morro podia ser apenas urbanizado e não necessariamente demolido, na defesa de que a regeneração teria menor custo do que a demolição. Estes eram os chamados "tradicionais", que tinham o apoio de alguns engenheiros, como no caso de Vieira Souto. Entretanto, como já dissemos, uma coisa era consenso entre esses dois grupos: a necessidade de saneamento da cidade.

Já sabemos que dos dois grupos antagônicos, ganhou a briga aquele liderado por Carlos Sampaio, que relacionou o arrasamento do Morro ao ingresso do país na modernidade. E modernidade naquele momento, segundo Lúcia Silva[182], significava deixar de ser sinônimo de

179 SAMPAIO, Carlos. *Os esgotos do Rio de Janeiro*.Lisboa, Typographia "A Editora", 1909. p. 3. IN: KESSEL, Carlos. *A vitrine e o espelho: o Rio de Janeiro de Carlos Sampaio.* Rio de Janeiro: Secretaria das Culturas, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2001.
180 Ibidem.
181 SILVA, Lúcia. *História do Urbanismo no Rio de Janeiro – Administração Municipal, Engenharia e Arquitetura dos anos 1920 à Ditadura Vargas.* Rio de Janeiro, E-papers Serviços Editoriais, 2003. P. 45.
182 Ibidem.

natureza pródiga e exuberante, isto é, riqueza natural. Ser moderno significava submeter essa natureza à ordem do trabalho e da cultura. Não obstante, a Exposição Universal de 1922, que se realizaria graças à demolição do morro, tinha como função mostrar que era o produto do trabalho que garantiria a riqueza e o progresso das nações, de modo que o olhar sobre o país deixasse de ser feito exclusivamente sob a ótica da exuberância e do exotismo da natureza.

Segundo Kessel, diante dos ataques, Sampaio se defendeu de duas maneiras: estabelecendo a primazia da higiene na hierarquia das prioridades e apelando para o mesmo passado invocado por seus opositores. Na tentativa de desalojá-los da cômoda posição de guardiões das antigas tradições, o prefeito reexaminou-as e reinventou-as ao seu gosto, constatando que a urbe foi conquistada através de sucessivos aterros e desmontes à topografia original.

Em 20 de novembro de 1920 inicia-se a grande obra com a qual Sampaio sonhava desde 1891, "Com a instalação, na encosta onde hoje está a rua México, de uma prosaica máquina escavadora que havia sido usada na demolição do morro do Senado"[183]. Ao longo do processo, foram conseguidas as licenças necessárias dos Ministérios da Marinha, Viação e Fazenda; depois, o prefeito decidiu-se a "procurar em pessoa o Cardeal Arcoverde com o fim de obter a permissão para demolir as igrejas situadas sobre o morro histórico" . Resolvidas as questões burocráticas, restava decidir o que fazer dos habitantes do local, que agora abrigava uma população pobre, que fugia dos caros aluguéis do centro. Depois da desapropriação e da demolição das velhas casas e dos cortiços do morro, decidiu-se por construir casas para os desalojados na Tijuca e na Glória, além de indenizá-los. Mas estes eram considerados problemas menores para o prefeito que precisava de mais recursos para substituir a velha escavadeira por uma técnica mais rápida e eficiente. Assim, não faltaram interessados em financiar o empreendimento, mas o ritmo com que passaram a se desenvolver as obras era ainda considerado muito lento por Sampaio. A solução encontrada foi um sistema de mangueiras hidráulicas que trouxe maior velocidade e a diminuição do custo do transporte por terra, atendendo aos preceitos de economia e rapidez priorizados pelo prefeito.

Apesar das duras críticas – até mesmo de seus pares engenheiros – e da crescente necessidade de empréstimos, Carlos Sampaio segue com a empreitada que só terá fim no governo de Henrique Dodsworth (1937-1945). Seu mandato findaria a 15 de novembro de 1922 e nos dois últimos meses, se aceleraria ainda mais o ritmo da demolição do Castelo. Uma última controvérsia, porém, ainda mobilizava a cidade: a questão da destruição do hospital S. Zacarias e da igreja dos

183 KESSEL, Carlos. *A vitrine e o espelho: o Rio de Janeiro de Carlos Sampaio.* Rio de Janeiro: Secretaria das Culturas, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2001. p. 71.

Jesuítas, localizadas na parte do morro que ainda sobrevivia. As tentativas de evitar o desaparecimento dos edifícios, no entanto, foram frustradas pelo prefeito que se recusou a adiar a sua destruição.

4.3 – *As visões em torno da demolição: Imprensa, intelectuais e fotografia.*

Em meio às polêmicas, aos debates, e às críticas, a revista *Careta* posicionava-se explicitamente a favor do Governo Carlos Sampaio. "O Sr. Prefeito, mandando desinfetar certas partes da cidade, não só demonstra ser um cavaleiro asseado, mas também está animado de uma genial inspiração estética." Aos que lamentavam o fim do marco de fundação da cidade, a revista respondia que a herança a ser desfigurada não era nossa, mas sim "a fisionomia que o europeu nos emprestou para fingirmos que tínhamos artes"[184]. Do mesmo modo, a revista *O Malho* festejou a substituição de Sá Freire por Sampaio em 1920, como podemos constatar no trecho a seguir:

> Já está se fazendo sentir a ação do novo prefeito... rendamos graças ao altíssimo, por nos ter dado para substituto de uma lesma um homem de nervos, competente e progressista... O Sr. Sá Freire, com o vício da economia, ficou malquerido. E ele partiu, graças a Deus. Veio o Sr. Carlos Sampaio. Veio com ele a ansiedade. Que fará? Que demolições ordenará? Que edificações planejará? Quantas avenidas novas serão abertas? De que modo realizará as festas do Centenário?[185]

A ideia que defendia a urgência do embelezamento e saneamento da cidade era hegemônica na imprensa diária e nas revistas ilustradas. Demolir, rasgar avenidas e embelezar o distrito federal para a visita dos reis belgas e para as comemorações do centenário da independência eram ações tão defendidas quanto o nome de Carlos Sampaio. Colocando-se num tom acima da imprensa diária, as revistas tinham seus olhos postos no estilo e na estética da *belle époque*, finalmente cristalizada como ambiente urbano no espaço resultante das reformas de Passos. Por outro lado os jornais tinham suas páginas coalhadas dos pitorescos e virulentos apelidos e das lealdades partidárias declaradas. Assim, nas revistas estava representado o Rio luxuoso da Avenida Central que, segundo Kessel:

184 *Careta*, 31 de julho de 1920.
185 *O Malho*, 26 de julho de 1920.

> vivia também nas vinhetas elaboradas que cercavam as fotografias de recepções, casamentos, piqueniques, corsos e banhos de mar; nas notas elegantemente buriladas pelos colunistas com nomes afrancesados, em cujos relatos e comentários percebe-se a surpresa e a indignação que provocava a percepção de que as reformas de Passos não haviam transformado a cidade de forma definitiva e que ainda subsistiam, enquistados em alguns *quartiers* e em seus moradores, os resquícios da odiada capital dos vice-reis. E mais: surgiam, surpreendentemente, novos perigos representados pela irrupção dos movimentos proletários, cuja franja radical a Careta chamava de "anarquismo dinamiteiro" ; pela febre do cinema, que arrastava o público em busca dos primeiros beijos mudos e ameaçava a moral das famílias; enfim, pelas multidões que passavam a desfrutar os espaços de convívio abertos pelo Bota - Abaixo para as elites e que não conheciam, ou se recusavam a aceitar, as convenções de comportamento que estavam implícitas nas intenções de seus idealizadores.[186]

Segundo Kessel, com exceção notável do *Jornal do Brasil*, o que podemos encontrar na imprensa do período é uma orientação editorial favorável aos ideais de progresso e civilização encadernados por Sampaio. Ainda assim, a disposição da imprensa em relação ao prefeito dependia de diversas variáveis nem sempre sendo possível prever as posições que os órgãos tomariam diante da administração municipal somente através da orientação partidária e ideológica de seus controladores e colunistas.

De todo modo, a oposição que havia nos periódicos era, na maioria das vezes, feita por críticos de ocasião que, na medida em que ficavam mais claros os mecanismos que seriam empregados para que fosse concretizado o programa de remodelação urbana de Sampaio, seriam os responsáveis pelas primeiras estocadas e questionamentos em relação à opção de endividamento externo que ameaçava comprometer os recursos da municipalidade. Assim, publicações como o próprio *O Mallho* e *Fon-fon,* criticavam os altos valores dos empréstimos feitos pelo prefeito bem como a tecnologia ultrapassada que tornava lento o ritmo das obras. Outros ainda ocupavam-se em

186 KESSEL, Carlos. *A vitrine e o espelho: o Rio de Janeiro de Carlos Sampaio.* Rio de Janeiro: Secretaria das Culturas, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2001. P. 107.

denunciar as irregularidades administrativas da prefeitura. Entretanto, o grosso da oposição ao prefeito não questionava o ideário de progresso que embasava o seu programa de remodelação da cidade, e muito menos a destinação dos recursos, mas sim os mecanismos financeiros utilizados para a consecução de seus objetivos. E, à medida que se aproximava o final do mandato, surgia o fantasma de um débito imenso, impagável, a assombrar o seu sucessor e a comprometer a sua administração. [187]

Na linha de frente da oposição ao governo Sampaio estava o jornalista e escritor Lima Barreto. Defensor pioneiro da preservação do patrimônio histórico e cultural, Lima destacou-se como crítico severo da destruição do Convento da Ajuda e destacou em crônicas a história dos subterrâneos do Morro do Castelo.[188] Entretanto, para além de sua preocupação com o fim do símbolo da fundação da cidade, o escritor foi um dos poucos que demonstrou temer pelo destino dos habitantes locais, sendo uma voz destoante do coro que aplaudia as obras. Desse modo Barreto "bateu-se contra a corrente, argumentando com a escassez de residências que seria engrossada pelos ex-moradores, a desfiguração da paisagem, os gastos excessivos em detrimento de outras prioridades e a perda de uma referência primordial para a memória histórica da cidade." [189]

> O senhor doutor Carlos Sampaio é um excelente prefeito, melhor do que ele só o Senhor de Frontin... Para mim, Sua Excelência é um grande prefeito, não há dúvida alguma; mas de uma cidade de Zambézia ou da Cochinchina.
>
> Vê-se bem que a principal preocupação do atual governador do Rio de Janeiro é dividi-lo em duas partes: uma será a européia e a outra, a indígena.
>
> Municipalidades de todo o mundo constroem casas populares; a nossa, construindo hotéis chics, espera que, à vista do exemplo, os habitantes da Favela e do Salgueiro modifiquem o estilo das suas barracas. Pode ser...
>
> O Senhor Sampaio também tem se preocupado muito com o plano de viação geral da cidade. Quem quiser, pode ir comodamente de

187 KESSEL, Carlos. *A vitrine e o espelho: o Rio de Janeiro de Carlos Sampaio.* Rio de Janeiro: Secretaria das Culturas, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2001. P. 138

188 Série de matérias publicadas no jornal Correio da Manhã em 1905, por ocasião do encontro das galerias ocultas do Morro do Castelo, cujos textos transitam entre a reportagem e o folhetim fantasioso. As crônicas encontram-se atualmente reunidas no livro: Lima Barreto, Afonso Henriques. *O subterrâneo do morro do Castelo.* (org. Beatriz Resende). Rio de Janeiro, Dantes, 1997.

189 KESSEL. Op. Cit. P. 107.

> automóvel da avenida a Angra dos Reis, passando por Botafogo e Copacabana; mas, ninguém será capaz de ir a cavalo do Jacaré a Irajá. Todos os seus esforços tendem para a educação do povo nas coisas do luxo e do gozo. A cidade e seus habitantes, ele os quer catitas. [190]

Monteiro Lobato foi outro expoente da literatura nacional que defrontou-se contra o arrasamento do morro que ele chamava de "nossa acrópole... pérola maior do maravilhoso colar de pérolas carioca... um ancião de barbas brancas, de cócoras à beira-mar". Em *Não arrasem o morro do Castelo,* de 1920, o escritor já havia profetizado, lamentando:

> Anacronismo vivo, d. João VI paredes-meias com Epitácio, século XVI entreaberto à curiosidade do século XX, sobrevivência fossilizada de eras para sempre perdidas, é um ancião de barbas brancas, de cócoras à beira-mar, rememorando o muito que já lhe passou diante dos olhos. Mas triste, percebe-se que virou negócio, que o verdadeiro tesouro oculto em suas entranhas não é a imagem de ouro maciço de Santo Inácio e sim o panamá do arrasamento. E desconfia que seu fim está próximo. Os homens de hoje são negocistas sem alma. Querem dinheiro. Para obtê-lo venderão tudo, venderiam até a alma se a tivessem. Como podem ele, pois, resistir à maré, se suas credenciais – velhice, beleza, pitoresco, historicidade – não são valores de cotação na bolsa?[191]

***

Sem dúvida, a opinião de Guilherme dos Santos em relação ao arrasamento do morro era totalmente favorável a dos escritores mencionados acima, e acredito que caiba abordarmos aqui, as visões fotográficas sobre a demolição. Numa breve abordagem sobre as fotografias que foram produzidas no Morro do Castelo às vésperas e durante seu arrasamento, Carlos Kessel compara os trabalhos de Augusto Malta com o de Guilherme dos Santos. Nesse sentido, o autor destaca que por não ser um funcionário da prefeitura, Santos fotografou muito mais o cotidiano do que o Rio de Janeiro oficial, de modo que sua obra pode ser vista como um contraponto ao trabalho de Malta. É

190 *Careta*, 15 de janeiro de 1921.

191 J.B. Monteiro Lobato, *Não arrasem o morro do Castelo,* IN: Manuel Bandeira & Carlos Drummond de Andrade, *Rio de Janeiro em prosa e verso,* Rio de Janeiro, José Olympio, 1965.

claro que a afirmação de Kessel pode ser contestada em vários sentidos, mas não cabe a este trabalho uma comparação aprofundada entre os trabalhos dos dois fotógrafos. De todo modo, em relação ao Morro do Castelo, as diferenças entre Malta e Santos, são muito provavelmente, mais profundas.

Em depoimento ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, ao ser perguntada sobre o surgimento do museu, a neta de Guilherme revela que seu avô nutria grande amizade por Augusto Malta, tendo inclusive o ajudado diversas vezes no início de sua carreira. Em seguida, Lília afirma que assim como em Malta, o trabalho de seu avô destacava os aspectos urbanísticos e, provavelmente por isso, muitas das fotografias de Santos contêm um carimbo que as identificam como imagens do fotógrafo da prefeitura. Lília lamenta esse equívoco e, sem que nenhuma das entrevistadoras mencione o Morro do Castelo, ela encerra esta parte da entrevista lembrando que Guilherme nunca havia se conformado com a sua demolição, de modo que este fato significou para ele "a morte".

Sabe-se que Augusto Malta foi convidado por Pereira Passos para ocupar a vaga de fotógrafo oficial da prefeitura no ano de 1902. Segundo Regina da Luz Moreira[192], são muitos os indícios da identificação existente entre o fotógrafo e o projeto de modernização urbanística do prefeito em questão, embora não se saiba ao certo o nível de tal identificação. Mantendo-se no cargo até 1932, durante o governo Sampaio e a demolição do Castelo, Malta ainda era funcionário da prefeitura. Não obstante, coube a ele fotografar todo este processo. Não temos meios de afirmar a opinião do fotógrafo em relação ao desmonte mas, por motivos óbvios, o viés de sua fotografia sobre o tema foi muito mais pragmático do que o que podemos identificar no trabalho de Santos. Concordando ou não, a obrigação de Malta era registrar o surpreendente trabalho que a prefeitura realizava e, ainda que seja impossível a total separação do sujeito de sua obra, podemos presumir que nestas imagens o fotógrafo minimizou sua subjetividade.

Num sentido totalmente oposto, Guilherme dos Santos não hesitou em depositar toda a sua tristeza nas imagens em que retratou o Morro do Castelo. Nesta série repleta de traços poéticos e melancólicos, todos os verdadeiros tesouros* do Morro do Castelo foram carinhosamente registrados: os derradeiros moradores das ladeiras e dos cortiços, a última missa na Igreja de São

192 MOREIRA, Regina da Luz. *Os cariocas estão mudando de cidade sem mudar de território: Augusto Malta e a construção da memória da cidade do Rio de Janeiro*. Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do Grau de Mestre em História Social. Área de concentração: História do Brasil. Rio de Janeiro: IFCS/UFRJ, 1996.

* Referência aos supostos tesouros deixados nos subterrâneos do Morro do Castelo pelos Jesuítas. Para mais informações sobre o assunto ver: KESSEL, Carlos. *Tesouros do Morro do Castelo: Mistério e história nos subterrâneos do Rio de Janeiro.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2008.

Sebastião, os operários armados de picaretas avançando escoltados pelas escavadeiras mecânicas, os jatos d'água e as explosões.

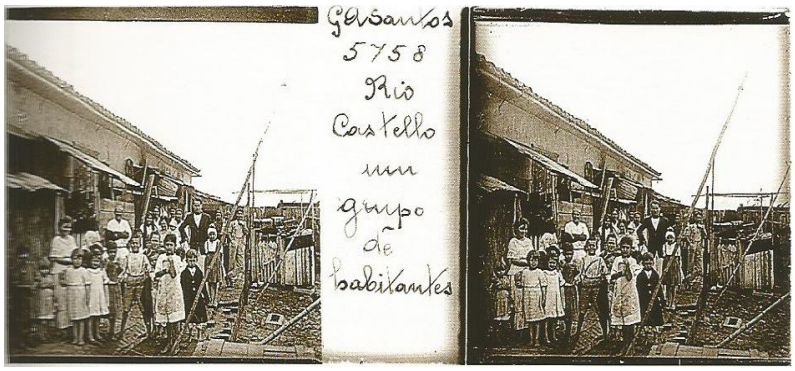
4.4 – *Os "tesouros" do Castelo na fotografia de Guilherme dos Santos*.

"Nós não sabemos o que o levou a fazer tal coisa. Nunca julgue, minha filha, nunca julgue ninguém. Porque todas as medalhas tem duas faces." Durante seu depoimento ao MIS-RJ, Lília Maria cita esta frase que, segundo ela, era sempre repetida por Guilherme dos Santos, a fim de provar como seu avô era um homem bom e solidário. Na mesma entrevista, num momento posterior, a depoente cita outra frase que Guilherme sempre dizia: "Quem não vive para servir, não serve para viver" e segue afirmando que o avô era conhecido como "pai dos pobres", uma homem "paternalista" que ajudou muita gente, "seus dois empregados ficaram riquíssimos. Sempre ajudando pessoas que nós nem sabíamos, nem conhecíamos."

É obvio que devemos sempre desconfiar da veracidade da fonte oral. Mais ainda no caso do depoimento de Lília, que contava a trajetória do seu avô por quem fora praticamente criada, que já havia morrido há mais de 20 anos, e por quem ela nutria muita afeição. A fonte de memória é sempre resultado de um dado presente que se remete a um passado, sinceramente imaginado, mas nunca necessariamente real e preciso. Assim, além das inevitáveis falhas da memória humana que lida necessariamente com a imprecisão das lembranças, o depoimento de Lília estava repleto também de intenções. Ciente de que tratava-se de um entrevista especialmente elaborada para servir de fonte para as gerações futuras, não é de se estranhar que a depoente desejasse tornar a imagem de seu avô a mais digna e admirável possível.

De todo modo, trabalharei aqui com a possibilidade de que Guilherme tenha sido de fato um homem bom, solidário e generoso, a fim de compreender melhor seu posicionamento em relação ao arrasamento do Morro do Castelo, bem como a sua produção fotográfica sobre o local.

Img 36: sem data



Como destacamos anteriormente neste mesmo capítulo, a voz de Lima Barreto destacava-se das demais vozes oposicionistas ao arrasamento do Castelo, por revelar uma preocupação com os moradores locais que ficariam desabrigados após o seu fim. O que as imagens de Guilherme nos mostram é que muito provavelmente o fotógrafo dividia com Barreto esta preocupação, já que são muitas as imagens em que ele retrata os habitantes do morro.

Na chapa de vidro reproduzida acima, o próprio título atribuído pelo fotógrafo à imagem já nos revela do que ela trata. Um grupo de habitantes do Morro do Castelo posa para a lente estereoscópica de Guilherme em meio à precárias instalações. Apesar da dificuldade proporcionada pela fotografia em preto e branco, aparentemente há o predomínio de pessoas de pele clara no grupo formado predominantemente por crianças. Aqui, a pobreza do ambiente é realçada pelos trajes humildes que vestem os personagens retratados. Américo Fluminense, em artigo publicado na revista *Kosmos* de 1905, nos dá pistas sobre a provável origem destes personagens:

> O Castelo é dentro da cidade de ontem, que se metamorfoseia, e da cidade de hoje, que surge, a infância desse monstro de um milhão de almas. O Castelo de hoje é quase todo italiano. Podem-se contar facilmente os nacionais e portugueses que ali moram... À parte algumas famílias mais ou menos abastadas, que por ali habitam por verdadeiro apego aos seus penates ou por economia, há pouca gente do povo que seja indígena.[193]

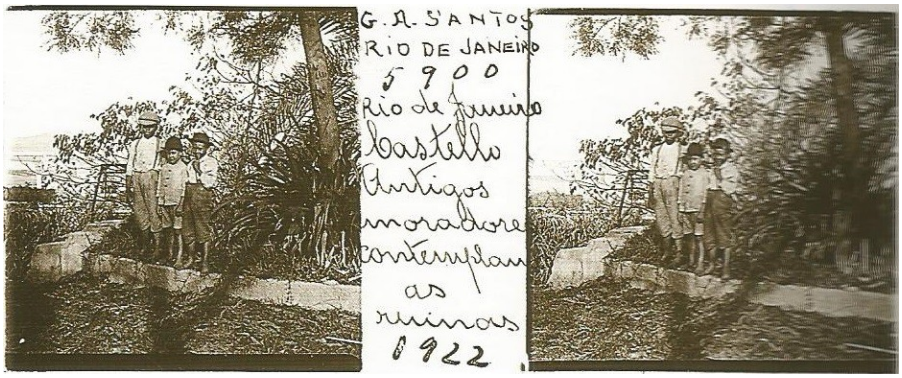
Independentemente da origem sociocultural do grupo, a imagem de Guilherme desperta em quem a observa um sentimento imediato de compaixão pelos que em breve perderão suas casas. Algumas crianças sorriem para a câmera, mas a expressão do homem que encontra-se bem ao centro da imagem é de seriedade, o que nos leva a crer que trata-se de um pai de família que não sabe muito bem o que o espera após a demolição total do morro. Este recurso, não por acaso, é repetido pelo fotógrafo em diversas outras imagens do Castelo.

Segundo Kessel, depois das demolições da administração Pereira Passos, a população do morro só fez aumentar. A gente pobre que perdeu suas moradias para a construção da Avenida Rio Branco, rumou para as habitações coletivas que encontravam-se, majoritariamente na Chácara da Floresta, localizada na encosta fronteiriça à Avenida Rio Branco, com entrada por onde hoje é a

193 Kosmos, outubro de 1905. IN: KESSEL, Carlos. *Tesouros do Morro do Castelo: Mistério e história nos subterrâneos do Rio de Janeiro.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2008. P. 73.

Biblioteca Nacional, tinha 164 casas e abrigava quase mil pessoas. Tal fato acentuaria o contraste entre os moradores do morro e os citadinos frequentadores da luxuosa Avenida Central. Este contraste manifesto entre as duas realidades urbanas que conviviam espacialmente tornou-se, então, um dos principais argumentos dos defensores do arrasamento da colina.

Img 37: Antigos moradores do Castelo, 1922



Img 38: Observatório astronômico, 1922

Nas imagens acima, Guilherme registrou dois momentos distintos vividos pelos moradores do morro, ambos no ano de 1922. Na primeira (imagem 37), as crianças que posam para o fotógrafo encontram-se já no status de ex-moradores da colina. A legenda atribuída pelo fotógrafo denuncia: "Antigos moradores contemplam as ruínas". Mesmo com a legenda, a imagem por si só não é capaz de nos revelar o motivo pelo qual as três crianças estavam ali a "contemplar" aquilo que um dia fora o seu local de moradia. A legenda também não nos revela se as crianças já haviam se mudado do local há algum tempo e agora retornavam para comprovar que suas casas não mais existiam, ou se a

imagem fora produzida no exato dia em que o arrasamento aconteceu. De todo modo, a foto nos mostra três garotos negros, descalços e maltrapilhos, retrato perfeito daquilo que o Rio moderno e civilizado pretendia esconder e excluir.

A segunda imagem nos traz crianças que ocupam a parte do morro ainda intacta. Nela destacam-se duas crianças que se escoram numa grade. Elas também possuem os pés descalços e suas roupas aparentam estar bem gastas. Há ainda um homem em frente a um portão e mais ao fundo, outro grupo de crianças que brincam sentadas na calçada. O que esta fotografia nos revela, além de seus humildes moradores, é o péssimo estado de conservação em que o Castelo se encontrava. O lixo jogado na rua poderia até passar despercebido pelo olhar do fotógrafo, não fosse a lata deixada bem no meio da via, escancarando o descaso com que o morro era tratado. Também as construções, com suas fachadas de pinturas descascadas, convidam-nos a imaginarmos o quão precário estariam seus interiores. Na parte superior esquerda da fotografia podemos observar a cúpula do observatório astronômico da cidade que, como as demais construções, encontrava-se pessimamente conservado no aguardo de seu desaparecimento completo.

Assim, além do descaso das autoridades com a população do Castelo, as estereoscopias de Guilherme denunciam o descaso com o patrimônio local. Carlos Kessel atenta para o fato de que os poderes públicos não haviam tomado qualquer iniciativa para preservar a memória do Castelo, tendo relegado ao abandono não só as construções, mas também o que ainda se encontrava sob a terra, numa referência aos supostos tesouros deixados pelos jesuítas nas galerias de seu subterrâneo. Não cabe a nós abordarmos aqui esta polêmica em torno da existência ou não dos tesouros dos jesuítas. No entanto, a afirmação de Kessel nos leva a compreensão dos motivos de tamanho descaso:

> o pensar e o fazer governamental dos anos que se seguiram a Pereira Passos ainda estavam definidos pela mentalidade higienista, e o morro de há muito fora classificado como um dos obstáculos a vencer na busca do embelezamento e do saneamento do Rio de Janeiro. Para que se ocupar de um não-lugar, já condenado ao desaparecimento, numa morte anunciada desde o século XVIII?[194]

A despeito do que possa ter parecido na época, estas imagens não corroboravam com a ideia da necessidade do arrasamento da colina para sanar os males da cidade nela demonstrados (pobreza,

194 KESSEL, Carlos. *Tesouros do Morro do Castelo.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008. P 74.

sujeira, doenças...). Ao contrário, significavam muito mais uma denúncia do que poderia ter sido feito e do que poderia ter sido evitado pelo poder público. O arrasamento era divulgado pelas autoridades como a única solução cabível, mas com certeza para Guilherme, bastava dedicar mais atenção ao Castelo e aos seus moradores, para que aquele local voltasse a ser o símbolo e o orgulho da cidade.

É interessante observarmos que Guilherme fotografou o Castelo em variados anos, a partir de 1914. As ampliações em papel, no entanto, restringem-se ao período entre 1920 e 1925, justamente os anos cruciais de sua demolição.

Em 1905, quando o comerciante inicia-se na fotografia amadora, as reformas urbanas de Pereira Passos já estavam a todo vapor, tendo inclusive provocado a derrubada de uma pequena parte da colina para a construção da Avenida Central. Muito provavelmente Guilherme já havia se dado conta por essa época, ou até mesmo antes, que o desaparecimento total do morro estava cada vez mais próximo. Afinal, desde o século anterior Carlos Sampaio lutava por sua demolição, que só se tornaria realidade em 1920. Assim, o fotógrafo inicia o registro detalhado daquele local tão importante para a história da cidade, já com a intenção de imortalizá-lo ao menos visualmente.

No ano de 1922 uma parte significativa do morro já havia sido destruída, dando lugar à esplanada que abrigaria a Exposição Internacional. A parte que ainda aguardava o derradeiro fim foi então registrada em detalhes por Guilherme dos Santos naquele mesmo ano. Desse modo, diversos tesouros arquitetônicos do Castelo passaram pelas lentes do fotógrafo neste período: a estação de sinais semafóricos, o já mencionado observatório astronômico da cidade, o hospital, São Zacharias, a escola Carlos Chagas e, o mais importante deles, o famoso complexo jesuítico que, não por acaso, foi o último símbolo a ser destruído. Do mesmo modo, Guilherme fez questão de fotografar as moradias e o cotidiano daqueles que em breve seriam despejados dali.

Img 38: Hospital São Zacharias, 1922

Img 39: Escola Carlos Chagas, 1922

Img 40: Rua de acesso à estação de sinais semafóricos, 1922

Img 41: Rua da Ajuda, 1922

As imagens acima revelam o tom de despedida e lamento que Guilherme atribuiu às fotografias do Castelo feitas naquele ano de 1922. Na primeira imagem podemos observar o hospital São Zacharias. Pertencente à Santa Casa de Misericórdia, o hospital infantil foi construído em um terreno do morro cedido pelo estado no ano de 1914, para atender a crescente demanda provocada pelos efeitos das pestes. Funcionou ali por apenas oito anos por conta das obras

urbanísticas, mas a Santa Casa recebeu uma indenização do estado utilizada para a instalação do hospital num novo local. Em funcionamento até hoje no bairro de Botafogo, o provável lamento inicial pela necessidade da transferência do hospital, deu lugar a um discurso que corrobora com os ideais propagados pelo poder público. Assim, podemos encontrar no sítio oficial da Santa Casa de Misericórdia do Rio de Janeiro a seguinte afirmação: "Deus escreve certo por linhas tortas. A demolição forçada fez com que o Hospital saísse de uma zona imprópria e insalubre para um local mais digno. Com transporte fácil e ar fresco, o novo endereço, à entrada do atual Túnel Novo, é onde o Hospital se encontra até hoje."[195]

Guilherme provavelmente não concordava com esta reparação e lamentou através de suas imagens o fim de tão importante hospital. Não obstante, o fim do São Zacharias foi um dos mais criticados pelos opositores do desmonte. Do mesmo modo, lamentaram os antigos moradores do morro, os irmãos Florinda e Francisco, em depoimento para o Museu da Imagem e do Som.[196] Na entrevista, os irmãos lembraram-se da visita da famosa cantora e atriz Nair de Teffé à instituição que, segundo eles, era um ótimo hospital infantil.

Em suas lembranças dos tempos do Morro do Castelo, Florinda e Francisco recordam também da escola Carlos Chagas. Localizada na Praça do Castelo, era o local em que todas as crianças do morro faziam o primário.[197] Na segunda imagem da sequência, temos o registro da simbólica escola, inserida em seu conjunto arquitetônico. É interessante observarmos que no momento da foto as obras já haviam transformado a praça num descampado vazio que não mais servia como espaço de socialização da comunidade local. A praça desmontada no primeiro plano da imagem contribui para uma interpretação mais melancólica do processo de arrasamento. Um espaço que um dia fora cheio de vida, acontecimentos, festividades e encontros, no momento da foto era apenas um vazio que os moradores teriam de atravessar até o dia em que não mais pudessem permanecer ali. Em segundo plano, a escola que, se à época da foto ainda funcionava, em breve teria suas atividades interrompidas.

Se na imagem 37 a sujeira e a decadência do Castelo foram destacadas por Guilherme, nas imagens 40 e 41, pelo contrário, podemos identificar espaços acolhedores e agradáveis, indo de encontro ao que Florinda e Francisco afirmaram em seu depoimento. "Para eles o morro nada tinha de decadente, perigoso ou miserável. Era um lugar de alegria, onde muitos descendentes de

195 Informação retirada do endereço eletrônico: http://www.santacasarj.org.br/hospZacharias_h.htm em 19 de janeiro de 2014 às 17:26.

196 Depoimento de Florinda Aloi e Francisco Moreno em 30 de outubro de 1985 para o MIS-RJ – *Projeto Arquivo Vivo*. CD 674

197 Ibidem.

italianos e portugueses viviam com suas famílias."[198] Assim, na imagem 41, Guilherme destacou uma das muitas casas de tipo colonial que serviam de estalagens para a maioria dos habitantes do morro. "No morro havia algumas casas velhas mas muita casa bonita[*sic*] do tipo colonial, que serviam de estalagem... A maioria dos moradores, tipo 90%, morava de aluguel. Mas era um lugar muito bom." Apesar da simplicidade da então Rua da Ajuda, a foto nos mostra um logradouro aprazível e hospitaleiro, onde qualquer família de hábitos modestos poderia viver com dignidade.

Também na imagem 40, ao registrar a ladeira que dava acesso à estação de sinais semafóricos, temos a sensação de que o fotógrafo desejou eternizar um Castelo agradável e belo. Nesta que é uma das fotografias mais poéticas da série, um homem adulto e uma criança (provavelmente pai e filho) descem a pitoresca ladeira margeada por construções de arquitetura colonial. Ao fundo, um portal também em estilo colonial adorna a ladeira, tornando-a ainda mais bela. No canto direito da fotografia, a criança que brinca sentada na calçada próxima a um cão, transmite a sensação de tranquilidade ao observador, como uma prova de que o morro era um bom lugar de se viver.

Se Guilherme dos Santos não hesitou em registrar os aspectos negativos do morro do Castelo – como podemos constatar na imagem 37 – tão pouco ele deixou de positivar o local através de suas imagens. Suas fotografias não negam que o morro tinha sim problemas e, como vários outros pontos da cidade, sofria com o descaso do poder público. Mas era ao mesmo tempo um lugar cheio de encantos e, por isso, não merecia ser colocado abaixo. Assim, podemos entender sua série sobre o Morro do Castelo como um misto de denúncia e exaltação, como um lamento de quem está prestes a perder algo que é adorado apesar de todos os "defeitos".

Acompanhando o lamento por aqueles que perderiam suas casas e pelo fim do tranquilo cotidiano que se tinha no morro, havia em Guilherme uma profunda tristeza pelos lugares de memória e pelos símbolos locais que em breve deixariam de existir. Além da escola, do hospital, e do observatório astronômico ao qual já nos referimos, a estação de sinais semafóricos em que se localizava no morro foi outra grande perda sentida por nosso fotógrafo.

Popularmente conhecida como "Pau da Bandeira", a estação consistia basicamente num mastro que sustentava o sistema semafórico existente no Morro do Castelo. Destinado a estabelecer comunicações com a fortaleza de Santa Cruz e a receber informações sobre os navios que adentravam a baía de Guanabara, era o meio de transmissão destas informações para a população e

198 PAIXÃO, Cláudia Mirian Quelhas. *A reforma urbana e os moradores do morro do castelo: estratégias e disputas de populares no Rio de Janeiro (1904-1922).* Artigo apresentado no XII Encontro Regional de História – ANPUH Rio de Janeiro.

para os órgãos públicos antes da invenção do telégrafo. Tal sistema utilizava bandeiras de pano para informar o tipo e a nacionalidade dos navios e foi utilizado até o início do século XX.

Também sobre o pau da bandeira, manifestou-se Américo Fluminense em 1905: "E, sem ironia, o pau da bandeira é o Castelo. É por causa desse rudimentar sistema de sinais que ainda se olha para lá. Se ele não existisse, quem se lembraria dele, a não ser a engenharia?"[199]

A nota de Fluminense revela a obsolescência que se atribuía ao Castelo. Um lugar que só era lembrado pela população carioca e pelas autoridades em duas ocasiões: quando o assunto "tesouros dos jesuítas" retornava à tona, ou quando a questão "demolição" voltava a ser tópico dos engenheiros da cidade. Com o advento do telégrafo no país, a crença de que o pau da bandeira em breve não mais seria necessário, provavelmente contribuiu para o esquecimento cada vez mais rápido do morro. A ideia de preservar a estação para que gerações futuras pudessem conhecer os métodos de comunicação utilizados por seus antepassados não parecia uma questão de relevância para os defensores do arrasamento. Já para Guilherme, o pau da bandeira era mais uma razão para a preservação do morro e, seu fim, mais um motivo de tristeza.

Img 42: Estação de sinais semafóricos (Pau da Bandeira), 1922

É provável que muitos outros "tesouros" do Morro do Castelo tenham passado pelas lentes de Guilherme dos Santos sem que, no entanto, tenham sido contempladas pelo processo de ampliação realizado pelo MIS. É o caso da fortaleza de São Sebastião – de cujas muralhas toda a cidade podia ser vista –, do seminário São José e das duas faces de pedra consideradas o marco histórico de fundação da cidade que ficavam expostas na Igreja de São Sebastião, que não foram

199 *Kosmos*, Outubro de 1905. IN: KESSEL, Carlos. *Tesouros do Morro do Castelos: Mistério e história nos subterrâneos do Rio de Janeiro.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2008. PP.73-74

encontradas na série de 25 ampliações de negativos sobre o Castelo.

É interessante termos em mente que o seminário, o observatório astronômico, o hospital São Zacharias e, principalmente, a igreja de São Sebastião, antiga Sé da cidade, faziam parte do enorme complexo construído pelos jesuítas que iniciaram a ocupação do morro. E, ainda que a expulsão da ordem religiosa do país não tenha permitido a conclusão do conjunto arquitetônico, não há dúvidas de que este era o mais importante patrimônio histórico da cidade. Não obstante, o futuro deste tesouro arqueológico foi alvo dos mais polêmicos debates quando o arrasamento do morro era já um fato consumado. Até mesmo a reconstituição da igreja em outro local da cidade pelos engenheiros da ala "tradicional" foi cogitada, porém, como bem sabemos, tal possibilidade não foi levada a sério. Nesse sentido, a destruição do complexo jesuítico foi adiada o máximo possível sendo, simbolicamente, a última construção do morro a ruir.

Img. 43: Ruínas do complexo jesuítico, 1922

A imagem acima – tomada provavelmente ainda no ano de 1922, numa data bem próxima ao derradeiro arrasamento, se não no mesmo dia – é a mais emblemática da série de ampliações sobre o Castelo, capaz de transmitir toda a dor que Guilherme dos Santos sentiu ao finalmente ver o morro colocado abaixo. Não só a dor de Guilherme, mas de toda uma cidade que, como bem destacou a edição especial do *Jornal do Brasil* do dia 9 de março de 2008, teve "o coração arrancado". Os escombros do complexo jesuítico aparecem na fotografia como as cicatrizes decorrentes de um ato violento e covarde. Simbolizam uma cidade que não soube e não quis preservar o passado, mas não um passado qualquer. Ao apagar o morro do Castelo do mapa, a cidade apagou também o seu nascimento, a sua origem.

***

A série de imagens que acabamos de analisar destoa das demais fotografias da coleção Guilherme Santos do MIS-RJ. Diferentemente da descontração e da alegria vista nas praias, nos parques e nos eventos, o Morro do Castelo registrado por Guilherme nos mostra um lado melancólico da cidade que em breve deixaria de existir. Nestas fotografias também não encontramos o glamour e o luxo dos frequentadores da Avenida Rio Branco que, durante o carnaval, era utilizada como passarela para seus carros conversíveis enfeitados e repletos de foliões, membros de abastadas famílias.

O Morro do Castelo, às vésperas de seu arrasamento, também não possuía nenhuma característica moderna, ao modo como o fotógrafo costumava divulgar. Ao contrário, era o retrato do atraso, da obsolescência e do descaso do poder público. Seus moradores não pertenciam à alta sociedade carioca e tampouco estavam inseridos no estilo de vida praticado pelo fotógrafo. Não gozavam do saneamento, da higiene, da saúde e nem mesmo da beleza proporcionada pelas reformas urbanísticas realizadas sob os pés do morro.

Apesar de tudo isso, a série do Morro do Castelo não deve ser considerada um elemento destoante das crenças e preferências do fotógrafo. Afinal, o Castelo não era um lugar qualquer, mas um lugar onde teve início a história da cidade. O lamento pela perda deste lugar de memória só comprova que Guilherme possuía conhecimento e bagagem cultural que o permitia ter consciência do absurdo que era pôr abaixo o Morro do Castelo. Nesse sentido, o tom predominante na série é o da despedida, da nostalgia e da melancolia.

Img. 44: Guilherme dos Santos nas ruínas do Castelo, 1925

Na fotografia acima, temos um autorretrato de Guilherme dos Santos produzido no ano de 1925, nas ruínas do morro. Em meio ao que havia sobrado do complexo jesuítico, arrasado três anos antes, o fotógrafo parece refletir, desolado, sobre o crime cometido. Sua expressão de tristeza mostra alguém inconformado, como quem perdera um ente querido. O fato de estar sozinho entre as ruínas contribui para a sensação de que ele fora um defensor incansável e praticamente isolado da permanência da colina da cidade e, como quem perde uma guerra, lamenta por aquilo que não tem mais volta.

Apesar dos seus pesares, Guilherme continuou a fotografar as mudanças "civilizatórias" e o Rio de Janeiro moderno e descontraído que foi se firmando cada vez mais no imaginário sobre a cidade. Toda sua militância contra a destruição do Castelo não foi empecilho, por exemplo, para que ele registrasse em detalhes a Exposição Universal de 1922, principal pretexto utilizado por Carlos Sampaio para a demolição do morro. Nesse sentido, o fotógrafo mostra-se como uma perfeita personificação do binômio conservação-mudança, apontado por Pesavento e ao qual nos referimos na primeira parte deste capítulo. Guilherme acreditava no progresso como algo inexorável e até positivo, porém considerava fundamental a manutenção das tradições, dos monumentos do passado, da memória e do patrimônio da cidade, como um verdadeiro ato de nacionalismo e cidadania.

Conclusão

Ao longo deste trabalho buscou-se mostrar o quanto a obra fotográfica de Guilherme dos Santos está necessariamente vinculada à sua época. Uma época que produziu toda uma crença em relação aos usos e às funções da fotografia, modificada e amadurecida ao longo dos anos, desde a sua invenção. Iniciando-se na prática fotográfica somente a partir da primeira década do século XX, aos 34 anos, Guilherme foi capaz de utilizar a fotografia como registro documental sem abrir mão das técnicas de expressão pessoal, típicas da estética pictorialista difundida pelo fotoclubismo. Assim, embora inserido na categoria de fotógrafo amador e jamais utilizando-se da fotografia como um meio de ganhar a vida, Santos fez dela quase uma missão cívica, ou seja, um instrumento de divulgação do seu país no exterior.

Nesse sentido, tomando a fotografia como documento, Guilherme vai registrar diversos aspectos da cidade do Rio de Janeiro, então capital federal. O objetivo deste estudo foi, porém, o de mostrar que os aspectos da cidade registrados pelo fotógrafo não foram escolhidos por acaso. Muito pelo contrário, suas escolhas foram fortemente influenciadas pelos códigos compartilhados pela classe social a qual pertencera, a alta burguesia carioca. Assim, retomando as ideias de Pierre Bourdieu, buscou-se uma compreensão adequada das origens do autor a fim de recuperar suas intenções explícitas, já que tomamos como pressuposto que, para uma dada classe social aquilo que se propõe como realmente fotografável, determina objetivamente o sentido que um grupo confere ao ato fotográfico como promoção ontológica de um objeto percebido como digno de ser fotografado, fixado, conservado, mostrado e admirado.

Criado e educado nos moldes da burguesia, Guilherme dos Santos fotografou, majoritariamente, os espaços por ela ocupados. Não obstante, esses espaços estavam estreitamente ligados a uma imagem positiva da cidade, em consonância com os ideais de modernidade e progresso, constantemente perseguidos pelas diversas administrações públicas que se seguiram ao longo do século XX, que por sua vez, sempre foram representantes dos interesses da classe burguesa do país.

Mesmo nos momentos em que sua fotografia voltou-se para o registro da paisagem natural da cidade, sem focar em aspectos sociais, Guilherme demonstrou não só sua diferenciação de classe, como sua vontade de construir para o Brasil uma imagem positiva. A adoração pela natureza e a preocupação com a sua preservação, nos apontam que o fotógrafo possuía uma consciência ecológica ainda pouco divulgada em sua época, fruto, muito provavelmente, do alto grau de

instrução que recebera ao longo de sua vida. Além disso, para conseguir as melhores imagens da natureza local, Guilherme despendia de horas a fio em locais pouco hospitaleiros, o que denuncia que ele dispunha de extensos momentos de folga do trabalho, um privilégio usufruído por poucos.

Por fim, ao reproduzir em lâminas estereoscópicas a já exuberante natureza carioca, Guilherme tornava-a ainda mais encantadora, contribuindo para a divulgação de uma cidade que queria se fazer maravilhosa aos olhos de quem vinha de fora. O uso da técnica tridimensional o diferenciava dos demais fotógrafos de sua época, pois elevava exponencialmente a sensação de maravilhamento provocada por uma fotografia comum, uma vez que evidenciava a forma como o autor queria ressaltar a exuberância da paisagem local. A profundidade de campo proporcionada pela visualização através do aparelho estereoscópico, possibilitava ao espectador a ilusão de fazer parte daquele cenário e, assim, encantar-se ainda mais com aquela cidade .

Desse modo, o fato de ter sido um homem politicamente identificado com a monarquia e um convicto defensor e admirador do imperador D. Pedro II – de quem Guilherme recebera condecorações – não o impediu de fotografar as novidades engendradas pelo regime republicano e nem de utilizá-las como provas de que seu país se desenvolvia aos moldes europeus. Mostrar que o Brasil progredia e se modernizava, sem perder suas peculiaridades nacionais, parece ter sido a maior e mais importante função que Guilherme dos Santos atribuiu à suas fotografias. Entretanto, o fotógrafo não pôde fechar os olhos para algumas ações do poder público que considerava contrárias àquilo que defendia.

A série de imagens sobre o desmonte do Morro do Castelo nos mostra que Guilherme dos Santos trazia consigo o binômio conservação-mudança. Como um homem de seu tempo, pertencia a uma classe social que se identificava com os valores aristocráticos do segundo império, apesar de burguesa. Nesse sentido, era um sujeito otimista em relação às transformações trazidas pelo progresso, mas que ao mesmo tempo apreciava a manutenção das tradições e dos monumentos que viessem a comprovar a história nacional. O Morro do Castelo e a nostalgia que as fotografias de Santos nos trazem, apontam para a sua visão romântica e historicista de história.

Assim, esta que é uma série aparentemente destoante das demais imagens da coleção surge, na verdade, como uma evidência ainda maior de que sua obra está intrinsecamente relacionada ao seu *habitus* de classe e ao seu estilo de vida. Pois, do mesmo modo que preocupou-se com a preservação da natureza ao seu redor, Guilherme foi capaz de importar-se também com a preservação do patrimônio histórico da cidade, numa demonstração de que via com bons olhos a modernidade, mas não os meios pelos quais ela estava sendo alcançada.

***

Ao reconhecemos que a fotografia atua como um produto cultural que contribuiu de maneira decisiva para a veiculação de novos comportamentos e representações da classe hegemônica compreendemos a quais grupos serve um conjunto de fotografias como este produzido por Guilherme dos Santos.

Acredito que a análise desenvolvida sobre esta coleção possa nos levar a refletir sobre a imagem que foi se construindo sobre a cidade do Rio de Janeiro ao longo das primeiras décadas do século XX, e que hoje é hegemônica. Uma imagem que divulga a capital do Estado do Rio de Janeiro como a cidade da alegria, da descontração, das praias, do samba, do carnaval e do futebol. Além disso, a imagem de uma cidade cuja paisagem deslumbrante não só corrobora com o título de "cidade maravilhosa", como acaba por compensar qualquer problema ocasionado pela enorme desigualdade social e pelas sucessivas administrações públicas malsucedidas.

Se por um lado não há meios de comprovarmos que Guilherme possuía plena consciência de que sua visão de cidade se consolidaria como hegemônica num futuro não muito distante, por outro, fica evidente que os usos e as funções atribuídos à sua obra atuaram justamente nesse sentido. Assim, ao comprar a coleção Guilherme Santos em 1964, o governo do então estado da Guanabara sabia exatamente que aquelas fotografias corroboravam com uma ideia de cidade pertinente aos sues objetivos. No mesmo sentido, o MIS-RJ, ao selecionar dentro dessa coleção as fotografias que deveriam ser ampliadas e expostas, privilegiou aquelas que mais se aproximavam da ideia de "cidade maravilhosa", mostrando ao seu público – constituído em grande parte por turistas estrangeiros –, um Rio de Janeiro de outrora idílico e romantizado.

Referências

Periódicos

Boletim de Belas Artes, Nº 17, maio de 1946
Careta, 15 de janeiro de 1921
Jornal do Brasil, 12 de setembro de 1984
O Malho, 26 de julho de 1920
Photo Revista do Brasil, Rio de Janeiro, nº1
Photogramma, Rio de Janeiro: Photo Club Brasileiro n. 1 ao 44
Rio Ilustrado, Ano I, out-dez, 1928.

Crédito da Imagens

Todas as fotografias deste trabalho pertencem à coleção Guilherme Santos do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, exceto 10: *Beira-Mar*, 3 de mai 1925 e 11: *Para Todos*, 21 de jan de 1928.

Bibliografia

ABREU, Maurício de. *Evolução Urbana do Rio de Janeiro,* Rio de Janeiro Zahar Editores, 1987.

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. *História da vida privada no Brasil – Império: a corte e modernidade nacional.* Vol. 2. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

BAXANDALL, Michael. *Padrões de Intenção: A explicação histórica dos quadros.* São Paulo: Cia. Das Letras, 2006.

BARTHES, R. *A Câmara Clara.* Edições 70, 2005.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: Um lírico no auge do capitalismo.* São Paulo:

Brasiliense, 1994.

BENCHIMOL, Jaime Larry. *Pereira Passos, um Haussman Tropical,* Rio de Janeiro: Biblioteca Carioca, 1992.

BOURDIEU, Pierre. *La Fotografía: un arte intermedio.* México, D.F.: Editorial Nueva Imagen, 1979.

_____. *Gostos de classe e estilos de vida.* In: ORTIZ, Renato (org). *Pierre Bourdieu Sociologia.* Editora Ática.

BURKE, Peter 2001 *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona, Editorial Crítica.

CARDOSO, Ciro & VAINFAS, Ronaldo. *Domínios da História. Ensaios de Teoria e Metodologia.* Editora Campus.

_____. *Novos domínios da História.* Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.

CARNEIRO, Sandra de Sá & SANT'ANNA, Maria Josefina Gabriel (Org.). *Cidade: Olhares e Trajetórias.* Rio de Janeiro: Garamond, 2009. P. 105.

COSTA, Helouise & RODRIGUES, Renato. *A fotografia moderna no Brasil.* São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. *Ecos da Folia, uma história social do Carnaval carioca entre 1880 e 1920.* São Paulo: Companhia das Letras 2001.

DUBOIS, Philippe. *O ato forográfico e outros ensaios.* Campinas: Papirus, 2012.

João do Rio, *A alma encantadora da ruas.* São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

KESSEL, Carlos. *A vitrine e o espelho: o Rio de Janeiro de Carlos Sampaio.* Rio de Janeiro: Secretaria das Culturas, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Arquivo

Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2001.

_____.*Tesouros do Morro do Castelo.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

KOSSOY, Boris. *Fotografia & História.* São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.

_____. *Realidades e ficções na trama fotográfica.* São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.

Manuel Bandeira & Carlos Drummond de Andrade, *Rio de Janeiro em prosa e verso.* Rio de Janeiro, José Olympio, 1965.

MAUAD. Ana Maria. *Poses e Flagrantes: ensaios sobre história e fotografias.*Niterói: Eduff, 2008.

_____. *Sob o signo da imagem: a produção da fotografia e o controle dos códigos de representação social pela classe dominante no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XX.* 1990. 2v. Tese (Doutorado em História) PPGH – UFF, Rio de Janeiro, 1990.

MELLO, Maria Teresa Bandeira de. *Arte e fotografia: o movimento pictorialista no Brasil.* Rio de Janeiro: Funarte, 1998.

MOREIRA, Regina da Luz. *Os cariocas estão mudando de cidade sem mudar de território: Augusto Malta e a construção da memória da cidade do Rio de Janeiro*. Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do Grau de Mestre em História Social. Área de concentração: História do Brasil. Rio de Janeiro: IFCS/UFRJ, 1996.

NEVES, Margarida da S. *As vitrines do progresso.* Rio de. Janeiro: PUC, 1986.

O'DONNELL, Julia. *A invenção de Copacabana: Culturas urbanas e estilos de vida no Rio de Janeiro (1890-1940).* Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

OLIVEIRA, Cláudia de, VELLOSO, Monica Pimenta, LINS, Vera. *O moderno em revistas: Representações do Rio de Janeiro de 1890 a 1930.* Rio de Janeiro: Garamond, 2010.

PANOFSKY, Erwin. *O Significado nas artes visuais.* 3ed., São Paulo: Perspectiva, 1991.

PARENTE, José Inácio. *A Estereoscopia no Brasil.* Rio de Janeiro: Sextante, 1999.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O imaginário da Cidade : Visões Literárias do Urbano: Paris-Rio de Janeiro-Porto Alegre.* Porto Alegre. Ed. UFRGS, 1999.

PESSANHA, Maria Edith de Araújo. *A Estereoscopia: O Mundo em Terceira Dimensão.* Rio de Janeiro, 1991.

ROCHA, Oswaldo Porto. *A era das demolições: cidade do Rio de Janeiro*, 1870-1920.
Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura, 1995 (col. Biblioteca Carioca; 1).

ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea.* São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

SILVA, Lúcia. *História do Urbanismo no Rio de Janeiro – Administração Municipal, Engenharia e Arquitetura dos anos 1920 à Ditadura Vargas.* Rio de Janeiro, E-papers Serviços Editoriais, 2003.

TURAZZI, Maria Inez. *Poses e trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839/1889).*Funarte, 1995.

VASQUEZ, Pedro Karp. *A fotografia no Império. Série: Descobrindo o Brasil.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

Consultas à internet

http://www.mis.rj.gov.br/acervo_gs.asp
http://www.santacasarj.org.br/hospZacharias_h.htm
http://portalaugustomalta.rio.rj.gov.br/
http://www.museuhistoriconacional.com.br/mh-g-3.htm
http:// ims.uol.com.br/has/marcferrez/marcferrez.html
http://bndigital.bn.br/terezacristina/page3.htm

Depoimentos Orais

Florinda Aloi e Francisco Moreno, Projeto Arquivo Vivo, Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, em 30 de outubro de 1985. CD 674.

Lilia Maria Maya Monteiro, Depoimento da série Projetos Especiais – Projeto Guilherme Santos, Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, em 22 de janeiro de 1988. CD 748.

Anexo

1 – Visor estereoscópico (Taxiphoto) – Acervo MIS-RJ