

FOTOGRAFICAMENTE
A CIDADE E SEUS TEMAS

RIO



Fotograficamente Rio, a cidade e seus temas

Ana Maria Mauad

Organizadora

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

F761 Fotograficamente, Rio a cidade e seus temas [livro eletrônico] / Ana Maria Mauad (org.). Niterói, RJ: PPGHistória – LABHOI-UFF/FAPERJ, 2016.

386 p. ; il.

Inclui bibliografias.

ISBN 978-85-63735-23-2

1. História do Rio de Janeiro, RJ. 2. Fotografia. 3. Memória.
4. Cidade. I. Título: Fotograficamente, Rio a cidade e seus temas.

CDD 981.53

Agência Brasileira do ISBN
ISBN 978-85-63735-23-2



Fotograficamente Rio, a cidade e seus temas

Apresentação – Ana Maria Mauad	6
O RIO VOLTADO PARA O MAR	
1. O mar, ícone e indício na fotografia pública do Rio de Janeiro (1906-1922)	13
<i>Maria Pace Chiavari</i>	
2. Um retrato do tempo: a presença da hora no cenário carioca do início do século XX	38
<i>Sabina Alexandre Luz</i>	
3. A paisagem do Rio (finalmente) como atrativo da cidade: uma análise do Guia artístico do Rio de Janeiro, publicada em 1922 pelo Photo Studio Huberti	68
<i>Isabella Perrotta</i>	
4. A praia: do pitoresco aos conflitos sociais sob o sol carioca.....	89
<i>Marcos Felipe de Brum Lopes</i>	
5. Para além do hedonismo – a representação das praias cariocas no cinema moderno brasileiro (1955-1970).....	118
<i>Carlos Eduardo Pinto de Pinto</i>	
6. Expandindo olhares: fotografia e a visibilidade da luta pela moradia na Zona Portuária carioca.....	145
<i>Coletivo FotoExpandida - Felipe Nin, Henrique Zizo, Luiza Cilente</i>	
PERSONAGENS E LUGARES DO RIO	
7. A prática estereoscópica de Guilherme Santos e o Rio de Janeiro em perspectiva tridimensional na primeira metade do século XX.....	161
<i>Maria Isabela Mendonça dos Santos</i>	
8. Olhar a rua: Cotidiano, fotografia e preservação do Centro do Rio nos anos 1980	178
<i>Flávia Brito do Nascimento</i>	
9. Carlos Moskovic: Um profissional da fotografia e seu olhar sobre o Rio de Janeiro dos anos 1940 a 1960	197
<i>Paula Ribeiro, Aline Santiago e Douglas de Andrade Figueiredo</i>	
10. O feminino e a cultura do corpo carioca: imagens fotográficas da Garota de Ipanema (1965).....	233
<i>Igor Sacramento</i>	
11. Morro Santa Marta, Rio de Janeiro, no Dicionário de Favelas Brasileiras.....	253
<i>Pio Figueiroa e Mariana Lacerda</i>	
12. Cotidianos Cariocas – o Rio de Janeiro por fotógrafos da Maré.....	294
<i>Ericka Tambke</i>	
NARRATIVAS VISUAIS	
13. Fotografia, Memória e Cidade: reflexões a partir do Elevado da Perimetral.....	324
<i>Américo Venceslau Freire Júnior e Bruno Leonardo Gomes Morais</i>	
14. Caminhos do Valongo.....	332
<i>João Mauricio Bragança</i>	
15. Rogério Reis, um fotógrafo do Rio.....	348
Sobre as autoras e autores	382

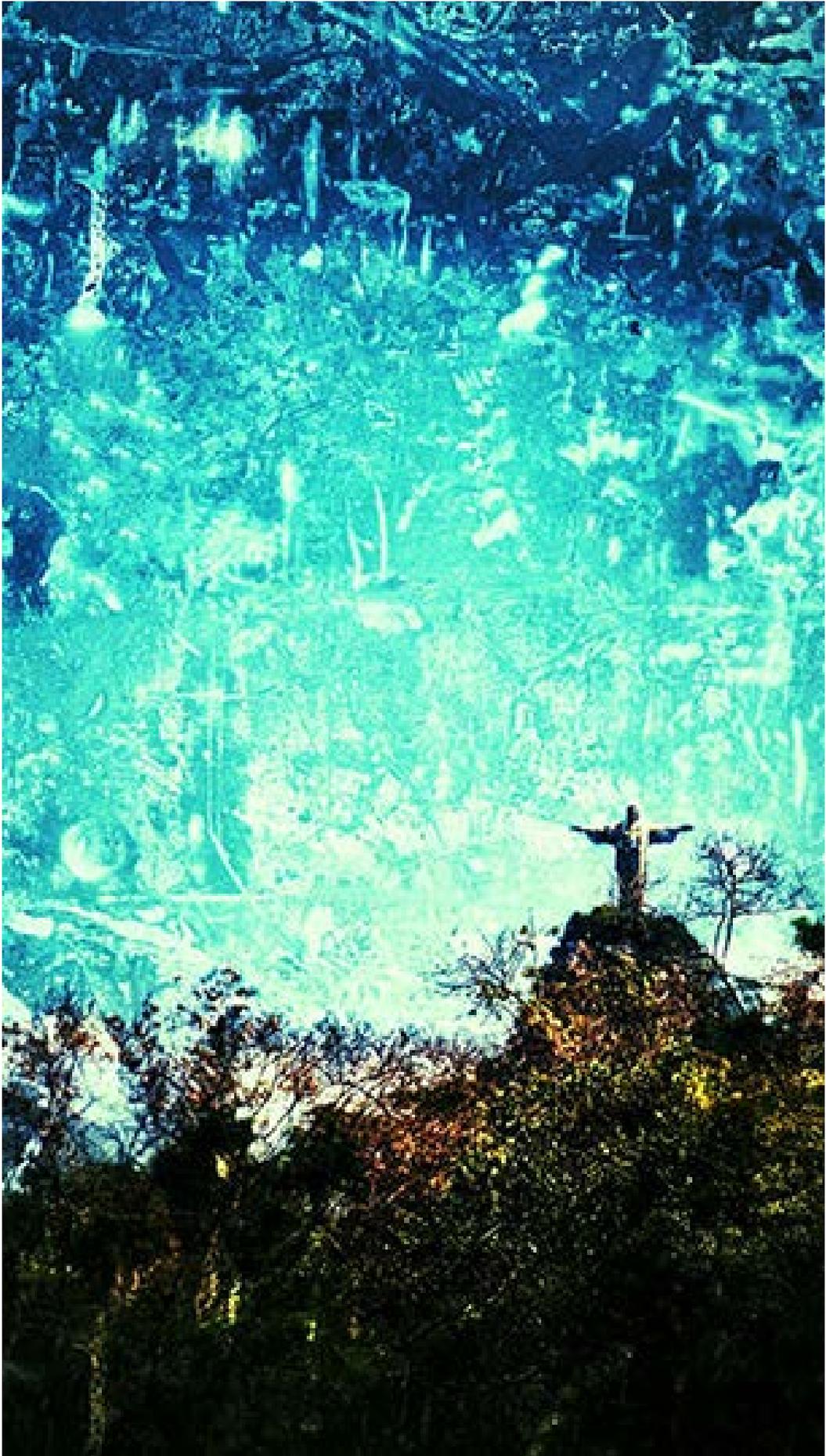


Foto de Patricia Moreno

Apresentação

Os múltiplos ângulos da cidade do Rio de Janeiro compõem um conjunto de imagens de diferentes épocas que revelam ao menos duas importantes características desse espaço. Primeiro, a sua fotogenia, traduzida nas pinturas, panoramas e vistas, produzida pelos artistas – pintores, riscadores e fotógrafos – que por ali passaram desde a abertura dos portos no século XIX. Sua paisagem peculiar que conjuga montanha, mar e floresta integrada a seus modos de ser cosmopolitas, garantiram ao Rio um perfil próprio e atraente aos olhos sensíveis de quem a vê. A capitalidade da cidade proporcionou ao Rio de Janeiro o surgimento e desenvolvimento de uma sociabilidade artística e científica, favorecida pela presença de instituições, como a academia de Belas Artes; pelo incentivo do Imperador D. Pedro II, mas, sobretudo, pela presença de um mercado que consumia e demandava uma produção de imagens que garantiria à cidade a posição de polo catalizador de uma nova economia visual.

Nesse sentido, a fotografia ganhou notoriedade no Rio de Janeiro associada tanto à sua fotogenia quanto à sua cultura urbana. Pouco tempo depois do anúncio da invenção do daguerreotipo, na França, em 19 de agosto de 1839, o abade Louis Compte registraria, da hospedaria Pharoux, três daguerreotipos com vistas da cidade. Essas imagens são consideradas os primeiros registros com essa técnica ao sul do Equador. Anos mais tarde, sob o beneplácito do Imperador D. Pedro II, ele mesmo um fotógrafo amador, convergiram para o Rio de Janeiro, fotógrafos de todos os cantos do mundo, que passaram a traduzir em imagens técnicas as várias faces da cidade, ao mesmo tempo em que consolidaram a prática fotográfica como uma importante atividade integrada ao perfil de cidade moderna.

Ao longo do século XX, a experiência fotográfica se multiplicou, bem como a variedade de ângulos que a cidade se mostrava aos vários fotógrafos e fotógrafas que por aí passaram a passeio ou a trabalho. A cidade é tema constante em vários tipos de fotografia e nela se consolidou uma maneira especial de fotografar. Seus espaços de sociabilidade e arenas de conflito se revelam fotograficamente, compondo, por meio desses registros, uma história visual do Rio de Janeiro, objeto central desse livro.

A prática fotográfica no século XX orientou-se segundo uma nova experiência social de ver e ser visto. O regime visual vigente, desde fins do século XIX, democratizou o retrato e pluralizou as formas de representação do sujeito na esfera pública e privada. Dos recônditos da intimidade às praças públicas, a fotografia enquadrou memórias, registrou acontecimentos, capturou imagens de significativa beleza, flagrou personalidades, encampou as lutas sociais, dimensionando a História Contemporânea em seus múltiplos sentidos. Não se busca apenas a história por detrás das imagens, mas a história das imagens e dos sujeitos que, atentos às transformações do mundo, produziram essas mesmas imagens. A forma como essas imagens foram elaboradas e o envolvimento dessa prática fotográfica com os acontecimentos e vivências que registrava definem um lugar social para o fotógrafo ou fotógrafa que as produziu e, ao mesmo tempo, aponta para o pertencimento desses ao seu grupo ou sua geração.

A relação entre prática fotográfica e experiência urbana, o fio condutor que orienta a produção de uma história visual do Rio de Janeiro, desdobra-se em diferentes abordagens. Define-se o campo da história visual, pela centralidade da dimensão visual da experiência social, em que se toma o princípio de visualidade como plataforma de observação das relações sociais. Ao designarmos a fotografia produzida na e sobre a cidade do Rio de Janeiro como tema central, propomos problematizar sua história por meio das estratégias de ver e ser visto, das formas de dar a ver a cidade, das instituições e dispositivos nos quais a pluralidade de imagens da cidade se plasmaram. Considerou-se os circuitos sociais da fotografia, os sujeitos históricos envolvidos na sua produção, as coleções que resultaram dessa prática e, sobretudo, as representações sociais que fornecem sentido e espessura à experiência visual da história.

Portanto, os estudos sobre fotografia e história ao incorporarem a cultura visual como interrogação, associam-se aos desenvolvimentos e revoluções da consciência historiográfica nos últimos 30 anos. Nesse movimento, não somente se incorporou, ao estudo da história, um conjunto de registros variados da experiência humana, sobretudo, se problematizou a natureza diversa dessa experiência, deslocando, por exemplo, a atenção das fontes visuais para o campo da visualidade como objeto detentor de alto

interesse cognitivo (Meneses, 2003). Tal transformação ultrapassou a epistemologia da prova rumo à leitura histórica que valoriza o processo contínuo de produção, dialeticamente, material e imaterial das sociedades humana (Knauss, 2006).

O cruzamento entre a imagem fotográfica e a história, tradicionalmente, se processou a partir do estatuto técnico das fotografias e seus sentidos de autenticidade e prova, que as transformam em testemunhas oculares de fatos. Mas as evidências históricas não são peixes em um oceano a serem fígados ao sabor das marés pela isca do historiador, da mesma forma que a imagem não é captada por um olhar neutro. A evidência histórica e a imagem são constituídas por investimentos de sentido. A fotografia pode ser um indício ou documento para se produzir uma história; ou ícone, texto ou monumento para (re) apresentar o passado.

A partir de Heródoto, a evidência histórica se tornou uma questão do olho e da visão (Hartog, 2005). Observamos, ao longo da constituição da história como forma de conhecimento, o deslocamento da evidência histórica do olho para o pensamento, da visão para a reflexão, do visível para o não visível. Nesse movimento, o valor do documento passa a ser garantido pela dimensão do problema que para ele se coloca. O documento não fala sozinho, é preciso que perguntas lhes sejam feitas.

Isso não quer dizer que o historiador tenha abandonado suas fontes e que os registros históricos deixaram de mediar as formas de produzir conhecimento e representações sobre o passado. O que de fato se coloca, no primeiro plano da problemática do documento, evidência, registro, ou ainda testemunho em história (termos que apesar de não serem sinônimos associam-se numa ampla bibliografia), é, justamente, a experiência que deixou seus rastros em evidências no seio das sociedades que as produziram. Desloca-se do objeto, da ruína, do papel, da imagem, para as práticas sociais que produziram os objetos, construíram aquilo que hoje é ruína, utilizaram os papéis e criaram as imagens. Na busca pelo sentido da evidência, indaga-se sobre a sociedade que a gerou, ao mesmo tempo em que se atribui valor de conhecimento a essa mesma evidência (Hartog, 2005).

Há, portanto, que se considerar a fotografia, simultaneamente como imagem/documento e como imagem/monumento (Mauad, 2008). No primeiro caso, considera-se a fotografia como marca de uma materialidade passada, que nos informa sobre determinados aspectos desse passado: condições de vida, moda, infraestrutura urbana ou rural, condições de trabalho, etc. No segundo, a fotografia é um símbolo, aquilo que, no passado, a sociedade estabeleceu como a imagem possível a ser perenizada para o futuro. Como documento e monumento, a fotografia informa e conforma visões de mundo e agencia os sentidos da história.

A revolução na consciência historiográfica ampliou o horizonte da investigação histórica ao incorporar um conjunto amplo de registros que não se limitava ao verbal escrito. A história deixou de ser definida pelo surgimento da escrita linear e ampliou seus sentidos para compreender que, os olhos que veem registram em imagens suas experiências e vivências. A elaboração de linguagens, o uso de equipamentos e as condições de sua utilização são definidos e redefinidos por sujeitos históricos que incorporam as práticas sociais de ver e conhecer.

O conjunto de artigos reunidos neste livro elabora uma história visual da cidade do Rio de Janeiro que, orientada pela prática fotográfica, propõe uma nova abordagem dessa história. Além de habilitar o acesso ao público, um conjunto amplo e diversificado de fotografias que ao saírem dos seus arquivos ajudarão a criar a memória pública do Rio de Janeiro em seus 450 anos. Para compor a história visual da cidade do Rio de Janeiro consideramos duas faces da prática fotográfica: uma que revela o Rio em sua relação com o mar e outra que entrelaça personagens aos lugares da cidade.

O Rio voltado para o mar, reúne seis ensaios que percorrem os diferentes aspectos da relação da cidade com a região litorânea. Em *O mar, ícone e indício na fotografia pública do Rio de Janeiro (1906-1922)*, Maria Pace Chiavari, reflete que o mar representa para o Rio de Janeiro, além de elemento fundamental na sua configuração geográfica, um “lugar de memória”, na feliz acepção de Pierre Nora (1984). Em seu artigo, analisa o papel atribuído ao “espaço mar” pelo novo padrão de visibilidade fotográfica, relacionada ao espaço urbano que surge no Rio de Janeiro, nas primeiras décadas do século XX, após o advento da República, tendo como base a noção de “fotografia pública” (Mauad, 2013).

As formas de marcação do tempo na cidade é o tema central do artigo de Sabina Alexandre Luz, *Um retrato do tempo: a presença da hora no cenário carioca do início do século XX*, em que procura estabelecer uma breve história da hora na cidade. Destaca-se, em sua apreciação, a relação entre o núcleo urbano e o mar nos processos de marcação da hora e sua estreita relação com o marco fundador da cidade – O morro do Castelo – onde se situava o Observatório Astronômico do Rio de Janeiro até 1920. Em sua análise da série fotográfica observa-se o deslocamento da forma de marcação da hora, inicialmente, apoiada na dependência da cidade com o mar que, aos poucos, foi substituída presença de relógios mecânicos em diferentes espaços da cidade.

A paisagem carioca torna-se tema central do ensaio de Isabella Perrotta, *A paisagem do Rio (finalmente) como atrativo da cidade: uma análise do Guia artístico do Rio de Janeiro, publicada em 1922 pelo Photo Studio Huberti*. Uma série de fotografias, publicada em um guia turístico do Rio, é o objeto de estudo do artigo. Analisa-se o conjunto, pela sua qualidade técnica e estética, mas também: como registro do que se vendia como sendo turístico no Rio na época, e por se valer de memória iconográfica da cidade nos anos 1920. As fotos exaltam as paisagens entre o mar e a montanha, revelam a cidade construída e registram acontecimentos jornalísticos do período, como as grandes ressacas.

A centralidade da paisagem, especificamente as praias, apoia a argumentação do ensaio de Marcos Felipe de Brum Lopes, *A praia: do pitoresco aos conflitos sociais sob o sol carioca*. Em sua análise, argumenta que o pitoresco, caro aos relatos de viagens e à representação pictórica desde o período colonial, continuou a marcar a produção fotográfica, acompanhado, porém, de rupturas ligadas à imagem técnica, como a possibilidade de tomadas aéreas e de reprodução em massa. A tradição da imagem pitoresca ofereceu o suporte visual da identidade do Rio de Janeiro fabricada exclusivamente para o turista, como pode ser observado nos cartões-postais e álbuns da época – *Isto é o Rio de Janeiro* e *Rio de Janeiro* – ambos publicados pela Edições Melhoramentos, a partir do trabalho de vários fotógrafos dos anos 1950, nos quais imagens do litoral estão em maioria. Esses meios destacaram a cidade enquanto local de exuberância natural e, também, definiram o litoral como um local de deleite, reservado a poucos, e um espaço tensionado pela exclusão.

A praia como limite encontra-se presente na reflexão apresentada por Carlos Eduardo Pinto de Pinto, em *Para além do hedonismo – a representação das praias cariocas no cinema moderno brasileiro (1955-1970)*. O artigo aborda o papel desempenhado pelas praias cariocas no cinema moderno brasileiro produzido entre as décadas de 1950 e 1960, tendo como horizonte o protagonismo do Rio de Janeiro nesta produção. Reconhece-se que, além de locação, a cidade foi apropriada como discurso, permitindo aos cineastas debaterem temas como nacionalismo, exclusão social e posicionamento político, tarefa facilitada por sua função de Capital Federal. Ao pensarem visualmente a cidade, os cineastas se propunham a refletir também sobre o Brasil, nessa tarefa, dois espaços antagônicos se destacam: as favelas, identificada à cultura popular-nacional autêntica, e as praias, reconhecidas pelo hedonismo e alienação. O artigo constrói a sua argumentação com base na análise da fotografia de cinco filmes: *Rio, 40 graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955), *Os cafajestes* (Ruy Guerra, 1962), *A grande cidade* (Cacá Diegues, 1966), *Todas as mulheres do mundo* (Domingos de Oliveira, 1967) e *Garota de Ipanema* (Leon Hirszman, 1967), em que se problematiza o binômio favela/praias.

Da fotografia como representação para a fotografia como prática social transita a relação da cidade com o mar. O Coletivo *FotoExpandida* – Felipe Nin, Henrique Zizo, Luiza Cilente, no ensaio *Expandindo olhares: fotografia e a visibilidade da luta pela moradia na Zona Portuária carioca*, partem da questão: diante de um mundo saturado de imagens, para onde olhar? Esse questionamento atravessa pesquisadores, fotógrafos, artistas, ativistas, que juntos, pretenderam construir uma nova proposta de (re) criação de imagens tendo como matéria-prima, a dinâmica urbana, a cidade, e aqueles que nela habitam. Trata-se, portanto, de um exercício de colocar fotografias em perspectiva crítica e confrontar a imagem-mercadoria com a imagem-vivência. Essa é a proposta do Coletivo *FotoExpandida* apresentada no artigo que se debruça sobre o espaço da zona portuária da cidade, para relatar sua experiência utilizando-se do próprio conceito de fotografia expandida. A relação da cidade com o mar no limite da sua sobrevivência como imagem compartilhada.

Personagens e lugares do Rio, reúnem mais seis ensaios em que fotógrafos e a fotografia se encontram na cidade. Em *A prática estereoscópica de Guilherme Santos e o Rio de Janeiro em perspectiva tridimensional na primeira metade do século XX*, Maria Isabela Mendonça dos Santos, centra a análise da cobertura dos grandes eventos ocorridos no Rio de Janeiro, nas primeiras décadas do século XX, por Guilherme Santos, fotógrafo amador que se dedicou a técnica de fotografia estereoscópica. O conjunto de fotografias de eventos revela o interesse do fotógrafo em divulgar uma cidade cosmopolita e moderna, digna do título de capital federal. Ao registrar fotograficamente os diversos eventos políticos da cidade, Guilherme dos Santos já anunciava a fotografia como um importante dispositivo político da cultura visual na modernidade.

A dimensão política da fotografia é também tratada em *Olhar a rua: Cotidiano, fotografia e preservação do Centro do Rio nos anos 1980*, de Flávia Brito do Nascimento. O alvo de atenção do artigo recai sobre as fotografias do Centro do Rio de Janeiro produzidas nos anos 1980 que retratam o cotidiano do trabalho e da habitação. Os postais da série “Olho na Rua”, de autoria do fotógrafo Zeca Linhares, contratado pelo projeto “Corredor Cultural”, apresentam uma cidade da gente que vivia e trabalhava no centro, que tinha a vida social e rotineira na dimensão do espaço público. Habitar o centro era viver as ruas, conversar, realizar tarefas do dia a dia nas estreitas calçadas remanescentes da cidade colonial. Essas imagens revelam uma cidade diversa, que pouco havia interessado ao patrimônio cultural, pois mostravam uma cidade histórica muito longe dos paradigmas de beleza natural e paisagística da cidade maravilhosa. Menos ainda, apresentavam edificações excepcionalizadas tão comuns à salvaguarda de bens culturais. Os interiores das pensões, o correr de casas das vilas e os sobrados de feição arquitetônica eclética traziam a arquitetura não-monumental da cidade. O centro do Rio surge nas fotos como documentos históricos da ocupação da cidade e nas formas de morar e viver historicamente constituídas. As imagens do lazer nas praças, dos vendedores de flores, dos pequenos hotéis, dos restaurantes, lojas e das vilas da virada do século apresentavam o cotidiano diverso e poético a proteger. É sobre a dimensão política dessas fotografias que o artigo se debruça.

O papel da experiência fotográfica na configuração dos espaços culturais da cidade é o tema central de *Carlos Moskovics: Um profissional da fotografia e seu olhar sobre o Rio de Janeiro dos anos 1940 a 1960*, artigo escrito a seis mãos por Paula Ribeiro, Aline Santiago, Douglas de Andrade Figueiredo. A narrativa reconstrói a trajetória profissional do fotógrafo Carlos Moskovics, nascido em 1916, em Budapeste, Hungria, em uma família de origem judaica que imigrou para o Brasil em 1927. No Rio de Janeiro, entre os anos de 1938 e 1941, trabalhou como assistente de fotografia no Foto Studio Rembrandt localizado na Rua do Passeio. O fotógrafo registrou a vida carioca entre as décadas de 1940 e 1960 para as renomadas revistas *Sombra*, *Rio Magazine* e *O Cruzeiro*. Conhecido também como fotógrafo de moda, são seus os registros dos desfiles da Casa Canadá – casa de alta costura no Rio – e dos desfiles da Fábrica Bangu no Maracanã, nos anos 1940. Também fotografou atletas e diversas modalidades esportivas, além de registrar cenas de rua na cidade em que demonstra o apuro técnico e estético de seu olhar. Destaca-se no registro dos principais momentos do teatro brasileiro e foi o fotógrafo mais requisitado pelo meio artístico carioca nas décadas de 1940 a 1960.

A praia retorna como tema no ensaio de Igor Sacramento, *O feminino e a cultura do corpo carioca: imagens fotográficas da Garota de Ipanema (1965)*. O artigo coloca o corpo em evidência fotográfica ao problematizar o tipo de exigência de beleza estética que se impõe a partir da consagração midiática de Helô Pinheiro como a “Garota de Ipanema”. Debate-se, assim, como se instaurou, pelos discursos fotográficos, na imprensa, um modelo de beleza física carioca em que Helô Pinheiro torna-se ícone Zona Sul do Rio de Janeiro. Evidencia-se nesse processo os múltiplos deslocamentos de identidade de gênero, raça e classe, consolidando determinados tipos de música (a Bossa Nova), espaços (as praias da Zona Sul carioca, sobretudo Ipanema), classe (as camadas médias urbanas escolarizadas), etnia (a branca dourada pelo sol) e corpo (bronzeado, magro, torneado) como elementos básicos da carioquice nos anos 1960.

Da praia para a favela, em *Morro Santa Marta, Rio de Janeiro, no Dicionário de Favelas Brasileiras*, de Pio Figueiroa e Mariana Lacerda, reinscribimos os personagens em seus lugares por meio da

experiência fotográfica. O ensaio escrito, à maneira de um verbete, identifica os personagens e seus espaços na cidade ao mesmo tempo em que indaga sobre o cotidiano social da população que habita esse morro carioca. A fotografia, neste ensaio, institui um outro olhar, entremeando a narrativa histórica ao presente registrado na fotografia.

Fotografia e experiência social também se apresentam em *Cotidianos Cariocas – o Rio de Janeiro por fotógrafos da Maré*, de Ericka Tambke. Em seu artigo, analisa a construção de narrativas visuais por fotógrafos da Maré que contribuem para uma documentação mais plural da cidade do Rio de Janeiro. Quais são os temas abordados? Qual a estética apresentada em suas fotografias? Como essas histórias que compõem o mosaico cultural da cidade do Rio de Janeiro foram tematizadas no cruzamento entre trajetória e prática fotográfica de Adriano Ferreira Rodrigues, conhecido como AF Rodrigues, Elisângela Leite, Veri-vg e Ração Diniz.

As duas faces da experiência fotográfica na cidade completam-se por narrativas visuais de espaços sensíveis da memória urbana. Em *Fotografia, Memória e Cidade: reflexões a partir do Elevado da Perimetral*, Américo Venceslau Freire Júnior e Bruno Leonardo Gomes Morais, refletem fotograficamente sobre a perda e a destruição de um equipamento urbano da cidade. O Elevado da Perimetral torna-se sujeito da imagem, uma presença velada na paisagem da cidade, que mesmo não estando, existe como algo que foi. O “isto foi” da imagem afeta a cidade como marca da latência de tempos superados e suspensos. O tempo também parece suspender-se na série fotográfica de João Mauricio Bragança, com a curadoria e texto de Milton Guran que expressa a importância da região do Valongo, como espaço de memória sensível, como palimpsesto das vivências passadas. Celebramos, ainda, a cidade na homenagem ao fotógrafo carioca Rogério Reis em texto e imagens. O relato da trajetória do fotógrafo, em entrevista concedida ao Laboratório de História Oral e Imagem da UFF, associa-se às imagens escolhidas por ele para dar a ver sua experiência fotográfica.

Por fim, mas não menos importante, agradecemos a FAPERJ, o apoio dado por meio do Edital 450 Anos da Cidade do Rio de Janeiro, com o qual o projeto Fotograficamente Rio, a cidade e seus temas, foi agraciado. O financiamento, possibilitou a organização de um comitê editorial, que avaliou as propostas encaminhadas para a chamada pública de artigos, garantindo a escolha e publicação de material de alto nível, em que se revelam olhares múltiplos sobre a cidade do Rio de Janeiro nos seus 450 anos de idade.

Referências bibliográficas

HARTOG, François. *Évidence de l’histoire*, Paris: Gallimard, 2005.

KNAUSS, Paulo, *O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual*, **ArtCultura**, Uberlândia, vol.8, n.12, jan-jun 2006, p.97-115.

MAUAD, Ana Maria. *Fotografia pública e cultura visual em perspectiva histórica*, **Revista Brasileira de História da Mídia**, vol.2, p.11 - 20, 2013.

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

MENEZES, Ulpiano T. Bezerra de. “Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares”, **Revista Brasileira de História**, vol. 23, n° 45, julho de 2003.

NORA, Pierre. **Entre mémoire et histoire: la problématique des lieux**, Paris : Gallimard, 1984 p. XVII a XLII.

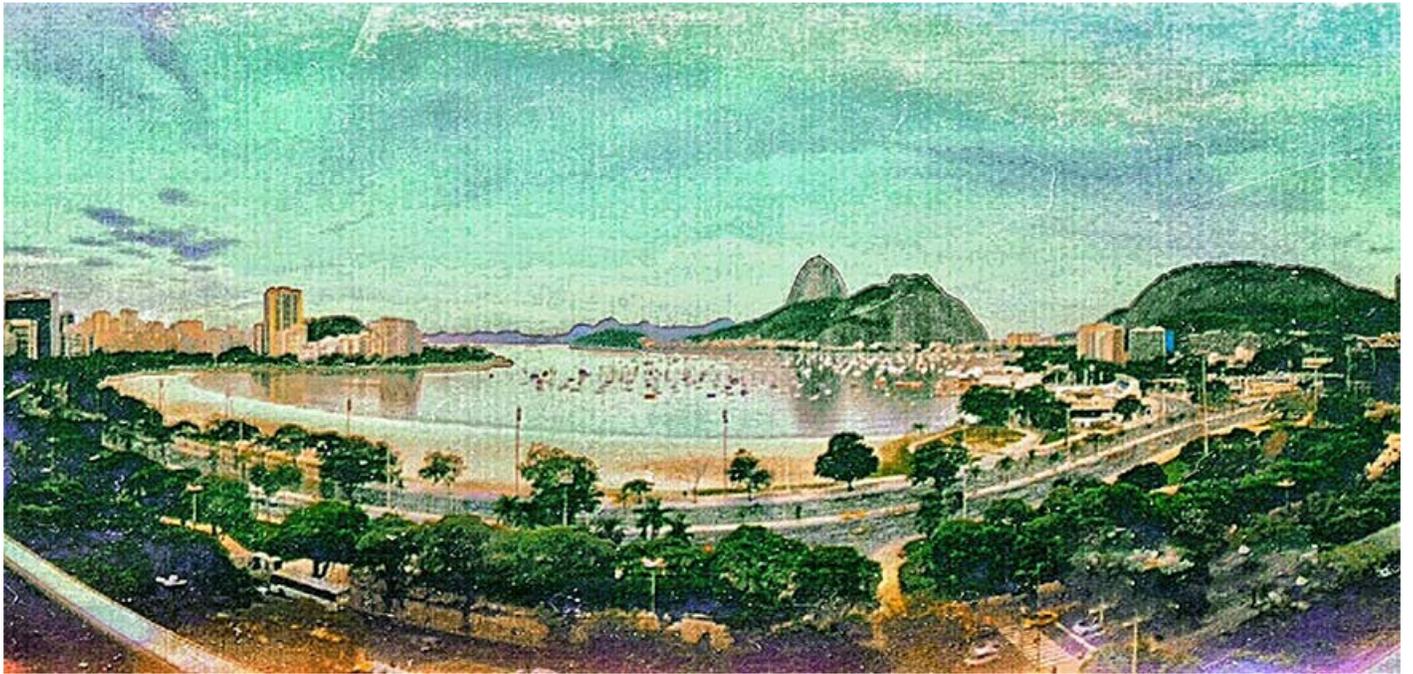


Foto de Patricia Moreno

O Rio voltado para o Mar

O mar, ícone e indício na fotografia pública do Rio de Janeiro (1906-1922)

Maria Pace Chiavari

Nos 450 anos de sua vivência, o Rio de Janeiro, apesar de ter sofrido um intenso processo de urbanização, ainda guarda a força da deslumbrante coreografia produzida pela original conformação geográfica do lugar, berço da cidade. Além do característico relevo montanhoso e da natureza tropical, contribui à identificação da paisagem carioca o mar que, junto às praias, define o sinuoso desenho do litoral, marco inconfundível da cidade. Nas atuais representações do Rio de Janeiro, produzidas pelo cinema, televisão, publicidade e pelos novos projetos urbanos encontra-se o resultado de uma visibilidade construída durante séculos. A cada época a maneira de olhar o mundo se renova. Ao longo do tempo, as interpretações de um mesmo lugar constroem sua história, a história de suas leituras. Todavia, como observa Gombrich (Gombrich, Hochberg, Black, 1999) referindo-se às diferentes expressões visuais assumidas pela mesma pessoa, a mente humana tem a capacidade de reconhecer a identidade na mudança.

Desde a sua origem, a morfologia urbana carioca teve que se adaptar à acidentada e complexa conformação do seu contexto geográfico. Ao dar nomes aos lugares, os tupis souberam traduzir as formas e os encantos das peculiaridades naturais. Um exemplo é Guanabara, nome atribuído à baía, que significa seio do mar. (Barreto, 1920) Desse seio, elemento identificador do lugar e assumido como *gênius loci*, nasceu a cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro. Embora, ao observar o material iconográfico que representa a então metrópole, pareça que o contemporâneo abafe o passado, a permanente presença do mar, dos morros, da natureza tropical e de retalhos do tecido urbano preexistente é testemunha do diálogo entre a atualidade e a história operante. Ao acompanhar, por meio da iconografia disponível, o processo que vê o Rio de Janeiro, de terra de conquista, assumir a configuração de cidade-colônia até se tornar Capital Federal, é possível verificar as funções reais e simbólicas preenchidas, em cada época, pelo mar. Tal constatação permite atribuir, a esse último, a denominação de “lugar de memória”. Segundo o conceito de Pierre Nora, pode-se identificar como lugares de memória os suportes materiais, simbólicos e funcionais de construção da memória coletiva, em permanente evolução. Não existe memória espontânea. É preciso criar arquivos a partir do valor simbólico encontrado nos lugares onde a memória se fixou. (Nora, 1984). A análise, dos primeiros mapas relacionados à Baía de Guanabara até as fotos e cartazes que divulgam a cidade maravilhosa, depara-se com um permanente e sempre renovado diálogo entre o Rio de Janeiro e seu mar. Desde as mais antigas ilustrações da Baía de Guanabara, o espaço marítimo e seu litoral carregam o significado simbólico da história do país, guardando sua memória. A visão a partir do mar, privilegiada nas primeiras imagens cariocas, permite retratar as peculiaridades do território desconhecido e testemunhar a presença humana. Lembra-se como exemplo a representação cartográfica de Hans Staden sobre o combate na Baía do Rio de Janeiro (1554). No caso da gravura *Prise de Rio de Janeiro* de Saccardi (1711), encomendada pelo corsário Duguay-Trouin, a impostação da cena responde à intenção do comitente em apresentar a melhor estratégia de desembarque e ocupação da nova terra. Ao analisar as vistas realizadas no século XVIII, como a de Miguel Angelo Blasco (1760), a de Luiz Vilhena dos Santos (1775) ou as pertencentes à primeira metade do século XIX, como a de Thierry (1835) encontra-se como comum denominador a localização do ponto de vista do observador. O espectador está posicionado sempre no mar, caminho de chegada do colonizador. Na gravura *Vue de la Place du Palais, a Rio de Janeiro Vue de la ville du côté de la mer* de Thierry, o perfil da paisagem natural junto à descrição mais detalhada das principais arquiteturas que compõem a praça principal, serve de guia para a identificação do porto, lugar de entrada do país. O porto constitui o principal objetivo da representação, como podem confirmar as antigas ilustrações das

idades europeias que seguem o mesmo esquema compositivo. Ao encontrar nas diferentes imagens signos icônicos que identificam o mar, é possível afirmar a presença de indícios baseados na própria mecânica da percepção que conferem significados a determinados estímulos (Eco, 1971). Sobre tal mecanismo se baseia o processo de construção do próprio ícone, capaz de propiciar a leitura esperada conforme a maneira de olhar incentivada no momento. Nas ilustrações do mar, ao detectar seus códigos, é possível definir o papel por elas assumido naquela época e naquela circunstância. A partir da relação entre poder e visibilidade é possível verificar como essa última é ancorada historicamente.

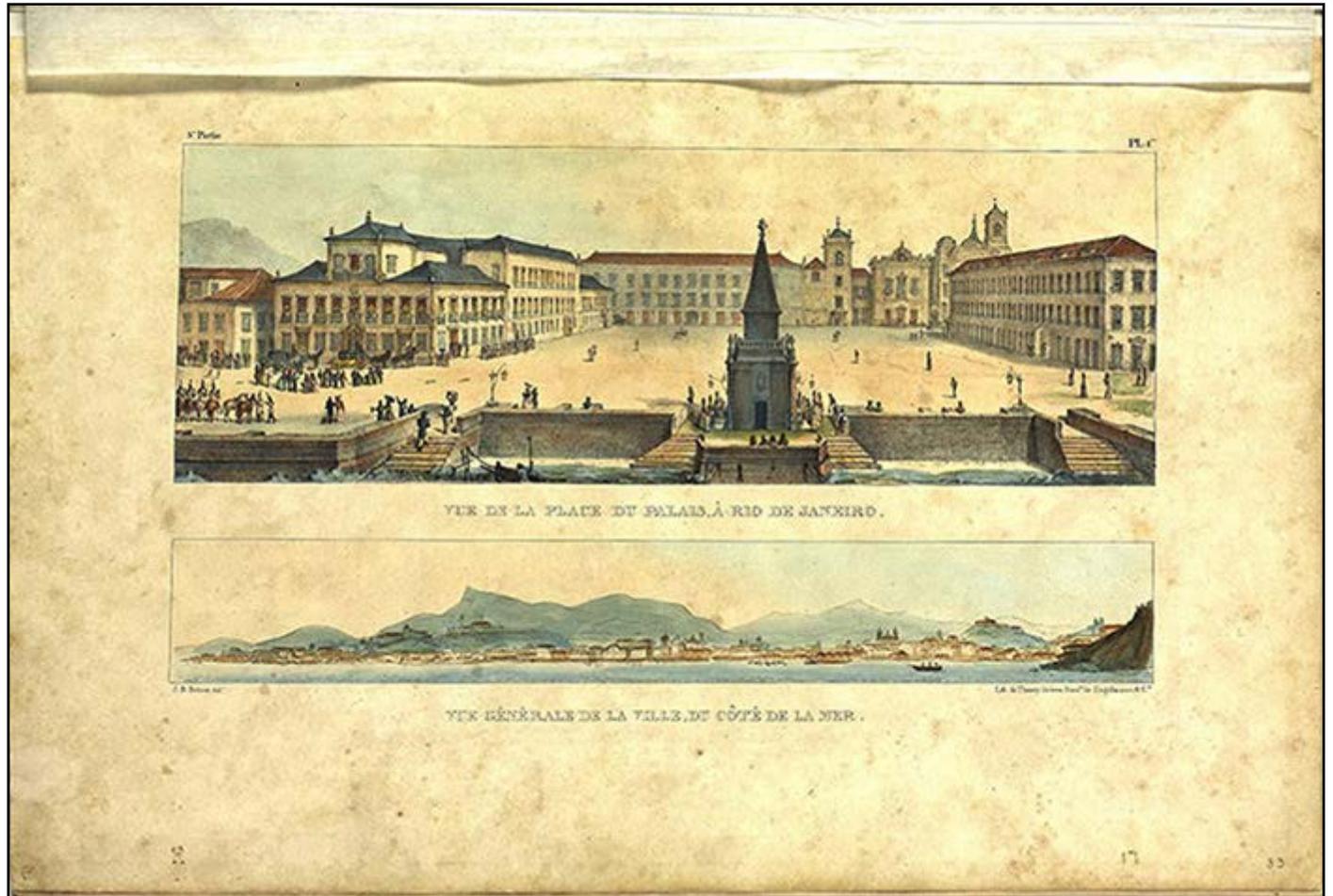


Imagem 1: Thierry Frères Vue de la Place du Palais, a Rio de Janeiro Vue de la ville du côté de la mer. 1835. Gravura, litografia, col. 20,5 x 37,4 cm em f. 52,6 x 34,6. Cópia manuscrita de pena aquarelado 58 x 93 cm. (FBN)¹

Na segunda metade do século XIX, as primeiras imagens fotográficas que retratam o Rio de Janeiro não trazem grandes mudanças, em relação ao mar e à hierarquia dos valores. Os primeiros sintomas do lento processo de autoconhecimento, por meio do qual a cidade consegue construir sua identidade a partir da própria imagem, se advertem nas vistas panorâmicas dos fotógrafos Georges Leuzinguer (1813-1892) e Marc Ferrez (1843-1928). Pela localização dos pontos de vista nas alturas, o corpo da cidade ganha destaque sobre seu território. Muda a forma de dialogar com o mar. Esse último, ao compor a imagem, se desloca até assumir o papel de fundo, deixando que o Rio de Janeiro se apresente em primeiro plano.

Walter Benjamin ao se referir à documentação de Paris, realizada pelo fotógrafo Eugène Atget (1857-1927) afirma ser a fotografia instrumento de conhecimento da realidade e da história urbana. (Benjamin, 1987, p.174-175). Tal observação ajuda a compreender como, no início do século XX, no Brasil, o desenvolvimento da técnica fotográfica contribuiu para o surgimento de uma cultura visual ligada especificamente à cidade e capaz de documentar a sua história, de acordo com as exigências colocadas pela moderna sociedade. Embora a fotografia, desde o período do Império, como demonstra

Pedro Vasquez (Vasquez, 2003, p. 54-55), assume peso no âmbito da edificação iconográfica da Capital do Brasil, o novo regime republicano faz dessa técnica a linguagem oficial de comunicação e divulgação do próprio governo. Por fotos serem consideradas “artefatos”², o poder serve-se da capacidade então atribuída ao moderno instrumento ótico de representar a “realidade” assim como a de interpretar essa realidade em função dos objetivos propostos. Inovações nas práticas fotográficas são incentivadas pelos imperativos políticos. Trata-se da progressiva diferenciação dos pontos de vista escolhidos pelos fotógrafos, como a introdução de novos critérios para seleção dos lugares a serem representados.

Nas imagens oficiais, através das quais é construída a imagem-modelo da Capital Federal, as partes retratadas, são as mais valorizadas no momento, ou em via de valorização, como as próximas ao mar. Todas essas áreas fotografadas estão incluídas nas diretrizes estabelecidas pelo plano apresentado pelo Prefeito Francisco Pereira Passos.³ Independente de extensões territoriais e mudanças, promovidas pelas sucessivas prefeituras do Distrito Federal e os respectivos governos, o plano Passos permanece a principal base de referência no processo de reorganização e expansão urbana do Rio de Janeiro até a administração do Prefeito Carlos Sampaio. A partir do ano 1922, o crescimento econômico, a acelerada evolução urbana e o próprio reformismo no âmbito governamental põem em discussão o então planejamento da Capital Federal.⁴ (Oliveira S. 2009, p.14) Entre 1927 e 1930, o arquiteto francês, Donat Alfred Agache (1875-1959), elabora o Plano de Remodelação, Extensão e Embelezamento do Rio de Janeiro. Sua formulação se baseia no levantamento da cidade, obtido a partir das fotografias aéreas.⁵ A cada fase do urbanismo corresponde uma visualidade da cidade que se reflete nas imagens então produzidas.

O mar e o projeto de renovação da Capital Federal.

Segundo a lógica sobre a qual é construído o plano de renovação da Capital Federal, projeto anunciado no discurso de posse do Presidente Rodrigues Alves, em 1902, o mar participa de forma direta do processo de reformulação da estrutura urbana, seja no que se refere à renovação do porto como na composição do litoral. Embora a valorização das áreas marítimas encontre apoio na moda então difusa a nível internacional, os decantados benefícios do ar marítimo contribuem também para promover os interesses do setor imobiliário, das companhias de transportes e de infraestruturas. A preocupação dos modernos diretores da cena urbana está em recuperar a “plus valia” dos investimentos realizados em áreas reestruturadas, como a Avenida Central, ou nas, até então, em via de urbanização, como as litorâneas. Durante o governo do Presidente Rodrigues Alves (1902-1906) inicia-se obras de melhoramentos do porto, principais medidas produtivas e funcionais voltadas a requalificar as antigas estruturas e seu entorno. Embora a inauguração do primeiro trecho renovado aconteça em 1910, as reformas portuárias se desenvolvem ao longo do período da Primeira República.

Representações fotográficas da Capital Federal que documentam sua renovada imagem após as grandes transformações urbanas acontecidas nas primeiras décadas do século XX, se encontram no Rio de Janeiro, em arquivos fotográficos públicos e privados.⁶ Ao dar vulto à remodelada cidade do Rio de Janeiro, a fotografia assume o papel de construtora da realidade urbana que está se formando. Nos registros, então produzidos, é possível identificar o “espaço mar” como elemento significativo em volta do qual se cristaliza a memória da então sociedade em transformação. Na virada do século, o clima de euforia que caracteriza o movimento *Belle Époque*, surgido na Europa e introduzido no Brasil, em correspondência do processo de remodelação da Capital, faz com que os fotógrafos, como os comitentes, comecem a explorar o nível de criatividade que a nova técnica pode alcançar. Essa capacidade se traduz na total adesão à moda do momento que coloca a beleza do mundo como principal objetivo. (Benjamin, 1996, p. 18). Na versão carioca, “le style de une époque” assume a função “civilizatória”. O objetivo é ao mesmo tempo efêmero e pragmático. Trata-se de promover novos hábitos e estabelecer um moderno estilo de vida. Entre as inovações introduzidas, se evidencia o interesse pelo mar identificado com o moderno conceito de beleza. A visualidade urbana, colocada em destaque pela fotografia, incentiva o lado narcísico do Rio de Janeiro; a cidade encontra no mar seu espelho.

O clima gerado em volta da operação, “regeneração da capital”, e o próprio mercado induzem a elaboração de uma linguagem fotográfica baseada no uso político da imagem (Knauss, 2013, p. 16). Nos álbuns fotográficos, grande moda na época, a organização das sequências das vistas serve para dar ao conjunto urbano o aspecto de ideal desejado. Os assuntos mais retratados vão da ampla escala introduzida pelas avenidas, às modernas arquiteturas e à paisagem integrada ao discurso urbano. Em relação a essa última, o destaque atribuído ao mar, está diretamente ligado à nova diretriz econômica da capital. É preciso relacionar a apreciação estética e representativa oferecida pela direta leitura da foto com o significado assumido pelo espaço-mar no então contexto econômico e político. Isso quer dizer observar o porto e o litoral como estruturas socioespaciais construídas historicamente.

No âmbito da ampla produção de imagens do Rio de Janeiro, realizada nas duas primeiras décadas do século XX, privilegia-se a visualidade divulgada e promovida pela “fotografia pública”. Tal denominação define a relação que foi historicamente se construindo entre fotografia e política (Mauad, 2013, p.11-20). Ao longo do governo da Primeira República, aos álbuns fotográficos institucionais relacionados ao Rio de Janeiro, é atribuída a função de dar visibilidade à ação do novo regime, no que diz respeito à gestão urbana da Capital Federal. A partir dos registros institucionais, aqui elencados, são selecionadas as imagens capazes de demonstrar a progressiva introdução do mar no discurso urbano.

- 1) “Av. Central, 8 de março de 1903 – 15 de novembro de 1906 de Marc Ferrez”;
- 2) “O Álbum das Obras do Porto do Rio de Janeiro (1903- 1913)”;
- 3) “*Vues de Rio de Janeiro – Brésil* (1910) Phot. Musso”;
- 4) “Álbum da Cidade do Rio de Janeiro, comemorativo do 1º Centenário da Independência do Brasil. 1822-1922”.⁷

Os álbuns mostram a construção de uma maneira de olhar a cidade que caracteriza e distingue a ação da República do período anterior. A razão que justifica a escolha desses álbuns encontra-se no fato de serem documentos oficiais e assim expressarem de forma direta as intenções do poder público no âmbito do planejamento urbano da Primeira República. Para entender a estrita ligação existente entre o mar e o projeto de renovação da Capital Federal é importante lembrar que os dois pontos colocados como fundamentais no plano elaborado pelo governo, a modernização do porto e o saneamento da capital federal, constituem a contrapartida do governo brasileiro para a obtenção do empréstimo, na esfera da renegociação da dívida brasileira com os banqueiros N.M. Rothschild & Sons de Londres.⁸

“Avenida Central, 8 de março 1903 – 15 de novembro de 1906 – Marc Ferrez”⁹

O álbum-relatório sobre a Avenida Central, devido à variedade de documentos nele contidos, se apresenta como registro administrativo capaz de dar conta à sociedade da complexa obra realizada pelo poder público.¹⁰ Embora no título do relatório o nome do fotógrafo Ferrez se apresente como única referência, a concepção da imponente edição (42 cm por 52 cm) deve-se à “*Comissão Construtora da Avenida Central*” presidida pelo engenheiro Paulo de Frontin, sob o auspício do Governo Federal através do Ministério de Viação e Obras Públicas.¹¹ Nesse artigo, se faz referência a uma parte de tal álbum-relatório, que compreende as fotogravuras da Avenida Central, produzidas por Marc Ferrez.

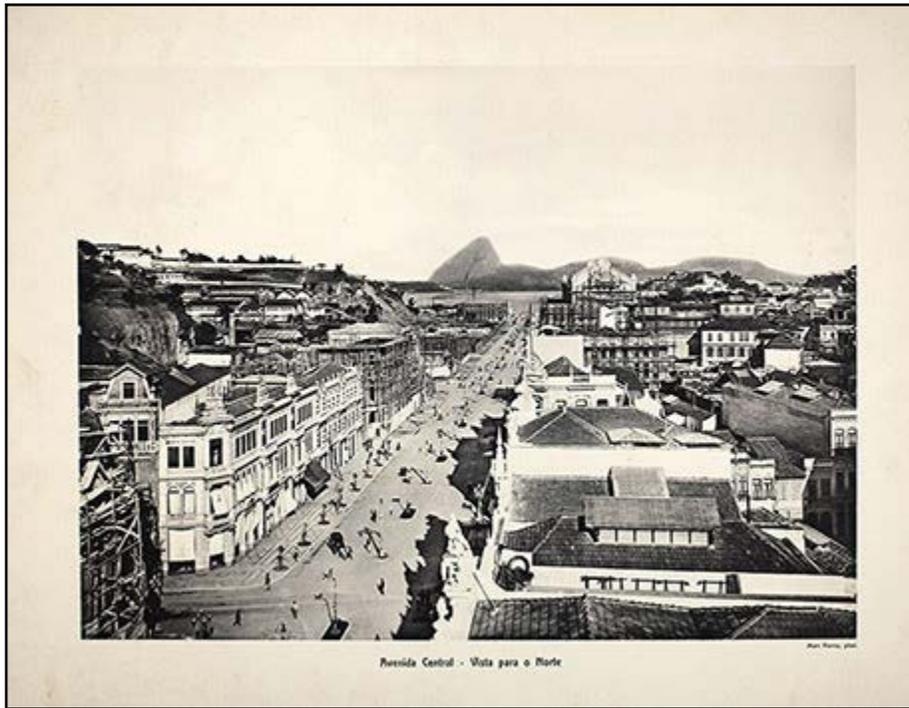


Imagem 2: “Avenida Central. Vista para o Norte”. Fotogravura Marc Ferrez (IMS)

Um conjunto de quatro fotogravuras, denominado “Vistas gerais”, abre o álbum. Na primeira, *Avenida Central. Vista para o Norte*, encontram-se indícios capazes de antecipar a nova relação do mar com a cidade. O anúncio é perceptível graças à conexão fotograficamente construída entre o novo “espaço” e a mesma Avenida Central. Na composição da foto mencionada, percebe-se a preocupação de Ferrez em colocar em evidência o traçado retilíneo da moderna via de comunicação. Para obter tal resultado o fotógrafo se serve da perspectiva cujo ponto de fuga é situado no Pão de Açúcar. O desenho obtido pela técnica fotográfica responde ao imperativo econômico e político de dar destaque à orientação norte-sul da nova avenida, em substituição da oeste-oeste, presente em projetos anteriores, nunca realizados. Na escolha de adotar a ligação direta de mar a mar, como a Avenida Central era então apresentada, foi determinante a exigência prevista no então plano do governo de criar uma rápida conexão entre o porto, a área central e a diretriz de expansão sul.

Na imagem fotográfica acima mencionada sobre a Avenida Central, Ferrez ao dar destaque às amplas dimensões do recém-aberto logradouro, faz dele o parâmetro da alcançada modernidade. Para obter tal efeito torna-se essencial a localização do ponto de vista. Esse se encontra na sumidade do prédio mais alto, recém-construído, então sede do jornal “O Paiz”. Não é simplesmente a altura que qualifica o posicionamento nesse edifício. No âmbito do projeto fotográfico, outro requisito importante, está na amplitude visual que o ponto de vista proporciona. No caso do dito prédio, além da altura, sua localização é próxima à área mais nobre, situada no final da avenida, quando essa última parece confluir ao mar. O conjunto desses fatores permite ao fotógrafo obter, além de um detalhado desenho do novo traçado, a vista da baía e dos relevos que a assinalam. Com a intenção de atingir um resultado cenográfico, Marc Ferrez elege como ponto de fuga da perspectiva fotográfica o Pão de Açúcar. Através da fotografia, tal emergência natural, favorecida pelo peculiar desenho, a localização e as dimensões, faz sua primeira entrada oficial no moderno teatro urbano, na função de *backdrop* ou ponto de referência. Na mesma fotografia é possível se defrontar com diferentes indícios capazes de produzir ulteriores desenvolvimentos na narrativa estabelecida. Ao explorar tal multiplicidade de visões chega-se a determinar os meios utilizados para a construção daquele que se pretende apresentar como o moderno olhar urbano. No caso da “*Avenida Central. Vista para o Sul*”, trata-se de dar visibilidade à iniciada integração do espaço marítimo com a estrutura urbana. A técnica fotográfica permite ao leitor visualizar uma linha contínua que une a última parte da Avenida Central com o trecho de mar que está à sua frente. A

simbólica abertura da cidade à baía representa a mensagem que o poder pretende transmitir se valendo do dispositivo fotográfico com o objetivo de incentivar a diretriz preferencial da futura expansão. Pela capacidade de sintetizar o novo rumo escolhido pelo governo, a foto mencionada é a imagem mais representativa da política urbana vigente. O governo, ao se servir de registros fotográficos para divulgar o processo de modernização da Capital Federal, atribui a “fotografia publica institucional” a função de documento oficial capaz de valorizar o empreendimento representado.

O Álbum das Obras do Porto do Rio de Janeiro (1903- 1913).¹²

O segundo arquivo fotográfico tratado nesse artigo faz parte, como o anterior, dos registros de obras públicas realizadas, no Rio de Janeiro, sob a direta supervisão do Governo Federal. Tais obras se inserem no processo de modernização da cidade, cujo principal objetivo é a construção de uma infraestrutura viária capaz de integrar o porto com o resto da cidade. Segundo essa visão, os dois primeiros álbuns escolhidos são complementares entre si. Ambos desenvolvem a função de apresentar a reestruturação da Capital Federal a partir do seu fulcro representado pela região portuária. Para a renovação do porto é nomeada a Comissão das obras do porto do Rio de Janeiro, presidida por Lauro Muller, Ministro da Indústria, Viação e Obras Públicas e integradas por Luiz Rafael Vieira Souto, Francisco de Paula Bicalho e Manuel Maria de Carvalho. (Silva, 2012). A narrativa desse segundo álbum, produzida pelas sequências fotográficas compostas por 99 imagens, e integrada pela planta geral do projeto, pode ser traduzida como um importante capítulo de história urbana. Ao retratarem as progressivas transformações acontecidas no porto, as ilustrações permitem visualizar mudanças na relação mar-cidade, resultantes do renovado desenho do litoral. Esse último como o porto, ambos por natureza em contínua evolução, adquire, no plano de remodelação da Capital Federal, o papel de principal fonte de vitalidade do urbanismo carioca.

Como no primeiro álbum analisado, não são encontradas, nem na capa nem ao interior dessa segunda publicação, referências às instituições responsáveis pela edição. É necessário recorrer à documentação suplementar capaz de integrar essas informações. A capa menciona simplesmente o título e não traz o nome do autor ou autores das fotos nele contidas. As pesquisas de Maria Inez Turazzi e a comparação com imagens encontradas em cartões-postais da época permitem avançar na hipótese de que o provável autor do álbum seja o fotógrafo Emygdio José Ribeiro (Turazzi, 2012). Na época, era comum não mencionar o nome do fotógrafo em particular por se tratar de registro técnico de obras públicas produzidas num contexto institucional. No final do século XIX, em ocasião das exposições universais, são divulgadas, na Europa, publicações sobre empreendimentos de engenharia – estradas de ferro, empresas de construção, indústrias e seus produtos. O crédito dos estabelecimentos fotográficos comerciais responsáveis nem sempre aparece. (Fanelli, 2009, p.215). Pode se avançar a hipótese desse álbum, embora fosse encomenda da “Comissão Fiscal e Administrativa das Obras do Porto”, ter sido também realizado sob o auspício da mesma empresa construtora, C. H. Walker & Company com objetivo que hoje se define como *marketing*.

Nas visões escolhidas pelo fotógrafo para relatar as obras do porto, o objeto mar constitui quase uma constante. Quando falta a direta representação, faz-se alusão ao mar por meio de elementos que compõem o seu cenário. A narrativa fotográfica do segundo álbum se diferencia do primeiro pela maneira prática e simbólica de se servir da variável tempo. O uso sincrônico do tempo permite, no primeiro álbum, colocar em destaque a Avenida Central recém-construída, sem fazer menção ao complexo e polêmico processo de sua produção. Em *O Álbum das Obras do Porto do Rio de Janeiro (1903- 1913)*, a organização da primeira sequência de fotos privilegia a forma diacrônica. Ao leitor é oferecida a possibilidade de participar do processo de produção das obras, desde o início até conferir o seu resultado final. O passado se materializa através do uso da comparação entre o antes e o depois. Ao movimento no tempo corresponde o movimento no espaço. O registro das diferentes fases do complexo projeto obriga o fotógrafo a contínuos deslocamentos. As visões tomadas de diferentes pontos de vista transmitem ao leitor o dinamismo da ação, como se tudo pudesse se transformar num breve laço de tempo. Ao assumir

forma de crônica que antecipa a moderna reportagem, a fotografia documenta o diálogo temporal que se instaura de forma dialética entre o mar e a cidade do Rio de Janeiro, identificada nas ilustrações do álbum, pelos trechos da sua paisagem.

Ao comparar a foto da Avenida Central, acima analisada, e o “Panorama do antigo litoral da Saúde” (imagem 3) a principal diferença está na escolha do ponto de vista. O posicionamento escolhido por Ferrez, no moderno centro da cidade, faz com que a área nobre recém-construída assuma, na composição, o primeiro plano. Neste contexto, o mar é observado como o prolongamento da cena principal. No segundo álbum, o fotógrafo, ao visualizar o porto no aspecto anterior às obras de melhoramento, recupera o ponto de vista tradicional, localizado no mar. Todavia, as duas imagens acima mencionadas mostram um elemento comum. Trata-se do Pão de Açúcar que surge, como pano de fundo, em ambas as fotos. A similaridade encontrada nas duas composições fortalece a potencialidade presente em tal morro de se integrar ao mar e à cidade, como marco de identificação da paisagem carioca.



Imagem 3: Panorama do antigo litoral da Saúde (APERJ)

Na composição do panorama acima mencionado (imagem 3) a visão fotográfica abrange diversos planos. Na direita da imagem, ao largo da costa, quase em frente às Docas Nacionais, se diferencia das tradicionais embarcações, o aparelho flutuante da moderna enseadeira, como o anúncio do próximo aterro. Ao observar a composição fotográfica, nota-se que mais de três quartos da área total da imagem são destinados a retratar o mar, ao qual coube o primeiro plano. O terço restante é ocupado pela terra firme, emoldurada pelo perfil das montanhas. Pela falta de nitidez, torna-se difícil a leitura da linha irregular do litoral. A beira-mar se localizam os antigos trapiches junto a simples construções que se espalham nos morros em formas de povoados. A dignidade da Capital Federal está lembrada nos conjuntos arquitetônicos e monumentos que integram a paisagem no fundo, como o Mosteiro de São Bento, identificado graças ao seu peculiar perfil. Todavia a decadência apresentada pelos serviços e equipamentos existentes assume o tom de denúncia. Ao status quo se contrapõe o processo de modernização, lembrado pela imagem da enseadeira, símbolo do imperativo urgente em valorizar o potencial produtivo da estrutura portuária.

Ao acompanhar, através do álbum, as diversas fases de transformação do porto, a maneira de olhar do observador muda. O mar, de lugar vazio onde, no passado, estacionavam alguns barcos e navios, se torna um espaço em construção, um canteiro de obras, ocupado por trabalhadores e modernos tipos de máquinas e embarcações. Nas sequências fotográficas, o assunto que adquire mais evidência é

a elevação de verdadeiros monumentos, caixões que chegam aos 8 metros de alturas ou poderosas muralhas que vão se tornar os novos cais. Um exemplo desse modelo construtivo de engenharia marítima encontra-se na foto: *Enchimento de um caixão com concreto (caixão de 8 m. de altura)* (imagem 4).



Imagem 4: Enchimento de um caixão com concreto (caixão de 8 m. de altura) (APERJ)

Nessa ilustração, o ponto de vista localizado nos cais permite focalizar o primeiro plano, local onde a operacionalidade dos homens e a eficiência e imponência dos modernos aparelhamentos flutuantes se refletem, concretamente e simbolicamente, no mar. Ao dar destaque aos, então considerados, monumentos da engenharia marítima, o fotógrafo contrapõe a nitidez fotográfica do moderno traje assumido pelo porto à visão ofuscada pelo nevoeiro das áreas da cidade presentes no fundo.



Imagem 5: Embocadura do Canal do Mangue, vendo-se uma barca da “Leopoldina” (APERJ)

A sequência final das imagens é organizada, no álbum, de forma que o leitor possa apreciar os resultados obtidos e constatar a progressiva integração entre os dois processos paralelos, a remodelação do Rio de Janeiro como Capital Federal e o melhoramento de seu porto. Em ambos, o mar é o elemento central por oferecer soluções aos problemas de comunicação e circulação presentes no plano do Governo. Faz parte desse processo a valorização do mar como lugar de encontros e trocas entre transportes marítimos e terrestres como ilustra a foto “Embocadura do Canal do Mangue, vendo-se uma barca da Leopoldina” (imagem 5). A escolha do ponto de vista dessa imagem, situado no mar e a uma determinada altura, responde à exigência de obter uma ampla panorâmica. Na foto o observador consegue abranger, o mar em primeiro plano, o canal do Mangue e a ampla planície. Na esplanada, são evidentes os sinais de próxima transformação em área industrial relacionada ao porto.

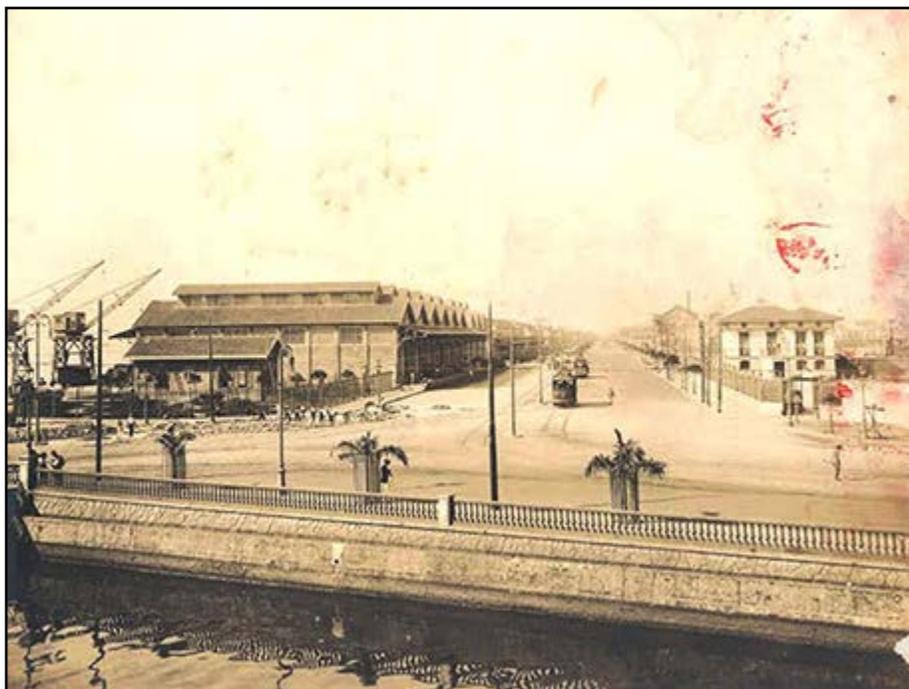


Imagem 6: Avenida do Caes (APERJ)

A ilustração da Avenida do Caes, que, em seguida, assumiu o nome de Avenida Rodrigues Alves, em homenagem ao presidente que promoveu sua construção, assume grande interesse frente a sua atual recuperação e revitalização ligada ao mar, no âmbito da Orla Conde. Na composição da imagem, *Avenida do Caes*, (imagem 6), o fotógrafo destina o primeiro plano ao mar relacionado as atividades desenvolvidas e talvez, em referência a relação desse último com a origem da ampla avenida, construída sobre aterro. Todavia, o ponto de vista escolhido responde a um objetivo mais vasto, o de evidenciar a nova artéria, o amplo traçado, suas modernas infraestruturas que se justificam por essa ser a principal interligação entre o porto, a estação de ferro e o centro de negócios.



Imagem 7: Caes da Praça Mauá (APERJ)

Entre as fotografias contidas no álbum analisado, as relacionadas à conclusão das obras de melhoramento do porto permitem fazer uma avaliação sobre a importante mudança gerada na paisagem urbana pela renovação da estrutura portuária. A ilustração *Caes da Praça Mauá* (imagem 7) apresenta a conexão fotográficamente construída entre o centro da cidade e o mar. Trata-se do encontro entre o amplo logradouro reformado, a Praça Mauá, nome concedido em 1910 ao antigo Largo da Prainha, e os cais que, em forma de escadaria, correm a beira do mar. Na imagem mencionada é possível apreciar detalhes que fogem ao olho nu, embora sejam incluídos voluntariamente pelo fotógrafo¹³. São construções em arquiteturas ecléticas visíveis no fundo da praça que identificam e assinalam o início da Avenida Central. A estrita ligação, presente no plano do governo, entre a moderna artéria, centro dos negócios, a Praça Mauá, a Avenida do Cais e o porto encontra no registro fotográfico sua confirmação. Por tal imagem fotográfica obedecer a função de homenagear o governo republicano, responsável pela realização das importantes obras, o ponto de vista escolhido pelo fotógrafo é posicionado no mar. Recupera-se, então, a vista tradicional utilizada, até o período imperial, para retratar o Largo do Paço. A explicação referente a essa recuperação visual encontra-se, no caso do Paço, na função de representação do poder exercida pelo nobre logradouro, ícone do governo colonial e monárquico e lugar onde era recepcionado quem entrava oficialmente no País. Na segunda década do século XX, Praça Mauá assume, simbolicamente, o mesmo sentido de poder que o antigo Largo. Devido à direta ligação com o porto, o reformado logradouro se torna a moderna porta de entrada do Rio de Janeiro e do Brasil. Faz parte do mesmo processo histórico de reformulação icônica o desenho urbano destinado a modificar as funções e o aspecto da atual Praça Mauá. Ao recuperar o papel de junção entre o mar e o centro da cidade, a reinvenção desse espaço consegue explorar novas fontes de sua vitalidade urbana.

“Vues de Rio de Janeiro Brésil Phot. Musso.”¹⁴

O terceiro álbum “Vues de Rio de Janeiro Brésil Phot. Musso”, produzido por encomenda do governo do Presidente Nilo Peçanha, apresenta, em 41 fotografias, a visão institucional da remodelada Capital Federal. A autoria das imagens, além da escrita “Phot. Musso”, presente na capa, o cartão da firma está na folha do rosto do álbum. No cartão encontra-se o nome “L. Musso & Cia” junto ao do respectivo estabelecimento fotográfico “Photografia Brasileira.” (Kossov, 2002, p.168). O logo da empresa, onde estão presentes as armas da República, atesta o papel desenvolvido pelo atelier fotográfico dos irmãos

Luigi e Alfredo Musso no que se refere à “fotografia pública” durante os governos que se sucederam na primeira década do século XX. Embora não seja explicitada a data do álbum mencionado é possível obtê-la, analisando a primeira página onde está retratado o governo com ministros nomeados naquele ano (1910). Essa publicação se apresenta com moderno viés institucional graças à capa em couro, onde se sobressaem em dourado as armas da República, a qualidade técnica das ilustrações e a elegante composição formal.

A organização em sequência dos registros fotográficos permite seguir a narrativa do álbum. Trata-se de um *tour* pela cidade onde as emergências institucionais representam os principais pontos de interesse junto à paisagem. Para entender a inclusão de determinados objetos ou lugares é preciso conhecer “a relação entre função e valor” (Argan,1998, p. 28). O fotógrafo ao selecionar o que deve ser visto e ao dar sentido às modificações ocorridas pretende transmitir ao observador o moderno padrão de visualidade. Para identificar o que motivou o projeto do álbum, o procedimento escolhido se baseia na análise visual das primeiras imagens fotográficas. Entre essas, chama a atenção o registro que se refere ao porto renovado, cujo projeto fazia parte do plano anunciado pelo Presidente Rodrigues Alves no discurso proferido no dia de sua nomeação (1902). Tal indício pode encontrar apoio na coincidência entre o ano de inauguração do porto e o da publicação do álbum *Vues de Rio de Janeiro Brésil*.

A primeira sequência de ilustrações da cidade inicia com a vista do Palácio Presidencial, no Catete. A sucessiva imagem retrata a entrada da baía e a essa seguem as fotos da ilha Fiscal, Praça XV, os Cães Pharoux para chegar ao novo porto e terminar o circuito no Ministério da Marinha. Em todas essas imagens, o mar está presente, à exceção do Palácio do Catete. Ao reconhecer essa presença como um valor constante, é possível olhar tal espaço geográfico como a guia condutora do percurso “oficial” que, de fato, poderia ter realmente acontecido. Nesse caso, a narrativa visual coloca em destaque uma das funções do mar, ainda em ato, a de via de comunicação urbana. Da mesma forma que a fotografia sugere algo não explicitamente expresso, ela materializa uma leitura do passado embora se possa mudar a finalidade.

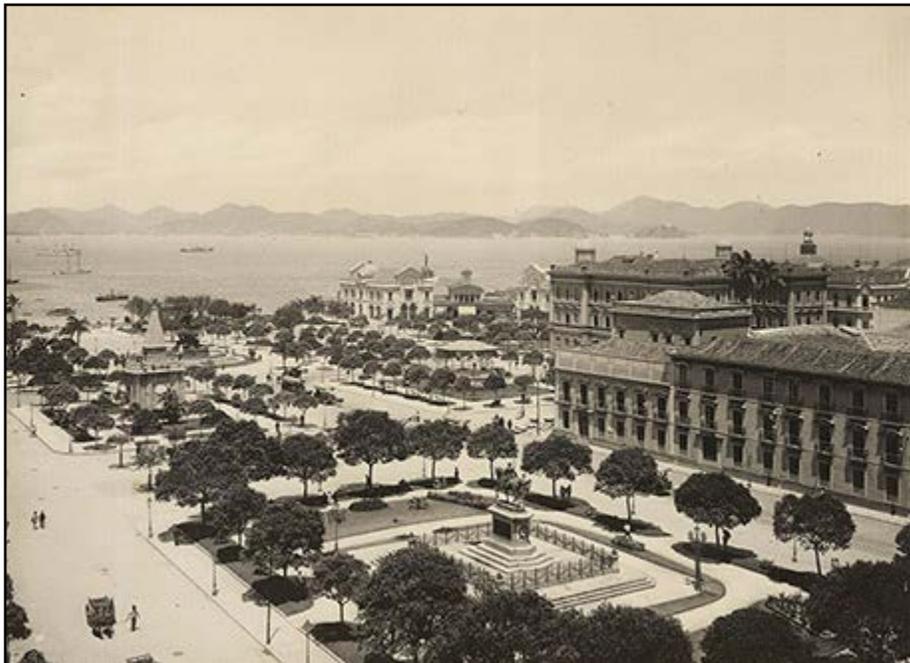


Imagem 8: Praça XV de Novembro.1910. Phot. Musso (FBN)



Imagem 9: Praça XV. Marc Ferrez (s/d) (IMS)

Entre as ilustrações acima mencionadas é objeto de análise a vista “Praça XV de Novembro” (imagem 8), retratada por L. Musso & Cia. após as intervenções acontecidas durante a administração Passos. A motivação em dar destaque a tal vista deve-se tanto à linguagem fotográfica utilizada para evidenciar a importante mudança no desenho urbano como nos seus significados políticos. A inversão do ponto de vista, em relação às representações anteriores, não se limita a registrar uma simples mudança de uso. Na imagem resultante está presente uma vitalidade própria, capaz de transmitir a aberta ruptura com a visualidade ligada ao passado imperial. As modernas concepções de logradouro, inspiradas nos modelos parisienses, fazem que esse trecho histórico da área central se enriqueça pelo ordenado ajardinamento que se estende até o mar. Na composição fotográfica da praça, serve-se, na direita, da parede do Paço, como regulador de cenário para valorizar o amplo corredor central que, pelo desenho das árvores, assume forma de Bulevar. A função desse corredor é servir de ligação entre a área central da cidade e o Caix de Pharoux de onde se tem acesso à baía, às suas ilhas, a Niterói e ao litoral norte e sul. A adoção, pelo fotógrafo, da tomada do alto do campanário da Igreja do Monte do Carmo, na Rua Primeiro de Março, permite superar as alturas de outras construções. Numa única vista colhe-se todo o logradouro que parece prosseguir sem limites correndo como um rio que desemboca na baía. No plano do fundo, emoldurado pelo perfil das montanhas, como num anfiteatro, o mar parece se apropriar da cena em volta da qual se desenvolve a cidade. Tais efeitos construídos pela fotografia são reforçados pelo uso da luz difusa, sem interrupções de sombras, que anula os contrastes na sucessão dos planos.

Por ser a intérprete do resultado urbano obtido no então momento histórico, a imagem fotográfica reflete sua identidade de “fotografia pública”. Todavia, o registro fotográfico realizado por encomenda institucional, “fotografia oficial”, pode assumir, no âmbito da “fotografia pública”, características peculiares próprias. Para demonstrar isso, serve-se da comparação de documentos fotográficos pertencentes ao mesmo período e referentes ao mesmo espaço público, mas produzidas para diferentes fins, sejam esses profissionais ou comerciais. Na vista “Praça XV” de Marc Ferrez (imagem 9), embora a foto seja pouco anterior à imagem presente no álbum estudado, o posicionamento do fotógrafo é orientado segundo o antigo ponto de vista. Uma análoga atitude se verifica no cartão-postal, “Praça XV de Novembro” produzido, por A. Ribeiro, (imagem 10). Em ambos os casos, além

de estar ausente a inovadora relação com o mar, a visualidade da Praça é relacionada ao conjunto arquitetônico representado pelas efígies dos antigos poderes, excluídas, de propósito, na foto de L. Musso & Cia.



Imagem 10: Praça XV de Novembro. Fotografia Cartão-postal de Ribeiro A. ca.1904 (FBN)

Para explicar a maneira de visualizar o logradouro, utilizada pelo fotógrafo no cargo a ele comissionado pelo governo, é preciso lembrar a postura adotada pelo regime republicano ao assumir a direta gestão da cidade. Faz parte das inovações introduzidas, o uso oficial da fotografia urbana como instrumento capaz de refletir e divulgar as obras realizadas e de incentivar diretrizes favoráveis à lógica do próprio poder. Aos fotógrafos contratados, como aos organizadores dos álbuns institucionais, é atribuída a tarefa de interpretar as mensagens relacionadas ao projeto urbano e as traduzirem em imagens capazes de construir uma narrativa de acordo com os protocolos oficiais. O caso de Praça XV é, nesse sentido, exemplar. Na “fotografia oficial” de L. Musso & C. reflete-se a intenção de fazer esquecer o passado e substituir as lembranças com a construção de um presente promissor que se projeta no futuro. Enquanto na foto de Ferrez, como no cartão-postal, volta-se para o consumo mais amplo, cria-se um público para a fotografia que tem o espaço público como objeto.

As qualidades terapêuticas do mar eram conhecidas desde que Dom João VI tomava banho na praia do Caju ou quando Dona Carlota Joaquina decidiu fixar sua residência em Botafogo. A soberana foi, de fato, a primeira pessoa a valorizar as áreas marítimas da zona sul da cidade como locais de residência das classes mais abastadas. Todavia, o processo de expansão da cidade nessa direção assume um real impacto com a construção da Avenida Beira Mar, prevista, no âmbito do plano de “Embelezamento e Saneamento da cidade” (1903) e inaugurada em novembro 1906. Na escolha da parte do governo de urbanizar o litoral sul teve grande peso, além do privilegiado visual e das características físicas que o apresentavam como um corredor natural de expansão, o custo barato de sua ocupação. A motivação disso deve-se ao fato dos terrenos do litoral, estarem sob a jurisdição da Marinha. Aos interesses institucionais se somam os do setor privado, proprietário das principais infraestruturas. O melhoramento do sistema de circulação leva a uma diminuição das distâncias, fazendo da produção do novo espaço urbano um investimento altamente produtivo. Neste contexto, a representação fotográfica assume o papel de incentivo em relação à ocupação do litoral, fazendo que as imagens reflitam as divulgadas qualidades em favor do bem-estar e lazer da população. Pelos múltiplos ângulos visuais pelos quais o mar é retratado, as áreas próximas adquirem, graças à fotografia, um valor adjunto.

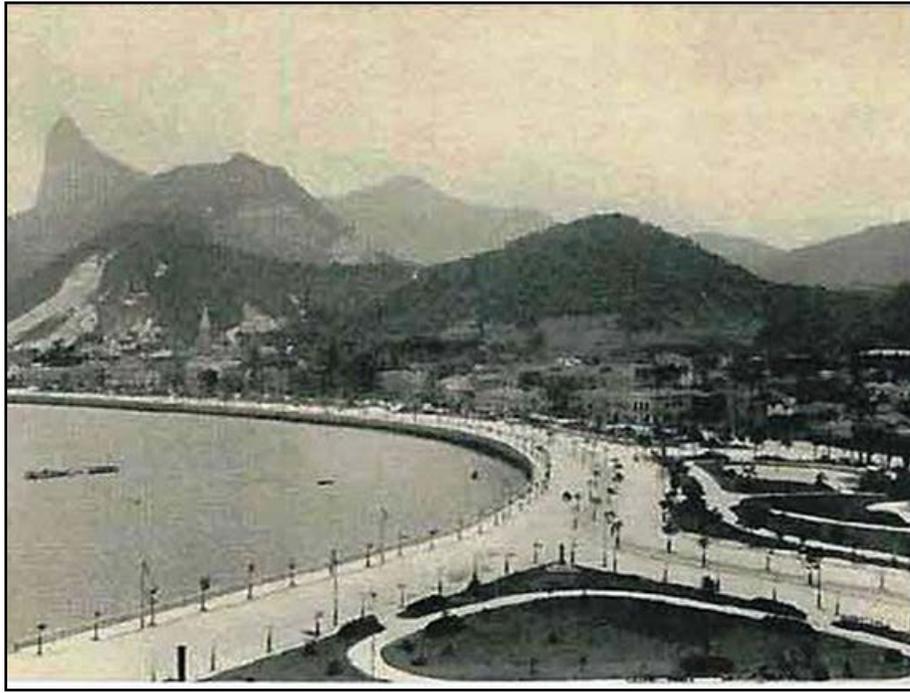


Imagem 11: Avenida Beira Mar. 1910. Phot. Musso (FBN)

A leitura da imagem fotográfica, *Avenida Beira Mar* presente no álbum “Vues de Rio de Janeiro Brésil”, tendo como objeto a mesma avenida, encontra um paralelo no texto que descreve o novo logradouro, encontrado num jornal da mesma época.

“A famosíssima Avenida Beira Mar, extensa via ajardinada segue o litoral até a Enseada de Botafogo, passando pelas praias da Lapa, do Russel, do Flamengo e de Botafogo, cuja enseada acompanha numa graciosa curva. Tem 3920 metros, de extensão, consolidada por um cais de cantaria, tendo avançado sobre o mar, de que conquistou grande zona”¹⁵.

A versão fotográfica produzida por L. Musso & Cia (imagem 11) parece se inspirar na descrição jornalística. No texto como na imagem, é colocado em destaque, o resultado da moderna operação urbanística. A visualidade produzida convida o olhar a se dirigir em direção à ampla avenida, geradora da diferente relação estabelecida entre a cidade e o mar. Através da fotografia são introduzidos hábitos e padrões visuais ligados aos ideais de progresso. É um exemplo disso o cuidado em focalizar a linha de limite com o mar como os espaços ajardinados segundo a moda francesa. Ao localizar o ponto de vista nas alturas do Morro da Viúva, é intenção do fotógrafo acentuar a escala urbana assumida pela planície, cujo acréscimo deve-se aos novos limites impostos ao mar em função da abertura da nova artéria. Na configuração da paisagem fotográfica, o Morro do Corcovado adquire a função de painel de fundo. O mar, as montanhas e a avenida recém-construída parecem se relacionar entre si, fazendo que essa imagem se torne o paradigma do moderno visual carioca com o qual o cidadão é convidado a se confrontar, aprendendo suas normas e seus valores.

No mesmo álbum, a ilustração da amplitude panorâmica da Enseada de Botafogo, tomada do Morro do Corcovado, incentiva a comparação entre antigas e novas visualidades, usando como referência o mesmo assunto tratado (imagem 13). Desde a metade do século XIX, a deslumbrante vista da Baía de Guanabara, a partir das alturas do Morro do Corcovado, é objeto de ilustrações de artistas e viajantes atraídos pela escala da paisagem, desconhecida na Europa, como Alfred Martinet em *Rio de Janeiro e seus arredores*. 1848. (imagem 12).



Imagem 12: Rio de Janeiro e seus arredores. 1848. Litografia e desenho de Alfred Martinet (MCM)

No início do século XX, a mesma visão da baía se torna objeto de imagens produzidas por diferentes fotógrafos, entre outros: Marc Ferrez, Augusto Malta e Bippus. Nesse período, a reinterpretação e/ou repetição de visões pictóricas e fotográficas da mesma vista demonstram interesses políticos e econômicos, além de artísticos, em recuperar e valorizar a beleza e a peculiaridade de tal paisagem onde o mar é o elemento dominante.



Imagem 13: Entrada da Barra e Bahia de Botafogo. Musso Phot. ca 1910. (FBN)

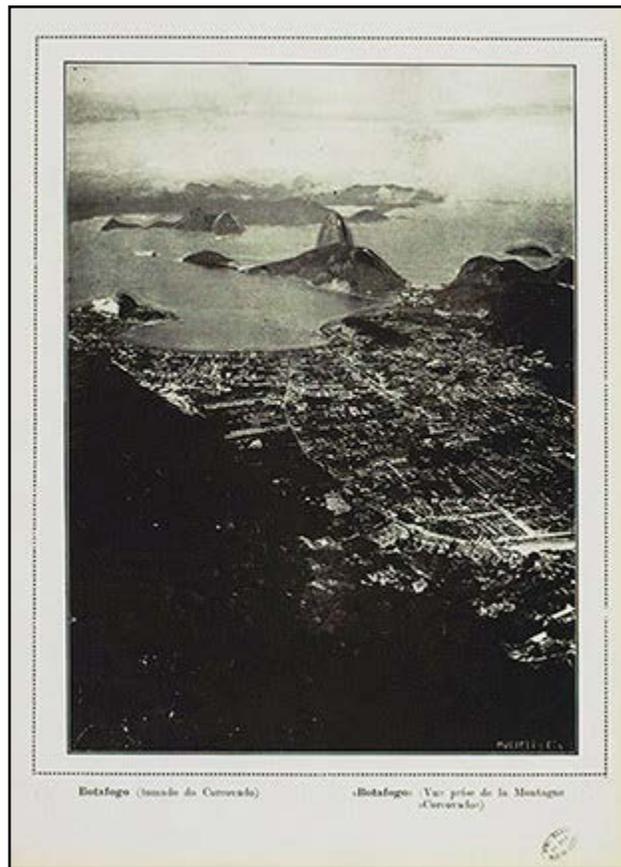


Imagem 14: Entrada da Barra do Rio de Janeiro e vista geral da Enseada de Botafogo (tomadas do Corcovado). A. Malta 1922 (FBN)

Na versão produzida por Musso & Cia, *Entrada da Barra e Bahia de Botafogo* (imagem 13), a distribuição dos planos permite enfatizar a escala monumental dos marcos geográficos desse espaço. A forma cenograficamente construída pela foto quase em semicírculo, onde o Morro da Viúva e o Pão de Açúcar constituem os extremos, faz com que a atenção do observador se concentre na relação entre o território delimitado pela enseada e o mar. A mesma razão determina a escolha do ponto de vista numa altura do Morro do Corcovado capaz de oferecer, além da vista panorâmica, uma leitura do bairro residencial de Botafogo e da progressiva ocupação de seu litoral. Ao comparar a imagem resultante com a foto realizada, uma década depois, por Augusto Malta, *Entrada da Barra do Rio de Janeiro e vista geral da Enseada de Botafogo* (imagem 14) e pertencente ao quarto álbum analisado, é possível constatar como Malta se serve de um ponto de vista mais alto, no mesmo morro, para mostrar a densidade e a extensão alcançadas, nessa década, pelo bairro. A mudança da visão faz com que na composição da foto, se inverta a proporção ocupada pela área urbanizada em relação à paisagem natural. A vista da Baía de Guanabara assume o papel de fundo, sua imagem permanece como um placar, enquanto, na então ocupação urbana, o contato do então bairro com o mar se reduz a uma faixa limitada por dimensão e por poder aquisitivo. Todavia, o litoral ao se confundir com a branca linha do traçado da Avenida Beira Mar, origem da estrutura do bairro então consolidado, confirma sua função de diretriz urbana que tornou possível a integração de Botafogo com a cidade e da cidade com o mar.

“Álbum da Cidade do Rio de Janeiro comemorativo do 1º Centenário da Independência do Brasil. 1822 -1922”¹⁶

Entre o terceiro e o quarto álbum, se passa mais de uma década. Neste período, acontecimentos políticos, como a guerra mundial, desaceleraram o desenvolvimento urbano. A partir de 1918, durante a prefeitura do engenheiro Paulo de Frontin (1918-1919) e durante o governo do engenheiro Carlos Cesar Sampaio (1920-1922), em vista da Exposição Internacional a ser realizada no Rio de Janeiro, em 1922, grande parte dos recursos do governo é concentrada em obras públicas destinadas à Capital Federal (Kessel, 2001). O resultado desse engajamento encontra-se no quarto álbum analisado: “Álbum da Cidade do Rio de Janeiro comemorativo do 1º Centenário da Independência do Brasil. 1822 -1922”. A visualidade da então Capital Federal, refletida nas suas imagens fotográficas, permite verificar o processo de finalização dos projetos implementados durante a gestão do governo da Primeira República. Na capa, a menção à Prefeitura do Distrito Federal, como entidade responsável pela edição do álbum, confere às imagens apresentadas o estatuto de “fotografias oficiais”, independente da intenção do autor da foto. Embora as imagens contidas no álbum sejam produzidas por diferentes fotógrafos, sua seleção, como o sentido a elas atribuído na concepção do roteiro é de autoria da própria instituição. Realizado, a partir de 150 ilustrações, esse documento iconográfico tem a finalidade de evidenciar a relação existente entre a Cidade do Rio de Janeiro e a história do Brasil. Para visualizar tal relação serve-se do método diacrônico encontrado no segundo álbum analisado. Na organização das sequências das imagens, aspectos da então Capital Federal ficam evidentes ao se contrapor a iconografia pertencente ao período passado.

Logo após a apresentação oficial, constituída pelos retratos das principais autoridades responsáveis pela edição do álbum, o mar se apresenta como primeiro ator da cena construída por diferentes vistas ao interior da baía. O uso dessa paisagem no tradicional papel de abertura da narrativa permite que a repetição do esquema dos antigos álbuns que retratam a cidade, sirva como recurso de retórica para enfatizar e valorizar a peculiaridade geográfica do Rio de Janeiro. Entre as diversas versões dessa sequência, presentes no álbum mencionado, chama à atenção a denominada: *Entrada da Baía* (imagem 15).

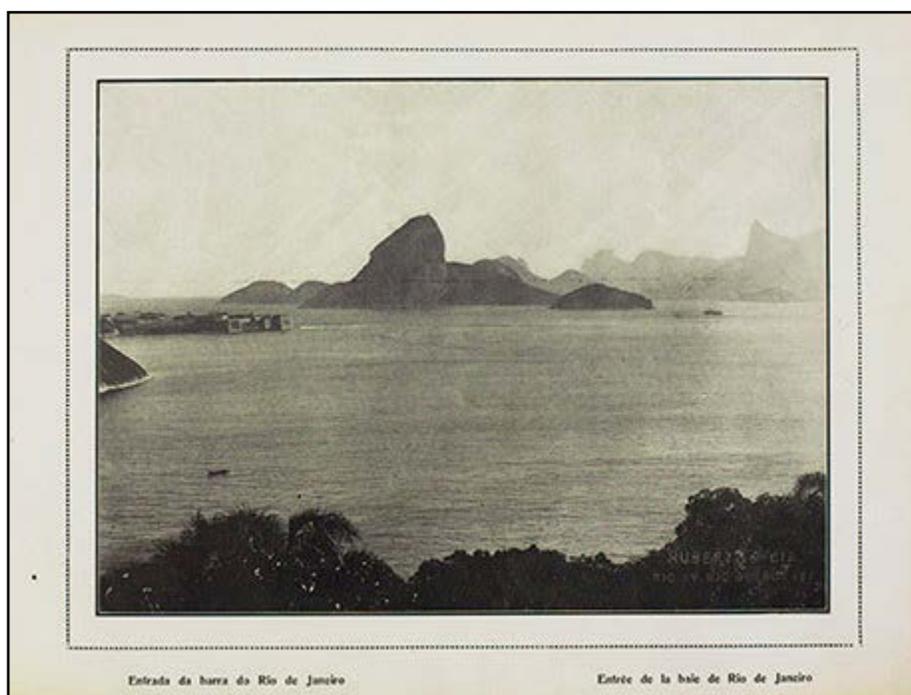


Imagem 15: *Entrada da Baía*. Huberti & Cia. Rio de Janeiro ca 1922. (FBN)

Embora essa imagem na legenda do álbum esteja anônima, a assinatura gravada no negativo original e visível no positivo da foto identifica a autoria de Huberti & Cia. Rio de Janeiro. A visão construída pelo fotógrafo, a partir de um ponto de vista localizado nas alturas de Niterói, se vale do efeito de contraluz para colocar em destaque a silhueta do Pão de Açúcar, centralizada no quadro. A magnitude monumental dessa estrutura simbólica parece assumir o papel de ligação, junto ao mar, entre a entrada da baía, à esquerda, e o relevo das montanhas, no fundo. No perfil da Pedra da Gávea, identifica-se o limite da então diretriz de urbanização, em direção sul. Tal representação constitui a síntese de grande parte do percurso que o próprio álbum constrói através da sequência de suas ilustrações.

Uma peculiaridade do quarto álbum em relação aos anteriores está na presença de numerosas vistas panorâmicas tomadas das alturas. Ao observar a diferente forma usada para olhar a cidade se percebe o rumo assumido, na segunda década do século XX, pelo plano de expansão urbana em permanente aceleração. Em tal contexto, aos fotógrafos é pedido abranger áreas sempre mais amplas do território. O resultado desejado é transmitir ao observador o sentido da grandiosidade da escala urbana introduzida pelos modernos projetos. Na visualidade escolhida o litoral assume o papel de diretriz da moderna expansão urbana. Por não ser possível analisar as 28 vistas relacionadas com o mar, o recurso escolhido é recorrer ao “Mapa interpretativo das fotos panorâmicas” onde constam as mencionadas ilustrações (imagem 16).

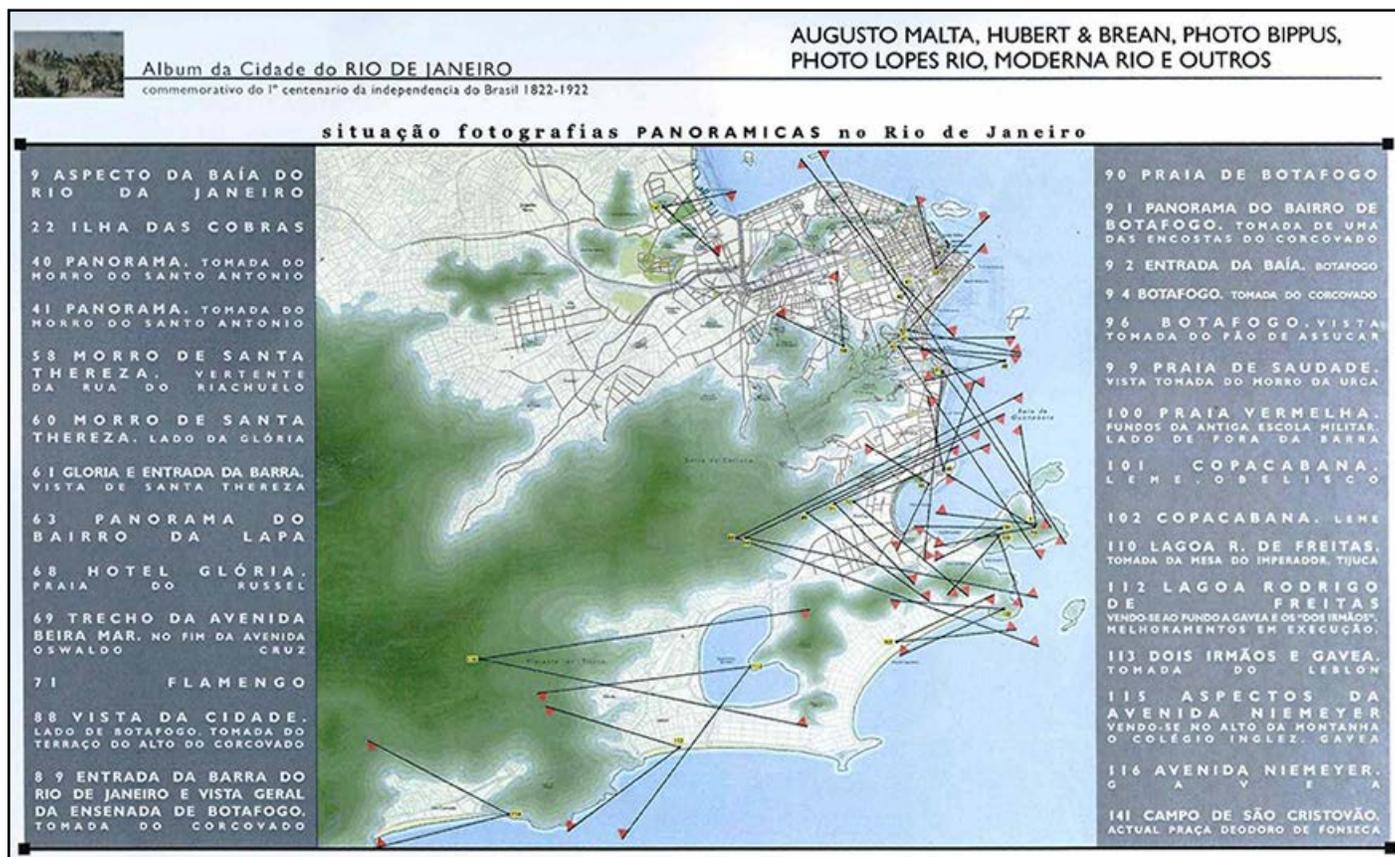


Imagem 16: Mapa interpretativo das fotos panorâmicas presentes no IV álbum de 1922¹⁷.

O processo de construção do mapa é iniciado com a identificação de cada imagem pelo número de sequência que corresponde à posição ocupada no álbum. O ponto de vista, obtido através da análise de cada imagem, constitui o elemento capaz de localizar a foto correspondente no mapa. Tal informação é complementada pelo relativo ângulo visual. Em relação ao número de fotos contidas no álbum, excluindo os documentos históricos, nota-se uma alta percentagem de registros onde o mar está presente, concentrados numa faixa bastante restrita se comparada à área que define a então Capital Federal, constituindo assim um indício dos então interesses de valorizar determinadas partes

da cidade servindo-se do mar como elemento de sua qualificação. Ao se seguir o traçado construído pelos pontos de vista, é possível apreciar a extensão desse corredor privilegiado que vai desde o centro da cidade até São Conrado.



Imagem 17: *Entrada da baía (Botafogo) Estudo Lopes. (c.1922) (FBN)*

Outro elemento que chama a atenção nesse álbum são as vistas noturnas. Embora, desde a primeira metade do século XIX, a iluminação de Paris representasse um mito no mundo inteiro, no Rio de Janeiro, a imagem de *Paris ville lumière* torna-se referência do gosto *Belle Époque* no momento das grandes transformações urbanas. Todavia, o uso de vistas noturnas pode assumir, no então contexto carioca, funções diferentes. Na ilustração *Entrada da baía (Botafogo)*, produzida pelo estudo Lopez, especialista em vistas noturnas, (imagem 17), embora o autor não seja mencionado na legenda do álbum, é possível confirmar indício da escolha seletiva das áreas a serem modernizadas no âmbito do plano urbano. Ao observar a visão da paisagem mencionada onde a presença do mar é enfatizada pelo reflexo da lua, verifica-se que a intensidade de iluminação produzida pela rede elétrica aumenta ao se aproximar do litoral. Por tal moderna infraestrutura ser limitada, na época, às áreas mais enriquecidas da cidade, sua presença em Botafogo, assinala esse bairro como um dos mais favorecidos e elitizados.



Imagem 18: Trecho da Avenida Beira Mar (no fim da Avenida Oswaldo Cruz).

Pertence ao mesmo álbum a imagem *Trecho da Avenida Beira Mar (no fim da Avenida Oswaldo Cruz)* de autoria de Augusto Malta (imagem 18). O ponto de vista escolhido pelo fotógrafo nesta obra permite apreciar o grau de urbanização moderna adquirido, nesses anos, pelos bairros litorâneos. Ao fazer a comparação com a imagem da mesma avenida (imagem 11), apresentada no terceiro álbum, produzido por Musso Phot, se constata como, nesta década, o bairro se integrou à cidade, moldando sua identidade em função da vista e da presença do mar.

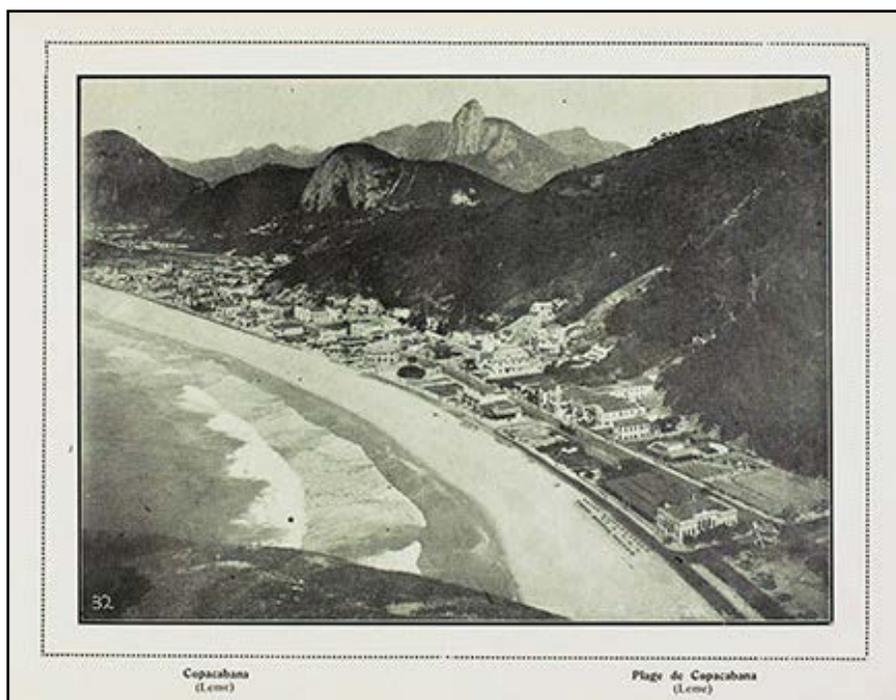


Imagem 19: Copacabana (Leme). (FBN)

No que se refere à *Copacabana (Leme)*, a visão panorâmica tomada do Morro do Leme mostra a área oceânica ainda em processo de urbanização. O fotógrafo, ao colocar o mar e suas praias em po-

sição de destaque, assim como o perfil dos morros ao fundo, valoriza a praia e faz com que a imagem fotográfica assuma função de incentivar e promover o desenvolvimento e a ocupação do futuro bairro (imagem 19).



Imagem 20: *Um trecho da Avenida Niemeyer (Gávea.) c. 1922 (FBN)*

Ao produzir a foto *Um trecho da Avenida Niemeyer (Gávea)*, o autor valoriza o mar e a Pedra da Gávea, monumentos naturais que ocupam a maior parte da imagem. O objetivo é incentivar a vocação turística do Rio de Janeiro. Serve-se da beleza da praia, das montanhas e do peculiar desenho do litoral para motivar também a questionada abertura do logradouro (imagem 20). Concluía-se a série de avenidas que, além das diretrizes de expansão centro-norte, como Avenida do Caes, Avenida de Mangué, Avenida Maracanã e Avenida Rio Comprido, se sucedem uma a outra ao longo do litoral sul. A partir da Avenida Central segue a Avenida Beira Mar, Avenida Atlântica, Avenida Delfim Moreira até a Avenida Niemeyer cuja moderna função é valorizada pelo registro fotográfico.



Imagem 21: Um trecho de Caés na Ilha de Paquetá c. 1922. Augusto Malta (FBN)

No final do passeio propiciado pelo álbum, encontram-se ilustrações que lembram praias menores, tanto oceânicas como também, as que se encontram no interior da baía. Entre essas uma particular atenção é dedicada à ilha de Paquetá. A maravilhosa arborização da ilha teve na iniciativa do Prefeito Pereira Passos ¹⁸ a introdução de milhares novas mudas de plantas em Paquetá. Na ilustração *Um trecho de Caés na Ilha de Paquetá* presente no álbum (imagem 21), o fotógrafo Augusto Malta enfatiza a harmoniosa relação existente entre o mar, a natureza e nesse trecho de terra que o governo procurou manter, organizar e valorizar. A especial atenção dedicada no álbum à Baía de Guanabara e às suas ilhas explica-se, talvez, por esse conjunto ser visto pelo poder público como um patrimônio a ser qualificado para se tornar uma reserva natural para a cidade.

Como conclusão, constata-se o interesse manifestado pelo governo, nas duas primeiras décadas do século XX, em dar visibilidade às obras de urbanização. Nas grandes empresas institucionais, o registro fotográfico se torna o principal meio de divulgação e fonte de valorização das obras realizadas. Por meio das numerosas imagens e a inovadora visualidade de retratar o Rio de Janeiro e sua paisagem, a “fotografia pública” elege o mar como o principal ícone urbano e o torna também indício para estimular uma diferente maneira de vida e de uso da cidade. As exigências impostas pelo poder institucional favorecem o desenvolvimento de uma nova linguagem fotográfica a qual, talvez, nem todos os autores tivessem plena consciência. Na geração de fotógrafos que surge na virada do século XIX para o XX depara-se com poucos profissionais conhecidos e muitos quase desconhecidos pelo grande público. Contudo, esse eleito grupo soube desenvolver um importante papel na construção do imaginário coletivo ligado à cidade do Rio de Janeiro e ao seu mar. O objetivo comum era alcançar a beleza da imagem que, desde a antiguidade, representa um meio eficaz de dar credibilidade ao empreendimento realizado e à instituição responsável. Reconhece-se que detalhes capazes de atribuir sentido a uma vista podem, talvez, depender da intenção de quem examina a impressão. Todavia, tal exercício pode contribuir para observarmos com um olhar mais atento e crítico as atuais transformações da paisagem do Rio de Janeiro. Afinal, o mar ainda tem um papel predominante que deve ser defendido e salvaguardado para a vida da cidade e de sua população como um todo.

Referências Bibliográficas

- ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BARRETO, Lima. O moleque. In: BARRETO, Lima. (org.). *História e sonhos*. Rio de Janeiro: Livraria Editora Gianlorenzo Schettino, 1820, p. 13.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, Arte e política. Ensaios sobre Literatura, História da Cultura. Obras escolhidas*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, p. 105-106, 174-175.
- CHIAVARI, Maria Pace. As transformações urbanas no século XIX. In: DEL BRENNNA, Giovanna Rosso (Org.). *O Rio de Janeiro de Pereira Passos: uma cidade em questão II*. Rio de Janeiro: Index//Solar Grandjean de Montigny, 1985, p.569-598.
- CHIAVARI, Maria Pace. O papel da fotografia na construção da imagem da cidade. In: PERERIA, Sonia Gomes; CONDURU, Roberto, (orgs.). *Anais do XXIII Colóquio de História da Arte*. Rio de Janeiro: CBHA/ UERJ / UFRJ. 2004, p.361.
- CHIAVARI, Maria Pace. *O retrato fotográfico institucional do Rio de Janeiro, Capital Belle Époque (1906-1922)*, Tese (Doutorado em Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, PROURB/ UFRJ. Rio de Janeiro, 2015.
- DEL BRENNNA, Giovanna Rosso. *O Rio de Janeiro de Pereira Passos. Uma cidade em questão*. Rio de Janeiro: Index/Solar Grandjean de Montigny, 1985.
- ECO, Umberto. *A estrutura ausente; introdução à pesquisa semiológica*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- FANELLI Giovanni. *Storia della Fotografia di Architettura*. Roma-Bari: Laterza, 2009.
- FERREZ, Gilberto. *O Álbum da Avenida Central Um documento fotográfico da construção da Avenida Rio Branco*. 1903-1906. Rio de Janeiro: Ex Libris, 1982.
- GOMBRICH, E.H.; HOCHBERG, J.; BLACK M. *Arte, Percezioni e Realtà – Come pensiamo le immagini*. Torino: Einaudi, 1999, p.7.
- 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. 119 – 122.
- KNAUSS, Paulo. Introdução In: KNAUSS, Paulo; MOTTA, Marly; MAUAD, Ana M. (Orgs.). *Nos tempos da Guanabara 1960-1975, uma história visual*. Rio de Janeiro: Ed. De Janeiro, 2016, p.16.
- KOSSOY, Boris. *Dicionário Histórico-fotográfico brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, p.168, 2002.

MAUAD, Ana Maria. Fotografia pública e cultura visual In: *Revista Tempo*: Universidade Federal Fluminense. Niterói, vol.7, nº14, p. 11-19, 2003.

NORA, Pierre. *Entre memoire et histoire: la problematique des lieux*. Paris: Gallimart, p. XVII-XLII, 1984.

OLIVEIRA, Sonia Maria Queiroz de (Org.). *Planos urbanos do Rio de Janeiro. Plano agache*. Rio de Janeiro: Centro de Arquitetura e Urbanismo. 2009, p. 14.

SILVA, Angela Maria Pinto. Cronologia In: TURAZZI, Maria Inez. (Org.). *Um porto para o Rio Imagens e memória de um álbum centenário*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012, p. 243.

TURAZZI, Maria Inez. Ó Máquinas! Engenho e arte no porto do Rio de Janeiro In: TURAZZI, Maria Inez. (Org.). *Um porto para o Rio Imagens e memória de um álbum centenário*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012, p. 24-27.

VASQUEZ, Pedro Karp. *Brasil na fotografia oitocentista*. São Paulo: Metalivros, 2003.

Notas

1. A litografia de Thierry faz parte da publicação de Jean Baptiste Debret (1768-1848): *Voyage pittoresque et historique au Brésil*. Tome troisième, p. 01.
2. “As fotos são, é claro artefatos” In SONTAG Susan *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p.84.
3. O Plano elaborado por Pereira Passos foi aprovado pelo chefe da Carta Cadastral e o Conselho Municipal, em 1903 e sucessivamente modificado em 1904 e 1906. (Del Brenna,1985)
4. A crise entre as oligarquias e a insatisfação dos segmentos militares geram o movimento conhecido como Reação Republicana que se coloca como alternativa ao poder da oligarquia cafeeira.
5. Op. Cit.p.31 O trabalho de documentação do Plano Agache é realizado através a fototopografia obtendo pela primeira vez uma planta exata da cidade inteira acima da qual é elaborado um plano ideal e projetos de urbanização.
6. Entre os arquivos públicos no Rio de Janeiro onde encontram-se ricas coleções de imagens desse período pode se mencionar, o da Biblioteca Nacional, do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, do Museu Histórico Nacional, do IHGB – RJ, do Arquivo Nacional, do Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro e, entre os particulares, o do Instituto Moreira Salles e da Coleção Álvaro de Frontin Werneck.
7. Os álbuns 1º 3º e 4º, foram objetos e fontes de pesquisa na tese de doutorado cujos resultados serviram de base para a elaboração desse artigo: CHIAVARI, Maria Pace: “O retrato fotográfico institucional do Rio de Janeiro, Capital Belle Époque (1906-1922)”, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, PROURB/ UFRJ 2015.
8. (Decreto n.4.839 de 18 de maio de 1903).
9. Exemplares do álbum-registro original encontra-se no acervo do Museu Histórico Nacional e do Instituto

Moreira Salles (IMS) entre outros. Reproduções do álbum-registro-original se encontram em: “*O Álbum da Avenida Central Um documento fotográfico da construção da Avenida Rio Branco, Rio de Janeiro, 1903-1906.*” Rio de Janeiro, Ed. Ex libris. 1982.

10. No documento-relatório estão guardadas folhas soltas divididas em diferentes itens: Plantas com o projeto da dita avenida, arquivo fotográfico formado pelas reproduções dos projetos de todas as fachadas e das fachadas dos prédios até então realizados, Relatório Administrativo sobre a compra e venda dos terrenos relacionados à abertura da mencionada artéria.

11. No Arquivo Nacional existe extensa documentação relacionada à Comissão Construtora da Avenida Central. Faz referência à produção do álbum a correspondência entre Marc Ferrez e a dita Comissão (16.0.SCC.20.15).

12. O álbum mencionado integra o acervo do APERJ.

13. Fanelli Giovanni *Del dettaglio in fotografia* Impresso pelo autor Paris 2011. In: disponível em <http://www.historyphotography.org/> Acesso em 20/03/2015

14. Um exemplar desse álbum encontra-se no acervo da Fundação Biblioteca Nacional e por ser digitalizado pode ser consultado *online*.

15. *Impressões do Brazil no Seculo Vinte*, editada em 1913 e impressa na Inglaterra por Lloyd's Greater Britain Publishing Company, Ltd., com 1.080 páginas, mantida no Arquivo Histórico de Cubatão/SP.

16. Um exemplar desse álbum encontra-se no acervo da Fundação Biblioteca Nacional e outro no acervo do IHGB. O da Biblioteca Nacional é digitalizado e pode ser consultado *online*.

17. O mapa interpretativo faz parte da Tese acima mencionada “Chiavari Maria Pace: “O retrato fotográfico institucional do Rio de Janeiro, Capital Belle Époque. (1906-1922)”

18. “Passos o mágico” documento anônimo no Arquivo Pereira Passos (Ez Mo3.Cx.7).

Um Retrato do Tempo: A Presença da Hora no Cenário Carioca do Início do Século XX

Sabina Alexandre Luz

Pensar a cidade do Rio de Janeiro por meio de suas imagens nos leva constantemente a refletir sobre os espaços dessa cidade. Nesta análise, a proposta é ir além do espaço, e pensar no elemento tempo que também constituiu importante fator na articulação do espaço urbano. É evidente que o termo *tempo* é bastante abrangente e engloba as mais variadas possibilidades de abordagem. Aqui o tema abordado diz respeito a um tempo bastante específico: o tempo do relógio.

Cabe dizer, em primeiro lugar, que as horas tinham uma aplicação essencial à arte da navegação. Por meio do estabelecimento da hora local, era possível calcular a longitude em alto-mar. Da mesma forma, este elemento era um importante instrumento para as observações astronômicas. Motivo pelo qual o Observatório do Rio de Janeiro esteve, desde o seu início, preocupado com o cálculo horário. Posteriormente, a instituição também se ocupou da transmissão horária para a cidade.

Eis aqui o fio condutor desta análise que propõe uma reflexão sobre a interação dos espaços da cidade com os elementos temporais que ela apresentava a partir das imagens e fotografias produzidas em fins do século XIX e início do XX.

Para o mar e para a terra: a transmissão da hora do Castelo e a presença de relógios no Rio de Janeiro

A divulgação da hora local pelo Imperial Observatório no século XIX

Analisar a presença da hora na cidade do Rio de Janeiro implica refletir sobre o papel do Imperial Observatório desta cidade. Isto porque a hora foi utilizada, inicialmente, como um dado essencial para cálculos astronômicos, geodésicos e náuticos. Estando a hora ligada à rotação da Terra, é possível calcular a longitude a partir de dados horários. Sendo assim, deve-se admitir que a hora, antes de ser um fator social, era utilizada essencialmente na esfera científica.

Criado em 1827 por decreto, o Imperial Observatório do Rio de Janeiro (IORJ)¹ só teve início de fato suas atividades a partir da década de 1840:

Em 22 de julho de 1846, portanto, quase duas décadas passadas, o Decreto 457 (verdadeiramente contendo o Regulamento do IORJ) lhe daria realmente condições de existência prática, tal significando um passo importante para o início de suas operações, mesmo que mais orientadas para a formação militar (...) (Barroso Jr; Junqueira, 2014, p. 305)

Uma dessas condições foi a transferência do local da instituição que, primeiramente instalada no torreão da Escola Militar (Videira, 2007), passa a funcionar numa igreja jesuítica inacabada no Morro do Castelo. Um dos critérios de escolha do novo local para abrigar o observatório foi a sua proximidade com o porto do Rio de Janeiro. Vale lembrar que a hora local² (do porto de onde se parte) é um elemento essencial para que se possa regular os cronômetros e instrumentos de navegação necessários para o cálculo da longitude em alto-mar.

Considerando que o porto do Rio de Janeiro recebia desde o ato de abertura dos portos às nações amigas (1808) um número crescente de navios, fazia-se necessário um serviço de fornecimento da hora local. “Era a navegação necessitando de apoio seguro, só possível com a determinação precisa da latitude, longitude e rumo.” (Barreto, 1987, p. 22) O serviço da hora era imprescindível para o funciona-

mento do Observatório já que a indicação da hora local, além de necessária à navegação, era essencial para o registro de qualquer observação astronômica. A publicação, a partir de 1853, das *Ephémérides do Imperial Observatório do Rio de Janeiro* confirma, portanto, que o cálculo da hora local já vinha sendo realizado pelo Observatório. No primeiro número das *Ephémérides* consta, inclusive, uma lista dos instrumentos utilizados pelo Observatório para a realização dessas observações³.

Neste ponto, já se começa a perceber um pouco das interações dos espaços da cidade com os espaços da ciência. Se no século XVIII o Morro do Castelo já era utilizado para a realização de observações astronômicas por ser este um ponto alto da cidade (Gesteira, 2015), no século XIX, as vantagens deste morro já não estavam relacionadas às demandas de quem observava o céu e sim às necessidades de quem estava no mar. O diretor do Observatório na época, Soulier de Sauve, era inclusive contrário a esta transferência por dois motivos:

1º - porque (...) o observatório não teria a máxima imobilidade que lhe é necessária (...). 2º - porque, no Castelo, o observatório seria provisório, pois, segundo era corrente, havia projeto em arrasá-lo e, portanto, teria que ser abandonado, o que seria motivo de grandes despesas, razão esta, mui forte, para que não mais se pensasse no referido morro. (Sauve, S. de, *apud* Morize, 1987, p. 48)

Apesar disso, a transferência ocorre e o terraço da antiga igreja jesuítica passa a marcar a paisagem da cidade com suas cúpulas e seus instrumentos astronômicos. É o que fica evidenciado na gravura publicada no primeiro volume dos *Annales de l'Observatoire de Rio de Janeiro* de 1882 (figura 1). Nesta imagem, cuja legenda era “Vista do Imperial Observatório do Rio de Janeiro fachada do lado Sul”⁴, o prédio do Observatório destaca-se dos outros a sua volta por ser o mais alto e por ter em seu terraço cúpulas e pequenas casas que serviam para abrigar instrumentos de observação. No plano de fundo, aparece a Baía de Guanabara, mas o porto não é visível.

A publicação dos *Annales* tinha o objetivo de apresentar um observatório de primeira classe nos Trópicos à comunidade científica internacional, mostrando o que já era produzido aqui no Brasil no campo científico (*Annales...*, 1882, p. V). Esta apresentação começa com um artigo do diretor Emmanuel Liais⁵ contendo uma descrição detalhada das instalações do Observatório e, principalmente, de seus instrumentos situados no terraço do edifício. De maneira análoga, a gravura que aparece no início do volume também tinha o objetivo de apresentar visualmente o espaço que o Observatório ocupava à comunidade internacional.



Figura 1: Observatório no Morro do Castelo

Se o cálculo da hora local já vinha sendo feito pelo Observatório desde, pelo menos, meados do século XIX, o mesmo não pode ser dito quanto à transmissão da hora para a cidade. É difícil averiguar a data exata do início desse serviço. Pode-se afirmar, no entanto, que sob a direção de Emmanuel Liais, o IORJ já fazia a transmissão da hora local. Inicialmente, o sinal da hora local do Rio de Janeiro era dado às 8 horas da manhã, mas a partir de 1871, ele passou a ser fornecido ao meio-dia do tempo médio⁶, “o que já se verificava em quase todos os observatórios.” (Morize, 1987, p. 69).

A transmissão era feita por meio de um método inglês conhecido como *time-ball* ou método do balão. Este sistema consistia no alçamento de um balão que inflava e subia por um mastro atingindo o seu topo quando o relógio do Observatório indicasse meio-dia. Assim, quando o balão do Observatório atingia o topo do mastro, os navios do porto podiam ajustar seus relógios e cronômetros.

No ano de 1886, foi instalada no terraço do Observatório, onde se encontravam outros instrumentos, uma torre metálica de origem alemã. Tendo 16 metros de altura, ela era inicialmente destinada “às observações anemométricas e elétricas”, mas aproveitou-se sua estrutura para a instalação de “um sinal luminoso para fornecer com mais facilidade do que presentemente, o sinal da hora aos navios surtos do porto” (*Revista do Observatório*, 1886, p. 102). Este sinal era dado “às 8 horas da noite, com reflexo em uma imensa zona, além de que, por intermédio de um aparelho de obturação, o sinal da hora tornar-se-ia instantâneo. Foi um melhoramento importante.” (Morize, 1987, p. 107).

Na figura 2 pode ser observada a gravura que foi publicada na *Revista do Observatório* de julho de 1886 desta torre metálica. Divulgada junto ao artigo que apresentava a nova aquisição do Imperial Observatório assim como suas funções, a torre aparece com grande destaque na imagem. Ela já se encontrava instalada no terraço do Observatório e seus 16 metros de altura tornavam-se evidentes já que no seu topo foi representado um homem manuseando os instrumentos anemométricos ali instalados. A localização da torre não fica evidente na imagem, sendo esclarecida apenas no texto do artigo.

Considerando a publicação na qual se encontrava, pode-se dizer que se trata, nesta imagem, assim como na figura 1, de uma apresentação visual que servia de apoio ao texto. A torre é representada como instrumento científico e seus usos são evidenciados. O local onde está localizado, no entanto, parece ter uma importância menor. Se o terraço do Imperial Observatório podia ser reconhecido por aqueles que frequentavam ou conheciam o local, a cidade do Rio de Janeiro não aparece nem como pano de fundo. Curiosamente, a silhueta da torre metálica do Observatório passou a ser um elemento recorrente e de fácil identificação nas fotografias da cidade do final do século XIX e início do XX.

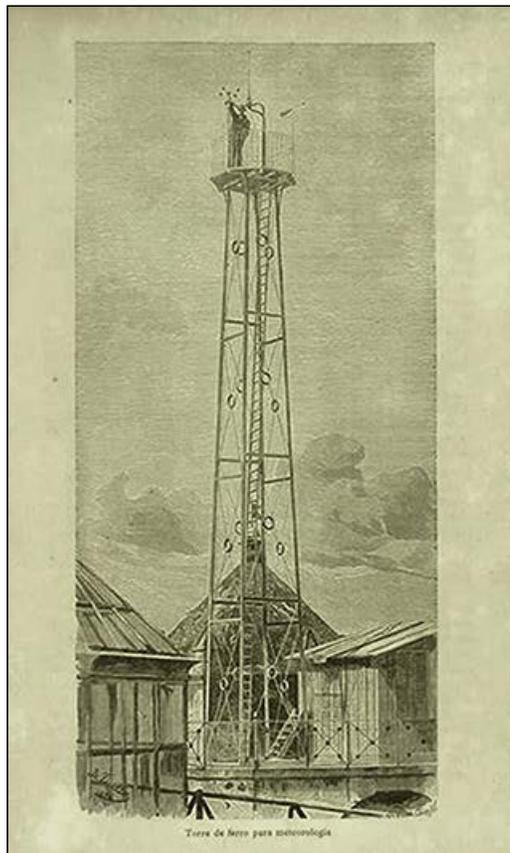


Figura 2: Torre de ferro para meteorologia

A transmissão do sinal da hora local, fez com que o Observatório, além de ser um espaço onde se produzia ciência, passasse a interagir diariamente com a cidade. Neste sentido, cabe ressaltar a importância que era dada ao sinal da hora. Durante a Revolta da Armada em 1893, ainda que o Morro do Castelo tivesse se transformado num campo de batalha,

o serviço da hora, com o sinal do meio-dia, dado no alto da torre de ferro do Nordeste, continuou ativo como em tempo normal, e foi efetuado pelo astrônomo Morize, que manteve o serviço até que havendo-se retirado os revoltosos em 13 de março [de 1893], o serviço normal recomeçou, mantido pelos funcionários habituais. (Morize, 1987, p. 125)

Portanto, mesmo em tempos de guerra, o sinal da hora era mantido. Esse fato reflete a dimensão que o tempo do relógio foi adquirindo na dinâmica cotidiana da cidade. Se a transmissão da hora estava inicialmente destinada à função de regulação dos cronômetros dos navios atracados no porto, aos poucos outros serviços que igualmente utilizavam a hora local (como os correios e telégrafos e os transportes ferroviários, por exemplo) foram outorgando a esta atividade uma função primordial. Nesta passagem do século XIX ao século XX, o tempo do relógio foi ganhando um espaço cada vez maior no

ritmo da cidade. Era a modernidade se afirmando na capital e trazendo consigo novas demandas, como um tempo cada vez mais preciso.

Em busca de precisão: os relógios da capital no início do século XX

A paisagem urbana das principais capitais europeias se transformou bastante ao longo do século XIX: foram surgindo cidades renovadas, amplas, com grandes avenidas chamadas *bulevares*. As cidades modernas se desenhavam. Paris ganhou destaque nesse processo com as reformas de Haussmann: cortando a cidade de norte a sul, grandes *boulevards* permitiam uma melhor circulação, mas também possibilitavam a passagem das tropas de artilharia contra barricadas e insurreições populares. Essa nova cidade passou a representar a cidade moderna por excelência devido à sua beleza, organização e manutenção da ordem. Esses novos espaços moldavam o homem moderno e proporcionavam novas vivências regidas essencialmente pelo olhar, como lembra Simmel:

Eis algo característico da sociologia da cidade grande. As relações recíprocas dos seres humanos nas cidades se distinguem por uma notória preponderância da atividade visual sobre a auditiva. Suas causas principais são os meios públicos de transporte. Antes do desenvolvimento dos ônibus, dos trens, dos bondes no século XIX, as pessoas não conheciam a situação de terem de se olhar reciprocamente por minutos, ou mesmo por horas a fio, sem dirigir a palavra umas às outras. (Simmel, *apud* Benjamin, 1994, p. 36)

As experiências visuais também foram ampliadas pelo surgimento da fotografia e do cinema que trouxeram uma nova dimensão à vida urbana. Essas técnicas, aprimoradas ao longo do século XIX, simbolizavam uma ruptura na concepção do tempo. De fato, ludibriando os sentidos, a fotografia passa a ser a própria representação do tempo, já que imagens de pessoas são criadas e petrificadas nesses aparelhos mágicos. A fotografia é esse vestígio que permanece e nos mostra aquilo que já não existe, torna-se uma janela para o passado. Assim:

O tempo, na verdade, não é fotografado juntamente com o sorriso e o coque. Mas, a própria fotografia, assim acreditam, é uma representação do tempo. Se a fotografia lhes oferecesse apenas a duração, não apreenderiam nada da mera temporalidade, mas seria o tempo através deles a criar imagens. (Kracauer, 2008, p. 65)

As imagens se multiplicam, ganham espaço na cidade e nos impressos. E este não é um fenômeno europeu, mas mundial. São os símbolos da modernidade e da cultura urbana que aos poucos são absorvidos e reproduzidos. No Brasil, a Capital Federal foi especialmente atingida por essa busca de modernidade e teve sua paisagem urbana e seu cotidiano transformados. Considerando que:

(...) no final do século, com a passagem da Monarquia para a República, a elite carioca não se reconhecia na imagem refletida no espelho. A identidade urbana do Rio de Janeiro não poderia ser construída em cima de uma cidade feia, imunda, perigosa, caótica. A cidade do desejo negava a cidade real, e o espelho deveria refletir a imagem de uma urbe higiênica, linda e ordenada. (Pesavento, 2002, p.169)

Respondendo a esta demanda, a paisagem carioca ganhou ares modernos sob a administração de Pereira Passos. O engenheiro Pereira Passos, nomeado prefeito do Distrito Federal durante o governo Rodrigues Alves, visava transformar a cidade em uma Paris tropical colocando em prática um grande projeto urbanístico⁷. Esse ideário de Pereira Passos “consistia fundamentalmente na manutenção de uma civilidade urbana burguesa” (Azevedo, 1985, P. 49) e para isso:

impunha-se, de um lado, a promoção por parte do Estado de inúmeras melhorias na cidade, e de outro, o abandono por parte da população de certos hábitos tradicionais que, na concepção de Passos, só faziam estorvar a caminhada do país rumo ao progresso, comprometendo, conseqüentemente, a imagem externa nacional. (Pechman, S. e Fritisch, L., 1984/85, p. 155)

Por esse motivo uma série de proibições promulgadas nesse período mostrando um Estado regulador das atividades cotidianas⁸: o espaço da cidade se transformava, dessa forma, no palco onde a civilidade deveria ser observada e frequentemente imposta⁹. Quanto às melhorias urbanas da cidade, elas foram executadas, em um primeiro momento, entre os anos de 1902 e 1906 e resultaram, entre outros, na abertura de novas vias, como a Avenida central – atual Av. Rio Branco – e a Av. Beira-Mar. Estes novos espaços não apenas modificavam a paisagem urbana tornando-a mais ampla e ordenada, representavam, também, a introdução de novos hábitos associados ao estilo de vida burguês. Assim:

A Avenida Central, cartão postal do Rio regenerado, significa muito mais do que a vitória de uma demanda política. Apresenta-se, poucos anos depois da sua inauguração, com lojas funcionando e a maioria dos prédios construídos, como signo por excelência de um novo código de representação social. É o espaço incorporando funções sîgnicas, através de sua amplitude e das fachadas elegantes. O espaço da Avenida é palco, local de ostentação e exibição. (Mauad, 1990, p. 28)

Outro elemento que pode ser observado neste processo é uma nova relação com o tempo na cidade. Se a existência dos relógios no espaço urbano não era novidade, a inauguração do relógio instalado pela prefeitura na Glória, em 15 de abril de 1905¹⁰, parece demonstrar que o tempo era, também, um dos frutos da modernidade almejada na esfera da Paris tropical. Este relógio, da marca Krussman, importado da Europa, fora instalado no topo de uma balaustrada – que já existia desde 1904 – no final da parede da Glória. Vale lembrar que o final da parede da Glória é o ponto de encontro de duas ruas: as atuais, rua da Glória e av. Augusto Severo. Possuindo quatro mostradores luminosos, orientados para quatro direções distintas, esse relógio permitia que a hora fosse vista de qualquer direção que se viesse¹¹.

Este é, provavelmente, o primeiro relógio público que ficava em plena rua, isto é, fora das fachadas dos prédios¹². Vê-se aqui essa nova relação que se estabelece com o tempo: ele ganha espaço na cidade e “sai” das fachadas dos prédios para ganhar as ruas. Como se pode notar nesta fotografia de Augusto Malta (figura 3), o relógio ganhava grande destaque e passava a ter, desta forma, uma relação cada vez mais próxima com os transeuntes. As pessoas ao andarem nas ruas da cidade utilizavam estes grandes relógios para ajustarem seus relógios de bolso e regulavam, assim, os seus passos ao ritmo desse tempo mecânico. No *Gazeta de Notícias* de 29 de outubro de 1905 esse novo hábito é evidenciado devido ao desaparecimento do “relógio da Jardim Botânico, (...) em que milhares de pessoas vêm a hora todos os dias para acertarem a sua”. O relógio da Glória também desempenhava esta função como indica o mesmo artigo: “Felizmente há o relógio da prefeitura, na entrada da rua da Glória, e a gente que vinha para a cidade podia, a pequena distância, suprir a falta [*do relógio da Jardim Botânico*]”.



Figura 3: *Relógio da Glória*

O tempo do relógio aparece então como uma espécie de guardião da modernidade: seu ritmo passava a regular o cotidiano da cidade e mesmo o dos próprios transeuntes. Esta função é descrita em outro artigo do *Gazeta de Notícias* que noticiava a inauguração do relógio da Glória. Enaltecendo as transformações que este local vinha sofrendo, dizia:

Só lhe faltava o relógio, um relógio que fosse o próprio símbolo do tempo, que através das intempéries, das transformações políticas, das transformações da vida, impassivelmente indicasse ao transeunte a hora, a hora da sua existência, a hora divisória do seu dia. E lá está o relógio da Glória fazendo para Botafogo o que faz o relógio do Gaz para os moradores de S. Cristóvão e de Vila Izabel – indicando a hora em que se chega para o trabalho e em que se recolhe ao descanso. Apenas o relógio da Glória é mais bonito. (*Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 16/04/1905)

Com este novo tempo, uma aceleração espantosa da vida tomava conta das ruas. Nas palavras de João do Rio¹³:

Oh! O automóvel é o Criador da época vertiginosa em que tudo se faz de pressa. Porque tudo se faz de pressa, com o relógio na mão e, ganhando vertiginosamente tempo ao tempo. Que ideia fazemos de século passado? Uma ideia correlata a velocidade do cavalo e do carro. A corrida de um cavalo hoje (...) é simplesmente lamentável. Que ideia fazemos de ontem? Ideia de bonde elétrico, esse bonde elétrico, que deixamos longe em dois segundos. O automóvel fez-nos ter uma apudorada pena do passado. Agora é correr para a frente. (Rio, 1911, p. 9)

A aceleração da vida cotidiana estava ligada igualmente à introdução dos bondes elétricos e dos automóveis, aos rápidos meios de comunicação, como os telégrafos e o telefone. As distâncias tornavam-se mais curtas através do desenvolvimento das estradas de ferro que, entendidas como sinônimo de progresso, levavam ao mesmo tempo um transporte mais rápido assim como a comunicação por telégrafo. Como coloca Süsskind:

Esse horizonte técnico que serviria tantas vezes de interlocutor para a produção literária do período se define, por aqui, sobretudo a partir de fins da década de 80 do século XIX. E, passando pela ampliação da rede ferroviária (que em 1885 contava com 7602 km em exploração, 2268 em construção e 5060 em projeto), pelo uso da iluminação elétrica nos teatros, [...] pela adoção sistemática de tração elétrica nos bondes (o que fez a empresa Botanical Garden no Rio em 1894), pelo aparecimento dos primeiros balões e aeroplanos, pelo número crescente de automóveis em circulação nas grandes capitais do país (de 6, em 1903, na Capital, para 35, em 1906), teria na difusão da fotografia, da telefonia, do cinematógrafo e do fonógrafo, na interlocução de novas técnicas de registro sonoro e de impressão e reprodução de textos, desenhos e fotos, na expansão da prática do reclame, fatores decisivos para sua configuração. (Süssekind, 1987, p. 29)

Todos estes elementos reunidos representavam a introdução da vida moderna no Rio de Janeiro. A modernidade era veloz e furiosa: suas transformações não se limitavam a mudanças no ritmo da cidade, mas elas implicavam em alterações profundas da experiência do viver e do sentir. Coloca Singer:

Em meio à turbulência sem precedentes do tráfego, barulho, painéis, sinais de trânsito, multidões que se acotovelam, vitrines e anúncios da cidade grande, o indivíduo defrontou-se com uma nova intensidade de estimulação sensorial. A metrópole sujeitou o indivíduo a um bombardeio de impressões, choques e sobressaltos. O ritmo de vida também se tornou mais frenético, acelerado pelas novas formas de transporte rápido, pelos horários prementes do capitalismo moderno e pela velocidade sempre acelerada da linha de montagem. (Singer, 2001, p.116)

Os transportes urbanos constituíam um dos elementos-chave do processo de modernização da cidade. A Estrada de Ferro Dom Pedro II (EFDPII) foi a primeira ferrovia da capital e seu primeiro trecho, construído em 1858, ligava a freguesia de Santana a Queimados – atual Nova Iguaçu – (Abreu, 2013). Sua construção incentivou parte da população a sair do centro da cidade e se mudar para os espaços que ficavam nos arredores da EFDPII, uma vez que o transporte até o Centro dava a possibilidade de fácil deslocamento entre a área de habitação e o local de trabalho.

Percebe-se assim que os transportes urbanos e suburbanos tinham uma estreita relação com o espaço da cidade: enquanto os trens garantiam o deslocamento da população entre o centro e seus arredores, os bondes circulavam dentro dessa área. Neste quadro, os horários tornaram-se indicadores importantes: eles passavam a regular o ritmo da vida urbana ao mesmo tempo em que eram influenciados por ela. Assim:

em 1870, (...), a linha de Cascadura passou a ser servida por mais dois trens diários, inaugurando-se de fato o sistema suburbano de transporte, já que os horários dos trens passaram então a ser mais adequados às horas de entrada e saída dos locais de emprego do centro da cidade. (Abreu, 2013, p. 50)

A hora se fazia cada vez mais presente neste cenário e os relógios marcavam essa dinâmica. Encontram-se desta forma esses objetos em locais de transporte como a estação central da EFDPII (figura 4), assim como a estação das barcas *Ferry* que ligavam o Rio de Janeiro à cidade de Niterói (figura 5). Na fotografia de Marc Ferrez, de fins do século XIX, pode ser visto o edifício da EFDPII centralizado na imagem. Um grande relógio aparece na fachada do prédio, no centro do edifício. Além disso, diversas carroças e bondes movidos à tração animal animam a paisagem ao redor dele. Já na imagem que data do início do século XX, a estação das barcas aparece em destaque, centralizada, e um imponente relógio é visto no alto de sua fachada. Ele domina a cena por seu tamanho e sua posição e sugere o domínio do tempo sobre as pessoas. Os transeuntes, que aparecem em primeiro plano, são todos pequenos diante do edifício. A perspectiva escolhida pelo fotógrafo revela que o objeto central da foto era a estação e não as pessoas que passavam por ali. O espaço urbano tornava-se objeto de interesse das fotografias de fins

do século XIX e início do século XX. Mostrando que “A imagem que prevalece, nos primeiros vinte anos do século XX, tanto nas fontes escritas como nas fotográficas, é a de cidade transformada em cartão postal da modernidade carioca.” (Mauad, 1990, p.29).



Figura 4: Estação da estrada de ferro Central do Brasil



Figura 5: Barcas Ferry

O Rio de Janeiro do início do século é, portanto, uma cidade que se olha e produz imagens de si. Na escolha dessas imagens vão aparecer frequentemente os símbolos da modernidade e do progresso. Esta mesma preocupação é encontrada nesta fotografia de Augusto Malta (figura 6). Enquadrando o edifício dos Correios e Telégrafos, situado na Rua Direita – atual Primeiro de Março –, Malta também mostra uma cena do cotidiano carioca já que a rua faz parte da fotografia. Os transeuntes, ainda que pequenos, podem ser vistos caminhando pela calçada e atravessando a rua. A grande quantidade de pessoas que passa por ali revela a importância desta via. Além disso, o elemento do tempo também aparece

em um relógio instalado na fachada. Contrariadamente aos dois exemplos supracitados, o relógio dos Correios não estava integrado à parede da fachada, mas se projetava para a rua por meio de um suporte de metal, indicando igualmente uma relação mais próxima do tempo com os pedestres. A própria rua transformava-se também em um símbolo da vida moderna (Mauad, 1991, p.29).



Figura 6: *Sede dos Correios e Telégrafos*

Apesar da presença desses elementos modernos, não se deve esquecer que o tempo era inicialmente regulado pelas badaladas dos sinos das diversas igrejas que existiam em toda a cidade. O efeito sonoro, ainda presente, era especialmente valioso, pois alcançava quem não tinha relógio ou quem não sabia ver as horas¹⁴. Assim, grandes relógios marcavam a fachada de muitas dessas igrejas. Um exemplo dentre elas é a igreja de São Francisco de Paula (figura 7), cujo relógio se destacava em uma das torres dos sinos. Se sua pedra fundamental havia sido lançada em 1749, a igreja só foi de fato concluída em 1865 (Gerson, 2000, p. 125). Esta fotografia também de autoria de Augusto Malta é bastante interessante por capturar, além da fachada da igreja, alguns elementos da paisagem urbana carioca. Pode ser visto, no lado esquerdo do primeiro plano, um bonde elétrico¹⁵ atravessando o largo enquanto no mesmo ponto, um pouco abaixo, uma carroça com tração animal passa em sentido oposto. Esta imagem revela, assim, a sobreposição de diversos tempos: dos sinos da igreja aos relógios; das carroças aos bondes elétricos. Revela-se desta maneira a provável data da fotografia já que o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX permitiram o convívio dessas diversas temporalidades.



Figura 7: Igreja São Francisco de Paula

Apesar dessa profusão de relógios na cidade, ou talvez por causa dela, pode-se observar uma busca cada vez mais intensa pela questão da hora e por relógios mais precisos neste espaço. Era a modernidade se afirmando no Rio de Janeiro. O artigo intitulado “O seu relógio está certo?” mostra essa demanda quando critica a falta de correspondência da hora entre os diversos relógios da cidade:

Se houvesse algum curioso que parasse numa esquina e fosse perguntando a cada um dos que têm relógio: – ‘Que horas são?’ ficaria em pouco assombrado. Cada relógio tem a sua hora como cada individuo tem a sua opinião sobre fuso horário. A prova dessa incoerência de horas nos relógios tira-se entrando numa relojoaria: não ha um relógio na mesma hora! Isso que se nota ao entrar na relojoaria, que é o laboratório da hora certa, registra-se, cá fora, em todos os relógios, quer particulares, quer oficiais. (A Noite, Rio de Janeiro, 26/08/1911)

Depois desse comentário, o jornalista apresenta uma lista completa da hora que cada relógio da cidade apresentava quando o Castelo, ou seja, o Observatório Nacional, marcava meio-dia. Fica evidente, portanto, que o relógio do Observatório era a hora considerada mais precisa e exata na cidade do Rio de Janeiro. Este fato está provavelmente relacionado à natureza desta instituição: tratando-se de uma instituição científica supunha-se que a atenção dada à marcação da hora deveria ser a maior possível. O que, de fato, era sempre defendido por seu diretor, Henrique Morize, que não hesitava em enfatizar a capacidade que o Observatório tinha de estabelecer a hora mais precisa utilizando os mais avançados instrumentos¹⁶.

O fim de uma era: a transferência do Observatório e o desmonte do Morro do Castelo

O fim do balão do Castelo: a relação espaço-temporal do balão no cenário carioca

“O *flâneur* é ingênuo quase sempre. Para diante dos rolos, é o eterno ‘convidado do sereno’ de todos os bailes, quer saber a história dos boleiros, admira-se simplesmente, e conhecendo cada rua, cada beco, cada viela, sabendo-lhe um pedaço da história, como se sabe a história dos amigos (quase sempre mal), acaba com a vaga ideia de que todo o espetáculo da cidade foi feito especialmente para seu gozo próprio. O balão que sobe ao meio-dia do Castelo sobe para seu prazer; as bandas de música tocam nas praças para alegrá-lo; se num beco perdido há uma serenata com violões chorosos, a serenata e os violões estão ali para diverti-lo.” (Rio, J., 2008, p. 32-33)

O balão do Castelo funcionava no Observatório desde a década de 1870. Essa forma de transmissão, conhecida como a “hora do Castelo”, influenciou bastante a vida e a rotina de grande parte da população que circulava pelo centro da cidade. No trecho acima, pode ser notado que ao falar das ruas e da experiência do *flâneur* carioca, João do Rio descreve hábitos, costumes e paisagens do início do século XX na capital¹⁷. Dentre eles, aparece o elemento do tempo, representado pela marcação da hora através do balão do Castelo. Pode-se admitir, portanto, que era este um elemento bastante marcante no cenário urbano carioca. Considerando ser este um sinal visual, se pode refletir sobre a influência que o balão do Castelo tinha na dinâmica da cidade. Admitindo que grande parte da população carioca não possuísse relógios de pulso ou mesmo que não soubesse ver as horas, pode-se supor que o balão servia à grande parte da população da mesma maneira que os sinais sonoros funcionaram como referência na cidade oitocentista.

Analisando a proibição de circular na cidade conhecida como “toque de Aragão” durante o século XIX, especialmente voltada para o controle da circulação dos escravos na cidade, Amy Chazkel afirma que “os sinos da igreja de São Francisco de Paula e do convento de São Bento tocavam por meia hora para anunciar o momento de recolha a todos e excluir a possibilidade que alguém pudesse alegar que não soubesse da hora.” (Chazkel, 2003, p.40). Nesse mesmo sentido, caberia então a pergunta: se, já no início do século XX, a população da cidade que não sabia ver as horas no relógio também poderia utilizar, além do efeito sonoro das badaladas dos sinos das igrejas que continuavam transmitindo as horas, o efeito visual do sinal do meio-dia emitido pelo Observatório através do balão? Ao que nos parece, essa é uma hipótese bastante provável.

É o que afirma uma nota do jornal *A Notícia* de 19 de outubro de 1910 declarando que dois terços da população da capital tinham por prática o ajuste de seus relógios pelo sinal do balão do Castelo. Ainda que exagerada, essa porcentagem evidencia a importância deste sinal para a cidade. Alguns anos depois, em 1918, um leitor descontente escreve para o jornal *A Noite* reclamando da falta de precisão da queda do balão do Castelo assim como da palidez deste instrumento que, dizia ele, “por tal forma se apresenta cinzento que mais parece portador de uma pintura estratégica para... não ser notada a sua queda.” (*A Noite*, RJ, 05/12/1918). Este testemunho deixa claro que o hábito de regulação dos relógios pelo sinal do Castelo permanecia. Apesar da proliferação de outros relógios na cidade, a referência horária do Observatório usufruía de grande prestígio entre a população carioca que confiava na precisão do relógio desta instituição.

Apesar de ter sua importância social, o serviço de difusão da hora legal (e, anteriormente a 1914, da hora local)¹⁸ através do balão do Castelo chegou ao fim em janeiro de 1920. A transmissão radiotelegráfica da hora, implementada pelo Observatório Nacional em junho de 1918, era considerada mais rápida e segura para os navios e diversos serviços que dispunham de aparelho telegráfico. Desse modo ficou estabelecido que “De 1º de janeiro de 1920 em diante, cessará o uso do balão, ficando exclusivamente o sinal luminoso”¹⁹. O sinal luminoso já era fornecido pelo Observatório às 21 horas, enquanto o balão subia ao meio-dia da hora legal. Mas a partir de 1920, o sinal luminoso seria transmitido nos dois horários já que, mesmo de dia, a forte luz emitida pela torre de sinais poderia ser vista.²⁰

Nesta fotografia de Augusto Malta (figura 8), é interessante a perspectiva adotada, pois ela evidencia a relação que o Observatório e o sinal horário tinham com os navios do porto. De fato, o terraço da instituição aparece diante da Baía de Guanabara que domina o fundo da imagem. A torre do sino da igreja dos Jesuítas é identificável do lado esquerdo. E a torre do balão, sem dúvida, domina a fotografia por sua altura e centralidade. A cidade que se encontrava abaixo do Castelo não aparece deixando a impressão que na frente do Observatório havia apenas o mar.



Figura 8: *Vista do Morro do Castelo*

O serviço de transmissão da hora legal feita pelo Observatório possuía duas esferas: a primeira vinculada à ciência e à regulação de instrumentos marítimos (como os cronômetros da Marinha); e a segunda social, cotidiana, decorrente da apropriação que havia sido feita desse serviço pelos transeuntes da capital que regulavam seus relógios pela hora do Castelo considerada a mais precisa da cidade. Este argumento é reforçado pelas frequentes reclamações que apareciam nos periódicos toda vez que o relógio do Castelo apresentava algum tipo de falha ou atraso²¹.

Nesse sentido, é interessante pensar o quanto as intenções e as apropriações sociais podem ser bastante diferentes. O fim do serviço do balão deixa isso bastante nítido quando o Observatório justifica a substituição do serviço por uma técnica que era considerada mais avançada: a transmissão radiotelegráfica²². A dicotomia entre o avanço técnico-científico e a apropriação social se mostra, neste caso, evidente: enquanto o serviço do balão parecia tecnicamente ultrapassado, socialmente, ele ainda exercia uma função na cidade.

Apesar disso, não houve nenhuma manifestação contrária à extinção do serviço do balão que colocasse em risco essa decisão. Espantosamente, quem pediu algumas explicações ao Observatório sobre as novas formas de emissão horária foi a Marinha que tinha grande interesse nesse serviço²³. Quanto à população em geral, foram encontradas algumas reportagens sobre o balão do Castelo e sua história que mantinham um tom saudosista quanto ao desaparecimento desse elemento do cenário urbano. Cabe lembrar que ele marcava não só a paisagem da cidade como um todo, mas também a paisagem do próprio Morro do Castelo. Algumas fotografias destacaram essa relação entre a paisagem do Castelo, a torre de sinais e a paisagem da cidade.

Na primeira fotografia (figura 9), pode ser visto, o enquadramento da imagem centralizado no edifício da Igreja dos Jesuítas, onde estava instalado o Observatório Nacional.



Figura 9: *Igreja dos Jesuítas*

O edifício aparece destacado na imagem com sua torre do sino e seu frontispício triangular. A fotografia também mostra a torre de sinais do Observatório em segundo plano. Devido a sua altura, ela se destaca na paisagem. O ângulo da fotografia corresponde à perspectiva de uma pessoa que se encontra na área frontal da igreja, o que demonstra que as pessoas que circulavam por essa rua tinham a visão da torre metálica do Observatório em meio a paisagem do Morro do Castelo.

O enquadramento dessa imagem revela claramente a intenção do fotógrafo de registrar o prédio da igreja dos Jesuítas. Não aparece nenhum pedestre na imagem, deixando claro o destaque que se pretendia dar à construção em si. Ainda que não possua data certa, pode-se pensar ser este mais um exemplar da sequência de fotografias produzidas no final dos anos 1910 e início dos anos 1920 que buscavam guardar a lembrança, e graças à fotografia, a própria imagem das paisagens marcantes do Morro do Castelo com data para ser destruído.

Já a segunda imagem trazida (figura 10) é de autoria de Augusto Malta e data de 1921, ano em que o Observatório foi de fato transferido para o Morro de São Januário.

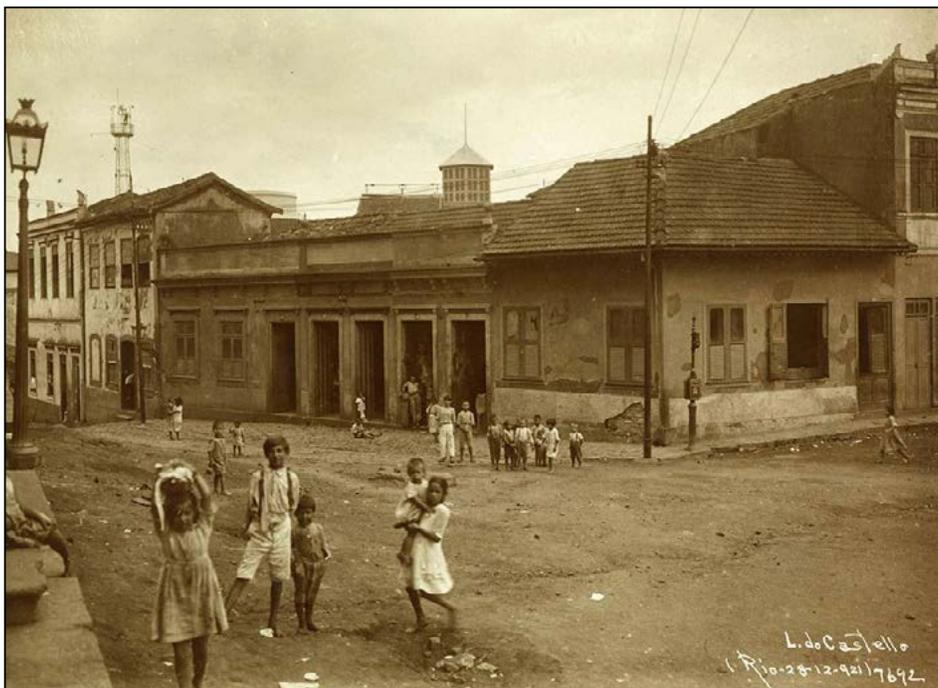


Figura 10: *Largo do Castelo*

Essa imagem faz parte de uma série de fotografias de Malta registradas durante o tempo que trabalhou para a prefeitura da cidade²⁴. Uma vez que desde 1920 havia a perspectiva do desmonte, as imagens de momentos e paisagens do Morro do Castelo ganham um tom de dramaticidade, devido ao seu fim iminente. Assim, faz-se bastante evidente o objetivo de registrar uma paisagem que seria em breve destruída, ou seja, de constituir a memória fotográfica daquele local.

Na imagem do Largo do Castelo (figura 10), Malta registra a paisagem do morro com seus habitantes, na figura de diversos grupos de crianças. Um desses grupos, em primeiro plano, olha com curiosidade para a objetiva. No entanto, o momento capturado dá a impressão de ter interrompido alguma brincadeira dessas crianças na rua. Voltando o olhar para a paisagem, percebe-se, novamente, a presença da torre metálica do Observatório ao fundo, destacando-se das casas e edifícios devido à sua altura. Este elemento, portanto, marcava fortemente a paisagem no interior mesmo do Morro do Castelo já que seus habitantes eram frequentemente confrontados com sua presença, devido à sua posição de destaque.

A última imagem selecionada de autoria e data desconhecidas, permite que se aborde a relação que foi mais amplamente discutida aqui, entre o Morro do Castelo e a paisagem do centro da cidade do Rio de Janeiro (figura 11).



Figura 11: *Vista Panorâmica da cidade do Rio de Janeiro*

Diferentemente das outras, a presença da torre do Observatório não se destaca, já que o fotógrafo optou por mostrar a perspectiva da cidade a partir do Castelo, de modo que o topo do edifício da Igreja dos Jesuítas não aparecesse. Por outro lado, a imagem traz uma perspectiva privilegiada da cidade vista do Castelo, onde fica evidente a relação entre esse espaço de alguns metros acima do nível do mar e o centro da cidade no seu entorno. É possível distinguir inclusive alguns pontos de referência do centro, como a Rua Direita que se destaca por seu traçado retilíneo e pelos cumes de suas igrejas. Ao fundo, a Baía de Guanabara nos lembra a primeira função do sinal do Castelo: a transmissão da hora aos navios do porto.

Fica bastante nítido através das imagens 9 e 11 o quanto a perspectiva fotográfica é capaz de influenciar o olhar sobre um mesmo objeto. Enquanto o fotógrafo da primeira optou em destacar o edifício da igreja dos Jesuítas desconsiderando a esplanada que se encontrava na frente dela, o autor da imagem 9, ao girar a lente de sua objetiva e optar por uma fotografia panorâmica, revelou ao expectador toda a relação que existia entre o Castelo e a cidade. Poderia se pensar inclusive se não era essa uma maneira encontrada para exaltar esse espaço que dominava a cidade.

Esta última imagem nos remete também à dupla esfera de atuação do balão do Castelo, já que contém vários planos da cidade. Se, por um lado, existia o mar e o porto ao fundo da imagem, no plano médio surge a cidade e seu centro que fez um uso social da hora transmitida pelo Observatório. Finalmente, na parte esquerda da fotografia, surge o edifício da Igreja dos Jesuítas que, do alto do Morro do Castelo, emitia, através do balão do Observatório, o sinal horário do meio-dia à cidade. Chegava ao fim,

em 1920, o uso do balão assim como se aproximava o fim do próprio Morro do Castelo e do período onde o Observatório se encontrava ali instalado.

De um morro... para outro: o Observatório instala-se em São Januário

Desde meados do século XIX, os diretores do Observatório se opunham à sua instalação no Castelo. Ao longo deste século, inúmeras foram as tentativas de transferência da instituição para local mais adequado. A situação do edifício, segundo nos informa Morize (1987), deteriorava-se bastante e o espaço limitado e inapropriado desta igreja não comportava a montagem de muitos instrumentos científicos necessários a diversas observações e medições. No entanto, devido à falta de recursos, o pedido de transferência não ganhava o apoio dos parlamentares. Fato este que levou Luiz Cruls, então diretor do Observatório, a reiterar o seu pedido em 1885. Mesmo assim nada foi feito. No ano de 1893, durante a Revolta da Armada, “o morro do Castelo foi transformado em praça de guerra” e o edifício do observatório serviu como depósito de munições (Morize, 1987, p. 125). O edifício resistiu ao episódio, mas alguns anos depois “voltava à evidência o mau estado do edifício, a reclamar urgentes reparos, o que não era para admirar, pois desde 1894 não sofria pinturas nem consertos.” (Morize, 1987, p. 130).

Na década de 1910, no entanto, inicia um período de busca para o novo local onde o Observatório poderia ser instalado²⁵. É provável que esta decisão estivesse relacionada ao projeto de reforma urbana iniciado por Pereira Passos. Desde o século XIX, havia projetos de derrubada do Morro do Castelo e a partir do ano de 1904 o terreno do Castelo de fato sofreu um primeiro corte para dar espaço à construção da Avenida Central (Nonato, 2000, p. 214-217). Este corte não atingiu o Observatório pois este encontrava-se do outro lado do morro, perto da atual ladeira da misericórdia²⁶. Duas imagens ajudam a perceber melhor a localização do Observatório no Castelo e na própria cidade do Rio de Janeiro.

A primeira delas (figura 12), de Augusto Malta, mostra um panorama do Castelo onde o terraço do Observatório é facilmente reconhecido por sua torre e cúpulas, na parte superior direita da fotografia. Na parte superior esquerda a arquitetura da igreja de São Sebastião também pode ser identificada. A imagem revela as construções no entorno do morro e mostra o quanto os edifícios do Castelo ficavam em destaque na paisagem carioca. A área próxima à igreja de São Sebastião já apresentava alguns sinais do desmonte que, aos poucos, fazia o morro desaparecer. A data também nos diz isso: já estávamos em 1922.



Figura 12: Morro do Castelo; vista tomada do Palácio de festas, Augusto Malta, 15/04/1922, Fundação Biblioteca Nacional, Acervo Digital.

A segunda fotografia (figura 13), também de Malta, mostra um dos acessos ao Castelo pela ladeira da Misericórdia. Esta imagem é interessante pois este acesso foi preservado e ainda permanece na cidade como um vestígio dessa parte da história urbana do Rio de Janeiro²⁷. Assim, a localização do Observatório torna-se ainda mais fácil já que ele também aparece nesta fotografia: a fachada da igreja dos Jesuítas assim como parte da torre do balão são identificáveis. O Observatório encontrava-se um pouco depois deste acesso, na parte do Castelo mais próxima ao mar e mais longe da Avenida Central. Por esta razão foi um dos últimos pontos a ser destruído no processo de arrasamento do morro.



Figura 13: *Morro do Castelo, Augusto Malta, 1922, Fundação Biblioteca Nacional, Acervo Digital*

Retomando o processo de escolha do novo local do Observatório ocorrido anos antes, pode-se afirmar que Luiz Cruls havia sugerido a fazenda Imperial de Santa Cruz para este fim (Morize, 1987), escolha compartilhada por Henrique Morize (figura 14), que assumiu a direção do Observatório em 1908. No entanto, devido às exigências governamentais que o novo Observatório não estivesse muito afastado da cidade, esta possibilidade foi descartada.

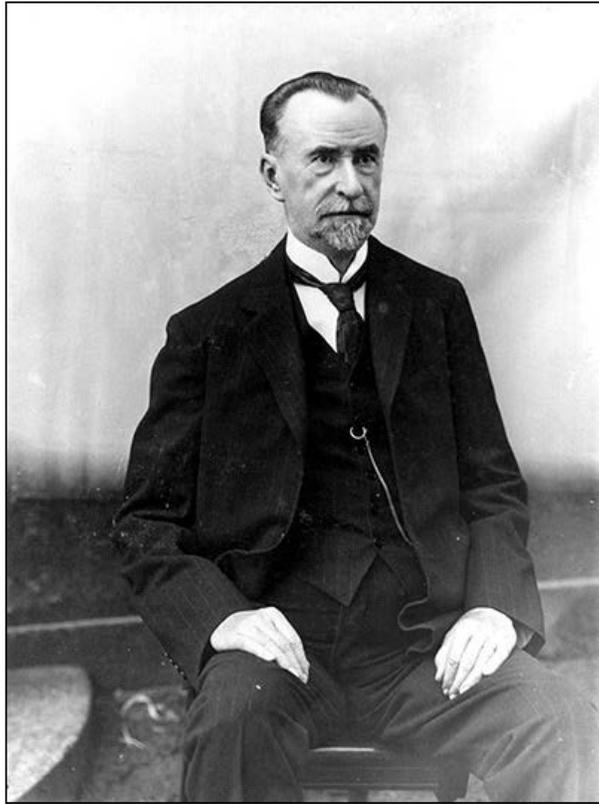


Figura 14: Retrato de Henrique Morize

Henrique Charles Morize nasceu em 31 de dezembro de 1860 em Beaune (França) e faleceu em 19 de março de 1930. Deixou a França para radicar-se no Brasil em 1874 e se naturalizou dez anos depois. Concluiu o curso de engenharia industrial em 1890, na Escola Politécnica do Rio de Janeiro, da qual foi catedrático de física experimental de 1898 a 1925. Ingressou no Observatório Nacional - ON, em 1891, no cargo de astrônomo. Entre 1908-1928 foi diretor da instituição. Participou da Comissão Exploradora do Planalto Central em 1892, da Comissão Demarcadora de Limites do Brasil com a Argentina em 1902, e organizou e chefiou a missão brasileira que observou o eclipse do Sol, em 1919. Participou da fundação da Sociedade Brasileira de Ciências, depois Academia Brasileira de Ciências, da qual foi o primeiro presidente. (Fonte: Arquivo de História da Ciência do Museu de Astronomia e Ciências Afins – acervo Henrique Morize. Disponível em: http://www.mast.br/apresentacao_henrique_morize.html. Acesso em: maio de 2016.)

A escolha final para o novo local da instituição foi o Morro de São Januário, onde o Observatório Nacional está até os dias atuais²⁸. Dentre os elementos considerados para a escolha do novo local estava a “possibilidade de serem visíveis no porto os sinais feitos no Observatório” (Morize, 1927, p. 145). Esta necessidade já havia orientado a escolha do Morro do Castelo para abrigar o Observatório no século XIX, e mais uma vez este elemento aparecia como um fator importante na escolha do novo local. Ironicamente, a transferência do Observatório se deu quando o uso da transmissão dos sinais da hora estava em processo de desaparecimento devido a sua substituição pela emissão radiotelegráfica.

Em 28 de setembro de 1913 foi lançada a pedra fundamental do futuro edifício do Observatório Nacional no bairro de São Cristóvão²⁹. Muitas personalidades estiveram presentes nesse evento incluindo o presidente da República, Marechal Hermes da Fonseca, alguns Ministros, dentre os quais o Ministro da Agricultura, Indústria e Comércio, Pedro de Toledo, muitos engenheiros e representantes de associações, como o Clube de Engenharia, representado na figura de Paulo de Frontin, cientistas, astrônomos, etc.

Se o evento foi noticiado nos periódicos da época, ele não vinha acompanhado de imagens. Os poucos registros que existem podem ser encontrados no Arquivo do Museu de Astronomia (MAST). A autoria das seis fotografias que existem nesse acervo é desconhecida. Considerando que se tratava de um ato solene, supõe-se que o objetivo principal desses registros era preservar a memória desta instituição. Selecionamos duas fotografias desta cerimônia³⁰. A primeira (figura 15) nos mostra a esplanada onde ocorreu o ato e que constituiria a futura área do Observatório. Vê-se na imagem um amplo terreno com algumas árvores enfeitadas com bandeirolas. À esquerda da foto, uma banda em formação aguarda o momento de tocar durante a solenidade. No centro da imagem aparece um palanque montado, ornamentado de flores e bandeiras, onde uma aglomeração de homens e algumas crianças se encontram reunidos. A ampla esplanada do futuro Observatório revela pouco da cidade. Não é possível identificar qualquer ponto que indique o local onde a cerimônia se desenrolava.



Figura 15: Lançamento da pedra fundamental do Observatório Nacional



Figura 16: Lançamento da pedra fundamental do Observatório Nacional

A segunda fotografia (figura 16) dá destaque ao que acontecia no palanque. Curiosamente, como coloca Videira (2003), o ângulo escolhido pelo autor da imagem mostra todas as pessoas de costas. É provável que o fotógrafo buscasse fazer um panorama 360° deste evento. Henrique Morize, por ser bastante alto, pode ser identificado no centro deste palanque. Na condição de diretor do Observatório, Morize proferiu um discurso nesta cerimônia e aproveitou a ocasião para lembrar a morosidade da

transferência do edifício do Observatório para local apropriado dadas as dificuldades enfrentadas pelos sucessivos diretores da instituição em obter autorização para tanto³¹. Por outro lado, aproveitou, também, para agradecer às autoridades que possibilitaram, neste ano, a tão solicitada transferência.

Este episódio marcava um período de mudanças na instituição e também prenunciou o fim de algumas dinâmicas da marcação de tempo na cidade do Rio de Janeiro, essencialmente relacionadas ao Observatório Nacional (e ao balão do Castelo). Se o lançamento da pedra fundamental do Observatório data de 1913 a transferência desta instituição para o novo local ocorreu apenas em 1921, quando o Morro do Castelo já começava a desaparecer.

Se a cidade já vinha sofrendo intervenções urbanas importantes desde o início do século XX, o desmonte do Castelo nos anos 1920 representava um passo além nessa direção. Assim:

O arrasamento do Morro do Castelo foi o símbolo maior da reforma urbana realizada por Carlos Sampaio, não só por ter sido em seu espaço a construção do local em que se realizou a *Exposição Universal*, mas também por representar o fim de um tipo de configuração da cidade. (Silva, 2006, p. 62)

De fato, as comemorações previstas para a Exposição do Centenário da Independência em 1922 foram um argumento importante na decisão de arrasar o morro que apresentava uma grande área no centro da cidade. No entanto, mais do que o espaço que ele ocupava, o Morro do Castelo representava uma referência para a cidade:

Os moradores da cidade, independente da região em que viviam, viam o Castelo como a referência da cidade, e, mesmo levando-se em consideração que as classes dirigentes da cidade já não o habitavam, aquele espaço ainda propiciava uma mistura de usos e classes. (SILVA, 2006, p. 63)

Apesar disso, o processo de desmonte do morro foi iniciado em 20 de novembro de 1920, primeiro:

utilizando-se uma escavadeira antiga e grande contingente de operários. As fotos do início do arrasamento dimensionaram o acanhamento da empreitada em função da magnitude da obra. Começaram pelos fundos da Biblioteca Nacional e do Museu de Belas Artes, afinal uma parte daquela região já havia sido retirada para a construção da Avenida Central. (Silva, 2006, p. 120)

Datam dessa época algumas charges que ironizam justamente a desproporção entre o método empregado para a destruição do morro e a sua grandeza. Foi encontrado um exemplo na *Careta* de setembro de 1921 (figura 17), onde dois homens conversam sobre a possibilidade de execução do projeto de arrasamento do morro enquanto observam dois operários, ao fundo, trabalhando com picaretas e carroças nesta árdua tarefa.

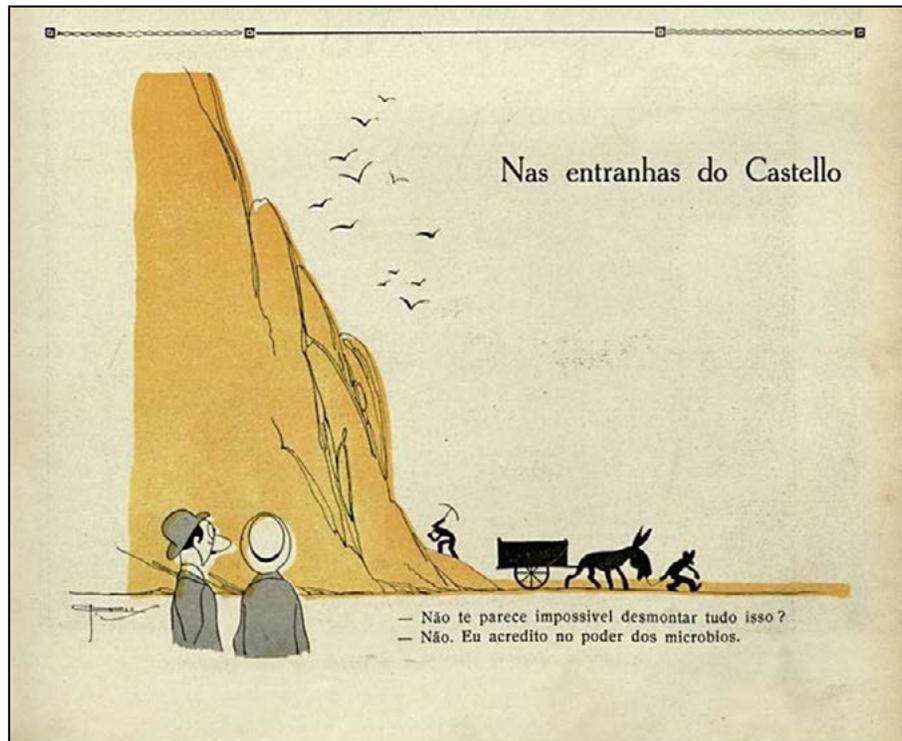


Figura 17: *Nas entranhas do Castelo*

A iniciativa de arrasamento demonstrava-se preocupante, visto que a dez meses da inauguração da Exposição do Centenário apenas 10% do volume do morro havia sido removido (Kessel, 1966, p. 60). Diante disso, a Prefeitura firmou, em outubro de 1921, um novo contrato com os banqueiros americanos Dillon & Read e a firma de engenharia Kennedy & Co (Kessel, 1966, p. 60) e a partir de então foram empregados fortes jatos d'água que tornaram o projeto realizável no tempo estimado.

Os registros fotográficos do desmonte do Castelo foram particularmente numerosos e, dentre eles, a série feita por Augusto Malta é notável. Apresenta-se aqui duas delas que mostram o processo de arrasamento do morro. As duas datam do mesmo ano, 1922, porém apontam diferentes métodos adotados para a realização do processo de demolição. A primeira imagem (figura 18) mostra o processo inicial com a utilização de escavadeiras para o desmonte e de trilhos para a remoção da terra e areia resultantes deste processo.



Figura 18: *Desmonte do Morro do Castelo*



Figura 19: *Morro do Castelo – Observatório*

Já a segunda fotografia (figura 19) nos mostra os jatos d'água utilizados pela firma de engenharia Kennedy & Co. Pode-se observar na imagem que o prédio que estava sendo destruído não era outro que a antiga igreja dos Jesuítas que abrigava o Observatório Nacional. O antigo prédio do Observatório desaparecia em 1922, mas a transferência da instituição havia ocorrido em fevereiro de 1921³², quando alguns serviços do Observatório foram suspensos. O novo prédio do Observatório, instalado no morro de São Januário era imponente e sumptuoso (figura 20).



Figura 20: *Sede do Observatório Nacional no campus de São Cristóvão*

Nesta imagem, vê-se o que atualmente é o Museu de Astronomia, mas que durante muitos anos foi a sede do Observatório Nacional. O contraste entre o antigo prédio do Castelo e o novo local é inegável. A perspectiva adotada pelo fotógrafo desta imagem realça a exuberância da construção. Não aparecem pessoas neste espaço e a paisagem é vista ao longe demonstrando que o foco de atenção era mesmo o novo edifício. Na área total do terreno da instituição, havia espaço suficiente para a instalação das cúpulas que abrigariam diversos instrumentos de observação.

Nessa área externa foi instalada a torre metálica que servia para o alçamento do balão no Castelo. O registro fotográfico desta torre (figura 21), de autoria desconhecida, datando de 1921, mostra que ela foi instalada no mesmo local em que permanece até hoje. Nesta imagem, aparecem alguns trabalhadores na parte inferior esquerda indicando que as instalações do Observatório assim como de seus instrumentos ainda estavam em curso.

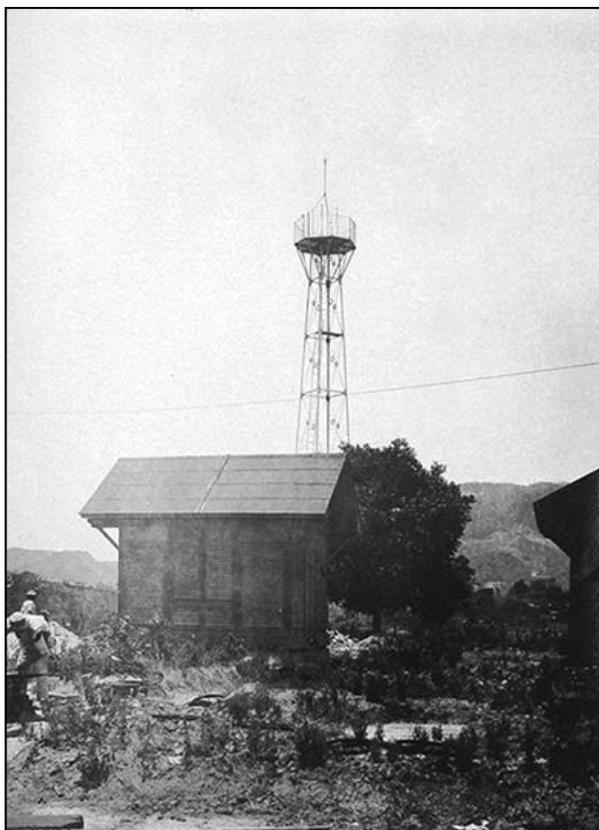


Figura 21: Torre metálica instalada no campus de São Cristóvão

Além disso, cabe ressaltar que a torre aparece despida de qualquer indicativo de que serviria para a transmissão da hora legal. Isto leva a pensar que na ocasião da transferência para o Morro de São Januário, a torre perdeu suas funções.

Considerações Finais

Considera-se assim que a década de 1920 representou uma nova etapa tanto para o Observatório quanto para a cidade do Rio de Janeiro no que se refere a seu espaço urbano, que vinha sofrendo grandes intervenções, que culminaram com o arrasamento de um de seus locais de referência: o Morro do Castelo. Da mesma maneira se pode entender o fim do balão do Castelo como o fim de uma importante referência horária que servia não só aos navios do porto como a boa parte da população carioca.

O fim desta época do Balão e do Castelo não significou o término das referências horárias na cidade. Como se observou ao longo desta análise, o espaço urbano carioca já continha uma série de grandes relógios espalhados por toda a cidade cujo número crescia a cada dia. A hora tornava-se, ao contrário,

um elemento cada vez mais presente no cotidiano do Rio de Janeiro já que o tempo da modernidade se impunha neste espaço. O tempo de regulação da hora pelo balão chegava ao fim. Mas as transmissões radiotelegráficas da hora ganhavam um crescente número de adeptos.

Pode-se concluir que, longe de representar o fim da presença horária na vida cotidiana, a extinção da transmissão do balão assim como o desaparecimento do próprio Morro do Castelo representaram o fim de uma etapa: aquela onde a precisão estava ao alcance dos olhos. A partir daquele momento, devido ao avanço das novas tecnologias, a precisão chegaria por ondas invisíveis.

Fontes consultadas:

A Época, RJ, 1918.

A Noite, RJ, 1911; 1918; 1919.

A Notícia, RJ, 1910.

Ata do lançamento da pedra fundamental do Novo Observatório Nacional no Morro de São Januário, ON/MCTI.

Annales de l'Observatoire de Rio de Janeiro, Rio de Janeiro: Typographie et Lithographie Lombaerts & Cie, 1882.

Correio da Manhã, RJ, 1913.

Ephemerides do Imperial Observatório do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1853, p. II.

Jornal do Comércio, RJ, 1905.

MAST, Fundo Observatório Nacional, ofício de 02 de dezembro de 1919.

O Jornal, RJ, 1919

O Século, RJ, 1910.

O Paiz, RJ, 1921.

Revista do Observatório, Rio de Janeiro, nº 7, julho de 1886.

Referências Bibliográficas

ABREU, Maurício de. *A evolução urbana do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro: IPP (4ª ed.), 2013.

ALVES, Márcia Cristina. *O ecletismo na construção do novo Observatório Nacional no início do século XX*. Dissertação (Mestrado em História e Crítica da Arte) – Escola de Belas Artes, PPGAV, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2009.

ARAUJO, Viviane da Silva. Cidades fotografadas: Rio de Janeiro e Buenos Aires sob as lentes de Augusto Malta e Harry Olds, 1900-1936, *Nuevo Mundo-Mundos Nuevos*, p. 1-15, 2009.

- AZEVEDO, A. A reforma Pereira Passos: uma tentativa de integração urbana. *Revista Rio de Janeiro*, EDUFF: Niterói, n.1, set-dez.1985.
- BARRETO, Luiz Muniz. Observatório Nacional: 160 anos de história, *Academia Brasileira de Ciências*, Secretaria de Ciência e Tecnologia do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, p.22, 1987.
- BARROSO JR., Jair; JUNQUEIRA, S. O Serviço da Hora do Observatório Nacional, In: MATSUURA, O. (Org.), *História da Astronomia no Brasil*, Recife: Companhia Editora de Pernambuco – Cepe, 2014, p.305.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire. Um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CHALHOUB, Sidney. *Cidade Febril: cortiços e epidemias na Corte imperial*. São Paulo: Cia da Letras, 1996.
- CHAZKEL, Amy. O lado escuro do poder municipal: a mão de obra forçada e o Toque de Recolher no Rio de Janeiro Oitocentista, *Revista Mundos do Trabalho*, vol. 5, nº 9, , pp. 31-48, jan. – Jun. 2013.
- COSTA, Angela Marques da; SCHWARCZ, Lilia Moritz. *1890-1914: no tempo das certezas*, São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- DUNLOP, C. J. *Rio Antigo, vol. I*. Rio de Janeiro: Ed. Graf. Laememert,1955.
- _____. *Rio Antigo, vol. II*. Rio de Janeiro: Ed. Graf. Laememert,1956.
- ERMAKOFF, G. *Rio de Janeiro 1900-1930: uma crônica fotográfica*. Rio de Janeiro: G. Ermakoff, 2003.
- _____. *Rio de Janeiro, 1840-1900: uma crônica fotográfica*. Rio de Janeiro: G. Ermakoff, 2006.
- GERSON, Brasil. *História das ruas do Rio: e da sua liderança na história política do Brasil*, 5ª ed., Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 2000.
- GESTEIRA, Heloisa Meireles. Observações astronômicas e físicas no Rio de Janeiro Setecentista (1781-1787), *Boletim Eletrônico da Sociedade Brasileira de História da Ciência*, nº 5, jun. 2015.
- KESSEL, Carlos. *A vitrine e o espelho – O Rio de Janeiro de Carlos Sampaio*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1966.
- KRACAUER, Sigfried. *O ornamento da massa*. São Paulo: Cosacnaify, 2008.
- LUZ, Sabina Alexandre. *O estabelecimento da Hora legal Brasileira: o Brasil adota o meridiano de Greenwich*. Dissertação (Mestrado em História Social). Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2014.
- MAUAD, Ana M. *Sob o Signo da Imagem: A Produção da Fotografia e o Controle dos Códigos de Representação Social da Classe Dominante, no Rio de Janeiro, na Primeira Metade do Século XX*. Dissertação (Mestrado em História) Universidade Federal Fluminense, Niterói, 1990.

MORIZE, Henrique. *Observatório Astronômico, um século de história (1827-1927)*, Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e Ciências afins: Salamandra, 1987.

NONATO, José Antonio; SANTOS, Núbia Melhem. *Era uma vez o Morro do Castelo*, Rio de Janeiro: IPHAN, 2000.

OLIVEIRA, C. A iconografia do moderno: a representação da vida urbana, In: OLIVEIRA, C.; VELLOSO, P.; LINS, V., *O moderno em revista: representações do Rio de Janeiro de 1890 a 1930*. Rio de Janeiro: Garamond, 2010, p. 111-261.

PECHMAN, Sérgio e FRITISCH, Lilian. A reforma urbana e seu avesso, In: Cultura e cidades. *Revista Brasileira de História*. vol.5, n. 8-9, São Paulo: Marco Zero/Anpuh, p. 139 -195, set. 1984 – abr. 1985.

PESAVENTO, Sandra J. *O imaginário da cidade. Visões literárias do urbano*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.

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

_____. *Vida Vertiginosa*, Rio de Janeiro: Livreiro-Editor, 1911.

RODRIGUES, Teresinha de Jesus Alvarenga. *Observatório Nacional 185 anos: protagonista do desenvolvimento científico-tecnológico do Brasil*, Rio de Janeiro: Observatório Nacional, 2012.

SILVA, Lúcia. *Luzes e sombras na cidade: no rastro do Castelo e da Praça Onze: 1920/1945*, Rio de Janeiro: Secretaria Municipal das Culturas, Departamento geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 2006.

SINGER, Bem. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanesse, *O cinema e a invenção da vida moderna*, São Paulo: Cosac&Naify, 2001, p.116

SÜSSEKIND, F. *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

VIDEIRA, Antônio Augusto Passos. *História do Observatório Nacional: a persistente construção de uma identidade científica*, Rio de Janeiro: Observatório Nacional, 2007.

_____. *Henrique Morize e o ideal de ciência pura na República Velha*, Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

_____. *Henrique Morize e a causa da ciência pura no Brasil*, Rio de Janeiro: Fundação Miguel de Cervantes, 2012.

Notas

1. Nome alterado, em 1890, para Observatório Astronômico do Rio de Janeiro e, finalmente, Observatório Nacional a partir de 1909.

2. A hora local ou hora solar média é aferida pela observação da passagem do Sol pelo meridiano local.

3. *Ephemérides do Imperial Observatório do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1853, p. II.
4. No original: “Vue de l’Observatoire Imperial de Rio de Janeiro Façade du côté du Sud”. (*Annales...*, 1882).
5. Liais esteve na direção do Imperial Observatório do Rio de Janeiro de 1871 a 1881. (Videira, 2003)
6. Tempo médio ou hora média é o nome dado à hora local.
7. Que já vinha sendo fomentado desde 1874 com a Comissão de Melhoramentos da Cidade. Pechman e Fritisch, 1984/85, p. 150.
8. *Ibid.* 156-161.
9. As remoções de populações mais pobres podem também ser vistas como um dos objetivos dessas reformas urbanas. Sobre o movimento higienista e as remoções provocadas por ele ver: Chalhoub, 1996; Pechman e Fritisch, 1984/85.
10. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 15 de abril de 1905.
11. O relógio da Glória, atualmente com 111 anos, permanece no mesmo local onde fora instalado em 1905.
12. Fazendo um breve repertório dos relógios que aparecem nas fotografias realizadas a partir de meados do século XIX, foi possível repertoriar 11 relógios grandes, dos quais: 3 em fachadas de prédios onde estavam instalados alguns dos principais jornais da capital; 2 em estações (Barcas Ferry e estação da estrada de ferro); 2 em fachadas de igreja; 2 em fachadas de escolas (Escola Militar e uma escola municipal); 1 no prédio do Legislativo Municipal; 1 em um dos pavilhões da exposição de 1908. O que nos leva a crer que o relógio da Glória é, de fato, o primeiro relógio público posto em posição de destaque no espaço urbano carioca. Fontes: Ermakoff, 2003; Ermakoff, 2006; Dunlop, 1955; Dunlop, 1956.
13. Pseudônimo do escritor Paulo Barreto.
14. Sobre este ponto ver: CHAZKEL, 2013.
15. O Largo de São Francisco era ponto de partida de duas linhas de bonde: a de S. Cristóvão e a Carris Urbanos. (Gerson, 2000, p.129)
16. *A Noite*, Rio de Janeiro, 08/12/1918.
17. A crônica *A Rua* foi publicada no *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro em 29 de outubro de 1905. (Rio, 2008, p. 28).
18. A hora legal foi instituída no país pela lei nº 2.784 de 18 de junho de 1913 e passou a vigorar em

janeiro de 1914. Esta lei estabelecia a hora oficial do país, dividindo-o em quatro fusos horários estabelecidos a partir do meridiano de Greenwich. O Rio de Janeiro fazia parte do fuso horário cuja hora correspondia à hora do meridiano de Greenwich menos três horas. Antes disso, a hora fornecida pelo Observatório correspondia à hora local do Rio de Janeiro. Sobre o processo de instituição da hora oficial do país ver: LUZ, 2014.

19. MAST, Fundo Observatório Nacional, ofício de 02 de dezembro de 1919.

20. Segundo o que consta na transcrição da circular emitida pelo Observatório Nacional e publicada em 09/12/1919 no periódico *O Jornal*, “A sua visibilidade [*das lâmpadas instaladas na torre*] será naturalmente muito menor ao meio-dia: contudo, o alcance a que poderão ser observadas será, pelo menos, igual à distância da qual atualmente se divulga o velho balão, conforme mostraram experiências ultimamente realizadas”. *O Jornal*, RJ, 09/12/1919.

21. *A Notícia*, RJ, 19/10/1910; *O Século*, RJ, 18/10/1910; *A Época*, RJ, 28/10/1918.

22. A transmissão da hora por sinais luminosos foi implementada devido a existência de embarcações que não possuíam aparelhos de telegrafia sem fio e que, portanto, não poderiam receber os sinais horários emitidos pelo Observatório. E este serviço poderia ser aproveitado pela população em geral. (*O Jornal*, RJ, 09/12/1919). Podemos pensar, portanto, na solução da emissão de sinais luminosos como um período de transição onde aguardava-se a instalação futura de aparelhos receptores de sinais radiotelegráficos em todas as embarcações. Neste sentido, entendendo a substituição de uma técnica por outra, considerada, melhor ou mais aprimorada.

23. *A Noite*, RJ, 20/12/1919.

24. “Malta (...) foi convidado pelo Prefeito Francisco Pereira Passos para a função de fotógrafo oficial da Prefeitura, cargo até então inexistente na administração municipal. Com a dedicação ao trabalho, foi ganhando experiência, permanecendo no cargo de 1903 a 1936, ano de sua aposentadoria.”. Araújo, 2009, p. 4.

25. O desmoronamento numa das janelas da biblioteca do Observatório em 1910 também acelerou esse processo. (Morize, 1987, p. 144-145)

26. Para compreender visualmente as diversas etapas de arrasamento do Morro do Castelo e entender sua estrutura na cidade, ver: <http://infograficos.oglobo.globo.com/rio/castelo-360o.html>.

27. A Ladeira da Misericórdia encontra-se atualmente atrás do Museu Histórico Nacional e ao lado da igreja Nossa Senhora do Bonsucesso.

28. Atualmente o campus do Morro de São Januário comporta tanto o Observatório Nacional como o Museu de Astronomia e Ciências Afins (MAST).

29. Ata do lançamento da pedra fundamental do Novo Observatório Nacional no Morro de São Januário, ON/MCTI. Ver também: *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 29/09/1913.

30. As seis fotografias podem ser consultadas em: ALVES, 2009.

31. MORIZE *apud* VIDEIRA, 2012.

32. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 18/02/1921.

Fontes das Figuras

Figura 1: Fonte: *Annales de l'Observatoire de Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro: Typographie et Lithographie Lombaerts & Cie, 1882.

Figura 2: Fonte: Torre de ferro para meteorologia, *Revista do Observatório*, Rio de Janeiro, nº 7, julho de 1886.

Figura 3: Fonte: Malta, Augusto, *Relógio da Glória*, ca. 1910, Acervo Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro.

Figura 4: Fonte: FERREZ, Marc, *Estação da estrada de ferro Central do Brasil*, ca. 1899, Acervo Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro.

Figura 5: Fonte: *Estação das barcas Ferry*, 1907, Fundação Biblioteca Nacional, Acervo Digital. Disponível em: http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon1384519/icon1384519.jpg. Acesso em : março de 2015.

Figura 6: Fonte: Malta, Augusto, *Rua Primeiro de Março – Correios*, s.d., MIS, Rio de Janeiro.

Figura 7: Fonte: Malta, Augusto, *Igreja de São Francisco de Paula*, s.d., Fundação Biblioteca Nacional, Acervo Digital. Disponível em: http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon404110/icon404110.jpg. Acesso em: março de 2015.

Figura 8: Fonte: Malta, Augusto, *Vista do Morro do Castelo*, s.d., MIS, Rio de Janeiro.

Figura 9: Fonte: *Igreja dos Jesuítas*, s.d., Fundação Biblioteca Nacional, Acervo Digital. Disponível em: http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon1397284/icon1397284.jpg. Acesso em : janeiro de 2015.

Figura 10: Fonte: Malta, Augusto, *Largo do Castelo*, 28 /12/1921, Fundação Biblioteca Nacional, Acervo Digital. Disponível em: http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon1402123/icon1402123.jpg. Acesso em: janeiro de 2015.

Figura 11: Fonte: *Vista panorâmica da cidade do Rio de Janeiro, destacando-se a Igreja dos Jesuítas, morro do Castelo, Igreja e Bairro da Glória e Baía da Guanabara*, s.d., MAST, Fundo Henrique Morize.

Figura 12: Fonte: Malta, Augusto, *Morro do Castelo; vista tomada do Palácio de festas*, 15 /04/1922, Fundação Biblioteca Nacional, Acervo Digital. Disponível em: http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon1402115/icon1402115.jpg. Acesso em: maio de 2016.

Figura 13: Fonte: Malta, Augusto, *Morro do Castelo*, 1922, Fundação Biblioteca Nacional, Acervo Digital. Disponível em: http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon1402127/icon1402127.jpg. Acesso em: maio de 2016.

Figura 14: Fonte: *Retrato de Henrique Morize*, s.d., MAST, Fundo Luiz Cruis.

Figura 15: Fonte: *Lançamento da pedra fundamental para construção da sede do Observatório Nacional em São Cristóvão*, 1913, MAST, Fundo Henrique Morize.

Figura 16: Fonte: *Lançamento da pedra fundamental para construção da sede do Observatório Nacional em São Cristóvão*, 1913, MAST, Fundo Henrique Morize.

Figura 17: Fonte: *Careta*, 10 de setembro de 1921, nº 690, Rio de Janeiro.

Figura 18: Fonte: Malta, Augusto, *Desmonte do Morro do Castelo*, 14/03/1922, MIS, Rio de Janeiro.

Figura 19: Fonte: Malta, Augusto, *Morro do Castelo – Observatório*, 29/10/1922, MIS, Rio de Janeiro.

Figura 20: Fonte: *Prédios e Campus do Observatório Nacional em São Cristóvão*, 1921, MAST, Fundo Henrique Morize.

Figura 21: Fonte: *Prédios e Campus do Observatório Nacional em São Cristóvão*, 1921, MAST, Fundo Henrique Morize.

A paisagem do Rio (finalmente) como atrativo da cidade: uma análise do Guia artístico do Rio de Janeiro, publicada em 1922 pelo Photo Studio Huberti

Isabella Perrotta

Em um mundo onde os aparelhos telefônicos portáteis se fazem, ao mesmo tempo, de máquinas fotográficas, arquivos de imagens e propagadores de experiências, a relação entre turismo e fotografia se torna imediata. Mas tal relação antecede ao fenômeno digital. Há muito tempo, as imagens turísticas amplamente divulgadas são responsáveis, não só pela expectativa, mas também pela própria percepção que o visitante tem de um lugar (Crawshaw e Urry, 1997).

Enquanto turistas, fora do nosso meio, todos os nossos sentidos são alterados pelas novas experiências. Mas são as imagens dos lugares que dão forma e significado à vivência e à memória da viagem. A memória dos lugares turísticos é construída e invocada pelas imagens que foram vistas antes e durante a viagem – neste último caso, incluindo-se as fotografias tiradas ao longo da mesma, claro.

Na Europa da segunda metade do século XIX, o florescimento da fotografia e das redes de linhas férreas – invenções emblemáticas dos anos 1840 –, conseqüentemente, refletiu na expansão do turismo. Também alimentado pelo barateamento das viagens a vapor, pela comunicação via cabo telegráfico, pela febre do colecionismo de cartões-postais e estampas, e pelo sucesso de coleções de guias de viagem. Incluindo-se, ainda, as conquistas trabalhistas – especialmente na Inglaterra – como as férias remuneradas.

Antes de a fotografia tornar-se acessível, eram os cartões-postais e suvenires comprados pelo viajante que ajudavam a construir as evidências e memórias de viagens. À medida que os guias de viagem tornavam-se fotograficamente ilustrados, passaram a cumprir também a função de souvenir do lugar visitado. É com esta abrangência de funções que pode ser visto o *Guia artístico do Rio de Janeiro*, publicado em 1922, pelo Photo Studio Huberti – estúdio fotográfico instalado na avenida Rio Branco, no Centro do Rio.

Trata-se de um livro de pequeno formato (18 cm por 13 cm), bilíngüe (português e inglês), e muito bem cuidado do ponto de vista gráfico. O *Guia artístico* não foi o primeiro guia fartamente ilustrado do Rio, nem o primeiro a se utilizar da fotografia. Mas se destaca, quando comparado às publicações anteriores, pela valorização das imagens em relação ao conteúdo e às características gráficas do livro, pela escolha dos temas e pontos de vista mostrados e, principalmente, pela qualidade estética e técnica das fotografias. As imagens exaltam as paisagens entre o mar e a montanha, revelam a cidade construída da época e registram acontecimentos jornalísticos do período, como as ressacas na avenida Beira-Mar.

As imagens nos primeiros guias de viagem do Rio

Os guias da cidade do Rio de Janeiro para estrangeiros, viajantes e turistas – categorias de fluidas diferenças¹ – começaram a ser publicados a partir de 1873². Embora, de início, estes livros tivessem a intenção prática de ajudar o estrangeiro a se estabelecer na cidade, sempre tentaram mostrar as possibilidades de divertimento e de fruição estética por ela oferecidas. Desde o primeiro livro, cervejarias e cassinos, jardins e praças foram listados como divertimentos, assim como, monumentos arquitetônicos e estatuária ficavam entre as atrações que mereciam ser visitadas.

De uma forma geral, o conjunto dos primeiros guias do Rio construíam uma imagem de cidade civilizada, moldada por padrões europeus, mas ainda a ser construída, aberta ao estrangeiro que aqui quisesse se instalar, encontrando riquezas e “encantos mis”. Mas exótica, não. Balneária, não. A imagem

veiculada estava bem distante tanto da paisagem idílica construída pelos viajantes da primeira metade do século XIX quanto da estância turístico-tropical construída a partir da década de 1930.

Embora a paisagem não fosse muito valorizada nos guias, foram frequentes as descrições elogiosas da beleza da Baía de Guanabara – principalmente em temas como “Entrada da cidade” ou “Entrada do porto” – assim como os encantos da Floresta da Tijuca. Especialmente em relação à baía, acontecia uma repetição (ou incorporação) da imagem idealizada (escolhida e/ou recortada e/ou valorizada) pelo olhar estrangeiro, que esteve presente na maioria dos relatos e iconografias de viajantes que por ali passaram. Ela chegou, até mesmo, a merecer o seu próprio guia – o *Guide de la baie de Rio de Janeiro* (publicado localmente, em francês, em 1913) – que fornecia dois itinerários para se conhecer a cidade a partir do mar. E, especificamente sobre ela, foi dito no *Guia artístico*:

O que mais contribui para a beleza da cidade do Rio de Janeiro é, inquestionavelmente, a baía com que a natureza a brindou, esmerando-se em compor o mais imponente quadro de que era capaz o seu engenho fecundo (Huberti, 1922, p.18)

Embora álbuns de estampas do Rio já circulassem há algumas décadas, o primeiro guia da cidade, publicado em 1873, era uma publicação de poucas páginas, sem nenhum tipo de ilustração. Já o segundo, publicado em 1882 e reeditado em 1884, chegou a receber uma gravura (creditada a Lopes Rodrigues), dos “Dois irmãos vistos da Praia da Restinga, no Jardim Botânico” [Leblon]. Chama a atenção que a única imagem selecionada para esta publicação – que pouquíssimo menciona os banhos de mar³ – diga respeito a uma região de praia, praticamente inacessível e desconhecida da cidade, àquela época. Sobre a localidade é dito: “É um passeio agradabilíssimo, ir-se até à praia da Restinga, onde furiosamente batem noite e dia ondas do Atlântico.” (Cabral, 1882, p. 342).

Gravuras voltarão a ilustrar os guias do Rio com maior intensidade. Mas a primeira fotografia também aparece cedo – em 1887 – no *Hand Book of Rio de Janeiro* (publicado por um jornal local de língua inglesa). Era uma vista da área central da cidade, tirada a partir da Ilha das Cobras, impressa em papel fotográfico e colada à segunda capa do livro. Reproduções de fotografias em clichê aparecem pela primeira vez no *Guia da cidade do Rio de Janeiro*, de 1905. Elas são muitas, e em maioria em formato pequeno, o que permite que, algumas vezes, duas ou três imagens compartilhem a mesma página de texto. E, em 1908, o *Guia do Rio de Janeiro*, de A. Moura, é ilustrado com uma centena de fotos em formato grande (cada uma em uma página), que exaltam as recentes reformas da cidade. O texto de introdução também deixa claro a função *suvenir/memória de viagem* do livro, cujas fotos deveriam “reter na memória e na retina” “os mais belos pontos desta formosa capital”, e nos surpreende ao proclamar as tiragens de 20.000 livros em português e 10.000 em francês.

Editando o *Guia do Rio de Janeiro* não tenho a pretensão de vir preencher uma lacuna, segundo a estafada chapa, existem já guias do Rio, uns melhores do que os outros (...)

É uma idéia como outra qualquer, que outros já tiveram e que provavelmente terão ainda muitos outros (...).

O meu contém o que contém todos os outros, talvez um bocadinho mais, talvez um bocadinho melhor (...)

Em troca pensei em coisas que eles haviam esquecido (...). E o progresso e a **transformação** desta encantada terra de Santa Cruz forneceram-me os melhores cabedais para confecção deste guia, e os seus mais seguros elementos de sucesso: essa **centena de belas fotografias** que espalhei com profusão de um verdadeiro fanático pelas belezas do Rio, sem medir sacrifícios, e que servirão para **reter na memória** e na retina do visitante, pela aproximação, pela condensação e pela nitidez de contornos, os mais belos pontos desta formosa capital, a que o meu guia o tenha

levado pela mão, com o carinho do *ciceroni* apaixonado pelas belezas que vai desvendando aos olhos estáticos do *touriste*.

É possível, é mesmo de esperar que ao mesmo tempo, ou depois da publicação do meu Guia, outros apareçam com o mesmo programa e sobretudo com as mesmas ou idênticas ilustrações. Mas até a hora presente não havia, e o único que conheço ilustrado, além de poucas, só pode dar coisas velhas, por que sua edição é de 1905 e o Rio, como sabem, sofreu nestes três últimos anos a mais radical transformação.

(...)

Quanto a mim, (...) considero-me sobejamente recompensado por se me oferecer o feliz ensejo de prestar ao Rio, e portanto ao Brasil, um bom e leal serviço, tornando conhecidas as suas muitas lindas coisas ignoradas e lançando fartamente aos quatro ventos de uma larga publicidade, o muito que de bom ele encerra e se pode consoladoramente propalar (Moura, A., 1908, s/p). (Grifo nosso).

Assim como nos outros casos, este livro não dá créditos autorais para as fotografias. Elas voltam a aparecer em outras obras do gênero, editadas no Rio ao longo da década de 1910, mas é o *Guia Artístico do Rio de Janeiro*, tema desta análise, que mais chama a atenção pela qualidade técnica e estética de suas fotos e que, pela primeira vez, valorizam a natureza em detrimento da cidade construída. A série de aproximadamente 150 fotos – que se entende como de autoria do Photo Studio Huberti, que assina a edição de 1922 – é um registro do que se considerava turístico no Rio, tornando-se memória da cidade nos anos 1920.

Rio 1922

Difícil avaliar se as repercussões da Semana de Arte Moderna, ocorrida em fevereiro na cidade de São Paulo, reverberavam no Rio de Janeiro de 1922, que se organizava para sediar a Exposição Internacional Comemorativa do Centenário da Independência, que aconteceria de setembro daquele ano a março de 1923. Posteriormente, sim, o evento paulista apagou o impacto causado pela grande festa do Rio – menos transgressora que a paulista.

Contudo, pode-se dizer com certeza, que ares de modernidade sopravam sobre o Rio de Janeiro naquele momento. Talvez viessem de Copacabana, onde os banhos de mar já faziam parte da cena carioca. Junto com eles, chegavam roupas mais curtas e mais despojadas para as mulheres que começavam a se emancipar. Talvez surgissem da vida cultural que se agitava no Centro da cidade, passando por seus teatros, cabarés e cinemas – e com estes, o americanismo mais moderno do que glamoroso. Talvez viessem dos cronistas da beira-mar, como Théo-Filho⁴, ou daqueles da boemia, como Bandeira⁵. Tudo eram ares cosmopolitas. Tudo noticiado nas – também modernas – revistas ilustradas.

Moderna também foi a exposição, propulsora (ou resultante) do desmonte de um velho morro de casario degradado, e de transformações na malha urbana da cidade. Moderna foi a primeira transmissão de rádio realizada oficialmente no Brasil, durante o evento. E modernos foram os incríveis efeitos visuais da mesma festa, decorrentes de “esplêndida iluminação elétrica com grandes refletores varrendo o céu, como jamais se vira antes” (Santucci, 2015, p. 50).

Vida moderna, mulher moderna, ciência moderna, música moderna, dança moderna.... Na década de 1920, tudo era, ou todos queriam ser: modernos. “A palavra *moderno* emprestou um significado especial ao comportamento da nova geração motivada em grande parte pela descrença em relação aos antigos valores e a identificação com as novidades (...)” (Idem.p. 91).

O Guia Artístico do Rio de Janeiro

Eis então, um guia prático, objetivo e moderno. Moderno visualmente também. O título deixa claro: é um livro *artístico*, pois é o seu conjunto de imagens o que faz toda a sua diferença. Enquanto outros guias do Rio foram autorais, em relação ao texto, este o foi em relação às fotografias – diferenciadas nos seus cortes e enquadramentos. Seguindo uma tradição herdada dos famosos primeiros guias de viagem estrangeiros, os autores e editores dos guias nacionais escreviam as introduções em primeira pessoa, cheias de opiniões pessoais. O *Guia artístico* foi assinado pelo Studio Huberti – que se fez de autor e editor – e se intitulava um estúdio de “arte fotográfica”⁶.

Editado no ano das comemorações do centenário da independência, a folha de rosto anuncia o seguinte conteúdo: “A cidade, **suas belezas naturais**, excursões, horários, tarifas. Ruas e avenidas, planta das principais ruas, monumentos, **inúmeras fotografias** e, em suma, tudo que possa interessar aos srs. visitantes”. (Grifo nosso).

Pela leitura do texto seguinte (“Ao leitor”), fica claro que, assim como o *Guia do Rio de Janeiro* citado acima, este também pretendia se vender como lembrança de viagem:

Essa comemoração trará ao nosso meio uma **copiosa corrente de visitantes**, patricios nossos e estrangeiros, os quais para documentar e perpetuar as impressões que aqui receberem poderão **levar consigo**, ao regressar aos seus lares, este modesto livro, onde estão registrados os aspectos principais da **maravilhosa cidade** que para nós é motivo de desvanecimento (Huberti, 1922, p.3). (Grifo nosso).

Pelo recorte acima, também se percebe que o Rio já era reconhecido como *cidade maravilhosa*⁷, e um destino de visitantes (pois eles não seriam esperados *em multidão*, para a exposição, se a cidade já não fosse um tanto turística). Para a ocasião, inclusive, foram construídos, com incentivos fiscais, três grandes hotéis – o Glória, o Sete de Setembro⁸ e o Copacabana Palace, embora só o primeiro tenha ficado pronto antes da abertura do evento e, assim mesmo, citado no Indicador Geral do mesmo *Guia artístico* com a advertência “em construção”. O guia relaciona 34 hotéis nesta seção e, entre os anúncios ilustrados, mais três não relacionados na lista: Rio Palacio Hotel (no Largo de São Francisco), Rio Hotel (na Praça Tiradentes) e Magnífico Hotel (na rua do Riachuelo) – sabe-se que o primeiro foi inaugurado em 1915 e, este último, naquele 1922.

O guia não possui sumário ou índice, mas é claramente dividido em três partes, com tipos de informação distintas: a primeira, de caráter descritivo (histórica); a de caráter informativo (sobre a cidade naquele momento); e por último, uma parte de consulta objetiva, chamada “Indicador Geral”, que constitui-se em uma listagem de serviços e instituições (associações culturais e esportivas, cemitérios, conventos, escolas, hotéis, hospitais, etc.), em ordem alfabética e com os respectivos endereços.

Como a publicação se integra às comemorações do centenário da independência, depois da Introdução – ladeada por uma vista panorâmica dos morros da cidade, a partir do mar –, abre-se uma página decorativa com foto da estátua equestre de D. Pedro I – a imagem de maior incidência nos guias pesquisados⁹.

O texto que se segue, anuncia:

O Rio de Janeiro goza da fama de ser a cidade mais bela do mundo. Sua incomparável baía dotada de ilhas, suas enseadas, **o perfil de suas majestosas montanhas** formam, um admirável conjunto sem igual no universo (Huberti, 1922, p.7). (Grifo nosso).

E será justamente esse conjunto de relevos – onde as montanhas predominam visualmente, quase sempre em interface com espelhos d’água – o motivo principal das fotografias *artísticas* da publicação. Contudo, o texto tenta deixar claro que “Além de suas belezas naturais apresenta hoje o aspecto de

uma grande cidade moderna.” Modernidade que (visualmente) está mais claramente evidenciada no uso gráfico das fotos, do que na escolha temática delas.

Na história de cidade, o desmonte do morro do Castelo e o traslado dos restos de Estácio de Sá e do marco de fundação da cidade (acontecimentos recentes, na época) são citados, ilustrados com fotos de aspectos do morro do Castelo e seus monumentos, como o colégio dos Jesuítas.

“A cidade em linhas gerais” percorre o litoral a partir do Arpoador em direção ao Centro, sempre valorizando as curvas das praias, morros e enseadas. A apresentação sucinta da cidade termina com um destaque para a festa que, anos mais tarde, tornar-se-ia um dos principais atrativos de turismo do Rio:

O Carnaval interessa a todas as classes. Altos funcionários, negociantes, empregados do comércio, operários, pessoal de serviço doméstico, todos se divertem na medida de suas posses, pelas ruas, nos bailes, nos préstitos, nos ranchos etc. Dir-se-ia um tríduo de loucura, que perturba a serenidade habitual do carioca. Passada essa vertigem, a cidade volta como por encanto à calma de sempre e o pessoal da limpeza pública apressa-se em apagar os vestígios da borrasca (Huberti, 1922, p. 45)

Então o guia passa por aqueles que considera os pontos principais da cidade: avenida Rio Branco, avenida Beira-Mar (descrita no sentido do Centro para Zona Sul), avenida Atlântica, Leme, Copacabana e Ipanema, quando destaca-se a praia:

As praias são muito frequentadas na estação dos banhos. Foram grandemente apreciadas pelo rei Alberto, da Bélgica, durante sua estada no Rio de Janeiro em 1920, pois não dispensava o seu banho matinal. (Huberti, 1922, p.66)

O passeio pela avenida Atlântica é recomendado a pé, de automóvel ou de bonde. E neste momento, um anúncio do Hotel Central, na Praia do Flamengo, traz como chamariz: “Banhos de mar” e “Magnífica vista para a baía de Guanabara”.

Merecem maiores descrições: o Passeio Público, o Jardim da Praça da República, a Quinta da Boa Vista (com detalhes do jardim e do museu, inclusive com fotos do seu interior), o Jardim Botânico, o Jardim Zoológico, o Pão de Açúcar. E ainda o Silvestre, os arcos de Santa Teresa e o aqueduto da Carioca, as Paineiras, o Corcovado e a Tijuca (com a descrição de todas as suas atrações).

São sugeridas excursões à Pedra Bonita (a pé), Pedra da Gávea, Gruta da Imprensa e Gávea, além das “estações de verão”: Niterói, Petrópolis, Teresópolis e Friburgo.

Pelos serviços indicados no livro, percebe-se que a fotografia já está (relativamente) incorporada à rotina de viajantes. Sob o título “Kodaks”, estão relacionadas seis “casas de fotografia que vendem artigos para **amadores**¹⁰ e se incumbem de trabalhos de preparação de filmes e impressão.” (Grifo nosso).

Mas, o que realmente impressiona no livro é a beleza das fotografias e a qualidade das suas reproduções impressas.

A cidade e o mar nas fotografias do *Guia Artístico do Rio de Janeiro*

A quantidade e a qualidade das reproduções iconográficas, nos guias de viagem do Rio, estão diretamente relacionadas à evolução tecnológica das oficinas de impressão – lenta e cara. Embora, o uso da imagem do Rio já fosse sim ferramenta de convencimento, e âncora de memória, para os visitantes da cidade – uma vez que *bureaux* de estampas e estúdios fotográficos, além de editoras de cartões-postais, vendiam paisagens, cenas e personagens urbanos da cidade, localmente e no exterior –, seu emprego na produção de livros era mais raro.

A fotografia tem a capacidade de permitir o exame detalhado de um instante “que o fluxo normal do tempo substitui imediatamente”, mas também a “desagradável reputação” de ser a “mais fácil das artes miméticas” (Sontag, 2004, p.59). Se instrumentos, cada vez mais automatizados, tornam, cada

vez mais fácil, a possibilidade de se congelar momentos e mimetizar realidades, seria primário não considerar que a fotografia é um olhar, uma escolha, um recorte (e até eventuais retoques...) do fotógrafo enquanto artista.

O *Guia artístico do Rio de Janeiro* é publicado num momento em que já circulavam, na capital da república, uma grande quantidade de revistas ilustradas (*Careta*, *Fon Fon*, *O Malho*, *Paratodos*, *Ilustração Brasileira* – só para citar algumas). Mas chama a atenção a linguagem autoral da publicação, que propõe um novo olhar para vistas até então muito divulgadas.

Neste trabalho, o Photo Studio Huberti procurou novos enquadramentos para as vistas registradas, além de abusar do alto contraste que faz, por exemplo, com que formas de nuvens e montanhas se misturem. Outro recurso estético adotado é o uso de um detalhe ou elemento estrutural menos importante em primeiro plano, enquanto o assunto principal ou panorâmico fica ao fundo. Em outro artifício, utiliza cortes não convencionais na edição das imagens (horizontalizados). E também se vale de soluções ousadas de diagramação das fotos nas páginas. Por exemplo, fotos inclinadas, umas sobre outras com padrões decorativos completando a composição. Ou fotos em recortes não padronizados, com o texto correndo a sua volta. Aliás, esses recursos que podemos considerar *modernos* já eram muito usados pelas revistas ilustradas da época.

Também a capa passa ares modernos, pelo seu despojamento. Substitui a encadernação de capa dura, comum aos guias anteriores – geralmente de couro ou material semelhante escuro, com letras douradas à quente –, por um cartão claro, de pouca gramatura, e uma diagramação limpa – pequena foto do Pão de Açúcar e tipografia diferenciada (que apesar da clara influência da estética orgânica do *art nouveau*¹⁴, é bastante desprovida de ornamentos).



Foto 1: O Guia Artístico do Rio de Janeiro, com foto do Pão de Açúcar em relevo, na capa.

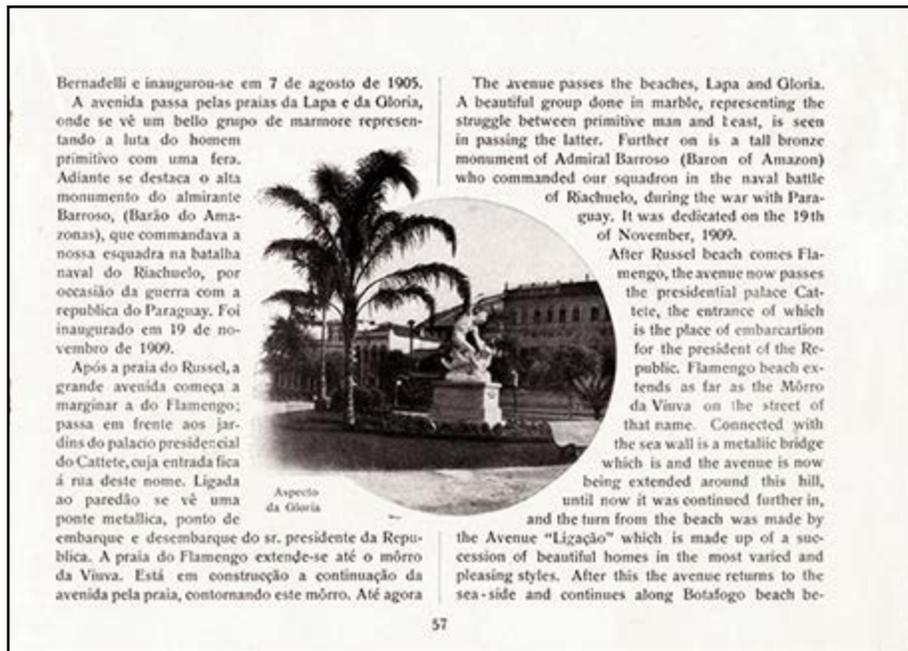


Foto 2: Página 57 do guia – foto com recorte em parte retangular em parte circular, valorizando as árvores em primeiro plano

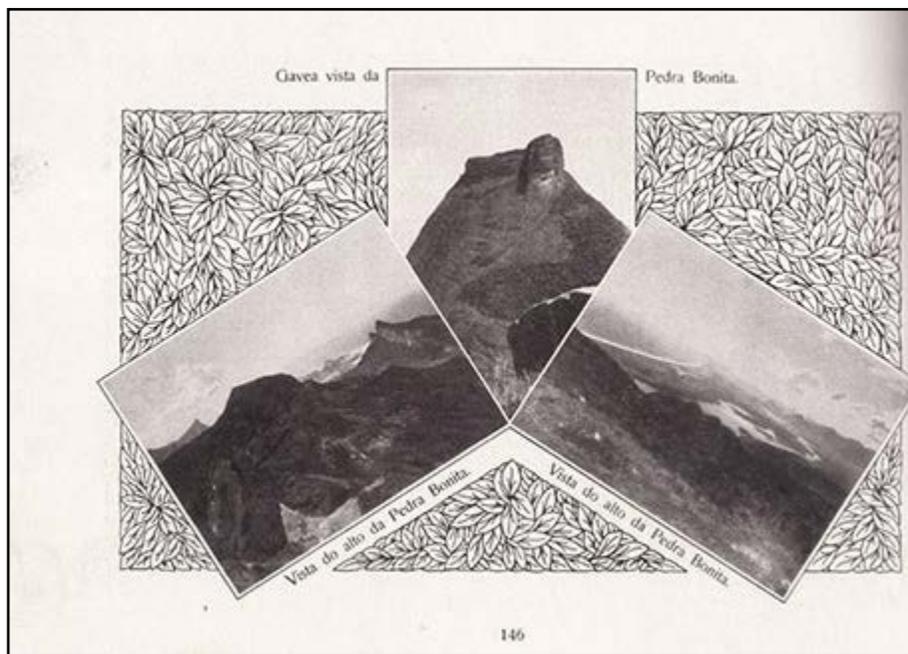


Foto 3: Página 146 do guia – um exemplo de preocupação com a diagramação das fotos quando essas entram em tamanho menor.

Embora, entre as (cerca de) 150 fotos, existam muitas imagens da cidade construída, a publicação valoriza especialmente a relação figura e fundo do mar com as montanhas da cidade, a começar pela primeira imagem do livro que é uma panorâmica do perfil de montanhas da cidade, visto do mar.

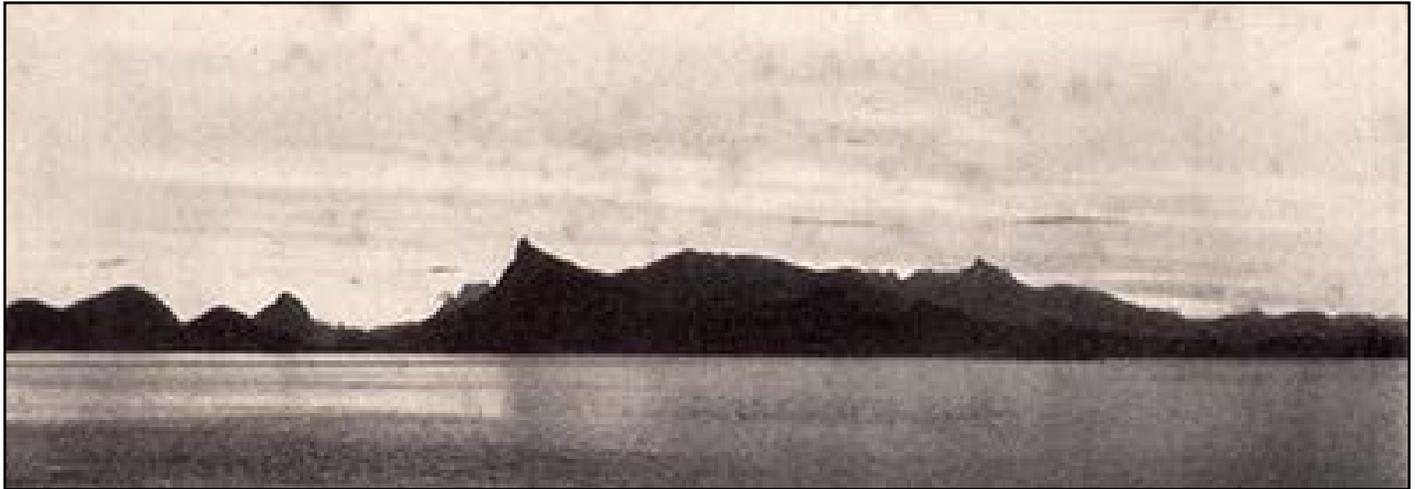


Foto 4: Foto de abertura do guia, com a legenda “Morros da cidade”, em corte horizontalizado.

Fazendo jus às comemorações do centenário da independência, a segunda imagem do livro mostra a estátua equestre de D. Pedro I que, como foi dito, aparece sucessivamente nos primeiros guias do Rio, por sua importância artística e simbólica. As três fotos seguintes, em formato proporcional à página, evidenciam a intenção de explicitar, de imediato ao visitante, a forte relação da cidade com as montanhas e águas que a cercam.

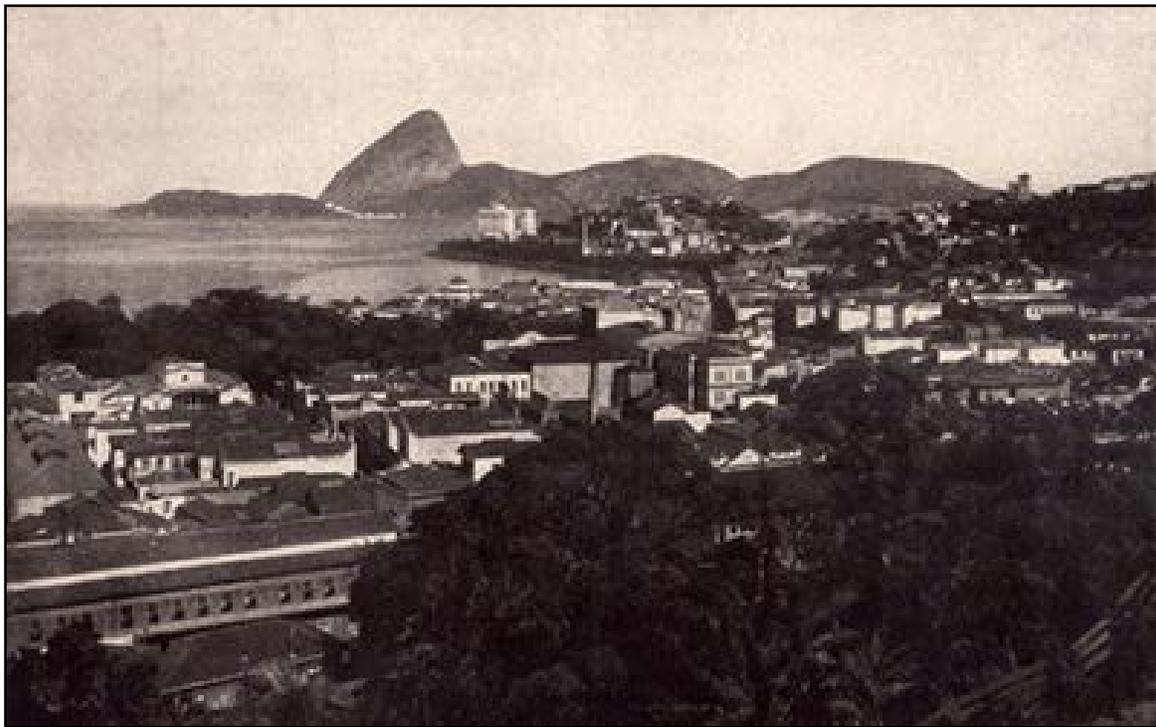


Foto 5



Foto 6



Foto 7

Fotos 5, 6 e 7: Vistas panorâmicas da Glória (p.6), Praia Vermelha (p.8), e Botafogo (p.9), exaltando a morfologia das montanhas interagindo com o mar.

As fotos da cidade construída começam por acompanhar a notícia histórica do guia e mostram aspectos do Morro do Castelo, que naquele momento já tinha sido arrasado para as obras da Exposição do Centenário. Entre elas, estão um “tipo de habitação colonial”¹², o marco de fundação da cidade, a igreja de São Sebastião (que nomeava o morro por parecer um castelo), o traslado das cinzas de Estácio

de Sá (que tinha acontecido recentemente para o desmonte do morro), uma vista do Centro da Cidade a partir do local, o colégio jesuíta, e uma vista de uma rua do morro, emoldurada pela porta colonial (em sombra) da edificação a partir de onde a foto – bela foto – foi feita.

Ao longo do guia, as imagens referentes à cidade construída perpassam os seguintes temas: portos, cais, pontes e embarcações; ruas e avenidas, palácios e monumentos. Nota-se que mereceram destaque na publicação (por suas dimensões em página inteira), as fotos do canal do Mangue, do Palácio Monroe e do Theatro Municipal, entre outros – como uma foto, de formato pequeno, de uma estátua de um cão em mármore, sobre pedestal com a inscrição “Proteção” com legenda “Praia de Botafogo”. Todas chamam a atenção quanto às suas qualidades plásticas (enquadramento, corte, perspectiva, etc.). A estátua do cão sentado, por exemplo, fica em primeiro plano à direita, e ao fundo, vê-se o morro do Corcovado e a torre da igreja da Imaculada Conceição. Pelo texto, sabe-se que, neste mesmo jardim, havia várias outras peças de mármore de representação metafórica.

Como tantos outros guias, este também dedica algumas páginas à baía da cidade – então Baía do Rio de Janeiro. Aqui com belas fotos da enseada que evocam a principal característica da geografia da cidade – a integração mar e montanha –, e se relacionam com o texto de forma limpa e integrada. Algumas ilhas – como Enxadas, Paquetá e Ilha do Governador – também foram privilegiadas com grandes fotos. Assim como flagrantes de uma ressaca em partes da baía.



Foto 8: Panorama da Baía de Guanabara. A foto cria uma surpreendente fusão de massas escuras: nuvens, montanhas, mar, ilhas e pequeno detalhe de vegetação em primeiro plano. Seu corte horizontal compõem a página, acima de duas colunas de texto (p.19).

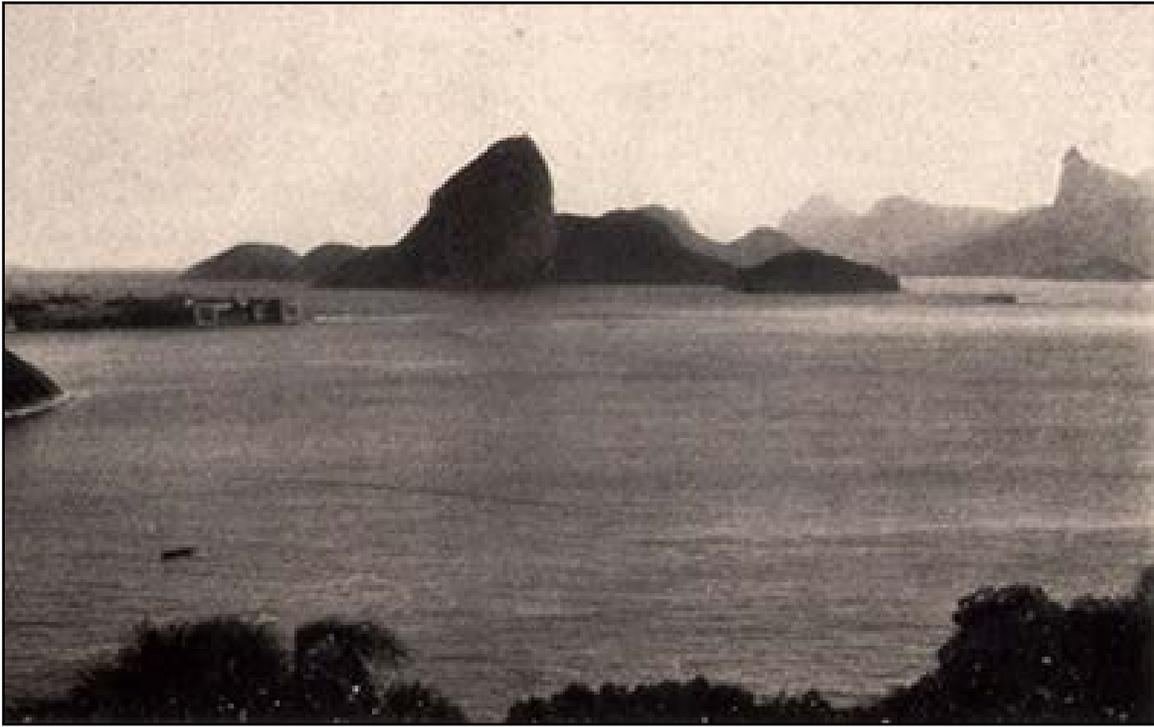


Foto 9: Vista da entrada da baía, com composição em que a vegetação em primeiro plano (que seria cortada pelos fotógrafos mais costumeiros) integra-se às montanhas do fundo, de forma a emoldurar o espelho d'água. Aqui também o corte da foto – menos horizontal – faz parte do planejamento de diagramação da página, uma vez que ela entra entre duas colunas, com o texto recortado à sua volta (p.21).

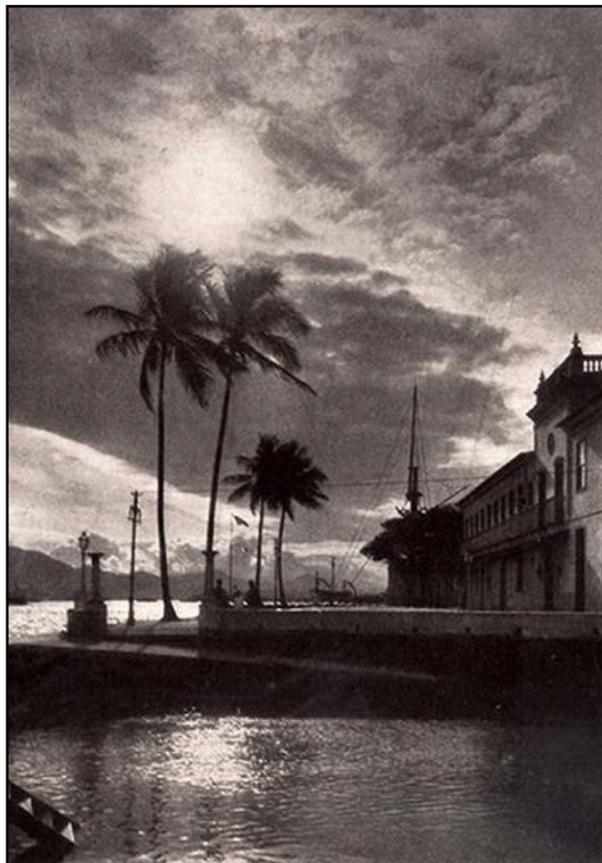


Foto 10: Ilha das Enxadas, na Baía de Guanabara, onde – mais uma vez – nuvens, água e montanhas se misturam criando uma oposição visual ao elemento principal, que é o acesso à ilha (p.23).

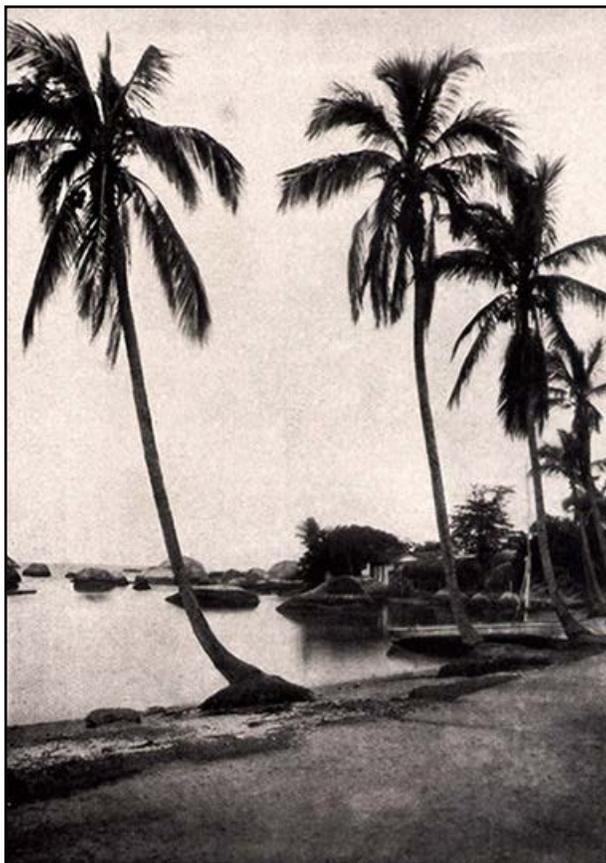


Foto 11: Vista de Paquetá com interessante perspectiva de palmeiras (p.25).



Foto 12: Flagrante de ressaca na Baía de Guanabara, onde pedaços da murada quebrada pela água parecem propositalmente colocados à esquerda da foto. Mais uma vez, um pequeno vestígio de árvore (que seria comumente cortado por outro fotógrafo) aparece como um elemento estrutural da composição (p.27).



Foto 13: Outro aspecto da mesma ressaca, no qual o ponto de vista do paredão de água parece encobrir o morro do Pão de Açúcar (p.28).

O recurso de enquadrar árvores e vegetação num primeiro plano, como forma estrutural destacada, ou como moldura quase invisível, cria novas interpretações para vistas já muito conhecidas. Faz com que uma paisagem da orla de Copacabana, ou do perfil das montanhas da cidade, ainda surpreendam e ganhem profundidade. Até mesmo o Passeio Público foi apresentado por uma composição escultural de troncos de árvores em primeiro plano, e não pelo conjunto do paisagismo do parque como seria de se esperar.

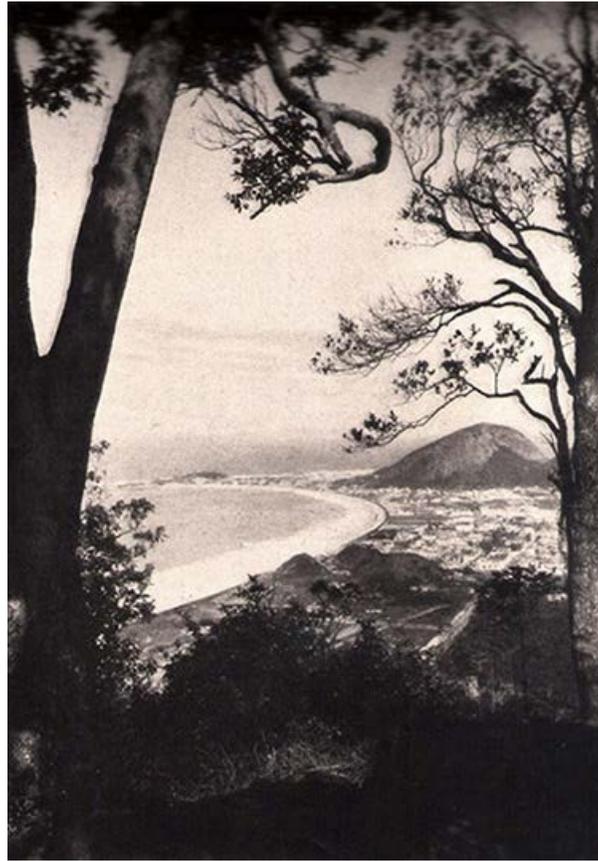


Foto 14



Foto 15

Fotos 14 e 15: “Bairro de Copacabana” e “Morros” (como nas legendas originais), emoldurados pela vegetação tropical em alto contraste (p.31 e 39).

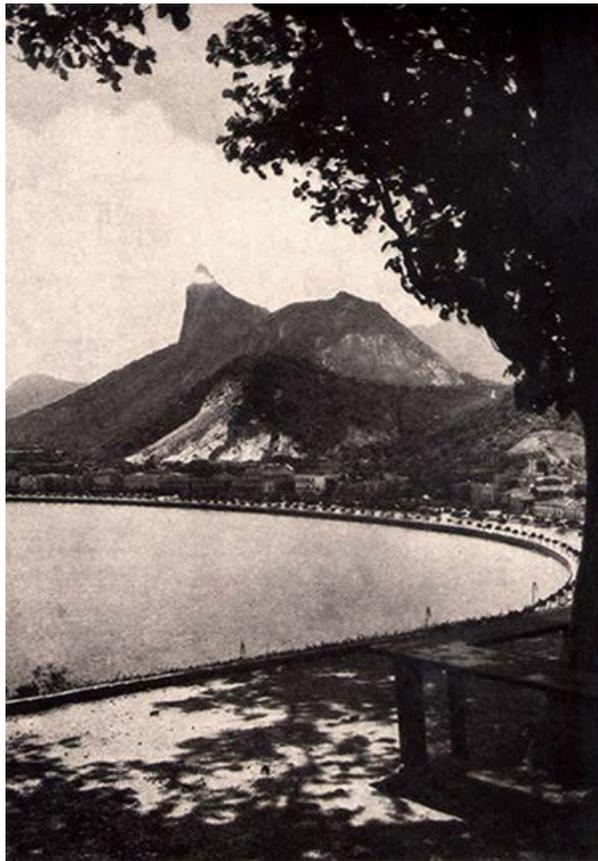


Foto 16: Praia de Botafogo com proeminência dos morros ao fundo e detalhe de árvore à direita e no corte superior da foto (p.65).

Por outro lado, outras fotos da série se apresentam de forma muito limpa (sem molduras, ou elementos *cenográficos* no primeiro plano), mas sempre em composição harmoniosa, de intenção estética e clara.



Foto 17: Morros vistos da praia do Leblon, em momento de céu com massas expressivas (p.43).



Foto 18: Limpeza visual na tomada da avenida Beira-Mar, tendo o vazio da própria avenida como elemento plástico do primeiro plano (p.59).

O conjunto de fotos do guia cobre também algumas praias de Niterói, e outras mais distantes como São Conrado e Barra da Tijuca, e ainda diversos outros pontos pitorescos do Rio e também de Petrópolis e Teresópolis.

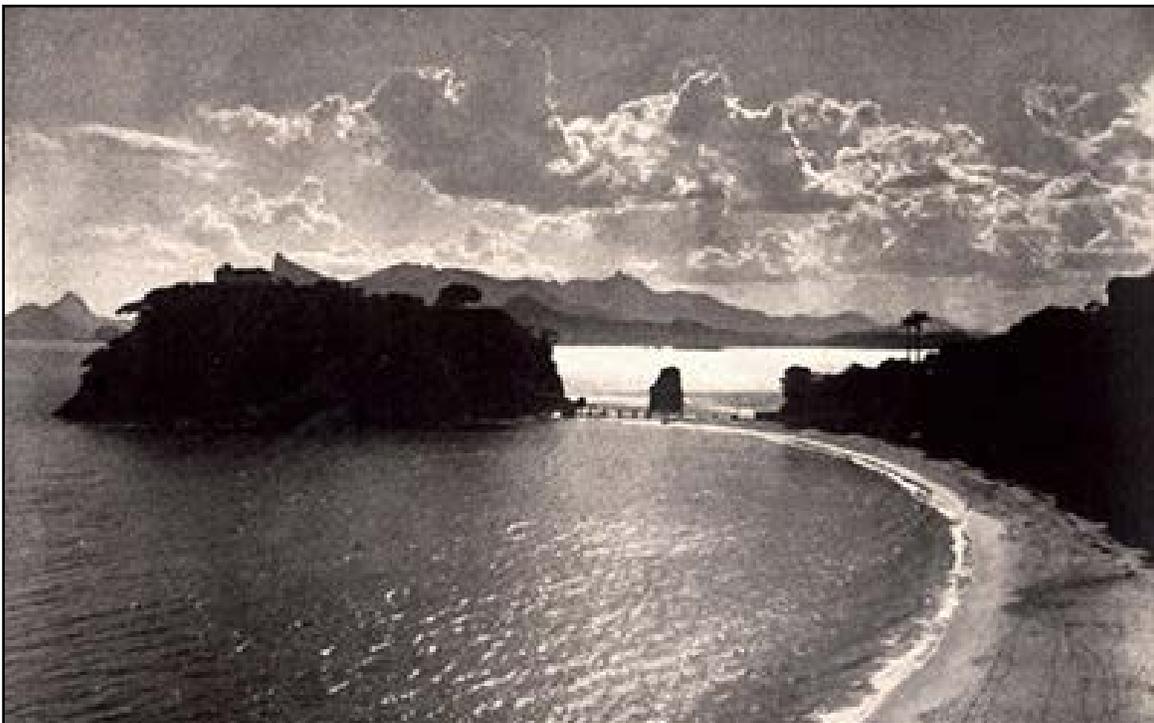


Foto 19

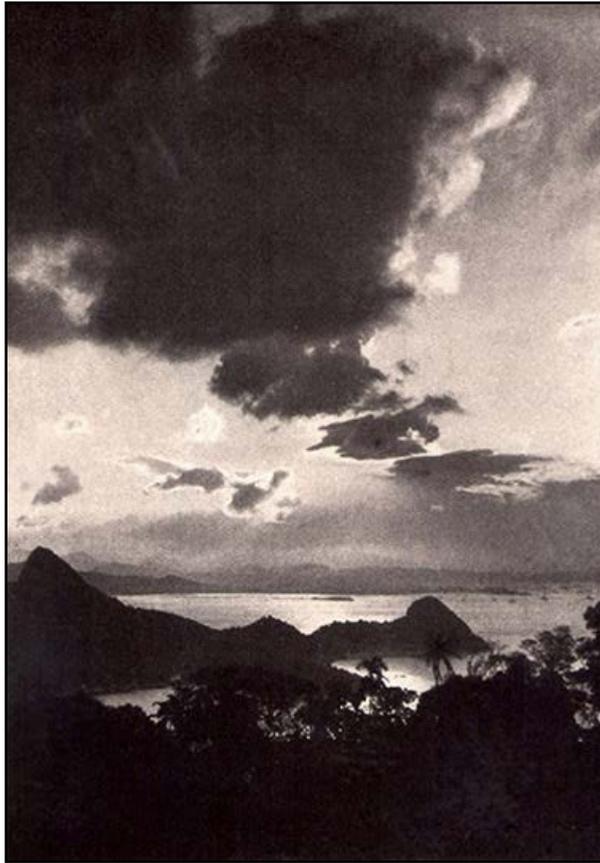


Foto 20

Fotos 19 e 20: Tomadas da praia de Boa Viagem e do Saco de São Francisco, em Niterói, em composição de massas escuras (alto contraste sobre a vegetação) em oposição às áreas claras e nuvens dramáticas (p.156 e 157).



Foto 21: Baía tomada da Vista Chinesa tendo, mais uma vez, os morros como elemento principal da composição (p.139).



Foto 22: Vista da praia da Barra da Tijuca, exibindo composição limpa, onde as massas escuras fazem contraste com o vazio visual das áreas claras, tendo o desenho de uma árvore solitária como destaque (p.147).

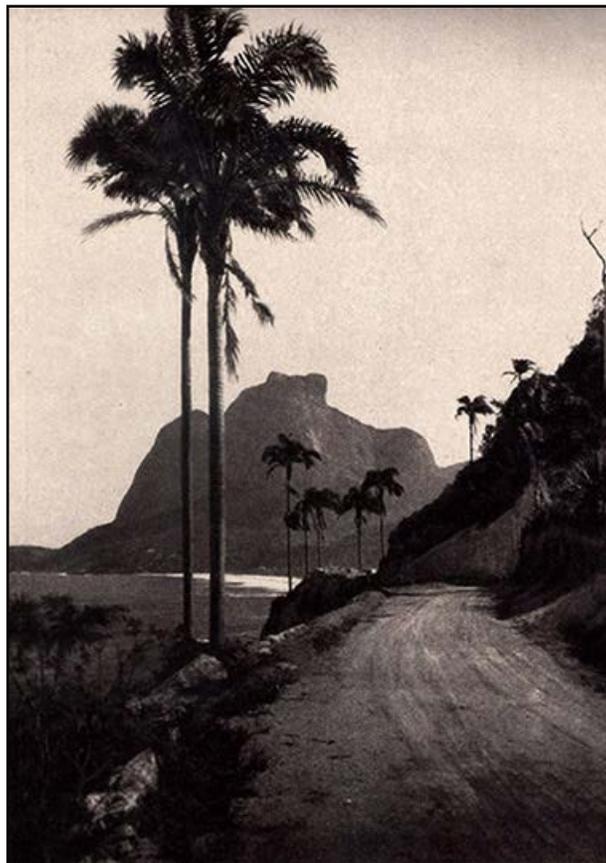


Foto 23: Avenida Niemeyer – então conhecida como “Volta da Tijuca” (como na legenda original) – em composição harmoniosa, que repete um certo padrão do Studio: palmeiras em primeiro plano e morros ao fundo (p.149).



Foto 24: Vista de São Conrado – então “Praia da Gávea” – tendo em destaque a pedra de mesmo nome (p.150).

O *Guia artístico* é uma reverência à paisagem do Rio de Janeiro, que poderia ser resumida como sendo uma composição de morros de contornos surpreendentes, recortados por espelhos d’água. Nos espaços espremidos entre estes dois elementos existia uma cidade que respeitava sua relação com ambos. Hoje a cidade cresceu tanto, e se verticalizou tanto, que parece que alguns de seus acidentes geográficos não existem mais. A cidade cresceu para além dos morros, longe do mar. Mas a importância do mar foi tão introjetada na sua cultura – e a fotografia tem parte desta responsabilidade, obviamente – que a praia se tornou objeto de desejo (e trunfo, prêmio, demarcação de território, demonstração de força... e tantos outros significados) de uma população que habita as faldas secas dos morros.

Ainda que no *Guia artístico* a praia não tenha sido registrada como balneário (talvez, como nos guias anteriores, numa tentativa de valorizar características mais nobres da cidade – no caso, de uma cidade moderna), este é o guia que – até aquele momento – mais valorizou a paisagem da cidade como um atrativo, aí incluindo sua orla.

A sua proposta de uma iconografia mais estética do que informativa – onde a procura por uma tomada, uma perspectiva ou um corte diferenciado é mais importante do que a representação da paisagem como usualmente é vista – será herdada por alguns outros guias do Rio que virão posteriormente. Haverá até tomadas e cortes praticamente idênticos que se repetirão em livros da década seguinte.

Como o título indica (e foi reforçado nesta análise), o *Guia artístico do Rio de Janeiro* é um trabalho de cunho autoral no que se refere à sua produção de fotos, que fogem ao repertório imagético turístico da época (até hoje, bastante convencional). Basta tomar como exemplo a foto de Copacabana, onde a praia é fundo para a vegetação em primeiro plano. Mas o olhar autoral não é necessariamente individual, e faz parte de um acúmulo de referências previamente conhecidas. Assim como Crawshaw e Urry (1997) defendem que a natureza da percepção é sempre coletiva. Na verdade, toda a “natureza” de um lugar turístico, é uma construção que depende de uma série de discursos sociais organizados por profissionais, inclusive fotógrafos, mas também escritores, jornalistas, agentes e operadores de viagens, governos e até mantenedores da segurança. Assim, a mesma narrativa – dirigida para o receptor externo – constrói a percepção que o morador da cidade tem dela mesma. Por isso tantos cariocas que vivem em locais totalmente desprovidas de belezas naturais, e que nunca saíram da sua cidade, são categóricos: vivem na cidade mais bonita do mundo.

Referências Bibliográficas

BANDUCCI, Álvaro Jr. & BARRETTO, Margaritta. *Turismo e identidade local: uma visão antropológica*. São Paulo: Papirus, 2005.

Boyer, Marc, *História do Turismo de Massa*. Bauru e Salvador: EDUSC e EDUFBA, 2003.

CABRAL, A. do Valle. *Guia do viajante no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Tipografia da Gazeta de Notícias, 1882.

Crawshaw, Carol; Urry, John. Tourism and the Photographic Eye. in ROJEK, Chris; URRY, John. (orgs). *Touring Cultures: Transformations of Travel and Theory*. London and New York: Routledge. 1997, p. 176-195.

HUBERTI, Photo Studio. *Guia artístico do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Photo Studio Huberti, 1922.

LEVY, Ruth. *A exposição do centenário e o meio arquitetônico carioca no início dos anos 1920*. Rio de Janeiro: EBA /UFRJ, 2010.

MOURA, A. *Guia do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: A. Moura, 1908.

PALMA, Daniela. *Fotógrafos viajantes, mediação e experiência*. Texto apresentado ao Grupo de trabalho Cultura das Mídias. XVI Encontro da Compós em 16/06/2007, UTP, Curitiba, 2007.

PERROTTA, Isabella. *Promenades do Rio: a turistificação da cidade pelos guias de viagem de 1873 a 1939*. Rio de Janeiro: Hybris Design, 2015.

MAUAD, Ana Maria. *Sob o signo da imagem: A produção da fotografia e o controle dos códigos de representação social da classe dominante, no Rio de Janeiro na primeira metade do século XX*. Tese de doutorado, Universidade Federal Fluminense. Niterói, 1990.

Santucci, Jane. *Babélica Urbe: O Rio nas crônicas dos anos 20*. Rio de Janeiro: Rio Books e FAPERJ, 2015.

Sontag, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Cias das Letras, 2004.

Urry, John. *O olhar do turista: lazer e viagens nas sociedades contemporâneas*. São Paulo: Studio Nobel: SESC, 2001.

Notas

1. Grosso modo, podemos dizer que o *estrangeiro* era aquele que estabelecia-se na cidade, o *viajante* estava de passagem (ainda que por dois anos ou mais) por algum motivo comercial, militar, consular, artístico ou científico (entre outros), e o *turista* – um personagem efêmero da modernidade – aquele que passa e vai embora.
2. Ver *Promenades do Rio: a turistificação da cidade pelos guias de viagem de 1873 a 1939*, da mesma autora.
3. Numa categoria genérica intitulada “Banhos”, que inclui as casas de banho (de duchas), pois nem todos os hotéis dispunham de “salão de banho”.

4. O jornalista e romancista Théo-Filho dirigiu, de 1925 a 1940, o semanário *Beira-Mar* que se dedicava aos acontecimentos ocorridos entre Copacabana e Leblon, especialmente os hábitos da praia.
5. Embora considerado pessoa pacata e comedida (principalmente por causa de sua tuberculose), Manuel Bandeira soube retratar além do mundo urbano, o submundo noturno do Rio, principalmente nos anos que morou na Lapa.
6. Pouco se conhece do Studio Huberti. Pelo próprio guia estudado, sabe-se que produzia “retratos artísticos modernos” e “panoramas e vistas do Rio de Janeiro”. Tanto pelo visual do livro estudado (fotos e design gráfico), quanto pela forma como se anuncia, percebe-se uma clara intenção deste fotógrafo de se mostrar como um artista – e moderno.
7. Embora a famosa música de André Filho só tenha sido gravada em 1934, o Rio de Janeiro já vinha recebendo o título de “Cidade Maravilhosa”, desde a remodelação da sua área central iniciada pelo prefeito Pereira Passos. Sabe-se que, em 1908, o poeta Coelho Neto se referiu ao Rio de Janeiro usando essa expressão em um artigo publicado no jornal *A Notícia*. E, na década de 1930, o mesmo autor escreveu o primeiro roteiro para um filme nacional, intitulado *A Cidade Maravilhosa*. Lembra-se também que, em 1912, a escritora Jeanne Catulle Mendes (neta de Victor Hugo) escreveu o poema *La ville merveilleuse* em homenagem à cidade. E que, logo depois e em referência ao poema, João do Rio escreveu o artigo “Praia Maravilhosa!” para o *Jornal do Commercio*.
8. De vida curta, este hotel também conhecido como Centenário, funcionou na avenida do Contorno – atual Rui Barbosa, no Flamengo.
9. Para a publicação de *Promenades do Rio*, analisamos 22 guias de viagem da cidade, publicados entre 1973 e 1939.
10. Embora não se possa dizer que fossem muitos os fotógrafos amadores, eles já existiam e circulavam pelo mundo como turistas. A máquina portátil Kodak, criada em 1888, simplificou muito o processo fotográfico. Sem visor, bastava o fotógrafo virar-se para o alvo e apertar o botão. Ainda que, depois de bater todas as chapas, o dono tivesse que enviar o equipamento ao fabricante, para receber suas fotos reveladas e a máquina de volta com um novo rolo de filme, estava inaugurada a era do foto-amadorismo – que o autor do guia estudado adjetiva de forma a demarcar como diferente da fotografia profissional ou artística, autoral como a sua. (Sobre a fotografia amadora no Brasil, ver Mauad, A. M. *Sob o signo da imagem* – dissertação de mestrado UFF).
11. O movimento art nouveau é considerado o primeiro movimento de design moderno, pelo seu rompimento com as referências decorativas historicista. Pelo forte desenvolvimento das artes gráficas no momento, impulsionou a criação de muitas fontes tipográficas que caracterizavam-se por formas orgânicas e sinuosas, muito ornamentais.
12. A edificação que o autor qualifica como “colonial” não guarda nenhuma característica específica, talvez seja apenas uma construção que guardasse características da cidade *antiga*...

A praia: do pitoresco aos conflitos sociais sob o sol carioca

Marcos Felipe de Brum Lopes

Debruçar-se na borda de uma nau ou colar a testa na janelinha do avião. Toda a atenção é pouca. Chegar ao Rio de Janeiro sempre foi um evento, desde o século XVI até o XXI. A partir de certo momento, ter uma experiência no Rio era vivenciar o pitoresco. O que isso pode significar?

O pitoresco é a característica do que se presta ao registro artístico e ecoa no vocabulário estético através de palavras como *picture* ou pintura. O pitoresco alimenta não só o que é oticamente perceptível como também o visual de maneira ampla, ou seja, pode abranger a pintura e a imagem mental produzida pela poesia. Essa última possibilidade surgiu como conceito entre os britânicos do século XVIII e esteve relacionada à identidade inglesa, à representação da paisagem e às noções filosóficas do sublime e do belo.

A fotografia também abraçou o pitoresco já que passou a registrar os sítios, as vistas e as paisagens culturalmente ricas em elementos pitorescos: castelos, ruínas, grandes árvores, grotas misteriosas. O pitoresco, porém, é feito de vários ingredientes. Malcolm Andrews argumenta que ele pode ser aquilo que se conhece e que se espera encontrar, na medida em que os viajantes ingleses buscavam o pitoresco em andanças pelas paragens da natureza britânica. Ele tem também um traço de surpresa que o aproxima do sublime, uma vez que a natureza se sobrepõe ao humano. (Andrews, 1990).

É muito difícil estabelecer a trajetória do conceito de pitoresco desde o século XVIII inglês até o uso do termo para descrever o Rio de Janeiro do século XX. Talvez não exista filiação filosófica direta e sim um uso culturalmente difundido e ressignificado. A verdade é que o termo é usado tanto na prosa, quanto no verso e na produção visual sobre o Rio e deve-se tentar entender o que ele constrói como representação e identidade.

Para tal propósito dois circuitos sociais serão considerados; das fotografias pessoais guardadas em arquivos e também dos cartões-postais e o das fotografias utilizadas em publicações sobre a cidade. Busca-se a complementaridade entre os dois circuitos e é observado que o pitoresco corresponde a um tempo passado e, também, a uma experiência moderna e urbana que, segundo um discurso interessado em promover a cidade turisticamente, se poderia ter de forma única na cidade do Rio de Janeiro.

A retórica sobre a paisagem natural carioca baseia-se em grande medida sobre o impacto visual. A beleza e a sublimidade que compõem esse pitoresco trecho do litoral tropical acabaram por entrar no repertório da fotografia. No tempo em que estrangeiros alcançavam a cidade quase sempre pelo mar, a imponência da cadeia montanhosa banhada pelas águas e o verde de densas florestas impressionavam os observadores.

Os relatos são variados. O de John Barrow não é tão remoto, mas exemplifica uma velha tradição descritiva. Diz o britânico:

Although I shall endeavour to sketch a general outline of the features of this part of the Brazilian coast, yet I am fully aware that any description which I can employ will convey but an inadequate idea of the grandeur and beauty of the country to those who have not had an opportunity of seeing it. The first remarkable object that catches the attention (...) is a gap or rent in the verdant ridge of mountains which skirts the sea-coast. This chasm appears, from a distance, like a narrow portal between two cheeks of solid stone, which being perfectly naked are the more are the more remarkable, as every other prominent part of the ridge of mountains is clothed with luxuriant vegetation. (...) Having cleared this channel, one of the most magnificent scenes in nature bursts upon the enraptured eye". (Barrow, 1806, p.74-75).

Barrow escreve no fim do século XVIII, quando o material visual sobre o Rio era proficuamente enriquecido por pintores viajantes, acadêmicos ou não, através de aquarelas, óleos e litografias. Como guia de um viajante imaginário, Barrow conduz o leitor pela baía de Guanabara:

Let him conceive the shores of this islands to be so fringed with fragrant and beautiful shrubs, not planted by man but scattered by the easy and liberal hand of nature, as completely to be concealed in their vedant covering...”. (Barrow, 1806.p.76).

O leitor e acompanhante virtual de Barrow, imaginando os montes que circundam a baía, “...rising in gradual succesion above each other...”, e o clima agradável “...where spring for ever resides...”, não pode compreender sua beleza real:

He will posses only a very imperfect idea of the magnificent scenery displayed within the capacious harbour of Rio de Janeiro; which, as an harbour, whether it be considered in the light of affording security and covenience for shipping, for its locality of position, or fertility of the adjacent country, may justly be ranked among the first of naval stations”. (Barrow, 1806,p.76).

Em resumo, há de se ver para crer. Com uma provocação anacrônica, pode-se pensar teleologicamente em alguma coisa que falta a essas descrições. Elas são anteriores à fotografia, falta-lhes uma prova, algo que não seja subjetivo como a memória de um viajante. No século seguinte, a cultura do verdadeiro fotográfico, com as devidas rupturas que a imagem técnica teria introduzido, parecia preencher essa lacuna. Basta lembrar o que buscava Hercule Florence com seus experimentos fotográficos e das celebrações que se fizeram em torno da capacidade de registro da fotográfica, após sua divulgação pública, em 1839. Antes, conhecia-se o Rio de ouvir falar, agora vê-lo tornava-se possível. As aquarelas, produzidas em grandes quantidades por artistas habilidosos como Thomas Ender, por exemplo, testemunham duas coisas: o Rio e o traço do artista. As fotografias mostram o Rio como ele é, e somente isso.

Porém, a ideia de uma ruptura celebrada pelos contemporâneos do surgimento da fotografia, bem como nosso anacronismo provocador, são pontos de partida, estopins para uma reflexão sobre o poder e os limites das imagens. Se elas nascem em meio a discursos e intenções e tem uma circulação que lhes modifica e renova o sentido, passam a ter um tipo de vida própria na cultura pública moderna.

O pitoresco

Pode-se definir o pitoresco, em linhas gerais, como uma forma de ver a paisagem. No século XVIII, essa paisagem seria natural e britânica, mas ao longo da história passou a corresponder a qualquer região que oferecesse ao observador elementos pitorescos. Segundo o Ian Whyte, o pitoresco se desenvolveu na Inglaterra e foi sistematizado em publicações como um manual de observação da paisagem. Praticantes contavam até com instrumentos ópticos para a transformação da realidade em imagem. Esses manuais

directed visitors to specific beauty spots or ‘stations’ from which the landscape was viewed (...) Artists could improve on nature in their work by re-arranging landscape features to create better compositions. Picturesque tourists carried (...) oval or round convex mirrors which (...) reduced the background and enlarged the foreground, converting the landscape to something more picturesque. Tourists then stood with their backs to the real landscape and admired the reflection in the glass. (Whyte, 2013).

A semelhança entre o processo de transformação da natureza em paisagem pitoresca e a produção da imagem fotográfica através de instrumentos óticos é sugestiva. Não é coincidência que a fotografia reproduzisse, anos mais tarde, as paisagens segundo os cânones do pitoresco.

É também interessante notar que o pitoresco serviu como manual para as pessoas em trânsito. Aparentemente, o pitoresco esteve sempre ligado ao conhecimento de novas regiões e à experiência de visualizar novos lugares. Ironicamente, essa observação do novo deveria ser traduzida para uma linguagem conhecida e remodelada pitorescamente. Podemos dizer que a procura pelo pitoresco é uma busca por uma paisagem que já se conhece, manifestada em um espaço geográfico novo.

O morro do Corcovado é um excelente exemplo de criação de evolução da paisagem natural transformada em demanda visual e cultural. Antes da construção da estátua do Cristo Redentor, subia-se o Corcovado para olha para baixo, onde descortina-se a cidade. A partir de 1931 e até hoje, vai-se ao corcovado para olhar tanto para baixo, como para cima. A fotografia registra as duas visões, e também uma terceira, que abrange tanto a estátua quanto a paisagem. Tomadas aéreas desse ponto da cidade não são meros panoramas urbanos, são uma necessidade. Para que se tenha a ideia da grandeza do Cristo e do Corcovado, a câmera e o operador tanto se prostram aos pés da estátua como voam por sobre ela.



Figura 1: Vista do Corcovado. Cartão-postal. Ca. 1920. Museu Casa de Benjamin Constant, IBRAM/MinC.

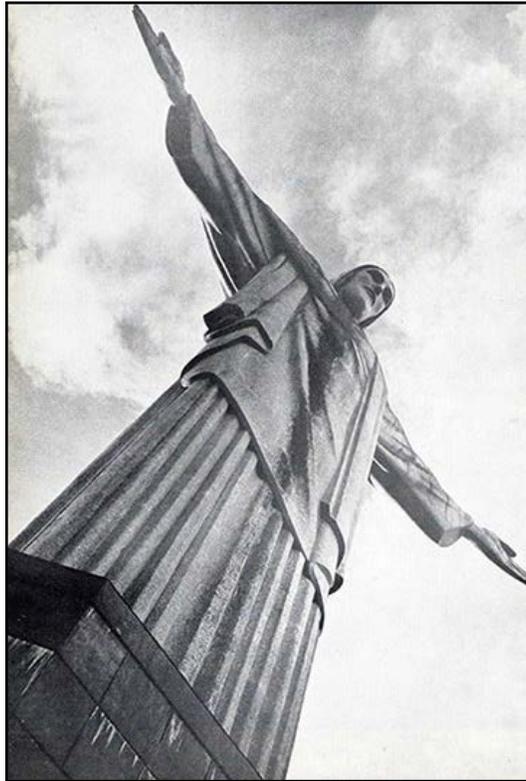


Figura 2: Sascha Harnisch. “Entre nuvens, a imagem do Cristo Redentor parece abençoar a cidade, a seus pés...” Isto é o Rio de Janeiro, ca. 1950.



Figura 3: Carlos Botelho. “A estátua, de 60 m, levanta-se sôbre o pedestal do Corcovado, com 704 m”. Isto é o Rio de Janeiro.

Quando o termo *pitoresco* é usado para caracterizar a paisagem do Rio de Janeiro, no século XX, ele ainda carrega essa relação com a observação em trânsito. O turista do século XX, entretanto, não se compara ao indivíduo representado pelos poetas ingleses. Ele não busca uma experiência oposta às cidades industriais, mas sim relação tipicamente carioca entre a natureza e o urbano. Se, antes, esse as-

pecto foi explorado pelas palavras e pinturas de viajantes que se maravilhavam com o casario em meio às florestas, agora, poderá ser visualizado em fotografias modernas e até aéreas. A linguagem estética de muitas fotografias ecoava clássicas composições, outras desafiavam ao olhar através de novas tomadas, posto que, as câmeras também se modificavam e os produtores das imagens mediavam novas demandas culturais. O pitoresco moderno, se podemos assim o chamar, estimulou a propaganda da cidade, o turismo enquanto processo capitalista e a transformação da paisagem em elemento de consumo.

Cartões-postais e souvenirs: o Rio que vai no bolso

São muitos os exemplos do diálogo entre a fotografia e o pitoresco. Aqui a ideia não é mais simplesmente uma paisagem digna do registro na pintura, e sim, o registro técnico de uma cultural visual produzida historicamente: o Rio confirma-se, pela fotografia que circula comercialmente e turisticamente, como um lugar pitorescamente belo.

No início do século XX, a casa Villas Boas & Cia. lançou um pequeno encarte com doze fotografias da cidade. *Rio de Janeiro*, como se chamava a série, representava as seguintes localidades: Botafogo, Lapa e Av. Rio Branco, Entrada da Barra de Sta. Cruz, Jardim da Glória, Panorama do Rio de Janeiro, Jardim Botânico, Teatro Municipal, Gávea, Av. Rio Branco, Praia da Gávea, Escadaria do Museu Nacional e Av. Niemeyer.



Figura 4: Villas Bôas e Cia. Rio de Janeiro, 12 photographias. s/d. Museu Casa de Benjamin Constant, IBRAM/MinC.



Figura 5: Villas Bôas e Cia. Praia da Gávea. s/d. Série Rio de Janeiro, 12 photographias. Museu Casa de Benjamin Constant, IBRAM/MinC.

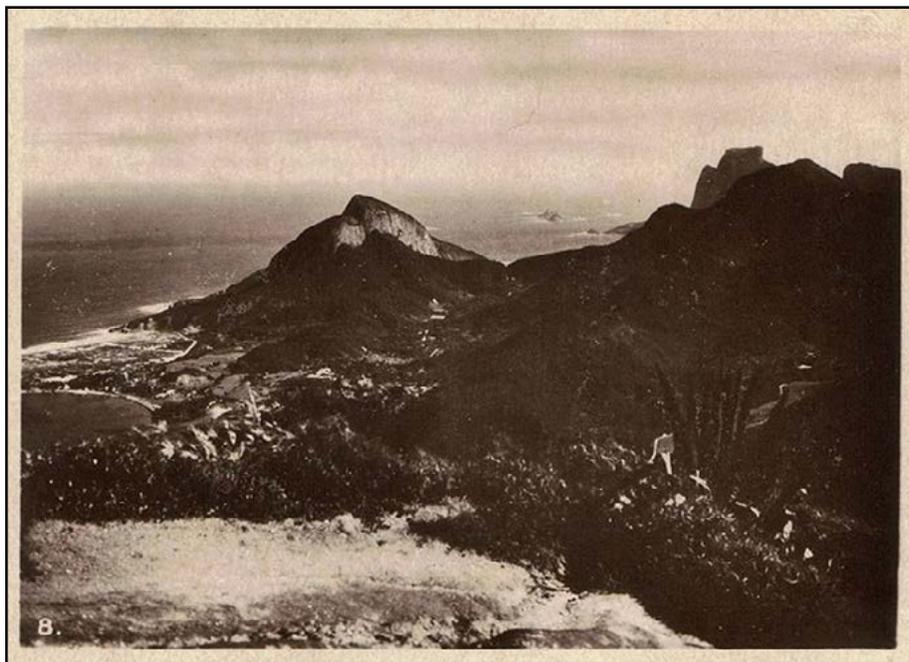


Figura 6: Villas Bôas e Cia. Gávea. s/d. Série Rio de Janeiro, 12 photographias. Museu Casa de Benjamin Constant, IBRAM/MinC

As fotografias da série que sobreviveram ao tempo estão preservadas no Museu Casa de Benjamin Constant, e inspiram uma reverência à natureza que podemos associar ao sublime e ao pitoresco. Nelas o humano desaparece, sobrepujado pelo natural. Na imagem *Gávea*, tomada de um ponto alto, vê-se mais o Leblon que o próprio bairro da Gávea. O pitoresco como princípio orientador da imagem está presente não só na valorização de uma formação natural primeva, mas também no fato da fotografia sugerir uma busca pela paisagem – foi feita após uma caminhada até o topo de uma montanha. Deve-se lembrar, aqui, do valor cultural que era agregado às imagens pitorescas feitas pelos artistas viajantes,

andarilhos e indivíduos que faziam das viagens uma busca por paisagens pitorescas. É um olhar para a cidade de cima para baixo, possível porque desejado.

Já a imagem da Praia da Gávea, feita à beira da Avenida Niemeyer, mostra a praia de São Conrado, desabitada. A estrada vazia e a imponência da Pedra da Gávea remetem novamente a uma natureza pitoresca e primitiva, contrastante com os outros temas da série.

O objetivo da série *Rio de Janeiro* era oferecer um souvenir da cidade que se pudesse levar no bolso. Não por acaso, a casa Villas Boas & Cia. representava empresa editora *Raphael Tuck & Sons Ltda.*, de Londres. A empresa londrina ficou mundialmente famosa por sua produção de cartões e cartões-postais, imprimindo no mercado editorial de imagens sua marca artística distintiva. Até a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), foi a maior casa editora de postais do mundo. Um breve olhar sobre a produção da *Raphael Tuck & Sons* mostra a diversidade de motivos visuais e, ao mesmo tempo, uma intenção de inventariar tanto paisagens naturais como urbanas, tipos sociais e populações modernas. A série *Rio de Janeiro*, vista nessa perspectiva, estava credenciada a mostrar o que valia a pena ser visto na cidade, no princípio do século XX.

Outras imagens sugerem o Rio de Janeiro como uma cidade que se esgueira por entre o mar e a floresta, onde o fator humano ainda parece buscar se sobressair. O postal da praia do Leblon, feito pela editora LTM é um belo exemplo. Organizando visualmente a cidade entre a vastidão do oceano e a barreira da floresta, vê-se de cima para baixo um espaço urbano ainda insipiente, mas que avança de Ipanema em direção ao Leblon, numa marcha lenta e permanente.



Figura 7: Rio de Janeiro. Praia do Leblon. LTM. Museu Casa de Benjamin Constant, IBRAM/MinC

As imagens se reproduzem em série e servem como convites ao visitante. São, também, suporte de memória quanto registram no verso a experiência individual do usuário do postal. Finalmente, funcionam como pontes sociais, organizando redes de sociabilidade entre o remetente e o destinatário, que poderia se encantar tanto com as palavras escritas como com a paisagem visualizada. As fotografias atuavam como mediadoras entre o uso privado e a criação de um público para consumir a cidade como produto.

Jardim de afeto, pombal de amores

A ilha de Paquetá pode ser considerada o *locus* do pitoresco litorâneo carioca. Se o Rio já é um reduto da natureza que se faz cidade, Paquetá guarda um aspecto de ruína histórica, um tempo que é duplamente congelado na imagem fotográfica.

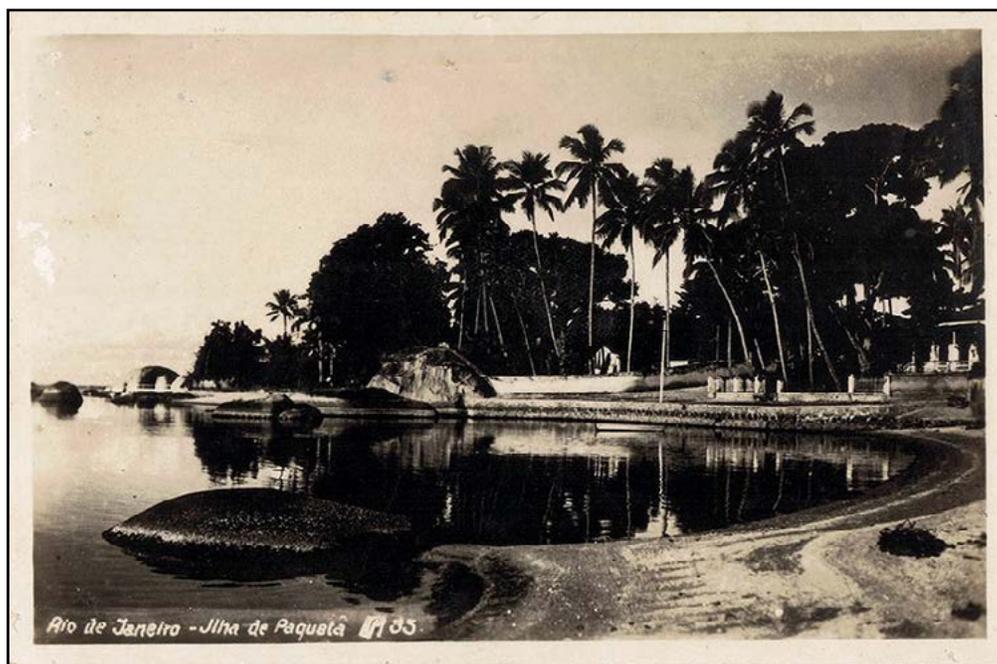


Figura 8: Rio de Janeiro. Ilha de Paquetá. LTM. s/d. Museu Casa de Benjamin Constant, IBRAM/MinC

Em Paquetá vive-se a ilha e o mar em outro ritmo, longe da cidade. O fotógrafo Mario Baldi¹ explorou esse aspecto nas suas imagens dos anos 1930 e 1940, representando o casario colonial, a população da ilha e os banhistas das suas praias.

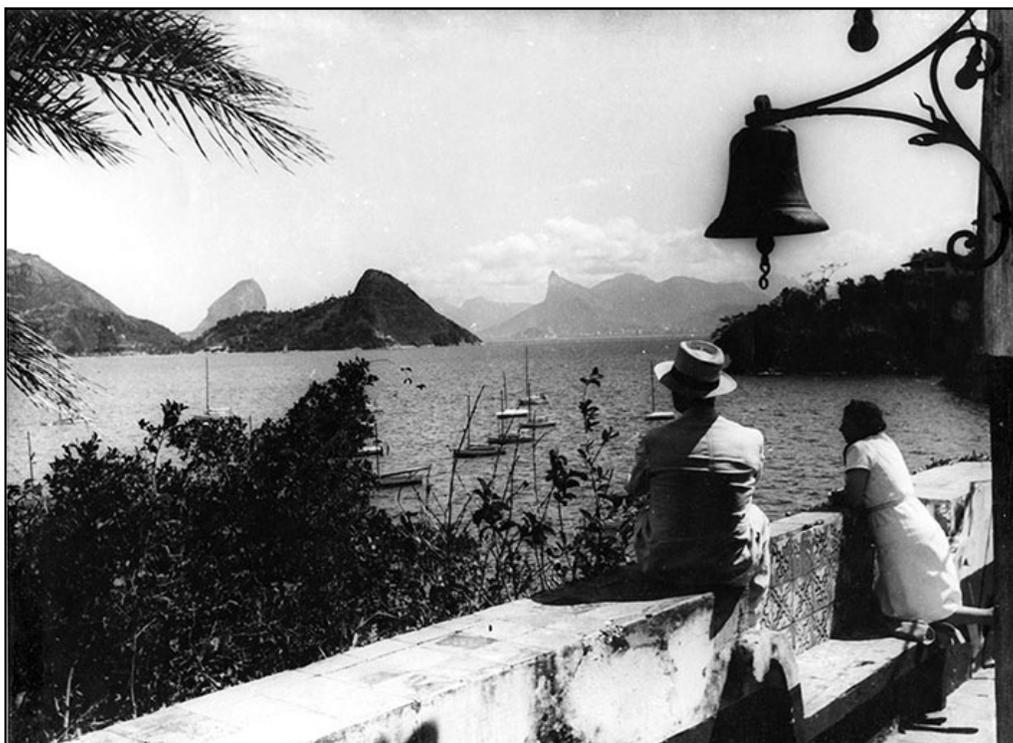


Figura 9: Mario Baldi. Ilha de Paquetá. Década de 1940. Secretaria de Cultura de Teresópolis, Coleção Mario Baldi.

O pitoresco, que valoriza a ruína e a presença do passado no presente, aparece como traço marcante da ilha, uma espécie de moldura onde a vida acontece. Pescadores, banhistas, barcos, arquitetura e vegetação se misturam nas imagens, em contraste com a vida vibrante da Capital do país.



Figura 10: Mario Baldi. Rio de Janeiro. Ilha de Paquetá. Década de 1940. Secretaria de Cultura de Teresópolis, Coleção Mario Baldi.

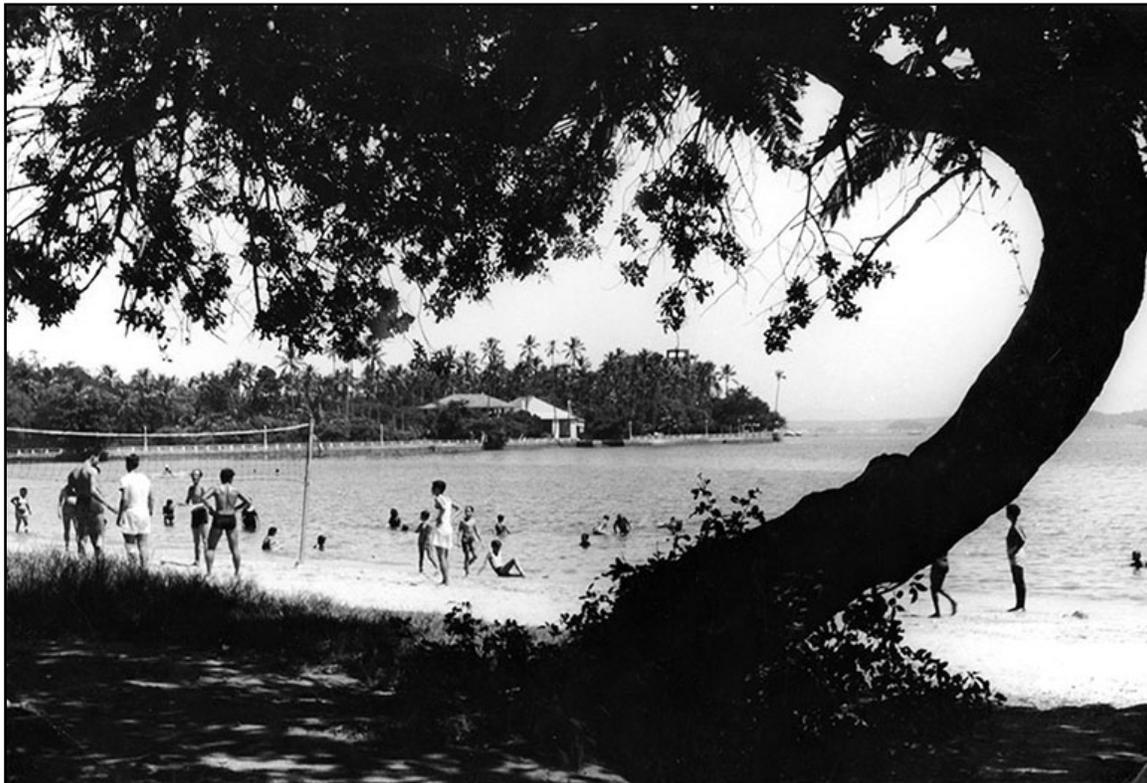


Figura 11: Mario Baldi. Ilha de Paquetá. Década de 1940. Secretaria de Cultura de Teresópolis, Coleção Mario Baldi.

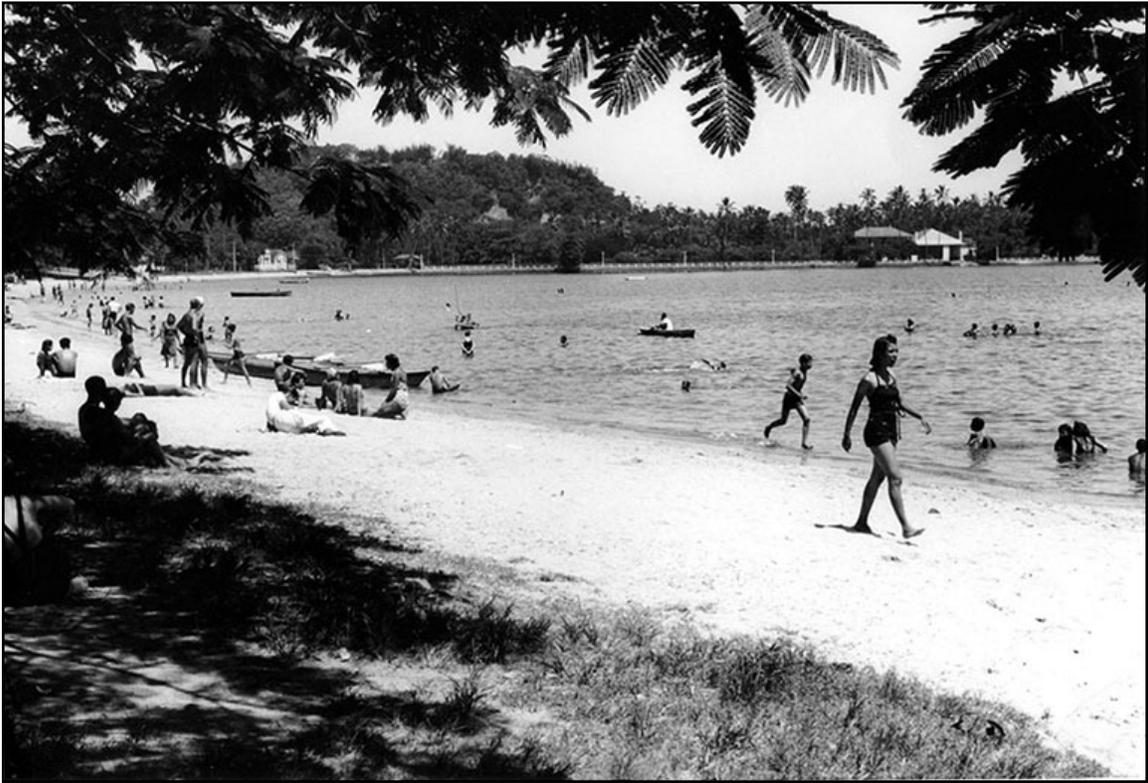


Figura 12: Mario Baldi. Ilha de Paquetá. Década de 1940. Secretaria de Cultura de Teresópolis, Coleção Mario Baldi.

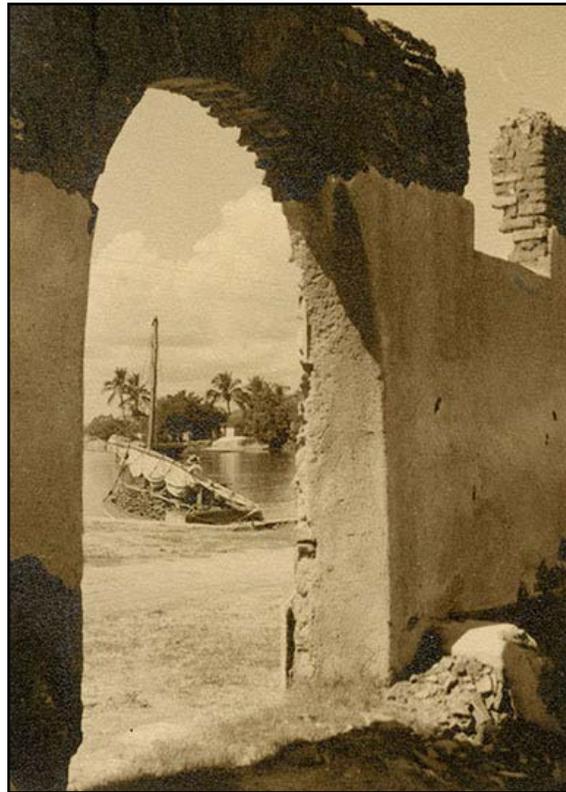


Figura 13: Mario Baldi. Ilha de Paquetá. Década de 1940. Secretaria de Cultura de Teresópolis, Coleção Mario Baldi.

A série de fotografias de Baldi reflete o gosto do autor por paisagens pitorescas e exemplifica a relação cultural entre a estética do artista e as preferências do público consumidor de imagens. Pode-se apontar nessas imagens alguns aspectos da longa tradição pitoresca, tais como a busca por ângulos e molduras que, antes de serem fotografados, já sugerem uma forma de olhar, como é o caso do barco

visto através de uma ruína, ou o jogo de vôlei na praia, emoldurado por uma frondosa árvore que poderia ser o abrigo de um observador. O banho de mar é um retiro a ser aproveitado na ilha, longe da urbe. Esses protocolos de representação fazem ecoar a ideia de que o fotógrafo não fotografa o que vê, mas o que já viu e o que já sabe.

Não só o gosto do viajante observador define a tomada fotográfica, mas também a preferência da audiência, do público que verá as imagens. *Vamos ler!* era uma das publicações ilustradas cariocas que traziam já na capa um motivo fotográfico de apelo popular. A cada número, a revista valorizava um elemento de natureza ou arquitetura brasileira, de forma que o leitor ansiava pelo próximo número e sua atração visual. Baldi apareceu numa série de capas da revista, com fotografias de várias regiões do país. Em 2 de agosto de 1947, *Vamos ler!* trouxe na capa uma dessas imagens representando “*Paquetá, a ilha das paisagens maravilhosas, que Hermes Fontes e Freire Junior cantaram na canção popularíssima, como ‘ninho de afetos e pombal de amores’*”. (*Vamos ler!*, 1947).

Os elementos de uma cultura visual não existem em forma pura, são definidos no cruzamento e circulação de variadas formas artísticas. A naturalidade com que se definia Paquetá como um lugar de afetos e amizades, de um tempo que não passa, aparece na canção e nas fotografias, separadas por décadas. “*Jardim de afeto, pombal de amores, humilde teto de pescadores*”. (Hermes Fontes e Freire Júnior, 1922).



Figura 14: Mario Baldi. Ilha de Paquetá. Década de 1940. Secretaria de Cultura de Teresópolis, Coleção Mario Baldi.

O banho de mar e o Rio moderno

Seja em Paquetá ou na Zona Sul carioca, uma outra forma de considerar a invenção cultural da praia é comparar as duas perspectivas que vão marcar os discursos sobre o Brasil por longo tempo, no século XX: o litoral e o interior. A dicotomia era tanto uma ideia como um dado geográfico. Observa-se em um episódio bastante particular e ilustrativo esse processo.

No dia 1º de dezembro de 1936, Mario Baldi publicou a reportagem *Sertão do Araguaya*, (Baldi, 1936) transformando o lugar do sertão numa paisagem imaginada que viria fazer parte do deleite cotidiano do leitor urbano. Aqui, realmente o foco está no que compõe o sertão de forma típica: o índio. Em 4 páginas e 8 fotografias, Baldi enfatiza a natureza, exalta as colônias salesianas e descreve uma dança dos índios Bororo.

A contribuição de Baldi divide as páginas da revista com aspectos e “flagrantes” da vida pública e privada do Brasil, inaugurações com a presença de Getúlio Vargas e a visita de Roosevelt ao Brasil. Em certa altura, da mesma publicação, se encontra também a sequência de imagens e texto de *Paraísos da cidade*, nos quais, nas palavras de *A Noite Ilustrada*, “esse filho dilecto dos deuses, que é o carioca, vae repousar do fremito da vida da cidade, espreguiçando-se com doçura nas areias calidas, dormindo suavemente ao sopro dos ventos quentes que vêm das águas”. (*Noite Ilustrada*, 1936). Esta sequência de imagens e textos é dedicada às praias cariocas e aos banhistas, fazendo uma ligeira etnografia desses indivíduos que, exercendo atividades típicas do Rio de Janeiro, se tornam verdadeiramente cariocas.

Isso nos serve como elemento de comparação, uma vez que tanto o texto e as fotografias de Mario Baldi quanto os da matéria sobre o Rio de Janeiro lançam mão da noção de paisagem para delimitar o espaço urbano e o espaço sertanejo. Sugestivamente, as duas reportagens representam seus temas como rituais. Note alguns trechos e imagens em comparação.



Figura 15: “Paraísos da cidade”. *A Noite Ilustrada*, 1º de dezembro de 1936. Fundação Biblioteca Nacional.



Figura 16: “Sertão do Araguaya”. *A Noite Ilustrada*, 1º de dezembro de 1936. Fundação Biblioteca Nacional.

Mal ensaia a manhã as primeiras luminosidades, começam os cortejos bizarros a desfilar, em busca do presente do sol. São homens de todo feitio e de toda idade, mulheres isoladas ou em bandos, numa diversidade pitoresca de typos e de costumes. (...) Quem olha de cima ou de longe só vê uma paisagem excêntrica, curiosa na exquiritice e singularidade dos movimentos. As barracas pontilham, com variedade de tamanhos e a profusão de côres, os intervallos abertos pelos que fogem do sol. Parecem uma estranha floresta de cogumelos, grandes cogumelos de cópas que estremezem, entumescendo-se ao sopro do vento, espalhando, no seu chromatismo variegado, reflexos que cegam e que ofuscam. (Noite Ilustrada, 1936).

Um dos espetáculos mais interessantes offerecidos pela visita aos índios Bororós é a dança typica da tribu, que permance na mesma singeleza primitiva, com aquella poesia tosca do que nasce livremente nas imaginações virginaes dos selvagens. Assistir a uma dessas rodadas rítmicas é ver com os olhos um poema sugestivo, repleto de fresca, ingênua beleza. É tomar a poesia no recesso de suas fontes puras. (...) Os homens, desde que decidiram a cerimonia choreographica, adornam-se com os seus mais formosos enfeitos: corôas de penas de arara, azues e vermelhas, brincos, pendericalhos feitos de dentes de animaes, círculos compostos com dentes de onça pintada, collares de dentes de vários bichos. (Baldi, 1936).



Figura 17: Mario Baldi. Índio Bororo. Meuri. 1936. Baldi n° 3064. Weltmuseum Wien.



Figura 18: “Paráísos da cidade”. *A Noite Ilustrada*, 1º de dezembro de 1936. Fundação Biblioteca Nacional. Hemeroteca Digital.

Em contraste com as imagens do interior, as figuras típicas do litoral e da cidade eram, quase sempre, brancas. Tomando a revista como um documento, assim como um monumento, ou seja, como um produto da cultura da qual participa e como mediadora da ideologia que a compõe, pode-se identificar a construção de dois tipos de paisagem, com seus espaços físicos transformados em lugares culturais. A gente urbana e branca – por oposição cultural ao índio – se define pela condição perene da cidade e do trabalho. No decurso dessa experiência civilizada surgem espaços de natureza, transformados em lugares da cultura urbana pelo viés da diversão e do descanso, pela modernidade do banho de mar, pelo inusitado das modas e pela constituição de um espaço público de representação:

O banho de mar é uma representação como outra qualquer. Ha quem goste de assistir a elle, de preferencia a outras diversões. São artistas e espectadores. Os artistas ficam na areia, empolgando a platéa, que se acotovela nas amuradas e nos passeios. Ha surpresas e desillusões, quando caem os roupões e as camisas. Creaturas que nos parecem elegantes na vida commum exhibem ali, ao sol pleno, deficiências desoladoras ou excessos caricaturaes. (Noite Ilustrada, 1936).

Os dois rituais, sertanejo e urbano, são reconhecidamente eventos da sensualidade. As figuras eleitas pelos autores de ambos os textos são sugestivamente dúbias: dedos, mãos, carícias, corpos e serpentes:

Sob os largos guarda-sóes, os corpos se amontoam, envolvidos pelo mormaço requeimante. As mãos trabalham incessantemente na areia, na improvisação de esculpturas exóticas. Dedos finos, grossos, nodosos, cinzelam predilecções nessa argila docil, facil de ser trabalhada. Transformadas em conchas, outras mãos derramam poeira fina sobre a pelle tostada, na ânsia de um carinho tepido. Corpos avidos de mais calor recobrem-se de uma camada branca de areia, procurando excitações no contágio com asperezas. Assim correm as horas, esquecidas, porque o carioca na praia perde a noção do tempo. Agora, saturados de tanta preguiça e de tanta contemplação, intoxicados de luz e de sol, correm em grupos para o banho. Cavalheiros em movimentos retardados empregam-se com ardor para conseguir uma velocidade insignificante. (Noite Ilustrada, 1936).

A dança tem para eles uma finalidade fundamental: afugentar os espíritos máos e impedir que eles persigam os índios. Ela representa, também, o estímulo necessário ao homem em certas particularidades da vida. (...) O rosto e todo o corpo é pintado com urucum, de negro e vermelho. (...) O orientador da folgança agita sempre o chocalho, com assombrosa energia, o rosto voltado para os dançarinos, movendo-se em pequenos saltos para trás, enquanto guerreiros, brandindo as armas, em círculo, o acompanham com o mesmo ritmo. O chocalheiro chocalha e grita a um tempo, e cada guerreiro salta para a direita e para a esquerda, com estranha regularidade, compondo a serpente humana que se agita como um só corpo. (Baldi, 1936).

Enquanto o ritual carioca se inicia com as primeiras luminosidades matinais, no sertão

o sol declina. As sombras da noite invadem a floresta. Paira no ar a frescura nocturna. Sobre o fundo negro do horizonte a lua se desenha em semi-círculo, engorda, arredonda-se. A cheia do luar invade a solidão sertaneja. E, ainda, em torno dos fogos, a multidão se agita obediente ao compasso do homem que os comanda. Até que, tacitamente, a primeira mulher pousa a palma da mão no ombro do mais próximo guerreiro e todas, uma a uma, repetem o gesto tranqüilo e amável. Todos, então, mulheres e homens, atropeladamente fogem para os matos próximos. E as ramarias discretas protegem com suas sombras a festa deliciosa do amor... (Baldi, 1936).

Nesse exercício de interpretação se deve considerar a possibilidade de as duas reportagens estarem ancoradas numa noção específica de paisagem, na qual os textos e as fotografias aproximam os leitores de duas realidades diferentes. Por um lado, o sertão trazido para perto através da acentuação da distância cultural. Do outro, uma realidade que se tornava popular e que redefinía a identidade do espaço urbano e dos seus habitantes. É interessante que os dois rituais tenham suas próprias características pitorescas. Em outros números da revista encontram-se outras apreciações visuais e poéticas do banho de mar e da identidade carioca vinculada às praias. Como prática ainda em consolidação social, o banho de mar atraía observadores. Portanto, os dois processos de observação e mediação se definem pelas oposições e singularidades, bem como, por seus traços de um ritual cultural, uma prática que aborda dois lugares diferentes, explora seus espaços e os transforma em paisagens. Veiculadas na então Capital do país, as narrativas visuais alimentam uma imaginação geográfica feita a partir da cidade, na medida em que “the city as a place and the city as a text [define] each other in mutually constitutive ways”. (Fritzsche, 1996, p.1).

Rio colorido

A Edições Melhoramentos publicou uma série de livros fotográficos sobre o Rio de Janeiro. Um deles, considerado um álbum de luxo, carrega o nome da cidade como título e é assinado por Kurt Peter Karfeld, alemão conhecido pelas imagens coloridas em seus livros ilustrados a partir de fotografias. (Karfeld, 1955). *Rio de Janeiro* conta com um prefácio de Celso Kelly, em versões em português, inglês, francês e alemão.

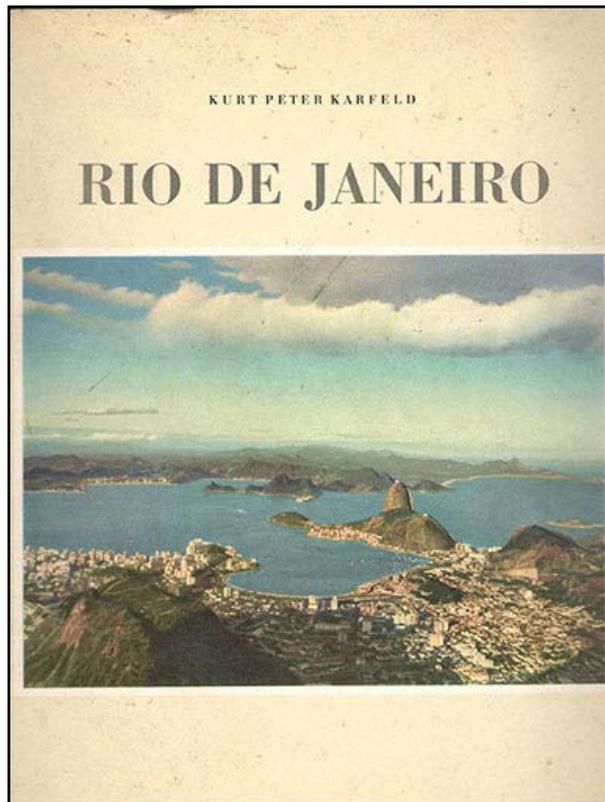


Figura 19: Kurt Peter Karfeld. Rio de Janeiro. Capa. 1955.

O livro apresenta, logo de início, um mapa em cores da cidade. Entretanto, o Rio *de fato* só acontece no litoral, da Ilha do Governador, margeando a costa, até a Gávea. Todo o resto é um vazio e um silêncio. Os únicos atrativos no interior da cidade são o Maracanã, a Floresta da Tijuca e a Vista Chinesa, esta última ligada ao litoral pela sua função de belvedere da paisagem carioca.



Figura 20: Kurt Peter Karfeld. Mapa. Rio de Janeiro. 1955

As fotografias do Rio neste livro são celebradas como olhares únicos de um artista atento. A relação entre o enquadramento e a luz, as cores e os volumes são uma maneira de apresentar o Rio de forma nova. Certamente o fato de ter sido impresso em cores faz do livro uma peça única. É interessante que os editores tenham optado por incluir os dados técnicos das fotografias. Segundo eles,

a fim de completarmos êste livro, oferecemos algumas indicações técnicas relativas às fotografias. Para que essas indicações sejam mais proveitosas aos aficionados, apresentamos (sic) com todos os necessários pormenores. Todas as fotografias foram tiradas por Kurt Peter Karfeld com a máquina LEICA, modelo III f, fabricada pela casa Ernst Leitz, Ltda., Wetzlar Alemanha, sobre Kodachrome-Filme K 135, tipo luz-do-dia. O tempo de exposição foi indicado pelo Sintomat I, fabricada pela casa P. Gossen, Ltda., Erlangen, Alemanha, fotômetro de dupla medição, que nunca nos falhou. (Karfeld, 1955, p.23).

É um Rio que se apresenta fotograficamente. É o aparato a serviço do operador, que media uma cidade de beleza monumental e colorida, assim como o olho a vê. Mas para que a efemeridade do olhar humano seja superada e a cidade se eternize, há de se fotografá-la. Das 37 imagens (contando com a capa), 18 incluem o litoral, praias e baía de Guanabara. O Rio define-se pelo mar, e é pelo mar que se fotografa a cidade.

O texto de Celso Kelly relata ao leitor-viajante os principais fatos da história da cidade, sua composição natural e social e sua evolução urbana. Há um trecho interessante sobre a relação entre os morros cariocas e as praias, descrita pelo autor como um movimento “da brisa dos morros à brisa das praias”. O Rio de Janeiro nasceu em cima de morros e se proliferou neles por causa do clima. Casarios que abrigavam quem por eles poderia pagar, igrejas testemunhando a missão cristã da cidade de São Sebastião, fortes e fortalezas que protegiam a cidade contra índios: “a defesa e a fé levantam, na cidade nascente, os seus instrumentos de preservação e eternidade: do alto do Rio, os sinos tocam e os canhões denunciam a vigilância”. (Kelly, 1955, p.6).

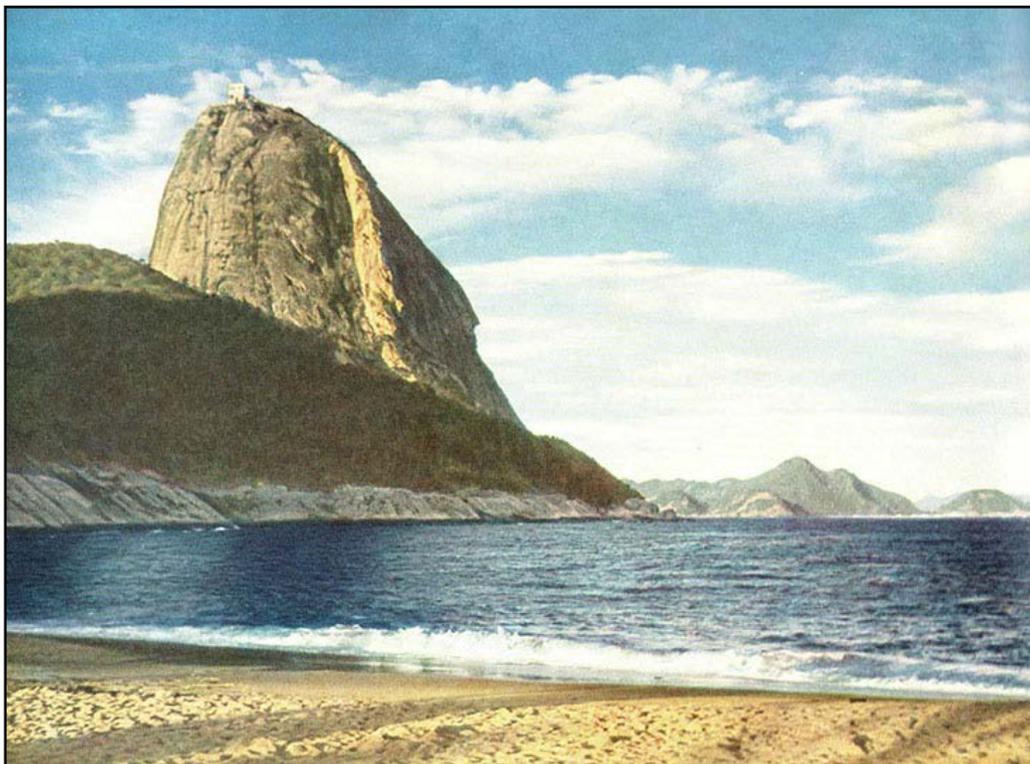


Figura 21: Kurt Peter Karfeld. “O Pão de Açúcar que domina a entrada da Guanabara”. Rio de Janeiro. 1955.

Kelly menciona os dois mais famosos morros, o Corcovado, testemunho de fé, e o Pão-de-Açúcar, “*ex-libris*” da cidade. (Kelly, 1955, p.7). A essa marcha constante de urbanização, Kelly adiciona um dado novo: “em alguns pontos, a população mais pobre armou as suas ‘favelas’”. (Kelly, 1955, p.7). Como algo totalmente separado ou desviante de uma história coerente, os negros pobres não constroem nada, eles apenas improvisam os barracos e

compensam as deficiências da improvisação com um estranho amor à música, que quase chega a ser religião: nessas ‘favelas’, existem as ‘escolas de samba’, de ritual severo e festivo, onde nasce a música predileta do povo, pela associação dos ritmos africanos com outras melodias da terra. Eis a origem da música popular, de tanto colorido e de aceitação por parte de todos. Pode-se dizer que, assim como a cidade, a música popular tem também seu berço nos morros. (Kelly, 1955,p.7).

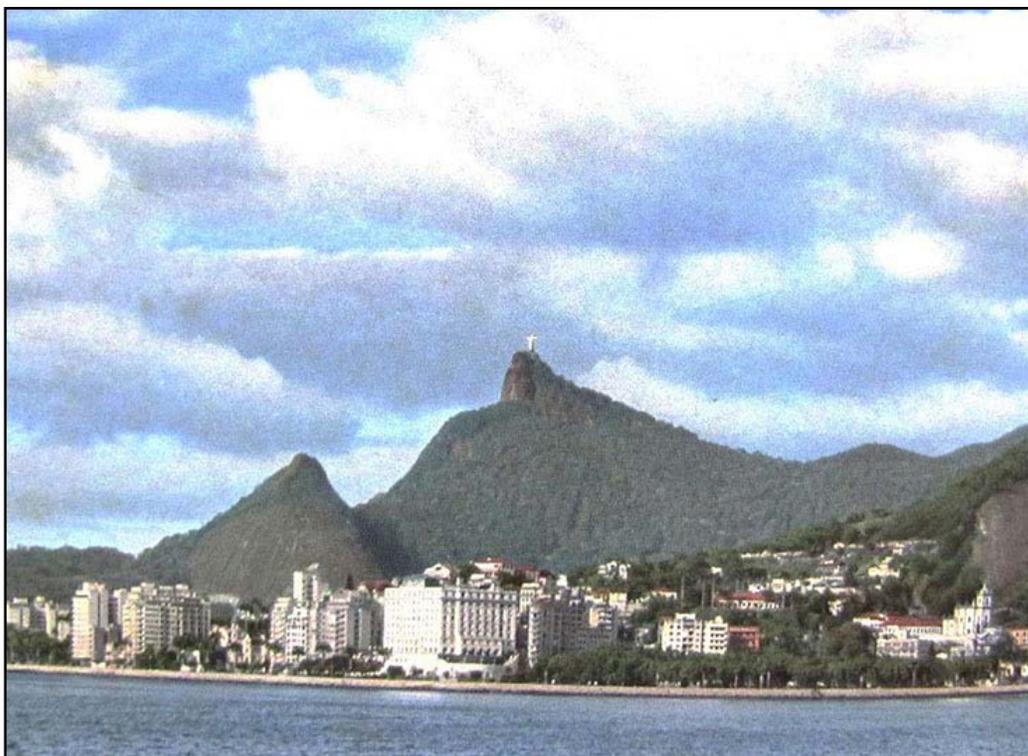


Figura 22: Kurt Peter Karfeld. “A estátua de Cristo no Corcovado domina a cidade”. Rio de Janeiro. 1955

Nas fotografias de Karfeld, porém, a leitora e o leitor não veem esse traço “estranho” da cidade do Rio. A favela, posta entre aspas por Kelly, está ausente das silhuetas de morros e mar da cidade. *Rio de Janeiro* é um livro de paisagens, com pouca ênfase ao povo. A gente carioca aparece apenas na Igreja da Penha, no Jockey Club e na Praia de Copacabana, no banho de mar. A praia representada nas imagens é descrita por Kelly como um “exemplo de democracia esportiva e mundana”. (Kelly, 1955, p.7).

Além de compor paisagens, a importância do mar para o Rio de Janeiro como uma *ideia*, é representada por uma fotografia na qual o mar está, curiosamente, ausente. Ela homenageia aquele que descobriu essas terras tropicais da América – Pedro Álvares Cabral, numa pose heroica, protegido pela fé cristã. É pelo mar que se faz o Brasil e, ecoando o texto de Kelly, a paisagem carioca é protegida pelas fortalezas de canhões e de fé.



Imagem 23: Kurt Peter Karfeld. “Monumento a Pedro Álvares Cabral e Igreja da Glória”. Rio de Janeiro. 1955

Isto é o Rio de Janeiro!

A criação de uma demanda cultural pública pela cidade e seu litoral é bem menos óbvia que sua tácita beleza. A retórica do belo e do pitoresco, aparentemente, incentivam à contemplação direta e passiva de algo que sempre foi e sempre será belo. Porém, considerando a paisagem como produto para consumo, percebe-se que os olhares deveriam ser educados a ver.

O Rio de Janeiro como produto turístico se consolidou ao longo do século XX. Por volta de 1950, já se tinha circulação de pessoas e uma estrutura de propaganda e divulgação suficiente para criar uma cidade bela e convidativa. Essa estrutura contava com empresas editoras consolidadas, fotógrafos profissionais e seus equipamentos modernos e um grupo de intelectuais capaz de narrar o Rio de Janeiro. Além de *Rio de Janeiro*, de Karfeld, a Edições Melhoramentos publicou uma série de livros ilustrados sobre cidades e Estados brasileiros, para promovê-los turisticamente.

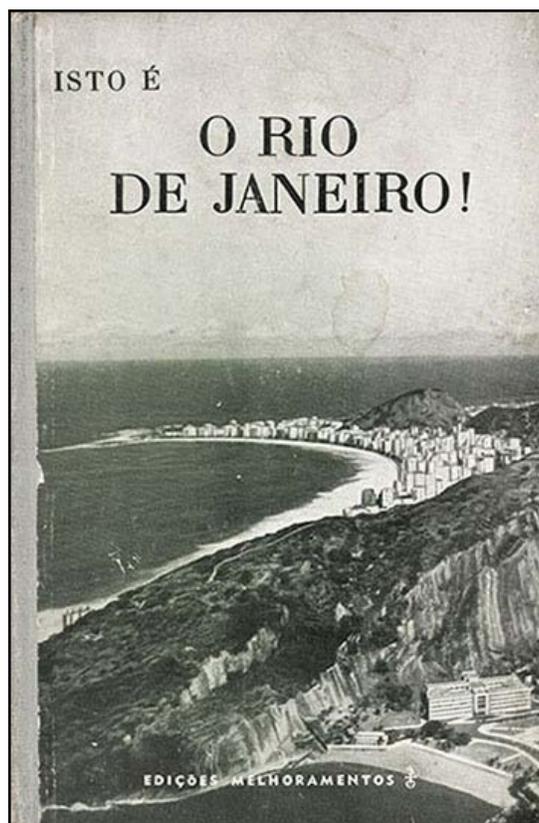


Figura 24: Isto é o Rio de Janeiro. Capa. s/d. Edições Melhoramentos.

Com textos em várias línguas e imagens selecionadas a partir da produção de vários fotógrafos, a série *Isto é ...* servia como um guia de viagem do turista moderno: registrava os melhores locais das cidades e regiões, oferecia uma narrativa histórica e estatísticas atualizadas de população e geografia, e também organizava visualmente o olhar em direção ao que realmente interessava, pois já no título os leitores tinham a garantia de que o conteúdo realmente correspondia a realidade.

O número sobre o Rio de Janeiro foi organizado por Karl Heinz Hansen e contou com os fotógrafos Sascha Harnisch, Erich Hess, Rodolfo Freudenfeld, Wanderley, Harald Schultz, Theodor Preising, Marciano da Fonseca Machado, Carlos Botelho, Joel Guimarães, Ralf Kircher, como também, com as fotógrafas Elizabeth Colman, Alice Brill além da contribuição do Laboratório Fotográfico e do Serviço Fotográfico-Fotostático. (Hansen, ca 1950, p.2)².

Esses fotógrafos e fotógrafas figuram na história da fotografia e fotojornalismo brasileiros como pioneiros do registro cultural, natural e urbano do país. Chama a atenção a origem germânica de vários nomes: Sascha Harnish, de origem austro-germânica; Theodor Preising, fotógrafo alemão radicado em São Paulo; Erich Hess, alemão que participou da equipe fotográfica do ministro Gustavo Capanema; Rodolfo Freudenfeld e Harald Schultz, que se dedicou à etnografia e fundou a Yurumí com o austríaco Mario Baldi, uma pioneira agência fotográfica para servir à grande imprensa em meados dos anos 1930. A alemã Alice Brill dedicou-se a fotografia, artes plásticas e arquitetura. Elizabeth Coleman (do original Elizabeth Bertelsmann-Callmann) nasceu em Munique e viveu em Portugal e nos Estados Unidos da América, passando pelo Brasil, provavelmente nos anos 1940.

Os nomes apontam para uma relação bastante produtiva entre fotógrafos e os mundos das artes. O organizador do livro, Karl Heinz Hansen, era um estudioso da área, publicou, por exemplo, *Primeiro encontro com as artes: pequena introdução ao estudo das artes plásticas*. Sua seleção de imagens para *Isto é o Rio de Janeiro* mostra a convergência entre o documental e a estética, como o objetivo de apresentar uma cidade real, porém dentro de uma moldura que bailava entre o belo e o pitoresco.

O livro começa com uma apresentação histórica e poética da cidade, em 5 idiomas: português, inglês, francês, italiano e alemão. O leitor é considerado um viajante que chega ao Rio pela primeira

vez, assim como, há séculos, inúmeros afortunados avistaram a silhueta carioca – os milhões de desafortunados escravos que a avistaram no fim da travessia não são mencionados. Essa história negra é silenciada em favor dos grandes nomes portugueses como Estácio de Sá e outros modernos civilizadores como Pereira Passos. Em resumo,

Tudo compõe um cenário inesquecível. “Benditos os olhos que vêem tal maravilha”... exclamou diante dêle o Cardeal Cerejeira. “Uma das Maravilhas do Mundo”, sentenciou Ferdinand Denis, “As tintas mais harmoniosas formam êste quadro”, comentou Humboldt. Com tudo o mais que possui, sem a baía, o Rio seria belo. Com os reflexos das águas da Guanabara, é maravilha autêntica...” (Hansen, *ca* 1950, p.4).

A viagem visual tem 105 estações, fotografias em preto e branco, algumas retocadas e com visíveis intervenções, outras capturas cândidas do cotidiano, outras ainda que acentuam traços arquitetônicos através do claro/escuro, organizando o olhar. Das 105 imagens, 34 representam o litoral carioca, em uma ou mais de suas características típicas: praias, pesca, e paisagens da silhueta montanhosa junto ao mar. As demais imagens representam festas como o carnaval, festas religiosas, a região serrana do Estado, edifícios modernistas (a “autêntica” arquitetura brasileira que olha para o futuro), prédios religiosos barrocos (a “autêntica” arquitetura histórica brasileira).

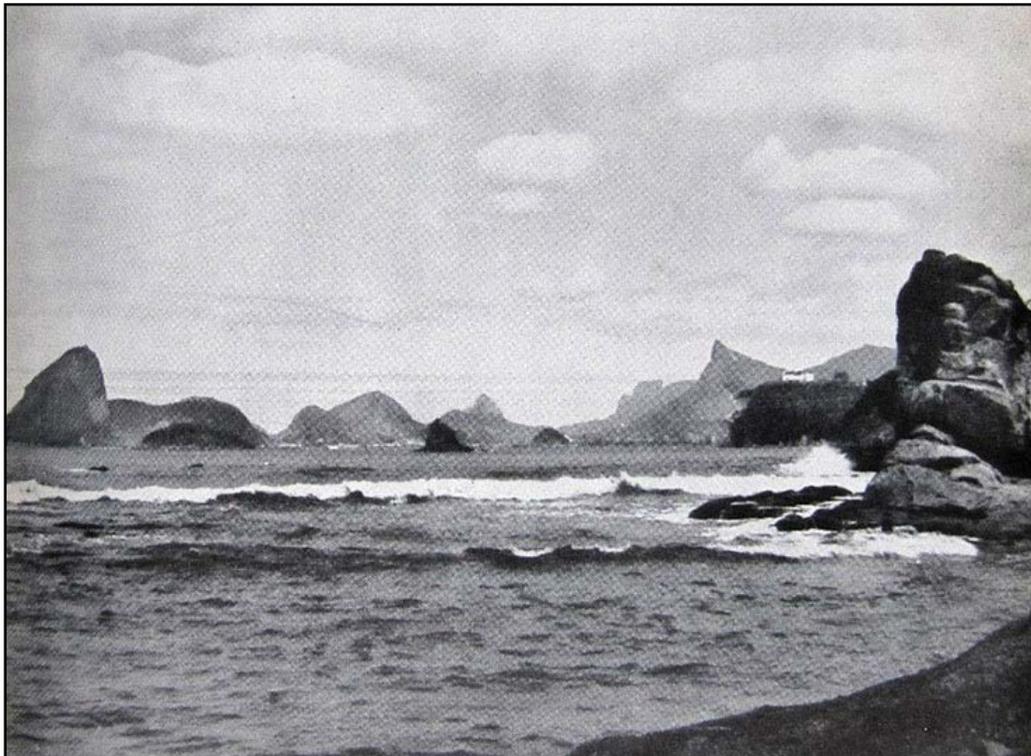


Figura 25: Theodor Preising. “À distância, destaca-se o perfil curioso dos morros: perspectiva tomada de Icaraí, Niterói”. Isto é o Rio de Janeiro.



Figura 26: Theodor Preising. “Mar, montanhas, cidade, floresta... Tal é a visão do alto do Pão de Açúcar”. Isto é o Rio de Janeiro.

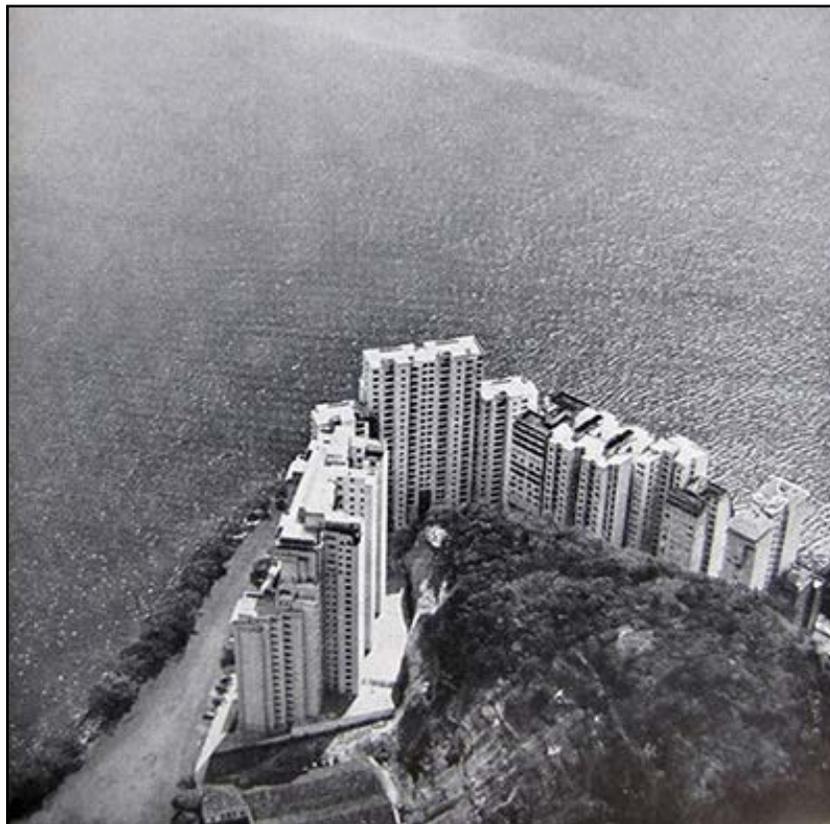


Figura 27: Wanderley. “E subiram tanto os arranha-céus, nessa curiosa ponta, que escondem o morro”. Isto é o Rio de Janeiro.

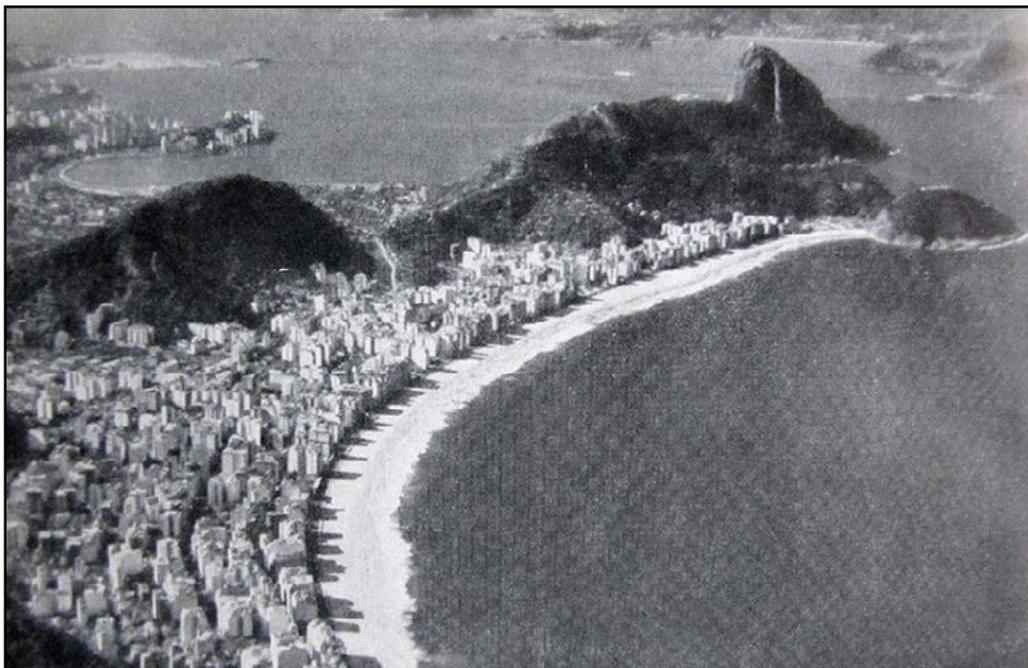


Figura 28: Erich Hess. “Visão aérea de Copacabana e Leme”. Isto é o Rio de Janeiro.

O Rio de Janeiro que aparece nas imagens do litoral é uma cidade praticamente vazia de pessoas. Tomadas quase sempre de longe, as fotografias priorizam a vastidão natural, e o humano é quase sempre um detalhe. Nesse sentido, o Rio é moderno, mas ainda pitoresco, reeditando fotograficamente a urbe vazia das primeiras representações visuais da cidade. A presença da cultura humana, que modifica a natureza, é representada por imagens aéreas que testificam a expansão urbana de maneira harmoniosa e calculada. Todos os conflitos sociais de uma cidade que, há séculos, segrega suas populações pobres são suprimidos por essas imagens de beleza sem igual.

Onde está o povo do Rio? A primeira vez em que ele aparece no livro como personagem de uma ação coletiva é na fotografia de Ralf Kircher, que mostra as praias de Copacabana e Leme, “*movimentadas no verão e no inverno*”. (Hansen, ca 1950, p.49). Contemplam-se algumas centenas de pessoas no deleite do banho de sol e mar, veículos que vem e vão, pessoas que caminham no calçadão. Como se vê, há pelo menos 20 anos, a cultura visual do Rio investira na consolidação do banho de mar como uma atividade tipicamente carioca e moderna, em oposição à vida no interior do país.

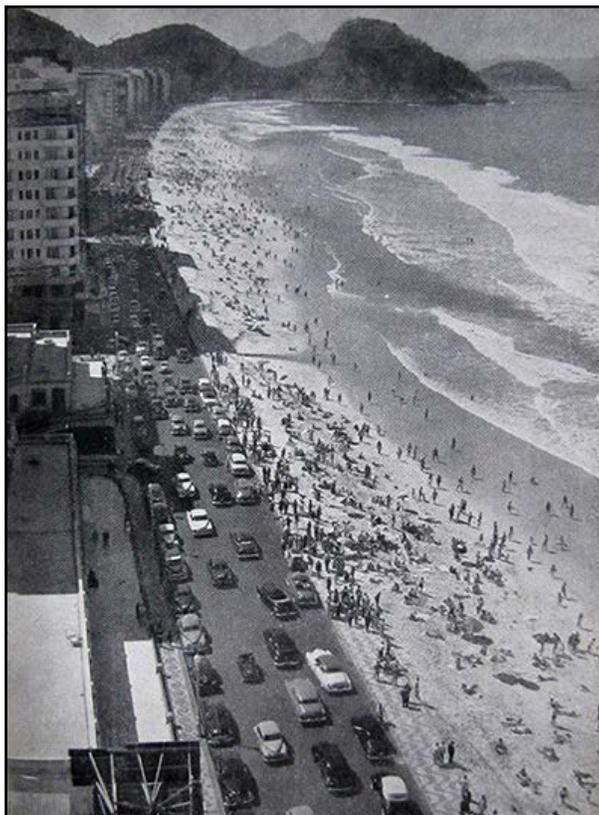


Figura 29: Ralf Kircher. “As famosas praias de Copacabana e Leme são movimentadas no verão e no inverno”. Isto é o Rio de Janeiro.

Os outros momentos em que o povo aparece são festas religiosas, corridas de cavalo, carnaval e um concerto no Teatro Municipal. O trabalho humano é representado de fato apenas em três fotografias: um pescador, o mercado de peixe em que um vendedor negro atende a um cliente branco, e uma imagem do porto com uma barca de cargas.

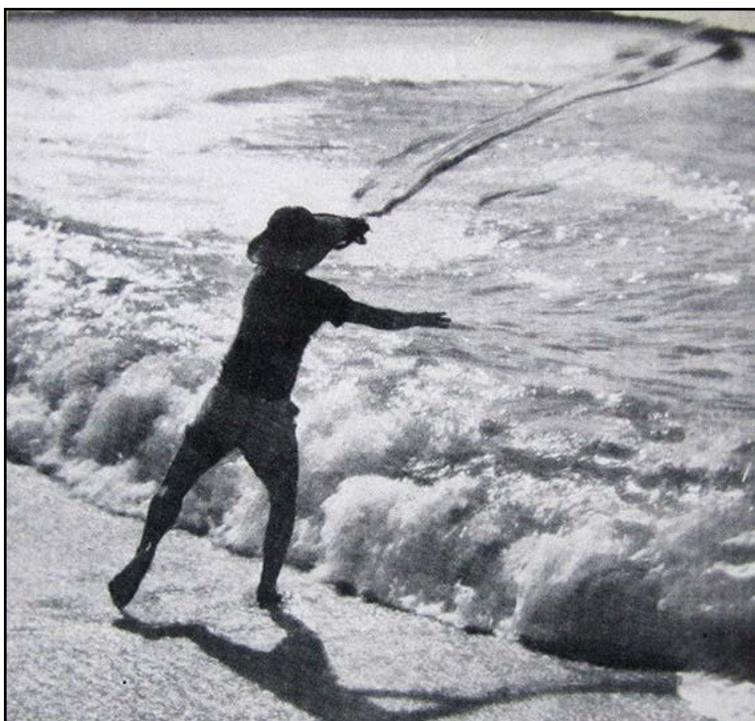


Figura 30: Theodor Preisling. “Pesca nas praias...”. Isto é o Rio de Janeiro.



Figura 31: Elizabeth Colman “... e mercado de peixe”. Isto é o Rio de Janeiro.



Figura 32: Alice Brill. “Barcas de carga”. Isto é o Rio de Janeiro.

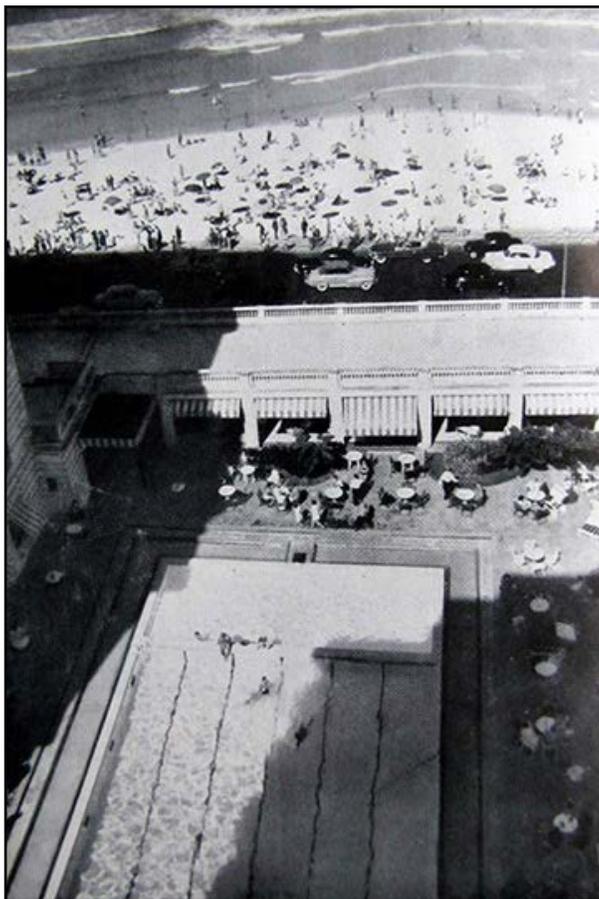


Figura 33: Erich Hess. “Copacabana Palace Hotel: piscina para os hóspedes, a dois passos da praia”. Isto é o Rio de Janeiro.

Os fotógrafos que contribuíram para o livro produziram um verdadeiro inventário do Brasil, quando consideramos suas carreiras e tudo o que fotografaram. Em *Isto é o Rio de Janeiro*, porém, a seleção de suas imagens e a edição de Hansen produziram uma mensagem bem clara: o Rio de Janeiro, como destino a ser consumido, oferece natureza, festa, praia e uma sociedade harmoniosa pronta a receber o turista. As imagens do Teatro Municipal e Jockey Club celebram o divertimento elitista de um público seletivo do qual, espera-se, o turista virá a fazer parte. Esse aspecto é excepcionalmente retratado na fotografia de Erich Hess, na qual vemos a Praia de Copacabana como uma extensão privada do Copacabana Palace. Para um público estrangeiro, celebrar a praia como um lugar democrático socialmente talvez não fosse a melhor estratégia.

A lógica discursiva do foto-livro *Isto é Rio de Janeiro* reedita a colonialidade da cidade, escondida por detrás de um discurso de modernidade. Tanto no texto como nas imagens, exclui-se o fato de que a cidade foi criada e gerida por uma elite branca, construída nas costas de escravos, remodelada pela expulsão dos pobres de seu centro europeizado. A cidade que se volta para o mar o faz tanto literalmente (como no caso dos banhistas) quanto simbolicamente, se considerarmos que o litoral é uma oposição ao subúrbio, para onde os conflitos são empurrados através da exclusão dos pobres.



Figura 34: Gustavo Stephan / Agência O Globo. 20 de janeiro de 2015. PMs revistam jovens em Botafogo: cena foi comum durante o verão carioca. Disponível em <http://oglobo.globo.com/rio/vara-da-infancia-juventude-proibe-pm-de-apreender-adolescentes-sem-flagrante-17456925>. Acesso em 16 de fevereiro de 2016



Figura 35: Thiago Freitas / Agência O Globo. 23 de agosto de 2015. Adolescentes, a maioria negra, são apreendidos pela PM na Zona Sul do Rio e levados para o Centro Integrado de Atendimento à Criança e ao Adolescente de Laranjeiras. A abordagem faz parte de uma ação, segundo a polícia, para prevenir assaltos na praia. Disponível em <http://oglobo.globo.com/rio/vara-da-infancia-juventude-proibe-pm-de-apreender-adolescentes-sem-flagrante-17456925>. Acesso em 16 de fevereiro de 2016

Na metade do século XX, quando o turista de *Isto é o Rio de Janeiro* desfrutava da cidade, entrava pela baía de Guanabara numa experiência pitorescamente carioca. As duas últimas fotos do livro sugerem que “voltando à Guanabara, o turista revê as ilhas poéticas, como a de Paquetá... e enfim, com infinitas saudades, deixa a ‘Cidade Maravilhosa’, para voltar um dia”. Imagine que este dia ocorra em nosso século XXI, pontuado por megaeventos internacionais, como Copa do Mundo (2014) e as Olimpíadas (2016), ou comemorações como a dos 450 anos da cidade (2015). Que experiência sociocultural teria o turista? A ocupação de encostas e o desenvolvimento das favelas cariocas no litoral irá desafiar esse movimento elitista ao longo do século XX e XXI, reeditando cíclica e tragicamente o ódio de classe e raça. Episódios como o de agosto de 2015, quando policiais revistaram um ônibus com o objetivo de impedir meninas e meninos negros de chegar às praias da Zona Sul do Rio de Janeiro, é mais um para

um repertório carioca de exclusão, mas também indica uma constante resistência à apropriação do litoral por parte de uma elite predominantemente branca.

A praia do Rio é conhecida por sua atmosfera aparentemente democrática. É inegável, porém, que seus espaços vêm sendo demarcados e apropriados comercialmente, além de testemunharem cenas de conflitos sociais, verão após verão. Nas fotografias dos anos 1940 e 1950, celebrava-se uma harmonia social. Em 2015, do outro lado do discurso oficial, um frequentador de uma praia da Zona Sul carioca afirmou que “estão criando uma cerca invisível”, num processo de criminalização dos banhistas negros. (Dias, 2015).



Figura 36: Erich Hess. “Todos os meios de transporte são permitidos aos banhistas”. Isto é o Rio de Janeiro.

Acompanhando a história visual do Rio de Janeiro, desde os artistas viajantes até as fotografias modernas, é possível ver a diferença social representada de diversas maneiras. A presença de escravos negros dava o tom exótico à cidade, somando ao pitoresco da natureza o contraste de pele e classe. A ausência desse mesmo povo como protagonista urbano, em meados do século XX, produziu um discurso específico para atrair o turismo internacional. O contraste de cores, nesse caso, nada teve a ver com o negro e sim com as imagens ricamente vibrantes de Karfeld.

Finalmente, na fotografia da ciclista em Copacabana, em *Isto é o Rio de Janeiro*, a moça esconde parcialmente o vendedor ambulante. Esta é, possivelmente, a melhor fotografia do livro. A legenda parece inocente em si mesma, mas a recente controvérsia da retirada de negros de um ônibus carioca a torna cruel em sua falsa profecia: “todos os meios de transporte são permitidos aos banhistas”.

Referências Bibliográficas

A NOITE ILLUSTRADA. 1936. *Paraísos da cidade*. (Rio de Janeiro) 1º dez.1936. Fundação Biblioteca Nacional. Hemeroteca Digital. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=120588&PagFis=10121>. Acesso em 30/1/2013.

ANDREWS, Malcolm. *The search for the picturesque. Landscape Aesthetics and Tourism in Britain, 1760-1800*. Stanford: Stanford University Press, 1989.

BALDI, Mario. Sertão do Araguaia. *A Noite Ilustrada* (Rio de Janeiro). n.382, pp.4-6, 1º dez. 1936. Coleção Mario Baldi. Secretaria municipal de Cultura de Teresópolis, documento MB-P-PC-C2/61.

BARROW, John. *A voyage to Cochinchina in the years 1792 and 1793: containing a general view of the valuable productions and the political importance of this flourishing kingdom*. London: T. Cadell and W. Davies in the Strand. 1806. Disponível <http://purl.pt/126>. Acesso em 13 de fev. 2016.

DIAS, Janderson. Entrevista (Praia vira cenário de conflito de classes no Rio). Rio de Janeiro. *Acervo Revista eletrônica Brasil de fato*. 25 set. 2015. Disponível em <http://www.brasildefato.com.br/node/33045>. Acesso em 13 fev. 2016.

FONTES, Hermes; FREIRE JR. *Luar de Paquetá*, (tango / fado) 1922.

FRITZSCHE, Peter. *Reading Berlin, 1900*. Cambridge: Harvard University Press, 1996.

HANSEN, Karl Heinz. *Ca 1950. Isto é o Rio de Janeiro*. São Paulo: Melhoramentos, 1950.

KARFELD, Kurt Peter. *Rio de Janeiro*. São Paulo: Melhoramentos, 1955.

KELLY, Celso. Da brisa dos morros à brisa das praias. In.: KARFELD, Kurt Peter. *Rio de Janeiro*. São Paulo: Melhoramentos, 1955, p.6.

WHYTE, Ian. 2013. *Environmental history and global change series: A dictionary of environmental history*. London, United Kingdom: I.B. Tauris. Disponível em <http://search.credoreference.com/content/entry/ibtaurisdictevh/picturesque/o>. Acesso em 30 set. 2015.

Notas

1. Mario Baldi (Salzburg, Áustria, 1896 – Mato Grosso, Brasil 1957) chegou ao Brasil como imigrante em 1921. Fez carreira como fotógrafo começando como artista itinerante no interior do Estado do Rio, depois como fotógrafo particular de D. Pedro de Orleans e Bragança, neto de D. Pedro II, que viajou pelo país nos anos 1920 e 1930. Baldi investiu na linguagem fotojornalística, combinando estética e documentação. Apesar de ser conhecido mais pelo trabalho com povos indígenas brasileiros, Baldi fotografou muitas paisagens urbanas e criou em 1935-36, junto com o alemão Harald Schultz, a pioneira agência fotográfica Yurumí, que visava alimentar a imprensa nacional e internacional com imagens do Brasil. Poucos anos mais tarde, foi contratado pelo jornal carioca *A Noite* e trabalhou para Gustavo Capanema na chamada *Obra Getuliana*, projeto de fôlego que serviria como testemunho fotográfico das ações do Estado Novo de Vargas (1937-1945).

2. A série *Isto é...* foi publicada em meados do século XX. A edição sobre o Rio de Janeiro não apresenta data de publicação. Pela trajetória dos fotógrafos, provavelmente as imagens datam dos anos 1930 e 1940.

Para além do hedonismo – a representação das praias cariocas no cinema moderno brasileiro (1955-1970)

Carlos Eduardo Pinto de Pinto

Qual o papel desempenhado pelas praias cariocas no cinema moderno brasileiro dos anos 1950 e 1960? Dado o protagonismo da região litorânea no imaginário cinematográfico sobre a cidade e a relevância do Rio de Janeiro nas produções cinematográficas brasileiras desse período, essa se coloca como uma questão instigante, que servirá de guia para as reflexões apresentadas aqui. É preciso levar em conta que, mais do que locação, a cidade carioca foi apropriada como discurso, permitindo aos cineastas debaterem temas como nacionalismo, exclusão social e posicionamento político, tarefa facilitada pela capitalidade. O princípio de capitalidade, de forma ampla, pode ser considerado como a capacidade de representar o todo da nação (o que, no caso do Rio, não se esgotou com a transferência da capital para Brasília, em 1960). Durante o período abordado, ao pensarem visualmente a cidade, os cineastas se propunham também a refletir sobre o Brasil.

Na projeção cinematográfica do Brasil, além das praias, as favelas também ganharam destaque. Nos anos 1950, aqui abordados através de *Rio, 40 graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955), tanto a favela como a praia eram pensados como leituras antagônicas da nacionalidade: as praias como abrigo do hedonismo e da alienação, perpetuando uma imagem de cidade (e de país) ancorada na tradição edênica que lê o Rio como um paraíso nos Trópicos aberto ao cosmopolitismo. As favelas eram mobilizadas como redutos de uma nacionalidade mais “pura”, ainda não contaminada pela modernização, aquela que ainda preservava os valores comunitários pautados pela solidariedade. Ao longo dos anos 1960, sobretudo no âmbito do movimento do Cinema Novo – mas não só – tal dicotomia tendeu a se arrefecer e as praias começaram a ser repensadas, ganhando mais complexidade em suas representações. É o que se percebe em *Os cafajestes* (Ruy Guerra, 1962), *A grande cidade* (Cacá Diegues, 1966), *Todas as mulheres do mundo* (Domingos de Oliveira, 1967) e *Garota de Ipanema* (Leon Hirszman, 1967). Para além do hedonismo (que não é abandonado, mas reelaborado), as praias passam a ser associadas também a temas como política e angústia existencial.

Rio, 40 graus

Rio, 40 graus (Nelson P. dos Santos, 1955) é um marco do cinema moderno no Brasil, tendo causado grande impacto – e reação, chegando a ser proibido – desde o seu lançamento (Pinto, 2015). É, por certo, uma das obras que aglutinou os interesses dos jovens cineastas que criariam o movimento do Cinema Novo poucos anos depois, dando continuidade às experimentações modernas na cinematografia brasileira. Embora tenham se afastado do diálogo com o Neorrealismo – de que *Rio, 40 graus* é um exemplo – mantiveram os ideais políticos da obra, sobretudo, sua vontade de filmar a realidade, com as câmeras a circular livremente, imiscuídas nas ruas, favelas e sertões. Ao longo do texto ficará claro como essa obra se “espraia” às outras, surgindo como interlocutora.

A história contada em *Rio, 40 graus* acompanha um dia na vida de cinco meninos moradores de uma favela, que atravessam diversos lugares da urbe, em especial, alguns pontos turísticos. Ao cruzarem com um número relativamente alto de personagens, tanto no “morro” quanto no “asfalto”, permitem que o filme desenhe as características da favela, lugar de onde saem, e do restante da cidade. Trata-se de um jogo de oposição em que entram diversos elementos identitários, como o samba, o futebol e o que merecerá mais destaque aqui, as praias. Ou melhor, a praia por excelência na década de 1950 – Praia de Copacabana.

O filme, representando alguns dos aspectos que Julia O'Donnell analisou em *A invenção de Copacabana* (2013), confere a esta praia (e bairro) o papel de sinédoque de um Rio de Janeiro urbanizado, cosmopolita, polido, branco e frívolo. Na primeira sequência, em que o bairro é filmado, Jorge, um dos vendedores de amendoim, oferece seu produto nas areias (fig. 1). A música extradiegética – aquela que pode ser ouvida pelos espectadores, mas não pelos personagens – é *A voz do morro*, em versão instrumental. O menino vira-se de costas para a câmera e começa a caminhar para o fundo da cena. Vê-se o paredão de edifícios da orla de Copacabana à esquerda, a faixa de areia ao centro – em que muitas pessoas circulam – e o mar, à direita. Em seguida, Jorge é derrubado por um homem que corre pela areia acompanhado de uma moça.

Na cena seguinte, o movimento da câmera acompanha as pernas do casal que acabou de passar pelo menino até enquadrar completamente a imagem que já se via em primeiro plano: um homem mais velho e duas mulheres que conversam sob um guarda-sol (fig. 2). Eduardo, o homem, faz um comentário pejorativo sobre o casal que passou correndo, afirmando que “parecem suburbanos”. Ao ouvir o comentário das mulheres sobre a beleza do rapaz, suspira lembrando-se de “sua mocidade”. Durante a conversa que ocorre entre os três, são dadas dicas de que ele é um homem maduro homossexual, que conhece todos os “malandros de praia” com quem “vive loucuras”.

Essa sequência é marcada por planos mais fechados, principalmente durante os diálogos, mostrando o intenso movimento dos transeuntes da praia. Mesmo quando os atores estão enquadrados em *close*, é possível ver as pernas dos banhistas passando por trás da cena. Ninguém atravessa a frente dos personagens que dialogam. Atrás dos atores, alguns grupos sentados na areia, conversando ou jogando *frescobol* (Oliveira, 1996)¹.

O grupo continua a conversar sobre Bebeto, o rapaz que acabou de passar correndo com a namorada, Maria Helena, a quem observam a alguns metros. “Trata-se de um rapaz cujas qualidades físicas são evidentes”, diz Eduardo. Uma das mulheres pergunta: “E morais?” Ele responde: “Bem... isso não me interessa em absoluto”. Após definirem Bebeto como um caça-dotes, discutem se deveriam avisar Maria Helena. Uma das mulheres comenta: “Maria Helena sabe onde pisa...” e, ironicamente, acrescenta: “tem uma classe...”. Enquanto fala, ela se levanta – provavelmente para ir ao mar – ficando de pé e acenando para Maria Helena, dizendo: “Alô! Como vai, querida?”. O comentário pode ser compreendido mais tarde, quando o filme apresenta Maria Helena como uma moça que se prostitui discretamente, ao se oferecer como “datilógrafa” de um suplente de deputado.

Ainda na cena anterior, Maria Helena responde ao cumprimento da outra, dizendo: “Bem, e você?”. Há um corte e, em plano próximo, ela continua a conversar com Bebeto (fig. 3). O diálogo segue a mesma lógica daquele perpetrado pelos outros personagens, apontando os defeitos das mulheres do outro grupo, como o fato de uma delas ser “desquitada”. Também é possível entender que Bebeto é um “lobo”, que corre atrás de mulheres – e, provavelmente, de homens – interessados em pagar por aventuras sexuais.

Na cena seguinte, o casal é abordado por Jorge, cuja lata de amendoim foi derrubada por Bebeto. Quando Jorge pede para ele pagar o prejuízo, Bebeto o destrata, ordenando que se afaste. Em seguida, é interpelado por um homem bem vestido (com calça social e camisa de manga comprida), que passeia com um cachorrinho pela coleira. Ao saber de Bebeto que o “malandrinho” queria lhe “dar um golpe”, comenta em tom afetado: “São uns criminosos esses pais que largam os filhos na rua”.

A narrativa então faz um corte para uma cena no barraco em que se encontra a mãe de Jorge. Ela é mostrada sobre a cama, adoentada. Durante alguns segundos, a mulher olha na direção da câmera e seu olhar transborda ternura e gratidão (fig. 4). Trata-se, evidentemente, de um “embate” com a cena anterior, com a proposta clara de reforçar um contraste: de um lado, a volubilidade dos personagens que frequentam a praia, em especial, o homem que fala sobre a irresponsabilidade dos pais; de outro, a “verdade” que ele desconhece – a carestia, acompanhada de um olhar que transparece bons sentimentos (figs. 1 a 4²).



Figuras 1 a 4

Em seguida fica claro que uma vizinha, mãe de um dos outros meninos que vendem amendoim, veio visitar a mãe de Jorge, trazendo-lhe uma refeição. Conversam sobre diversos assuntos, incluindo os problemas enfrentados por elas, ambas lavadeiras, com uma cliente exigente, referida como a “freguesa do apartamento”. A visitante diz: “Eu não sei como é que a senhora atura essa gente”, ao que a outra comenta, resignada: “Ela reclama muito, mas paga bem”. A primeira diz que ela pode ficar sossegada quanto ao resto da freguesia, pois dará “conta do recado” e, mais adiante, arremata com um lugar comum – “uma mão lava a outra” – e uma outra afirmação que sintetiza a sequência: “Há de chegar o dia em que eu hei de ter precisão da senhora”.

Como se pode perceber, ao unir as duas sequências a narrativa reforça a oposição entre o “universo favela” – cujo espírito de cooperação é afirmado – e a desunião dos personagens da praia, que se dedicam a falar mal uns dos outros para em seguida se cumprimentarem cortesmente. A praia, ocupada majoritariamente por personagens brancos³, as pessoas demonstram estar apenas interessadas em ter ou oferecer prazer, sem qualquer menção ao trabalho. É digno de nota também a reunião, em um mesmo espaço, de tipos sociais que, na década de 1950, eram considerados imorais: um homossexual, uma desquitada e um “caça-dotes” que namora uma “moça de fino trato” que não se furta à prostituição se o montante oferecido for alto o suficiente para dar conta de suas ambições. A representação dessa “vida fácil”, localizada, mais do que no asfalto, nas areias, se opõe simetricamente ao universo do trabalho, do companheirismo e do desprendimento representado pela sequência no barraco.

O embate entre individualismo exacerbado e o espírito comunitário também aparece nas falas das senhoras moradoras da favela, que tendem a reforçar as diferenças entre o universo urbano (moderno) e o popular (tradicional), ajudando a alicerçar a dicotomia cidade/favela proposta pela narrativa. Por exemplo, quando uma delas se refere à chatice de uma “freguesa do apartamento”, trata-se de uma moradora “da cidade”, indesejável, mas necessária, pois detentora do dinheiro. Vale notar que o processo de verticalização do Rio, embora datasse já de duas décadas, se intensificara no último decênio. Sobre esse processo, Júlia O’Donnel (2013) demonstra ter havido um reforço, nos primeiros anúncios que procuravam vender “casas de apartamentos”, para distingui-los dos cortiços e das favelas. Afinal, essa nova forma de moradia de certo modo “coletiva”, soava mal à elite afeita ao exclusivismo das mansões. Com o tempo, devido ao sucesso das campanhas, o apartamento viria a entrar para o imaginário local como sinal de status. Desse modo, ainda que a década de 1950 tenha vivenciado o aumento significativo dos “quarto e sala” (voltados para a classe média baixa), os apartamentos ainda eram associados às ideias de alto poder aquisitivo e elegância, como na fala reproduzida acima.

Além das cenas analisadas até agora, outras realizadas em Copacabana desempenham função importante na representação do Rio de Janeiro mostrado pelo filme. Como exemplo, a continuação da saga de Jorge após perder sua lata de amendoim⁴. O menino, em meio a outras crianças pedintes,

se aproxima de duas mulheres bem vestidas sentadas à mesa de um lugar indeterminado, que poderia ser um café ou uma lanchonete. Jorge pede dinheiro para voltar para casa – e elas negam. Uma delas comenta “So wonderful country, isn’t it?”, ao que a outra responde: “Yes... but so primitive”. A câmera está posicionada atrás delas, permitindo ver, por trás da figura do menino mendicante, a paisagem de Copacabana com uma pista de carros, o calçadão, a faixa de areia e o mar (fig. 5).



Figura 5

Seguem cenas em que Jorge é enxotado por vários passantes, até que encontra outro garoto, que está em cima do porta-malas de um carro, fumando e gargalhando. Esse menino o ensina a pedir esmola: deve-se sempre dizer que é para a mãe, ainda que seja mentira. É interessante como a narrativa faz aqui uma distinção entre Jorge – que de fato tem a mãe doente, mas não utiliza tal recurso para tentar ganhar dinheiro – e o outro, que é apresentado como um “pivete” de fato.

Jorge acaba pedindo dinheiro para um casal que já aparecera em outra sequência, combinando de se encontrar com o irmão da moça para contar que ela está grávida. Depois de mostrar o rapaz dando dinheiro ao garoto, a câmera passa a acompanhar o casal, que logo chega ao canteiro de obras em que o irmão trabalha. A mulher diz, num tom aflito: “É aqui, Pedro”. A câmera se move da esquerda para a direita, acompanhando o movimento de ambos, mas demora ainda alguns instantes numa vitrine, que reflete a praia cheia, as montanhas, alguns carros que passam e a sombra do casal, que atravessa “sobre” essa paisagem (fig. 6). Mais adiante, quando essa ação se completa, Tonho, o irmão da moça grávida, afirmará que se “aquilo” tivesse ocorrido na “terra”, eles não ficariam sem castigo, mas “aqui os costumes é diferente...”.

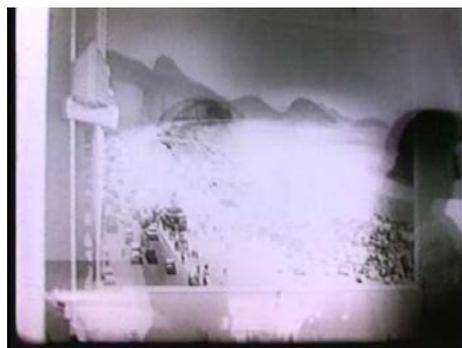


Figura 6

De fato, no Rio, mais especialmente em Copacabana, os costumes são bem diversos do restante do país. Sobretudo nos anos 1950, o seu auge como bairro onde se harmonizavam “modernidade e prazer de viver”, ditando ao resto do país “as novas modas do consumo: primeiro *fast-food* (1952), primeiro supermercado (1955), primeiras lojas de eletrodomésticos...” (Enders, 2009, p. 261).

Para dar complexidade a essa imagem exemplar de modernidade, vale destacar as reflexões de Julia O’Donell (2013), que afirma ser a década de 1930 o limite da vivência de Copacabana como um balneário quase particular, servindo aos interesses exclusivos da elite desbravadora que ocupara a orla

de Copacabana, Ipanema e Leme (cujas iniciais geraram a sigla CIL e o termo “cilenses” para se referir aos elegantes que aí fixaram residência). Os anos 1940 viram a entrada de Copacabana no circuito de turismo internacional, o que havia sido desejado pela elite local, mas também perceberam os efeitos da especulação imobiliária e a chegada de moradores e visitantes indesejáveis: a classe média baixa, que ocuparia os conjugados, e os pobres, que chegariam nos fins de semana com as linhas de bonde populares.

Não é à toa que o personagem Eduardo comenta, na sequência analisada acima, que Beбето e Maria Helena, ao passarem correndo pelo grupo, se assemelham a “suburbanos”. As tensões não ocorrem, portanto, apenas em relação ao adolescente negro e favelado, mas também à população que mora na Zona Norte e chega à praia nos fins de semana.

Nelson Pereira dos Santos tematiza essas diferenças através da visualidade, mas toma os pobres excluídos como ponto de vista privilegiado da narrativa que engendra. “Como uma espécie de ‘vingança’ perpetrada pela narrativa, os vendedores de amendoim – que estão ‘fora’ – são interpostos, aparecendo em primeiro plano, a todos os ‘cartões-postais’, que simbolizam o ‘dentro’” (Pinto, 2015, p. 126), inclusive em Copacabana, já que Jorge aparece “na frente” da paisagem, atrapalhando a sua fruição (figs. 1 e 5). O mesmo se pode dizer do casal de migrantes nordestinos que atravessa a paisagem de Copacabana refletida numa vitrine (fig. 6). Esta opção narrativa, que se repete com diversos personagens pobres e os pontos turísticos em que passeiam, é um dos recursos mais sofisticados da fotografia do filme, a cargo de Hélio Silva, estreante como Nelson P. dos Santos. A construção visual impõe uma massa humana opaca em primeiro plano, agredindo as retinas de quem tenta apenas desfrutar a cidade.

Na sequência final, Jorge, um dos pobres que “destoa” da paisagem, será atropelado por um ônibus enquanto foge de um bando de crianças assaltantes e morrerá – enquanto sua mãe espera, angustiada, debruçada na janela de seu barraco. Como já afirmado, é possível perceber neste filme uma leitura da favela como uma face distinta da vida na cidade, mas há também diversos indícios que permitem percebê-la como parte da urbe. Portanto, a distinção não é geográfica, mas qualitativa: diferente do que ocorre no restante da cidade, na favela resistem valores positivos como cooperação, amizade, altruísmo e aspectos da cultura popular. Essa representação compele a inserção de *outra* lógica, que demarca os limites morais da favela. Em termos de capitalidade, essa poderia ser lida como a distinção entre a “vitrine do Brasil”, com sua abertura ao novo e capacidade de síntese entre natureza e modernidade, e o Brasil profundo, guardião das tradições populares. Copacabana, como “vitrine”, rejeita os emissários da exclusão social, sejam os meninos favelados, os suburbanos ou, ainda, os migrantes nordestinos (sertanejos). Desse modo, a favela e o sertão poderiam ser apreendidos como faces de uma mesma noção de capitalidade, ideia que seria abordada em outras obras do cinema moderno, como *A grande cidade*, analisado mais adiante.

Os cafajestes

Copacabana também faz parte da história contada em *Os cafajestes* (Ruy Guerra, 1962), acompanhada do Recreio dos Bandeirantes e das praias de Cabo Frio. O filme estreou sete anos depois de *Rio, 40 graus*, num momento em que o Rio já não era mais capital do país. É uma das obras iniciais do Cinema Novo, embora essa associação nem sempre tenha sido aceita sem algumas ressalvas. Uma delas, o fato de que o filme não se define em um posicionamento contrário aos protagonistas de classe média, como em *Rio, 40 graus*.

Para o movimento cinematográfico de vanguarda que se formava desde 1959, *Rio, 40 graus* figurava como um farol a demarcar o caminho dos temas a serem abordados⁵. E diferente dessa obra, que enfatiza a frivolidade da classe média de Copacabana em oposição aos excluídos sociais, *Os cafajestes* carece de sequências em que a pobreza seja explicitamente tematizada. Há pequenos trechos em que isso acontece, mas são insuficientes para contrabalançar as ações frívolas de seus protagonistas. Quando algo próximo a isso acontece, o embate é entre interioranos (não necessariamente pobres) e urbanizados.

Como *Rio, 40 graus*, o filme também foi proibido, tendo um lançamento conturbado, sobretudo, devido à coragem de exibir um nu frontal feminino. A sequência em questão é o clímax da história, pausada pela ação de dois cafajestes (Jece Valadão e Daniel Filho) que enganam Leda (Norma Benguell) fazendo com que ela aceite tirar a roupa na praia, momento em que os dois rapazes começam a fotografá-la. A continuação se dá em Cabo Frio, em que os três encontram uma quarta personagem e todos vivem momentos de angústia existencial nas célebres dunas do balneário.

Desde o seu plano de abertura, a fotografia em preto e branco, como no filme anterior, e a condução de câmera, a cargo do diretor Tony Rabatoni, apresentam um nível de criatividade pouco experimentada no cinema brasileiro até então⁶. Aliás, o próprio ato de fotografar se configura em um dos temas centrais do roteiro (Pinto, 2013b). Após algumas cenas realizadas com a câmera fora de foco, confirma-se o que então era apenas intuído: São ruas de uma cidade com uma vida noturna bastante agitada. Por mais que adiante se confirme tratar-se de Copacabana, o objetivo não parece ser apresentar o bairro. O que se reconhece é *um* – e poderia ser qualquer outro – ambiente urbano, plural e pleno de possibilidades. Alguns transeuntes demonstram pressa ao caminhar, outros olham vitrines ou escolhem revistas na banca, enquanto outros ainda parecem tranquilos, “vendo a vida passar”.

A continuação, já com a presença dos atores, é feita através de uma “emenda” que dá sequência ao movimento da câmera na cena anterior. Logo, fica a impressão de que se trata ainda da mesma sequência documental. A proposta é reforçar a ideia de que a história narrada *podia* ser real, acontecendo com qualquer uma daquelas pessoas filmadas por coincidência enquanto andavam à noite pela rua.



Figuras 7 e 8

A sequência continua com um personagem masculino negociando o preço dos serviços de uma prostituta (figs.7 e 8) que faz ponto em frente a um prédio em estilo *art déco* – como muitos que existem em Copacabana. A impressão de se tratar desse bairro é confirmada quando se lê, atrás da moça, o cartaz DROGARIA COPACABANA PALACE. A prostituta (Glauce Rocha, em participação especial) aceita trabalhar de graça, só para ter onde dormir. Diz, contudo, que precisa acordar às 5h. Já na quitinete em que o rapaz mora – fica subtendido que o casal teve uma relação sexual – percebe-se então que ele adianta o relógio até às 5h, o que faz com que a moça desperte mais cedo, sem perceber. A câmera a filma do alto da janela do apartamento, praguejando contra o “cafajeste” que a enganara. Ainda nesta sequência, são apresentados o título e os dados técnicos do filme.

Na sequência seguinte, que se passa de dia, o mesmo rapaz que enganara a prostituta, após comprar jornal, aparece usando um orelhão localizado na lanchonete onde toma café, marcando um encontro com Leda (Norma Bengell) “em frente ao Alvorada”, um dos cinemas de Copacabana. Enquanto fala, é possível ver o mobiliário urbano, bem como os veículos que circulam abundantemente do lado de fora; carros, lambretas, ônibus e bondes. Junto com o café, ele engole algumas pílulas. Ao sair do botequim, a câmera acompanha o rapaz distanciar-se, na medida em que se encaminha para o carro em que outro jovem, que logo se entende chamar-se Vavá (Daniel Filho), o espera.

Mais adiante, Leda caminha para encontrar os rapazes e, em paralelo, é exibida a conversa destes sobre ela. A caminhada de Leda apresenta forma muito semelhante à utilizada na sequência de abertura – quando as ruas de Copacabana foram filmadas com a câmera na mão, embora aqui o foco seja mantido na maior parte do tempo. Como já foi informado, Leda se encontrará com Jandir em frente a um cinema de Copacabana, e vejo que ela se locomove a pé, acredito ser possível conjecturar que todas

as locações de sua caminhada aconteçam neste bairro. Outro indício de que se trata de Copacabana são as calçadas de pedras portuguesas, não exclusivas dessa parte da cidade, mas muito marcantes em sua paisagem (fig. 9).

Durante toda a sequência de Leda caminhando, a câmera oscila bastante, tentando acompanhar seus movimentos. Ao fundo, pedestres e pessoas nas praças olham ostensivamente para a câmera e para a atriz. Leda não corresponde aos olhares, continuando a caminhar, ficando por vezes encoberta pelos carros interpostos entre ela e a câmera. Em outros pontos, é o mobiliário urbano ou detalhes arquitetônicos que interceptam a captação nítida de seu rosto (fig. 10). O som é quase todo produzido pela trilha sonora, salvo pelo badalar de sinos e os passos da moça, perceptíveis em alguns momentos. Quando Leda chega ao Cine Alvorada, encontra somente Jandir, já que Vavá já está escondido no porta-malas (fig. 11).



Figuras 9 a 11

Depois de algumas falas entre os dois, um corte leva a uma tomada realizada de dentro do carro, que circula por uma autoestrada, enquanto Jandir e Leda continuam a conversar. De vez em quando, ele grita informações para que Vavá ouça (como o número do diafragma a ser usado nas fotografias e a proximidade de um buraco), o que parece a Leda algo sem sentido. Ele pergunta qual é a idade dela, que responde: “O suficiente para não levar a vida muito a sério”. Quando liga o rádio, Jandir troca de estação constantemente, pois todas dão notícias de cunho político. Só fica satisfeito quando encontra uma em que está sendo executada *Dindi* (Tom Jobim), que Leda logo reconhece ser “do Tom” e sorri. A conversa gira em torno do comportamento dela, com Jandir perguntando se faz tempo que ela “dorme com quem quer”. Ela diz que sim, e também, que frequenta boates, mesmo sem gostar muito. Ele pergunta se ela sabe que vai dormir com ele, ao que Leda responde afirmativamente, mas logo emenda, com uma expressão soturna no rosto: “E se eu não quiser?”.

Até aqui, as sequências que antecedem o clímax oferecem informações básicas sobre os três personagens – e sobre a cidade em que vivem –, tanto através dos diálogos quanto da linguagem visual. Ao menos nos casos de Jandir e Leda, pode-se conjecturar que morem em Copacabana. Sobre esse dado, deve-se notar que a repetição, pela manhã, de algumas situações exibidas nas tomadas documentais da abertura cria uma impressão de continuidade entre a Copacabana noturna – agitada, insone, violenta, imoral – e a diurna. A presença de uma banca de jornal, de uma lanchonete e de um movimento intenso de pedestres “rebate” a sequência de abertura, evidenciando que, mesmo de dia, alguns aspectos de Copacabana permanecem similares.

Essa observação é relevante porque, apesar de ser um balneário, o bairro exhibe “climas” e possibilidades distintas nos dois horários. O fato de o mar de Copacabana não ser usado no filme, por exemplo, reforça a leitura, que se preocupa com os demais aspectos urbanos contidos ali. Ademais, a referência que Leda faz ao hábito de frequentar boates é também indicativo da noite – acompanhada de todos os adjetivos apontados acima – como seu habitat preferido, destacando uma personagem feminina marcadamente liberal. O fato de “dormir com quem quer” e de “não levar a vida muito a sério” reforçam esse perfil.

Ainda sobre a caracterização dos personagens, pode-se perceber que a roupa que Jandir usa – calças apertadas e camisa aberta no peito, deixando entrever um cordão – o associa ao imaginário do malandro carioca. Porém, um tipo bem específico, já distante dos morros e das favelas – sempre de ter-

no e sapato brancos –, circulando com desenvoltura pela Zona Sul da cidade. É notória sua semelhança com Beбето, o “lobo” que corre pelas areias de Copa em *Rio, 40 graus*. Ambos podem ser comparados ainda ao personagem da letra de *Mocinho bonito* (Billy Blanco, 1956), imortalizada pela interpretação de Dóris Monteiro: “Contando vantagem/ Que vive de renda e mora em palácio/ Procura esquecer um barraco no Estácio/Lugar de origem que há pouco deixou/ Mocinho bonito/ Que é falso malandro de Copacabana/ O mais que consegue é ‘vintão’ por semana/ Que a mana ‘do peito’ jamais lhe negou”.

O gestual de Jandir também auxilia nessa caracterização, apresentando uma “ginga” e meneio de corpo que estão totalmente ausentes de Vavá. Esse e Leda, por sua vez, usam roupas refinadas, que denotam o pertencimento a uma classe mais abastada. A despeito de sua “vida livre”, Leda não apresenta postura vulgar, pelo contrário: enquanto caminha, levando uma pequena bolsa nos braços, mostra-se elegante e discreta. O fato de reconhecer *Dindi* como uma música “do Tom” acrescenta também, mais uma camada ao refinamento da personagem, já que a Bossa Nova, nesse momento, ainda era tida como “música de classe média”.

O início da próxima sequência, em que ocorre o clímax do filme, exhibe uma tomada em plano aberto do carro chegando à praia quase deserta do Recreio dos Bandeirantes (alguns carros estão estacionados sobre a restinga, mas não se vê ninguém). Logo em seguida, o carro é exibido completamente sobre a areia. Antes de se completar a ação – Leda será fotografada nua, a contragosto, para depois ser chantageada – fica subentendido que o casal se encaminhara ao local a fim de manter relações sexuais, o que marca o perfil do Recreio, uma praia quase “natural” em contraste com Copacabana, mais “urbana”. Após o ato criminoso, Leda os convence de que não conseguirão nada com suas fotos, pois o amante (que deveria pagar para tê-las de volta) terminou com ela. A ideia de fazer algo semelhante com a filha do homem, conhecida de Leda e Vavá, logo surge. Como Vilma está em Cabo Frio, eles decidem seguir para lá. Antes de encontrá-la, visitam um forte onde fumam maconha e os rapazes tentam seduzir duas meninas interioranas.

A dinâmica desta última sequência ajuda a distinguir os personagens urbanos das duas meninas locais. A distinção encenada aponta para a dissolução de costumes do lado dos personagens urbanos (evidenciada, sobretudo, pelo uso de maconha), oposta à pureza das meninas da cidade pequena. Mesmo o fato de uma delas não ser virgem é amenizado por ter sido com um “namoradinho”, enquanto Leda, por exemplo, parece transar com quem bem entende. De um lado, o ato sexual está atrelado ao romantismo, de outro, ele se sustenta somente pelo prazer. O auge da separação entre os dois universos se dá no trecho em que Jandir “tenta” uma das meninas, que demonstrara ser religiosa. A lógica do texto e da montagem aponta para um jogo místico de sedução – que se remete a qualquer hagiografia em que um santo tenha sido tentado por um demônio –, sendo o “prato principal” da oferta, um apartamento em Copacabana, item ao qual a menina tem dificuldade em resistir.

A continuação exhibe os quatro – Leda, Vilma, Jandir e Vavá – já no carro, em uma estrada. Nas dunas de Cabo Frio, são exibidas cenas de violência sexual de Jandir contra Vilma, com ambos rolando pelas areias (figs. 12 a 14). Vavá, com a câmera fotográfica em punho, desce para registrar o estupro. Sem falas, apenas com uma música cuja percussão imprime um ritmo acelerado e tenso à sequência, entende-se que Vavá se recusou a fotografar ou a participar do estupro. Anoitece, e a câmera já não pode ser usada, por não possuir *flash*. Ainda assim, eles permanecem ali, pois o motor do carro também não funciona.



Figura 12 a 14

A fotografia noturna é bem realizada, com personagens e objetos competentemente iluminados e nítidos, enquanto o fundo das cenas está escuro (figs. 15 a 17). Nos planos abertos, a “geometrização” das dunas é reforçada pelo jogo de claro/escuro, lembrando crateras lunares e gerando resultados esteticamente muito sofisticados. Aos pares (Vavá e Vilma, Leda e Jandir), os personagens tentam minimizar o incômodo daquela situação, procurando manter relações sexuais. As tentativas, contudo, carecem de excitação. Somente mais adiante, quando os casais são trocados, Jandir e Vilma se relacionam, aparentemente sem muita convicção. Os quatro veem o dia amanhecer, quando Vavá tenta o suicídio, mas desiste de acionar o revólver apontado para própria cabeça. O tom de toda a sequência, eivada de angústia, cobre a possibilidade de prazer sexual com cores sombrias. Esse tom se mantém ao longo do restante do filme, até a última cena, em que Jandir abandona seu carro na estrada, depois de ter deixado os outros em casa, e sai andando sem rumo.



Figuras 15 a 17

Apesar de ter apenas as sequências iniciais localizadas no Rio de Janeiro, o filme se conecta à cidade de diversas maneiras. A primeira, pela forma como a urbe é filmada na parte inicial. A despeito de sua curta duração, esse momento da narrativa é suficiente para demarcar a representação pensada para o Rio, através de Copacabana. Ao recusar a facilidade dos cartões-postais, o filme busca registrar o bairro “de dentro”, focalizando prédios e transeuntes com a naturalidade de quem mora ali.

É importante notar que a Praia de Copacabana, certamente o ponto focal de sua fama, não aparece, evidenciando que a narrativa não se mostra interessada no repertório visual que uma dada memória coletiva guarda do bairro. Claro que, nessa operação, outro imaginário é mobilizado, evocando a tradição da boêmia de Copa. Contudo, a forma como esse estilo de vida é incorporada, sem precisão topográfica ou onomástica, reforça a sensação de “naturalidade”. Menos que apresentar o bairro, as sequências o vivenciam. Aliás, o nome do bairro só aparece na fachada de uma drogaria. De resto, é sugerido pelo Cine Alvorada e pelas calçadas de pedras portuguesas.

O filme demarca, portanto, uma discreta modificação na forma como Copacabana foi representada por *Rio, 40 graus*, em que a praia e o hedonismo eram acusados pela narrativa de serem “culpados” pela exclusão social. Copacabana seria, portanto, o “outro lado”, marcado pelo prazer e interdito aos pobres. Em *Os cafajestes*, contudo, o foco não está nos excluídos, mas no próprio bairro e em seus habitantes. E a culpa, que continua a ser tematizada, já não passa explicitamente pela exclusão social – algumas sequências fazem uma referência indireta, mas nada muito marcante –, reforçando mais a angústia existencial de jovens “perdidos” em meio ao prazer que a cidade pode oferecer.

Nas sequências seguintes, a orla, espaço rejeitado em Copacabana, ganha destaque com a praia do Recreio dos Bandeirantes tornando-se cenário do clímax. A localização aqui não se dá pela sugestão, mas pela contextualização. Como será explorado mais adiante, na análise de *A grande cidade*, o litoral do “Sertão carioca” era usado, basicamente, por casais que desejavam maior liberdade sexual. O mais interessante é que o reconhecimento do espaço demanda, portanto, intimidade do espectador com os códigos da cidade, caso contrário essa seria uma “praia qualquer”⁷. Além disto, as cenas exibidas, por envolverem a nudez de Leda, se adequariam mais ao plano íntimo, o que aumenta a impressão de que o espectador – *voyeur* – é convocado a ser cúmplice das atrocidades, levado à cena pela força da câmera, vivenciando – mais que vendo.

A segunda maneira de se relacionar com o Rio ocorre através dos personagens. Mesmo que estejam fora da cidade, os protagonistas, eminentemente urbanos, não deixam de se comportar como fariam caso estivessem nela, pois foram nela constituídos. Como se fora da cidade seus contrastes se acentuassem, tal como ocorre na sequência do Forte, talvez assumam mais enfaticamente suas características. Logo, mesmo que outra cidade ocupe mais tempo de filme do que o Rio, os personagens não deixam de ser cariocas. Como visto, sua carioquice é definida pelo hedonismo, pela boemia e pela abertura ao novo. Conforme adiantei acima, embora essa não seja uma leitura completamente nova, presente já em *Rio, 40 graus*, o que parece ter causado mais incômodo na crítica e nos companheiros de Cinema Novo foi o filme não se assumir como uma crítica a esses personagens. Há, ao contrário, o estabelecimento de uma proximidade entre o público e os protagonistas, propiciada pelos recursos narrativos, que rescende à cumplicidade – bem diferente do tom acusatório que prevalecia no filme de Nelson P. dos Santos.

Para o que interessa especialmente aqui, as cenas noturnas nas dunas de Cabo Frio agregam sentido ao imaginário das praias (aqui, pensadas para além do gentílico “carioca”). A associação entre mar e inconsciente data da Antiguidade clássica (não à toa, o símbolo da psicologia é o tridente de Poseidon, deus grego dos mares e oceanos) e não parece fortuita a escolha das dunas para realizar as sequências em que os personagens mergulham em uma crise existencial. Junto à focalização intimista comentada no parágrafo anterior, esse dado também contribuiu para que o filme fosse problematizado como pertencente ao nascente Cinema Novo – afinal, essas temáticas se afastam da dicotomia praia/hedonismo x favela/trabalho e abrem outras possibilidades de se relacionar com a lógica social urbana, mais afinadas com a Nouvelle Vague francesa do que com o Neorealismo italiano.

O fato de Ruy Guerra ser um moçambicano recém-imigrado para o Brasil, tendo realizado uma formação em cinema em Paris (onde convivera com alguns nomes associados ao cinema de vanguarda francês da década de 1950) ajudou a aumentar a desconfiança dessas praias frívolas, mas extremamente elegantes e sedutoras. Nesse momento em que o Cinema Novo ainda se definia, o filme parece destoar das preocupações principais dos jovens cineastas, mas não tanto a ponto de eliminar as afinidades. Desse modo, embora tendo uma aceitação problemática, não chegou a ocorrer uma rejeição completa.

A grande cidade

Filmado ao longo de 1965 e estreando no ano seguinte, *A grande cidade* é o segundo longa-metragem de Cacá Diegues. Esse salto de três anos em relação ao filme *Os cafajestes* é suficiente para demarcar outro momento do Cinema Novo, caracterizado por sua consolidação que, por sua vez, seria seguida por uma crise de identidade. O filme de Cacá vivencia esses dois períodos. Por um lado, a proximidade entre favela e sertão, esboçada em *Rio, 40 graus*, é bastante evidenciada aqui, numa chave que o afasta do caminho delineado em *Os cafajestes* e continuado por *O desafio* (Paulo César Saraceni, 1965), como demonstrado mais adiante. Esse poderia ser um indício da maturidade do Cinema Novo que, como afirmei inicialmente, tinha o filme de Nelson P. dos Santos entre suas principais inspirações. Porém, acredito que menos que completar um processo identitário que associa a favela ao sertão, a obra busca tematizar sua crise, tal como era vivenciada na segunda metade da década.

Por certo, a sensibilidade de Cacá Diegues – e de todos os cinemanovistas – foi tocada por esse momento de redefinição estabelecido entre 1964 e 1965. O impacto começou com três obras estilisticamente muito marcantes, todas possuidoras de temática sertaneja: *Deus e o diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964), *Vidas secas* (Nelson P. dos Santos, 1963) e *Os fuzis* (Ruy Guerra, 1964). Consagração crítica, indicações e prêmios conquistados em festivais internacionais, além de acentuado interesse da imprensa, tudo isso, contribuiu para que a tríade consolidasse a “movimentação” do início da década em um “movimento” artístico com uma face sertaneja. Pela perspectiva de Nelson P. dos Santos, esse momento representou a aceitação do cinema como parte significativa da cultura brasileira (Viany, 1999), pelo que a sua geração lutara desde a década anterior.

Logo depois, em 1965, a estreia de *O desafio* (Paulo C. Saraceni) funcionou para o Cinema Novo como um chamado à reflexão sobre a vida nas metrópoles, causando grande reverberação e polêmica (Pinto, 2013d). Por meio dele, o Cinema Novo passou a dar mais atenção à complexidade urbana, elegendo o Rio como lugar privilegiado de representação. Vale notar que há um cinema urbano sendo realizado concomitantemente em São Paulo, do qual o Cinema Novo se afasta – como nos filmes de Walter Hugo Khouri, considerados muito “burgueses” – ou se aproxima, como *São Paulo, Sociedade Anônima* (Luís Sérgio Person, 1965), obra afinada, no clima e na temática, com o filme *O desafio*. Neste, a cidade era pensada para além da favela e da capitalidade, sendo apreendida como espaço agenciador da vivência da modernidade. Além disso, o sertão e seus habitantes eram apenas tangenciados, passando ao largo das temáticas centrais.

Da forma como foram expostos acima, tais eventos parecem denotar uma ruptura. Contudo, creio ser mais adequado apontar para uma complexificação, da qual *A grande cidade* se apropria em sua relação intertextual. O filme faz referências a *Rio, 40 graus*, na representação da favela, e a *O desafio*, abordando o restante da cidade de maneira menos maniqueísta. Porém, também comparecem citações de *Deus e o diabo*, quando trata da sina sertaneja, e de *Orfeu negro* (Marcel Camus, 1959), dada a onipresença dos temas órficos, referentes à descida aos infernos, no mito de Orfeu (Coelho, 2008) junto à representação da favela. Vale informar que este último é uma produção ítalo-franco-brasileira realizada no Rio de Janeiro, que obtivera grande repercussão internacional ao ganhar o Festival de Cannes, além do Oscar e o Globo de Ouro de filme estrangeiro. Embora nem sempre bem visto pelo Cinema Novo, é sem dúvida uma obra de impacto sobre os cineastas brasileiros.

Além dessas mudanças no âmbito do próprio movimento, há outras diferenças contextuais importantes. É preciso frisar que o filme *A grande cidade* foi produzido após o golpe civil-militar de 1964, apresentando, embora de maneira tímida, algumas situações ligadas à ditadura então instaurada. Contudo, mais flagrante é a interlocução com o governador da Guanabara, Carlos Lacerda. Apesar de aqui não haver uma mudança radical, pois Lacerda já estava no poder quando *Os cafajestes* foi realizado, houve um aumento na expressividade de seu governo em 1965, por conta das comemorações do IV Centenário do Rio de Janeiro. Nesse momento, os cuidados de Lacerda com a representação da Guanabara, já presentes no início do mandato, se intensificaram – e o embate com o Cinema Novo se daria de forma mais explícita (Pinto, 2013c).

Na história contada por *A grande cidade*, Luzia (Anecy Rocha) viaja de Pernambuco para o Rio em busca de Jasão (Leonardo Villar), seu noivo, que migrara alguns anos antes. Este, contudo, tornou-se matador de aluguel e, por estar foragido, rejeita a continuação do romance para protegê-la. Apesar disso, Luzia decide ficar no Rio. Em busca de seu lugar na metrópole, ela conta com a ajuda de Calunga (Antonio Pitanga) e Inácio (Joel Barcelos), também migrantes, conforme indica o subtítulo em forma de cordel: *As aventuras e desventuras de Luzia e seus três amigos chegados de longe*.

A narrativa, que dialoga com o cordel e com a tragédia grega simultaneamente, procura ensinar “fabulescamente” que o destino do migrante sertanejo na cidade é *trágico*. Tal “ensinamento” pode ser percebido já nas sequências iniciais, em que Luzia caminha por uma feira-livre. Ruídos de pessoas falando se sobrepõem a uma voz masculina, fora da cena, que canta ao som de um batuque de caixinha de fósforo: “A minha grande cidade/Gente sonhando na beira do mar/ O povo canta feliz/ E faz da vida um Carnaval/ Cantando a gente espanta o mal/ Nessa cidade do amor/Do amor que nos faz viver...”.

A inserção dessa letra é significativa, uma vez que associa ao ambiente da grande cidade a potência do amor contra a morte (ou, ao menos, a inspiração fornecida por ele nessa luta). A narrativa prenuncia o fim da personagem, sem esclarecer quem vencerá a batalha. Vale notar que se estabelece aqui um contraste entre a letra do samba e a representação visual. Percebe-se sem esforço que, de modo diferente da “grande cidade” da letra, a que é apresentada pelas imagens não exhibe pessoas fazendo da vida um Carnaval, nem sonhando à beira-mar. As praias, assim como em *Rio, 40 graus*, são representadas como espaço de exclusão social.

Em diálogo com Calunga, que se propõe a apresentar a cidade a ela, Luzia se divide entre considerar a metrópole como um paraíso, em que irá encontrar seu noivo e a felicidade, ou um inferno, se-

gundo as palavras de seu anfitrião, em que encontrará apenas a perdição moral, ética e social, marcada pelo desenraizamento. A narrativa começa a escolher seu posicionamento frente à oposição “paraíso” x “inferno” quando Luzia pede para ser conduzida à Ipanema e logo será focalizada num apartamento de classe média alta, pedindo emprego. A dona do lugar, que lhe recusa o trabalho dizendo que só o marido poderia resolver essa questão, é apresentada como uma burguesa que trai o esposo enquanto ele está fora. Ao final da sequência, um homem jovem, demonstrando intimidade com o espaço, sai do quarto, causando constrangimento à mulher. Vale notar o rebatimento de *Rio, 40 graus* e *Os cafajestes*, em que os habitantes da Zona Sul são apresentados como figuras de moral duvidosa.

Luzia recusa o dinheiro oferecido “para ir conhecendo a cidade”, mas aceita a ajuda para chamar o elevador. Já na rua, depois de um tempo sentada na escadaria do prédio, anda apressada, com a câmera acompanhando seu deslocamento. A sequência se esmera em dar a dimensão do olhar perdido de quem acabou de chegar do sertão à cidade grande. Os índices de modernidade – dissolução dos “bons costumes”, elevador, geometria urbana, carros, manequins, vitrine – a paralisam.

Diante das primeiras impressões que Luzia tem da cidade, o sertão, de onde veio, não se transforma num paraíso perdido. Há diversas cenas em que ela e os outros personagens migrantes se referem à região agreste também como um inferno, embora essa impressão seja matizada pelo afeto. Isso pode ser percebido na sequência em que Luzia conhece Inácio, um pedreiro que, a pedido de Calunga, lhe permite dividir clandestinamente o alojamento em que está morando, num canteiro de obras. Para chegar até o pequeno cômodo, eles pegam o elevador da obra e atravessam partes do edifício em construção, o que possibilita a tomada de planos abertos da cidade ao fundo, sem que nenhum elemento topográfico seja reconhecido. Em contraste com esse presente, em que os migrantes são exibidos num cenário que remete à vitalidade da urbe, lugar de crescimento e possibilidade de reinvenção, Inácio diz que “não vê a hora” de voltar para o sertão. Luzia, por sua vez, afirma já não se lembrar de nada, ao que Inácio retruca, entre irônico e tímido: “Quem tá perto demais não vê tudo...”.

Ao longo da narrativa, Inácio e Luzia ficam muito próximos. Ele demonstra seu afeto e desejo em variadas situações e ela tenta resistir, sem total convicção, por fidelidade ao noivo (embora, quando descobre ser este um matador de aluguel, a relação fique um pouco abalada). Em uma sequência em que visitam o Monumento aos Pracinhas no Aterro do Flamengo (figs. 18 e 19), após uma conversa em que a sedução fica, o tempo todo, implícita, mas nunca se realiza – Inácio muda de assunto ao dizer que está com vontade de voltar para o Nordeste. Luzia então sugere revisitarem uma praia a que tinham ido em outra ocasião. A câmera enquadra com clareza a placa com o destino do ônibus que pegam: Barra da Tijuca.



Figuras 18 e 19

Essa solução volta a trazer tensão sexual para a sequência, pois, assim como o Recreio de *Os cafajestes*, a Barra também era usada como local de encontros íntimos, majoritariamente por aquelas que possuíam carro. A sugestão de visitar a Barra após uma quase sedução é sugestiva. Contudo, a conversa no ônibus – na verdade, quase um monólogo – pode ser sintetizada através da seguinte fala de Inácio: “Eu vim com uma porção de gente, sem querer. Enxotado por uma seca só pior do que um inferno. Agora está no tempo de voltar. Não é que falte trabalho aqui. (...) Mas cada um tem seu lugar e o meu é lá”. Assim, embora admita que o fator que o expulsou do sertão seja uma seca “pior que o inferno”, Inácio quer voltar. Afinal, seu destino se encontra lá. Desse modo, o quase monólogo prepara a próxima

sequência, permitindo intuir que a Barra não será mobilizada como espaço de encontro sexual, mas se conecta, de alguma forma, com as agruras da migração nordestina.

Bem diferente da “Miami carioca” de hoje, esse bairro ainda fazia parte de uma grande área verde que englobava toda a Zona Oeste do Rio de Janeiro. Por conta de seu povoamento ainda incipiente – mas existente – esse trecho da cidade ficara conhecido no início do século XX como o “Sertão carioca” (Corrêa, 1936)⁸. Embora a relação estabelecida com a região já fosse um pouco diferente nos anos 1960, a terminologia ainda era corrente. Já nas areias desse “sertão”, a conversa sobre as vantagens de ficar ou voltar continua – com Luzia afirmando categoricamente que deseja permanecer na cidade. Ao final, há a inserção de uma sequência alegórica.

A fotografia muda de qualidade, parecendo estar em negativo (figs. 20 a 25). Trata-se de um dos momentos de extrema criatividade experimentada por Fernando Duarte, fotógrafo que se formara junto com o Cinema Novo, tendo trabalhado em outros filmes do movimento. Uma música extradiegética orquestrada, com coro, sobe a um volume muito alto, reforçando o caráter onírico ou até mesmo operístico da sequência. Depois de um trecho em que os quatro protagonistas são exibidos em ações alegóricas, Inácio se vira e começa a caminhar, distanciando-se da câmera, até ser mostrado de corpo inteiro, entrando no mar. Outra música se inicia, num volume tão alto quanto a anterior. Fotografias referentes à dimensão subdesenvolvida do universo sertanejo – crianças, mulheres e idosos famintos, animais mortos – são intercaladas ao *close* do rosto de Inácio (figs. 23 a 26).

Apesar de na cena anterior ele já ter entrado no mar, a impressão é de que ele ainda corre em sua direção, olhando fixo para o horizonte. Sobreposta à música, é possível ouvir a sua expressão de prazer, ofegante pelo esforço de atingir seu objetivo. Em seguida, a fotografia retoma o padrão, exibindo um plano aproximado do rosto dele, enquanto se ouve a voz de Luzia, que o chama. Um corte mostra que ele permanece parado no mesmo lugar em que estava inicialmente.



Figuras 20 a 26

Tal sucessão de imagens pode ser lida como um “delírio” do personagem. Ou, ainda, como um aparte da narrativa, que apresenta ao espectador a representação esquemática do drama dos migrantes em tons alegóricos. Quando Inácio volta-se para o mar, tão ancestral quanto o sertão, é quase possível ouvir a trilha de *Deus e o diabo na Terra do Sol* em sua sequência final, com o coro entoando “O sertão vai virar mar/ e o mar virar sertão”. Interessante lembrar a interpretação de Ismail Xavier para o final do filme de Glauber, em que, também acompanhado de música erudita em alto volume, o protagonista corre pela caatinga em linha reta até que um corte insira a imagem do mar filmado do alto, finalizando a narrativa. Mantendo contiguidade de sentido com a canção de Sérgio Ricardo, cujo refrão é repetido por diversos personagens ao longo do filme, o autor interpreta esse mar como alegoria da revolução (reviravolta), que traria as benesses prometidas pelos beatos (Xavier, 2007). Aqui, no filme de Cacá, o Rio de Janeiro, a “grande cidade” do título, parece estar “do outro lado” do mar que irrompe na caatinga

em *Deus e o diabo*, com Inácio ensaiando o caminho inverso ao sugerido por Glauber, tentando fazer o mar virar sertão.

Ao fim da narrativa, é possível confirmar a complexidade com que as praias são tratadas pelo filme, fruto de uma intertextualidade possibilitada pela existência de uma trajetória de aproximadamente sete anos de Cinema Novo, o que aumentava o leque de possibilidades de interlocução. Se há o reforço da leitura de *Rio, 40 graus*, sobretudo quando Ipanema aparece como espaço de exclusão social, também se aproxima de *Os cafajestes*, na sequência em que a Barra é sugerida como lugar de possíveis experiências sexuais. Nessa mesma sequência, o diálogo com *Deus e o diabo* possibilita uma abertura de sentido: a praia não seria mais apenas o “outro lado” da favela, mas também do sertão. E, ao invés de ser apenas o lugar que se deseja (e onde se deseja, caso de Luzia), seria o território de onde se quer fugir.

Todas as mulheres do mundo

Domingos de Oliveira poderia ter feito parte do Cinema Novo, devido à sua amizade com muitos dos cineastas envolvidos no movimento. Contudo, sua inclusão não se completou, ainda mais depois da estreia de *Todas as mulheres do mundo* (1967), seu primeiro longa⁹. Apesar de conter inovações formais, aproximando-se da *Nouvelle Vague* – como fariam, de forma reticente, alguns cinemanovistas – o filme apresentava um desprezo flagrante pela política, o que era impraticável no âmbito do Cinema Novo. Mesmo tendo sido realizado num momento de ebulição política, importante lembrar que 1968 foi um ano paradigmático em termos de mobilização política no Brasil e no mundo, não há nenhuma referência a protestos ou passeatas, à censura ou à repressão. Ao contrário, trata-se de um filme solar, arejado, cheio de brisa, areia quente e perfume de maresia. Para o objetivo perseguido aqui, trata-se de um documento fundamental.

A história do filme acompanha o romance de Maria Alice (Leila Diniz) e Paulo (Paulo José), por meio do relato deste ao amigo Edu (Flávio Migliaccio), ilustrado por *flashbacks* que constituem a maior parte do que é visto. O Rio está presente em quase todas as externas, abrigando e conferindo sentido ao desenvolvimento dramático da história, bem como inspirando o ritmo da narrativa. Maria Alice é apresentada como uma mulher jovem e independente, em termos sexual e financeiro. Ao se apaixonar por Paulo, ela passa a viver com ele, abandonando o noivo, Leopoldo (Ivan Albuquerque). Em dado momento, Paulo aproveita a viagem da mulher para traí-la, gerando graves desentendimentos que ameaçam a estabilidade do casal, mas que, em seguida, se reconcilia. Ao fim, Paulo revela ao amigo que se casou na igreja com Maria Alice e que juntos têm dois filhos. É a festa de aniversário de um ano de um deles, o Paulinho, que encerra a história.

Os créditos aparecem em letras brancas sobre fundo preto. Em voz *over*, Flávio Migliaccio fala, de maneira cômica, sobre o amor e as dificuldades de relação com as mulheres, texto acompanhado de uma série de fotografias. Logo após, um plano geral mostra uma mulher entrando no mar, de costas para a câmera. Enquanto ela se diverte com o movimento das ondas, o título e outras informações sobre o filme se sobrepõem à imagem. Quando a moça se vira, é possível reconhecer Leila Diniz. Uma onda mais forte bate em seu corpo e ela sorri – nesse instante, a imagem é congelada, iniciando uma música suave, com instrumentos de sopro, conferindo um aspecto idílico à cena (fig. 57).

Após uma sequência que encena o encontro entre Paulo e Edu, aquele começa a contar uma “falseta” que lhe acontecera, envolvendo Maria Alice – uma menina que ele conheceu numa festa de Natal, em sua própria casa, por quem se apaixonara à primeira vista. Logo Paulo descobre alguns dados sobre a moça e consegue forjar um “encontro casual” na Cinelândia, em frente ao Cine Odeon. Corta para cena em que estão caminhando nas imediações do Palácio Capanema. Paulo faz uma série de perguntas sobre trabalho e lazer. Por exemplo, pergunta se ela trabalha na Cidade – forma como alguns moradores do Rio se referem ao Centro – e, diante da afirmativa, diz que ela “não tem cara”.

Pela continuidade do diálogo, Paulo indica que o fato de ela não ter a “cara” do Centro a associa a outros lugares da urbe, em especial à Zona Sul. Embora muitas pessoas trabalhem nessa área da cidade, não é essa função que o imaginário social mobiliza, estando mais associada à habitação, principalmente

das classes médias e altas, e ao lazer oferecido pelas praias – muito embora se deva admitir que existe uma geografia social para as praias e nem todas sejam associadas ao glamour (Ribeiro et al, 2008). Não coincidentemente, a sequência seguinte apresenta as relações de Maria Alice com a região litorânea da cidade. Algumas cenas filmadas em Copacabana mostram majoritariamente o mar, quase sem evidências de elementos construídos. A mesma personagem que se mostra “séria” e “comportada” no Centro, demonstra estar totalmente descontraída e à vontade nas areias. De volta à conversa com Edu, Paulo diz que Maria Alice “adora praia”. Ela mesma, segundo Paulo, numa tentativa de explicar sua predileção por esse espaço, teria dito que ali se “sente em casa”.

Até aqui, fica claro que as primeiras sequências do filme, incluindo a abertura, servem à proposta de apresentar a personagem Maria Alice, em um esforço de estabelecer aproximações entre ela e alguns trechos da cidade. Não somente porque Maria Alice circula por esses lugares, mas também porque esses são dispositivos a partir dos quais sua personalidade se esclarece, embora nunca completamente. Afinal, é também através das ambiguidades que a narrativa consegue demarcar o caráter escorregadio de Maria Alice: apesar de ter cara de Zona Sul, ela circula com desenvoltura pelo Centro, assumindo plenamente os papéis que essa circularidade exige.

Após muito esforço por parte de Paulo, Maria Alice se deixa seduzir. Cenas em que eles giram em “câmera lenta” em uma roda gigante são seguidas de outras, em que os dois estão dentro de um carro se beijando com bastante entusiasmo. Ele a convida para tomar um café e ela recusa, dizendo: “Vamos lá para casa”, ligando o carro e dando a partida, enquanto se vê um plano geral de alguns prédios em construção (fig. 27). Embora não haja referências explícitas, é possível conjecturar que a praia em que se encontram seja Ipanema, que poderia abrigar carros com casais em situações mais “quentes”, por ainda apresentar áreas semidesertas. Os prédios em construção evidenciam, justamente, o limiar dessa possibilidade. A partir do processo de verticalização do bairro, completo no fim dos anos 1960, cenas como essa não ocorreriam mais.



Figura 27

Essa sequência completa a apresentação de Maria Alice como uma mulher livre e sexualmente ativa. Além de ser ela a dirigir, tendo o homem como “carona” – algo não muito comum naquela década – ainda é ela quem toma a iniciativa que leva à relação sexual. No dia seguinte, após uma curta sequência de perseguição, Paulo descobre que Maria Alice trabalha como professora em uma escola de uma favela. Contudo, diferente das favelas marcadas pela angústia da carestia nos filmes cinemanovistas, aqui as ruas são tranquilas (figs. 28 e 29), o edifício da escola é asseado (fig. 30), as crianças estudam e se divertem com a professora dedicada (fig. 31), enquanto são “espionadas” por Paulo (fig. 32). As outras poucas referências à exclusão social que surgem no filme são rápidas e pouco exploradas, incapazes de levar o espectador a refletir sobre esse tema.



Figuras 28 a 32

Voltando à Maria Alice, percebemos que ela é secretária no Centro, mulher libertária na Zona Sul, professora ideologicamente engajada na favela. Como afirmei acima, a cidade – confundindo-se com ela – é mobilizada para dar conta de algumas de suas facetas, nunca apreendidas em sua totalidade. Na direção contrária, a personagem também ajuda a definir o perfil da cidade, evidenciando-se que o percurso é de mão dupla. Maria Alice tem a “cara” de alguns lugares do Rio, mas também “dá cara” a esses lugares, os reinventando.

Ao longo desses percursos, uma vaga noção de modernidade é mobilizada pela narrativa. Diferentemente dos contraditórios movimentos de modernização combatidos pelo Cinema Novo, ou do diálogo com linguagem modernista, central na definição do movimento – *Todas as mulheres* parece apenas fazer uma ode à “modernidade” descontraída do Rio e à beleza das mulheres. Esse resultado é reforçado pela câmera ágil e “divertida” de Mário Carneiro que, assim como Fernando Duarte, de *A grande cidade*, também era um diretor de fotografia que crescera junto com o Cinema Novo. Aqui, porém, seus enquadramentos aparecem mais livres e distantes da experimentação politizada de outros filmes.

Maria Alice e Paulo começam a morar juntos, num casamento informal, embora em uma fala a moça deixe escapar o seu sonho de usar “véu e grinalda”. O desenrolar da história vem reforçar os elementos abordados acima, aumentando a sensação de ambiguidade com que os parâmetros modernos são apropriados pela narrativa enquanto se exibem as delícias e os percalços de uma vida de casal. Essa vai muito bem até que Paulo cai na tentação de trair a esposa e é descoberto. A reconciliação demora, mas vem, e é comemorada no Hotel Quitandinha, em Petrópolis.

Algumas sequências depois, Leopoldo, o ex-noivo de Maria Alice, que ainda não se recuperara da separação, morre atropelado. Ela sente-se culpada, entrando numa depressão que quase coloca seu relacionamento com Paulo em crise novamente. Depois de cenas em que tenta animar Maria Alice em vão, Paulo acorda em seu quarto e percebe que ela não está ao seu lado na cama. Em uma folha de ofício na cabeceira, lê-se: “PRAIA”.

Corte para um plano aberto que mostra Paulo em Copacabana, atravessando a pista de carros em direção à areia, onde a câmera está. Uma série de planos indica que ele a procura na areia e, quando finalmente a encontra (fig. 33), sua voz em *over*¹⁰ narra: “Maria Alice tinha saído da fossa, Edu. Maria Alice saía das fossas, rapaz!” e, numa sequência mais adiante, complementa: “Existem dois tipos de mulher, Edu: lunares e solares. Maria Alice é uma mulher solar!”.



Figuras 33 a 35

Os personagens de *Todas as mulheres*, em especial Maria Alice, parecem confortáveis na praia (fig. 33). Assim, mais do que por sua presença figurativa, é na forma livre e desinibida como os personagens circulam pela orla – além da “irreverência” carioca presente no plano privado (figs. 34 e 35) – que se constrói a leitura do Rio de Janeiro. Afinal, a cidade “com seus bairros, lugares e traçados de ruas, não se configura tão-somente em materialidade, mas como tecido vivo de relações sociais” (Velloso, 2004, p. 15). Essa rede de estilos comportamentais, que definiriam o que é “ser carioca”, tem sua síntese na praia, segundo o filme de Domingos.

A interposição à entrada de Domingos no “panteão” cinemanovistas parece ter muita ligação com essa opção narrativa. A representação da praia, aqui, aparece como sintoma do rompimento com uma operação simbólica que reorganiza a urbe conferindo à praia algumas funções não mobilizadas pela narrativa. Afinal, o hedonismo em *Todas as mulheres* não pode ser condenado pela contraposição à miséria ou pela inserção de personagens torpes nas praias, como na maioria dos filmes anteriores. Vale lembrar que em *Os cafajestes* a ausência de personagens pobres já criara uma tensão semelhante, além da dificuldade de uma apreensão precisa de que a focalização usada para os personagens torpes seria condenatória e não cúmplice. Aqui, no entanto, não há miséria nem personagens depravados – apenas jovens cariocas modernos, ou nem tanto, que circulam com desenvoltura pela cidade, sobretudo por Copacabana. A rejeição de Domingos e seu filme pelo movimento funciona, portanto, como uma baliza para se compreender os limites da representação das praias cariocas, já que o puro hedonismo, sem condenação ou contraposição, não parecia viável. Isso fica mais claro, quando se acompanha a trajetória de *Garota de Ipanema* (Leon Hirszman, 1967) um filme problematizado, mas incorporado pelo Cinema Novo, nos mesmos moldes que *Os cafajestes*.

Garota de Ipanema

No mesmo ano em que estreou *Todas as mulheres*, 1967, também estava em cartaz *Garota de Ipanema*, de Leon Hirszman. Esse dado, unido ao fato de ambos terem protagonistas mulheres em íntima relação identitária com o mar, permite um bom exercício de cotejamento. O filme acompanha o processo de amadurecimento de Márcia, jovem de 17 anos pertencente à classe média de Ipanema, que circula por vários espaços do bairro, como lojas, boates e bares, além de ir à PUC (Pontífice Universidade Católica) na Gávea, onde pretende estudar. A praia e o apartamento de seus pais são os espaços de socialização mais usados pela personagem, em festas embaladas pela Bossa Nova, ou em rodinhas na areia. Márcia convive com o namorado (Arduíno Colassanti), bonito, bem estabelecido financeiramente, mas ciumento (daí o rompimento do namoro); com a melhor amiga (Irene Stefânia); com o primo e confidente Zeca (José Carlos Marques) e com o Fotógrafo (Adriano Reis), homem mais velho por quem se apaixona. Ele pretende iniciá-la na vida adulta, tentando apresentar-lhe ao sexo e às diversas possibilidades de inserção no mundo. Ao saber que ele é casado, porém, Márcia desiste, entrando em depressão. Ao fim, consegue voltar a ter alegria em um Baile de Carnaval do Teatro Municipal, onde dança e canta com um pierrô, possivelmente seu primeiro parceiro sexual.

As referências à canção de Vinícius de Moraes e Tom Jobim no título não são casuais. A principal motivação para o filme era desmitificar a garota da canção e o bairro a ela associado. Contudo, no circuito social do filme, desde as primeiras reportagens que anunciavam sua realização, a ambiguidade deu a tônica – e a crítica foi unânime em apontar a indecisão como um de seus principais defeitos. Ao final, a obra não conseguiria nem desmitificar nem glorificar a Garota de Ipanema. Além disso, a aproximação com um tema delicado como o hedonismo (como já foi demonstrado no caso de *Os cafajestes* e *Todas as mulheres*) gerou desconforto por parte dos críticos, que não conseguiu entender se o filme ainda seria, afinal, uma obra do Cinema Novo (Pinto, 2013a). Contribui para isso o fato de que muitos temas associados ao movimento são aqui abordados de maneira superficial ou irônica, mas nunca com tanta intensidade a ponto de confirmar o afastamento de Leon, como aconteceu com Domingos de Oliveira.

A sequência de abertura¹¹ é bastante longa, exibindo tomadas documentais coloridas (trata-se do primeiro filme colorido do Cinema Novo) de alguns aspectos do bairro de Ipanema (figs. 36 e 37) acom-

panhadas de uma voz feminina em *over*, que depois compreende-se ser a voz de Márcia, a protagonista. Um plano aberto exhibe uma pracinha num dia chuvoso, enquanto se ouve: “Ipanema. Um bairro do Rio de Janeiro. Uma ilha na cidade”. Depois de exhibir mais imagens soturnas, de dias chuvosos (fig. 36), a praia é focalizada, num dia claro (fig. 38): “Luz, sol, areia. Onde o eco da luta diária dos homens, [cheio de] confusão e dor, chega abafado e vai se perder no mar”.

Enquanto o texto segue, assumindo tons mais confidenciais, aspectos prosaicos do bairro continuam a ser exibidos, incluindo imagens de Márcia (fig. 37) – embora ainda não seja possível reconhecê-la (o que é feito *a posteriori*): “Meu nome é Márcia. Tenho dezessete anos”. Um plano geral exhibe uma multidão na praia, protegendo-se sob guarda-sóis. “Acho que não sei nada”. A panorâmica da esquerda para a direita acelera a ponto de se tornar um *chicote*¹². No fim da panorâmica, se começa a ouvir uma percussão que acompanha a fala de Márcia: “Já é verão em Ipanema. E é como se a vida se abrisse toda diante de mim e me chamasse para ela”. Márcia, uma garota de cabelos pretos, lisos e compridos (fig. 39) é focada de costas (fig. 40), a câmera a acompanha, enquanto caminha deixando visíveis as traves de futebol, o mar e o morro Dois Irmãos. A canção que deu nome ao filme já pode ser reconhecida nesse momento, em versão instrumental.



Figuras 36 a 40

Esta sequência de abertura se aproxima daquela de *Os cafajestes* pela mobilização do modo documentário. Porém, algumas distinções são importantes, já que estabelecem diferenças para o tipo de representação urbana proposta. Em primeiro lugar, a condução da câmera aqui é bem mais discreta, já que a maioria das cenas apresenta planos abertos e quase estáticos, mantendo uma distância considerável em relação a objetos e pessoas filmados. Indício dessa distância é o fato de serem raríssimas as ocasiões em que os transeuntes encarem a objetiva. E mesmo quando isso parece ocorrer não se pode ter certeza se foi ou não coincidência. Esses dados, claro, são indissociáveis do trabalho de Ricardo Aronovich, o diretor de fotografia.

Por ser a primeira experiência em cores em um filme do Cinema Novo, era importante que a câmera estivesse em mãos experientes. O argentino Aronovich já havia realizado 16 filmes (Ades e Kaufman, 2007), tendo se estabelecido no Brasil na primeira metade dos anos 1960, ensinando a muitos cinemanovistas sua técnica. Contudo, o fotógrafo não teria seu nome associado automaticamente à estética cinemanovista, por não ser dado a improvisos: sua câmera, mesmo conduzida nas mãos, é estável, “clássica”, resultando em planos bem estudados, como os de *Garota de Ipanema*.

O segundo ponto de distinção é a presença da narração em *over* que serve a um direcionamento mais preciso da interpretação, ao mesmo tempo em que se reforça a ligação da protagonista com o bairro. O tom de suas falas, que remetem à leitura de um diário íntimo um tanto melancólico, e o reconhecimento, *a posteriori*, de sua presença em algumas cenas (fig. 37), também servem a esse propósito:

trata-se de Ipanema como ela seria vista/vivida por sua garota que, assim como o bairro, “ganha vida” no verão.

Assim, a junção desses dois componentes resulta numa composição ambígua: ao mesmo tempo em que as falas procuram reforçar o pertencimento dos personagens e das ações ao lugar apresentado – como a câmera fazia em *Os cafajestes* –, a fotografia efetua um distanciamento em relação ao espectador. Aqui, a dimensão de “cartão-postal” do bairro é reforçada, não apenas porque as imagens de ruas prosaicas em dias chuvosos cedem lugar à praia ensolarada, mas também porque mantém-se o espectador à distância. Opção distinta de *Os cafajestes*, já que lá a câmera era levada para o meio das ruas cheias, “interagindo” com os passantes numa versão “obscura” de um ponto turístico.

Na continuação da narrativa, surfistas, na maioria homens – com exceção de uma menina – são mostrados em ação no mar do Arpoador (fig. 41), bairro associado com o início da prática desse esporte no Brasil (Balsa, 2005). Aliás, Arduíno Colassanti, que interpreta Pedro Paulo, namorado de Márcia (e que, provavelmente, é um dos surfistas focalizados nesta cena) é considerado um dos primeiros surfistas da cidade (Dias et al, 2012). Em seguida, Márcia discute com Pedro Paulo e, em conversa com a melhor amiga, confidencia que terminou o namoro - apesar de ser um “bom partido”, Pedro Paulo parece não ser o homem que ela deseja, por limitar sobremaneira sua liberdade.



Figura 41

Um pouco adiante, Márcia é focada enquanto anda por uma rua movimentada, provavelmente em Ipanema. Ela olha a vitrine da loja *Adonis*, de moda masculina, quando é abordada por um homem com pinta de cafajeste, que a persegue por alguns poucos minutos, tentando conquistá-la com cantadas de mau gosto. Toda a sequência é filmada de longe, em plano aberto, e transcorre com os atores misturados aos passantes que, aparentemente, não percebem se tratar de uma gravação (figs. 42 e 43).



Figuras 42 e 43

Um corte indica que Márcia – depois do contratempo – foi se encontrar com o primo Zeca (José Carlos Marques), que acabou de voltar de Paris. Eles bebem chope numa varanda no segundo andar de um restaurante de frente para o mar. Ao ser indagado sobre o porquê da volta, Zeca fala que sentiu saudade do céu, do mar, “dessa gente toda que a gente ama”. Quando Márcia ouve sobre o que o primo viu em Paris, tem a impressão de que lá a vida seria mais plena – modernismo, existencialismo, protestos, *Nouvelle Vague*. Ao fim, caminham juntos pelo calçadão, com o Morro Dois Irmãos ao fundo.

Interessante como essa sequência marca dois ritmos distintos do bairro: de um lado, ruas cheias, comércio e o “perigo” da perseguição de um cafajeste (o que conecta essa obra ao filme de Ruy Guerra, analisado anteriormente); de outro, um entardecer calmo à beira-mar, regado a chope e boa conversa. Novamente, a narrativa oscila entre um tom documental, mais pesado, e o reforço da ideia de cartão-postal, marcado pela fruição prazerosa da cidade. Esse movimento é reforçado por sequências que apresentam Márcia em diversas situações típicas de sua idade (boates, festas, atitudes irreverentes diante de parentes conservadores), até o momento em que, numa festa de Natal, ela se apaixona por um fotógrafo, personagem sem nome, metáfora da atuação das lentes do Cinema Novo (Pinto, 2013a).

O segundo encontro com o Fotógrafo acontece na festa de Réveillon e continua mais tarde, nas areias de Ipanema. Um grupo gira em torno de uma fogueira, numa sessão de umbanda, comum nas viradas de ano e no dia dois de fevereiro, quando se celebra Nossa Senhora dos Navegantes, correspondente ao orixá Iemanjá no sincretismo entre catolicismo e umbanda. Um plano geral permite identificar, entre os curiosos que cercam os fiéis, Márcia e Zeca (fig. 44). Em seguida, um *close* exhibe o rosto de Márcia, observando o que se passa, demonstrando simpatia, mas logo desvaido o olhar e começando a contemplar o mar, fora do campo, seguindo enfim em sua direção. Conforme comentei acima, temas relacionados ao Cinema Novo – aqui, a religiosidade popular – são tangenciados, mas não aprofundados. A narrativa não se interessa por eles mais do que Márcia, que observa rapidamente, mas logo desvia o foco.



Figura 44

Algumas cenas adiante, ainda na praia de Ipanema, a letra de *Rancho dos namorados* (Ary Barroso e Vinícius de Moraes) começa a ser cantada pelo Quarteto em Cy e MPB-4. Um corte exhibe um *close* do rosto de Márcia e – no fundo do campo – se percebe uma silhueta masculina por trás dela. Márcia, intuindo tal presença, vira o rosto lentamente (fig. 45). Agora, é possível reconhecer o Fotógrafo, que começa a seguir em sua direção (fig. 46). Corta para um plano geral da praia, em que o movimento iniciado na cena anterior continua, porém Márcia e o Fotógrafo já estão usando apenas roupas de banho (ou roupas íntimas, já que a distância não permite identificar com precisão). As suas silhuetas são exibidas na contraluz do céu magenta, quando se encontram e se beijam (fig. 47). Finalmente, são exibidos *takes* com enquadramentos variados dos dois brincando no mar, já com o céu claro. A letra de *Rancho dos namorados*, que é executada até o fim (se configurando em um clipe), apresenta imagens poéticas que comparam a beleza da mulher amada à luz do amanhecer.



Figuras 45 a 47

O namoro entre os personagens é marcado pela diferença de idade – o fotógrafo, mais velho e experiente, pretende apresentar o mundo e o sexo à garota. Numa longa sequência, ele profere discursos aparentemente desconexos, falando de política e de temas metafísicos. Primeiro, em um ambiente indefinido, arborizado e enevoadado; depois, nas dunas de uma praia sem qualquer elemento que permita sua localização (fig. 48). Entre as falas, uma que chama a atenção surge quando ele diz a Márcia: “Esquece a bomba, as guerras santas, o câncer, a luta de classes, a solidão, a mais-valia, o desencontro, a fome, o racismo e a imensa vaidade do Homem”. Algumas cenas depois, rolam pelas dunas e já deitados na areia, um beijo – absolutamente “comportado”, com as mãos do Fotógrafo segurando um dos ombros da menina (fig. 49) – é interrompido por Márcia, que diz ter medo. Novamente, em tom metafórico, o Cinema Novo é referenciado (nos temas que o personagem enumera), mas “dispensado” em nome do prazer. Este, contudo, também não se realiza, reforçando a angústia dos personagens.



Figuras 48 e 49

Após descobrir que o Fotógrafo é casado, Márcia volta a se encontrar com ele nas dunas, com o ruído constante do vento na trilha, tudo indicando ao Fotógrafo ela já saber de seu estado civil. As cores de suas roupas estão invertidas em relação à outra sequência nas dunas: agora ele usa vermelho e ela, branco (figs. 50 a 52). Ele lhe força a tomar uma decisão em relação ao romance. Márcia anda pela areia, lentamente, dizendo: “Não sei, não sei, não sei” e “É medo, é medo, é medo”. Ele arremata: “Medo de você. Medo de se conhecer. Medo de me conhecer”. Longa pausa, em que ambos são exibidos como figuras pequenas num fundo branco. Já em um plano aproximado, ele completa, enquanto se levanta: “Medo de ficar sozinha”. Um trovão é audível.



Figura 50 a 52

Os enquadramentos abusam dos planos abertos e das tomadas do alto, em que Márcia e o Fotógrafo são exibidos muito pequenos na imensidão das areias. Interessante o paralelo com *Os cafajestes*, em que a angústia existencial também ganha seu ponto máximo nas dunas de uma praia. Aqui, esse espaço não está ancorado na concretude da geografia, como era Cabo Frio no outro filme – não é a Ipanema do título, por exemplo –, assumindo um tom mais abstrato, como um fundo branco num estúdio de fotografia. A geometrização possibilitada pelas linhas das dunas também é explorada, com o Fotógrafo “sumindo” atrás de uma (fig. 50). É como se o risco diagonal que corta a tela agora servisse para separar os dois. A roupa branca que Márcia usa também faz com que sua figura seja “diluída” no ambiente, em outro paralelo com *Os cafajestes*, já que lá os personagens também se perdem nas areias, que representam o vazio, exatamente como aqui. No fim da sequência, ela – entendendo que não con-

seguirá continuar com o Fotógrafo – sai correndo pelas areias debaixo de chuva até uma estrada onde pede carona (figs. 51 e 52).

Como apontado inicialmente, *Garota de Ipanema* também teve problemas em ser recebido como filme de Cinema Novo, assim como *Os cafajestes* e *Todas as mulheres*, com os quais estabelece pontos de conexão. Além de não explorar o tema da exclusão social e apenas tangenciar (não raro, de maneira irônica) a temática política, o filme flerta, de modo claudicante, com o hedonismo. É um reforço disso o fato de ter nascido de uma canção da Bossa Nova que reforça a imagem idílica da orla carioca, em especial de Ipanema, mas não corrobora, ao final, com a imagem “leve” do “doce balanço” garota de Ipanema. Ao fim, o que poderia ter impedido sua aceitação como obra cinemanovista, a imersão completa no hedonismo – ao modo de *Todas as mulheres* – foi contrabalançado pela angústia existencial, o que garantiu a sua aceitação (problemática, por certo), de modo semelhante ao que ocorreu com *Os cafajestes*. A representação da cidade acompanhou essa oscilação, com cenas chuvosas e enevoadas pautando a angústia e/ou a reflexão e cenas ensolaradas marcando a imersão hedonista da protagonista.

Refazendo o percurso



Figuras 53 a 57¹³

Em busca de algumas conclusões, revisito os filmes analisados através de cartazes e fotografias de divulgação, com exceção de *Todas as mulheres do mundo*, para o qual não encontrei material semelhante que tivesse as praias como temática. Neste caso, reproduzo um dos *frames* do filme (fig. 57), imagem que permanece “congelada” por alguns segundos durante a abertura e que, por sua condição “estática”, pode ser considerada uma espécie de *still*¹⁴. Vale notar que o percurso acompanhou pouco mais de dez anos, entre 1955 e 1967, de uma produção cinematográfica brasileira identificada como “moderna” (o termo, aqui, se refere à busca de soluções narrativas alternativas ao padrão hollywoodiano), todas elas ligadas, de alguma forma, ao Cinema Novo¹⁵.

Por meio das imagens reproduzidas é possível perceber algumas nuances presentes na representação cinematográfica moderna das praias cariocas. O cartaz de *Rio, 40 graus* (fig. 53) realiza uma operação narrativa que coloca em destaque os favelados em *close* (dois meninos e o pai de um deles, tocando sax) em contraste com um casal de classe média, desfrutando das areias da Praia de Copacaba-

na, associada à frivolidade urbana. Justamente a seus pés está localizado o Pão de Açúcar, símbolo da cidade ou mesmo do país, reforçando o papel de Copacabana como sinédoque do Rio de Janeiro.

Essa dicotomia está completamente ausente da fotografia de divulgação de *Os cafajestes* (fig. 54). A praia, aqui, não contrasta com nenhum personagem ou símbolo de exclusão social – ela não serve mais para criar oposição à miséria, mas existe por si mesma. O hedonismo que era criticado em *Rio, 40 graus* continua a ser representado, porém não mais como o “outro lado” da narrativa, aquele que deveria ser condenado. O filme teve sua recepção prejudicada por essa “aderência” ao universo hedonista, mas encontrou a salvação no tom angustiado com que conta a história, o que lhe permitiu não ser considerado apenas um exercício estético frívolo com personagens alienados. Não sem motivo, a fotografia de divulgação exhibe Norma Bengell e Jece Valadão nas areias à noite, usando trajes que evidentemente não são apropriados ao ambiente, com semblantes introspectivos e soturnos – tudo destoando do imaginário social das praias. Além disso, não faz questão de localizar a praia geograficamente, fazendo dela um pano de fundo a reforçar o tom reflexivo dos personagens.

Situação semelhante aparece na divulgação de *A grande cidade* (fig. 55) – também angustiados e vestidos com trajes que não são de banho, os personagens aqui parecem deslocados na paisagem. Por certo a figura de Antonio Pitanga poderia gerar uma interpretação diferente aos que não conhecessem a história narrada, já que mantém os braços abertos e sorri. Contudo, o exagero de seus gestos, aliado à postura desolada de Anecy Rocha, causam certo estranhamento que, em conjunto com outros materiais de divulgação do filme, deveriam evitar a interpretação da imagem como reforço do hedonismo.

Diferente da fotografia de *Os cafajestes*, em que o fundo noturno é formado apenas pelas areias, a paisagem diurna aqui reitera o pertencimento da praia ao território urbano. Aliado a isso, a interpretação dos personagens como “retirantes”, devido à pequena mala que Pitanga carrega, volta a criar um contraste entre a praia e a exclusão social, como no cartaz de *Rio, 40 graus*. A fotografia reforça, portanto, o pertencimento do filme à linhagem de *Rio, 40 graus*, ao mesmo tempo em que transparece o grau maior de complexidade que confere às praias, em diálogo com outros filmes. Afinal, os personagens não são apenas frutos da exclusão social “expulsos” do universo hedonista da praia, mas também aqueles que desejam a praia e ali permanecem, apesar do incômodo que causam.

A inadequação dos personagens vestidos com roupas inapropriadas à praia, anteriormente comentada, está ausente da imagem congelada na abertura de *Todas as mulheres* (fig. 57), em que Leila Diniz, vestindo um biquíni, aparece completamente envolvida pelas águas do mar, mantendo postura e expressão de prazer pleno. O mesmo pode ser dito da fotografia de Márcia Rodrigues realizada por David Drew Zingg e estilizada por Glauco Rodrigues na criação do cartaz de *Garota de Ipanema*¹⁶ (fig. 56). O artista plástico inseriu cores fortes, retirando da imagem o tom realista e reforçando a ideia de verão. Vale notar o contraste entre as tonalidades quentes, no “corpo dourado do Sol de Ipanema” e o verde-azul do mar. À posição da garota na foto, registrada no momento em que caminha, é acrescentada a repetição da mesma imagem em tamanhos diversos, o que reforça a ideia de “um doce balanço a caminho do mar”, tudo servindo a estreitar as relações entre o filme e a canção homônima, que tem um trecho de sua letra reproduzido ali.

Embora a abertura de *Todas as mulheres* e o cartaz de *Garota de Ipanema* possam sugerir alguma simetria na representação das praias (aqui vale lembrar que ambos os filmes são de 1967), isso não ocorre nas narrativas, conforme demonstrei. Enquanto *Todas as mulheres* adere ao hedonismo – como Leila Diniz se entrega ao mar –, com poucos traços de crítica ou culpa, *Garota de Ipanema* (contrariando as sugestões do cartaz e suas relações genéticas com a Bossa Nova) tem doses relevantes de angústia existencial. Isto garantiu sua aceitação, ainda que problemática, como obra do Cinema Novo. O mesmo não ocorreu com *Todas as mulheres* e seu diretor, Domingos de Oliveira, que seriam deixados de fora – o que se configura num dado relevante para se pensar a relação das praias com o cinema moderno brasileiro.

Os estudos sociológicos sobre os cinemanovistas¹⁷ são unânimes em apontar o seu pertencimento à classe média moradora da Zona Sul carioca, com redes de sociabilidade construídas em bares e boatequins, numa relação hedonista com a cidade. Contudo, o que parecia normal “na vida” se mostrava

incômodo quando ocupava o centro das narrativas, caso de *Os cafajestes*, *Todas as mulheres* e *Garota de Ipanema*. Como visto, fazer um filme sobre a classe média – à qual os cineastas pertenciam – era delicado, podendo gerar mal-entendidos.

Por um lado, representar os cariocas como legítimos cidadãos da Princesinha do Mar ou da “República de Ipanema” – boêmios, bem-humorados, irônicos, circulando pela cidade com a desenvoltura de personagens da *Nouvelle Vague*, ouvindo Bossa Nova e mergulhando no mar – mostrava-se atraente, posto que “real”. Por outro, cada um desses traços já havia sido mobilizado pelo movimento como forma de crítica ao universo pequeno-burguês, dando continuidade à obra paradigmática que é *Rio, 40 graus*. *A grande cidade* é, em certa medida, um exemplo disso, mas vale lembrar que o filme aumenta o grau de complexidade dessa representação, fugindo à dicotomia.

O hedonismo era propalado, desde a década anterior, como indício de alienação e descompromisso com as mazelas sociais. Logo, representá-lo de forma simpática (ou, sendo mais preciso, de forma *ambígua*, já que nenhuma das narrativas assume uma adesão total, salvo *Todas as mulheres*, não à toa, a única obra “rejeitada”) se mostrava como uma ameaça. Quase como se postulassem a mesma constatação da letra de *A resposta* (Marcos Valle): “Falar de morro, morando de frente pro mar/ Não vai fazer ninguém melhorar”¹⁸.

Trata-se, por certo, de um sintoma da crise do nacional-popular e sua perfeita dicotomia trabalho/pobreza/conscientização x lazer/alienação, como encontrado em *Rio, 40 graus*. Esta poderia ser consequência da crise política mais ampla implantada com o golpe de 1964, mas sua tematização já em *Os cafajestes*, produzido dois anos antes, indica que a mudança de perspectiva era mais longa e, até certo ponto, independente dos eventos políticos. Distantes de apenas responder a estímulos externos, os processos criativos têm dinâmica própria, ligada aos anseios dos artistas – o que pode se conectar a um processo de revisão das ideias defendidas através de suas obras, em diálogo com as obras dos colegas. Ao fim, para o que interessa particularmente aqui, surgia uma nova maneira de pensar e filmar a cidade, procurando incorporar ao resultado final a sua face mais hedonista, usando as praias (mas não só) como metáfora. É fundamental notar, contudo, que isto não significa uma adesão total, restando algum nível de ressalva que confere às obras certa ambiguidade. Nem a rejeição de *Rio, 40 graus* nem a adesão de *Todas as mulheres*. O hedonismo é incorporado, mas problematizado.

É justamente essa a chave para compreender por que os filmes aceitos pelo Cinema Novo não foram recebidos como uma “resposta” (para lembrar, mais uma vez, da letra da canção citada acima). Afinal, o tom soturno, em intensidades diferentes, contamina o prazer que a fruição das praias poderia oferecer, levando sua representação a incorporar o hedonismo, mas para ir além.

Referências bibliográficas

ADES, Eduardo; KAUFMAN, Mariana. Trajetória da luz In: (Orgs.). *Luz em movimento: a fotografia no cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Imagem-Tempo produções, 2007, p.7-10.

BALSA, Marilene. *Ipanema de rua em rua*. Rio de Janeiro: Ed. Rio, Universidade Estácio de Sá, 2005.

COELHO, Maria Cecília de Miranda N. Revendo *A grande cidade*, de Cacá Diegues: o orfismo às avessas da periferia. In: HAMBURGUER, Esther et al. (Orgs.). *Estudos de cinema*. São Paulo: Annablume, Fapesp, Socine, 2008, p. 45-52.

CORREA, Armando Magalhães. *O sertão carioca*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1936.

DIAS, Cleber et al. Sobre as ondas: surfe, juventude e cultura no Rio de Janeiro dos anos 1960. *Estudos Históricos*, vol. 25, n. 49, p. 112-128, 2012.

ENDERS, Armelle. *A história do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2009.

FIGUEIRÔA, Alexandre. *Cinema Novo: a onda do jovem cinema e sua recepção na França*. Campinas, SP: Papirus, 2004.

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, Renata de Sá de et al. Frescobol no Rio de Janeiro: interpretações históricas. *Coletânea do IV Encontro Nacional de História do Esporte e da Educação Física*. Belo Horizonte. p. 417-425, 1996.

PINTO, Carlos Eduardo Pinto de. A garota e o fotógrafo: a arte de fotografar em Garota de Ipanema (Leon Hirszman, 1967). *Patrimônio e Memória (UNESP)*, São Paulo. v. 9, n. 2, p. 108-124, 2013a.

_____. Câmera-arma: a representação das funções sociais da fotografia em Os cafajestes (Ruy Guerra, 1962). *Revista Brasileira de História da Mídia*. vol. 2, n. 2, 2013b.

_____. Governo Lacerda versus Cinema Novo: A grande cidade como arena de debates simbólicos. *Estudos Históricos*. vol. 26, n. 51, p. 154-172, 2013c.

_____. PINTO, Carlos Eduardo Pinto de Rio, 40 graus: a disputa pela imagem da capital do Brasil no Anos Dourados. *Acervo*, vol. 28, n. 1. p. 120-131, 2015.

_____. Tudo deve falar do Golpe? Os limites da ditadura civil-militar como chave interpretativa da representação urbana nos filmes do Cinema Novo. *Revista Contemporânea – revista de comunicação e cultura*. vol. 3, n.3, p. 125-149, 2013d.

RIBEIRO, Luiz Cezar de Queiroz et al. *Proximidade territorial e distância social: reflexões sobre o efeito do lugar a partir de um enclave urbano. A Cruzada São Sebastião no Rio de Janeiro*. 2008. Observatório das Metrópoles, Instituto de Ciência e Tecnologia, Rio de Janeiro. Disponível em: http://www.observatoriodasmetrolopes.ufrj.br/download/texto_lcqr_cruzada.pdf. Acesso em 08 nov. 2012.

SANTIAGO JÚNIOR, Francisco das Chagas Fernandes. *Imagens da Umbanda e do Candomblé: etnicidade e religião no cinema brasileiro nos anos 1970*. Tese (doutorado em História), Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2009.

VELLOSO, Mônica Pimenta. *A cultura das ruas do Rio de Janeiro (1900-1930): mediações, linguagens e espaço*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2004.

VIANY, *O processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999,

XAVIER, Ismail. *Sertão mar*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Notas

1. Embora a denominação “frescobol” seja de origem nebulosa, a memória localiza na década de 1940 a criação desse esporte tipicamente carioca, ao que tudo indica inventado nas areias de Copacabana.

2. A maioria das imagens foi obtida pelo autor através de programa de captura de frame – Power DVD e GOM – a partir de versões em DVD dos filmes analisados. As exceções são identificadas.

3. Claro que Jorge, um personagem negro, também está ali. Contudo, não poderia afirmar que ele o ocupe, já

que, pela forma como é tratado pelos outros, a sua posição parece ser a de um intruso.

4. Por uma opção analítica, decidi agrupar as sequências que se passam em Copacabana, mesmo que na narrativa elas só aconteçam mais tarde. Como se trata, de fato, de uma sequência intercalada a outras, acredito que o procedimento não venha a alterar em nada a leitura da obra. Por outro lado, facilita o processo de reflexão sobre a praia e o bairro de Copacabana.

5. Vale notar que no âmbito da estética os jovens diretores e o próprio Nelson, que se incorporaria ao Cinema Novo, buscariam uma experimentação narrativa que estava fora dos horizontes do cinema de inspiração neorealista da década de 1950, afastando-se, portanto, de *Rio, 40 graus*.

6. A parceria de Tony Rabatoni com o Cinema Novo, contudo, parou nesse filme.

7. Curiosamente, o filme recebeu em francês o título de *La plage du désir* (*A praia do desejo*), o que remete aos jogos sexuais, mas também reforça essa ideia de uma “praia qualquer”, mais abstrata.

8. Embora tal terminologia não tenha sido mobilizada pela narrativa, a referência à Barra fica clara no destino do ônibus, filmado ostensivamente. Ressalto ainda que, por conta do acesso limitado, essa não seria uma opção óbvia para duas pessoas de poucas posses que, numa solução narrativa mais convincente, iriam para a Praia do Flamengo, literalmente ao lado de onde estavam. Tais elementos permitem considerar a intencionalidade de evocar o “Sertão carioca”.

9. Curioso notar que Domingos é um dos cineastas que aparece em *Cinema Novo* (média-metragem, Joaquim P. de Andrade, 1967). Tal dado ajuda a remarcar a sua proximidade com o movimento. Por outro lado, como ele aparece no momento em que ainda realizava *Todas as mulheres*, pode-se confirmar, indiretamente, o peso que essa estreia teve na sua rejeição.

10. Narração em *over* significa que a voz do narrador ou de um personagem do filme, como nesse caso, se sobrepõe às imagens. É diferente da voz *em off*, que ocorre quando um personagem que faz parte da cena é ouvido num momento em que sua imagem não aparece no enquadramento.

11. Para evitar que a transcrição desse trecho se tornasse pesada e enfadonha, decidi me ater às falas e cenas que considero mais significativas. Como o teor das imagens se repete entre uma cena e outra, acredito que tal “edição” não traga prejuízo para a análise.

12. Movimento acelerado da câmera na horizontal.

13. O cartaz de *Rio, 40 graus* está disponível em http://www.cinemabrasileiro.net/cartazes/rio_40_graus.jpg. Acesso em: 23 maio 2016. As fotografias de divulgação de *A grande cidade* e *Os cafajestes*, bem como o cartaz de *Garota de Ipanema* estão disponíveis em <http://www.bcc.org.br/>. Acesso em: 23 maio 2016.

14. *Frame* é um dos termos utilizado para se referir a um fotograma, cada uma das “fotografias” que compõem o filme cinematográfico. *Still* é uma foto de cena estática, geralmente produzida por um fotógrafo profissional durante as filmagens. É comumente utilizada no material de divulgação, como os que podem ser vistos aqui para o caso de *Os cafajestes* e *A grande cidade*.

15. Como desenvolvi ao longo do texto, há uma obra paradigmática para o Cinema Novo, *Rio, 40 graus*, um filme plenamente inserido no movimento, *A grande cidade*, dois cuja aceitação foi problemática – *Os cafajestes* e *Garota de Ipanema* – e um rejeitado (embora continue a ser considerado parte do cinema moderno brasileiro), *Todas as mulheres do mundo*.

16. Informações disponíveis em: <http://graphicinema.blogspot.com.br/search/label/brasileiros>. Acesso em: 15 dezembro 2012.
17. FIGUEIRÔA, Alexandre. *Cinema Novo: A onda do jovem cinema e sua recepção na França*. Campinas, SP: Papyrus, 2004.
18. Marcos Valle compôs *A resposta* quando alguns bossanovistas começaram a tratar do Nordeste e da miséria em suas letras. A diferença principal aqui é que, no âmbito do Cinema Novo, não havia uma separação, já que não se percebe um “racha” no grupo: os mesmos cineastas que fazem filmes sobre sertão e favela, realizam obras “de frente pro mar”.

Expandindo olhares: fotografia e a visibilidade da luta pela moradia na Zona Portuária carioca

Por Coletivo **FotoExpandida** - Felipe Nin, Henrique Zizo, Luiza Cilente

A Rua da Misericórdia, ao contrário, com as suas hospedarias lóbregas, a miséria, a desgraça das casas velhas e a cair, os corredores befientos, é perpetuamente lamentável. Foi a primeira rua do Rio. Dela partimos todos nós, nela passaram os vice-reis malandros, os gananciosos, os escravos nus, os senhores em redes; nela vicejou a imundice, nela desabotoou a flor da influência jesuítica. Índios batidos, negros presos a ferros, domínio ignorante e bestial, o primeiro balbucio da cidade foi um grito de misericórdia, foi um estertor, um ai! (João do Rio, 2007, p. 31)

A cidade do Rio de Janeiro chega aos seus 450 anos de fundação. Caminhando pelas suas ruas, conversando com seus moradores, a cada esquina, depara-se com marcas e memórias que preenchem lugares de sentimentos e significados diversos, como é revelado no trecho da obra *A Alma Encantadora das Ruas*, de João do Rio. Escritor carioca do início do século XX, João do Rio ficou muito conhecido por crônicas que retratavam a transformação do cotidiano da cidade marcada pelo avanço da modernidade, naquele momento representada pelas reformas urbanas promovidas por Pereira Passos. A cidade que vivemos hoje, é, portanto, composta por diversas camadas de memória e significados; resultantes de um intenso processo de transformação que marcou momentos históricos e que também se afirma a todo instante.

No momento em que completa 450 anos, o Rio de Janeiro parece atravessar uma de suas mais intensas transformações. A preparação para a realização dos Jogos Olímpicos de 2016 e o projeto de “revitalização” da região portuária, chamado de *Porto Maravilha*,¹ são exemplos de intervenções urbanas que estão impactando a cidade e seus moradores e, por isso, levantando muita poeira! Ambos representam a intensificação de um processo de mercantilização e homogeneização da cidade que visa adequá-la aos interesses de grandes capitais nacionais e internacionais, seguindo o modelo de cidade global, que tem marcado a produção urbanística contemporânea pelo mundo afora e que tem como principal expoente o projeto de preparação da cidade de Barcelona para as Olimpíadas de 1992 (Muxí, 2004).

No Rio de Janeiro, a zona portuária representa uma oportunidade única de se modificar essa lógica excludente. A região, que passou por um processo de obsolescência e abandono de muitas instalações que eram utilizadas por um tipo de atividade portuária que se tornou ultrapassada (Cuenya, Novais, 2012). Em relação à região portuária, quando se observa esse processo sob uma perspectiva histórica, vê-se que seus significados extrapolam a mera especulação financeira e imobiliária. A região, batizada por Heitor dos Prazeres como “Pequena África” (Moura, 1995, p. 13) guarda a memória de importantes estruturas relacionadas à atividade econômica da escravidão (Pereira, 2007) - como o Cais do Valongo, por onde desembarcavam os negros escravizados; a Rua Camerino, onde eles eram postos para exposição, engorda e venda; além do Cemitério dos Pretos Novos, onde os corpos daqueles que não resistiam eram depositados. O testemunho histórico presente nesses lugares e as marcas dos diversos processos de transformação que sofreram ao longo do tempo demonstram uma produção de subjetividades reveladora de uma sociedade racista e segregada, que vem se afirmando desde o período escravocrata até hoje.

Outras questões atravessam este tema e ajudam a justificar a necessidade desta crítica. Entre elas, vale destacar, a importância da luta por moradia digna, para a população pobre do Rio de Janeiro. Forçados por uma dinâmica imobiliária que eleva o preço da terra nas áreas centrais, essa população é

empurrada para as margens da cidade, ficando assim, distante dos principais serviços, empregos, das melhores escolas, além das principais opções culturais e de lazer. No livro “SMH 2016: Remoções no Rio de Janeiro”, os pesquisadores Lucas Faulhaber e Lena Azevedo demonstram a dinâmica das remoções realizadas pela prefeitura nos últimos anos, através de um mapa criado a partir de informações obtidas com a Secretaria Municipal de Habitação do Rio de Janeiro. Neste, o fluxo de reassentamento de milhares de famílias das zonas centrais para suas novas moradias nos subúrbios da cidade pode ser evidenciado (Azevedo, Faulhaber, 2015).²

No Rio de Janeiro, a zona portuária representa uma oportunidade única de se modificar essa lógica excludente. A região, que passou por um processo de obsolescência e abandono de muitas instalações utilizadas por um tipo de atividade portuária que se tornou ultrapassada (Cuenya, Novais, Vainer, 2012, p.32), compõe-se atualmente por 70% de terras públicas.³ Terras que, por terem ficado tanto tempo ociosas, deveriam cumprir sua função social e serem destinadas, prioritariamente, à habitação de interesse social, conforme estabelecem os artigos 182 e 186 da Constituição Brasileira de 1988. O projeto *Porto Maravilha*⁴, no entanto, propõe justamente o contrário. Além de impedir que essas áreas inativas sejam ocupadas pela população de baixa renda, a concessionária que administra a execução do projeto de forma compartilhada com a prefeitura, tem expulsado moradores pobres da região por meio de despejos violentos, remoções forçadas e do aumento do preço dos imóveis e aluguéis, gerando um processo de *gentrificação* do entorno das áreas de intervenção. Desde 2009 foram despejadas as ocupações Zumbi dos Palmares, Casarão Azul, Machado de Assis, Quilombo das Guerreiras, Flor do Asfalto, Bairro 13, além de remoções na favela da Providência, entre outras.

A questão fundiária é, portanto, fundamental para compreender o caráter racista das políticas urbanas. Foi a própria negação ao direito à terra (Treccani, 2006) uma das estratégias do Estado para a marginalização do negro em nossa sociedade. Na atual transformação da região portuária esse processo se torna ainda mais simbólico, por tudo aquilo que a região representa. Não é por acaso que os movimentos de ocupação - citados acima - lutam para resistir à *gentrificação* e recorrem justamente à memória de líderes e movimentos da resistência negra, para denunciar o caráter racista do projeto de “revitalização” e por meio desta resistência constroem a própria memória.

Como pode ser notado, esses processos de intervenção não são aceitos passivamente pela população hoje, como também, não foram bem recebidos ao longo de toda a história. Diversas formas de manifestação intervieram estética e politicamente e, em diálogo com a cidade, produziram agenciamentos e singularidades resistentes (Guattari, Rolnik, 1986) que impactaram não somente o Rio de Janeiro, mas também a cultura de todo o país. Entre elas, destaca-se o samba e a capoeira⁵, que foram muito presentes nesta região e que tiveram grande impacto na vida cultural da cidade.

Em relação ao momento atual, não é diferente. Diante da força bruta dos tratores, alguns grupos e coletivos por meio de diversas iniciativas se mobilizaram para refletir sobre formas de intervir estética e politicamente nesses espaços e, também em solidariedade aos movimentos de luta por moradia, passaram a criar e recriar novos signos de resistência. Entre eles, se pode citar, a Roda de Capoeira do Cais do Valongo, as ações do projeto Casa Amarela na Favela da Providência, o Fórum Social Urbano (FSU) realizado no espaço Ação da Cidadania em 2009, reunindo pesquisadores e movimentos sociais; as ocupações Chiquinha Gonzaga, Mariana Crioula⁶ e Vito Giannotti⁷ que resistem na região, o evento “Cartografia Insurgentes” ocorrido durante a ocupação “Interface Pública”, em uma casa no Morro da Conceição em 2011, assim como, as reuniões do Fórum Comunitário do Porto que reuniam moradores, movimentos de ocupação urbana e ONGs.

Enquanto os impactos das intervenções urbanas afetam a população mais pobre e vulnerável, a prefeitura, os grandes meios de comunicação e setores empresariais esforçam-se para minimizar seus efeitos e vender imagens exclusivamente positivas.

Nesse contexto, com o propósito de construir outras imagens e tornar visível esse processo de constante intervenção e resistência urbana na Zona Portuária cariocas, surgiu o *Coletivo FotoExpandida*. Um grupo interdisciplinar, formado por fotógrafos, pesquisadores, arquitetos, jornalistas e produ-

tores culturais optou por trabalhar a temática da *gentrificação* da área a partir de processos alternativos de produção de imagens.

Nesse sentido, o Coletivo se aproximou dos diferentes grupos afetados pelos conflitos decorrentes desta transformação, propondo uma dinâmica de produção coletiva de imagens, discursos e narrativas. Nos encontros, foi utilizado o dispositivo da fotografia para propor uma discussão sobre a cidade e os significados desta transformação, buscando criar visualidades alternativas às imagens homogeneizantes. A fotografia, entendida como dispositivo de acordo com o conceito de Michel Foucault (1996), corresponde a um conjunto de elementos heterogêneos e é a própria “rede que se pode estabelecer entre estes elementos”. Ou seja, a fotografia é aqui entendida para além de um objeto final (fotografia impressa ou digital), mas, principalmente, por meio dos diversos processos pelos quais atravessa, seja a própria câmera fotográfica, seus circuitos de produção, circulação e exposição, discursos, formas de percepção, etc.

De acordo com Foucault, a noção de dispositivo coloca tais elementos numa relação de saber e poder, alcançando, uma “função estratégica dominante”, visto que, esses elementos se encontram em uma relação de força. A fotografia pensada como um dispositivo possibilita o entendimento de que o universo que a engloba também se encontra nessa relação de força, fazendo com que a mesma possa ter em seu uso diferentes propósitos, dependendo da forma como é produzida, como circula ou como é exposta e apropriada.

Imagens Expandidas

O Coletivo *FotoExpandida* surge em 2012 após um ciclo de oficinas de fotografia experimental realizado através do Fundo de Apoio a Pequenos Projetos (FAAP) da ONG Fase,⁸ na zona portuária do Rio de Janeiro, com o intuito de abordar o processo de *gentrificação* pelo qual a região vinha passando. O evento atraiu um grupo multidisciplinar que manteve o interesse de continuar a pesquisa sobre a região, trabalhando com métodos alternativos de fotografia. Deu-se início, então, a uma série de oficinas de produção de imagens com os moradores e pessoas de fora, onde todos percorriam as ruas da região buscando entender a dinâmica de seu cotidiano aliada à memória histórica desse território. Todo material produzido, pelos participantes das oficinas e pelos própriosicineiros, passaram a fazer parte do acervo do Coletivo, na maioria das vezes, sem identificação autoral.

Conceitualmente, o Coletivo se apropria do termo “*fotografia expandida*”, trabalhado por diferentes perspectivas pelos estudiosos da fotografia e da arte. De forma geral, esse conceito propõe pensar a fotografia contemporânea como formas de escape e rompimento com as práticas convencionais, abrindo caminhos para inúmeros experimentos que permitam à fotografia ir além de sua linguagem tradicional, àquela introduzida a partir de uma relação automática entre fotógrafo e câmera fotográfica.

Em sua tese de doutorado, Rubens Fernandes Junior (2002) consagraria o conceito de fotografia expandida. Nesse trabalho, Fernandes Junior confirma que foi Andréas Müller-Pohle, crítico, fotógrafo e editor da revista *European Photography*, quem primeiro definiu o conceito de “fotografia expandida”. Para Müller-Pohle (1985), as interferências necessárias para experimentar esse fazer fotográfico não se davam apenas no objeto fotografado, nem apenas na câmera fotográfica, mas também na própria fotografia, tanto no negativo quanto no positivo, somando-se a isto, a possibilidade de intervenção nas formas de difusão das imagens.

De acordo com Fernandes Junior, “o conceito de fotografia expandida – ou fotografia experimental, manipulada, criativa, híbrida, precária, entre outras denominações – tem ênfase no fazer fotográfico, nos processos de criação e nos procedimentos utilizados pelo artista. Para o fotógrafo que a produz, é fundamental conhecer todo o procedimento que dá luz a fotografia e, justamente por isso, não se prende as possibilidades oferecidas pelo aparelho fotográfico.” Fernandes Junior, 2002, p.23.

Para criar novas representações e visualidades a partir de um olhar sobre um território, o Coletivo *FotoExpandida* optou pelas práticas artesanais como caminho para o uso de uma linguagem fotográfica alternativa, expandida. Tais métodos podem ser entendidos como possibilidades de fugir à

programação do próprio aparelho fotográfico, como já alertava o filósofo Villém Flusser, em *A Filosofia da Caixa Preta* (1985). Flusser, crítico da imagem técnica, considerava o fazer fotográfico convencional estéril diante da escolha programada oferecida pelos aparelhos fotográficos: “O fotógrafo “escolhe”, dentre as categorias disponíveis, as que lhe parecem mais convenientes, mas essa “escolha” é limitada pelo número de categorias programadas na construção do aparelho.” De forma geral o conceito escolhido pelo Coletivo para trabalhar o termo “*fotografia expandida*”, propõe pensar a fotografia contemporânea como formas de escape e rompimento com as práticas convencionais, abrindo caminhos para inúmeros experimentos que permitam à fotografia ir além de sua linguagem tradicional. Mas essa escolha é limitada pelo número de categorias inscritas no aparelho.” (Flusser, 1985 p. 31). E foi na intenção de criar visualidades alternativas à uma temática constantemente retratada por meio de mecanismos automáticos – pois que reproduzem intencionalmente uma produção visual aliada a técnicas pasteurizadas – que o Coletivo optou por uma inflexão em relação às técnicas convencionais. Um desvio no percurso criativo através de um percurso desviante na cidade dos consensos.

O entendimento de todo processo que permite a formação das imagens, muitas vezes ignoradas pelos próprios fotógrafos, foi o caminho escolhido para escapar à reprodução dos códigos convencionais. São exemplos de técnicas alternativas: o uso de câmeras artesanais; a opção pelo “erro” no uso das câmeras tradicionais, como o desfoque e a sobre/subexposição; técnicas de revelação alternativa, dentre outras intervenções possíveis, inclusive no diálogo com demais mídias e suportes. Embora o Coletivo tenha optado pelo uso intensivo de câmeras artesanais também adotou metodologias que incorporam a prática expandida em todo o processo criativo, lançando-se em uma espécie de cartografia do cotidiano no qual a recriação estética se torna uma forma de reapropriação de um território que vive sob uma intensa disputa simbólica.

Baseando-se em concepções do psicólogo e teórico da arte alemão Rudolf Arnheim (1998) sobre o “ver”, como uma ocupação ativa, e da antropóloga Sylvia Caiuby (2010) que o considera “um fenômeno não meramente fisiológico, mas que implica operações mentais complexas, ligadas à nossa vida psíquica e cultural”, o Coletivo compreende a prática fotográfica como um exercício do olhar e uma apropriação do território. “Vemos aquilo sobre o que temos ideias, e não podemos ver aquilo para o que não temos palavras e ideias” (Becker, 2010, p.38). Se o significado molda a nossa percepção, que é elaborada por todo corpo e não simplesmente pelo pensamento consciente (Mac Dougall, 2009, p.63), o encontro e a reflexão do ato fotográfico são capazes de criar e reelaborar significados, escapando ao vício de um olhar genérico.

O pesquisador Antônio Fatorelli nos oferece uma reflexão a respeito da observação das representações visuais contemporâneas: “o pensamento que se inclina sobre a representação visual deveria preferencialmente buscar perseguir a imagem, refazer sua trajetória de vida, acompanhar a sua deriva, considerar a sua dimensão de sedução e de artefato visual, atentar para o trabalho sobre o corpo e sobre os sentidos, antes de pretender atribuir-lhe um significado de ordem geral, de matriz semiótica, psicológica ou sociológica” (Fatorelli, 2006, p.27) ou como nos diz Hélio Silva (Silva, 2009, p.176) “o olhar vê onde o andar lhe leva”. De acordo Fatorelli, “este percurso implica a valorização do contexto histórico e das singularidades que marcam a existência da imagem”, forçando o observador a levar em consideração os artefatos utilizados pelo artista, seu entorno, o campo invisível, exposto indiretamente na composição, ou seja, atentar para o que circunda todo o processo de criação, para então buscar compreender a imagem. E é justamente esse percurso do olhar que acreditamos propor com as imagens aqui expostas.

Nesse exercício de criação expandido, foram adotadas certas metodologias ligadas ao uso de técnicas artesanais como a construção de câmeras *pinhole*,⁹ a revelação feita em uma cabine-laboratório itinerante e a construção de câmeras escuras em silêncio. Outra metodologia adotada nesse exercício é a cartografia, utilizando a abordagem conceitual apontada por alguns autores como Deleuze e Guattari (1995). Para eles a cartografia é um método cujo objetivo é traçar diferentes percursos e processos, ao invés de focar em uma representação final na qual sujeito é separado do objeto. Por meio desse entendimento, a cartografia em si não é a elaboração de uma representação gráfica, mas a compreensão de

um território a partir de processo de produção de subjetividades (Guatarri, Rolnik, 1986). Nesse sentido, o Coletivo busca trabalhar com os diferentes processos de singularização existentes no contexto da habitação da região portuária carioca e caminha no intuito de traçar rotas abertas, realizar derivas no espaço urbano, traçando mapas sociais e afetivos, utilizando a fotografia como ferramenta.

Olhar e ver: representações visuais da zona portuária carioca

Logicamente, é graças à casa que um grande número de nossas lembranças estão guardadas; e quando a casa se complica um pouco, quando tem um porão e um sótão, cantos e corredores, nossas lembranças têm refúgio cada vez mais bem caracterizados. (...) Por vezes acreditamos conhecer-nos no tempo, ao passo que se conhece apenas uma série de fixações nos espaços da estabilidade do ser, de um ser que não quer passar no tempo; que no próprio passado, quando sai em busca do tempo perdido, quer “suspender” o voo do tempo. Em seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido. É essa a função do espaço. (Bachelard, Gastón, 1993 p. 27)

Algumas das imagens aqui apresentadas fazem parte do acervo do Coletivo *FotoExpandida*, produzidas entre os anos 2012 e 2015. Estas são contrapostas às imagens extraídas da revista produzida pelo consórcio *Porto Maravilha*, também nomeada *Porto Maravilha*¹⁰. Diferentes das fotos produzidas pelo Coletivo, estas foram produzidas a partir de computação gráfica, numa técnica conhecida como *render*.

A autoria das imagens do *FotoExpandida* é coletiva. O material do acervo, como comentado anteriormente, foi elaborado em oficinas com os moradores de ocupações urbanas locais, integrantes de grupos culturais e pelos integrantes do próprio Coletivo. Todas as fotos do acervo do Coletivo apresentadas foram feitas a partir da técnica *pinhole*. A escolha por imagens artesanais, característica da produção do Coletivo, é em si, a busca por uma estética alternativa, muitas vezes precária e exposta ao acaso, onde não se pode supor exatamente o produto final pois que reflete o próprio processo de produção. Estas ajudarão a traçar comparações entre as diferentes produções visuais discutidas aqui.

A partir dos dois discursos visuais que atravessam a criação das imagens aqui expostas foi inevitável criar uma polarização para traçar essa comparação. De um lado, tem-se a expressão de uma experiência concreta neste território, dos que vivem essa realidade seja cotidianamente ou apenas por um dia. De outro, o discurso publicitário de um projeto que atua no campo da idealização de um futuro prometido.

De onde atua o Coletivo, depara-se com as ocupações junto aos *Movimentos de Luta pela Moradia* com o debate sobre o direito a cidade e a luta pela reforma urbana, além de grupos ligados a arte e cultura. Por outro lado, o projeto *Porto Maravilha*, apresenta empreendimentos imobiliários, aliados a um projeto de intervenção estatal, contribuindo para um imaginário ligado ao consumo e a valorização imobiliária do território. Ambos pleiteiam em uma disputa política e simbólica pela memória da região portuária e seus significados.



Imagem 1 - Foto pinhole produzida durante os primeiros ciclos de encontros de fotografia expandida, registra as obras realizadas na esquina das ruas Sacadura Cabral e Camerino.



Imagem 2 - Imagem de divulgação do projeto Porto Maravilha que simula a nova configuração da Av. Rodrigues Alves, através da utilização de software de linguagem 3D.

Feita com uma câmera *pinhole*, a foto das obras da rua Camerino (1), que durante o século XIX concentrava grande número de armazéns de venda de negros escravizados, exhibe as intervenções realizadas em uma das principais ruas da zona central da cidade. A proximidade ao solo toma o olhar do observador. O chão de buracos, convida a um olhar rasteiro e o horizonte acena timidamente, distanciado, como que encoberto por uma névoa. Privilegia-se dessa maneira, o olhar do transeunte, o olhar vigilante a fim de evitar tropeços pelas camadas aparentes, onde o entorno é mais uma sensação circundante do que uma vista a ser apreciada. Por outro caminho, a imagem renderizada simulando a futura reforma da rua Rodrigues Alves (2), propõe a contemplação do que circunda o porto carioca. Em seu aspecto *clean*, a visão mira o horizonte, podendo-se apreciar as altas palmeiras multiplicadas infinitamente pela perspectiva. O chão, agora sem buracos, é apenas mais um elemento na composição de um cenário.



Imagem 3 - Foto pinhole da ocupação Chiquinha Gonzaga, localizada na Rua Barão de São Félix, próximo a Central do Brasil, realizada em oficina com moradores no aniversário de 7 anos da ocupação.



Imagem 4 - Imagem do anúncio do primeiro lançamento imobiliário residencial do Porto Maravilha, denominado Porto Vida, empreendimento realizado pela Odebrecht.

De frente ao porto. Um condomínio residencial visto sob a perspectiva do voo de um pássaro (4), que valoriza os benefícios de estar próximo ao mar, de ser banhado pela luz do sol que se põe. Essa imagem retrata a vista que poucos moradores atuais poderiam ter, já que se trata de um novo complexo residencial na Zona Portuária, cujo público-alvo se concentra em pessoas de poder aquisitivo mais elevado se comparado à grande maioria dos atuais residentes. Na outra fotografia, uma *pinhole* (3), tem-se retratada uma ocupação urbana em *contra-plongée*, composição que valoriza e engrandece o objeto fotografado, nesse caso, o edifício ocupado. A foto foi realizada durante uma oficina na festa de comemoração de sete anos da Ocupação Chiquinha Gonzaga. O prédio, objeto único e isolado nesta imagem, simboliza a luta por moradia desta ocupação. Vê-se retratado um espaço habitado por diferentes sujeitos que, por meio do esforço coletivo, resistem e inscrevem memórias e afetos nesse território.



Imagem 5: Retrato de uma jovem moradora da ocupação urbana Quilombo das Guerreiras, na rua Francisco Bicalho. A imagem foi produzida em 2013, durante o ato “Abraço à Quilombo” contra o despejo dos moradores.



Imagem 6: Simulação em 3D do projeto arquitetônico Trump Towers, a ser construído no mesmo terreno onde se localizava a ocupação Quilombo das Guerreiras, despejada em 2014.

As imagens que circulam pelos meios oficiais do projeto *Porto Maravilha*, apresentam um distanciamento da realidade dos que habitam a região. Imagens espetacularizadas, distantes, buscando destacar os projetos monumentais e pontos turísticos da cidade, tal qual as *Trump Towers 10* e o Cristo Redentor, brilhante na imagem reproduzida acima (6). Um “Novo Perfil em Construção”, diz a legenda da imagem exposta na nona edição da Revista *Porto Maravilha*, produzida e distribuída gratuitamente pelo consórcio responsável pela revitalização da região. A revista compõe uma espécie de catálogo imobiliário. Um perfil corporativo, pasteurizado, homogêneo, tecnológico, transparente, dotado de um “pensamento único”, um fragmento “autônomo” na cidade, uma cena com grande afinidade a outros centros econômicos do mundo, podendo mesmo ser confundido. Um paraíso à venda para grandes executivos.

Em contraposição temos o retrato da moradora da ocupação urbana Quilombo das Guerreiras (5), terreno onde supostamente serão erguidas as torres acima mencionadas. A imagem foi produzida, em 2013, numa oficina realizada durante uma atividade de resistência ao despejo. Boa parte dos participantes era formado por crianças que tentavam retratar a partir de sua perspectiva o local onde viviam. A imagem traduz a existência de uma vida totalmente ignorada tanto pelo projeto quanto pelo discurso visual do empreendimento *Trump Towers*. Cerca de dois meses após a realização do evento, a ocupação veio a ser despejada. Até hoje as torres ainda não começaram a ser construídas.



Imagem 7: Foto produzida durante oficina de pinhole com moradores da ocupação Mariana Criola. A imagem retrata a placa fixada na porta de entrada da ocupação.



Imagem 8: Render de divulgação do primeiro projeto do Porto Maravilha, o “Porto Atlantic Business Square”.

A imagem (7) consiste em uma *pinhole* feita por uma moradora da Ocupação Mariana Crioula, organizada pelo *Movimento Nacional de Luta por Moradia*, vizinha à ocupação, já despejada, Machado de Assis. A imagem mostra a placa fixada na porta de entrada da ocupação, onde se inscreve seu endereço, Gamboa, que também dá nome ao bairro onde se localiza. A imagem (8) é um *render* do primeiro empreendimento do *Porto Maravilha*, o *Porto Atlantic Business Square*, das construtoras *Odebrecht* e *Performance*. A proximidade e a distância, seja dos pontos de vista, seja dos nomes escolhidos para representação dos espaços, salientam o contraste entre realidades que se chocam, social, econômica e culturalmente.

As diferentes camadas de um cotidiano

O crítico francês, Roland Barthes afirmou que, ao longo do tempo, a fotografia deixou de fotografar o notável para então tornar notável o que ela fotografa (Barthes, 2015). A partir desse entendimento o fotógrafo passaria a ser portador de um poder, o poder de apontar para o que deveria ou não merecer nossa atenção.

Para o Coletivo *FotoExpandida*, o processo pelo qual passa atualmente a zona portuária do Rio de Janeiro merece atenção, mesmo por aqueles que não circulam por essa região. No entanto, existem muitas formas de ver, assim como muitas formas de habitar. Habitar está para além de estar abaixo de um teto, o termo habitar está ligado ao sentido de viver, à maneira de ser, de dar uso, demorar-se, o que nos aproxima do conceito de *habitus* de Bourdieu (Bourdieu, 1989). Envolve a cidade como um todo, os espaços onde nos relacionamos cotidianamente, onde forjamos nossas identidades. Falar sobre habitação é pensar a ocupação territorial da cidade. O espaço habitado é um lugar com sentido político, de construções relacionais diárias, onde se atravessam subjetividades nas camadas sobrepostas de tempo, histórias e memórias. Diante dessa multiplicidade, a proposta de criação de visualidades alternativas também deve levar em conta essa relação plural com o território.

As imagens produzidas por meio das câmeras artesanais possuem um tempo próprio, onde são necessárias longas exposições para captura da luz. Um exercício, que por si só, contradiz as normas de nossa época, onde a velocidade, o transitório, o efêmero compõe grande parte das ações. Esse tempo transparece na estética das imagens e dialogam com o modo de habitar. Os sujeitos que nelas aparecem estão quase que fisicamente parados durante o tempo de exposição, interagindo no espaço, carregando

lembranças e memórias. Ao reter o tempo em um *espaço*, ele se transforma em um *lugar*, tornando-o identitário, relacional e histórico (Augé, 1994). Para o Coletivo, a prática da fotografia funciona como uma narrativa do habitar, de sujeitos que permitem-se demorar sobre esse espaço, onde as imagens anunciam histórias e carregam memórias, evidenciando as diferentes camadas que o atravessam.

O discurso construído aí vai na contramão do discurso visual do projeto *Porto Maravilha* que apresenta uma narrativa voltada a uma promessa de futuro, onde as marcas da memória e as subjetividades são apagadas ou maquiadas. Se trata do mercado, da publicidade, visando fortalecer a requalificação da zona portuária em um centro comercial e turístico, com modelos residenciais que promovem um modo de habitar muito diferente dos atuais padrões.

Nos espaços “revitalizados” novas propostas normativas, exterior e previamente desenhadas são postas em prática. Para Mello e Vogel (1985, p.134) “O ideal do planejamento de viés racionalista seria (desejo às vezes realizado) encontrar um vazio. O discurso da razão técnica poderia preenchê-lo. E, como um *deus ex-machina*, criar os espaços, dando-lhes um destino à sua medida”. A prioridade pretendida por este projeto está longe de ser os atuais habitantes ou os trabalhadores que diariamente se deslocam abarrotados no transporte público de áreas distantes para o centro da cidade. O público, o tempo e as formas de morar que as imagens *render* almejam e comunicam é outro, o da velocidade, do imediato, do consumo, onde até a memória pode ser mercantilizada, onde espaços simbólicos são transformados em ruínas, práticas cotidianas consideradas ultrapassadas, ignorando a continuidade histórica e as camadas desse “passado” tão presente em nosso tempo.

De modo contrário a esse espaço vazio, a região portuária possui vidas, muitas das quais interrompidas, como as das famílias moradoras das ocupações removidas, que se organizavam por meio assembleias e trabalhos coletivos. Outras enfrentam processos de resistência e adequação a esse novo momento que se constrói, onde sujeitos “desconhecidos” tomam para si o poder de construção de seus antigos espaços e ditam novos valores, desenvolvendo novos lugares. O que era familiar torna-se estranho, o seguro um risco. A prática da fotografia começa a esbarrar no desconhecido, caminhando para um olhar estrangeiro dentro daquele que antes era considerado seu espaço. Tal como a interferência de um intruso no espaço interno da casa impacta na disposição com esse espaço, as mudanças no bairro interferem diretamente na sociabilidade local. As referências sofrem impactos, os códigos se modificam. A prática da fotografia ao lado da metodologia cartográfica, nos auxilia a refletir sobre essa reelaboração de códigos, sentidos e as influências na memória ao percorrer e tornar visível um mapa político e cultural da cidade. Um território que ressalta a existência de múltiplos atores constantemente ignorados pelo discurso visual do projeto de “revitalização” portuária.

Referências bibliográficas:

ARNHEIM, Rudolf. *Arte e Percepção Visual: uma psicologia da visão criadora*. São Paulo: Thomson Pioneira, 1998.

AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. São Paulo: Papi-rus, 1994.

AZEVEDO Lena; FAULBERT Lucas. *SMH 2016: Remoções no Rio de Janeiro Olímpico*, Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2015.

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: notas sobre a fotografia*. Ed. Especial, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

BECKER, Howard. *Segredos e truques da pesquisa*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Tradução Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

CUENYA, B.; NOVAIS, P.; VAINER, C. *Grandes Proyectos Urbanos, Miradas Críticas Sobre La Experiência Argentina y Brasileña*. Buenos Aires: Ed. Café de las Ciudades, 2012.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs, capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Editora 34, v.1.1995a.

FATORELLI, Antonio. Entre o analógico e o digital. In FATORELLI, Antonio e BRUNO, Fernanda (orgs.). *Limiares da Imagem: tecnologia e estética na cultura contemporânea*. Rio de Janeiro: Mauad, 2006, p.19-38.

FERNANDES JUNIOR, Rubens. *A Fotografia Expandida*. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC), São Paulo, 2002.

FOUCAULT M. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1996.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta. Ensaio para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Ed. HUCITEC, 1985.

GUATTARI, F. e ROLNIK, S. *Micropolítica: Cartografias do Desejo*. Petrópolis: Editora Vozes Ltda., 1986.

MACDOUGALL, David. Significado e Ser. In: BARBOSA, Andréa; CUNHA, Edgar Teodoro da; HIKIJI, Rose Satiko G. (orgs.). *Imagem-conhecimento: Antropologia, cinema e outros diálogos*. Campinas: Papirus, 2009, p.61-70.

MELLO, Marco Antônio da Silva & VOGEL, Arno. *Quando a rua vira casa: a apropriação de espaços públicos de uso coletivo em um centro de bairro*. Rio de Janeiro: FINEP/IBAM, 1985.

MOURA, Roberto M. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. e Inf. Cultural, Divisão de Editoração. 1995. Disponível em: http://www.saberglobal.com.br/deondeabaianavem/download/TiaCiata_e_a_Pequena_Africa_no_Rio.pdf (acesso 10 jan. 2016)

MÜLLER-POHLE, Andreas. Photography: Today/Tomorrow, *European Photography* 21, vol. 6, n. 1, January/February/March.1985.

MUXÍ, Zaida. *La arquitetura de La ciudad global*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004.

NOVAES, Sylvia Caiuby. Imagem e ciências sociais: trajetória de uma relação difícil. In: BARBOSA, A.; CUNHA, E. T.; HIKIJI, R. S. G. (orgs.) *Imagem-conhecimento: Antropologia, cinema e outros diálogos*. Campinas: Papirus, 2009, p. 35-59.

PEREIRA, J.C.M.S. *À Flor da Terra: O Cemitério dos Pretos Novos no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Ed. Garamond: IPHAN, 2007.

REIS-ALVES, Luiz Augusto dos. *O Conceito de Lugar*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, 2004. Disponível em <http://www.vitruvius.com.br/>

[revistas/read/arquitextos/08.087/225](#). (acesso em 23/04/2016)

Revista PORTO MARAVILHA, CDURP, 2002, n° 9, disponível em http://portomaravilha.com.br/conteudo/revistas/b_p_9.pdf (acesso 23/04/2016)

Hélio R. Silva, *Travesti, a Invenção do Feminino*, Rio de Janeiro, Relume-Dumará, ISER, 1993

TRECCANI, Girolamo Domenico. *Terras de quilombo: caminhos e entraves do processo de titulação*. 1. Belém: Ed. Belém, 2006.

VOGEL, A.; MELLO, M. A.; Santos, C.N.F. et al. *Quando a Rua vira Casa. A apropriação de espaços de uso coletivo em um centro de bairro*. Rio de Janeiro: IBAM/FINEP, 2º ed., 1981.

Notas

1. O projeto Porto Maravilha é uma Operação Urbana Consorciada instituída pela [Lei Municipal nº 101/2009](#), que tem como finalidade “promover a reestruturação local, por meio da ampliação, articulação e requalificação dos espaços públicos da região, visando à melhoria da qualidade de vida de seus atuais e futuros moradores e à sustentabilidade ambiental e socioeconômica da área.” Fonte: www.portomaravilha.com.br/portomaravilha (Consultado 17/03/2016)

2. Outros estudos que apontam para essa dinâmica de deslocamento são: ROLNIK, Raquel; Relatório sobre megaeventos esportivos e direito à moradia https://raquelrolnik.files.wordpress.com/2010/11/mega_eventos_portugues1.pdf (consultado em 17/03/2016) e Dossiê do Comitê Popular da Copa e Olimpíadas do Rio de Janeiro, Novembro 2016. <https://comitepopulario.files.wordpress.com/2016/03/dossiecomiterio2015.pdf> (consultado em 15/04/2016)

3. Prospecto da Operação Urbana Porto Maravilha apresentada em audiência pública na Câmara dos Vereadores da cidade do Rio de Janeiro em 11/09/2009 http://www.camara.rj.gov.br/planodiretor/pd2009/porto2009/aud_public_porto_maravilha.pdf (consultado em 17/03/2016)

4. Mesmo não sendo o objetivo deste trabalho esmiuçar os agentes que estão por trás da Operação Urbana Porto Maravilha, acreditamos ser pertinente um esclarecimento sobre o seu funcionamento. Instituída pela [Lei Municipal nº 101/2009](#), o projeto é administrado pela [Companhia de Desenvolvimento Urbano da Região do Porto do Rio de Janeiro \(CDURP\)](#), empresa de economia mista, controlada pela Prefeitura. Para atrair o interesse de investidores e conseguir financiamento para as obras de renovação urbana, foi autorizado o aumento do potencial construtivo na região, ou seja, permite-se a construção além dos limites atuais; comercializando-se este novo potencial construtivo através da venda dos Certificados de Potencial Adicional Construtivo (CEPACs). A execução das obras e a prestação de serviços são realizadas pelo consórcio *Porto Novo*, formado pelas empresas *Odebrecht Infraestrutura*, *OAS* e *Carioca Engenharia*.

5. Proibida em 1890 e perseguida como prática ilegal. Decreto nº 847, 11 de outubro 1890, Capítulo XII Dos Vadios e Capoeiras: “Art. 402. Fazer nas ruas e praças publicas exercicios de agilidade e destreza corporal conhecidos pela denominação capoeiragem; andar em correrias, com armas ou instrumentos capazes de produzir uma lesão corporal, provocando tumultos ou desordens, ameaçando pessoa certa ou incerta, ou incutindo temor de algum mal: Pena - de prisão cellular por dous a seis mezes. Paragrapho unico. É considerado circunstancia aggravante pertencer o capoeira a alguma banda ou malta. Aos chefes, ou cabeças, se imporá a pena em dobro.”. Fonte: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-847-11-outubro-1890-503086-publicacaooriginal-1-pe.html> acessado em 24 de abril 2016.

6. Organizada pelo Movimento Nacional de Luta Por Moradia (MNLN).
7. Ligada a Central de Movimentos Populares (CMP), Movimento de Luta nos Bairros, Vilas e Favelas (MLB) e Movimento dos Sem Terra (MST).
8. O projeto enviado ao FAAP foi elaborado pelas jornalista e fotógrafa Luiza Cilente e a produtora cultural Julia Botafogo.
9. Também conhecida como câmara estenopeica, a câmara pinhole (termo em inglês que significa “buraco de alfinete”) é uma máquina fotográfica sem lente, que pode ser construída de materiais simples como caixas de papel e latas de alumínio. A câmara *pinhole* simula a Câmera escura, onde a luz penetra por um pequeno orifício sendo projetada de forma invertida na parede oposta ao orifício. A imagem pode ser projetada sobre papel ou filme fotográfico e posteriormente revelada com químicos.
10. Revista PORTO MARAVILHA, CDURP, 2002, nº 9, disponível em http://portomaravilha.com.br/conteudo/revistas/b_p_9.pdf



Foto de Patricia Moreno

Personagens e Lugares do Rio

A prática estereoscópica de Guilherme Santos e o Rio de Janeiro em perspectiva tridimensional na primeira metade do século XX

Maria Isabela Mendonça dos Santos

No ano de 1905, o herdeiro de uma famosa joalheria carioca faria uma viagem para Europa que mudaria completamente sua maneira de olhar o mundo. Nascido em 1871, Guilherme Antonio dos Santos teve seu primeiro contato com vistas estereoscópicas numa exposição da *Maison Jules Richard*, em Paris e, a partir de então, fez da fotografia tridimensional o seu passatempo preferido.¹

Um verdadeiro apaixonado pela cidade, Guilherme Santos fotografou os mais variados aspectos de bairros como Copacabana, Leblon, Botafogo, Glória, Flamengo e Urca. Registrou exaustivamente o cotidiano “regenerado” da novíssima Avenida Central, os últimos momentos do finado Morro do Castelo, as partidas de futebol dos clubes cariocas e os parques como o Jardim Botânico e a Quinta da Boa Vista. Não faltaram imagens dos cartões-postais, emblemas da cidade, como o Pão de Açúcar e o Corcovado, além da Baía de Guanabara, a Lagoa Rodrigo de Freitas, entre outras maravilhas naturais.

Santos era um entusiasta da vida social carioca e estava constantemente acompanhando os mais diversos eventos que por aqui passavam. Missas, procissões, funerais, visitas de internacionais ilustres, concursos de beleza, exposições, festas populares, homenagens e até a passagem do Graf Zeppelin pelos céus da cidade. Todo tipo de acontecimento era digno de ser registrado por sua câmera estereoscópica.

A fotografia estereoscópica e seu desenvolvimento no Brasil

No glossário apresentado por Pedro Vasquez (Vasques, 2002), 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. (Vasquez, 2002, p. 56).

Surgida logo depois à descoberta da fotografia, a estereoscopia foi desenvolvida pelo físico escocês Sir David Brewster, em 1844, e comercializada a partir de 1851. 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, oferecendo uma experiência visual em que a sensação de presença, perspectiva e volume assomam dimensões aparentemente reais. Desse modo, “a estereoscopia era tudo que se poderia imaginar para acrescentar à já tão fabulosa arte da fotografia”. (Parente, 1999, p. 11).

É importante lembrar que da metade do século XIX aos dias que se seguiram à Segunda Guerra Mundial predominará a crença moderna naquilo que André Rouillé denomina de *verdadeiro fotográfico* (Rouillé, 2005) – a exatidão, a verdade e a realidade afiançada pela fotografia-documento. Tal crença, segundo Rouillé, sustenta-se no fato de que a fotografia aperfeiçoa, racionaliza e mecaniza a organização imagética da perspectiva² em conjunto com um outro acionador da exatidão e da verdade; o registro químico. Nesse sentido, o paradigma artesanal do desenho, expressão do artista e fruto da sua habilidade manual, será substituído pelo paradigma industrial da fotografia, que é a captura das

aparências de uma coisa por uma máquina. “O artista cede lugar ao operador, as artes liberais às artes mecânicas, a originalidade e a unicidade da obra à similaridade e à multiplicidade das provas.” (Rouillé, 2005, p. 64).

Nesse contexto de valorização da fotografia-documento, diversas pesquisas voltavam-se para o próprio dispositivo fotográfico a fim de melhorar seu desempenho. Numa procura constante de aprimoramento das capacidades de mimetismo do meio, tornando a imagem fotográfica cada vez mais verdadeira, cada vez mais próxima da visão real que temos do mundo. A corrida rumo à verossimilhança se desenvolve muito depressa e com intensidade, e a invenção do estereoscópio vem no bojo desta tendência. (Dubois, 2012).

Por gerarem a ilusão de tridimensionalidade, as imagens estereoscópicas constituíam para seus entusiastas, representações realistas muito convincentes. O médico americano Oliver Wendell Holmes (1809-1894) escreveu extensivamente sobre esse tipo de fotografia e defendeu em um de seus escritos: “Todas as imagens em que se trabalha adequadamente a perspectiva, a luz e a sombra têm mais ou menos o efeito de tridimensionalidade, mas, com esse instrumento, esse efeito é potenciado a ponto de produzir uma aparência de realidade que engana os sentidos com sua verdade ilusória.” (Holmes, 1859, pp. 124-281). Para Holmes, a estereografia, como ele costumava chamar, a imagem dupla produzida através do estereoscópio, devia ser o “cartão de apresentação para fazer todos os conhecimentos da humanidade”, constituindo o que ele denominou de “Biblioteca Estereográfica”. Nesta biblioteca, todos os objetos produzidos pelo homem estariam sistematicamente representados e catalogados, possibilitando aos artistas, estudiosos e artífices o acesso a todas as formas especiais que precisassem ou desejassem ver.

No final do século XIX, uma das grandes responsáveis pela popularização da estereoscopia, seria a parisiense *Maison Jules Richard*³, que em 1893 lançou no mercado o *Verascope*, um sistema padronizado que integrava câmera e visor. Com a chegada do *Verascope* o aparelho estereoscópico se tornou objeto de lazer das famílias mais abastadas, possibilitando a proliferação de fotógrafos amadores e de fotoclubes pela Europa, e também as imagens tridimensionais se fizeram presentes nas exposições de arte. (Parente, 1999).

No Brasil, a estereoscopia teve como um de seus maiores incentivadores o próprio imperador D. Pedro II que no ano de 1861 concedeu ao alemão Revert Henrique Klumb o título de “Photographo da Casa Imperial”. (Vasquez, 1999, p. 14). Atuando para a corte até 1880, Klumb seria o fotógrafo pioneiro da técnica tridimensional no país, efetuando uma ampla documentação com esse sistema entre os anos de 1855 e 1862. Em seu trabalho, Revert focaliza os principais monumentos e logradouros públicos da época, sendo o primeiro a se aventurar pelo Alto da Boa Vista e Floresta da Tijuca. 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. (Pessanha, 1991).

Outro importante pioneiro da fotografia estereoscópica no Brasil foi George Leuzinger. Em 1861, o suíço abriu uma loja na Rua do Ouvidor equipando-a “com os melhores instrumentos ingleses para fotografar paisagens, panoramas e vistas estereoscópicas” (Pessanha, 1991, p. 18). Durante quase dez anos foram editados pela Casa Leuzinger diversos álbuns com vistas do Rio de Janeiro, Niterói, Petrópolis e Teresópolis. Marc Ferrez, também se utilizou da técnica tridimensional em trabalhos que constituem até os dias de hoje o acervo iconográfico da Biblioteca Nacional. Observa-se ainda a presença de equipes de fotógrafos europeus e norte-americanos que estiveram no Brasil oitocentista documentando a paisagem e os aspectos exóticos do país em cartões estereoscópicos.⁴

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 de 1855 a 1895, e dela, o já citado Revert Klumb seria seu principal representante. A segunda fase, o autor denomina como “Figurinhas e cartões” e abrange o período de 1895 a 1915. Essa época é marcada pela volta do interesse e do entusiasmo por parte 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 Manufatura de Fumos e Cigarros, Marca Veado, a maior do ramo

no país. Colecionador, fotógrafo e visionário, ele lançou uma campanha que distribuía figurinhas com fotografias estereoscópicas pequenas (2,5 por 7 cm) nos maços de cigarros Veado e de outras marcas menores de sua indústria. No início, era o próprio Conde quem produzia as vistas estereoscópicas em suas viagens pelo Brasil e pela Europa. Mais tarde, ele passaria a encomendar trabalhos de outros fotógrafos, fazendo com que esta fase fosse considerada a mais significativa da fotografia tridimensional do país. (Parente, 1999).

A terceira e última fase denomina-se a “A era do Verascope” e vai de 1910 a 1958 abrangendo, praticamente, 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 justamente Guilherme Santos, que se dedicou intensamente à prática estereoscópica usando unicamente a câmera do sistema *Verascope* e chapas de vidro.

O Rio de Janeiro e a estereoscopia

A cidade do Rio de Janeiro por sua geografia apresentava um estimulante desafio para a atividade estereoscópica. Aproveitando-se do relevo recortado por montanhas, praias e florestas, as primeiras vistas estereoscópicas produzidas no país foram, não por acaso, aéreas tiradas dos morros da cidade. (Parente, 1999).

Na Biblioteca Nacional encontram-se imagens tiradas por Revert Henrique Klumb entre as décadas de 1850 e 1870 que destacam aspectos interessantes da sede da corte imperial. Fotografias panorâmicas 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 contempladas pelo fotógrafo. Também foram observados detalhes de cada um desses logradouros citados, como por exemplo, a famosa fonte do Mestre Valentim no Largo do Paço. Além deles, aspectos ainda bastante rurais do Rio de Janeiro imperial fazem parte do acervo de Klumb, como o registro do trabalho de escravos locais em fazendas e sítios no Alto da Boa Vista.

Os primeiros trens e estradas de ferro do país também foram tema da fotografia estereoscópica do período imperial. Observa-se em coleções 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 vistas dessas vias já expressavam os investimentos do governo imperial em promover uma imagem moderna e civilizada do país.

Com a proclamação da República, a cidade do Rio de Janeiro continuou a ser uma das principais temáticas da fotografia estereoscópica brasileira. No início do século XX, período em que os primeiros estereoscopistas amadores começaram a despontar, surgiram séries de imagens estereoscópicas de autores desconhecidos, editadas pela firma Rodrigues & Co. Seguindo os passos do Conde de Agrolongo, as estereoscopias da firma documentavam interessantes aspectos da cidade e de suas adjacências, merecendo destaque as imagens da Exposição Nacional realizada naquele mesmo ano. (Pessanha, 199). As vistas panorâmicas da agora capital federal continuavam em voga, porém, passavam a ganhar destaque também as cenas do cotidiano urbano e das novíssimas construções que garantiriam à cidade o almejado aspecto de capital moderna e civilizada.

O Rio de Janeiro do novíssimo século XX por Guilherme Santos

As primeiras décadas do século XX foram de grande importância nos rumos urbanos da cidade do Rio de Janeiro. O *status* de capital federal da novíssima república impôs à cidade intensas transformações em sua forma, a fim de moldá-la à imagem e semelhança das capitais europeias e deixar para trás o passado colonial e escravista que os becos e ruelas sem pavimentação não deixavam esquecer. Era necessário construir uma cidade que fosse de fato a capital do maior produtor de café do mundo, e para tal, algumas medidas drásticas foram realizadas já no alvorecer do século pelo polêmico prefeito Francisco Pereira Passos com seu ambicioso projeto conhecido como “Bota-abaixo”.

Nas administrações seguintes, os ideais de saneamento e embelezamento da cidade continuavam a prevalecer, culminando com a administração do prefeito Carlos Sampaio que em 1920 decretaria o desmonte do Morro do Castelo. Sob a alegação de que o morro prejudicava a ventilação da área central da cidade, Sampaio sustentou sua demolição, que deu origem 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. (Abreu, 1987). 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”. (Mauad, 1990, p. 55).

No despontar do século XX, foi também que Guilherme Santos descobriu a fotografia estereoscópica e este Rio de Janeiro culturalmente efervescente e embelezado do início do século, o cenário privilegiado para suas estereoscopias.

Como mencionado anteriormente, Guilherme Santos era comerciante, membro da alta burguesia carioca, e amigo íntimo de famosas e abastadas famílias da cidade. Formou-se bacharel em letras aos 15 anos pelo Colégio Abílio⁵. Filatelista, possuiu a mais importante coleção de selos do país. Era um apreciador das artes. Escrevia poesias, tocava piano e frequentava óperas, tendo sido sócio do extinto Theatro Lírico. Colecionador de pinturas, mantinha uma pinacoteca composta, por obras de pintores franceses que chegavam para a Casa Luiz Resende, joalheria e galeria de arte de sua família. 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. Somada a todas essas atividades estava a prática amadora da fotografia estereoscópica. (Santos, 2014).

O estilo de vida adotado por Guilherme evidenciava sua condição de classe e condizia com os aspectos de sua produção fotográfica.⁶ A escolha dos temas retratados, os locais, os objetos, as pessoas, são todos fatores que denunciam não só as origens sociais do fotógrafo, mas também a quais grupos e interesses servia o seu trabalho. Suas fotografias atuavam não só como espelho dessa classe, mas também como a representação daquilo que a mesma deveria ser, ter, consumir e vivenciar. São inúmeros os aspectos fotografados por Guilherme Santos que demonstram o quanto seu trabalho estava, não só moldado por uma bagagem sociocultural burguesa, mas também a serviço da manutenção desta cultura.

Dentre as temáticas privilegiadas por Santos, destacam-se os diversos logradouros da Zona Sul da cidade - principalmente as praias e seus banhistas; os parques e as praças como o Jardim Botânico, o Campo de Santana, a Quinta da Boa Vista e o Passeio público; a natureza exuberante de cartões-postais como o Pão de Açúcar, a Baía e Guanabara e a Floresta da Tijuca; o carnaval de rua - especialmente o Corso carnavalesco da Avenida Rio Branco; e os inúmeros eventos que tomaram conta das ruas da cidade na primeira metade do século XX. Os aspectos sociais consistiram uma preocupação evidente em seu trabalho. A cobertura desses eventos oferece algumas pistas sobre os seus interesses e objetivos fotográficos de Guilherme.

Em 1920, a cidade do Rio de Janeiro se preparou para receber o rei Alberto e a rainha Elizabeth da Bélgica. Nesse ano, “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”. (Kessel, 2001, p. 65).

Conhecido na Europa como o Rei-Herói (ou Rei-Soldado) por sua atuação direta na Primeira Guerra Mundial, Alberto foi convidado a conhecer o Brasil durante a Conferência de Versalhes pelo recém-eleito presidente da República, Epitácio Pessoa. Sua vinda ao Brasil era vista como a grande oportunidade de divulgar o país como uma nação em progresso, digna de ser incluída entre as grandes nações do mundo.

Aceito o convite, o Brasil tratou de se preparar para a visita. O Itamaraty organizou a festa de modo que os convidados estivessem cercados do conforto que exigia sua condição real. O prefeito da capital, engenheiro Carlos Sampaio (1861-1930), correu para cuidar da aparência da cidade, retocando os lugares por onde passaria o cortejo, como a Praça Mauá, a Avenida Rio Branco, as ruas da Zona Sul e as estradas do Alto da Tijuca. Faria-se de tudo para retirar da paisagem admirada pelos convidados o Rio de Janeiro das favelas, dos mendigos, das prostitutas e das crianças descalças.

Desde o começo do ano a imprensa alimentava a expectativa pela visita real. Nas vésperas do acontecimento, a ansiedade dos cariocas aumentou. Apareceram biografias do rei. O filme “O Martírio da Bélgica” entrou em cartaz no Cinema Central. Um selo comemorativo, de 100 réis, foi emitido. A Casa Colombo aproveitou-se para lançar no mercado o sapato “Rei Alberto”. Efigies, medalhas e bandeirinhas da Bélgica eram vendidas em quantidade. Nos prédios da Avenida Rio Branco, alugavam-se janelas e sacadas para os espectadores assistirem ao cortejo real. (Donadio, 2008).

A empolgação com o acontecimento pode ser percebida no acervo estereoscópico produzido por Guilherme Santos. Na coleção do Museu da Imagem e do Som (MIS-RJ) foram encontrados mais de 100 diapositivos de vidro que mencionavam no título “Reis da Bélgica”, já no acervo do Instituto Moreira Salles (IMS/RJ) encontram-se 56 imagens sobre o tema.



Imagem 1



Imagem 2

A agenda oficial da visita do Rei Alberto, planejada pelo Itamaraty, vislumbrou mostrar ao soberano os sinais de progresso e prosperidade do país. Seus primeiros dias em terras brasileiras foram preenchidos por encontros com as principais autoridades, em locais como o Palácio do Catete, e o Supremo Tribunal Federal (Imagem 1). Era preciso ainda mostrar ao monarca a riqueza de nossas artes e ciências, para tal o rei visitou o Instituto Histórico, o Museu de Belas Artes, o Jardim Botânico, o Museu Nacional e o Theatro Municipal. “Além dos sinais do “progresso” tropical, os representantes da civilização europeia deviam conhecer as belezas naturais do país.” (Donadio, 2008). Assim, foram levados ao Pão de Açúcar, ao Morro do Corcovado, às estradas do Alto da Tijuca e também às cidades de Petrópolis e Teresópolis. Foram ainda levados ao *Derby Club* para assistir a corridas de cavalos (Imagem 2).



Imagem 3



Imagem 4

Cada detalhe do evento foi perseguido com dedicação pelo fotógrafo: as ruas ornamentadas, a chegada apoteótica do casal real – que foi seguido por uma multidão, desde o cais do Porto até o Palácio Guanabara (Imagem 3) –, a iluminação especial que o Palácio Monroe ganhou especialmente para o evento (Imagem 4), a recepção do soberano por deputados e senadores no parlamento, o passeio no bondinho do Pão de Açúcar, a “Festa Infantil” na Quinta da Boa Vista. Praticamente, toda a agenda oficial da visita dos reis da Bélgica foi documentada por Santos que, no entanto, não se conteve em registrar somente o que estava nos roteiros dos organizadores.

Buscando aproveitar ao máximo o seu tempo livre na cidade, o rei Alberto ia todas as manhãs tomar banho de mar na Praia de Copacabana, no Posto 6. A notícia dos mergulhos reais se espalhou e atraiu uma multidão que passou a acompanhar à distância os banhos do rei (Donadio, 2008). Dentre os olhares de curiosos estava também o de Guilherme Santos que com sua *Verascope* capturou não só as braçadas de Alberto no mar de Copacabana – atuando como uma espécie de *paparazzo* de seu tempo – como também aqueles que, da areia e da Avenida Atlântica, observavam os exercícios de natação de sua majestade.

Mais de dez anos depois, já durante o governo Vargas, Santos cobriu a visita de outro monarca europeu, o Príncipe de Gales, Eduardo VIII. Em companhia de seu irmão George, o futuro herdeiro do trono inglês veio ao Brasil durante uma incursão pela América do Sul. A visita dos nobres britânicos era vista como uma grande oportunidade para o governo provisório estreitar as relações diplomáticas com uma das maiores potências econômicas do mundo. Mais uma vez, a imprensa ilustrada se ocupou de alimentar as expectativas da população com o acontecimento, como pode ser constatado no trecho a seguir, retirado da *Revista da Semana*.

A visita de S.S.A.A. o Príncipe de Galles e o Príncipe Jorge Eduardo, ao Brasil, tem uma inexcusável importância que nunca será demasiado repetir. O Brasil e a Inglaterra, ligados por tradicionais laços de uma cordialidade crescente e cada vez mais aproximados pelo intercâmbio commercial, pelo intercâmbio científico, pelo contato constante de seus povos, bem precisavam desta oportunidade gratíssima em que, estamos certos, se demonstrará positivamente o quanto ainda podem ser intensificadas as relações anglo-brasileiras. De S.A. o Príncipe de Galles irá depender, um dia, a diretriz politico-economica do grande Imperio Britannico (...) O Chefe do Governo Provisorio, que tem nos hombros, por força do movimento libertador que o elevou à suprema direção da Republica, a responsabilidade de representar a nova mentalidade brasileira, terá repetido a S.S. AA. o que o Brasil quer dizer: “Sêde bemvidos à intimidade des nossos corações”. (*Revista da Semana*, março de 1931).



Imagem 5



Imagem 6

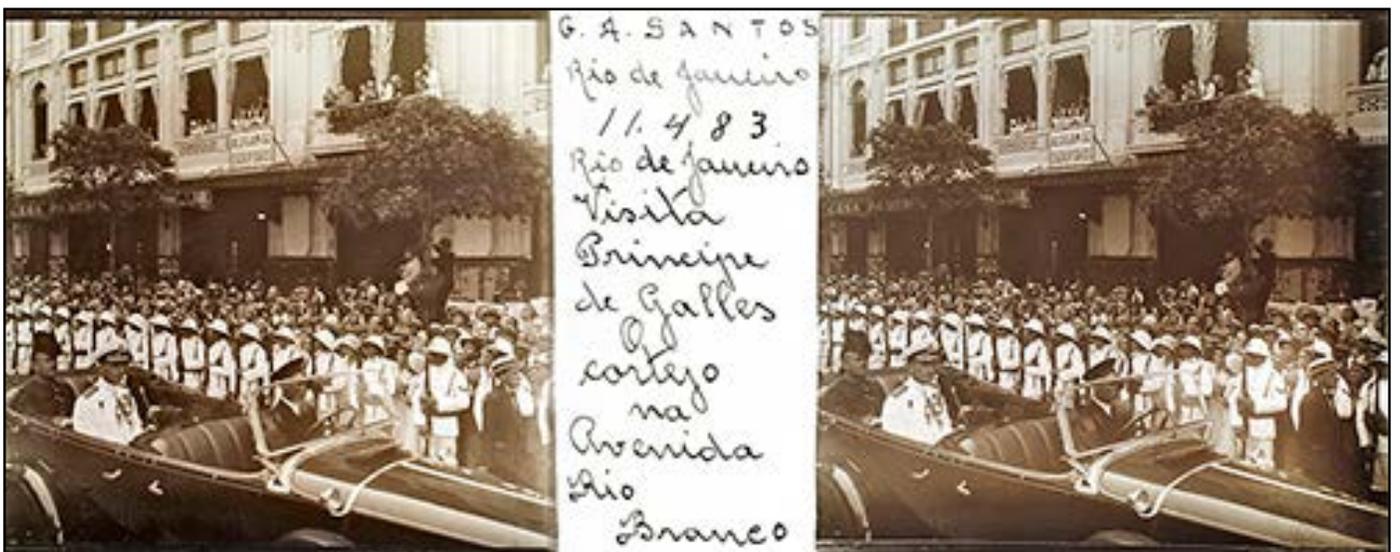


Imagem 7

A cobertura estereoscópica de Santos sobre esse evento foi, quantitativamente, inferior à produzida dez anos antes com os reis da Bélgica, cerca de 30 imagens referentes à visita do príncipe de Gales estão no acervo do MIS-RJ e 40 no IMS/RJ. Apesar da diferença no número de imagens, pode-se dizer que o esmero do fotógrafo durante os dois eventos foi bastante semelhante. Santos buscou capturar todos os “episódios” da visita dos irmãos britânicos – da recepção pelo próprio presidente Getúlio Vargas no cais do porto (Imagem 5) aos traslados em carro aberto, os cortejos militares com os “Dragões da Independência” (Imagens 6 e 7) e os encontros oficiais com embaixadores e ministros.

Ressalta-se, no entanto, que ambas coberturas fotográficas foram produzidas por um fotógrafo amador, que jamais fora contratado por nenhum órgão específico. Em suas fotografias Santos procurava o registro extraoficial, buscava ocupar os mesmos espaços da curiosa multidão que acompanhava os eventos e nem sempre sua câmera chegava aos locais ideais para tirar o que se pode chamar de uma “boa” fotografia. Às vezes conseguia se utilizar de sua influência para entrar em locais restritos, mas dificilmente os encontros a portas fechadas estavam ao alcance de sua *Verascope*. Porém tudo o que acontecia aos olhos do público parecia digno de ser capturado por sua lente estereoscópica.



Imagem 8

Todo acontecimento que atraía multidões atraía também o olhar do fotógrafo. Foi o caso do Concurso Internacional de Beleza, o famoso “Miss Universo”, que ocorreu em terras cariocas no ano de 1930. Apesar de serem poucas as imagens do evento em que Santos consegue capturar de perto as misses, é interessante perceber que ele também se interessava em eternizar aqueles que as acompanhavam de longe. A espera pelas beldades que chegavam de navio levou um enorme contingente de curiosos ao cais do porto, e lá estava Guilherme com sua câmera. Do mesmo modo, ele esteve na praia de Botafogo, fotografando as famílias que de seus automóveis observavam a passagem das misses, e também na Avenida Rio Branco onde uma multidão se aglomerou para ver as beldades (Imagem 8).

E não foi somente aos eventos internacionais que Guilherme Santos dedicou seu tempo de lazer. No ano de 1924 foi intensa a dedicação do fotógrafo ao Jubileu Sacerdotal do Cardeal Arcoverde, para registro do evento Santos utilizou 120 chapas de negativos de vidro. Na coleção do MIS esse número cresce para 433 imagens reveladas. No IMS/RJ são aproximadamente 180 positivos.

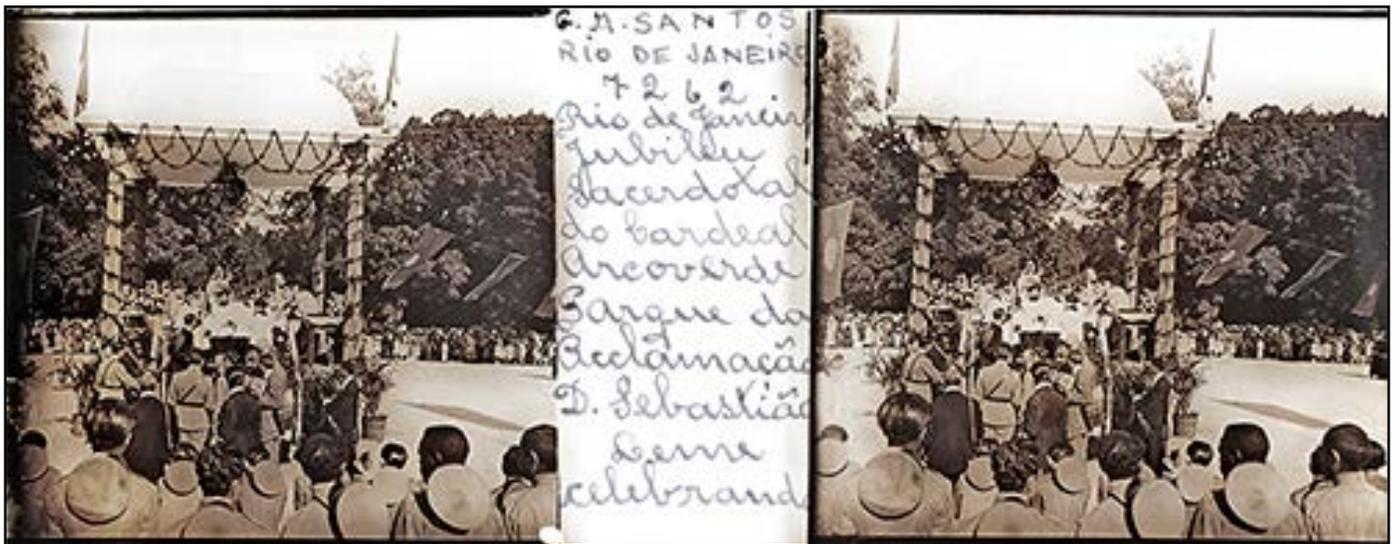


Imagem 9



Imagem 10

Festas e celebrações de vários dias foram feitas para comemorar os 50 anos de ordenação sacerdotal do Cardeal Arcoverde. Apesar do elevado número de imagens capturadas por Santos, estas se concentraram basicamente na missa solene realizada no Campo de Santana no dia 3 de maio daquele ano. São inúmeras as fotografias tomadas da “Paschoa dos militares” que em um primeiro momento parecem idênticas, mas se diferenciam umas das outras por pequenos detalhes (Imagens 9 e 10). Além desta celebração, ganhou destaque na série a “Comunhão da Liga Católica”, outra missa campal realizada no dia seguinte à missa dos militares. Em número bem reduzido aparecem imagens de procissões nas proximidades da antiga Catedral da Sé da cidade.



Imagem 11

Os eventos da Igreja Católica, não obstante, eram alvos constantes do *hobby* de Guilherme Santos. Além de missas em ação de graças, o fotógrafo dedicou-se ao registro de outras incontáveis celebrações, principalmente aquelas solenidades que envolviam o Arcebispo Dom Leme e que eram realizadas ao ar livre. Destas, sem dúvidas a mais importante foi a inauguração, pelo presidente Getúlio Vargas, do Cristo Redentor, em 12 de outubro de 1931 (Imagem 11).

A década de 1920, conturbada política e socialmente, como já observado anteriormente, foi emblemática para a capital federal, especialmente em razão da Exposição Internacional do Centenário da Independência - realizado no Rio de Janeiro, em 1922 -, principal pretexto para a definitiva demolição do Morro do Castelo. Não foi à toa que este trabalho, de todos os eventos registrados pelo fotógrafo, se consagrou como o de maior importância na fotografia estereoscópica de Guilherme Santos.

Em 2.500 metros de extensão ornamentada por uma abertura monumental situada na Avenida Rio Branco, a Exposição Internacional de 1922 era a materialização de um projeto de governo e de nação. Nesse sentido, consistiu-se em uma agenda por novos parâmetros de desenvolvimento e de elaboração da identidade nacional 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 questionavam a ordem republicana. (O’Donnell, 2013, p. 110). 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. (Kessel, 2001)

Entretanto, para além dos objetivos de afirmar uma imagem de Brasil nacionalmente, a exposição de 1922 tinha o intuito de projetar o país no cenário internacional como uma nação moderna e civilizada. Ao trazer 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:

A Exposição não teria somente o caráter de uma vitrine dupla, onde os visitantes do exterior conheceriam a riqueza e as potencialidades do 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. (Kessel, 2001, p. 74).



Imagem 12



Imagem 13



Imagem 14

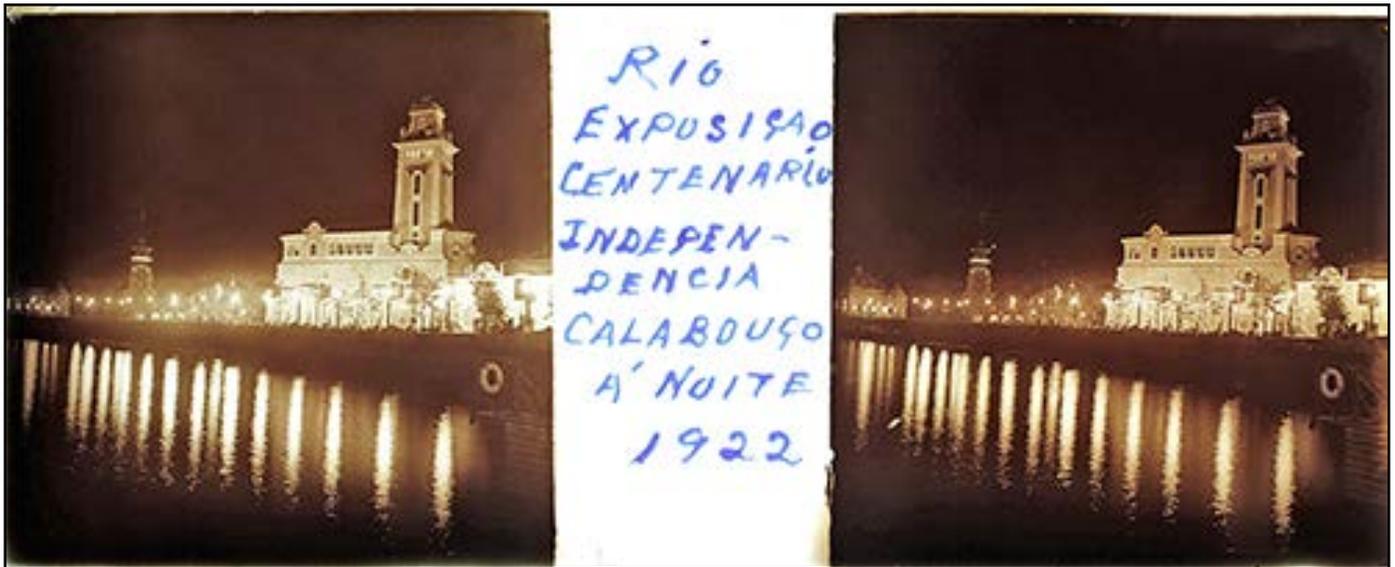


Imagem 15



Imagem 16

À famosa exposição de 1922, Guilherme Santos dedicou cerca de 500 chapas de negativos de vidro. A série de 250 imagens positivas do MIS-RJ contempla diversos aspectos dos “deslumbrantes monumentos arquitetônicos” da mostra, desde sua construção até o momento da inauguração. O parque de diversões, os pavilhões dos países (Imagem 12) – França, Inglaterra, Argentina, Bélgica, Tchecoslováquia, Japão, Itália, Estados Unidos e México –, os pavilhões de estatística, caça e pesca, estados, pequenas indústrias, grandes indústrias, da agricultura, da aviação e da cervejaria Brahma. Os palácios das festas (Imagens 13 e 14) e do Calabouço (Imagem 15 e 16) e o Chalé “Leite Moça”. Aspectos externos e internos das construções, tomadas noturnas que valorizavam a iluminação dos navios atracados próximo ao local da exposição e dos próprios pavilhões e vistas panorâmicas tomadas do que ainda restava do Morro do Castelo.



Imagem 17

Santos dedicou-se também à cobertura fotográfica dos vários acontecimentos em torno do evento principal, como a chegada das comitivas internacionais, as paradas militares de inauguração e encerramento e a recepção de Sacadura Cabral e Gago Coutinho pelo presidente Epitácio Pessoa em 17 de junho de 1922⁷ (Imagem 17). Ao lado do presidente da República, o prefeito Carlos Sampaio também aparece em algumas imagens, inaugurando pavilhões ou recebendo comitivas estrangeiras.

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” (Neves, 1986, p. 51) era a concepção dominante entre as principais figuras políticas do país. A necessidade de melhoramentos na cidade que seria palco de uma exposição universal era praticamente consenso, uma vez que o olhar do mundo inteiro estaria voltado para a Capital Federal. Foi esse evento que afiançou, portanto, o arrasamento definitivo do Morro do Castelo.

Para o então prefeito Carlos Sampaio, a modernidade do país dependia do arrasamento do Morro do Castelo. E modernidade, naquele momento, significava deixar de ser sinônimo de natureza pródiga e exuberante; de riqueza natural. Ser moderno significava submeter essa natureza à ordem do trabalho e da cultura. (Silva, 2003, p. 54). Não obstante, a Exposição Universal de 1922 alavancava a ideia de que o produto do trabalho garantiria a riqueza e o progresso das nações, para que o olhar sobre o país deixasse de ser feito exclusivamente sob a ótica da exuberância e do exotismo natural. A ideia era demonstrar “beleza, cultura e progresso”. Além da demolição do Morro do Castelo, o legado da Exposição foi a inauguração do Museu Histórico Nacional, o aterro da praia de Santa Luzia e a construção de um novo centro para a cidade, o que mais tarde viria a ser a Cinelândia.

Ainda que tenha se declarado contrário ao arrasamento do Castelo⁸ – que fez questão de documentar durante seus últimos momentos –, a quantidade de imagens produzidas sobre a Exposição do Centenário da Independência mostra que Guilherme Santos era também um entusiasta da modernidade e do embelezamento da cidade. Mais do que isso, o registro fotográfico dos acontecimentos da cidade

denota sua preocupação em projetar a imagem do Brasil – e mais especificamente da cidade do Rio de Janeiro – no exterior.

Documentar acontecimentos envolvendo personalidades, principalmente internacionais, parece ter sido uma missão importante para o fotógrafo. Mas, além do registro de todas essas visitas e eventos grandiosos, Santos fazia questão de presentear os ilustres convidados com suas próprias fotografias. Assim o fez com os reis da Bélgica em 1920, com o Príncipe de Gales em 1931 e com o presidente de Portugal, Antônio José de Almeida em 1922. (Santos, 2014).

Foram muitos os eventos clicados por Guilherme Santos e seria impossível evocar todos eles. “Festa de 7 de setembro, Presidente Dutra e do Uruguay”, “O Dia de Caxias Presidente Bernardes”, “Visita do Presidente Justo”, “Retorno de Café Filho”, “Chegada de Assis Brasil”, “Exposição Canina”, “Exposição de Automóveis”, “Feira de Amostras”, “Festa da Sombrinha”, “Missa de Ação de Graças Avião Argos”. Estes são só alguns dos títulos encontrados em suas coleções e que podem mostrar a dimensão da obsessão de Santos com qualquer “burburinho” que houvesse na “cidade maravilhosa”.

Entretanto, os exemplos abordados revelam a importância que o fotógrafo atribuía não só às formalidades e tradições, mas também à aprovação internacional em relação ao nosso “processo civilizatório”. Receber bem os visitantes estrangeiros e ao mesmo tempo mostrar-lhes o quanto éramos civilizados e aptos a organizar os mais complexos eventos parece ter sido uma questão *sine qua non* de sua fotografia. Porém, mais do que isso, as estereoscopias de Santos revelam que os grandes eventos foram, desde o início do período republicano, desejados pelas diferentes administrações como uma forma de projetar internacionalmente uma imagem de sucesso e desenvolvimento para o país.

Por um lado, a cobertura dos eventos oficiais, religiosos e internacionais denota a importância concedida por Guilherme Santos aos rituais e tradições, mas por outro, projeta a cidade fotograficamente em sintonia com os valores de sua classe social, a alta burguesia carioca, ao alinhar o Rio de Janeiro aos parâmetros da cultura ocidental. Embora, o fotógrafo não fosse um simpatizante do regime republicano e nem mesmo um católico praticante⁹, participar e registrar esses momentos representava para ele 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.

Fontes consultadas

Revista da Semana, 28 de março de 1931.

Revista *Fon Fon*, 10 de maio de 1924.

Lília Maria Maya Monteiro. Depoimento ao Museu da Imagem do Som do Rio de Janeiro. 22 janeiro de 1988. CD 748

Coleção Guilherme Santos, Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro, Imagens 1-17

Coleção Guilherme Santos, Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, Imagem 18

Referências Bibliográficas:

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

- BANDEIRA, Manuel; ANDRADE e Carlos Drummond de. *Rio de Janeiro em prosa e verso*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1965.
- BENCHIMOL, Jaime Larry. *Pereira Passos, um Haussman Tropical*. Rio de Janeiro: Biblioteca Carioca, 1992.
- BOURDIEU, Pierre. Gosto de classe e estilo de vida. In: ORTIZ, Renato. *Pierre Bourdieu*. São Paulo: Ática, 1983, p. 82-121.
- DONADIO, Paulo. Tem rei no mar *Revista de História*, Rio de Janeiro, Edição nº 34 - julho de 2008. Disponível em: <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/artigos/tem-rei-no-mar>. Acesso em 10 jul. 2015.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 2012.
- DO RIO, João. *A alma encantadora das ruas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- HOLMES, Oliver Wendell. O Estereoscópio e o Estereógrafo. In: TRACHTENBERG, Alan. (org.). *Ensaaios sobre fotografia: De Niépce a Krauss*. Lisboa: Orfeu Negro, 2013, p.124-281.
- 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.
- 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.
- 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.
- PARENTE, José Inácio. *A Estereoscopia no Brasil*. Rio de Janeiro: Sextante, 1999.
- PESSANHA, Maria Edith de Araújo. *A Estereoscopia: o Mundo em Terceira Dimensão*. Rio de Janeiro, 1991.
- ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.
- SANTOS, Maria Isabela Mendonça dos. *Cenas cariocas: O Rio de Janeiro através das estereoscopias*

de Guilherme dos Santos (1910-1957). Dissertação (Mestrado em História). PPGH-UFF, Niterói, 2014.

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.

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

Notas

1. Atualmente, as fotoestereoscopias de Guilherme Santos podem ser encontradas no Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro – que possui mais de 28.000 imagens do fotógrafo, entre negativos, diapositivos e ampliações – e no Instituto Moreira Salles (RJ). Apesar de sua coleção contar com fotografias de diversas cidades do Brasil, foi ao Rio de Janeiro que Santos dedicou a maior parte de sua produção. Só no Museu da Imagem e do Som são mais de 9.000 os negativos produzidos na Cidade Maravilhosa entre os anos de 1909 a 1957.
2. Segundo André Rouillé a perspectiva é uma organização imposta ao Ocidente a partir do século XV e trata-se de uma organização fictícia, imaginária, reputada por imitar a percepção.
3. Jules Richard foi um industrial francês construtor de aparelhos fotográficos estereoscópicos e de outros instrumentos científicos.
4. Segundo Maria Edith Pessanha, data deste período, uma série de estereoscopias denominada “Índios do Brasil” que registrou os costumes da tribo Cayenganga.
5. 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*.
6. Segundo Bourdieu (1983), 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 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.
7. 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.
8. Segundo depoimento de Lília Maria Maya Monteiro concedido ao Museu da Imagem do Som do Rio de Janeiro em janeiro de 1988. CD 748
9. Segundo depoimento de Lília Maria Maya Monteiro, o avô Guilherme Santos se dizia monarquista. Também de acordo com a neta do fotógrafo, ele não era católico praticante, mas fez questão de ter todos os seus filhos e netos educados em colégios católicos.

Olhar a rua: Cotidiano, fotografia e preservação do Centro do Rio nos anos 1980

Flávia Brito do Nascimento

As imagens do que se preserva, a visualidade do que permanece

Em dezembro de 1987, a Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, por meio da Rio Arte/Corredor Cultural, lançou uma série de cartões-postais do Centro do Rio. Os postais ficaram prontos no final do ano e foram distribuídos gratuitamente entre comerciantes do Centro e tornaram-se souvenirs natalinos muito disputados.¹

O que se espera de postais da área urbana mais precípua do Rio de Janeiro? Os ícones turísticos e as belezas naturais da “Cidade Maravilhosa” não eram evidentes nesta região, onde sistematicamente morros eram cortados e praias aterradas. Talvez, fosse interessante retratar em postais o centro de poder da antiga capital, como o monumental conjunto urbano da Praça XV ou as edificações da era republicana da gestão de Pereira Passos, no começo do século XX, na Cinelândia. Ou, quem sabe, as edificações da Praça da República, representativas do poder durante o período do Império, como o Senado da Câmara e o Campo de Santana. (Sisson, 2008).

Contudo, no final da década de 1980, os testemunhos materiais da passagem do tempo no espaço urbano do Rio eram fragmentados, sobrepostos em muitas camadas, um perfil quase didático das escalas urbanas propostas por Bernard Lepetit (2001). Transformações recentes haviam alterado ou apagado muitos dos exemplares arquitetônicos mais individualizados do tecido urbano do Centro. Após a mudança da capital para Brasília, a cidade se reconstruiu na dura negociação das permanências dos símbolos do passado. O denso momento político do Rio de Janeiro no período entre 1960 e 1975 colocou em crise o espaço urbano e suas representações de poder. A mudança de status da Cidade Capital para Estado da Guanabara e depois cidade do Rio de Janeiro com a fusão, matizou a referência de centralidade do seu próprio Centro. No correr das mudanças político-administrativas, os símbolos dos momentos políticos anteriores não foram poupados de sofrerem alterações (Motta, 2000).

A noção de perda consubstanciava-se diante das mudanças evidentes na paisagem urbana e no modo de vida da população. O samba “Rio Antigo”, de 1978, de Nonato Buzar e Chico Anísio cantava a cidade do passado:

Quero um bate-papo na esquina

Eu quero o Rio antigo com crianças na calçada

Brincando sem perigo, sem metrô e sem frescão

O ontem no amanhã (...)

O Rio aceso em lampiões

E violões que quem não viu

Não pode entender

O que é paz e amor. (Nonato Buzar e Chico Anísio, 1978)

O desafio lançado na música era viver a “nova era” após ter vivido o Rio de Janeiro de um certo passado idílico, do qual se era nostálgico, expressando um senso comum de percepção do esvaziamento político e econômico da cidade. (Motta, 2001, p.18). Com efeito, as práticas sociais e a cidade alteravam-se a olhos vistos, inclusive em seu centro histórico, atingindo edificações muito emblemáticas. No

final dos anos 1970, o edifício do Arco do Telles, na Praça XV, ganhou uma adição de edifícios comerciais de mais dez pavimentos, comprometendo seriamente a sua fruição. Da mesma forma, no terreno do Convento do Carmo ergueu-se uma torre espelhada de vidro fumê, com mais de 40 pavimentos, inaugurada no final dos anos 1970, transformando um dos conjuntos urbanos mais significativos do século XIX que anteriormente havia sediado a Família Imperial (Reis Filho, 1994). A Avenida Rio Branco, do início do século XX, tão pouco ficou imune. A autorização de demolição de vários edifícios remanescentes do período de Pereira Passos, como o Jóquei e o *Derby* Clube, numa histórica polêmica do patrimônio nacional, consolidou a sua verticalização. (Pessoa, 1999). A demolição do Palácio Monroe, em 1976, foi o marco mais traumático das transformações, simbolizando a era de mudanças no centro histórico carioca. Do conjunto monumental eclético que remanesceu do período de Pereira Passos, cerca de 70 edifícios, restaram basicamente, as edificações públicas, como a Biblioteca Nacional, o Teatro Municipal e o Museu Nacional de Belas Artes, não mais que dez obras arquitetônicas.

Portanto, retratar em postais o Centro do Rio de Janeiro e suas permanências históricas era um desafio. Poderia se esperar que as fotos oficiais da Prefeitura do Rio dos anos 1980 trouxessem em seus cartões os edifícios de caráter excepcional da região central, como os remanescentes da Cinelândia, uma vez que a tradição do patrimônio histórico e artístico nacional era a da monumentalidade arquitetônica.² Mas não foi o caso. As imagens da série de cartões-postais editadas no âmbito do Projeto Corredor Cultural eram principalmente da cidade do cotidiano, da vida na rua, dos sobrados de arquitetura eclética, das moradias, da cidade que permanecia ocupada e viva em meio a repartições públicas e arranha-céus. Quando os edifícios monumentais são retratados nos postais, como o Teatro Municipal, por exemplo, o que se nota são fragmentos em que as contradições e transformações são expostas.



Fig. 1: Cartão-postal da série “Olho na Rua”, Rua da Lapa. Foto: Zeca Linhares, 1986.

As fotografias eram parte importante do projeto de preservação para o Centro do Rio, que se estruturou de modo inovador, em meio às transformações. O projeto Corredor Cultural institucionali-

zou-se no final dos anos 1970 para proteção legal e consequente preservação pelo município de mais de 1500 imóveis no Centro. O conjunto era composto mormente por edifícios de feições ecléticas (embora muito fossem originários do período colonial), até o momento desconsiderados pela historiografia da arquitetura no Brasil.

A fotografia terá lugar de destaque dentre as ações do programa de preservação. Registrar a arquitetura e, indo muito além, as formas, a ocupação do Centro, sua gente, as vitrines, os trabalhadores, a paisagem e os interiores seria uma forma de compartilhar significados públicos da cidade que se buscava valorizar. Uma cidade que necessitava de interpretação para ser valorizada, em face do desprezo vigente. Para o arquiteto Ítalo Campofiorito, no texto do encarte dos postais “Olho na Rua” com fotos do projeto, era preciso:

(...) mergulhar na realidade profunda das ruas e, ao emergir, recorrer a metáforas literárias, em vez de conceitos lógico-analíticos, para intuir e compreender. No velho tecido urbano redescoberto, as melhores pistas são atípicas e a regra são as exceções. E como, enquanto isso, o tempo flui na cidade, incessantemente, é como se após a longa navegação modernista e planejatória, ao chegar à rua da Alfândega ou à *Praça XV*, se ouvisse o grito da redescoberta: Vida à vista! (Campofiorito, 1987, grifos meus)



Fig. 2: Rua da Lapa. Foto: Zeca Linhares, 1985.

A “vida à vista” foi captada pelas lentes de Zeca Linhares, fotógrafo oficial do projeto. As moças que faziam as unhas na calçada enquanto tomavam cerveja com o amigo na Rua Luís de Camões, foram flagradas junto à placa que, no canto da imagem, dizia “Rua de Pedestres”, como que autorizando a prática. O edifício do século XIX que hoje abriga o Centro de Arte Hélio Oiticica, que com seu belo embasamento em cantaria de pedras, emoldurava o salão a céu aberto. O sobrado é importante como afirmação da antiguidade do local, assim como a calçada em grandes lajotas de pedras, onde se vive a cidade. Pouco se vê da edificação, que está íntegra, porém suja, com restos de anúncios colados e vidros quebrados. Talvez, àquelas pessoas, pouco importasse o seu estado de conservação.



Fig. 3: Cartão-postal da série “Olho na Rua”, Rua Luís de Camões. Foto: Zeca Linhares, 1985.

O contato de Zeca Linhares com o patrimônio do Rio de Janeiro teve início nos anos 1980, no seu retorno ao Brasil após a Anistia, depois de ter passado a década de 1970 no exílio em Paris, onde se tornou fotógrafo. No reencontro com o Rio de Janeiro, deu prosseguimento à sua carreira e a primeira exposição foi uma homenagem ao cineasta francês Jacques Tatit, o bem-humorado crítico da modernidade, referência para o trabalho de Linhares. No Rio de Janeiro, do início da década de 1980, Zeca encontraria ambiente de intenso debate e atividade entre os fotógrafos e esses anos seriam especiais para a profissão do fotógrafo no Brasil ³. A organização e conscientização dos fotógrafos na busca por profissionalização e reconhecimento da atividade os levará a muitas ações. A estruturação pela Funarte de uma política nacional de fotografia, a organização de agências independentes de fotógrafos e a criação de sindicatos e associações de classe serão ações fundamentais de reconhecimento e profissionalização. Como mostraram Mauad, Louzada e Souza Júnior, os inúmeros encontros profissionais e reflexões sobre a atuação do fotógrafo na década de 1980 serão campo fértil para a “mobilização do público para novas visualidades». (Mauad, Louzada e Souza Júnior, 2014 p. 186, p.208).

As fotos com os temas da cidade e da arquitetura renderam a Zeca Linhares o convite para trabalhar como fotógrafo oficial da Prefeitura. As aproximações familiares e políticas com o governador Leonel Brizola, eleito em 1982, mostra a medida de seus comprometimentos sociais com o país em transição política. As fotos do projeto reunidas nos jogos de postais mostravam o cotidiano da cidade excludente, desigual, porém histórica. As imagens são uma construção de visualidade para o Rio, cujas rugosidades da passagem do tempo certamente acumularam-se de maneira desigual, para usar o conceito de Milton Santos (1990). A visibilidade que as fotos propõem traz uma massa edificada de caráter histórico ocupada pelos habitantes do tempo presente. Passado e presente articulam-se no mesmo espaço que está salvaguardado como política de preservação às gerações futuras.

A fotografia e os fotógrafos foram recurso e atores fundamentais na construção narrativa do patrimônio histórico nacional, como já mostrou Eduardo Costa (2015). No caso da experiência municipal de preservação do Rio de Janeiro, a fotografia será parte da intensa troca de ideias e debates sobre o patrimônio nos anos 1980, construindo uma visualidade para o que se argumentava como característica e singularidade da sobreposição de tempos históricos, dos modos de vida, da arquitetura e da cultura urbana na região central da cidade.

O fotógrafo Zeca Linhares foi contratado como funcionário do quadro efetivo da Prefeitura do Rio para o projeto Corredor Cultural e, ao longo da década de 1980, suas imagens ajudaram a construir a noção de patrimônio cultural do Centro. A série de postais editados em 1987 foi organizada sob a forma de pequenos encartes que agrupavam de 10 a 12 imagens, conforme os temas. As imagens foram selecionadas da produção de Zeca Linhares ao longo da década de 1980. “Olho na Rua”, “Olho na Arquitetura”, “Olho na Paisagem” e “Olho na Cor” eram os títulos dos encartes, que traziam, cada um, breves textos de arquitetos e intelectuais envolvidos com o projeto, como Ítalo Campofiorito, Rachel Jardim, Augusto Ivan de Freitas e Maria Helena McLaren.

A retórica da perda, para usar a expressão de José Reginaldo Gonçalves (2002), também mobilizou ações de preservação na cidade do Rio de Janeiro no final dos anos 1970 e início dos anos 1980. Mas de outra maneira. Não se pranteava o que já estava perdido. O olhar agora seria direcionado para o que ainda resistia como parte da poética da cidade, da arquitetura e das pessoas. O projeto do Corredor Cultural, teve por princípio a preservação do ambiente urbano da área central da cidade, valorizando os aspectos mais cotidianos dos espaços edificados.

Por razões variadas, apesar das muitas demolições, a arquitetura civil da virada do século XIX para o XX, sobretudo os sobrados de fachadas ecléticas na região da Praça XV e na SAARA (Sociedade de Amigos das Adjacências da Rua da Alfândega), que serviram ao uso combinado de comércio e residência, ainda se mantinham. É o olhar sensível a tais edificações que aparece nas fotos de Zeca Linhares e que foi publicizado na série de cartões-postais.



Fig. 4: Av. Passos, 36 a 44. Cartão-postal da série “Olho na Arquitetura”. Foto: Zeca Linhares, 1987.

Morar e trabalhar: a arquitetura da área central do Rio de Janeiro

A atual área central do Rio de Janeiro corresponde à ocupação mais antiga da cidade. O seu primeiro núcleo foi na Praia Vermelha, assentando-se pouco depois no Morro do Castelo, expandindo-se posteriormente para a várzea e ocupando, a partir da Rua Direta, a área mais seca entre os quatro morros da região (Castelo, Santo Antônio, Conceição e São Bento). A cidade cresceu com ruas paralelas e perpendiculares à Direta, atual Primeiro de Março, que segue a linha da beira-mar. Uma quadrícula conceitual, mais ou menos regular, uma forma de assentamento urbano frequente em cidades da América Portuguesa, em que a regularidade formal se expressava na repetição de elementos construtivos

das edificações e na conformação das ruas e praças. Os ordenamentos da Coroa Portuguesa regiam a altura dos edifícios e relação das fachadas na sua composição de cheios e vazios. As ruas configuravam-se a partir das proporções e limites das casas.⁴

Nesta malha urbana, os lotes tinham feições retangulares, geralmente muito profundos e estreitos na fachada voltada para a rua. A forma do lote foi importante na organização das casas, que ocupavam o limite frontal e lateral do terreno, formando uma construção única no alinhamento da rua. No Rio de Janeiro, até o século XIX, as casas eram principalmente térreas, embora já existissem muitos sobrados no XVIII, sobretudo na Rua Direita e arredores, local de concentração de casas comerciais e moradia dos principais homens de negócios. (Santos, 2005).

De acordo com Ana Lucia Santos (2005), a grande massa construída da cidade do Rio de Janeiro no período colonial era composta de casas para aluguel, propriedades dos homens de negócios, que tinham um investimento seguro no mercado imobiliário e ainda garantia a diversificação de sua renda. As casas e sobrados abrigavam funções residenciais, mistas (comércio e moradia) e, mais raramente, somente comerciais. Com o crescimento da cidade no final do século XVIII os sobrados de dois e três pavimentos aumentaram, consolidando uma ocupação comercial no térreo e residencial nos andares superiores. A estrutura do lote estreito e profundo, com casas no alinhamento da rua, foi mantida na área central. É somente na segunda metade do século XIX que ela se modifica, ampliando-se no formato de chácaras urbanas, levando a novas tipologias residenciais. Essas inovações, contudo, estarão fora da região central, nos bairros novos de expansão, como Botafogo e São Cristóvão.

A chegada da Família Imperial e a abertura dos portos, em 1808, foram, progressivamente, alterando os padrões construtivos e os modos de morar na cidade. A expansão vertical e o incremento dos programas de uso das residências, aliados às mudanças de elementos da fachada serão os aspectos mais evidentes. Vidros, balcões de ferro e novas hierarquias dos vãos (com portas no térreo, janelas de balcão e de peitoril nos andares superiores) representavam as possibilidades materiais e formais para as casas (Santos, 2005). Mas a malha urbana colonial na área central, com suas ruas e lotes, permaneceu a mesma até a primeira década do século XX, quando das reformas de Pereira Passos. Segundo Paula de Paoli (2013), embora a historiografia tenha vastamente afirmado que as reformas modernizadoras dos anos 1900 modificaram a cidade colonial, considerada suja e obsoleta, o que se verifica é articulação de um discurso de envelhecimento da cidade para justificar essas novas transformações.

O imaginário reformador que pairava sobre a cidade desde meados do XIX se consubstanciou nas drásticas cirurgias urbanas do início do século XX, rasgando ruas em meio ao tecido consolidado ao longo de alguns séculos. Se, com efeito, muita coisa foi posta abaixo, boa parte da área central ainda se manterá íntegra no começo do século XX.⁵ Para diversos autores que estudaram o tema,⁶ as reformas de Passos teriam expulsado a população residente do Centro, que era mais pobre, para suas franjas, colocando acento no processo de segregação espacial em curso e de divisão social entre zona norte (servida por trens e destinada aos grupos sociais mais pobres) e zona sul (servida por bondes e ocupada pelas elites). Mas, ao que parece a Paoli, as camadas médias ainda moravam no Centro até as primeiras décadas do século XX. O Centro era utilizado para fins residenciais, mesclado ao comércio e aos serviços; e os moradores não eram exclusivamente de cortiços. (Paoli, 2013)

No início do século XX, a tipologia residencial mais comum era aquela que vinha do período colonial, encontrada no processo histórico de urbanização na América Portuguesa. Como descrito anteriormente, eram sobrados nos limites frontais e laterais do terreno, formando um contínuo construído na face pública da rua. No térreo localizavam-se as lojas e nos demais pavimentos, as residências. A legislação de construção e reforma de casas vigentes a partir do Código de Posturas de 1892 e de outras legislações que se seguiram determinava que modernizações fossem feitas nas casas que vinham do período colonial, sobretudo, nos seus aspectos de salubridade. As estreitas e escuras casas, com as alcovas (quartos sem janelas), deveriam se “higienizar” por meio de áreas de ventilação cobertas por claraboias.

Em situações e por motivações variadas, as reformas, construções e reconstruções de imóveis no tecido urbano do Centro entre 1890 e 1910, acompanharão o ímpeto modernizador que assolava a cidade, modificando os sobrados e as suas fachadas. As reformas mantinham essencialmente a forma, as

proporções e a organização dos imóveis. A busca por atualização, por um lado acompanhava e respondia às ameaças constantes de “bota-abaixo” e às demandas por modernização da cidade republicana. Por outro, elas estruturalmente não romperam com as formas coloniais de construir, morar e viver no Rio de Janeiro. O mais importante é que a tipologia de sobrados de comércio no térreo e residência no andar superior que acompanhava o lote colonial estreito e comprido, com os usos mistos, persistirá na cidade renovada pelo ecletismo.⁷

Mesmo nas edificações do Centro, não diretamente atingidas pelas reformas urbanas de Passos, as expressões de gosto eclético dominarão a cena. De modo geral, esconderam-se telhados à vista por meio de platibandas, elementos em estuque e em massa serão adicionados às fachadas, muitas vezes mantendo os elementos em cantaria tão característicos da arquitetura dos séculos XVIII e XIX no Rio de Janeiro. (Santos, 2005). No ecletismo, a ornamentação é uma roupagem que reveste os edifícios de aspectos desagradáveis, recobrando-os de aspectos condizentes com a imagem pretendida. Nos sobrados do Rio, as adições ecléticas serviram vastamente aos propósitos de articulação com os princípios de modernidade e civilidade da *Belle Époque*. (Rocha-Peixoto, 2000).



Fig. 5: Fachada de ornatos ecléticos. Rua Sete de Setembro, 191, 193 e 195. Foto: Zeca Linhares, 1985.

As fachadas ganharão ricos ornatos, formando conjuntos urbano-arquitetônicos coesos, como os da Rua da Carioca, Alfândega e Sete de Setembro. O uso misto com térreo comercial, cada vez mais sofisticado, e residência no segundo persistirá. Será principalmente esta arquitetura que estará retratada nos postais da Prefeitura do Rio de Janeiro e que despertará interesse à preservação no final dos anos 1970 por meio do Projeto do Corredor Cultural.

Olhares sensíveis: as pessoas, o cotidiano e a arquitetura

A digressão sobre a história das tipologias arquitetônicas no centro do Rio se justificou em razão das imagens dos postais do Rio de Janeiro de 1987. Se muito da cidade estava sendo posto abaixo nas décadas de 1970 e 1980, pressionado por demandas imobiliárias de verticalização e atualização, boa parte dos pequenos sobrados de comércio e residência, se manterá em pé. Esta é a tipologia que configurou a ambiência do Centro da cidade ao longo de sua história. Cerca de 1500 imóveis serão preser-

vados no projeto, sendo a grande maioria de edifícios com feições ecléticas em suas fachadas, mas de tipologia que mesclava comércio com residência, oriunda do período colonial.



Fig. 6: Sobrado típico da Área central do Rio de Janeiro, com comércio no térreo e residência nos pavimentos superiores. Série “Olho na Arquitetura”, Rua da Constituição, n. 10, 12 e 14. Foto: Zeca Linhares, 1987.

Por razões variadas,⁸ estes foram os imóveis que sobreviveram às sucessivas obras de transformação urbana do século XX depois de Pereira Passos, como a abertura da Presidente Vargas, a demolição dos Morros do Castelo e Santo Antônio e construção da Avenida Perimetral. Alguns bolsões de unidade urbana e arquitetônica mantinham-se como tais, às expensas do desinteresse da instituição federal de patrimônio em preservá-los.

As fotografias dos postais de Zeca Linhares para o Corredor Cultural mostravam a riqueza dos detalhes desta arquitetura. Elas expunham suas minúcias pouco visíveis aos olhos apressados dos transeuntes do Centro da cidade e, muito importante, aos olhares desinteressados dos arquitetos. A série “Olho na Arquitetura” traz fotos em preto e branco de fachadas e de trechos de fachadas de edificações das Ruas Sete de Setembro, Passos, Alfândega, Buenos Aires, Constituição e Senhor dos Passos. À exceção de uma única imagem do Teatro Municipal, todas as demais são das formas originárias de construir e viver no Centro do Rio de Janeiro; os sobrados.

Pode-se afirmar que essas fotos são o primeiro registro público desta arquitetura, cumprindo um papel importante de produção de conhecimento, e, claro, de sensibilização. Ainda nos anos 1980, vigorava no Brasil, apesar da linguagem pós-moderna, muita desconfiança para com o eclético. O monumental e o excepcional como quadro de memória da identidade do patrimônio nacional ainda eram voz corrente. As fotos estarão no campo de disputas de poder das apropriações e atribuições de valor ao patrimônio. As imagens de Zeca Linhares são de outra cidade e outro olhar ao patrimônio cultural.

Considerado um hiato na produção arquitetônica nacional, o ecletismo estava associado à importação de estilos e linguagens, sem vinculação com os aspectos nacionais. A historiografia da arquitetura

brasileira, marcada pela “trama narrativa” de Lúcio Costa, valorizará tão somente os períodos colonial e moderno (Martins, 1999; Nascimento, 2012). Ressalvando-se, em alguns casos, o neoclássico, toda a produção de arquitetura do século XIX e início do XX, vinculada ao ecletismo, será desconsiderada. As sólidas relações entre patrimônio cultural e arquitetura moderna no Brasil determinarão as práticas de seleção do que seria adequado salvaguardar.

Cumprir esclarecer que o atual IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) se manteve como o único órgão de preservação responsável pelo patrimônio histórico e artístico no Brasil até meados dos anos 1960. Nos anos 1970, órgãos estaduais e municipais foram criados, estabelecendo políticas que muitas vezes contestavam os cânones dos arquitetos modernos do IPHAN. O processo de urbanização do início do século XX, que conformou cidades como São Paulo e porções do Rio de Janeiro, mormente com arquitetura eclética, ficará de fora da listagem de bens históricos e artísticos a salvaguardar. Seus centros históricos também não foram preservados sob a justificativa de não gerar empecilhos ao desenvolvimento econômico e urbano. Até os anos 1960, o procedimento corrente no IPHAN em ações a serem tomadas sobre os centros urbanos foi por tombamentos de cidades homogêneas, objetos artísticos unos, no sentido de que não haveria possibilidade de crescerem. Foram privilegiadas cidades pequenas e isoladas, distantes de grandes centros. (Sant’Anna, 1995).

O Centro Histórico do Rio de Janeiro tinha dois problemas essenciais aos olhares dos arquitetos modernos preservadores do IPHAN: localizar-se numa grande cidade, com muita atratividade econômica e disputa política, e ser essencialmente composto de edificações ecléticas. Estava repleto de ecletismo. Desde o primeiro momento, em 1938, foram tombados somente os bens imóveis isolados provenientes do período colonial, monumentais e excepcionais, como, por exemplo, as várias igrejas setecentistas, o Paço Imperial, os Arcos da Lapa, o Passeio Público e a Santa Casa de Misericórdia.

Na articulação discursiva do patrimônio no Brasil pelos modernistas, a fotografia foi importante recurso. Conforme Eduardo Costa (2015), desde a sua fundação, o IPHAN escolheu a fotografia como veículo de divulgação de ideias e de construção imagética dos bens culturais a serem considerados como identidade nacional. Os muitos fotógrafos contratados pela instituição ajudaram na produção de imagens dos bens tombados, da arquitetura colonial, excepcional e monumental, digna de preservação. Ângulos perfeitos e momentos exatos com tomadas exclusivas da arquitetura, frequentemente realizados logo após a restauração, sem transeuntes e sem expor as contradições do espaço urbano envoltório, retratavam a arquitetura/patrimônio tal como ela deveria ser – a perfeita materialização da nação. O arquivo fotográfico da instituição será peça central neste processo, servindo como *locus* de memória do ato da preservação. Muito importante é o fato de que os saberes técnicos dos arquitetos prevaleceram também na técnica da fotografia. Os arquitetos indicaram obras, propuseram horários para fotos, os pontos de vista e os lugares que valorizavam a arquitetura.

Ainda que no corpus documental das fotos de Linhares existam imagens dos bens culturais consagrados e tombados pelo IPHAN segundo características de excepcionalidade e monumentalidade, como os Arcos da Lapa, o Passeio Público e o Paço Imperial, o foco é outro. As imagens que são divulgadas pelos postais recortam um universo específico: a arquitetura eclética dos sobrados e a vida urbana que acontecia nas suas imediações.

As igrejas barrocas não aparecem nos cartões, mas sim a religiosidade das pregações ao ar livre e dos fiéis lotando as praças em dia de santo. Olha-se a cidade no nível do pedestre, buscando a arquitetura de longa duração, aquela com permanências, adições e sobreposições feitas pelas pessoas. Na suavidade dos cliques feitos ao raiar do dia, conforme a preferência do fotógrafo,⁹ acompanha-se o começo do dia de trabalho para uns ou o fim para outros. Os postes de iluminação pública, ainda acesos, convivem com a luz da manhã que mostra o vendedor de flores que cruza a Rua da Carioca ou um homem com suas malas, que anda pela Travessa do Comércio deserta, talvez a caminho das barcas da Praça XV. Gente sentada na soleira da porta de casa, conversando com os vizinhos, mostra que há vida nestas paragens da cidade.



Fig. 7: Travessa do Comércio, Série “Olho na Rua”. Foto: Zeca Linhares, 1985.

Ulpiano Bezerra de Meneses (1992), diferenciando memória de história, chama a atenção para a construção social da memória. No campo do patrimônio cultural, o uso de imagens no presente ajuda a construir a memória que se pretende perpetuar às gerações futuras. A “pedagogia” do patrimônio cultural se valeu, em diversos momentos, das fotografias para se comunicar. Ao resignificar, segundo as atribuições de valor do tempo presente, os sobrados de moradia e residência do início do século XX, as fotos de Linhares construíam novos sentidos para a arquitetura e, sobretudo, para a cidade que se reestruturava após muitas modificações políticas, administrativas e espaciais. As imagens não apresentam um “retrato” acabado de nação materializada na arquitetura, como seriam na lógica do patrimônio calcado em critérios estético-estilísticos. Estas imagens são, antes de tudo, a construção social de uma visão de cidade repleta de contradições no seu espaço.

A dimensão pública das imagens do patrimônio carioca dos postais do Corredor Cultural seriam importante suporte de memórias do que se gostaria de preservar. Como mostrou Ana Maria Mauad (2008, p. 26), as fotografias conformam quadros de memória que, acionados pelo trabalho, fazem lembrar. O que se pretende lembrar com estas imagens da cidade-patrimônio cuja materialidade, a arquitetura, está fadada ao futuro?

A visualidade que se constrói com as fotografias do Corredor Cultural é partilhada, por exemplo, por Italo Campofiorito (1985), arquiteto do projeto Corredor Cultural, que anos antes havia dito que o patrimônio é “parte da poética viva dos artistas e do povo que com sua sabedoria deve participar da escolha do patrimônio que é seu”.



Fig. 8: Av. Mem de Sá, Cabaré Casanova. Foto: Zeca Linhares, 1987.

O título dos jogos de postais chamava ao compromisso: olho na rua, na paisagem, nas cores e na arquitetura era um olhar atento, quase de vigília. Quando as fotos de Linhares vêm a público por meio dos postais, em 1987, o projeto de preservação já tinha quase dez anos desde sua primeira lei de preservação em 1979. Depois de 1984, a equipe mergulhou a fundo nas questões que envolviam o conjunto tombado, orientando os proprietários na retirada dos letreiros e na pintura adequada das fachadas e desenvolvendo projetos para os espaços públicos. Em 1985, é lançado o manual “Como recuperar, reformar ou construir seu imóvel no Corredor Cultural” distribuído aos proprietários e profissionais com as diretrizes do projeto e indicações de como realizar intervenções em imóveis da área.

Certamente os postais cumprem alguns papéis neste processo: apresentam os primeiros resultados dos trabalhos de preservação, reafirmam os compromissos com cidade da diversidade e das pessoas e, finalmente, compartilham com a sociedade a responsabilidade com a preservação do que é seu, uma tônica da época. Augusto Ivan, arquiteto do projeto, no encarte de “Olho na Arquitetura”, afirma:

Mil olhos a olhar preservam mais que mil planos. Mil olhos atentos são mais eficientes do que a lei, pois os olhos são as portas através das quais as imagens penetram e se fixam na memória, para sempre, mesmo que da visão se apaguem. (Freitas, 1987)

Da produção de Linhares escolheu-se divulgar por meio dos postais a cidade que lançava questões sobre a identidade e o lugar do mundo edificado nesta construção social. Substitui-se o patrimônio como articulador da identidade nacional, por meio da unidade arquitetônica, para aquele articulador de identidades. A cidade revelava, a cada um, porções de si, na diversidade dos espaços urbanos e personagens contidos em sua área central. Para a escritora Rachel Jardim, do Comitê Executivo do Corredor Cultural, num texto que também acompanhava as fotos de Linhares, desvendar a cidade era “descobrir a nós mesmos”, pois há

casas, ruas, árvores que se parecem conosco. Há momentos de revelação do nosso próprio eu que a cidade propicia. Muitas vezes, ao dobrarmos uma esquina, paramos, detendo o olhar em alguma coisa que a pressa nos impede de ver melhor, e cuja imagem recolhemos como se fosse uma peça desgarrada de nós mesmos. (Jardim, s/d)

Se as tipologias arquitetônicas de gosto eclético substancialmente não interessaram aos arquitetos modernos até este momento, agora elas são alvo do olhar interessado, mas não exclusivo. O olhar é atento aos detalhes, ao conjunto urbano, mas não se foca em um único exemplar. Dos mais elaborados aos mais singelos, tudo desperta atenção. As imagens dos sobrados, com sua profusão de gradis, esculturas, vitrais, colunas, volutas e frontões registravam o olhar sensível ao ambiente urbano da cidade e à sua arquitetura. As fachadas dos sobrados são vistas de baixo para cima, do ângulo de quem está rua. Olha-se a arquitetura, mas também a paisagem, a rua, as cores, as pessoas. Não há estratégias para encontrar este ou aquele melhor ponto de vista que valorize a arquitetura nos seus aspectos estético-estilísticos, como em práticas de fotografia anteriores no patrimônio nacional.

As imagens da arquitetura da cidade poderiam ser um argumento de beleza à Cidade Maravilhosa, mas não se tratava de uma ode à arquitetura. A arquitetura de escala menor, de tipologia residencial e comercial, era importante, pois era a materialidade histórica da cidade do Rio, como já foi demonstrado. Só por cumprir o papel de divulgá-la, as fotos já seriam muito importantes. Mas elas ganham outra força pela forma como são fotografadas para o projeto, basicamente, sem fetiche e sem reificação. A arquitetura é colocada na sua construção de sentidos com seus usuários, na vida de rua, na cidade com seus habitantes.



Fig. 9: Rua da Alfândega. Foto: Zeca Linhares, 1987.

O conceito de patrimônio ambiental urbano, tão caro ao período, poderia ter nas fotos de Linhares sua expressão. No final dos anos 1970, o conceito terá lastro no pensamento sobre patrimônio no Brasil. Em 1978, Ulpiano Bezerra de Menezes escreveu um artigo na revista *CJ Arquitetura* em que defendia que o patrimônio não é produto preestabelecido de “coisas” (“lugares, estruturas, monumentos”) a serem listadas e protegidas num conjunto preservável. Ele é, antes de tudo, um fato social produzido numa sociedade específica, e apreensível na prática social. Vale a citação: “(...) patrimônio ambiental

urbano é um sistema de objetos, socialmente apropriados, percebidos como capazes de alimentar representações do ambiente urbano” (Meneses, 1978).

Um conjunto apriorístico de bens culturais de onde se reconhecem os valores de caráter documental, histórico, tecnológico, artístico e afetivo levaria nada mais do que a uma lista cumulativa que desconsidera que o patrimônio é coisa viva, de matérias socialmente apropriadas, uma construção social de sentidos. (Emplasa, 1979). Embora gestado nos anos 1970, serão as práticas de patrimônio que florescem nos anos 1980 que se alimentarão desta perspectiva. As fotografias do projeto construiriam a visualidade do Rio de Janeiro, na sua área central, como espaço público dos habitantes, valorizando e celebrando a interação entre pessoas e arquitetura.

A imagem do Teatro Municipal, único bem cultural monumental do jogo de fotos, é interessante para se pensar esta relação. Constante do conjunto “Olho na Arquitetura”, a foto não mostra o teatro no seu esplendor arquitetônico, mas apenas um fragmento dele: o vendedor de balas sentado na escadaria, com seu tabuleiro ao lado, esperando os fregueses, ou, a hora de ir embora. Os seguranças na porta do teatro nos levam a concluir que é dia de espetáculo. O trabalhador de fora do teatro, olha a Cinelândia, que alguns anos antes havia sido o palco dos comícios da “Diretas Já”, também o lugar da “Brizolândia”. O próprio teatro, construído por Pereira Passos, no começo do século XX, era um dos símbolos da exclusão social do período e da expulsão dos moradores do Centro, de acordo com a historiografia dos anos 1980.



Fig. 10: Teatro Municipal. Foto: Zeca Linhares, 1985.

O que seria a construção social de sentidos para o patrimônio diante da exclusão social e da democracia em construção nos anos 1980? Voltando a Meneses e ao conceito de “patrimônio ambiental urbano”, o patrimônio não era uma listagem de objetos e coisas. Ele deveria ser, antes de tudo, produto social.

As imagens da democratização do patrimônio cultural

Do conjunto das imagens dos postais do Corredor Cultural do Centro, basicamente duas temáticas são abordadas: a vida cotidiana e seus personagens e a arquitetura dos sobrados que tipicamente mesclavam residência e comércio. Ambos são fotografados sem monumentalização, considerando que o patrimônio é coisa viva. No olhar para a cidade por meio do conjunto de fotos de Linhares duas questões ainda importantes devem ser levantadas: os processos de redemocratização política e a historiografia sobre a cidade do Rio de Janeiro e sobre o operariado elaborada nos anos 1980.

Se as políticas de preservação urbana no Rio de Janeiro se organizaram, sob muitos aspectos, em reação à onda de renovação urbana e de demolições de edificações icônicas, tais como o Palácio Monroe, por outro lado, elas estavam interessadas não nos exemplares mais icônicos, mas sim, na massa edificada de sobrados, dos séculos XVIII e XIX. Intelectuais e funcionários públicos se levantaram em defesa de certo ambiente urbano com propriedades valorizadas como a escala urbana cotidiana e arquitetura não monumental. Mobilização e engajamento estavam na origem do projeto. O patrimônio cultural procurava ele mesmo democratizar-se, rompendo o discurso da excepcionalidade, seja nas escolhas materiais, seja no olhar à arquitetura.

As fotos de Linhares veem a público durante a gestão de Saturnino Brito como prefeito do Rio de Janeiro. Em 1985, Saturnino Brito seria o primeiro prefeito eleito por voto direto para a prefeitura do Rio de Janeiro. Inicialmente filiado ao PDT, Saturnino se elegeu comprometido com os ideais de participação social e democracia. Após um período de pouca atividade no início dos anos 1980, o projeto do Corredor Cultural ganhou fôlego com a nova gestão municipal, sendo regulamentado e normatizado. Alguns membros da equipe da área de cultura e de patrimônio cultural do governo de Leonel Brizola, como o arquiteto Ítalo Campofiorito, participaram da gestão municipal de Saturnino. Uma equipe permanente se fixou no Escritório Técnico na área da SAARA, trabalhando na assistência aos comerciantes na retirada de anúncios, reforma das fachadas dos sobrados e nos projetos de requalificação urbana.

Os primeiros resultados do projeto Corredor Cultural divulgados publicamente serão os postais com fotos de Zeca Linhares. Os postais tornam-se em 1987, quando se instala a Assembleia Constituinte, resultado de fortes mobilizações populares e de aprofundamento dos debates e das práticas de participação democrática (Versiani, 2014). O artigo 216 que trata do patrimônio na Constituição de 1988 afirma que a sociedade, com a ajuda do Estado, selecionará os bens de interesse à preservação, que poderiam ser de natureza muito variada, superando a excepcionalidade e monumentalidade. Uma inflexão do ponto de vista legal que já se realizava na prática.

Entender o engajamento político de Linhares por meio dos personagens do Centro e da arquitetura dos sobrados que retratou, exige, ainda, algumas considerações. Os personagens solitários que circulam pelo Centro no amanhecer dos finais de semana (horário preferencial do fotógrafo), são registrados não na lida do trabalho, mas em momentos de intervalo, de circulação ou descanso. Andando com a mala, passando de bicicleta, vendendo flores, transitando em transporte público, descansando do trabalho no caminhão de entregas ou mesmo fazendo as unhas são registros do cotidiano.



Fig. 11: Acesso à Estação das Barcas na Praça XV de Novembro. Série “Olho na Paisagem”. Foto: Zeca Linhares, 1987.

Exclusão social, papel do Estado, operariado e vida cotidiana são temas de muitas pesquisas na área de história neste período. Particularmente a cidade do Rio de Janeiro foi objeto de atenção e de estudo. Diversos trabalhos sobre as reformas de Pereira Passos nos anos 1980 mostraram seu caráter excludente e elitizado, expulsando a população local para as bordas do Centro. Entender os processos de modernização da cidade, a relação entre homens livres brancos e ex-escravos e seu lugar na trama urbana, a história das transformações urbanas e suas relações com o habitar popular foram ambições dos trabalhos de arquitetos e historiadores do período.¹⁰

Segundo Claudio Batalha (2001), o final dos anos 1970 e início da década de 1980 favoreceu a história operária particularmente pela volta à cena do operariado em 1978, com a greve dos metalúrgicos do ABC paulista, e pelo processo de redemocratização política. A contribuição acadêmica do exterior especialmente a historiografia marxista inglesa feita por Edward Thompson e Eric Hobsbawm foram primordiais para mudanças no operariado no Brasil tendo como efeitos principais – a ampliação dos enfoques e dos temas. A história operária deixa de ser “unicamente a história do movimento operário organizado” para se ocupar das condições de existência e do cotidiano dos trabalhadores, processos de trabalho, cultura operária, mulheres operárias, correntes sindicais reformistas e origens da legislação trabalhista. Vivia-se um período de sensibilização para a “história que vem debaixo”, para a população excluída e pelas narrativas que valorizavam o papel do sujeito comum na história.

Zeca Linhares foi o fotógrafo da cidade que, ao menos no campo alargado do patrimônio cultural, se pretendia inclusiva, respeitosa do direito à memória e atenta ao cotidiano dos trabalhadores. Vive-se, no momento de seu retorno ao Brasil, um *boom* do patrimônio cultural. Articulador de identidades, demandado pela sociedade civil como direito, o patrimônio urbano e as preexistências serão alvo de muito debate. O projeto do Corredor Cultural de preservação do Centro do Rio, para o qual foram produzidas as fotos dos postais, foi um dos mais bem-sucedidos deste período. A valorização da área central carioca como patrimônio ambiental urbano ganhou força na década de 1970, motivada pela tensão das perdas sucessivas de exemplares de valor cultural significativo, pela mudança nos cânones conceituais de preservação, pela insatisfação da população local e dos meios de comunicação com a atuação do órgão federal de preservação que autorizou demolições e descaracterizações, e, finalmente, pela mobilização de diversos agentes sociais (Macedo, 2004).

Os temas, os personagens e os lugares das imagens de Zeca Linhares do Centro do Rio, cujo suporte eram cartões-postais distribuídos gratuitamente, coadunam com a ideia do “patrimônio em comum”. Mostrar a cidade de todos para todos. Ainda que no papel de “guardiãs da memória”, as fotos das edificações históricas do Rio, como imagem do tempo presente, construíram sentido para o futuro dos bens imóveis, atribuindo valor aos espaços de sociabilidade e de exclusão.

A materialidade da arquitetura ajudava na construção de memória, mas a narrativa das fotografias colocava outra sorte de temas e questões. A tipologia escolhida como objeto principal de atenção do projeto Corredor Cultural e, logo, das imagens de Linhares, representava a cidade da exclusão construída pela historiografia de seu tempo. O tempo da arquitetura do passado como habitar das elites era, na nova narrativa, resignificado no presente. Se símbolos das modernizações segregadoras no começo do século XX, os sobrados eram, agora, a paisagem do comum. Eles importavam não exatamente por serem formas históricas de morar e construir no Rio de Janeiro, mas pelo interesse no direito à memória e à cidade, vivida à maneira de cada um.

Referências Bibliográficas

ABREU, Maurício. Reencontrando a antiga cidade de São Sebastião. Mapas conjecturais do Rio de Janeiro do século XVI. *Revista Cidades* (São Paulo) v. 2, n. 4, p. 189-220, 2005.

ANDREATTA, Verena. *Cidades quadradas, paraísos circulares: os planos urbanísticos do Rio de Janeiro no século XIX*. Rio de Janeiro: Mauad, 2006.

BATALHA, Cláudio. A historiografia da classe operária no Brasil: trajetórias e tendências. In: FREITAS, Marcos Cezar de (org.). *Historiografia brasileira em perspectiva*. São Paulo: Contexto, 2001, p.145-158.

BENCHIMOL, Jaime. *Pereira Passos, um Haussman tropical. A renovação urbana da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal das Culturas, Turismo e Esporte, 1992.

BRENNA, Giovanna del. *O Rio de Janeiro de Pereira Passos*. Rio de Janeiro: Editora Index, 1995.

CAMPOFIORITO, Ítalo. Muda o mundo do patrimônio: Notas para um balanço crítico. *Revista do Brasil*, n. 4, p. 32-43, 1985.

_____. *Olho na Rua*. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro/ RioArte/ Corredor Cultural, 1987.

CAVALCANTI, Nireu. *O Rio de Janeiro setecentista. A vida e a construção da cidade da invasão francesa até a chegada da Corte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

CHUVA, Márcia Regina Romeiro. *Os arquitetos da memória: sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil (anos 1930-1940)*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

COSTA, Eduardo. *Arquivo, poder, memória: Herman Hugo Graeser e o Arquivo Fotográfico do IPHAN*. Tese (Doutorado em História Social) Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas: 2015.

EMPLASA. *Comunidade em debate: Patrimônio Ambiental Urbano*. São Paulo: Emplasa / Unidade de Ação Comunitária, p. 21-22, 1979.

- FREITAS, Augusto Ivan. *Olho na Arquitetura. Olho na Rua*. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro/ RioArte/ Corredor Cultural, 1987.
- GONÇALVES, José Reginaldo. *A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: UFRJ/IPHAN, 2002.
- INSTITUTO Municipal de Arte e Cultura (Rio de Janeiro/RJ). *Corredor cultural: como recuperar, reformar ou construir seu imóvel/RIOARTE*. 4a. edição. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2002.
- JARDIM, Rachel. *Uma cidade, o que é? (s/d)* Rio de Janeiro: Acervo Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro.
- KNAUSS, Paulo, O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. *Revista ArtCultura*, (Uberlândia) vol.8, n.12, p.97-115. jan-jun 2006.
- LEPETIT, Bernard. Arquitetura, geografia, história: usos da escala. In: SALGUEIRO, Heliana Angotti (org.). *Por uma nova história urbana: Bernard Lepetit*. São Paulo: Edusp, 2001. p. 191-226.
- MACEDO, Mirela. *Projeto Corredor Cultural. Um projeto para a área central do Rio de Janeiro, 1979-1993*. Dissertação (Mestrado em História da Arquitetura e Urbanismo), Instituto de Arquitetura e Urbanismo USP. São Carlos, 2004.
- MARTINS, Carlos. Hay algo de irracional... in: *Block*, nº4, p. 8-22. Dez 1999.
- MAUAD, Ana Maria. O olhar engajado. Fotografia contemporânea e as dimensões políticas da cultura visual. *Revista ArtCultura*, (Uberlândia), v. 10, n. 16, p. 33-50, jan. -jun. 2008.
- _____. *Poses e flagrantes: ensaios sobre história e fotografias*. Niterói: Ed. UFF, 2008.
- MAUAD, Ana Maria; LOUZADA Silvana; GOMES JUNIOR Luciano. Anos 1980, afirmação de uma fotografia brasileira. In: QUADRAT, Samantha Viz. (org.). *Não foi tempo perdido: os anos 80 em debate*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014, p.186-209.
- MENESES, Ulpiano Bezerra de. Patrimônio ambiental urbano: do lugar comum ao lugar de todos, *CJ Arquitetura*, n. 19, p. 45-46, 1978.
- _____. A História, cativa da memória? *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros-USP*, São Paulo, v.34, p. 9-24, 1992.
- MOTTA, Marly. *Rio de Janeiro: de cidade-capital a Estado da Guanabara*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2001.
- _____. *Saudades da Guanabara: o campo político da cidade do Rio de Janeiro (1960-75)*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000.
- NASCIMENTO, Flávia Brito do. Historiografia e habitação social: temas e lugares por meio dos manuais de arquitetura brasileira. Risco, *Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo*. (São Carlos), p. 6-16, fev.2012.

PAOLI, Paula di. *Entre relíquias e casas velhas: a arquitetura das reformas urbanas de Pereira Passos no Centro do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Rio Book's, 2013.

PEREIRA, Margareth. O Rio de Janeiro no século XIX: cenários, formas e virtudes de uma cidade-capital In: PINHEIRO, Augusto Ivan de Freitas. *Rio de Janeiro: cinco séculos de história e transformações urbanas*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2010, p.127-159.

PESSOA, José (org.). *Lucio Costa: documentos de trabalho*. Rio de Janeiro: IPHAN, 1999.

ROCHA, Oswaldo Porto. *A era das demolições: cidade do Rio de Janeiro, 1870-1920*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995.

ROCHA-PEIXOTO, Gustavo. Introdução. In: CZAJKOWSKI, Jorge (org). *Guia da arquitetura eclética no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2000, p.5-24.

reis filho, Nestor Goulart. Notas sobre o urbanismo barroco no Brasil. *Cadernos de Pesquisa do LAP*. São Paulo, FAU/ USP, n.3, nov. - dez. 1994.

Sant'anna, Márcia. *Da cidade-monumento à cidade documento. A trajetória da norma de preservação de áreas urbanas no Brasil (1937-1990)*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). FAU-UFBA. Salvador, 1995.

SANTOS, Ana Lúcia Vieira dos. *A casa carioca: estudo sobre as formas de morar no Rio de Janeiro (1750-1850)*. Tese (Doutorado em História), Universidade Federal Fluminense. Rio de Janeiro: 2005.

SANTOS, Milton. *Por Uma Geografia Nova? Da crítica da geografia a uma geografia crítica*. São Paulo: Hucitec, 1990.

SISSON, Rachel Esther Figner. *Espaço e Poder: os três centros do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Arco, 2008.

VERSIANI, Maria Helena. Constituinte de 1987/1988: a sociedade brasileira vive a democracia. In: QUADRAT, Samantha Viz. (org.). *Não foi tempo perdido: os anos 80 em debate*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014, p. 362-384.

Notas

1. Entrevista de André Zambelli concedida a autora em 11.8.2015.

2. A vasta bibliografia sobre a institucionalização do patrimônio no Brasil durante o Estado Novo problematizou as escolhas que recaíram na arquitetura colonial e barroca, excepcional e monumental. Márcia Chuva (2009) e Márcia Sant'Anna (1995).

3. Entrevista concedida a autora em 02.05.2015.

4. A começar de Nestor Goulart Reis Filho (1962), diversos autores trataram da urbanização do período colonial. Para um balanço das pesquisas recentes ver Beatriz Bueno (2012). Para o Rio de Janeiro colonial ver, por exemplo, Maurício de Abreu (2005) e Nireu Cavalcanti (2004).

5. Ao longo do século XIX diversos planos urbanísticos foram elaborados para a cidade, como os de Grandjean de Montigny e Beaurepaire de Rohan. De modo geral, os planos previam a superação das barreiras naturais do centro, que eram os morros, e a abertura de vias que fizessem a ligação mais direta e mais monumental (como nos bulevares) com as áreas de expansão. Mas nenhum dos planos do XIX foi executado. Margareth Pereira (2010) e Verena Andreatta (2006).

6. Oswaldo Porto Rocha (1995), Jaime Larry Benchimol (1990), Giovanna del Brenna (1985).

7. As expressões ecléticas nas edificações do Centro representavam o momento em que tal linguagem vigorou nas práticas arquitetônicas. No Rio de Janeiro, à época do Plano de Melhoramentos de Pereira Passos, o ecletismo será amplamente utilizado. Segundo Gustavo Rocha-Peixoto, o eclético na arquitetura tem por característica associar num mesmo edifício referências estilísticas de diferentes origens. No Brasil, ampliou-se para designar a produção da arquitetura inspirada pela academia após o declínio do neoclássico. (Rocha-Peixoto, 2000, p.6)

8. Em 1962, a SAARA - Sociedade de Amigos da Rua da Alfândega foi fundada por imigrantes que impediram a demolição dos imóveis da área, tendo o apoio político de Carlos Lacerda. Na Praça XV de Novembro, as áreas de entorno dos bens tombados pelo Iphan, como a Igreja de Santa Cruz dos Militares e o Paço Imperial, contribuíram para a manutenção do conjunto urbano da Travessa do Comércio e adjacências. Além disso, planos urbanos de novos alinhamentos, com o alargamento de ruas, também retardaram os empreendimentos e mantiveram íntegras tais edificações características da ocupação da cidade.

9. Entrevista de Zeca Linhares concedida à autora em 02.05.2015.

10. Sidney Challoub (1986), Lia de Aquino (1980), Oswaldo Porto Rocha (1983), Margareth Rago (1985), Lilian Vaz (1985), Eva Blay (1985) e Carla Milano Benclowicz (1989).

Carlos Moskovics: Um profissional da fotografia e seu olhar sobre o Rio de Janeiro dos anos 1940 a 1960

Paula Ribeiro, Aline Santiago, Douglas de Andrade Figueiredo

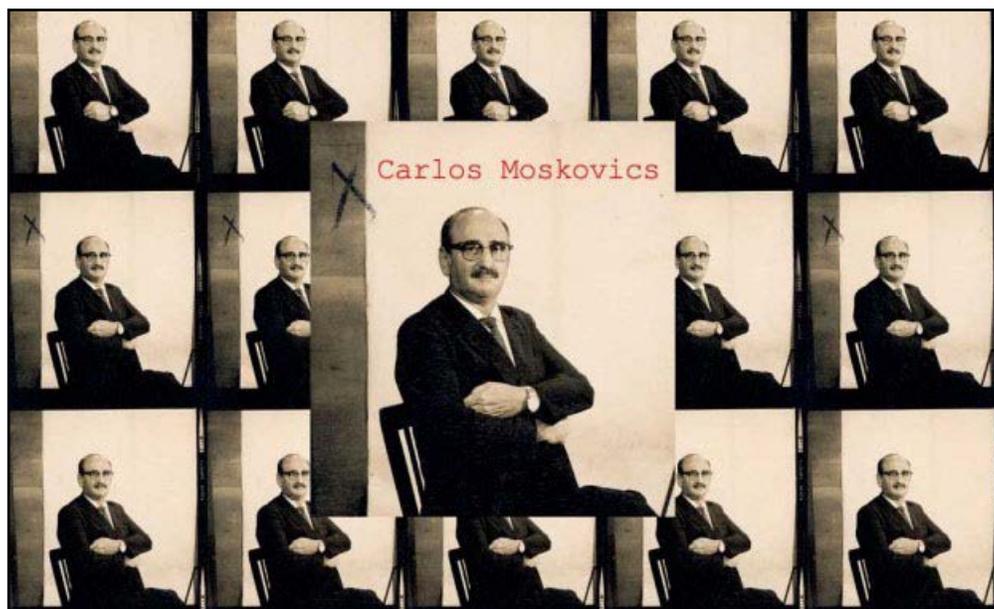


Figura 1 – Carlos Moskovics, Foto Carlos, Rio de Janeiro¹.

O ano de 2016 marca o centenário de nascimento do fotógrafo húngaro, naturalizado brasileiro, Karoly (Carlos) Moskovics (1916-1988). A importância de analisar parte da obra produzida pelo fotógrafo justifica-se pela eclética documentação de Carlos Moskovics que guarda muitas relações com a vida social e cultural da cidade do Rio de Janeiro. Apesar da qualidade de sua produção visual, o fotógrafo e sua obra, têm sido pouco estudados, pois de acordo com Mello e Lissovsky (Mello e Lissovsky, 2013), há uma zona de sombra na história da fotografia brasileira, que se estende desde a segunda década do século XX até os anos que se seguiram ao fim da Segunda Guerra Mundial. Carlos Moskovics está inserido nesta lacuna historiográfica, por muito tempo esquecida, e, faz parte de uma geração de fotógrafos imigrantes, oriundos da Europa Central, cuja contribuição é pouco conhecida e espera ainda pelo reconhecimento.

Sabemos que os esquecimentos não são naturais. Resultam quase sempre de processos sociais que vão estabelecendo o que é publicamente memorável (o que deve e merece ser lembrado), em meio a disputas em torno do sentido da história, e daquilo que as gerações posteriores devem tomar como modelos a seguir (Mello; Lissovsky, 2013, p.10).

Para Mauad (Mauad, 2005) “toda a imagem é histórica”. É através deste signo, de natureza não verbal, que a história embrenha às imagens pelas mãos de quem escolhe uma expressão e um conteúdo, e compõem-se em objetos de civilização, significados de cultura. Ainda que a “história oficial” da fotografia brasileira não tenha sido escrita, verifica-se que nas últimas décadas, certo cânone fotográfico brasileiro foi tacitamente estabelecido. Há uma vasta bibliografia sobre o período oitocentista e sobre o início do período republicano, porém a produção bibliográfica e de arte do século XX, principalmente, a dos anos de 1920 a 1940 ainda é incipiente. Conforme Mello e Lissovsky (Mello e Lissovsky, 2013)

alguns pesquisadores atribuem a falta de interesse em pesquisa, a certa “mesmice”, já que os ecos das vanguardas fotográficas europeias que eclodem nos anos 1920, não são ouvidos no Brasil. Não havia nenhum fotógrafo brasileiro estudando na Europa, como aconteceu com o argentino Horácio Coppola, que seria capaz de produzir na década de 1930 as descobertas e os maneirismos da chamada “Nova visão”².

Durante os anos de 1920 a 1940, a fotografia brasileira permanece “prisoneira da mesmice” (Mello e Lissovsky, 2013), tal fato começa a ser modificado após o surgimento das revistas ilustradas, que veiculam imagens fotográficas e compõem o perfil dessa época. Conforme destaca Mauad (Mauad, 2008) eram veículos que, através de uma composição editorial adaptada ao seu próprio tempo e às tendências internacionais, criavam modismos e impunham comportamentos. Dentre esses se destaca a revista ilustrada *O Cruzeiro* por incorporar o padrão de qualidade das publicações internacionais, conforme Lissovsky (Mello e Lissovsky, 2013, p.10.) “É responsável por inserir o Brasil no caminho da modernidade fotográfica”. *O Cruzeiro* foi a primeira publicação a conceder o crédito das fotografias publicadas, contando inclusive com um departamento e uma equipe fotográfica que reunia fotógrafos, tais como: José Medeiros e Flávio Damm, contemporâneos de Moskovics, dentre outros (Mauad, 2008). A revista transformou alguns de seus excelentes fotógrafos em estrelas e educou o público para um novo tipo de olhar sobre o país.

Havia um grupo de jovens fotógrafos estrangeiros que chegou ao Brasil anteriormente, que se espalhou pelo país neste período difícil, entreguerras, registrando o povo e a cultura nacional. Alguns se tornaram retratistas, outros trabalharam com fotografia industrial e comercial. Muitos destes artistas estrangeiros ainda não são reconhecidos e suas obras pouco divulgadas. A trajetória de Carlos Moskovic se assemelha, um pouco, a destes fotógrafos, assim como eles, é protagonista de um capítulo importante de nossa história, pois registrou aspectos relevantes da vida do país num período tão representativo historicamente. Com uma “percepção aguçada”, estes fotógrafos registraram o desenvolvimento do Brasil e, como imigrantes ou refugiados, vieram para ficar e com isso ajudaram a construir a história da fotografia brasileira. (Mello e Lissovsky, 2013).

O presente artigo procura preencher parte da lacuna historiográfica de divulgação e reconhecimento desses artistas europeus na metade do século XX destacando a versatilidade do trabalho de Carlos Moskovic e principalmente a forma muito particular de como Carlos registra a cultura e a vida social da cidade do Rio de Janeiro neste período. Tal processo pauta-se na análise de parte de uma documentação que evidencia consolidação dos códigos de comportamento e representações sociais, destacando aspectos da história visual e social da cidade.

Apesar de seu acervo iconográfico ter sido recentemente recuperado e preservado por instituições renomadas, até então, não tem sido objeto de estudo de uma pesquisa mais aprofundada que leve em consideração a relevância de sua atuação profissional (a obra monumental que constituiu) para a história social, cultural e política do país.

Este artigo nasce como consequência de reflexões empreendidas acerca da cidade e da memória urbana, a partir das imagens do fotógrafo Carlos Moskovic, produzidas durante as décadas de 1940 e 1960. Para alguns intelectuais, como Baudelaire, arte e fotografia tinham funções diferentes. A primeira, fruto da sensibilidade humana, traduzia imaginação e criatividade enquanto a segunda retratava a realidade e servia como memória documental. No entanto, sabe-se que a fotografia “- é uma elaboração do vivido, o resultado de um ato de investimento de sentido, ou ainda uma leitura do real realizada mediante o recurso a uma série de regras que envolvem, inclusive, o controle de um determinado saber de ordem técnica” (Mauad, 1996, p. 73-98). Nesse sentido, ao pesquisar a obra de Moskovic, percebe-se a partir da análise de suas fotografias, que estas demonstravam além de conhecimento técnico pertinente à fotografia, também certo conhecimento sobre arte, visto que era notório em suas imagens, algo que ia além do registro documental, sua preocupação com o enquadramento e a forma como privilegiava o uso dos três elementos: o plano, a altura do ângulo e o lado do ângulo, conferindo à sua obra uma estética muito particular, fruto da imaginação e criatividade, própria à essência da alma.

Nesse projeto, ao inserir a experiência do fotógrafo no seu espaço social, elege-se pensar a cidade como um lugar repleto de significados, definindo-a como suporte de sentidos variados produzidos por diferentes grupos sociais. A fotografia pode ser compreendida como um importante campo de reflexão e também como objeto de análise histórica. Neste sentido, concordamos:

“[...] estudar história da imagem significa tomar o olhar como objeto da investigação histórica. Assim, trata-se de demarcar a visão como prática e construção que implica em processos sociais de produção de sentidos ou significados [...]”. (<http://www.labhoi.uff.br/node/30>).

Parte do acervo do fotógrafo Carlos Moskovics encontra-se em poder da família, em mãos particulares, mas outra está preservada em duas instituições de pesquisa localizadas no Rio de Janeiro: a Fundação Nacional de Artes Cênicas (FUNARTE) abriga a coleção Foto Carlos, digitalizada e difundida a partir de 2009 e que abrange cerca de 30 mil negativos. Imagens de artistas e companhias de teatro nacionais e estrangeiras, registradas pela câmera de Carlos, constituem a principal referência iconográfica sobre o teatro brasileiro dos anos de 1940 a 1960. O site oficial da Instituição afirma que:

[...] nas décadas de 1940, 1950 e 1960 foi o fotógrafo mais requisitado pelo meio artístico e que em tal período, são de sua autoria oitenta por cento das fotografias que circularam pela imprensa, que estiveram expostas em painéis na entrada dos teatros, ilustraram programas ou ganharam autógrafos destinados aos fãs. [...]³

O Instituto Moreira Salles (IMS/RJ) incorporou às coleções fotográficas da Instituição mais de 150 mil itens relacionados à obra do fotógrafo. No entanto, grande parte desta documentação ainda está sendo tratada e não se encontra disponibilizada para pesquisa.

Por meio das imagens consultadas, foi possível analisar a relação entre a prática fotográfica de Carlos e os aspectos de diferentes experiências urbanas vividas na cidade. O fotógrafo tornou-se um importante documentador da moda e dos circuitos sociais elegantes da então Capital Federal do Brasil, fotografou eventos sociais no Cassino da Urca, no Hotel Copacabana Palace e no Hotel Quitandinha, em Petrópolis (RJ). Registrou as corridas de cavalos no Jockey Club, a vida política da cidade e os eventos no Palácio do Itamaraty, local sede do Ministério das Relações Exteriores do Brasil até o ano de 1970. Registrou desfiles de moda, bailes de debutantes, casamentos, residências sofisticadas, bailes de carnaval, cenas de rua, fotografou também, o bairro de Copacabana e sua praia com o calçadão e seus banhistas. Suas fotografias, além de artísticas, revelam acontecimentos que compõem a memória urbana do Rio e possibilitam uma análise dos aspectos da história visual e social da cidade.⁴

Nascido em 1916, chegou com a família à Cachoeiro de Itapemirim, Espírito Santo, em 1927. Transferiu-se logo para o Rio de Janeiro, cidade na qual iniciou sua relevante trajetória como fotógrafo. Carlos Moskovics faleceu em 17 de julho de 1988, aos 72 anos, na cidade do Rio de Janeiro.

1. A trajetória de Carlos Moskovics

Carlos Moskovics⁵ nasce em 10 de abril de 1916, em Budapeste, Hungria, em família de origem judaica. A Hungria pós-guerra dos anos 20, sofre com um governo autoritário que dirigirá o país por cerca de 25 anos. O aprofundamento da crise social e econômica e uma nova onda antissemita marca a emigração de muitos judeus húngaros para as Américas, quer fosse América do Norte ou América do Sul.

Carlos, acompanhado da mãe Rosa e das irmãs Bertha e Helena, chega ao Brasil em 1927 para encontrar o pai, Samuel, já estabelecido na cidade de Cachoeiro de Itapemirim, no Espírito Santo, desde o ano de 1923. No Brasil, o pai é um pequeno negociante de relógios e joias saudoso dos tempos em que foi proprietário de uma fábrica de calçados em Budapeste, confiscada pelo então governo da República Soviética da Hungria.

Uma pesquisa inicial aponta que o final dos anos de 1930 foi determinante para a formação do fotógrafo Carlos Moskovics. Paralelamente ao seu trabalho no Studio Rembrandt, Carlos desenvolve, o que podemos chamar, de aprendizado acadêmico. Uma carteirinha de estudante consultada aponta que em 1937, Carlos frequentava o Curso Técnico de Publicidade oferecido pela Escola de Cinema do, então, Distrito Federal. Já nos anos 1940, cursava a tradicional Sociedade Brasileira de Belas Artes, dedicada à arte acadêmica que reunia importantes artistas brasileiros. A instituição oferecia cursos e organizava salões de pinturas e, por não possuir sede própria, ocupava espaços cedidos pelo Liceu de Artes e Ofício e pela Escola Nacional de Belas Artes/ENBA, na Rua Araújo Porto Alegre, onde Carlos estudava.⁸ Tal formação aliada à sensibilidade e ao seu apuro técnico, são razões admissíveis de Carlos ter se tornado um prestigiado especialista na fotografia artística.

Em 1942, Carlos Moskovics funda o Foto Carlos, que funciona além de laboratório, como estúdio e agência fotográfica. Estabelece-se inicialmente em uma sala no Edifício Rex, na Rua Álvaro Alvim, próximo à Cinelândia, e, posteriormente, transfere-se para o Edifício Civitas, na Rua México, nº 21, onde consolida o seu estúdio e laboratório de fotografia. Torna-se renomado no meio publicitário, social e jornalístico. Aliado à sua capacidade técnica e ao excelente aparato tecnológico que possui em seu estúdio passa a revelar fotografias para outros grandes fotógrafos da época. O Foto Carlos se torna um dos laboratórios especializados em revelação preto e branco mais requisitado da cidade e realiza, além de revelações, ampliações de grandes painéis, o que acaba se tornando sua especialidade.

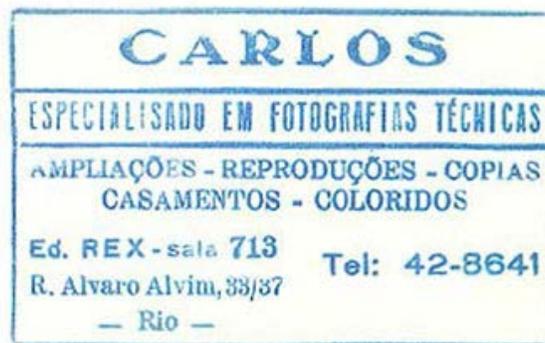


Figura 4 – Verso de fotografia, Carimbo do Estúdio e Laboratório Fotocarlos, Rio De Janeiro, c. 1940.

Em 08 de agosto de 1942, a manchete do *Jornal do Brasil* anuncia, em primeira página: “Contida pelas tropas soviéticas a investida alemã na Rússia Meridional”. Logo abaixo, na sessão de “Empregos diversos”, apresentada em ordem alfabética, anuncia na letra “F”: “Fotógrafo: Precisa-se de auxiliar com alguma prática. Rua Álvaro Alvim, nº 37, ed. Rex. Sala 713. Foto Carlos”. No mesmo ano, Carlos continua a procurar funcionários para seu estúdio investindo em outros anúncios: “Precisa-se um oficial para impressão comercial e um auxiliar com prática”. Já em 1945, ainda trabalhando no edifício Rex, o estúdio de Carlos Moskovics anuncia, na mesma sessão de “Empregos diversos”, que precisa de um “rapaz para auxiliar à rua”, de uma “moça de escritório” e também de “moça ou rapaz com prática em retoque de positivo”. Entretanto, mais do que qualquer coisa, estava à procura de um “perfeito impressor para serviço técnico”. Em 1947, já em outro endereço, anunciou no mesmo *JB*: “Precisa-se de impressor para serviço industrial e moça para retoque de positivo. Foto Carlos. Rua México, nº 21, sala 1802”. A escolha dos termos “com alguma prática”, “auxiliar com prática” e “perfeito impressor para serviço técnico” denota o crescimento profissional e o investimento do fotógrafo em realizar um trabalho de excelência e para tal aprimora e expande sua equipe. O anúncio no *Jornal do Brasil* de 14/3/1948, demonstra que o fotógrafo investe na troca de maquinário, observa-se que vende uma máquina, moderna para época, para comprar outra⁹: “Fotógrafos: Vendo Roleiflex último tipo, automático, 5.000 cruzeiros, ótimo estado e com espelho *reflex*, cortina com teleobjetiva conversível 9x12, com tripé 1,4,5 2.000 cruzeiros. Foto Carlos. Rua México, nº 21, 18. Andar. Tel: 42.8641”.



Figura 5 – Papel timbrado com registro fiscal do Estúdio Foto Carlos

Ainda na década de 1940, Carlos Moskovic casa-se com Freida Galperin, romena de origem judaica, que trabalha como secretária no escritório da empresa Metro-Goldwyn-Mayer no Centro da cidade. O casal tem quatro filhos: Sergio, David, Luiz e Dora.

O sucesso profissional do fotógrafo continua pelas décadas seguintes, trabalhando com uma equipe de laboratoristas e de fotógrafos, Carlos Moskovic pode expandir suas atividades e cobrir, por exemplo, grandes eventos como o 36º Congresso Eucarístico Internacional no Rio de Janeiro (1955)¹⁰, a construção de Brasília (1960) e a visita do Papa João Paulo II ao Brasil (1980).

Em 1974, Luiz Moskovic, um dos filhos do fotógrafo, começa a auxiliar o pai cuidando da parte administrativa e laboratorial do estúdio, o que permite a Carlos tempo para fazer o que mais gostava – fotografar.

Entretanto, bem antes de contar com a ajuda de seu filho, Carlos Moskovic contou, desde a década de 1940, com a parceria do fotógrafo Alberto Garbotti, nascido em Ouro Preto/MG, em 1914. Em depoimento ao grupo de pesquisa, Luiz Moskovic relembra: “*Seu Alberto, trabalhava no Cassino da Urca e ficaram amigos quando Carlos, pela revista Sombra, cobria aquele que era considerado o mais glamoroso cassino da então capital da República*”. Contudo, por ocasião da proibição dos jogos de azar no Brasil em 1946 foram fechados no Rio de Janeiro os cassinos do Hotel Copacabana Palace, Cassino Atlântico, Cassino da Urca, do Hotel Quitandinha em Petrópolis e também o Cassino Icarahy, em Niterói. Após esse fato, Carlos convidou “seu” Alberto para trabalhar no estúdio Foto Carlos e essa parceria perdurou por muitas décadas.

Bom gosto aliado à técnica rendem créditos tanto a Foto Carlos quanto ao “seu” Alberto, na revista de arquitetura e artes plásticas *Módulo*.¹¹

[...] A fotografia participa da *Módulo* como um documento de grande apelo estético e, como tal, recebe amplo destaque. Mesmo assim, são raros os momentos em que as imagens são creditadas [...]

[...] Entre os números 1 (março 1955) e 27 (março de 1962) os nomes dos fotógrafos colaboradores constam no expediente da revista, estando Gautherot citado em todas as edições. Os demais profissionais mencionados são Jean Manzon, José e Humberto Francheschi, Kasmer, Rafael Landau, Foto Carlos, Carlos Botelho, Flávio Damm e Alberto Garbocci. [...] (Espada, 2014)

Pode-se dizer que a fotografia de Carlos representa, além do bom gosto, o bom uso da técnica, fruto de sua trajetória acadêmica e de uma constante atualização a que o fotógrafo se impõe. Nesta mesma entrevista, quando indagado sobre o que considera uma peça fotogênica, Carlos evidencia seu notório saber.

[...] Bem...peça fotogênica. Eu chamo uma peça que tem cenografia bem realizada, boa luz e bem vestida. Com êstes elementos, eu consigo captar boas fotografias, escolhendo o momento dramático ou cômico adequado. Para isto tenho que conhecer a peça. Quanto ao enquadramento da cena, procuro auxílio no desenho, pintura, escultura...que são artes correlatas a que todos os bons fotógrafos sabem apelar no momento exato [...].(Correio da Manhã, 09 jul. 1963)



Figura 6 – CASSINO DA URCA, Rio de Janeiro, Carlos Moskovic/Acervo Instituto Moreira Salles, c 1940



Figura 7 – CASSINO DA URCA, Rio de Janeiro, Carlos Moskovic/Acervo Instituto Moreira Salles, c. 1940

2. Um fotógrafo em revista

Na década de 1940, a fotografia se destaca nas chamadas revistas ilustradas e Carlos passa a fotografar para as renomadas revistas cariocas: *Sombra*, *Rio Magazine* e *O Cruzeiro*. A revista mensal *Sombra*, editada no Rio de Janeiro, tem seu primeiro número publicado em dezembro de 1940, e se estendeu a finais de 1960. Com uma linguagem gráfica diferenciada para a época, foi lançada em pleno Estado Novo, pelo editor Walther Quadros. A revista é criada:

[...] quando uma determinada ideia de modernidade começava a se instaurar na cidade, vinculando a ela felicidade e consumo. [...] *Sombra* tinha uma narrativa visual que reverenciava hotéis, cassinos, edifícios, locais onde a burguesia carioca desfrutava de novas experiências de convívio. (Cerbino, 2013, p.1).

Seu quadro de colaboradores contava com nomes importantes da literatura, fotografia e artes brasileiras, dentre eles se distinguia os nomes de Mario de Andrade, Cecília Meireles, Jean Mazon, Di Cavalcanti e o pintor e ilustrador Laszlo Meitner, também imigrante húngaro do início dos anos 1940. Dentre estes estava também, Carlos Moskovics.

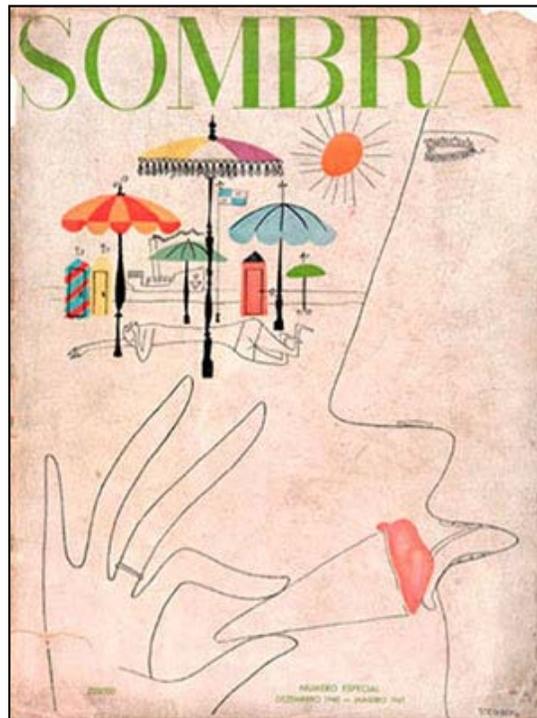


Figura 8 – Revista *Sombra*, n. 1, ano 1. Especial de Natal. Rio de Janeiro, dez/1940-jan/1941. Carlos Moskovics/Acervo Instituto Moreira Salles¹²

Sobre o perfil da revista *Sombra* a autora enfatiza:

[...] longe de ter um cunho nacionalista e realista, como o de *O Cruzeiro*, por exemplo, em *Sombra* o clima de fantasia imperava. A revista passou ao largo de importantes acontecimentos nacionais e internacionais, e poucas eram as referências à guerra que acontecia na Europa, assim como não havia nenhuma alusão ao regime político do país. Outro ponto que chama atenção em relação à revista é que as ruas da cidade pouco aparecem retratadas. (Cerbino, 2014, p.7-8).

Apesar de costumeiramente não serem referenciados os importantes acontecimentos nacionais e internacionais, o jornalista Rubem Braga, correspondente do *Diário Carioca* junto a FEB (Força Ex-

pedicionária Brasileira), quando esteve em território europeu colaborou com a *Sombra*, enviando as últimas notícias sobre a Guerra.

O número 34 da revista *Sombra*, de setembro de 1944, traz várias fotos de Carlos, dentre elas, a cobertura das peças de teatro “A Moreninha”, da nova Companhia de Teatro Bibi Ferreira e também a de “Bodas de sangue” encenada por Dulcina de Moraes, que ficaria conhecida como a “Dama do Teatro Brasileiro”. O casamento do rico empresário Paulo Ferraz é clicado por Carlos, assim como a entrevista com o bibliófilo Álvaro Moreyra, destacado homem do teatro, jornalismo e rádio.

Ainda neste número, a empresa de filmes fotográficos Kodak publica um anúncio direcionado ao editor da revista agradecendo:

[...] pela paciência que o sr. tem demonstrado quando não consegue suficiente material fotográfico, e pela atitude de boa vontade que esperamos continuará demonstrando enquanto durar esta emergência, aqui vão os nossos agradecimentos ao senhor e a todos nossos amigos do Brasil. Kodak. (*Sombra*, 1944).

O agradecimento foi feito pelas dificuldades de importações durante os anos da Guerra.

Apesar da *Sombra* não ser uma revista que trate diretamente de política, há episódios que não podem deixar de ser registrados, como por exemplo, a posse do presidente Eurico Gaspar Dutra, veiculada em matéria de fevereiro de 1946, sob o título “A solenidade marcou a volta da nação brasileira à forma democrática de governo”. Moskovics fotografou também a visita “de amizade e confraternização” de Dutra aos Estados Unidos em 1948, como retribuição à visita anterior do presidente Harry Truman ao Brasil. No *Jornal do Brasil* de maio de 1948, uma matéria informa que o fotógrafo enviado da revista *Sombra* “fazia parte dos periodistas que acompanharam Dutra em visita aos Estados Unidos”¹³.

A viagem do Presidente da República aos EE.UU.

S. Excia. partirá, hoje, pela manhã, em avião especial que deixará o aeroporto Santos Dumont às 7 horas — A partida, ontem, dos jornalistas brasileiros que acompanharão o Chefe do Governo nessa visita à grande nação do Norte

Em visita oficial à América do Norte, partirá hoje, às 7 horas, feita Capital, em avião especial, o Presidente da República, General Eurico Gaspar Dutra.

O embarque está marcado para as 6 horas, no Aeroporto Santos Dumont, visando S. Excia. em companhia do Secretário de Estado, Professor Pereira Lira e demais membros da comitiva.

O avião especial em que viajará o Chefe do Governo observará o seguinte itinerário: partida do Rio, dia 15, às 6 horas. A primeira escala será, em Belem, onde permanecerá. No dia seguinte, 16, às 5 horas, seguirá viagem para Trinidad, onde chegará às 11 horas. Em seguida, rumará para San Juan, onde permanecerá. No dia 17, às 8 horas, levantará voo para Key West, aí permanecerá para prosseguir sua viagem no dia 18, às 10:30, rumo à capital norte-americana.

da F. A. B. é o 6º (côqui), de- sarmão.

TELEGRAMA DO PRESIDENTE DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE IMPRENSA

Partindo ontem para os Estados Unidos, o nosso querido confrade Sr. Herbert Moses, presidente da A. B. I., dirigiu-nos o seguinte telegrama:

“Prezados confrades — Ao partir hoje para os Estados Unidos, participando da comitiva de jornalistas que tem a incumbência de registrar os detalhes da visita do General Eurico Dutra, apresento as minhas despedidas a essa ilustrada redação e quero reafirmar o meu propósito de tudo fazer em trabalho de equipe para manter os jornais brasileiros bem informados acerca da viagem presidencial. Até a volta”.

gação de imprensa, seguiu o sr. Pascoal Ferrero, decano dos jornalistas credenciados no Palácio do Catete e convidado especial do Presidente Dutra como homenagem aos homens de imprensa que ali labutam.

JORNALISTAS QUE PARTIRÃO POR CONTA PRÓPRIA

Em um clipe da Pan American World Airways, seguiram, ontem, por conta própria, o jornalista Carlos A. Dunshoe de Abranches do “Jornal do Brasil”, e o fotógrafo Carlos Moskovics, enviado da revista “Sombra”, membros da delegação de periodistas que acompanharão o Presidente Eurico Gaspar Dutra em sua viagem aos EE. UU.

ATOS DO GOVERNO

DECRETOS ASSINADOS NAS PASTAS DA JUSTIÇA E DO TRABALHO

Figura 9 - *Jornal do Brasil*, maio 1963.

Desde o início do século XX “revistas como a *Fon-Fon!*, *O Malho*, *Seletta* e *Para Todos...* (publicações cariocas extremamente lidas, especialmente, na República Velha) trazem comentários sobre as elegantes da Capital Federal e também sobre São Paulo” (Oliveira, 2015, p. 4). Já a revista *Sombra*, que tinha como leitor um público refinado, principalmente feminino, apresentava “o que deveria ser consumido, desde espetáculos até como se vestir e agir”. Os anúncios, como não poderiam deixar de ser, dirigiam-se a este público: chapéus, casacos de pele, cigarreiras, produtos de beleza, enxovais e moda, isto é, roupas de luxo, francesa especialmente (Cerbino, 2014, p.1). Como fotógrafo da revista Carlos documenta ‘uma’ cidade *chic*, cosmopolita e ‘civilizada’; bailes, cassinos, teatros, clubes, corridas de cavalo, especialmente o evento do Grande Prêmio Brasil, disputado no Hipódromo da Gávea. Lugares de encontro de um determinado círculo social e, portanto, ambientes propícios a flagrantes fotográficos oportunamente apresentados em alguma das revistas ilustradas da época. Nestes locais exclusivos, “em que somente uma pequena parcela da sociedade tinha acesso”, como afirma Cerbino (Cerbino,

2014). Carlos estava lá, fotografando comercialmente para as revistas. Tamanho o seu prestígio, não raramente, é contratado para cobrir casamentos, bailes de debutantes, aniversários e festas elegantes de grã-finos, e, dessa forma, trabalhando como fotógrafo social, obtém um olhar privilegiado sob o comportamento e a inserção social da então burguesia carioca.

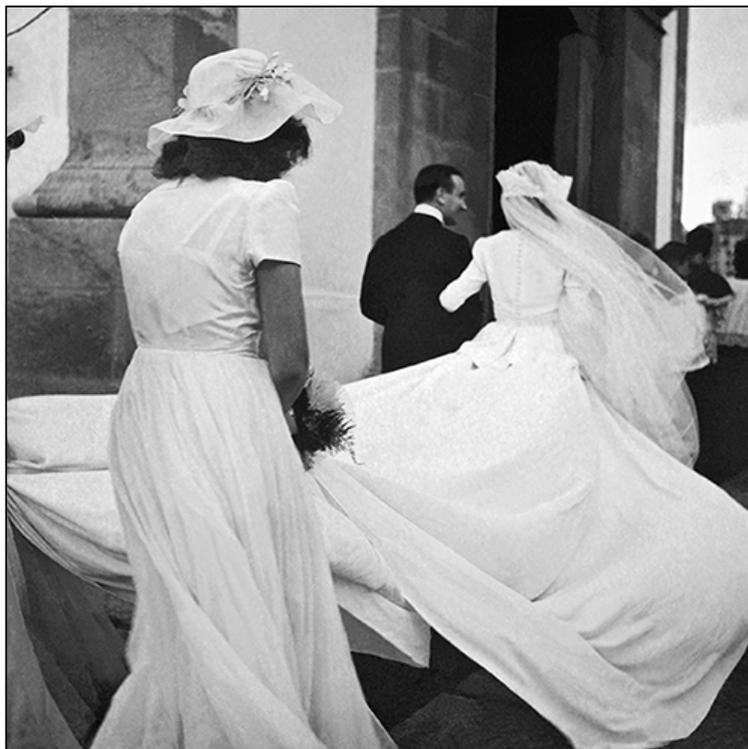


Figura 10 - Rio de Janeiro, c. 1950. Carlos Moskovic/Acervo Instituto Moreira Salles

3. Moda e comportamentos pelas lentes de Carlos Moskovic

Desde o final da década de 1930, a Casa Canadá, a mais célebre *Maison* da cidade, vendia artigos de luxo da moda francesa, muito apreciada e consumida pelas senhoras da elite, da classe alta do Rio, então Capital Federal, e de São Paulo. “A demanda das classes altas brasileiras pela alta costura francesa não diminuiu durante a II Guerra” e logo ao fim da Guerra foi inaugurada a famosa Canadá de Luxe com seus desfiles espetaculares no Hotel Copacabana Palace, “com um conjunto de modelos famosas junto ao público urbano em geral – fosse de classe média ou das elites”. (Oliveira, 2015, p.7-8)

Carlos registrou muitos destes desfiles, clicando as coleções de estilistas famosos como Dior, Balenciaga e Givenchy apresentados pelas modelos Vera Barreto Leite, Adalgisa Colombo, Ilka Soares, Georgia Quental, Vania Badin e Helga Franceschi, entre outras.

O evento, “Miss Elegante Bangu”, promovida pela fábrica, foi de fato um sucesso e o concurso continuaria por toda a década de 1950 envolvendo garotas da alta sociedade. Com a divulgação em revistas e o amplo investimento da empresa, a moda algodão se expandiu e conquistou definitivamente consumidores das crescentes camadas médias urbanas. Carlos Moskovic registrou um destes eventos no Maracanã, nos anos 1950.



Figura 13 - Candidatas ao título de ‘Miss Elegante Bangu’, em evento no Maracanã, Rio de Janeiro, década de 1950, Carlos Moskovic/Acervo Instituto Moreira Salles

O Hotel Copacabana Palace, inaugurado em 1923, o *Golden Room*, considerado a primeira casa de espetáculos do Brasil, inaugurado em 1930 e o cassino do hotel ajudaram a consolidar a fama, a internacionalização e o *glamour* de Copacabana. Como afirma O’Donnel, sobre o bairro “foi sendo atribuído múltiplos usos e significados, por distintos segmentos sociais, que dele se apropriavam”. O estilo de vida daqueles habitantes “ganha forma através da progressiva associação de Copacabana a um modelo de civilização que tinha no culto ao corpo, numa forma peculiar de moradia e no consumo de uma cultura cosmopolita alguns de seus principais suportes”. Os anos de 1940 e 1950 marcam o esplendor do bairro. A praia de Copacabana e seus banhistas foram temas de muitos editoriais de moda. Copacabana era, sem dúvidas, o bairro mais fotografado da cidade. (O’Donnel, 2013, p.7-8)

Carlos registrou diversos aspectos do bairro – sua cultura, seu cotidiano e os diferentes modos de viver de seus habitantes – ora por encomenda profissional, ora por encantamento, mas sempre um espectador do belo bairro em transformação. Copacabana representava uma metrópole em expansão vertical (arranha-céus) que se traduziria na imagem do futuro. As fotografias de Carlos transmitem essas novas experiências que a cidade começava a viver.

O carioca sempre teve o hábito de tomar banho de mar e praticar esportes na praia e Carlos também registrou esta Copacabana, observando os passantes, os banhistas e os esportes praianos.



Figura 14 - Praia de Copacabana, c. 1950. Carlos Moskovic/Acervo Instituto Moreira Salles

O Hotel Copacabana Palace e seus *habitués*, a praia e seus banhistas, os primeiros edifícios de apartamento, em estilo *art-decor*, erguidos entre as Avenidas Atlântica e Nossa Senhora de Copacabana próximos à Praça do Lido contribuíam para dar ao bairro um ar elegante e moderno.



Figura 15 - Varanda do Hotel Copacabana Palace, c. 1950, Carlos Moskovic/Acervo Instituto Moreira Salles

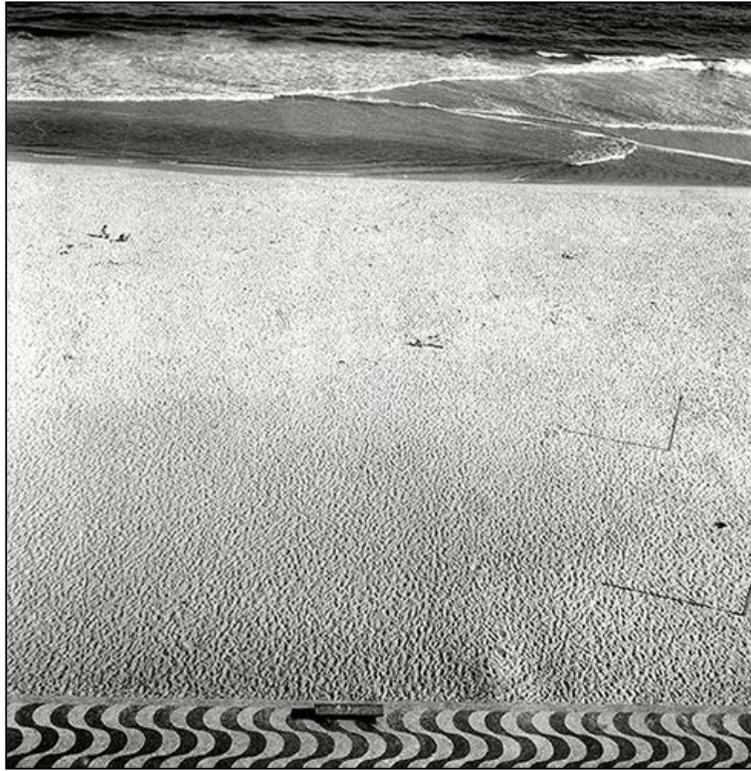


Figura 16 - Vista para a Praia de Copacabana, c. 1950. Carlos Moskovic/Acervo Instituto Moreira Salles



Figura 17 - Praia de Copacabana, c. 1950, Carlos Moskovic/Acervo Instituto Moreira Salles

Na década de 1930, o Rio ganhou seu circuito de corrida de carros, considerado o primeiro que se tem notícia no Brasil. De 1933 a 1954, destemidos pilotos – de todo o mundo - dirigiam a mais de 160 km/h um trajeto de 11 quilômetros de extensão de ruas totalmente inapropriadas a corridas. Com largada na Rua Marquês de São Vicente, o circuito contornava o Morro Dois Irmãos e finalizava no Hotel do Leblon. Com carros de passeio adaptados e ‘baratinhas’, o vencedor ganhava o “Grande Prêmio

Cidade do Rio de Janeiro” de automobilismo, organizado pelo Automóvel Club do Brasil. O público se expunha ao perigo para assistir as corridas tão próxima dos carros. Na primeira corrida, vencida pelo brasileiro Manuel de Teffé, estimam-se cerca de 250 mil presentes estavam acompanhando o circuito. As tomadas de Carlos privilegiam um olhar sobre este público esfuziante. Não foi à toa que o Circuito da Gávea ficou conhecido como “Trampolim do Diabo”.



Figura 18



Figuras 18 e 19 - Circuito da Gávea, c. 1940, Carlos Moskovic/Acervo Instituto Moreira Salles

4. Centro do Rio – Um olhar sobre a cidade

Em 1942, Carlos instala seu estúdio Foto Carlos no Centro da cidade do Rio de Janeiro, nas proximidades da Cinelândia. O Centro carioca dos anos 40 era um espaço privilegiado por possuir os exteriores mais diferenciados da cidade. Carlos e seus colegas, fotógrafos imigrantes europeus, como o fotojornalista e cineasta francês Jean Mazon e Joachin Hess, mais tarde fotógrafo do Instituto do Patrimônio Histórico Artístico e Nacional, e os fotógrafos Kurt Klagsbrunn e sua sócia Judith Munk, registraram em imagens essa complexidade de aspectos da urbe.

Os anos de 1940 foram intensos para a cidade: o centro se transformou, e a abertura da Avenida Presidente Vargas, em 1944, “subverteu fundamentalmente a paisagem urbanística e social da Cidade Nova – sobre – Mangue, ao convertê-la tão depressa na mais larga e na mais espetacular das artérias – mestras do Rio moderno”, afirmaria Brasil Gerson, no seu clássico “Historias das Ruas do Rio de Janeiro” (Gerson, 1954). Para que a sua construção fosse realizada, centenas de prédios tiveram que ser demolidos, moradores despejados, comércios extintos, igrejas históricas assoladas e a Praça Onze, descaracterizada.

Tais transformações, registradas por meio de fotografias, ajuda a compor a memória urbana do Rio. A relação entre memória e história se entrelaça, a fotografia funciona como alimento da memória e a memória funciona como fonte de pesquisa histórica.



Figura 20 - Avenida Presidente Vargas, c 1950, Carlos Moskovic/Acervo Instituto Moreira Salles

O centro do Rio também abrigava em suas ruas, uma vez por ano, a festa mais popular do carioca – o Carnaval, sempre um grande tema: pela alegria, pelas fantasias, pelo colorido, pela descontração. Carlos Moskovic cobria os bailes de carnaval para as revistas ilustradas, no Teatro Municipal, no Hotel Gloria, no Copacabana Palace e nos Clubes Botafogo e Fluminense. E também fotografava o carnaval de rua: os desfiles, os blocos, os corsos.

De roupa de gala ou fantasiados, brincando na rua ou nos bailes, o carnaval era para todos. Na Avenida Rio Branco cantava-se as músicas lançadas nas rádios e as fantasias dependiam da imaginação de cada folião.



Figura 21 - Avenida Rio Branco enfeitada para o Carnaval. Rio de Janeiro, c. 1950, Carlos Moskovic/Acervo Instituto Moreira Salles



Figura 22- Carnaval carioca. Bonecas de pano. Rio de Janeiro, c. 1940, Carlos Moskovic/Acervo Instituto Moreira Salles

O estrangeiro Hans Mann, também fotografou o Carnaval, com sua *Rolleiflex* (lente *Tessar* 3,5) e com sua *Leica* M3 e tem um registro de 240 fotografias publicadas no livro *Zauberhaftes Rio*, publicado no Brasil pela Livraria Kosmos Ed., em 1958. Em seu livro escreveu: “*Brincar ist das zauberwort des*

Karnevals”. Isto é, “brincar é a palavra mágica do Carnaval” (Man, 1958, p.135). Registrou também, em fotografias em preto e branco o Rio dos anos 1950, seus moradores, seus trabalhadores, sua arquitetura, favelas, o Maracanã e festejos religiosos. Apesar de não ter atuado como fotógrafo profissional, o alemão, Mann tinha um olhar privilegiado em relação ao Rio e captou flagrantes incríveis da cidade. Não importa se o olhar sobre a cidade é de um fotógrafo estrangeiro, ou apenas um estrangeiro que fotografa.

Carlos morava com a família no bairro de Copacabana e trabalhava no Centro. Circulava a pé pelo centro da cidade, atendendo a seus clientes, e, entre idas e vindas, não deixou de reparar no leitor que estava atento às manchetes que noticiavam os horrores da 2ª. Guerra Mundial, do Nazismo e do Holocausto, temas que, sem dúvida, afligia o imigrante húngaro de origem judaica.



Figura 23 -Centro da cidade do Rio de Janeiro, c. 1940, Carlos Moskovics/Acervo Instituto Moreira Salles

5. A topografia da cidade

Carlos acompanhou e registrou as eminentes transformações urbanas, percorreu a cidade e registrou fotograficamente diferentes áreas e contextos. Registrou a elegante Copacabana, o movimentado Centro do Rio, o imperial São Cristóvão e a Barra da Tijuca, ainda pouco explorada. Seu olhar eclético refletia uma cidade em processo de modernização, que recebia e acolhia tanto os brasileiros como os estrangeiros.

A Feira de São Cristóvão, também conhecida como “Feira dos Nordestinos” completou 70 anos em setembro de 2015. Em 1945, o campo de São Cristóvão era lugar de encontro dos nordestinos que chegavam à cidade para trabalhar, principalmente, na construção civil em um momento de crescimento da metrópole carioca; ali se apresentavam os repentistas, os que faziam e recitavam cordéis, comiam tapioca e tomavam água de coco, ‘coco verde’, na época um dos poucos lugares da cidade em que isso era possível. O Pavilhão de São Cristóvão, projeto de autoria do arquiteto Sergio Bernardes, além de

abrigar a feira, abrigava também eventos ligados à agricultura e pecuária. Era considerado o maior espaço de eventos da cidade, perdendo seu posto para o Riocentro, em Jacarepaguá, inaugurado em 1977.

Durante alguns anos, o pavilhão sediou a Exposição Agropecuária da Guanabara e em uma ocasião, o jornal *Correio da Manhã* de 22/09/1963 informou que o então governador Carlos Lacerda não abriera a 7ª Exposição Agropecuária da Guanabara, no campo de São Cristóvão “como havia sido anunciado oficialmente”, tendo sido substituído pelo Secretário de Economia, Guilherme Borghoff, que cortou a fita comemorativa e premiou os lavradores e criadores cariocas. “Dentre os lavradores, foram premiados os que tiveram a ‘melhor produtividade em hortaliças’, ‘a melhor produção de ovos’ e ‘de pintos de um dia’. Dentre os pecuaristas, o que foi contemplado com o valor mais alto em dinheiro foi o que apresentou a ‘melhor produção de leite com plantel de gado holandês vermelho e branco’. Premiados também os que apresentaram ‘melhor técnica de reflorestamento’ e tratamento do solo. Os animais de maior porte desfilavam no centro da Exposição, mas os animais de menor porte ficavam nos *stands*, como os coelhos angorás (*Correio da Manhã*, 21/09/1963, p. 8).



Figura 24- Campo de São Cristóvão/Pavilhão de São Cristóvão. Rio de Janeiro, c.1960, Carlos Moskovics/Acervo Instituto Moreira Salles

Em agosto de 1941 a Barra da Tijuca foi fotografada por Hart Preston, da revista *Life*, que cobria a vinda ao Rio de Janeiro de Walt Disney e sua equipe. A visita, embalada pela política de boa vizinhança entre Brasil e Estados Unidos foi realizada para que os desenhistas americanos se familiarizassem com a cidade e que assim fosse possível compor um cenário real para o filme em que o personagem *Joe Carioca*, nosso José (Zé) Carioca, apareceria pela primeira vez. As fotos, coloridas, mostram a praia da Barra da Tijuca, suas dunas e areias brancas, o Canal de Marependi limpo e navegável.

A cidade crescia e se desenvolvia, na Barra da Tijuca, além dos prédios residenciais, começariam a ser construídos clubes, locais de lazer para os novos moradores. No ‘Acervo Carlos’ do Instituto Moreira Salles há uma indexação para pesquisa denominada ‘Clubes’ que apresenta imagens da Barra da Tijuca nos anos 1950 e 1960. Provavelmente, Carlos foi contratado para visitar o lugar onde seria construído um clube. É surpreendente rever estas fotografias da Barra, com a vegetação rasteira, de restinga, de uma época em que a Avenida das Américas ainda era chamada de Estrada Rio-Santo – Um areal. Deste ecossistema pouco restou; uma pequena faixa de praia, denominada “Reserva”, oferece aos cariocas um ‘gostinho’ de como era o lugar.



Figura 25- Barra da Tijuca, ao fundo a Pedra da Gávea. Rio de Janeiro, c 1960, Carlos Moskovic/Acervo Instituto Moreira Salles

6. Rostos em cena

Carlos Moskovic foi também um grande retratista e, conforme Miceli (2009), no início dos anos 1940, aproximou-se “de um grupo notável de protagonistas da arte moderna brasileira, a começar por seu compatriota, o artista [judeu] húngaro Arpad Szenes, exilado no Rio de Janeiro ao lado da esposa, a pintora portuguesa Maria Helena Vieira da Silva” e outros tantos “engajados” no ambiente artístico carioca. Fotografou os veteranos modernistas Lasar Segall, Di Cavalcanti e Oswald Goeldi e artistas plásticos mais jovens como Heitor dos Prazeres, Tomás Santa Rosa Jr e Burle Marx. As fotos de Carlos são referências iconográficas e registros de prestígio para esses artistas, cenógrafos, paisagistas e gravuristas. Ao retratá-los, Carlos tenta recompor o ambiente de trabalho destes artistas, “[..] cercados de obras e de materiais alusivos à sua prática, instantâneos iluminados em contrastes vibrantes de luz e sombra, com poses e atmosfera remanescente da tradição do autorretrato pictórico”. E “[...] é inequívoca a filiação de Moskovic à corrente pictorialista em fotografia, ainda vigente na década de 1930, quando adquiriu o treinamento e a prontidão indispensáveis ao ofício” (Miceli, 2009, p.11). A visão que se faz notar na fotografia de Carlos é a de que ela é uma imagem artística, indo muito além da técnica.

Um dos muitos rostos fotografados por Carlos foi o de Eric Marcier, pintor e muralista romeno, naturalizado brasileiro. Durante certo período o fotógrafo acompanhou o cotidiano desse artista e registrou aspectos da família e da vida profissional de Marcier no Rio, em Santa Teresa, onde viveu com a esposa e filhos.¹⁵



Figura 26- Eric Marcier em seu atelier no Rio de Janeiro. S/D, Carlos Moskovic/Acervo Instituto Moreira Salles.

Outro aspecto da obra do fotógrafo Carlos Moskovic, menos conhecido, mas não menos representativo, é o fato de ter registrado o início do teatro moderno brasileiro. Estas imagens são essenciais para a história das artes cênicas no país, pois suas atividades profissionais iniciaram-se justamente quando o nosso teatro “ensaiava os primeiros passos no sentido de elaborar novos conceitos na direção e na interpretação”. Segundo o site da Fundação Nacional de Artes Cênicas (Funarte)¹⁶:

Muitos foram os artistas e as companhias retratados por sua câmera. Nas décadas de 40, 50 e 60 tornou-se o fotógrafo mais requisitado pelo meio artístico. Nessa época, foram de sua autoria 80% das fotografias que circularam pela imprensa, estiveram expostas em painéis na entrada dos teatros, ilustraram programas ou ganharam autógrafos destinados aos fãs. Embora o forte do faturamento não fosse o teatro, Carlos Moskovic sentia prazer em trabalhar nesta área. No enquadramento da cena, procurava utilizar recursos adquiridos na observação de artes correlatas, como o desenho, a pintura, a escultura. Para ele a fotogenia estava subordinada ao binômio beleza e personalidade. Dizia que em teatro a “personagem fotogênica” era aquela que estava “bem realizada, física e interiormente.

A pesquisa da ‘Coleção Foto Carlos’ mostra que as fotografias de teatro depositadas no Cedoc/Funarte constituem a principal referência iconográfica sobre o teatro brasileiro dos anos de 1940 a 1960. São de Moskovic as históricas fotos da primeira encenação, em 1943, da peça *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues – um marco do teatro brasileiro moderno – representada pela companhia Os Comediantes, sob a direção de Ziembinski e com cenários de Santa Rosa, muito amigo do fotógrafo. A famosa encenação, em três planos diferenciados – realidade, memória e alucinação – é belamente captada por Carlos, com contrastes marcantes de luz e sombras.



Figura 27



Figuras 27 e 28- Fotografias da Peça Vestido de noiva, Rio de Janeiro, 1943, Carlos Moskovic/Acervo Instituto Moreira Salles

Nelson Rodrigues, jornalista, escritor e dramaturgo poucas vezes se arriscou no papel de ator. Essa raridade foi registrada na fotografia feita por Carlos Moskovic da encenação de sua peça *Perdoame por me traíres*, de 1957 tendo no elenco a atriz Léa Garcia e Gláucio Gil. Sobre a peça, em entrevista à Rádio Nacional (e disponível na “Coleção Rádio Nacional”/MIS) foi perguntado ao escritor se achava sua peça imoral. Ao que respondeu: “Perdoame por me traíres’, propõe a todos, e a cada um, um problema social, humano, que seria criminoso ignorar”.



Figura 29 - Peça *Perdoa-me por me traíres*, Rio de Janeiro, 1957 Acervo Cedoc/Funarte.

Suas lentes também documentaram a representação da peça infantil que inaugurou as bases de uma nova dramaturgia para crianças com qualidade cênica e literária: *O Casaco Encantado*, de Lúcia Benedetti, montada pela companhia Os Artistas Unidos, em 1948, com direção de Graça Mello, cenários e figurinos de Nilson Penna e música de Renzo Massarani.



Figura 30 - Peça infantil *O Casaco Encantado*, de Lúcia Benedetti, montada pela companhia Os Artistas Unidos, em 1948, com direção de Graça Mello, cenários e figurinos de Nilson Penna e música de Renzo Massarani.¹⁷

A peça infantil *A bruxinha que era boa*, de Maria Clara Machado, é um clássico do teatro infanto-juvenil e foi encenada pela primeira vez no Teatro Tablado em 1958. De lá para cá, tanto essa como a peça *Pluft, o fantasminha*, da mesma autora, são alguns dos textos mais encenados no país. Em sua primeira montagem a (rigorosa) crítica teatral e escritora Barbara Heliodora fez o papel de ‘Bruxa Chefe’; enquanto o papel de ‘Assistente Bruxo’ ficou por conta de Yan Michalski, teatrólogo, crítico e fundador de uma das mais importantes escolas de teatro do Brasil – a Casa de Artes de Laranjeiras/CAL.



Figura 31 – Peça Bruxinha que era boa A Fonte: CEDOC/Funarte

Antes de adquirir o acervo do fotógrafo Carlos Moskovics de fotografias do teatro nacional, a Funarte requisitou opiniões de diversos profissionais ligados ao meio teatral para fornecerem pareceres acerca da relevância da documentação. Abaixo, trecho de um destes pareceres:

Elevado senso artístico e apuro técnico, na valorização visual do artista representado, personagens e cenas do espetáculo. [...] Até há pouco tempo, era fator de representatividade para um ator e gabarito para uma montagem teatral ser fotografado por esse profissional para fins de exposição no saguão dos teatros, bem como sua reprodução em programas e jornais. [...] Julgo de grande interesse e utilidade para o SNT a aquisição ao acervo. (Souza, 2014, p.5)

No jornal *Correio da Manhã*, de 9 de julho de 1963, é publicada uma matéria com o título “Vinte anos fotografando teatro”. O jornalista entrevistado enaltece o trabalho do fotógrafo Carlos e deixa registrada a relevância do fotógrafo para a memória do teatro brasileiro.

Teatro VINTE ANOS FOTOGRAFANDO TEATRO

Se algum dia alguém quiser fazer a história do novo teatro brasileiro terá que, finalmente, se documentar no arquivo do fotógrafo Carlos, que há vinte anos vem registrando em sua objetiva a evolução do teatro brasileiro, de “Os Comediantes” a “My fair lady”. Liga-se mesmo, o início de suas atividades, à fase histórica quando o novo teatro ensaiava os seus primeiros passos no sentido de elaborar conceitos novos de direção e interpretação, recebendo de braços abertos a influência estrangeira, até então mal limitada à obra lusitana, de onde a maioria dos nossos autores retirava os seus modelos. Assim, a atitude de Carlos torna-se mais importante pois é o mais eficiente documentador de uma fase histórica de nossa cena, que no futuro será analisada como uma das mais importantes na elaboração do espetáculo teatral.

Procuramos ouvir de Carlos algumas impressões sobre essas duas décadas de atividade do meio teatral. A conversa foi tomando forma e colorido em seu estúdio, em meio a uma profusão de filmes e fotografias. Pelas paredes, retratos de grandes sucessos do teatro carioca: uma cena de Dulcina em “A filha de Lóris”, um momento dramático de “Chuva”, também com Dulcina; Margarida Rey ao lado de Nicete Bruno numa peça de Maria Jacintho que a nossa memória não consegue definir; o “Sax” com Sérgio Cardoso e “A casa de Bernarda Alba” e “Pedro Nicot” de Caldas.

Carlos não gosta de responder perguntas. Nem que a gente se faça. Verdade é que o que ele não gosta mesmo é de estar em evidência. “As vezes a gente diz uma coisa e as pessoas pensam que a gente quer dar ao que fizesse de lei. Absolutamente. Cada artista, seja fotógrafo, seja ator, escritor ou ator, tem sua maneira de trabalhar. Definir isto trabalho com palavras é impossível. A nossa definição seria o nosso próprio trabalho” — diz Carlos sem se aperceber que está falando em torno de “o estilo é o homem” ou coisa parecida. Contudo insistimos e vamos colbendo, “colbendo” não, “arrancando” as suas impressões.

“Nestes vinte anos de fotografar teatro, tive-me o fotógrafo mais solicitado pelo meio. Oitenta por cento das fotografias de peças que circulam pela imprensa, que ficam expostas às portas do teatro, que enfeitam os programas dos espetáculos ou ganham os álbuns dos fãs saíram do meu estúdio. Esta preferência durante anos se- gundos muito me honrou. Em compensação meu atelier praticamente “para” quando eu tenho uma “ocorrida de teatro”. E isto deve-se levar em conta, pois o fêto do meu faturamento não é o teatro. Mas é o prazer de trabalhar para o teatro que me obriga a agir assim. E quando a peça é fotogênica, aí nem se fala.

Procuramos sondar o que ele considera uma “peça fotogênica”. Novamente o temor de estar legislando, mas por fim se explica: “Dem... peça fotogênica eu chamo uma peça que tem coreografia bem realizada, boa luz e bem vestida. Com estes elementos, eu consigo captar boas fotografias, recolhendo o momento dramático ou cômico adequado. Para isto tenho que conhecer a peça. Quando ao enquadramento da cena, procure auxílio no desenho, pintura, escultura... que são artes correlatas a que todos os bons fotógrafos sabem apelar, no momento exato.

E Carlos vai usando o exemplo de Glise ao repetir que “o teatro é a mulher do gatinho com arte”. E o bom gosto, acrescenta.

Agora agride a dizer quem é a mais fotogênica estrela do Teatro brasileiro. Deixa escapar o nome de Tônia sem lhe dar conteúdo e ilusão. Diz que fotogenia está subordinada ao bom gosto e personalidade.

“De um golpe de vista nós sabemos quem é fotogênico. Não é apenas uma questão de beleza. Em teatro, a “personagem fotogênica” é aquela que está bem realizada, física e interiormente. Certa vez quando Tônia se indicava no cinema recusei fazer para um diretor um teste de fotogenia. A mídia palpitava fotografia e não precisava de teste. E os filmes passaram que eu tinha razão. Todas as nossas primeiras figuras são fotogênicas, parece até uma condição para se conseguir o estrelato...”

E deixamos Carlos lá voltando com uma fita de “My fair lady”. Acabara de fotografar o musical e estava lá voltando com os negativos e, verdade seja dita, apesar de outros trabalhos importantes, em volta, que exigem o seu pronunciamento pessoal, ele não pensava mais que nas fotos de “My fair lady”...

Figura 32 – Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 9 Julho 1963 ¹⁸.

Carlos cobriu um teatro brasileiro em transformação e incorporou, em sua fotografia, seu aprendizado acadêmico de Cinema e Belas Artes. O tipo de enquadramento e ângulo estavam presentes em seus registros durante as encenações, ensaios e até mesmo nos camarins onde os “personagens” encaixavam para o fotógrafo.



Figura 33 - Dulcina de Moraes (1908-1996). Rio de Janeiro, década de 1940, Carlos Moskovic/Acervo Instituto Moreira Salles

Por meio da arte, o Teatro Folclórico Brasileiro, fundado por Francisco Solano Trindade, denunciava discriminações e racismo do negro no Brasil. A obra de Solano está repleta de referências aos ritmos, costumes, religiões africanas, além de mitos e lendas do povo negro. O TFB foi uma iniciativa que contava com a ajuda de sua esposa Maria Margarida e do sociólogo Edison Carneiro e um elenco de atores formados principalmente por domésticas, operários e estudantes.



Figura 34 - Teatro Folclórico Brasileiro. Rio de Janeiro, c. 1950, acervo Cedoc/Funarte

O Teatro do Negro foi fundado no Rio, em 1944, pelo sociólogo Abdias do Nascimento, para discutir e reivindicar a valorização social do negro no Brasil, através da educação, da cultura e da arte. Fundador do Movimento Negro Unificado, Abdias foi diretor do periódico Quilombo, editado entre dezembro de 1948 e julho de 1950. Nelson Rodrigues, por sinal, estava na capa do primeiro exemplar do jornal, denunciando o preconceito de cor no teatro nacional. Segundo ele, não havia negros em cena, e, quando era preciso, “brochava-se um branco”: “branco pintado – eis o negro do teatro brasileiro”, dizia. (Revista de História, set/2004).

Na foto, Ruth de Souza, primeira atriz negra a subir nos palcos do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, atriz do grupo Teatro do Negro, ao lado de Abdias do Nascimento, fotografados por Carlos lendo o jornal *Quilombo*. As imagens produzidas por Carlos Moskovics testemunham o apuro das montagens e mostram também o cuidado do fotógrafo em documentar detalhes da atividade artística.



Figura 35 - Abdias do Nascimento e Ruth de Souza (à direita). Rio de Janeiro, década de 1940. Acervo Cedoc/Funarte



Figura 36 - FOTO: Jornal Quilombo, 1948.

A circulação do fotógrafo pelo meio teatral é realmente digna de nota. Carlos Moskovic, imigrante judeu húngaro (naturalizado brasileiro), já era um profissional renomado quando registrou o teatro de língua ídiche no Rio de Janeiro, por amizade a alguns atores do grupo e valorização da cultura judaica. Mais do que isso: testemunhou e constituiu fontes históricas de pesquisa sobre a vida cultural dos judeus no Rio de Janeiro. Seus registros fotográficos revelam como os imigrantes judeus, em plena 2ª Guerra Mundial, se reelaboraram culturalmente no país emigrado e encenavam, nos importantes teatros da cidade, peças em ídiche, língua falada pelos judeus asquenazitas, oriundos da Europa Oriental.¹⁹

A cortina se fecha, mas a plateia não se move. Bate palmas e grita: “Nor ein Bissele”, “Nor ein Bissele” “mais um pouquinho, mais um pouquinho!” - é com essa imagem que Sara Lubelczyk Fishman, filha do mais conhecido empresário do teatro ídiche no Brasil, Itzhak Lubelczyk, rememora os espetáculos que, criança ainda, assistia no Rio. O público era composto por imigrantes judeus asquenazitas, oriundos dos países da Europa Oriental, de fala ídiche. Nos seus países de origem usavam também o russo, o polonês ou o romeno, mas era em ídiche que sua emoção falava, na Europa e no Brasil. Famílias inteiras participavam intensamente dos dramas, comédias e músicas que descrevem a vida nos vilarejos, falam de amor, da pobreza, da solidão e da saudade e, é claro, da mãe e dos filhos. (Worcman; Ribeiro, 2013, p.31).

E foi na BIBSA, onde se reuniam os judeus de ideologia progressista, que se formou o grupo teatral amador mais importante da comunidade - o Dram Krais (Círculo Dramático) O grupo teatral do BIBSA associados aos jovens imigrantes da Rússia, Polônia e Bessarábia, de tradição teatral e experiência em militância política produziram mais de espetáculos teatrais entre os anos de 1940 e 1960.



Figura 37 - Peça *Dos Grosse Guevins (A Sorte Grande)*, encenada pelo Círculo Dramático da Biblioteca Israelita Scholem Aleichem (BIBSA). Cenários do pintor e desenhista judeu russo Lasar Segall. Rio de Janeiro, 1945. Fotografia: Carlos Moskovic. Fonte: Acervo Henrique Blank. In: Worcman; Ribeiro, 2013.

Considerado o fotógrafo mais representativo do teatro brasileiro, Carlos Moskovic fotografou a maioria dos celebrados artistas do teatro brasileiro da época como o ator Procópio Ferreira e sua filha Bibi Ferreira, Dulcina de Moraes e Odylon Azevedo, Eva Todor, Paulo Autran, Tônia Carrero, Glauce Rocha, Fernanda Montenegro e Fernando Torres, Sergio Brito, Italo Rossi, Henriqueta Briebe, dentre tantos outros.

O teatro de revista também foi fotografado por Carlos. A revista era um gênero de teatro bastante apreciado por apresentar o estilo sensual das vedetes e também pelas críticas sociais e políticas que os textos apresentavam. Walter Pinto, que se exibia no teatro Recreio foi dono da companhia de revistas

mais conhecida nos anos 1940 e 1950, que produziu as revistas *Muié macho sim sinhô* (1950) e *É fogo na jaca* (1953), entre outras, que eram exibidas em grande escala.

Brigitte Blair, nome artístico de Wanda de Fatima Pereira, foi balconista da loja Sloper, em Copacabana, mas tinha o sonho de ser atriz. De vendedora passou a trabalhar na Boate *Pigalle*, exibindo suas formas, consideradas perfeitas para a época. Foi contratada como *girl* (aspirante a vedete) para a revista *Te Futuco... num Futuca*, em 1959. O sucesso da peça levou a vedete a ser escolhida para o time das “Certinhas do Lalau”, do jornalista Sergio Porto, que era tido como o grupo das mulheres mais bonitas do Rio de Janeiro. Em 1965, Brigitte inicia uma carreira de empresaria teatral e sua revista *É uma brasa, mora* se torna sucesso de público.



Figura 38 - Foto: Brigitte Blair.S/d. Acervo Coleção Foto Carlos/Cedoc/Funarte

Sobre as vedetes, assim escreveu Silvio de Abreu, na apresentação do livro *As grandes vedetes do Brasil* de Neyde Veneziano:

[...] redondas, generosas, [...] transpirando malícia, com suas pernas magníficas, seu gingado, seus gestos amplos [...]. Muitas só desciam a escadaria e desfilavam seus corpos esculturais, parando em pontos estratégicos, sorrindo sensuais, convidativas; outras, mais talentosas, mais comunicativas, estabeleciam uma empatia imediata com o público. Brincavam, se divertiam, criticavam burlescamente comportamentos e políticos, longe desta praga do politicamente correto [...] que se tem que aguentar hoje. Eram outros tempos? Sem dúvida. Tempos nos quais talento e verve faziam sucesso, aguçando a imaginação da plateia, embalando suas fantasias. Belas orquestras de excelentes músicos, desfiles de mulheres bonitas, [...] crítica social, cômicos hilariantes, belos cenários, ricos figurinos, muita luz, muita magia, esta era a receita do teatro de revista, que chamavam de Teatro Rebolado, certamente para menosprezá-lo, como faziam com a chanchada. Não importam os rótulos e preconceitos, esta é a receita de um bom espetáculo.

Além de fotografar os importantes palcos da cidade do Rio de Janeiro, Carlos documentou, também, por meio de seu registro fotográfico, durante as décadas de 1940 e 1950, os programas de auditório e as radionovelas. Considerado o ícone de modernidade até a década de 1950, o rádio lançou modas,

criou estilos que foram incorporados às práticas cotidianas de diversos tipos sociais, ditando uma forma de comportamento por mais de uma década. As radionovelas foram registradas por Carlos, dando destaque aos principais atores e atrizes.

A Rádio Nacional, criada em 1936, apresentava radionovelas e foi pioneira no radiojornalismo. Durante a 2ª Guerra Mundial, criou o programa jornalístico Repórter Esso, com o *slogan* “a testemunha ocular da história”. Atualizava os brasileiros sobre a Guerra, mas também fazia o povo rir com programas como o *Balança, mas não cai*. Um dos maiores compositores e violonista dos anos 1940, Herivelto Martins, casado com a cantora Dalva de Oliveira, fez sucesso nas rádios com grupo Trio de Ouro, composto pelo casal e por Nilo Chagas. O *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira* menciona que “no início da carreira do trio, Herivelto Martins, Dalva de Oliveira e Nilo Chagas registraram em goma laca as raízes da música do Brasil. Em sofisticados arranjos vocais, eles cantaram lamentos africanos, batuques e cateretês” (Albin, 2001).

Em 1942, em parceria com Grande Otelo, escreveu ‘Praça XI’, sucesso nas rádios e no desfile de carnaval; a letra era uma referência à demolição da Praça Onze, reduto do samba carioca, que daria lugar à Avenida Presidente Vargas.

Carlos Moskovic registrou em suas lentes inúmeras apresentações nas rádios cariocas, assim como, diversos programas da primeira emissora de televisão do Brasil, a TV Tupi, fundada em 1950. Vários artistas e cantores foram fotografados por Carlos ao longo dos anos, mas o cantor Herivelto Martins, em especial, foi acompanhado pelo fotógrafo em apresentações musicais e em situações particulares e familiares. Como no episódio em que Carlos acompanhou o cantor, na homenagem aos santos gêmeos, Cosme e Damião, no dia dos padroeiros.

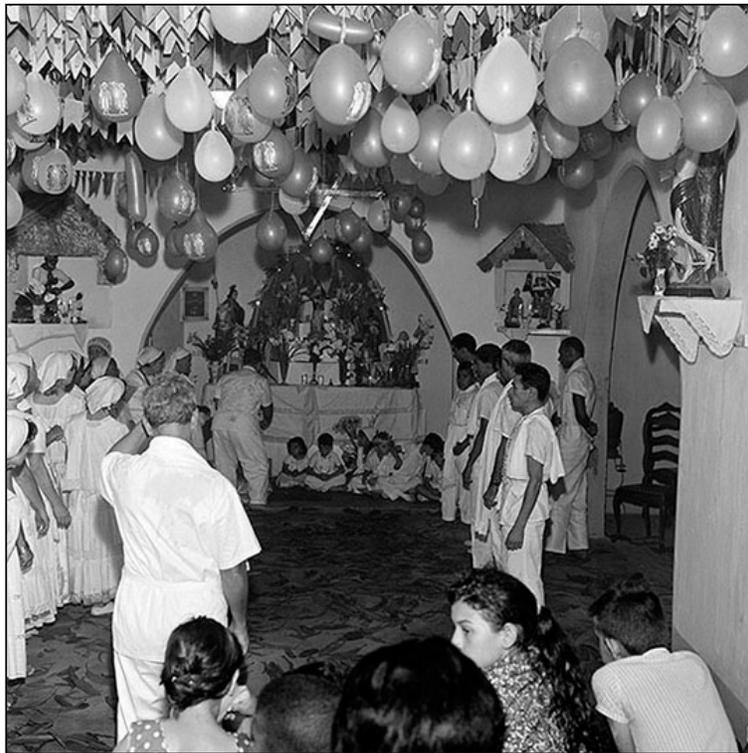


Figura 39 - Fonte: Carlos Moskovic/Acervo Instituto Moreira Salles

Carlos acompanhou a trajetória de outro personagem importante do cenário artístico e cultural do Rio de Janeiro, Sebastião Bernardes de Souza Prata, “Grande Otelo”, um mineiro que mais parecia um carioca: irreverente, divertido, fez carreira no teatro de revista, no rádio e na televisão. Destacou-se como compositor, muitas de suas canções foram gravadas por intérpretes como as irmãs Batista (Linda e Dircinha) e pelo grupo Trio de Ouro.

Em 1962, na Boate *Fred's*, no Rio de Janeiro, na apresentação da divertida peça *Joãozinho Boa Pinta*, Grande Otelo foi fotografado ao lado de Elza (da Conceição) Soares, cantora de samba e bossa nova, que tem na sua voz rouca seu estilo mais marcante.



Figura 40 - Foto: Apresentação da peça 'Joãozinho Boa Pinta' com Elza Soares e Grande Otelo. Rio de Janeiro, 1962, Acervo Cedoc/Funarte

Carlos expressou por meio de suas fotografias a beleza das artes e do mundo do espetáculo na cidade do Rio de Janeiro. Apresentou à sociedade carioca os rostos mais talentosos do meio artístico, eternizando os momentos que os consagraram. Pioneiro no registro de imagens do teatro brasileiro tornou-se referência na fotografia de espetáculo.

7. Mais Rio de Janeiro, impossível!

A imaginação e criatividade, própria à essência da alma, presente na crônica e na poesia, por meio de palavras ou de imagens, cumprem funções distintas no processo de comunicação e de construção de memórias coletivas, porém se pensadas como textos autônomos podem se entrecruzarem na construção da textualidade de uma época.

Carlos Moskovichs, assim como Carlos Drummond de Andrade, transitou entre a crônica e a poesia, ambos foram capazes de abordar os mais corriqueiros fatos da sociedade carioca, por um viés muito particular, que privilegiava a estética em sua obra. Valorizou a combinação de gêneros, de estilos, de linguagens e de meios; diferenciou-se da arte tradicional, sobretudo, pela tendência a fazer a experiência estética resultar não do “reconhecimento final da forma”, mas sim do “reconhecimento daquele processo continuamente aberto que permite individuar sempre novos perfis e novas possibilidades de uma forma” (Eco, 2003). Enquanto Drummond se fazia valer pela palavra, Moskovichs através da imagem representava o mosaico cultural carioca. A cada imagem consultada foi possível perceber a sua ubiquidade e analisar a relação entre a prática fotográfica de Carlos e os aspectos de diferentes experiências urbanas vividas na cidade.

O fotógrafo tornou-se um importante cronista visual da Cidade do Rio de Janeiro. Suas fotografias, além de artísticas, possibilitaram uma análise dos aspectos de história visual e social da cidade.

Carlos também expressou por meio de suas fotografias a beleza das artes e do mundo do espetáculo na cidade do Rio de Janeiro. Narrou através de um estilo de crônica visual os atores, os cenários e os bastidores mais badalados da época.

Produziu um acervo rico em significados. Uma obra que não se encerra em si.

Referências Bibliográficas:

ALBIM, Ricardo C. *Dicionário Cravo Albim da Música Popular Brasileira*. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/principe-prezinho/dados-artisticos>. Acesso em 15 fev. 2016.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci e STRAUSS, Dieter. *Brasil, um refúgio nos trópicos/ Brasilien, Fluchtpunkt in den Tropen*. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

CERBINO, Ana Luiza. Memória e modernidade gráfica na revista *Sombra*. In: *Anais do 9. Encontro Nacional de História da Mídia*. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/90-encontro-2013/artigos/gt-historia-da-midia-imprensa/memoria-e-modernidade-grafica-na-revista-sombra>. Acesso em 13 de março 2014.

CERBINO, Ana Luiza. Publicidade e consumo nas páginas da revista *Sombra*. In: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XIX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste. Disponível em: <http://www.portalintercom.org.br/anais/sudeste2014/resumos/R43-0649-1.pdf>. Acesso em 19 nov. 2014.

CORREIO DA MANHÃ. Rio de Janeiro 22/09/1963. Disponível: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_07&PagFis=44000. Acesso em 19 mar. 2016.

ECO, Umberto. *Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Editora Perspectiva, vol. 156, Coleção Debates: Crítica, 2003.

ESPADA, Heloisa. Fotografia, arquitetura, arte e propaganda: a Brasília de Marcel Gautherot em revistas, feiras e exposições. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. N. Sér. v.22. n.1. p. 81-105. Jan. - Jun. 2014.

GERSON, Brasil. *História das Ruas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Folha Carioca Editora, 1954.

GOMES, Aline Ferreira. A fotografia de Alair Gomes: o fascínio pelo corpo masculino. In: *Anais do VI Encontro de História da Arte*. Unicamp, 2010. Disponível em http://www.unicamp.br/cha/eha/atas/2010/aline_ferreira_gomes.pdf. Acesso em 18 ag. 2014.

JUNQUEIRA, Christine. *Carlos Moskovics - o talento e a arte da fotografia no teatro brasileiro*. Disponível em: <http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/foto-carlos/carlos-moskovics-o-talento-e-a-arte-da-fotografia-no-teatro-brasileiro/>. Acesso em 18 mar. 2014.

KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. *Art Cultura*, Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 97-115, jan. – Jun. 2006. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1406>. Acesso em 30 mar. 2015.

KOSSOY, Boris. *Fotografia e História*, 2ª. Ed. São Paulo: Atelier Editorial, 2001.

LAEMMERT. *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro – 1891 a 1940*. Rio

de Janeiro: Laemmert. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/acervo-digital/imanak/313394>. Acesso em 14 abr. 2016.

LE GOFF, Jacques e NORA, Pierre (orgs.). *História: novos objetos*. Rio de Janeiro: Ed. Francisco Alves, 1976.

LE GOFF, Jacques. Documento /monumento. In: Memória-História, *Enciclopédia Einaudi*, vol. I. Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1985.

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

LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1997.

MAUAD, Ana. Através da Imagem: fotografia e história-interfaces. In: *Tempo - revista do Departamento de História da UFF*. Rio de Janeiro: Ed. Relume Dumará, vol. 1, n. 3, p.73-98, 1996.

_____. Na Mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX. In: *Anais do Museu Paulista*, v.1, p.133 - 176, 2005.

_____. Olho da história: fotojornalismo e a invenção do Brasil contemporâneo. In: NEVES, Maria Bastos P.; MOREL, Marco; FERREIRA, Tania Maria B. da C.. *História e Imprensa: representações culturais e práticas de poder*. Rio de Janeiro: DP&A: Faperj, p.365-384, 2006.

_____. *Poses e Flagrantes: Ensaios sobre história e fotografias*. Niterói: Editora da UFF, 2008.

MELLO, M e LISSOVSKY, M. *Refúgio do olhar: a fotografia de Kurt Klagsbrunn no Brasil dos anos 1940*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.

MENDONÇA, Heliadora (Barbara Heliadora) Carneiro de. *A História do teatro no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Novas Direções, 2013.

MICELLI, Sergio. Retratos verossímeis. In: MOSKOVICS, Carlos, 1916-1988. *Cara de artista [fotografias]: Carlos Moskovics com ensaio de Sergio Miceli*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009, p.78.

MOSKOVICS, Carlos, 1916-1988. *Cara de artista [fotografias]: Carlos Moskovics com ensaio de Sergio Miceli*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009.

NASCIMENTO, Abdias. *Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões*. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=SO103-40142004000100019&script=sci_arttext. Acesso em 07 mar. 2016.

NEMER, Sylvia Regina B. *Feira de São Cristóvão contando histórias, tecendo memórias*. Tese (Doutorado História Social da Cultura). PUC/RJ, 2012. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br>. Acesso em 24 jan. 2016.

OLIVEIRA, C. M. S. *A Casa Canadá e a tradição da moda francesa durante a II Guerra Mundial*. Disponível em: http://www.coloquiomoda.com.br/anais/anais/11-coloquio-de-moda_2015/comunicacao-oral/co-eixo3-cultura/co-3-a-casa-canada.pdf. Acesso em 07 ag. 2015.

O'Donnell, Julia. *A invenção de Copacabana: cultura urbana e estilos de vida no Rio de Janeiro (1890-1940)*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2013.

REVISTA DE HISTORIA DA BIBLIOTECA NACIONAL. *Abdias Nascimento e o Quilombo*. Rio de Janeiro, 11/set/2007. Disponível: <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/conteudo-complementar/abdias-do-nascimento-e-o-quilombo>. Acesso em 07 jul. 2015.

RIBEIRO, Paula. *Cultura, Memória e Vida Urbana: judeus na Praça Onze, no Rio de Janeiro (1920-1980)*. Tese (Doutorado em História Social). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2008.

RIBEIRO, Paula; SANTIAGO, Aline; FIGUEIREDO, Douglas. O fotógrafo Carlos Moskovics e o Rio de Janeiro dos anos 1940. In: *Revista Anima/Centro Universitário Estácio do Ceará*. Fortaleza: Centro Univ. Estácio do Ceará, ano 14, n.27, jul.-set. 2014.

RODRIGUES, Nelson. *Nelson Rodrigues fala à Rádio Nacional sobre a peça Perdoa-me por me traíres (1957)*. Acervo: Coleção Rádio Nacional/Museu da Imagem e do Som. Disponível em: <http://www.mis.rj.gov.br/blog/nelson-rodrigues-fala-a-radio-nacional/> Acesso em 21 fev. 2016.

SILVA, Luciana A.G. da. Barra da Tijuca: o concebido e o realizado. *Revista Geo-paisagem* (online). Ano 3, n. 6, julho/dezembro, 2004. Disponível em: <http://www.feth.ggf.br/barra.htm>. Acesso em 14 ag. 2015.

SOUZA, Ana Claudia. A criação de conteúdos a partir de acervos digitalizados – uma experiência de difusão na Funarte. In: *Anais do V Seminário Internacional – Políticas Culturais*. Rio de Janeiro, 2014. Disponível: <http://culturadigital.br/politicaculturalcasaderuibarbosa/files/2014/06/Ana-Claudia-Souza.pdf>. Acesso em 18 set. 2015.

STICKEL, Erico J.S. *Uma pequena biblioteca particular: subsídios para o estudo da iconografia no Brasil*. São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial do Estado, 2004.

VENEZIANO, Neyde. *As grandes vedetes no Brasil*. Disponível em: <http://aplauso.imprensaoficial.com.br/edicoes/12.0.813.815/12.0.813.815.pdf>. Acesso em 6 mar. 2015.

WORCMAN, Susane e RIBEIRO, Paula. *Drama & Humor - teatro ídiche no Brasil*. Rio de Janeiro: ed. Aeroplano, 2013.

Sites Consultados

BOLETIM FECOMERCIO RJ/Jan 2011. *Exposição Casa Canadá*. Disponível em: <http://www.fecomercio-rj.org.br/publique/media/Boletimjanfev11.pdf>. Acesso: 6 jul. 2015.

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES FUNARTE. PORTAL DAS ARTES. FOTO CARLOS. *Coleção Foto Carlos ganha nova digitalização pelo projeto Brasil Memória das Artes*. Disponível em: <http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/foto-carlos/carlos-moskovics-o-talento-e-a-arte-da-fotografia-no-teatro-brasileiro/>. Acesso: 5 out. 2015.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. Acervo Fotográfico, *Coleção Carlos Moskovics*. Disponível em: <http://www.ims.com.br/ims/explore/artista/carlos-moskovics>. Acesso em: 8 nov. 2015.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. *Exposição: Até quarta-feira! O folião e o carnaval carioca nas cole-*

ções do IMS. Disponível em: <http://www.eliomar.com.br/rio-antigo-toda-sexta-79>. Acesso: 7 jan. 2015.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. Exposição: *As origens do fotojornalismo no Brasil: um olhar sobre O Cruzeiro (1940-1960)*. Disponível em: <http://recantodormecido.com.br/2013/08/27/centro-de-arte-contemporanea-e-fotografia-recebe-trabalhos-publicados-na-revista-o-cruzeiro-entre-as-decadas-de-40-e-60>. Acesso: 5 dez. 2015.

JORNAL A BATALHA: *A evolução da arte photographica e o Photo Studio Rembrandt, RJ, 20/11/1938*. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=175102&PagFis=16102>. Acesso: 4 out. 2015.

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE. LABHOI. Disponível em: <http://www.labhoi.uff.br/node/30>. Acesso: 10 out. 2014.

Instituições de Pesquisa Visitas

ASSOCIAÇÃO SCHOLEM ALEICHEM (ASA) – *informação e documentação: referência – elaboração*. Rio de Janeiro, 1964.

CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO DA FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES CÊNICAS (CEDOC/FUNARTE). *Acervo geral e do material bibliográfico tradicional, cartazes, partituras, discos, fitas sonoras e de vídeo, fotografias, desenhos de cenários e figurinos de espetáculos e CDs e CD-ROMs*. Rio de Janeiro, 1975.

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL (BN) – *Acervo Geral e Periódicos: referência – elaboração*. Rio de Janeiro, 1810.

INSTITUTO MOREIRA SALLES (IMS) – *acervo de fotografia do informação e documentação: referência – elaboração*. Rio de Janeiro, 1999.

Notas

1. Disponível: <http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/foto-carlos/carlos-moskovics-o-talento-e-a-arte-da-fotografia-no-teatro-brasileiro>.
2. Expressão cunhada pelo artista e professor húngaro Lazlo Moholy-Nagy, que concebeu o primeiro “currículo” de fotografia da famosa escola de design Bauhaus (Mello; Lissovsky, 2013, p.10).
3. Conferir: <http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/foto-carlos/colecao-foto-carlos-ganha-nova-digitalizacao-pelo-projeto-brasil-memoria-das-artes>. Consultar: Junqueira, Christine. “Carlos Moskovics: o talento e a arte no teatro Brasileiro”. Disponível: <http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/foto-carlos/carlos-moskovics-o-talento-e-a-arte-da-fotografia-no-teatro-brasileiro/>. Acesso: maio de 2014.
4. Conferir: Instituto Moreira Sales/Coleção Carlos Moskovics. <http://www.ims.com.br/ims/explore/artista/carlos-moskovics/obras>
5. A documentação analisada aponta que quando chegou ao Brasil, o nome do fotógrafo foi alterado para Carlos Moscovits. Carlos se naturaliza brasileiro em 1948 e volta a assinar o sobrenome com a grafia original Moskovics.
6. Conferir: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=175102&PagFis=16102>. Acesso: julho 2015

7. Disponível: <http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=313394&pagfis=116628&pesq=&url=http://memoria.bn.br/docreader>. Acesso: agosto 2015.
8. A Sociedade Brasileira de Belas Artes, fundada em 1910, alterou seu nome para Sociedade Brasileira de Artes Plásticas em 1919. Em 1967 a Sociedade adquiriu sua sede definitiva, na rua do Lavradio, Centro do Rio de Janeiro, onde se mantém até os dias atuais. Cf. COUTO, A.L.F. “Centro Artístico Juventas (Sociedade Brasileira de Belas Artes).” Disponível: http://www.raulmendessilva.com.br/brasilarte/temas/centro_artistico_juventas.html. Acesso: maio 2015.
9. Informação fornecida por Luiz, filho de Carlos Moskovics em entrevista ao grupo de pesquisa.
10. “[...] O GLOBO noticiou um dos fatos mais importantes para o Rio de Janeiro dos anos 50: a realização do 36º Congresso Eucarístico Nacional, em julho de 1955”. O encontro, como a reportagem destacava “disputadíssimo em todo o mundo”, motivou a realização de grandes obras, como a ampliação da adutora do Guandu e parte do aterramento do Flamengo, onde futuramente surgiriam o Parque do Flamengo e o Monumento aos Pracinhos [...]. Disponível: <http://acervo.oglobo.globo.com/em-destaque/em-1955-36-congresso-eucaristico-fez-do-rio-capital-mundial-do-catolicismo-9123322>. Acesso: abril 2016.
11. *A Módulo: Revista de Arquitetura e Artes Plásticas*, existiu, num primeiro momento, entre 1955 e 1964, ano em que sua sede foi invadida por militares, sendo forçada a cessar as atividades. Voltou a ser publicada entre 1975 e 1989. Os créditos foram atribuídos a Foto Carlos durante o primeiro período.
12. Capa de Saul Steinberg (1914-1999) renomado desenhista romeno-americano, trabalhou para o cinema, ballet e teatro e foi ilustrador, por décadas, da revista *The New Yorker*.
13. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_06&PagFis=0&Pesq=Eurico%20Gaspar%20Dutra%20em%20visita%20aos%20Estados%20Unidos. Acesso em: maio 2016.
14. Disponível: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=084859&PagFis=60167>
15. **Biografia:** “Emeric Racz Marcier (Cluj, Romênia 1916 - Paris, França 1990). Em 1940, por causa da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), viaja para Lisboa, onde permanece por um breve período e convive com os pintores [Arpad Szenes \(1897-1985\)](#) e [Vieira da Silva \(1908-1992\)](#). Colabora na revista *Presença* e mantém contato com escritores portugueses. Vem para o Brasil nesse ano, a convite dos escritores [Jorge de Lima](#) e [Mário de Andrade](#). Reside na Pensão Mauá [no bairro de Santa Teresa], no Rio de Janeiro, local de reunião de artistas e intelectuais. Passa a dar aulas particulares de pintura e tem entre seus alunos [Djanira \(1914-1979\)](#). [...] Na década de 1940, mantém um ateliê em Barbacena, Minas Gerais. A paisagem das cidades históricas mineiras marca definitivamente sua produção. Reside definitivamente no Rio de Janeiro a partir de 1971”. Disponível: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa22971/emeric-marcier>. Acesso: outubro 2015.
16. Disponível em: <http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/foto-carlos/carlos-moskovics-o-talento-e-a-arte-da-fotografia-no-teatro-brasileiro/> Acessado em: maio 2016.
17. Disponível: <http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/foto-carlos/carlos-moskovics-o-talento-e-a-arte-da-fotografia-no-teatro-brasileiro/>
18. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_07&PagFis=41518&Pesq=axioma%20de%20gide . Acesso: maio 2016.
19. Para os judeus da Europa Oriental, o ídiche era a língua materna e a sua peculiar forma de expressão. Falado

desde o século X, o idioma é uma mistura de alemão arcaico, hebraico, aramaico, francês e italiano antigos e línguas eslavas, escrito em caracteres hebraicos. Com a imigração para as Américas incorporou também vocábulos em inglês, espanhol e português. No início do século XIX já existiam livros, jornais e revistas publicados neste idioma, mas a literatura propriamente ídiche só terá início em meados do século XX com os escritores Mendele M. Sforim (Ucrânia, 1836-1917), I.L.Peretz (Polônia,1852-1915) e Scholem Aleichem (Rússia,1859-1916). Cf. Worcman; Ribeiro, 2013.

O feminino e a cultura do corpo carioca: Imagens fotográficas da Garota de Ipanema (1965)¹

Igor Sacramento

Moça do corpo dourado

Do sol de Ipanema

O seu balançado é mais que um poema

É a coisa mais linda que eu já vi passar

Garota de Ipanema

Vinícius de Moraes & Tom Jobim

Garota de Ipanema é a música brasileira de maior sucesso no mundo. É, também, uma das mais importantes da Bossa Nova, movimento de renovação da música popular brasileira a partir de aproximações do samba com o jazz e a introdução de um novo tipo de canto, dentro um conjunto de reformulações estéticas. Composta por Vinícius de Moraes e Antônio Carlos Jobim, a música foi lançada no LP *Getz/Gilberto*, em 1964, interpretada por Astrud Gilberto em conjunto com João Gilberto e Stan Getz, com participação de Tom Jobim ao piano. O álbum resultou de gravações de um show homônimo realizado nos dias 18 e 19 de março do ano anterior. Também em 1964, saiu pela Verve Records a versão em inglês da música, dentro do LP *The Composer of Desafinado, Plays*.

A música aborda, entre a alegria e a tristeza, o desejo irrealizável do eu-lírico sobre “a moça do corpo dourado do sol de Ipanema”, que é “a coisa mais linda” que ele já havia visto passar. Em seus versos, está presente uma idealização da mulher – de pele bronzeada, de certa malemolência e com estilo de vida praieiro de uma moradora da Zona Sul carioca. Nesse sentido, *Garota de Ipanema* não é apenas um marco para a música brasileira, contribuindo para estabelecer a Bossa Nova como gênero musical dominante na definição de valores estéticos para designar a qualidade da canção nacional. (Nercolini, 2011). Também é símbolo da carioquice e expressa um ideal de beleza e corpo femininos.

A análise aqui realizada se debruça sobre o tipo de exigência de beleza ao corpo feminino a partir da consagração midiática de Heloísa Eneida (atualmente, mais conhecida como Helô Pinheiro) como a garota de Ipanema.² No *Caderno B do Jornal do Brasil*, de 9 de setembro de 1965, foi pela primeira vez revelado que Heloísa Eneida havia sido a musa inspiradora da música *Garota de Ipanema*. Essa revelação ocorreu três anos após a música ter sido composta e ter obtido sucesso nacional e internacional, tornando-se um marco da Bossa Nova. Aprecia-se neste momento como as fotografias de imprensa da jovem em 1965 contribuíram para a construção de um ícone do *broto carioca* e para constituição do corpo (bronzeado e magro, mas com curvas) como elemento crucial de especificidade de um *ethos carioca* a partir de um recorte tão exclusivista quanto a classe média de Ipanema. É bastante comum, em estudos antropológicos sobre o que se chama a “cultura do corpo carioca”, enfatizar a análise do contemporâneo, em que, numa sociedade marcada pelo espetáculo (Debord, 1997) e pelo narcisismo (Lasch, 1983), há uma forte tendência na busca pela “boa forma”, um ideal de aparência arduamente perseguido por meio de cosméticos, roupas, cirurgias, dietas e atividades físicas e que permite a prática, sem constrangimentos, de exibição do corpo. (Goldenberg, 2011; Goldenberg e Ramos, 2007). Nessa tendência, cunha-se categorias analíticas totais que procedem a subsumir a estrutura social como parte apenas da cultura analisada.

No entanto, do ponto de vista da perspectiva histórica aqui adotada busca-se explicar como um conjunto de práticas sociais e regimes discursivos, num contexto particular, se imbricaram com relações de poder e constituíram novos saberes e sentidos sobre objetos que enunciam. (Foucault, 2006).

Neste contexto, investiga-se por meio dos discursos fotográficos na imprensa como se instaurou um modelo de beleza para o corpo feminino carioca.

As “posições de sujeito” participam de um processo específico de convocação dos indivíduos a serem sujeitos de determinados discursos, pois como adverte Foucault (1999), as posições de sujeito são produzidas pelas relações de poder. Geralmente, elas se dão a partir da convocação de indivíduos aos discursos sobre o que é normal, permitido e necessário numa determinada sociedade e época. Ao se identificarem com as determinadas posições de sujeito, os indivíduos encontram recursos por meio dos quais resolvem a ambivalência entre ser governado por lógicas de coerção e a escolha individual, entre a disciplina e o autocuidado. Em outras palavras, as posições de sujeito são como diretrizes – conduções de condutas –, que, em cada situação específica, agem na interpelação de indivíduos como sujeitos da normalidade, do desejável, do saudável ou da beleza, mas também da anormalidade, do indesejável, da doença ou da feiura, por exemplo.

É preciso ter claro, entretanto, que, em vez de produzir uma identificação automática, unívoca e estável, as posições de sujeito, no interior da vida social, processam um conjunto de intensidades e mecanismos que produz um *lugar para o sujeito* a partir do qual determinados saberes e sentidos são associados aos indivíduos como sujeitos em situações socioenunciativas específicas. (Hall, 1997, p.56). Nenhuma dessas posições é fixa e única; elas se imbricam na dinâmica das formações discursivas sobre corpos. É desse modo que será observado como determinados discursos em forma de imagem e de texto produziram uma posição-sujeito *broto carioca* no contexto da revelação de Heloísa Eneida como a musa inspiradora da música de Vinícius de Moraes e Tom Jobim e do concurso “Garota de Ipanema” no ano de 1965.

Na análise das fotografias de Heloísa Eneida na *Revista Manchete* e no *Jornal do Brasil*, dois importantes periódicos do Rio de Janeiro da época, busca-se demonstrar pelas próprias marcas enunciativas das imagens e dos textos traços que as identificam com um tipo de discurso social: neste caso, como parte da posição de sujeito *broto carioca*.³ Será observado detidamente, os elementos visuais e textuais que posicionam o feminino por meio de ações produtivas do poder disciplinar, que o nomeia e o classifica em hierarquias (de beleza, de cor, de saúde, de moralidade, de classe social). A partir dessas observações, se concluirá que o processo de constituição de Heloísa Eneida como ícone da beleza carioca da Zona Sul participa de múltiplos deslocamentos de identidade de gênero, raça e classe, consolidando determinados tipos de música (a Bossa Nova), espaços (as praias da Zona Sul carioca, sobretudo Ipanema), classe (as camadas médias urbanas escolarizadas), etnia (a branca dourada pelo sol) e corpo (bronzado, magro, torneado) como elementos básicos da carioquice nos anos 1960.

Heloísa Eneida como a garota de Ipanema

Em 9 de setembro de 1965, o *Jornal do Brasil* noticiou a revelação de que Heloísa Eneida era a musa da música *Garota de Ipanema*. A matéria a apresentou da seguinte forma:

Ela tem de amar o mar, assim como todas as belezas simples da vida; tem de usar pouca pintura e gostar de coisas tranquilas, como bossa nova, sonhar e descansar na praia – eis como a menina que inspirou Vinícius de Moraes e Tom Jobim, Heloísa Eneida Paes Pinto, uma professora de 20 anos, acha que deve ser a Garota de Ipanema, que será escolhida num concurso destinado a apontar alguém que que encarne o mito que o célebre samba espalhou pelo mundo inteiro (*Jornal do Brasil*, 09/09/1965 [grifos meus]).

A busca da “verdadeira Garota de Ipanema”, aquela que realmente teria inspirado a composição musical, foi motivada pela criação do “Concurso Garota de Ipanema”, promovido pela Secretaria de Turismo do Estado da Guanabara. O lançamento do concurso ocorreu no dia 28 de agosto de 1965, com um show musical em frente ao bar Rio 1800 com a participação da *TV Excelsior* e de seus artistas durante o dia todo. Até o dia 30 de setembro estiveram abertas as inscrições. O prêmio era 1 milhão de

cruzeiro e uma viagem aos Estados Unidos por 15 dias com as despesas pagas e direito a acompanhante. As candidatas do concurso eram indicadas pelos clubes de futebol do Estado da Guanabara. O então secretário de Turismo, Enaldo Cravo Peixoto, anunciou que o concurso elegeria “o tipo de beleza carioca que inspirou os compositores Vinícius de Moraes e Tom Jobim”. (*Jornal do Brasil*, 27/08/1965). Entre os critérios de pontuação, estavam a graça e brejeirice, personalidade, beleza de rosto e harmonia de formas físicas. O Concurso foi uma iniciativa da Secretaria de Turismo do Estado da Guanabara, com apoio da *TV Excelsior* e das revistas *Manchete* e *Fatos e Fotos*.

Tais parâmetros corroboram à apresentação de Heloísa Eneida como a musa inspiradora da música famosa (Foto 1). Ela aparece com roupas comportadas, sentada, em seu apartamento, com o cabelo arrumado, longo e preto, pouca maquiagem e leve sorriso. O corpo de Heloísa não se destaca como um símbolo sexual, de modo erótico, mas busca-se enfatizar seus atributos físicos como belos: o rosto, o cabelo, os lábios, os olhos azuis e o corpo magro, contido e equilibrado. Nessa matéria, ela é representada pela inocência, pelo comedimento e pelo recato.



Foto 1

A partir da revelação da inspiradora de *Garota de Ipanema*, foi criado, instado e de certo modo canonizado um modelo de beleza carioca. Sendo assim, os princípios estéticos da Bossa Nova estavam sendo transmudados em parâmetros culturais de beleza, comportamento e corpo femininos. Heloísa Eneida está longe de ser transgressora. Na verdade, ela advoga por uma posição bastante tradicional para si mesma e para as mulheres de maneira geral:

O que eu mais gostaria de fazer na vida – e que estou tentando fazer – é casar e ser feliz. Casar e ser feliz parece objetivo comum de todas as jovens, mas se você observar muito poucas hoje em dia, na nossa sociedade, conseguem realmente casar e ser feliz (*Jornal do Brasil, Caderno B, 09/09/1965, p.1*).

À época, Heloísa estava noiva há três anos do então estudante de Engenharia Fernando Mendes Pinheiro, com quem esperava casar, ser muito feliz e constituir família. Católica praticante, ela ia à missa todos os domingos às 7 horas da manhã e, depois, das 11 às 16 horas ficava na praia com seu noivo e amigos. Disse ainda que, quando conheceu Tom Jobim e Vinícius de Moraes, fora na época, que ainda com 17 anos, ia para Escola Normal e passava próximo ao Bar Veloso: “[Eles] sempre mexiam comigo, elogiando-me. Um dia, Vinícius me fez parar na porta do bar e enunciou que havia feito um poema para mim e que o Tom ia musicar”. Inicialmente, ela não acreditou, mas no dia seguinte a música estava pronta. Ela adorou, ficou muito emocionada e mostrou para as amigas, que também gostaram. Apesar de conhecer Vinícius e Tom e outros compositores, intelectuais e poetas do bairro que frequentavam o bar Veloso de vista, ela afirmou o seguinte: “Nunca entrei no Veloso, onde a rapaziada do bairro se reunia, mas todos lá diziam me conhecer” (*Jornal do Brasil, Caderno B, 09/09/1965, p.1*). Assim, a postura de Heloísa Eneida estava bastante afinada com os preceitos de manutenção da ordem, da moral e dos bons costumes. Ou seja, ela se confirmava como uma “moça de família”, que não frequentava bares ou outros ambientes boêmios. Assim, reforçava ainda mais o seu lugar de musa, inatingível na sua tangibilidade.

No Brasil, a defesa da moral e dos bons costumes como estratégia de setores conservadores no processo de submissão dos indivíduos e seus corpos a regras de controle, contenção e civilidade e a determinadas concepções de família, casamento e amor não emerge no contexto da ditadura militar, mas está associada ao próprio processo de constituição do ideário moderno no Brasil, tendo o século XIX como marco fundador. (cf., por exemplo, Caulfield, 2000; Costa, 1999; Esteves, 1989; Gondra, 2000; Herschmann & Pereira, 2000; Martinez, 1997). Certamente, a formação discursiva da moral e dos bons costumes, em diferentes momentos e configurações diversas, instituiu padrões para o exercício da feminilidade. Um dos constrangimentos comuns está centrado na figura ideal de “moça de família”, baseada em preceitos cristãos (preservação da virgindade até o casamento, recato, desejo pela formação de família e pelo casamento, preferência pelo trabalho doméstico em detrimento de determinado exercício profissional, dedicação aos filhos e ao marido). Nesse sentido, é possível notar que Heloísa Eneida estava reforçando o tradicional papel comumente aceitável e desejável para mulheres: o de “moça de família”. (Bassanezi, 1997; Biasoli-Alves, 2000).

O posicionamento da estudante se contrapõe a de outras mulheres como Leila Diniz, Duda Cavalcanti e Márcia Rodrigues. Dentre elas, Leila Diniz é frequentemente mencionada como figura emblemática da mulher transgressora daquele momento. Desprezava o ideal de mulher burguesa e reivindicava ser independente. Estava em curso à época uma intensa transformação dos costumes, impulsionada pela Revolução Sexual. Ao longo do século XX, houve a sexualização do amor e a erotização do sexo, mas apenas a partir da Revolução Sexual se deu intensamente uma liberação da sexualidade em relação aos valores tradicionais de comportamento sexual e relacionamento interpessoal. Assim, se intensificou a conscientização erótica e sexual do corpo pelas mulheres, bem como se associou a outros desejos (emancipação, liberdade de opinião, questionamento do patriarcado). (Allyn, 2001; Wouters, 1998). Ou seja, procurou-se liberar das amarras do tradicionalismo o amor, o sexo e o comportamento e questionar concepções de família, casamento e maternidade. O “casamento burguês” – numa expressão da época – era tido como o “suprassumo da hipocrisia e da desigualdade de oportunidades eróticas entre os sexos”. (Almeida e Weis, 1998, p.399). O questionamento dos modelos tradicionais de relacionamento afetivo e sexual permitiu que o tema da homossexualidade saísse da sua secular clandestinidade e começasse a ser encarado como uma possibilidade erótico-afetiva legítima. Essa contestação, na segunda metade dos anos 1960, articulou o ideário de “amor livre” e os novos comportamentos ao uso de drogas (maconha, LSD e cocaína, sobretudo a primeira) como forma de potencializar a liberação do

corpo do tradicionalismo e de questioná-lo. Leila Diniz assumiu de maneira bastante particular temas da subjetividade, da desrepressão e da constatação de instâncias de poder e de autoridades constituídas (o Estado, a família, a Igreja, o trabalho etc.) (Goldenberg, 1995). Nesse momento, consolidava-se um tipo de “individualismo libertário”, de cunho psicologizante, que postula como regime ideal de subjetividade a liberação, o prazer e a felicidade individual. (Salem, 1991).

Em um momento de liberação feminina, o discurso de Heloísa Eneida implicitamente rechaçava a luta feminista e reafirmava a posição tradicional da mulher ao lado do marido ou à procura de um, desejando constituir família, ter filhos e ser dona de casa. Foi uma fala diametralmente oposta ao movimento feminista que começava a ecoar no Brasil. O trabalho não doméstico passou a ser valorizado e a mulher começou a exercer profissões diversificadas, a expor o corpo e afirmar seu prazer, o que modificou substancialmente o papel feminino no domínio público e privado. Além disso, a expansão do consumo da pílula anticoncepcional possibilitou uma maior autonomia do sexo em relação à possibilidade de gravidez, do prazer em relação à possibilidade de procriação, para utilizar termos cristãos. Afinal, foi justamente a Igreja Católica um dos setores sociais que com mais fervor combateu à disseminação do uso da pílula no Brasil. A pílula significou, de certa forma, um elemento de transgressão às normas morais numa sociedade conservadora como a brasileira, ainda mais quando associada à liberação do corpo, do desejo e do sexo em relação à moral cristã, ao machismo e ao patriarcado (Goldenberg, 1995). Para Heloísa Eneida, tratava-se do contrário, reafirmando os valores tradicionais acerca da família, do casamento e do comportamento feminino: “A independência da mulher está no amor, que é uma forma pura de liberdade”. (*Jornal do Brasil, Caderno B*, 09/09/1965, p.1).

Os discursos fotográficos e a posição de sujeito broto carioca

Em setembro de 1965, com a divulgação do Concurso Garota de Ipanema, promovido pela Secretaria de Turismo do Estado da Guanabara, Vinícius de Moraes foi entrevistado pela *Manchete* sobre o perfil desejado para encarnar a musa da música. Ele respondeu:

Ela senta diferente, vai à praia com um jeito diferente. Para ser Garota de Ipanema, é preciso ter o corpo doutorado mesmo, mas não vale usar cremes artificiais. Para ser o broto de Ipanema é, sobretudo, espontâneo, embora guarde um certo tom sofisticado. E ainda há o problema da maneira de falar. A palavra mais corrente no vocabulário da Garota de Ipanema é genial. E ela tanto se aplica a um gênio de verdade quanto a um novo modelo de beleza (*Manchete*, 04/09/1965, p.54).

Normalmente, quando se fala em bossa nova, lembra-se do ritmo preciso, da batida inovadora (consagrada no violão de João Gilberto), da voz suave, dos arranjos sofisticados. Novidade e modernidade são palavras que caracterizam muito bem este movimento. Novidade, no equilíbrio entre os elementos musicais: harmonia, melodia, ritmo e interpretação. Modernidade, na ruptura com as tradições da música popular brasileira, destacando-se o samba-canção (Naves, 2000, p.35). Neste sentido, o *jazz*, o *be-pop* e o *cool jazz* não são meras influências, mas um jeito de tocar, compor e cantar incorporados ao samba no sentido de renová-lo. Por conta disso, a bossa-nova conseguiu se legitimar como “música de bom gosto”, “uma manifestação eminentemente moderna, cosmopolita e prospectiva do futuro”. (Matos, 2003, p.83). Assim, a Bossa Nova incorporou “uma série de elementos que dizem respeito à racionalidade da sociedade e ao mercado, desde o jazz, internacionalmente importável, até pequenas mudanças na apresentação gráfica dos discos, que se tornam mais modernos, isto é, adaptados ao gosto das camadas médias urbanas escolarizadas” (Ortiz, 2001, p.105). A Bossa Nova, além de se definir como um produto erudito-popular, manifestando um novo tipo de musicalidade urbana, configurou um novo estilo de vida, caracterizado por uma particular articulação da vida boêmia e a curtição na praia com a espontaneidade, a juventude, a sofisticação, o consumo de novidades internacionais (na música, mas

também na moda e na alimentação), possibilitada pela consolidação da sociedade urbano-industrial no Brasil. (Pereira, 1998 e 2004).

Sendo assim, naquela última declaração de Vinícius de Moraes, primeiramente, ficam evidentes princípios da Bossa Nova na definição do critério de beleza da Garota de Ipanema: na ideia de inovação, no jeito diferente que mescla espontaneidade com sofisticação, no apreço pelo mar e pela vida na orla da praia de Ipanema. É interessante notar que foram justamente essas algumas das características ressaltadas pelo poeta e pela revista *Manchete*, quando da revelação de quem de fato era a inspiração para a música. Embora nesse momento a relação não tenha ocorrido, há uma forte manutenção dos mesmos parâmetros de avaliação dos atributos femininos, ou, ainda, daquilo que o próprio Vinícius de Moraes denominou como o “paradigma do broto carioca”. (*Manchete*, 18/09/1965, p.25).

É interessante demonstrar uma franca valorização dos preceitos juvenis, mesmo que isto também significasse tentativas de regrá-los: muitos discursos midiáticos sobre a juventude eram modos de supervalorizar o privado, substituindo as questões socioeconômicas e políticas que guiavam os ideais revolucionários de muitos jovens da época por uma “revolução pessoal” do cotidiano pelo consumo de determinados produtos, interpelando seus consumidores com promessas de conquista do despojamento, da autenticidade, da boa aparência, da liberdade: enfim, da própria juventude. Assim, a liberdade foi um dos valores mais associados à juventude em diversas propagandas, embora fosse constituída como um bem que poderia ser adquirido em atos de consumo. Nesses anúncios, sua fruição estava inscrita na esfera privada: na escolha individual do estilo de vida (Figueiredo, 1998). Essa valorização se dava concomitante a uma preocupação que o mundo dos adultos passava a ter em relação ao mundo dos jovens, começando a encará-lo como à parte, com valores próprios e pleno de potencialidades, que poderiam ser desenvolvidas de maneira a corroborar normas morais, comportamentais e sociais vigentes ou, de outro modo, contrapor-se a todas elas. Ao mesmo tempo, as canções ressaltam a modernidade própria da Bossa Nova como uma tentativa de se diferenciar da música brasileira que a antecede e de se mostrar como algo jovem. Esta parcela da sociedade passa a ganhar cada vez maior importância na modernidade, em particular, nos anos 1950, no Brasil. (Pereira, 2004).

Na edição da *Revista Manchete* de 18 de setembro de 1965, Vinícius de Moraes, numa matéria especial intitulada “A verdadeira Garota de Ipanema”, deu detalhes sobre o porquê que Heloísa Eneida era a musa inspiradora da sua composição de maior sucesso. As fotos são de Sérgio Alberto Cunha, mas não há crédito para o texto.

Na fotorreportagem, a moradora de Ipanema é apresentada como “a mais bonita do bairro”, como se lê na legenda desta foto (Foto 2). A imagem é composta por Helô, sentada em cima de uma mesa, sorridente e descalça. É um ar desposado. Essa aparente naturalidade como valor na fotografia procura mostrar Heloísa Eneida não como uma musa, mas como uma menina comum, sem exagero e afetação, deposta de excesso: uma garota bossa-nova, portanto.

No período da Bossa Nova, sobretudo na primeira metade dos anos 1960, houve mudanças sensíveis nas fotorreportagens e no uso de imagens na revista *O Cruzeiro*: as grandes caixas de texto foram abolidas, dando lugar a fotografias e ilustrações que se caracterizavam pelos poucos elementos visuais, equilíbrio nas formas e geometrismo. A mudança acontecia por conta da principal concorrente: a revista *Manchete*, que já contava com uma diagramação mais leve, com espaços e fios grossos, pouco texto, papel de qualidade e fotografias com alta definição. Além disso, *O Cruzeiro* buscou inaugurar um tipo de “reportagem bossa-nova”, procurando tratar de temas leves do cotidiano, sem muito texto e com imagens e diagramação inovadoras, o que demonstrava conceitos que extrapolavam a função predominantemente informativa do jornalismo (Gava, 2003). Na *Manchete*, também havia inovações, mas, sobretudo, a presença intensa de fotorreportagens. Enquanto, em *O Cruzeiro* eram frequentes formas alternativas à representação naturalista, com a inserção dos fotografados em ambientes virtuais, coloridos e geométricos, na *Manchete*, as fotografias são geralmente baseadas nos códigos mais comuns de representação do cotidiano.⁴



Foto 2

Sem afetação, a estudante é caracterizada pela timidez e recato. Vinícius de Moraes e Tom Jobim evitaram revelar a identidade da musa. Justificou Vinícius de Moraes em entrevista anterior: “Não, não vou dizer quem é. A moça é casada e pode se aborrecer”. (*Manchete*, 11/09/1965, p.89). Na nova reportagem, com a revelação, a própria musa conta que estava receosa, mas decidiu revelar o segredo junto com Vinícius. (*Manchete*, 18/09/1965, p.7). Há um conjunto de fotos na matéria. A principal delas mostra um sorridente Vinícius de Moraes com uma contida Heloísa Eneida, com cabeça baixa e um leve sorriso, vestindo uma camisa manga comprida e gola alta e portando o cordão com uma medalha, remetendo a uma medalha de santo católico (Foto 3). A imagem constrói Heloísa pela timidez, pelo pudor e pela inocência.



Foto 3

O frescor da jovialidade é reforçado por outra fotografia da matéria, na qual, Heloísa aparece risonha segurando um volante, e seu desejo de viajar pelo mundo apresentado como pano de fundo por um conjunto de cartazes de companhias aéreas (Foto 3). As fotos caracterizam-se pela descontração, pela informalidade e pela leveza, mas também demonstram seus protagonistas (Vinícius de Moraes e Heloísa Eneida) num clima tranquilo, mesmo com a timidez da musa e o contentamento do poeta.

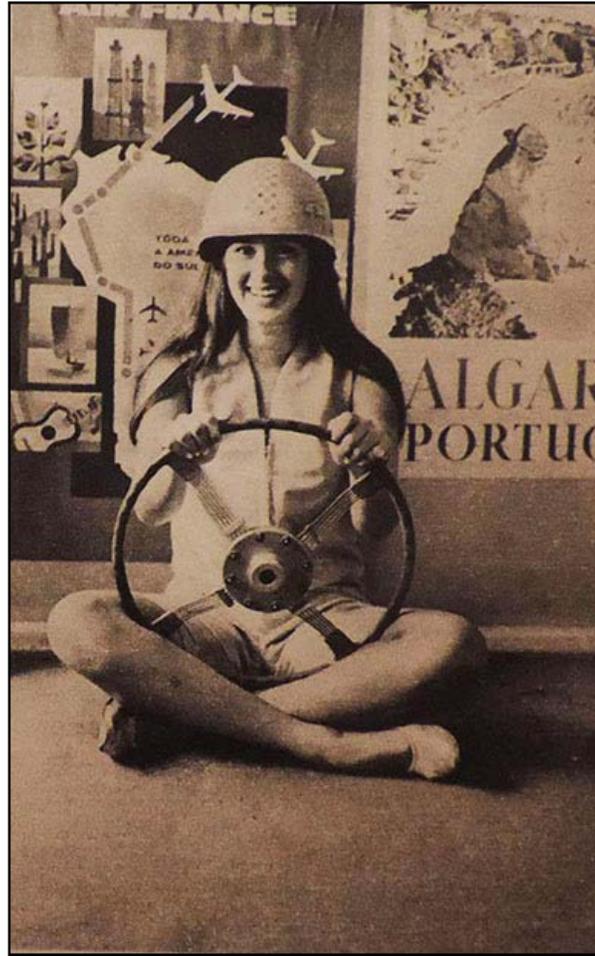


Foto 4

As outras imagens da reportagem fazem parte de um procedimento bastante comum na década de 1960. Publicação de fotos de jovens nas praias de Copacabana e de Ipanema sob a denominação de “sereias”, “gatas”, “gatinhas”, “brotos”, “certinhas” e “pequenas” fazia parte do universo dos periódicos da época, especialmente de revistas em que a fotografia era o foco, como a *Cruzeiro* e a *Manchete*. (Bueno, 2012). Mas o termo “garota de Ipanema” passou a designar um tipo bastante específico de jovens mulheres que frequentavam as praias da Zona Sul carioca. Para a matéria da *Manchete*, Vinícius de Moraes contou:

Seu nome é Heloísa Eneida Meneses Paes Pinto, mas todos a chamam de Helô. Há três anos atrás, ela passava, ali no cruzamento de Montenegro com Prudente de Moraes, em demanda da praia, e nós a achávamos demais. Do nosso ponto de observação, no Veloso, enxugando a nossa cervejinha, Tom e eu emudecíamos à sua vinda maravilhosa. O ar ficava mais volátil, como para facilitar-lhe o divino balanço do andar. E lá ia ela toda linda, a garota de Ipanema, desenvolvendo no percurso a geometria especial de seu balanceio quase samba, e cuja fórmula teria escapado aos egípcios, teria escapado ao próprio Einstein: seria preciso um Antônio Carlos Jobim para pedir ao piano, em grande e religiosa intimidade, a revelação do seu segredo. Para ela fizemos, com todo respeito e mudo encantamento, o samba que a colocou nas manchetes do mundo inteiro e fez de nossa querida Ipanema uma palavra mágica para os ouvintes estrangeiros. Ela foi e é para nós o paradigma do broto carioca: a moça dourada, misto de flor e sereia, cheia de luz e graça, mas cuja visão também é triste, pois carrega consigo, a caminho do mar, o sentimento de mocidade que passa, da beleza que não é nossa – é um dom da vida em seu lindo e melancólico fluir e refluir (*Manchete*, 18/09/1965, p.25 [grifos meus]).

Este pequeno texto de Vinícius de Moraes demonstra aspectos interessantes da configuração da cultura do corpo carioca na década de 1960. Em primeiro lugar, sinaliza para o fato de o cruzamento da rua Montenegro (atual Vinícius de Moraes) com a Prudente de Moraes ser um ponto de observação privilegiado para boêmios e bossa-novistas como Tom Jobim e o próprio poeta. Mais especificamente, era no Bar Veloso (atual Garota de Ipanema) que eles e muitos outros artistas, jornalistas, estudantes e outros boêmios se reuniam. Havia, portanto, implicitamente a expressão da centralidade que Ipanema passou a assumir no cenário nacional. A música *Garota de Ipanema* materializou, mas também potencializou, a identificação metonímica entre o bairro, a cidade e o país. Ou seja, as representações de Ipanema frequentemente passaram, especialmente a partir dos anos 1960, a transformar o bairro e estendê-lo ao imaginário do “ser carioca” e do “ser brasileiro”. (Valle, 2005). Assim, configurou-se uma articulação entre o ipanemense, o carioca e o brasileiro, por meio de aspectos da moda, da boemia, da praia, do corpo e do estilo de vida num sentido de vanguarda, de mudança e de ousadia. Afinal, Ipanema passa a ser considerado uma espécie de farol para as transformações vindouras. (Valle, 2005, p.17).

O texto de Vinícius de Moraes ainda ressalta, num culto à beleza de Heloísa Eneida, um modelo de “garota de Ipanema”. Ou melhor, nas palavras dele, um paradigma para o “broto carioca”: “a moça dourada, misto de flor e sereia, cheia de luz e graça”. (*Manchete*, 18/09/1965, p.25). Essa fala é muito reveladora do mito fundacional da identidade do feminino na aparência física dela, apostando na valorização do visível (no tom bronzeado da pele, na mocidade, nos longos cabelos, no balançado, no caminhar) como indício da materialização de técnicas de disciplinamento do corpo feminino merecedor de adoração. Como definiu Michael Foucault (1997), o corpo dócil é o que pode ser assujeitado, usado, transformado e melhorado, e os indivíduos são controlados através de autorregulação: o corpo está diretamente envolvido em um campo político, nas relações de poder que marcam, treinam e forçam o corpo a se aquedar a princípios sociais de normalidade, saúde e beleza. O corpo de Heloísa Eneida representa um corpo dócil, símbolo de um ideal de beleza normalizado, dentro das expectativas de perfeição e graça do broto carioca. Nessa época, por exemplo, a moda das calças de cintura baixa e dos biquínis minúsculos demanda que as barrigas das mulheres fossem magras, firmes e bronzeadas, considerando-se cada vez mais feio e indesejável ostentar alguma saliência ou demasiada flacidez. (Sant’anna, 2014, p.128).

A sequência de fotos que mostra Heloísa Eneida caminhando em direção à praia de Ipanema demonstra diversos aspectos caracterizados por Vinícius de Moraes em seu texto: o andar dela como um balançado, displicente e inocentemente sensual (Foto 5), o visual arrojado e despojado (Foto 6) e somente de biquíni nas áreas da praia (Foto 7).

É interessante observar, também, pelas fotos e pelo texto o tipo de valorização de beleza no contexto da Bossa Nova. Entre os bossa-novistas, a associação da ideia de modernidade à juventude era bastante frequente, entendendo-a como um estilo de vida marcado pela informalidade. No contexto dos anos 1960, há uma mudança no vestuário dos jovens, influenciada pelos movimentos musicais como a MPB e a Bossa Nova. Os jovens passaram a substituir ternos, sapatos e vestidos por calças jeans, tênis, bermudas e *T-shirts*, preferindo roupas esportivas a sociais. (Pereira, 2004). As fotos de Heloísa Eneida mostram a jovem justamente nesse clima informal, com uma *T-shirt* por cima do biquíni e poucos acessórios (a bolsa, os óculos de sol, a sandália). Ela, dessa forma, parece materializar o próprio relato de Vinícius de Moraes sobre a garota de Ipanema ideal. Os gestos, as poses, os traços e a informalidade sugerem muito mais do que um ideal de beleza, mas a manifestação da cultura praieira carioca e da Bossa Nova como produção cultural que transcende à música e atua na definição de comportamentos, de condutas da vida, de regramentos para o corpo, de ideários de beleza e do tipo de vestuário.

A Bossa Nova faz parte da dinâmica transformação da vida urbana carioca entre os anos 1950 e 1960, transformando tanto as maneiras de ver o Rio de Janeiro quanto na ocupação sistemática das praias de Copacabana e de Ipanema, sobretudo, e dos bares, restaurantes e lanchonetes em seus arredores. Assim, os projetos, símbolos e modelos comportamentais associados à Bossa Nova dizem respeito às mudanças socioculturais da própria cidade, mas também da configuração da própria Bossa Nova “como um novo estilo de vida, para além de um novo estilo musical. (Pereira, 1998, p.4). Ou seja, o mo-

vimento da Bossa Nova promoveu mudanças comportamentais, baseadas na boemia, na irreverência e na descontração, mas também no desejo de vanguarda: na busca pela inovação, pela novidade, pela mudança.

Ao longo dos anos 1960, a praia de Ipanema se consolidou espaço por excelência da ousadia, da inovação, da vanguarda e da mudança (Valle, 2005), concorrendo simbolicamente com Copacabana no cosmopolitismo glamouroso e consumista do hedonismo juvenil. (Sá, 1994). O pedaço de praia em frente à rua Montenegro (hoje, Vinícius de Moraes), passou a ser celebrado como o centro onde desfilam as musas da Bossa Nova. Nesta rua, no Bar Veloso (atual Garota de Ipanema), Vinícius de Moraes e Tom Jobim compuseram a famosa música, contemplando o passar de Heloísa Eneida, com seus longos cabelos e corpo esguio a caminho mar (Foto 5).

As imagens de Heloísa Eneida foram estrategicamente dispostas ao longo da revista para concretizar os ideais de mulher e de corpo feminino relatados pelo autor de *Garota de Ipanema*, mas também contribuíram para o imaginário que associava Ipanema à noção de vanguarda. As fotografias ilustravam o caráter “criador de modas” de Ipanema (Valle, 2005, p.16), ao destacar o vestuário de Heloísa Eneida (os óculos, a bolsa, a blusa por cima do biquíni).

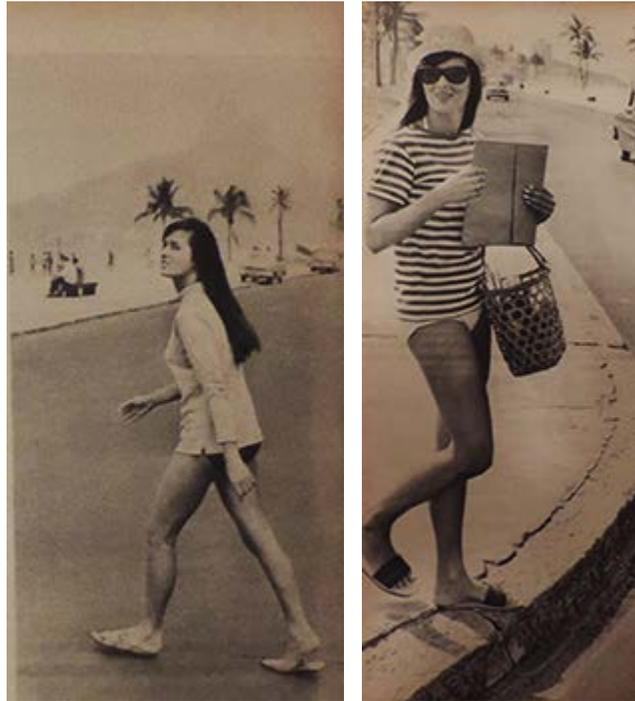
Há que se atentar para o fato de que a noção de juventude, a partir da segunda metade do século XX, passa a ser, como referência central para as sociedades capitalistas ocidentais, bastante impulsionada pela explosão de movimentos como o jazz e especialmente o *rock'n'roll*. A juventude, desde então, tornou-se elemento fundamental do ideal de modernidade numa sociedade marcada pela cultura de consumo, transformando-se num ideal a ser buscado por pessoas das mais variadas idades. A felicidade, o vigor, o frescor, a beleza, o desejo de aventura, sexo e amor passaram a ser valorizados como características fundamentais do ser jovem. Como observa Edgar Morin (1976), a partir dos anos 1950, as sociedades ocidentais capitalistas transformaram o sentido de juventude que foi modelado pela cultura de massas, sendo associado ao consumo, ao lazer e ao tempo livre. Nesse sentido, os jovens tornaram-se os novos heróis imaginários e elementos fundamentais de identificação e projeção, no lugar de seus ancestrais, da família, da Igreja, da escola e de outras instituições tradicionais. Desse modo, a condição juvenil deixa de ser vista como essencialmente negativa, associada à imprudência, à imaturidade, à instabilidade, e se instaura um novo imaginário sobre a juventude, no qual a contestação, a rebeldia, o vigor, a energia, a beleza, o desejo pelo eterno presente e a distância presumida da morte passam a definir o ser jovem.

No sentido denotativo, broto designa parte visível de plantas em estágios iniciais de desenvolvimento, sendo constituído de um caule em crescimento e poucas folhas. No Rio de Janeiro, especialmente no contexto dos anos 1960, a expressão broto designa uma mulher jovem, uma garota, inocente, nova e bonita. Trata-se de uma beleza, no entanto, que não é plenamente desenvolvida ou amadurecida, mas que se apresenta em pequenas dimensões. A beleza do broto, no sentido da gíria, está no seu próprio estágio inicial de desenvolvimento. O belo é justamente a delicadeza, a fragilidade, a falta de madureza.

É interessante observar que o comentário de Vinícius de Moraes foi justamente nessa direção: Heloísa Eneida é linda, graciosa, “o paradigma do broto carioca”, porque é jovem, mas a sua beleza também é melancólica. O tempo, com seu passar, lhe tirará os atributos juvenis. Está clara, aqui, uma construção que opõe juventude, beleza e vida a velhice, feiura e morte. Nesse sentido, o imaginário de juventude que se configura nos anos 1950 lança um novo olhar sobre a velhice, associado à decriptação, à falência e ao desprazer. Este ideário de juventude foi instado pela Bossa Nova, em compasso com a ideia de modernidade. A Bossa Nova buscava ser reconhecida como um movimento inovador que rompia com a musicalidade anterior: uma espécie de movimento de vanguarda, que dialogava intensamente com o que se passou a se denominar tradição na música popular brasileira – o samba, o bolero, o samba-canção (Napolitano, 2007). Sendo assim, a juventude idealizada era “moderna”, “liberal”, “sem caretice”, parecendo buscar superar sempre as limitações dos discursos normativos. (Pereira, 2004). No entanto, a postura de Heloísa Eneida não é de ruptura ou de transgressão, valores que se amalgamam numa ideia de vanguardismo que implica inovação, invenção e mudança. (Velho, 1998). Pelas fotos e pelos textos, Heloísa Eneida não era transgressora, não rompeu com as normas sociais, com

valores morais, mas apenas representava aquilo que estava na moda, isto é, já estabelecido e em circulação do mercado de consumo. Sendo assim, como já foi comentado, ela simbolizava, em sua forma mais plena, a cultura praieira de Ipanema de modo moralmente adequado.

Nesse sentido, a foto que mostra o corpo de Heloísa Eneida apenas de biquíni reforça na imagem corporal o ideal de beleza e juventude predominante no contexto da Bossa Nova (Foto 6). O corpo de Heloísa Eneida não é marcado pela “cintura de pilão”, um ideal de beleza corporal feminina que desde os anos 1940, especialmente por conta da popularização do teatro de revista e das escolas de samba, persiste no imaginário nacional. (Sant’anna, 2014). Seu corpo é mais esguio do que curvilíneo, mais magro do que volumoso, mais firme do que flácido.



Fotos 5 e 6



Foto 7

A fotografia de Heloísa Eneida de biquíni na praia no contexto da publicação não contou com um apelo sensual. Por outro lado, particularmente esta foto nos lembra o quanto o comprimento das roupas diminuiu notavelmente na década de 1960. Pernas, coxas, corpos passaram a ficar à mostra. Minissaias, minibusas e microvestidos se tornaram peças comuns para as jovens cariocas, especialmente para aquelas mais preocupadas com as novidades. Desse modo, a roupa mudou de função: passou a revelar a beleza do corpo, e não a escondê-la. Surgiu, então, uma *moda prótese*, como extensão do corpo, empenhada numa maior expressividade. Ganhou visibilidade a quebra das barreiras rígidas da diferenciação sexual e comportamental expressa na minissaia, nos tubinhos, na moda unissex e na vulgarização do jeans, do tênis e da *T-shirt*. (Villaça e Góes, 1998, p.183). Esse aspecto esteve presente no uso de *T-shirts* largas por Heloísa Eneida: ao mesmo tempo em que são unissex, constituem um tipo de apelo à sensualidade feminina por ser usada como minivestido, deixando à mostra suas pernas e a parte debaixo do biquíni (Foto 6).

É interessante observar que as fotos de Heloísa Eneida a caminho do mar são bastante semelhantes à fotografia de moda: a valorização da imagem e da indumentária como forma de distinção social, em que as próprias vestimentas funcionam como pontos de condensação de questões relacionadas a gênero, corpo, cultura material, hábitos de consumo e estilo de vida. (Rainho, 2014). Nesse momento, os movimentos de liberação sexual – do “amor livre” (Almeida e Weis, 1998) – foram apropriados pela indústria da moda, normatizando novas formas de vestimenta feminina: saias e vestidos mais curtos, as minissaias, as calças compridas (pantalões, bocas de sino, *saint-tropez*). As roupas íntimas também mudam. Anáguas, combinações, cintas e sutiãs com armação são substituídos, sobretudo, entre as mais jovens, por *lingeries* menores em quantidade de peças e nos tamanhos. A moda praia seguiu essa tendência. O “duas-peças” (com top longo e parte de baixo cobrindo o umbigo) perde status diante da novidade do biquíni (com top mais curto e parte de baixo mostrando o biquíni e até mesmo parte das nádegas). Heloísa Eneida, para a revista *Manchete*, mostra o seu corpo num biquíni, com o umbigo aparente, o que à época havia se tornado moda e marca de sensualidade (Foto 7). Desse modo, a musa de *Garota de Ipanema* parece, pelas roupas que veste, apresentar essa nova moda praia. Os cabelos

longos, alourados pelo sol, assim como os dela, era um padrão para as jovens cariocas, em detrimento dos cabelos armados e estruturados por laquê ou qualquer outro cosmético, como era comum na década anterior. O uso de calçados mais baixos caracterizava essa moda despojada que coteja sensualidade associada à naturalidade. Quando a Heloísa atravessa a Avenida Vieira Souto em direção à praia, fica evidente em seus pés sandálias de tira de couro (outro modismo da época, especialmente entre as jovens). Tornou-se bastante rotineiro que as jovens em situação de praia (hábito frequente) expusessem mais partes de seus corpos pelas novas vestimentas configuradas em conexão com a revolução de costumes dos anos 1960.

Embora esse estilo seja baseado nas transformações comportamentais em curso, não é nada contraditório que Heloísa Eneida e muitas outras mulheres identificadas como “moças de família” utilizassem tais vestimentas. Como parte da indústria cultural, a moda participa de um processo de enculturação dos discursos e práticas alternativas, dando-lhes um novo modo de existência na cultura de consumo de massa: como padrão de moda e não necessariamente de comportamento ou de valores e princípios.⁵ Desse modo, entende-se que determinadas formas emergentes e alternativas de exercício da feminilidade foram incorporadas pela indústria da moda se tornando dominante no modo de construção visual das mulheres. Vestir-se daquela forma se tornou ideal para jovens cariocas, consolidando um modelo de corpo, vestuário e estilo de vida praieiro. A jovialidade feminina àquela época estava associada ao uso da minissaia, das vestimentas dos hippies ou do uso difundido do biquíni nas areias cariocas (Rainho, 2014).

Nos anos 1960, no Brasil, observa-se uma crescente circulação no mercado de cosméticos, remédios para emagrecimento, dietas e tratamentos estéticos (Sant’anna, 2014). Desse modo, a preocupação com a saúde foi se tornando, gradualmente, governada pelo cuidado com o corpo e com a aparência. Além disso, tal preocupação desencadeou um tipo de ojeriza à gordura corporal, sobretudo aquela localizada ao redor do abdômen, vista como um dano à aparência e conseqüentemente à saúde. Esse tipo de discurso conviveu com a expansão de lanchonetes no país, da mesma maneira que com o consumo de *fast foods*, refrigerantes e sorvetes. Heloísa Eneida não demonstra tal preocupação com o corpo: “Tomo lanche no bar do Castelinho, aprecio galinha assada, churrasco, espetinho e camarão, e só bebo refrigerante e suco de laranja”. (*Jornal do Brasil, Caderno B*, 09/09/1965, p.1). Embora sua declaração em não consumir bebida alcoólica tivesse um cunho moral e desse modo afiançar puritanismo e correção –, ela revelava também que a preocupação da musa inspiradora de *Garota de Ipanema* com a aparência não passava pelo cuidado com a alimentação. Ela conta que vai à praia todo domingo, para se bronzear, relaxar, ficar com os amigos e o noivo e eventualmente jogar vôlei. Ou seja, nessa construção de si mesma, ela implicitamente justificou sua beleza pela própria natureza e não por cuidados com a dieta e procedimentos estéticos, o que reforçava ainda mais a sua posição de sujeito broto carioca. Além de bonita, com traços finos, delicados e joviais, pele dourada, corpo esguio, comportamento brejeiro, sem excesso de maquiagem e afetação, ela era romântica, tinha o sonho de casar, era noiva, fiel e católica praticamente.

A Garota de Ipanema e os conflitos identitários: raça, gênero e classe social

À guisa de conclusão dessas reflexões, propõe-se a análise das implicações da posição de sujeito broto carioca nas configurações de identidades de raça, de gênero e de classe social. Um dos principais aspectos desse ideal de beleza feminina é a pele dourada. Como afirmou Vinícius de Moraes, para ser a Garota de Ipanema era “preciso ter o corpo dourado mesmo” (*Manchete*, 04/09/1965, p.54), sem o uso de cremes artificiais. Desse modo, eram excluídos do padrão: as peles negras, porque não ficam douradas à exposição solar, e as peles muito brancas, na medida em que podem ficar avermelhadas ou excessivamente vermelhas. Nessa exclusão, valorizava-se um tipo de pele que teria como característica um trânsito ou deslocamento, de maior brancura para um tom dourado devido ao bronzeado, tal como o da primeira vencedora do concurso “Garota de Ipanema”, Miriam Salgado Lima (Foto 8). Não se trata do desejo de ter a pele negra, mas da capacidade de tornar a pele dourada pela exposição ao sol. Esta ca-

racterística no espaço da praia se configura no topo de sua hierarquia social, obtendo uma classificação de cor bronzeada ou morena. Nesse sentido, menos do que afirmar a mestiçagem étnico-cultural brasileira, trata-se de um tipo de significação do corpo, da pele particularmente, que segrega os não dourados, ao instaurar como qualidade absolutamente especial “pegar uma cor na praia”. (Farias, 2003).

A música *Garota de Ipanema* e seu compositor consagraram um tipo de tonalidade de pele – e um tipo étnico –, de formas físicas harmoniosas, sem muito volume, barriga firme e não flácida. Nesse sentido, em relação a ênfase na pele dourada, a imagem da mulher ideal é a de aparência branco-mestiça, dentro daquilo que entendemos no Brasil como morenidade (Foto 9). Tanto a música quanto o concurso reforçam a imagem da mulher branca dourada pelo sol de Ipanema como símbolo nacional, excluindo outras etnias e formas corporais. Ainda concentra o imaginário nacional associado a uma cidade e particularmente à orla de um bairro: de costas para o Brasil e aberto para o mundo, num tipo de cosmopolitismo bossa-novista. (Sovik, 2009)

Nesse contexto, cabe ressaltar que a própria Secretaria de Turismo do Estado da Guanabara à época legitimou esse tipo de discurso sobre beleza corporal feminina, transformando-a em elemento de divulgação do Brasil para o exterior. Afinal, a primeira vencedora do concurso teve como uma de suas responsabilidades se apresentar pelo mundo como sendo a “Garota de Ipanema”.

A matéria da *Manchete* sobre a vencedora trouxe a seguinte apresentação:

Loura, cabelos escorridos sobre os ombros, sorriso luminoso, olhos azuis e corpo mais que perfeito, Miriam Salvado Lima (que mora no Leblon) é a nossa primeira Garota de Ipanema. Ou seja, representa o broto carioca ideal, tal e qual Tom Jobim e Vinícius de Moraes imaginaram na sua internacionalmente famosa canção (*Manchete*, 11/12/1965, p.20).

Aqui, ficam também evidentes outras segregações: além da cor, a classe social e o gênero. Em relação à classe social, está na circunscrição de Ipanema como o espaço privilegiado por excelência de representação simbólica da nacionalidade brasileira. Assim, valoriza-se não apenas como carioca ou fluminense, mas também como brasileiro, os jeitos de falar e de se vestir, a forma de se comportar, os hábitos de consumo cultural e o próprio hábito de ir à praia como sendo a definição da carioca e, por extensão, da brasilidade. Isso reforça a forte hierarquização social entre os bairros na cidade do Rio de Janeiro: primeiramente, entre os da Zona Sul e os da Zona Norte e da Zona Oeste, assim como entre os da Zona Sul. Copacabana, Ipanema e Leblon, pelas praias, celebrados e cultuados como melhores bairros da cidade e do país.

Já em relação às demandas ao feminino a posição de sujeito broto carioca exige, além de pele branca capaz de se dourar sob o sol e da moradia nos principais bairros da Zona Sul, uma beleza espontânea e sofisticada, magreza, graça e luz, personalidade, formas físicas harmoniosas e brejeirice. O corpo magro é valorizado, mas, sobretudo, a desenvoltura necessária para um andar rebolado – um “balançado mais que um poema”. Nesse contexto, começa a se configurar a associação de uma imagem positiva de Brasil para o mundo a partir do corpo feminino. A imagem da garota carioca passa a ser caracterizada pela praia, pelo corpo dourado, sem excessos, pelo biquíni. Nesse ponto, é interessante notar que a mulher como “cartão-postal” da cidade do Rio de Janeiro começa a ser associada à bunda. A generalização do uso do biquíni começa a promover a passagem da classificação das nádegas femininas de tabu para totem. (Villaça, 1999, p.93-97). O início do processo de totemização da bunda nos anos 1960 revela um sistema de classificação que articula linhas paralelas de diferenças e semelhanças entre a natureza e a cultura. Nesse sentido, a bunda começa a ser exposta e paulatinamente associada à brasilidade. Esse processo ganha conotações mais sexuais, especialmente nos anos 1970 com as “Mulatas do Sargentelli” e nos anos 1980 com a generalização do uso do “fio dental” no Brasil. Nesse momento, consolida-se a ideia de que a bunda é uma “preferência nacional”. (Freyre, 1984). Todavia, a posição de sujeito broto carioca, no contexto da revelação de Heloísa Eneida como a musa de *Garota de Ipanema*, destacava o “balançado” e implicitamente a bunda, mas a ênfase estava na elegância, no andar cadenciado, no equilíbrio das formas, no corpo esguio e sem excessos. Nesse sentido, trata-se de

um apelo ao baixo corporal bastante distinto do que se especializa no mercado dos bens culturais nas décadas posteriores. Antes das formas avantajadas e volumosas, eram valorizadas formas delgadas de corpo feminino como paradigma do broto carioca.

Em destaque na revista *Manchete*, estava o resultado do concurso. Na página 3, usualmente utilizada para o expediente e para a seção “Conversa com o leitor”, o destaque absoluto era para a vencedora Miriam Salgado. Uma foto dela, ocupando a página inteira, conta com um curto texto sobre os destaques da revista na edição de 11 de dezembro de 1965. Em relação ao concurso, o texto saúda Miriam Salgado como sendo meritória de uma nova música de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, feita exclusivamente para ela, tamanha a sua adequação ao ideal de broto carioca (Foto 8).



Foto 8

Na fotorreportagem sobre o resultado do Concurso Garota de Ipanema, “Olha que coisa mais linda”, o texto de Paulo Galante destacava a eleita, Miriam Salgado, como sendo uma jovem que poderá fazer jus à distinção que cabe à Heloísa Eneida (*Manchete*, 11/12/1965, p.20). Já as fotos de Reinaldo Soares e Antonio Braga se assemelham daquelas feitas sobre um concurso de Miss (passagem de faixa, desfile, troca de roupas, presença das demais candidatas e destaque para a vencedora). Em algumas fotos, Heloísa Eneida aparece entregando a faixa para a vencedora (Foto 9 e Foto 10).



Fotos 9 e 10

Miriam Salgado era a musa do Vasco da Gama. Como as candidatas eram indicadas pelos times de futebol do Estado da Guanabara, a bandeira do clube fazia parte da comemoração da vitória. Nessa última foto, particularmente, é possível notar com detalhamento certa diversidade étnica no conjunto de candidatas. No entanto, a vitória de Miriam Salgado revela a reprodução de um modelo de beleza carioca europeizado (cabelos alourados, pele bronzada, olhos azuis). A música, a musa e a vencedora do concurso encarnam o processo de produção de uma imagem positiva (ou entendida como desejável e preferencial) do Brasil para o mundo: praiana, alegre, jovial, sem desigualdades e predominantemente branca.

Referências Bibliográficas

ALLYN, David. *Make love, not war: the sexual revolution: an unfettered history*. New York: Routledge, 2001.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 2008.

BASSANEZI, Carla. *Mulheres dos Anos Dourados*. São Paulo: Contexto, 2014.

BIASOLI-ALVES, Zélia Maria Mendes. Continuidades e rupturas no papel da mulher brasileira no século XX. *Psicologia: teoria e pesquisa*, vol.16, n.3, p.233-239, 2000.

BUENO, Eric Allen. *Uma história visual da nudez e sensualidade feminina na revista O Cruzeiro (1966-1970)*. Dissertação (Mestrado em História). Florianópolis, UDESC, 2012.

CAULFIELD, Sueann. *Em defesa da honra: moralidade, modernidade e nação no Rio de Janeiro*. Campinas: Ed. Unicamp, 2000.

COSTA, Jurandir Freire. *Ordem médica e norma familiar*. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

ESTEVEVES, Martha de Abreu. *Meninas perdidas: os populares e o cotidiano do amor no Rio de Janeiro da Belle Époque*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

FARIAS, Patrícia Silveira de. *Pegando uma cor na praia: relações raciais e classificação de corpo na cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal das Culturas, 2003.

FERREIRA, Marieta de Moraes. A reforma do *Jornal do Brasil*. In: ABREU, Alzira Alves de (orgs.). *A imprensa em transição: o jornalismo brasileiro da década de 50*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1996, p.141-157.

FIGUEIREDO, Anna Cristina Camargo Moraes. *Liberdade é uma calça velha, azul e desbotada: publicidade, cultura de consumo e comportamento político no Brasil (1954-1964)*. São Paulo: Ed. Hucitec, 1998.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

_____. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, 1997.

FREYRE, Gilberto. Uma paixão nacional. In: *Revista Playboy*, (São Paulo), n. 113, p.47, dez.1984.

GAVA, José Estevam. *Momento Bossa Nova: arte, cultura e representação sob os olhares da Revista O Cruzeiro*. Tese (Doutorado em História). Assis. UNESP, 2003.

GONDRA, José. *Artes de civilizar: medicina, higiene e educação na Corte Imperial*. Tese (Doutorado em Educação). São Paulo. FEUSP, 2000.

GOLDENBERG, Mirian e RAMOS, Marcelo Silva. A civilização das formas. In: GOLDENBERG, Mirian (org.). *Nu e Vestido*. Rio de Janeiro: Record, 2002, p.19-40.

GOLDENBERG, Mirian. Gênero, o corpo e imitação prestigiosa na cultura brasileira. In: *Saúde e Sociedade*, vol.20 n.3, p. 533-543, São Paulo. jul. - set. 2011.

_____. *Toda mulher é meio Leila Diniz*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1995.

HALL, Stuart. The work of representation. In: HALL, Stuart (org.). *Representation: cultural representation and signifying practices*. London: Sage, 1997, p.13-74.

HERSCHMANN, Micael; PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *A invenção do Brasil moderno: medici-*

na, educação e engenharia nos anos 20-30. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LASCH, Christopher. *A cultura do narcisismo: a vida americana numa era de esperanças em declínio*. Rio de Janeiro: Imago, 1983.

MAUAD, Ana Maria. O Rio em revista: cultura urbana e lazer nas ilustradas dos anos 1940-1950. In: SACRAMENTO, Igor; MATHEUS, Leticia Cantarela (orgs.). *História da comunicação: experiências e perspectivas*. Rio de Janeiro: Mauad, 2014, 245-267.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2003.

MARTINEZ, Alessandra Frota. *Educar e instruir: a instrução pública na Corte Imperial (1870-1889)*. Dissertação (Mestrado em História). Niterói: UFF, 1997.

MATOS, Cláudia Neiva de. O Balanço da bossa e outras coisas nossas: uma releitura. In: DUARTE, Paulo Sérgio; NAVES, Santuza Cambraia (orgs.) *Do Samba-Canção à Tropicália*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2003, p. 25-55.

NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.

NAVES, Santuza Cambraia. Da Bossa Nova à Tropicália: contenção e excesso na música popular. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol. 15, n. 43, p. 35-44, 2000.

NERCOLINI, Marildo. Bossa Nova como régua e compasso: apontamentos sobre a crítica musical no Brasil. *Rumores*, vol.5, n.9, p. 23-35, 2011.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 2001.

PEREIRA, Simone Luci. *Escutas da memória: os ouvintes das canções da Bossa Nova (Rio de Janeiro, décadas de 1950 e 1960)*. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). São Paulo, PUC-SP, 2004.

_____. *Bossa Nova é sal, é sol, é sul: música e experiências urbanas (Rio de Janeiro, 1954-1964)*. Dissertação (Mestrado em História). São Paulo, PUC-SP, 1998.

RAINHO, Maria do Carmo Teixeira. *Moda e revolução nos anos 1960*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2014.

SÁ, Simone Andrade Pereira de. Cultura sem estilo ao sol de Copacabana. In: VILLAÇA, Nízia; JAGUARIBE, Beatriz (orgs.). *Rio de Janeiro: cartografias simbólicas*. Rio de Janeiro: Diadorim, 1994, p.29-48.

SALEM, Tania. Individualismo libertário no imaginário social dos anos 60. *Physis – Revista de Saúde Coletiva*, vol.1, n.2, p.59 -75,1991.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. *História da beleza no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2014.

SOVIK, Liv. *Aqui ninguém é branco*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2009.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1979.

WOUTERS, Cas. Balancing sex and love since the 1960s sexual revolution. *Theory, Culture & Society*, vol.15, n.3, p. 187-214, aug.1998.

VALLE, Marisol Rodriguez. *A província da ousadia: representações sociais sobre Ipanema*. Dissertação (Mestrado em Sociologia e Antropologia). Rio de Janeiro, UFRJ, 2005.

VELHO, Gilberto. *Nobres e anjos: um estudo sobre tóxicos e hierarquia*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

VILLAÇA, Nízia; GÓES, Fred. *Em nome do corpo*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998.

VILLAÇA, Nízia. *Em pauta: corpo, globalização e novas tecnologias*. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

Notas

1. O texto integra o projeto de pesquisa: “As celebridades e a espetacularização do estilo de vida saudável”, conta com a participação de Maria Eduarda Ledo Martins de Abreu e Jaqueline Esteves Ruiz, bolsistas Pibic/CNPq/Fiocruz que realizaram, sob a minha supervisão, a pesquisa documental para este texto.

2. Inicialmente, os periódicos considerados referem-se principalmente à musa de *Garota de Ipanema* como He-loísa Eneida. Ela passa a ser conhecida como Helô Pinheiro, depois do casamento com o engenheiro Fernando Mendes Pinheiro em 1967.

3. A escolha da *Revista Manchete* se deu, primeiramente, por ter sido em suas páginas revelada a identidade da musa inspiradora de *Garota de Ipanema*, mas também pela relevância que a fotografia tem em suas páginas. Além disso, como detalho, o Concurso Garota de Ipanema que surgiu em 1965 foi uma iniciativa que contou com o apoio da revista. Já a escolha do *Jornal do Brasil* se deveu ao fato de este diário a partir da década de 1950 ser frequentemente identificado com a classe média carioca da Zona Sul (Ferreira, 1996).

4. Além do trabalho de Gava (2003), essa comparação resulta da observação das edições das duas revistas no ano de 1965 durante o processo de pesquisa para a elaboração deste capítulo.

5. Martín-Barbero (2003) observa no contexto do capitalismo um processo de enculturação das classes populares no massivo, por meio de transformações de determinadas formas culturais em formatos industriais. Segundo o autor, “não há hegemonia nem contra hegemonia sem circulação cultural” (Martín-Barbero, 2003, p.154). Nesse sentido, guiando-se pelos trabalhos de Bakhtin (2008) e Williams (1979), seu objetivo é demonstrar como na cultura circulam, convivem, se imbricam, se hibridizam e disputam a hegemonia das representações o *dominante* (modelo reconhecido pelos indivíduos na orientação das formas e práticas culturais; é o espaço das práticas consolidadas como referentes a uma determinada cultura), o *residual* (resquícios de modelos estabelecidos pelo passado, não só como elemento do passado, mas como elemento efetivo do presente) e o *emergente* (como o conjunto de elementos que tencionam as práticas residuais e dominantes em função do surgimento de novos valores e ideias que passam a se contrapor aos já existentes estabelecidos, representando áreas da experiência, aspiração e realização humanas que a cultura dominante negligencia, subvaloriza, opõe, reprime ou nem mesmo pode reconhecer).

Morro Santa Marta, Rio de Janeiro, no Dicionário de Favelas Brasileiras

Pio Figueiroa e Mariana Lacerda



Foto 1

Em 2013, subimos o morro de Santa Marta, na zona sul do Rio de Janeiro, acompanhados por Vitor Lira, um morador da parte mais alta do morro, do local conhecido como Pico. Vitor era líder da Comissão de Moradores do Pico do Santa Marta que se organizou para lutar pela manutenção das casas de 52 famílias daquela parte do morro que deveriam ser removidas. Seus dois filhos, quinta geração do lugar, corriam risco de vida – segundo a Prefeitura do Rio, que em laudos técnicos argumentou que as moradias do Pico ocupavam área de risco. Laudos alternativos, contudo, mostraram o contrário.

Há poucos anos atrás, o Pico do Morro de Santa Marta era um local de difícil acesso e por isso mesmo era considerado estratégico para o combate ao tráfico de drogas. A polícia entrava pelo alto do morro e era ali também, mas poucos no morro comentam sobre isso, onde, possivelmente, jovens presos por policiais eram levados e executados.

A instalação do plano inclinado, construído em maio de 2008, e o asfaltamento da rua que sobe pelo bairro de Laranjeiras após a instalação da Unidade de Polícia Pacificadora (UPP), em dezembro do mesmo ano, tornou a belíssima vista do Pico extremamente acessível. O lugar antes longe e alto tornou-

se perto. Tributos referentes ao consumo de água e energia passaram a chegar aos seus moradores – e para isso ruelas ganharam nomes oficiais.

À medida que as melhorias chegavam ao morro de Santa Marta, os moradores do Pico tiveram conhecimento que suas casas seriam removidas. Segundo a prefeitura¹, além de ocuparem áreas de risco, essas casas, apesar de há muito estarem ali, situam-se em uma região que indica proximidade em relação ao topo do morro. Sem negociação nem diálogo com os moradores que ali testemunharam assassinatos de parentes e nascimento de filhos, que ali, organizaram suas vidas ao longo de anos e, apesar de tudo, paredes foram marcadas com tinta frescas com siglas e números – numa espécie de seleção. Contra esse gesto, Vitor Lira foi voz gritante.

Este trabalho nasceu deste contexto e teve como prática inicial ouvir e recolher narrativas daqueles que vivem e viviam no Pico do Morro de Santa Marta, a partir do relato central de Vitor Lira. A pesquisa logo apontou para o que continuava evidente na tinta fresca das paredes das casas em alvenaria: a remoção de moradores de favelas, uma prática ampliada durante a ditadura militar brasileira, persiste até os dias atuais.² A partir daí uma ideia simples nos estimulou a pensar a favela – essa forma brasileira de morar: ela existe e existirá apesar de tudo. A favela existe apesar das políticas que ao longo da história capturaram modos de existência, de ir e vir, de geração de trabalho, de produção de afetos. A favela enquanto resistência. Partirmos, então, para a construção de um arquivo que no momento chamamos apenas Dicionário, uma forma de traçar, pontuar, guardar, registrar esses modos de viver no mundo – apesar do mundo³.

P de Pico do Morro de Santa Marta

Em um pedaço de terra, na cidade do Rio de Janeiro, construído no ar, na vertente sul do Maciço da Tijuca, no setor conhecido como Serra da Carioca, está este lugar onde residem 52 famílias. Moram na parte mais alta do Morro de Santa Marta, cujo acesso se dá pela rua de São Clemente, bairro de Botafogo. A parte mais alta do morro, vem daí o nome Pico, flutuando apesar do chão, e que também pode ser acessada a partir de Laranjeiras.

As casas do Pico são cercadas por exuberantes árvores, que comportam-se como nebulosas, entre jequitibás, ipês, urucuramas e angicos – no que restou da Floresta da Tijuca - onde um dia já se cultivou o café. Dessa história restam as ruínas em forma de uma escadaria que leva a uma nascente de água fria e limpa. Em um canto mais afastado desse, que é um imenso jardim, o visitante pode colher mangas ou fartar-se de comer jaca. Não falta comida. Borboletas azuis, saguis e cobras costumam aparecer. Os animais, quando domesticados, passam a fazer parte da comunidade.

Há muito que ali se vive olhando o oceano e suas imensas rochas, mas até hoje não se sabe se são os moradores do Pico que miram o mar – ou se são vigiados pelos santos de suas águas. Por vezes, um halo de bruma envolve tudo. Uma aura se estabelece. Nada passa e tem-se paz.

O viajante que desejar alcançar o Pico deve fazê-lo pelo Plano Inclinado – bonde que seguindo um trilho alcança o alto. Dali em diante, o percurso deve ser feito a pé. Àquele que caminha, recomenda-se que observe as ruelas estreitas entre as casas do Pico. Olhe para baixo, atente-se ao chão – apesar do mar, do céu. O calçamento não alcançou o Pico – tornou-se privilégio para quem mora no morro, mas não daqueles que ocupam a sua parte mais íngreme onde a chuva, em muitas ocasiões, trai seus moradores.

Às vezes, registra-se a ocorrência de tempestades e há riscos de deslizamento. A morte anda por perto. Por que os projetos de urbanização de favelas do Rio de Janeiro não alcançaram o Pico? Os viajantes devem se fazer essa pergunta, sob pena de perderem o curso da história. Devem ainda atentar-se às faixas que se impõem na paisagem e gritam: “SOS Pico de Santa Marta”.

Os moradores do Pico do Morro de Santa Marta sofrem agressões e pedem socorro. Visitantes precisam estar cientes disso e oferecer auxílio e uma forma de ajudar é conhecer a história do lugar. Se precisar, Vitor Lira é o nome do guia que sabe sobre cada mistério que ali um dia se viveu.

A paisagem, o mar, as rochas, a floresta. A pergunta que deve ser colocada por quem passa pelo Pico é: esse mundo que pertence aos sonhos de todo viajante do planeta não pode ser privilégio de pobres?⁴ A resposta dada pelos especuladores governantes é não.

O viajante deve saber ainda que mais um “não” na vida daqueles moradores, quinta geração a habitar o lugar, não irá fazê-los descer, tampouco, deixar para trás os rastros de sua ancestralidade, a vista para o mar, a bruma, aura⁵. Eis a paisagem que todos querem fotografar – e a boa gente que nela habita.

Quem visita o Pico de Santa Marta deve esquecer, ao menos nessa viagem, de levar consigo suas câmeras fotográficas. Mas não seria a fotografia a própria razão da viagem? Nesse caso, recomenda-se (mil vezes), por favor, que o viajante não mire teleobjetivas como quem vai atirar. Ao menos aqui, em respeito ao passado, esqueça os tiros. Homens, mulheres e crianças, há séculos, estão cansados de serem exibidos enquanto prêmios no além-mar.

No Pico de Santa Marta, há muito, o lobo foi domado – ainda que ninguém saiba, e as lágrimas continuem a molhar o rosto de toda a gente do lugar. Quando em um dia de chuva se perde o pai, morto pela polícia e arrastado pelos incontáveis degraus da escadaria, não há mais medo. Há a solidariedade que impera. Há o mar, a nebulosa que é a floresta. Há um lobo consigo, dentro, terno, adormecido. Faça silêncio. Não o tema. Não o acorde. Acolha o lobo e quem cuida dele, pois ele guarda e protege aquele que resiste em seu solo sagrado.



Foto 2



Foto 3



Foto 4



Foto 5



Foto 6



Foto 7



Foto 8

Em 2013, numa pequena publicação intitulada *Cartilha Popular do Santa Marta – Abordagem Policial* circulou nas mãos dos moradores dessa favela na zona sul do Rio de Janeiro. Em formato de bolso, ilustrada, a cartilha informa aos moradores da favela como, por lei, policiais devem tratá-los. Este pequeno e simpático documento lembra a todos do óbvio: que morador de favela é um sujeito pleno de direitos. Por que então uma cartilha para dizer o óbvio?

Em um texto introdutório, assinado por Itamar Silva, então presidente do Grupo Eco (criado em 1977, para defesa da comunidade do Santa Marta), coloca que morar na favela “é um exercício diário e continuado de luta por acesso a direitos e cidadania. Hoje, o Poder Público não fala mais, abertamente, em remoção de favela, mas, segue aparecendo nos jornais e televisões uma pressão para acabar com elas, principalmente aquelas que estão próximas às áreas mais “ricas” da cidade”⁶.

Hoje, subir e descer as escadas do Morro de Santa Marta é colocar o corpo em contato com policiais das Unidades de Polícia Pacificadora do Rio de Janeiro (UPP), presente na comunidade desde 2008 (Santa Marta foi a primeira comunidade a receber uma UPP). Isso implica na presença física – dia e noite - de homens fortemente armados nas escadarias e ruelas da favela. Em outras palavras: o permanente controle absoluto do território – em nome do combate ao tráfico de drogas. Em ambos os casos, anula-se o sujeito detentor pleno de direitos.

Mais de 40 anos separam a pequena Cartilha Popular do Santa Marta de uma outra publicação em formato maior. Em 1970, o então governo militar de Emilio Médici lançou, em um documento, os pontos de atuação da então Coordenação de Habitação de Interesse Social da Área Metropolitana do Grande Rio (CHISAM). Vinculada ao Ministério do Interior, a CHISAM, deveria trabalhar a partir desse texto. Trata-se de uma espécie de cartilha que, escrita em linguagem simples e direta e apresentada em diagramação tal qual uma revista, teve edição bilíngue e foi impressa em gráficas da Editora Bloch.⁷

Eis a primeira frase do documento: “Condenadas não apenas como manchas na paisagem urbana, mas principalmente como documentos de incapacidade administrativa e, até mesmo, de insensibilidade moral - as favelas passaram a ter os dias contados (...)”.⁸ A CHISAM tinha como meta tirar as favelas das regiões centrais do Rio de Janeiro e remover os seus moradores para lugares longe das áreas centrais. Foi assim, por exemplo, que nasceu a favela de Cidade de Deus – a partir de um conjunto habitacional construído em Jacarepaguá.

Espalham-se pela publicação da CHISAM, uma edição de fotografias em preto e branco cujas legendas parecem ser o índice do que escreveu Walter Benjamin: “nunca há um documento de cultura que não seja, ao mesmo tempo, um documento de barbárie”⁹.

Uma fotografia preta e branca, horizontal, ocupa uma página inteira da publicação. Nela, vê-se casas com telhados de duas águas. São construções em madeira, algumas com treliças nas varandas pequenas. Noutras, em suas fachadas sem varandas, escorrem pelas janelas varais que na imagem sustentam roupas brancas – há lençóis e fraldas ao vento. As casas ocupam a encosta de um morro numa forma tão improvável quanto eficiente de construções em declive. A copa de uma pequena árvore interrompe o canto alto do lado direito da imagem. Na legenda, lê-se: “este era um quadro comum na paisagem urbana carioca e fluminense antes de ser implantado o Programa CHISAM”¹⁰. Com esta frase, a paisagem da imagem é colocada como uma espécie de resíduo da cidade.

Numa outra imagem, diagramada no canto da página 13, vê-se numa fotografia aérea justamente o que o documento do CHISAM sugere como sendo “o aglomerado de Dona Marta”¹¹. Nela, uma trilha de pequenas casas vistas do céu ocupa igualmente uma encosta. Na legenda: “nada mais típico das condições infra-humanas das favelas do Grande Rio”. Numa outra imagem, vê-se casas de madeira postas ao chão. Algumas poucas pessoas olham a ação de um trator. Na legenda, lê-se: “Fazenda Botafogo. As primeiras habitações recebem a visita do trator”.

Colocando os dois documentos lado a lado, a publicação da [CHISAM](#) e a [Cartilha Popular do Santa Marta](#), o que se vê? Duas peças de um só arquivo, daquele, que podemos chamar de Arquivo Santa Marta. A distância temporal que os separam parece não existir e esses dois arquivos que se sobrepõem,

ao final, contam a história do Brasil e sua forma de morar. Contam a história, não da maneira que as coisas aconteceram de fato, mas da forma como foram sentidas por aqueles que mais sofreram com sua violência.

Postos lado a lado, esses documentos tão opostos, mas indicam uma só história: de que o sentido da existência, os modos de nossas vidas, não são estabelecidos pelas relações em comunidade, trabalho, tradição, afetos. Esse acesso é mediado por relações de poder. A vida da maioria da população capturada pelos mecanismos de controle cuja perversão, como mostram um documento e o seu contradocumento, parecem ser ilimitadas.

A *Cartilha Popular*, contudo, é em si mesma uma reversão, uma espécie de resistência ao que se imprimiu enquanto prática desde a ditadura militar. Ao ser partilhada de mão em mão, forma uma rede de sentidos outros e anunciam que formas de vida não foram nem estão saqueadas, nem mesmo pelo embate com a polícia. Uma inteligência coletiva, que ao criar formas de conectividade fazem cindir uma rachadura, uma fenda, que ilumina uma outra história: a do fortalecimento de uma comunidade, uma comunidade de uma favela que, outrora, não deveria talvez nem mesmo existir no mapa.



Foto 9

Fontes consultadas:

Entrevista com Itamar Silva, Associação de Moradores do Morro de Santa Marta, Rio de Janeiro, 2013.

Entrevista Vitor Lira, Associação de Moradores do Pico do Morro de Santa Marta, Rio de Janeiro, 2013.

Referências Bibliográficas

BULCÃO Clóvis et al. *Santa Marta – o Morro e Sua Gente*. Instituto de Estudos Sociais e Sociedade (IETS), Rio de Janeiro: Editora Ediouro, 2011.

BRUM, Mário Sérgio. Ditadura civil-militar: estigmas e restrições ao debate sobre a cidade (1969-1973), *Revista Cadernos Metrópole*, n.28. Cadernos Metrópole / Observatório das Metr poles – n. 1 (1999) – São Paulo: EDUC, 1999.

LACERDA Mariana. Atlas Santa Marta. Edital Honra ao Mérito Arte e Patrimônio 2013. IPHAN, *Catálogo Arte e Patrimônio* p.68. 2014.

L WY, Michel. *Walter Benjamin: aviso de incêndio. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*, Tradu o: Wanda Nogueira Caldeira Brant; tradu o das teses Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2005.

SANTOS, Maurício Campos dos. Relatório sobre visita técnica realizada ao Pico da comunidade Santa Marta e Parecer Técnico sobre situa es de risco associadas às encostas do local. – Botafogo. (Rio de Janeiro). 27 fev. 2012. Disponível em: http://www.observatoriodasmetrolopes.net/download/relatorio_prazeres_escondidinho.pdf. Acesso em outubro e 2015

SILVA, Itamar. *Cartilha Popular do Santa Marta – Abordagem Policial*. Rio de Janeiro: Associa o de Moradores do Morro de Santa Marta e da organiza o não governamental Justiça Global, 2013.

Notas

1. O Morro de Santa Marta foi declarado  rea Especial de Interesse Social em 05/12/2000, porém a regulamenta o da Lei, através do decreto 30870 (de Uso e Ocupa o do Solo), definiu o Pico como “ rea imprópria para ocupa o”, por situar-se em área de risco” (embora o mapeamento de risco esteja datado do início de 2011). Santos, Maurício Campos dos. Em “Relatório sobre visita técnica realizada ao Pico da comunidade Santa Marta (Botafogo) em 27 de fevereiro de 2012, e Parecer Técnico sobre situa es de risco associadas às encostas do local”, documento realizado em atendimento a pedido dos moradores do Pico e da organiza o não governamental Justiça Global, no Rio de Janeiro.
2. Ver “Ditadura civil-militar: estigmas e restri es ao debate sobre a cidade (1969-1973)”, Brum, Mário Sérgio; Revista Cadernos Metrópole N.28. Cadernos Metrópole / Observatório das Metr poles – n. 1 (1999) – São Paulo: EDUC, 1999–,
3. Nosso pequeno Dicionário, por agora, constitui-se por imagens diversas realizadas nas favelas do Coque e Ilha de Deus, no Recife; Jardim Pantanal e Heliópolis, em São Paulo, alem da favela do Morro de Santa Marta, no Rio de Janeiro. O arquivo dedicado ao Santa Marta, propriamente,   composto por fotografias das casas do Pico, fotografias de Vitor Lira, registros de detalhes de sua casa (objetos de seus av s, por exemplo), mas também documentos tidos como “não oficiais” (como o laudo assinado por Mauricio Campos dos Santos) mas que, por assim dizer, contam a história a contrapelo daquele lugar. Há ainda mapas que indicam as remo es de favelas na capital carioca durante as obras para constru o da infraestrutura para a Copa de 2014. Este pequeno acervo, composto por Mariana Lacerda, foi exposto na mostra Arte e Patrimônio (IPHAN/Ministério da Cultura), maio de 2014, no Paço Imperial, Rio de Janeiro. Fotografias de Pio Figueiroa integraram a exposi o Ver o Meio, curadoria de Nelson Brissac, 2015, no Instituto Tomie Ohtake, São Paulo.
4. Talvez um dos relatos mais bonitos sobre o início da ocupa o do Morro de Santa Marta seja o de Itamar Silva, no livro *Santa Marta – o Morro e Sua Gente*, publicado pelo Instituto de Estudos Sociais e Sociedade (IETS, 2011). Nele, Itamar recorre   história de sua f milia e aquela narrada pelos antigos moradores do lugar para concluir que a ocupa o do Santa Marta teve início no final da década de 1930: “Fui gerado no Santa Marta e nasci em 1956. Meus pais já moravam neste lugar havia mais ou menos um ano. Então tudo o que sei   porque me foi contado pelos mais velhos (...). Quando nasci, o Santa Marta já existia havia aproximadamente 18 anos. (...) O

Santa Marta só vai aparecer nos registros oficiais no censo de 1948. No entanto, isso não deve nos espantar, a favela sempre foi sub-representada nos dados oficiais da cidade. Um exemplo disso é o fato de somente na década de 80 ter passado a constar nos mapas oficiais da cidade”. Página 13.

5. É o próprio Vitor Lira quem conta serem seus filhos a quinta geração do Pico do Morro de Santa Marta.

6. *Cartilha Popular do Santa Marta – Abordagem Policial*. Texto introdutório assinado por Silva, Itamar. Publicação da Associação de Moradores do Morro de Santa Marta e da organização não governamental Justiça Global, 2013.

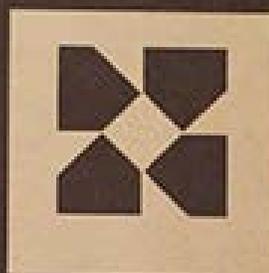
7. CHISAM, Coordenação de Habitação de Interesse Social da Área Metropolitana do Grande Rio; Ministério do Interior; Presidente da República: General Emílio Garrastazu Médici, Rio de Janeiro, Editora Bloch, 1971.

8. *Idem*; pg 10.

9. LÖWY, Michel. *Walter Benjamin: aviso de incêndio. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*, p.70.

10. *Idem*, p.11.

11. *Idem* p.13. Uma observação: segundo o decreto municipal 28674, de 12 de novembro de 2007, e respeitando a história do morro cujos nomes “Dona Marta” e “Santa Marta” homenageiam, respectivamente, Dona Marta Figueira de Mattos, e a Santa Marta, cuja imagem habita uma capela situada na parte alta da comunidade. O decreto portanto institui o local como sendo Morro Dona Marta e sua comunidade como sendo a de Favela Santa Marta. Ver *Santa Marta – o Morro e Sua Gente*, publicado pelo Instituto de Estudos Sociais e Sociedade (IETS, sem ano).



COORDENAÇÃO
DE HABITAÇÃO
DE INTERESSE
SOCIAL
DA ÁREA
METROPOLITANA
DO
GRANDE RIO

CHISAM

BANCO

711.585(815-3)

B@13 c

MINISTÉRIO DO INTERIOR

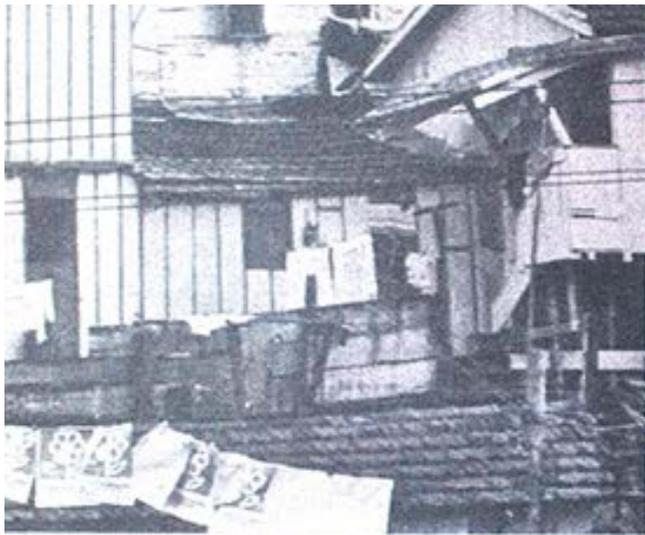


CHISAM

**Coordenação
de Habitação
de Interesse
Social da
Área Metropolitana
do Grande Rio**

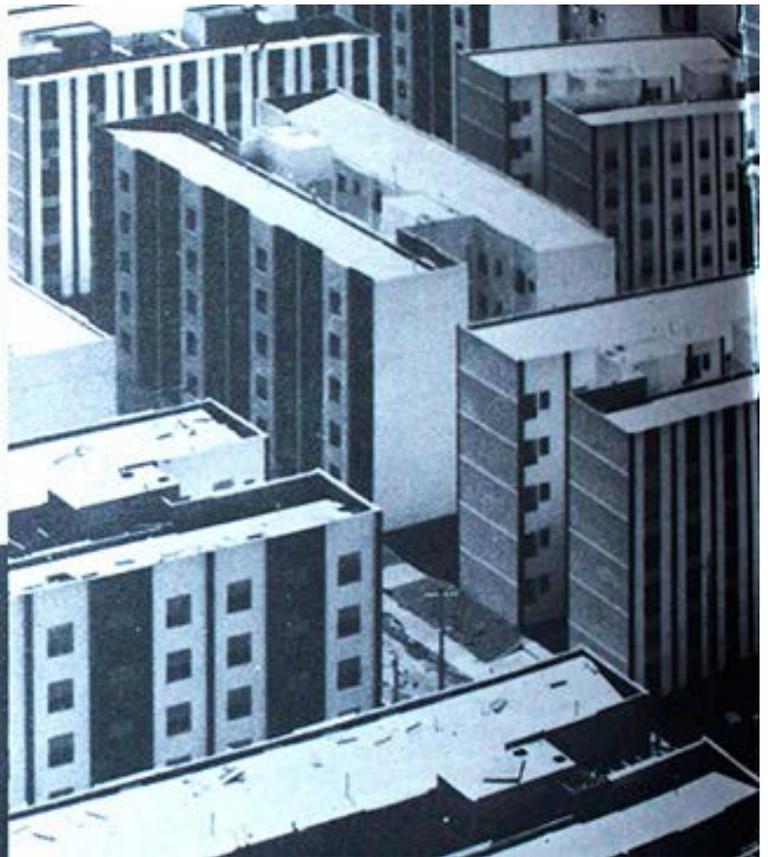
MINISTÉRIO DO INTERIOR





Impõe-se o confronto entre o passado e o presente. Das anti-higiênicas habitações de madeira, tendo a lama como piso, aos blocos residenciais bem arejados e de cores variadas, em que se pode falar num estilo brasileiro.

The contrast between past and present star- tles. It's the unsanitary wooden shacks with mud floors and the imposing, vari-colored residential complexes marked by a Brazilian style.



CHISAM

CONDENADAS não apenas como manchas na paisagem urbana, mas principalmente como documentos de incapacidade administrativa e, até mesmo, de insensibilidade moral — as favelas passaram a ter os dias contados quando o Governo Federal, capacitado da dimensão do problema e enfeixando poderes para dar-lhe solução, conjugou seus esforços com os Governos Estaduais, facultando-lhes meios e recursos de que êstes careciam.

Mesmo demolida, a favela do morro da Babilônia ainda é expressão do violento contraste com o panorama urbano.

Even after demolition, the Babilônia slum makes a violent contrast with its urban surroundings.



Medidas que se Recomendam

A CHISAM recomenda ainda tôda uma série de medidas e iniciativas capazes de acelerar o solucionamento do problema das favelas:

- através de leis ou decretos, poder-se-á transferir para os agentes executores, indicados pela CHISAM, de forma automática e direta, tôdas as propriedades públicas atualmente faveladas, abandonadas ou em fase de favelização que tenham condições de edificação.
- através de desapropriações ou declaração de utilidade pública, poderão ser entregues aos agentes executores as propriedades de titulação duvidosa ou de entidades assistenciais, que se encontram favelizadas, abandonadas ou em início de favelização.
- através de um sistema de multas e taxa-

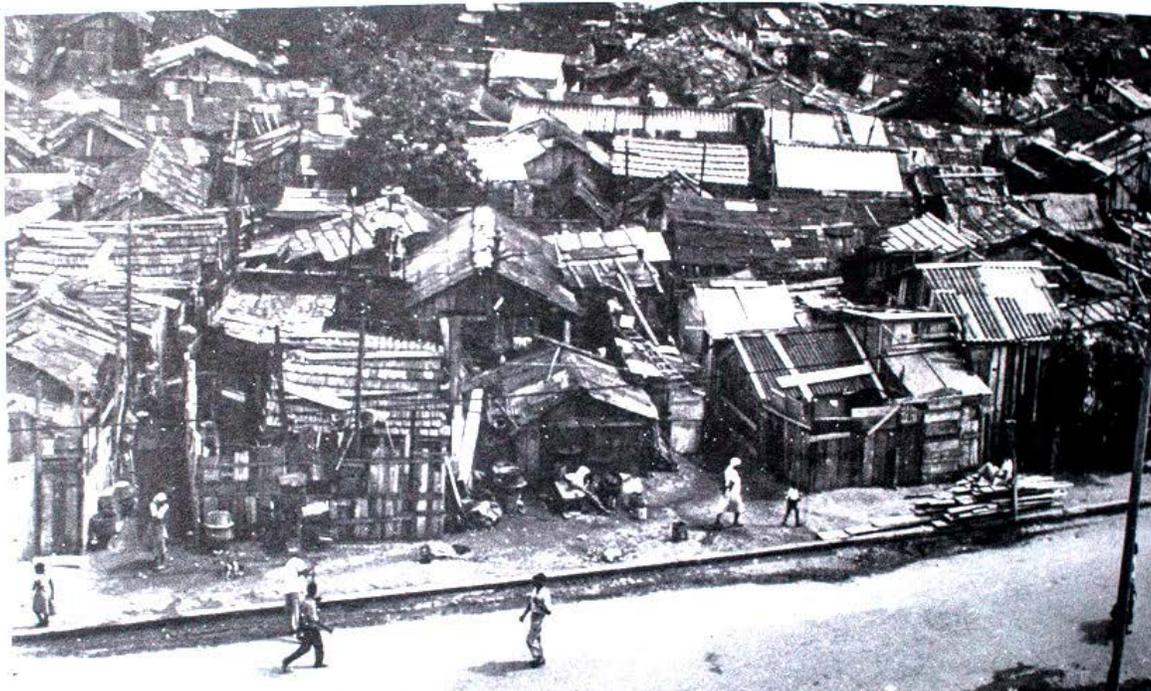


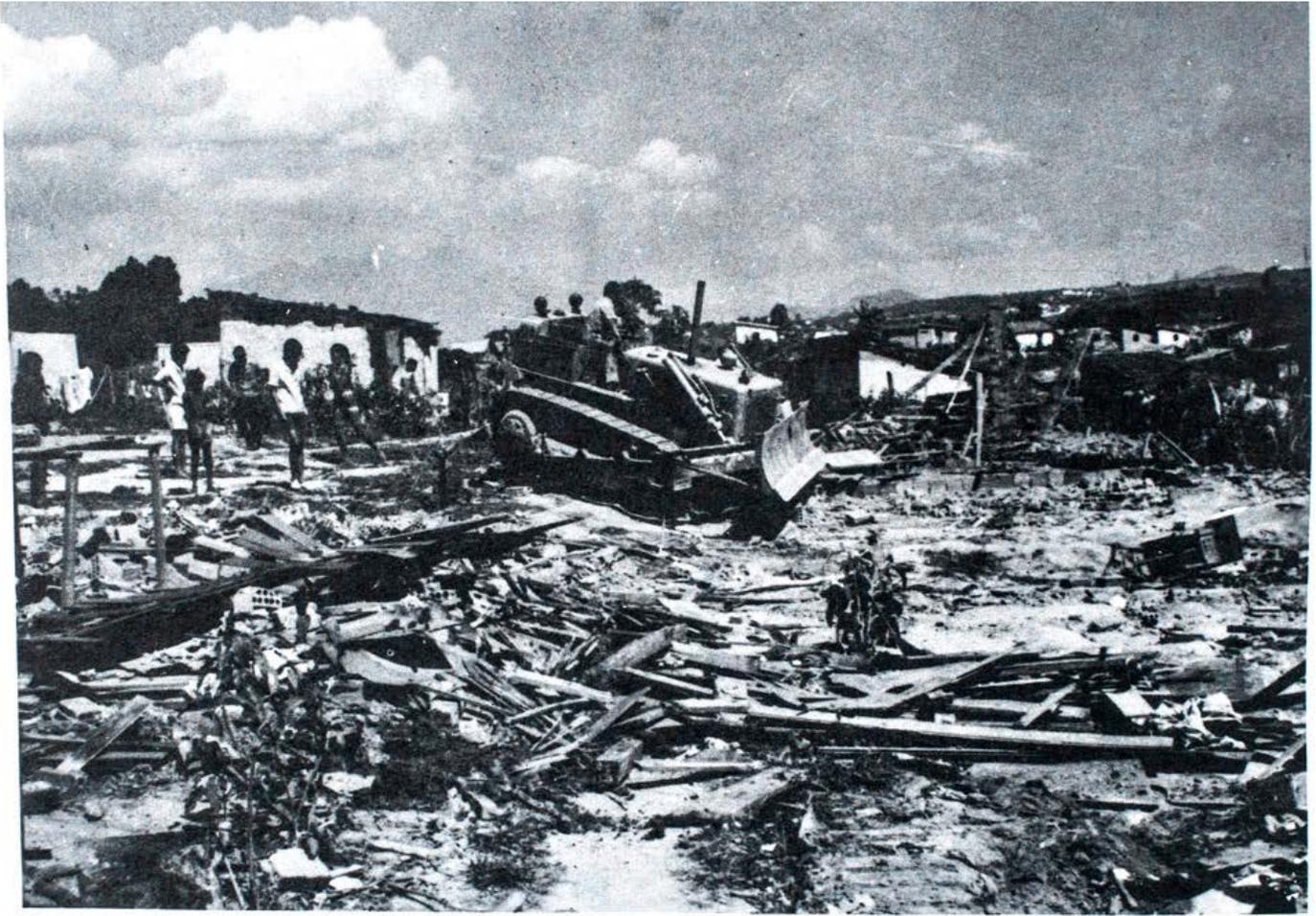
A alegria de residir no apartamento do Programa CHISAM se estampa na face dos moradores e no interior bem cuidado pela dona de casa.

The joy of a new life in the CHISAM program apartments shows on the residents' faces and the care which she gives her home.

Moradores em absoluta promiscuidade, condições de vida terríveis, na Praia do Pinto os delinquentes tinham seus esconderijos.

Criminals found hiding-places among the dwellers of the Praia do Pinto slum, who lived in promiscuous misery.





Fazenda Botafogo.
As primeiras habitações
recebem a visita do trator.
As 2.340 famílias ali
residentes foram ocupar
Água Branca. Será implantado
um Conjunto integrado.

Tractors raze the shanties
on Fazenda Botafogo. The 2,340
families were moved to the
Água Branca housing
development: An integrated
residential-industrial community
will rise where the shacks stood.

Posição da Imprensa

A resistência à mudança, tema predileto de alguns derrotistas, reveste-se de aspectos muito particulares em relação ao problema das favelas, de sua erradicação e da transferência dos moradores dos aglomerados subumanos para residências ao nível de uma autêntica promoção social. Aqui, também, como em quase tôdas as fases da vida em sociedade, existe um **antes** e um **depois**. Na época do "Daqui não saio, daqui ninguém me tira", samba que se tornou famoso na década de 50, o favelado recebia estímulo para a sua posição imobilista. Mas em nossos dias já não se observa tal coisa.

A repercussão do trabalho de desfavelamento nas colunas dos jornais é agora bem diferente. E não somente na imprensa brasileira. Até mesmo órgãos do Exterior, como a televisão alemã ocidental, jornais franceses, canadenses e norte-americanos, deram grande destaque à obra social e humana empreendida em nosso País. Comentários favoráveis ao trabalho do Governo Federal, nesse setor, têm sido veiculados nas páginas da imprensa estrangeira.



CHISAM

**COORDINATION OF
HOUSING OF SOCIAL
INTEREST IN THE
METROPOLITAN AREA
OF GREATER RIO
(CHISAM)**

MINISTRY
OF THE INTERIOR.

Diferentemente do que muitos pensam e do que o próprio aspecto da favela revela, chegaram os sociólogos à conclusão de que o favelado é inteligente e tem muita vivência, é compreensivo, ordeiro e geralmente pacífico.

Uma minoria marginalizada cria para a favela uma imagem de degradação, banditismo, delinqüência e marginalização.

Os sociólogos que estiveram dentro das favelas e com os favelados conviveram informaram-nos de que o favelado é um elemento politizado global.

Pouco lhe interessa o regime político do País, a não ser na medida em que êle se relacione com a sua própria sobrevivência.

Tais opiniões são válidas em parte. A verdade é que se o indivíduo que vive na favela há dois, cinco ou dez anos não conseguiu fazer sua independência econômica nesse espaço de tempo, não será com a permanência, por maior período, na favela, que irá conseguir tal coisa. O ambiente, sem dúvida, é desfavorável. Os inválidos, incapazes, os senis abandonados nenhuma condição poderão ter de adquirir habitação que os satisfaça. E os menores, se continuarem nas favelas, serão, no futuro, adultos física, mental e moralmente favelados.

É difícil senão extremamente impossível recuperar homens, mulheres e crianças em ambiente como o das favelas, pelo que optamos pelo árduo mas frutífero trabalho da erradicação.

Destinação Dada às Áreas Desfaveladas

ASPECTO relevante em qualquer remoção de favela é a justificativa evidente de que o local onde se situa a favela por imperiosa necessidade de urbanização, vocação, ou por condições geológicas deve receber outra destinação.

Ao ser executado um desfavelamento, a realidade já indicava que a área desocupada deveria ter utilização imediata.

Assim é que hoje, na Praia do Pinto, serão construídos magníficos Conjuntos Residenciais.

Na área da antiga Catacumba será perturado um túnel e seus acessos ligarão a Lagoa Rodrigo de Freitas a Botafogo.

Na área da antiga Ilha das Dragas foi construído o anel rodoviário da Lagoa.

Um grande conjunto integrado Residência-Indústria-Comércio será erguido na antiga Fazenda Botafogo.

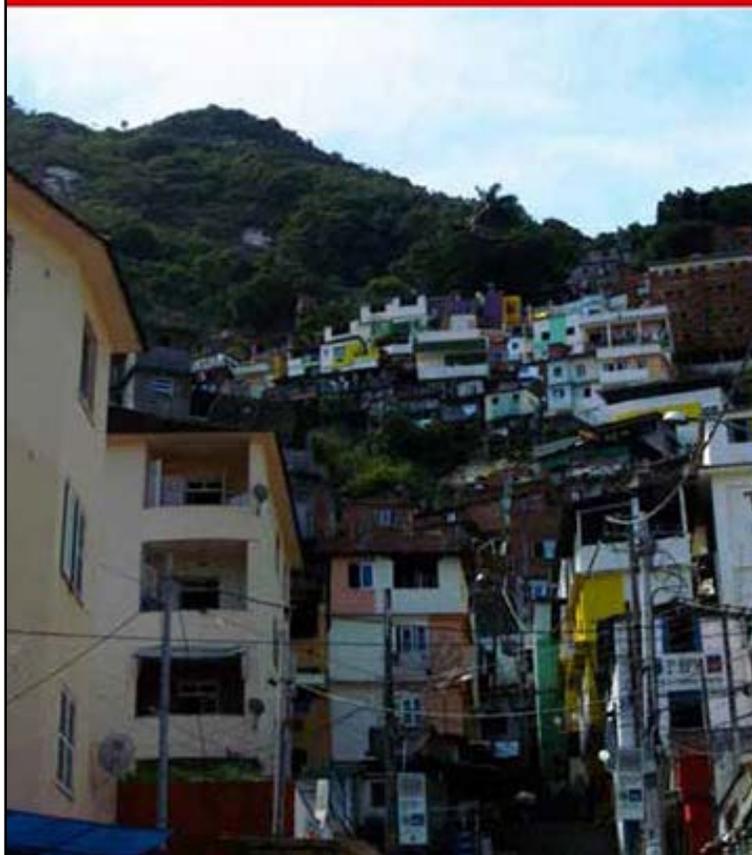
Em outras áreas de antigas favelas removidas surgirão blocos de apartamentos para os próprios favelados ou realizadas obras de contenção de encostas.

Os acessos à Ponte Rio—Niterói são levantados nos terrenos da ex-favela do Contorno, na capital fluminense.

— O favelado é uma criatura humana que vive integrada na comunidade, presta-lhe serviços e dela tira sua subsistência, mas é visto pela mesma comunidade como um alienado, principalmente devido à sua forma de habitação;

Cartilha popular do Santo Marta :

ABORDAGEM POLICIAL



... créditos

Realização

_ VISÃO DA FAVELA BRASIL

Apoio

- _ PRESIDÊNCIA DA COMISSÃO DE DEFESA DOS DIREITOS HUMANOS E DA CIDADANIA DA ALERJ
- _ JUSTIÇA GLOBAL
- _ CENTRO DE DEFESA DOS DIREITOS HUMANOS DE PETRÓPOLIS
- _ INSTITUTO DE DEFENSORES DE DIREITOS HUMANOS (DDH)
- _ ASSOCIAÇÃO DOS MORADORES DO SANTA MARTA
- _ GRUPO ECO
- _ ASIW - AÇÃO MUNDO SOLIDÁRIO
- _ ANISTIA INTERNACIONAL

Produção/Texto:

FELIX
MARCELO "FELIX"
ALLAN BARCELOS
ANA CLAUDIA
JOÃO BATISTA "JB"
ISABEL MANSUR
CAMILA RIBEIRO
RENATA LIRA
VERÔNICA FREITAS
GUILHERME PIMENTEL
LIDUINE PERHA
ÁLICE DE MARCHI
SILVIO MUNDARI
DANIEL BEZERRA
RAFAEL TRISTÃO
MICHELLI FERRETI
LUIS CARLOS DE ALENCAR

AGRADECIMENTO ESPECIAL AO ZÉ BAKINHO

Fotos

CAMILA RIBEIRO

Digitalização

MARCELA GONÇALVES

Ilustração

RAIMUNDO AZEVEDO ROSENDO

Diagramação

RODRIGO RIBEIRO

ESSA CARTILHA É INSPIRADA NA "CARTILHA SOBRE A BORDAGEM POLICIAL",
PRODUZIDA PELO CENTRO DE DEFESA DE DIREITOS HUMANOS DE SAPOPEMBA-SP, FEITA EM 2006.

... Sumário

Apresentação	1,2
O que podem e não podem fazer os (as) policiais?	3
Constituição Federal	3
Busca dentro de casa	4
Com mandado	5
Sem mandado	6
Busca Pessoal	10, 11, 12, 13, 14, 15
Busca no Carro	16
Na Delegacia	17,18
Denúncias	19,20
Como denunciar	21
Órgãos do Poder Público	22,23
Entidades da Sociedade Civil	24, 25, 26, 27

...

... APRESENTAÇÃO

RAPPER FIELL, VISÃO DA FAVELA BRASIL

Salve, salve, para todos os moradores do Morro Santa Marta. Aqui quem vos fala é o Fiell.

Para mim é uma enorme satisfação estar junto na criação desta cartilha popular do Santa Marta. Quero deixar bem claro que não é nossa intenção afrontar a Secretaria de Segurança do Rio de Janeiro e sim questionar, dialogar, participar da transformação de um novo comportamento da Polícia Militar contemporânea.

Hoje no Morro Santa Marta estamos vivendo algo que nunca se cogitou e de um dia para outro aconteceu toda essa transição. Minha relação com a PM desde criança era assim. Eu ouvia as pessoas falarem mal da mesma com muitas mágoas... Quando eu era adolescente sofri muito com as suas violações. Sempre tive um tratamento segregado perante outros jovens de classe média e alta.

Fico sempre pensando comigo mesmo: gente, a PM tem um papel na sociedade muito importante que é servir e proteger. Essa é a grande proposta? Por que temos que andar temerosos? Somos cidadãos que juntos contribuímos com a remuneração da mesma. Podíamos na sua presença ter o sentimento de segurança plena, concorda?

Quero deixar claro que o posicionamento do Visão da Favela Brasil não é contra o trabalho da PM, mas sornos contra os excessos que sempre se repetem. Muitos pensam que somos advogados de bandido. Eu afirmo que não somos advogados de bandido, mas lhes infomo que somos advogados a favor da vida. Acredito na recuperação de qualquer ser humano, seja ele "bandido" ou "mocinho". Quando falamos bandidos, logo vem nas mentes preconceituosas o morador de favelas, o pobre, né? Mas sabemos que aqueles que estão nos morros, favelas e periferias que fazem um trabalho clandestino são camelôs e varejistas ilícitos. Os verdadeiros bandidos estão em eminentes cargos, políticos influentes e não o pobre descalço...

Essa cartilha vem de forma pedagógica. Queremos que os moradores do Santa Marta obtenham esse escrito para sua interação nos seus direitos e deveres. Queremos que a polícia faça seu trabalho correto e com respeito para com os moradores. Essa cartilha é um facilitador gratuito dos nossos direitos. Qualquer um poderá levar sua cartilha para qualquer lugar do país e exigir seu direitos como cidadão. Nesse documento não tem absolutamente nada que a polícia desconheça.

Sempre na minha fala eu reforço essa tese: Temos que preservar o policial que faz seu papel dentro da lei e denunciar os maus policiais. Acredito que essa pequena e grandiosa cartilha será um início para o fim dos excessos aqui no Morro Santa Marta. Você que tem esse informativo sempre estará dentro da lei.

JOSÉ MÁRIO, PRESIDENTE DA ASSOCIAÇÃO DE MORADORES DO SANTA MARTA

O Santa Marta é uma favela que como tantas outras da nossa cidade viveu décadas de abandono total por conta do Poder Público. As crianças nascem cheias de direitos, mas crescem sem a garantia dos mesmos, pois quem devia garanti-los são os que menos se importam com eles. As crianças só querem estudar, brincar, sorrir, cantar. Se os seus direitos são podados, poda-se a cidadania, aí como cobrar ser um cidadão se podaram a sua cidadania? Cidadania é a condição que o Estado lhe dá para torná-lo um cidadão. Nós queremos os nossos direitos, a vida, a liberdade de expressão, a inviolabilidade do lar, o direito de ir e vir. Enfim, se nos derem o mínimo, o máximo nós faremos. Todos nascem bons, sem maldades, são perfeitos, quem os transforma é a sociedade, os que teimam em ser hipócritas e os encham de defeitos. A violência é que sobe o morro, adentra becos, ruas e vielas e se transforma rapidamente nesses corpos magnetizados das favelas, as crianças só querem jogar bola, comer pipoca e ir pra escola, elas não nasceram para morrer com uma pistola.

ITAMAR SILVA, PRESIDENTE DO GRUPO ECO

Morar na favela é um exercício diário e continuado de luta por acesso a direitos e cidadania. Hoje, o Poder Público não fala mais, abertamente, em remoção de favela, mas, segue aparecendo nos jornais e televisões uma pressão para acabar com elas, principalmente aquelas que estão próximas às áreas mais "ricas" da cidade, como a Barra da Tijuca. Logo, ser cidadão brasileiro e morar em favela ainda significa lutar por direitos básicos: o de ir e vir, se expressar com liberdade, de morar com dignidade e ser respeitado na inviolabilidade de seu lar.

Morar no Santa Marta é a possibilidade de ver e analisar a ambigüidade da política de segurança implementada pelo governo do Estado do Rio de Janeiro. Por um lado, as UPPs – Unidades de Polícia Pacificadora: presença física permanente e controle absoluto do território. Por outro lado, nas 92% das favelas do Rio, a continuidade da política de enfrentamento e de extermínio da população mais pobres, em nome do combate ao tráfico de drogas.

Então, em ambos os casos se faz necessário um debate profundo sobre uma política de segurança pública que olhe para o morador de favela como sujeito pleno de direitos. Isso só será possível na medida em que essa população ampliar a consciência de seus direitos e, de forma organizada, procurar exercê-los.

Então, esta cartilha que chega às suas mãos é um bom começo. Ela não é contra ninguém. Ela é a seu favor. Ela é um instrumento que fortalecerá a sua cidadania.

O que podem e não podem fazer os (as) policiais?

LEMBRE-SE DE SEUS DIREITOS

Constituição Federal:

Art. 5º - Todos são iguais perante a lei (...)



Atenção!!

Todo(a) policial deve andar identificado(a) e quando solicitado(a) deve apresentar sua carteira funcional.

Isso vale para qualquer um dos casos a seguir.

Busca dentro de casa

Para a lei, casa é o lugar que a pessoa mora, incluindo a laje, varanda, etc. Qualquer policial, civil ou militar, só pode entrar na sua casa nas seguintes situações:

Com autorização do (a) morador (a), os (as) policiais podem revistar a casa a qualquer momento, desde que com a sua presença. O (A) policial não pode te intimidar para conseguir a autorização.





Com ordem do(a) juiz(a) (Mandado de busca e apreensão)

O(A) juiz(a) pode autorizar a entrada de policiais na sua casa mesmo sem a sua autorização somente por meio de um documento chamado Mandado de Busca e Apreensão. Este documento deve ser mostrado pelo(s) policial(is) antes de entrarem na casa e só é válido se estiver completo. Para isso, deve constar: endereço exato da residência em que será realizada a busca; nome do(a) morador(a); motivo da busca; assinatura do(a) juiz(a).



Atenção!

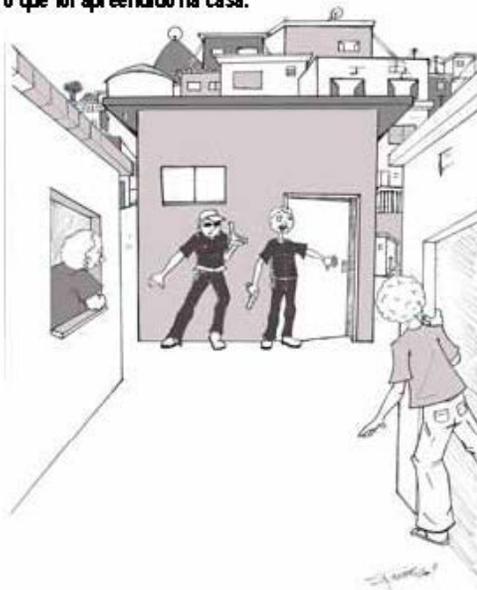
PARA CADA CASA DEVE Haver UM MANDADO. A LEI PROIBE O USO DO MANDADO DE BUSCA E APREENSÃO PARA MAIS DE UMA CASA. O MANDADO COLETIVO É ILEGAL, POIS CADA MANDADO DE BUSCA E APREENSÃO SO PODE SER DIRIGIDO A UMA ÚNICA CASA. APESAR DISSO, A POLÍCIA CARIOCA COSTUMA USAR O MANDADO COLETIVO, QUE CONTINUA SENDO ASSINADO POR ALGUNS JUÍZES, MESMO SENDO CONTRA A LEI. CASO ALGUM(A) POLICIAL VÁ A SUA CASA COM UM MANDADO EM QUE NÃO CONSTE O SEU EXATO ENDEREÇO E NOME DE ALGUM(A) MORADOR(A), ANOTE AS INFORMAÇÕES DO DOCUMENTO E PROCURE SEUS DIREITOS.

5



Com ordem do(a) juiz(a) (Mandado de busca e apreensão)

Se não tiver ninguém em casa, os(as) policiais deverão chamar dois vizinhos(as) para acompanharem a busca. No final, os(as) vizinhos(as) devem assinar o relatório de como foi a revista e o que foi apreendido na casa.



Atenção!!

No caso do morador(a) não estar em casa, a busca deverá ser realizada durante o dia.



Sem ordem do(a) juiz(a) (Mandado de busca e apreensão)

Quando os(as) policiais estiverem perseguindo alguém que acabou de cometer um crime e esta pessoa entrar na casa



Sem ordem do(a) juiz(a) (Mandado de busca e apreensão)

Quando os(as) policiais tiverem certeza de que dentro da casa estão guardadas drogas ilícitas, armas de fogo.



Em caso de desabamento, incêndio, desastres ou para socorrer alguém.

IMPORTANTE:

Em caso de mandado, os(as) policiais só podem entrar durante o dia. Nos demais casos podem entrar de dia ou de noite.

Os(As) policiais não podem rasgar documentos, fotografias, quebrar objetos. Todo objeto, dinheiro, documento ou fotografia que eles(as) pegarem em sua casa deve ser apresentado para o(a) delegado(a).

Atenção! Os(As) policiais não podem te intimidar ou ameaçar para poder entrar na casa.

Atenção! Existe uma prática comum dos(as) policiais entrarem na casa sem mandado e sem autorização do morador(a). Neste caso, pegue todas as informações (identificação do policial, horário, local, etc) e denuncie.



Busca Pessoal



ATENÇÃO!!

O(A) policial não pode to nstranger ninguém. Assim, é proibido passar as mãos nas partes íntimas, se fizer isso, estará praticando ato libidinoso e abuso de autoridade. Além disso, também é crime de abuso de autoridade te mandar tirar a roupa, obrigar a ficar com as mãos na parede ou para o alto depois da revista.

●●● ABORDAGEM POLICIAL ●●●

Busca pessoal é o que conhecemos por "geraf" ou "dura".

Os(As) policiais, civis ou militares, só podem te "dar uma dura" SEM ORDEM DO(A) JUIZ(A) quando tiverem fundadas suspeitas de que você está escondendo armas, objetos destinados à prática de crimes ou drogas ilícitas.

Nestes casos, os(as) policiais devem te parar e mandar você colocar as mãos para o alto ou na parede enquanto fazem a revista.

Os(As) policiais não podem te parar porque simplesmente "acham" que você é suspeito(a), ou seja, por preconceito. Se não existir fundada suspeita, não podem te parar só porque você é morador(a) do Santa Marta, ou porque é negro(a), nordestino(a), jovem, tem tatuagem, está de chinelo, casacação ou boné.

Os(As) policiais durante a revista devem te tratar com respeito. Qualquer pessoa que se aproximar durante a abordagem para saber o que está acontecendo também deve ser respeitada.



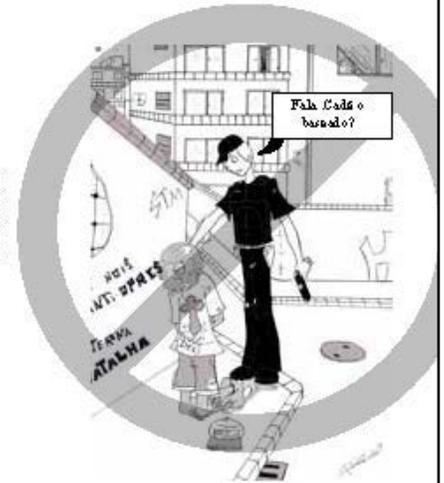
●●● ABORDAGEM POLICIAL ●●●



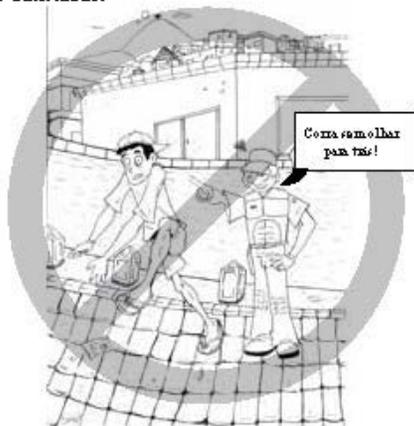
Os(As) policiais não podem gritar com você ou te xingar, te xingar de ladrão(a), vagabundo(a), piranha, etc. Isto é crime de injúria, difamação, calúnia e mesmo abuso de autoridade.

Se te chamar de "PRETO SA-FADO" estará cometendo crime de injúria racial. Ninguém pode te tratar como suspeito(a) por causa da cor da sua pele ou da sua origem.

Se te AMEAÇAR OU BATER para que você confesse alguma coisa, ou forneça informações sobre alguém(mo(a) policial está cometendo crime de tortura.



Mandar você sair correndo sem olhar para trás é crime de abuso de autoridade.



Se você é mulher, só poderá ser revistada por policial feminino. Em casos de fundada suspeita, em que não tenha um policial feminino por perto, a lei permite que o policial te revise.



Não há lei no Brasil que te obrigue a andar com documentos. No entanto, os(as) policiais podem te pedir os documentos e, se você não estiver com eles, os(as) policiais podem perguntar o nome do seu pai, da sua mãe e sua data de nascimento. Você não é obrigado(a) a responder nada além disso. Não precisa dizer de onde vem, para onde vai, se tem passagens pela polícia, se conhece fulano de tal, pois isto foge da finalidade da "dura".
Recomenda-se andar com documentos.

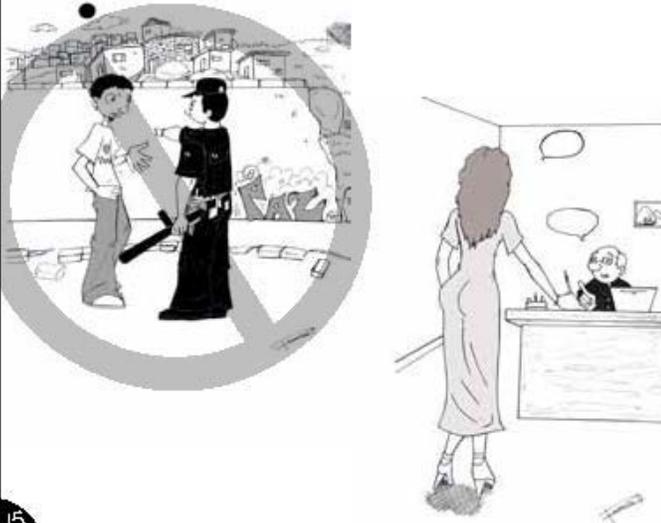


ATENÇÃO:

- Você só pode ser levado(a) para a delegacia se estiver preso(a) em flagrante delito ou se houver ordem judicial. O(A) policial não pode te levar simplesmente para "puxar tua ficha".
- O(A) policial não pode te prender por você estar sem documento e se isto acontecer estará cometendo crime de abuso de autoridade.
- Os(as) policiais só te podem algemar se você tiver mais de dezoito anos, estiver sendo preso(a) em flagrante ou se for foragido(a) da justiça. Algemar por outro motivo é crime de abuso de autoridade.
- Após verificar os documentos e nada constando, os policiais devem devolvê-los imediatamente.

LGBTT-Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e Transexuais

A abordagem policial não pode acontecer baseada em sua orientação sexual (gay, lésbica) ou identidade de gênero (travesti ou transexual). Qualquer pessoa tem o direito de viver a liberdade de se relacionar afetivamente com alguém do mesmo sexo. Ninguém pode ser abordado porque usa roupas curtas e decotadas, maquiagem ou porque namora em público. Os casais homossexuais devem ser respeitados por todos. Travestis e transexuais não podem sofrer discriminação, constrangimento ou agressão por sua aparência, comportamento ou identidade. Não aceite xingamentos ou ridicularizações, exija respeito! E se a discriminação continuar, colete as informações necessárias sobre o (a) policial (nome, placa da viatura, batalhão, etc) e denuncie.



Busca no carro

A revista em automóveis é permitida nas mesmas situações da revista pessoal. O carro só pode ser revistado em caso de fundada suspeita. A pessoa que estiver conduzindo o carro deve acompanhar a revista.



Na Delegacia de Polícia

Quando você for conduzido(a) a uma delegacia por um(a) policial, você deve ser imediatamente levado(a) à presença do(a) delegado(a) de polícia. Tudo o que acontecer com você dentro do prédio da delegacia é responsabilidade dele(a). Se você for agredido(a) nas dependências da delegacia ele(a) também poderá responder por abuso de autoridade e/ou tortura.

Se o escrivão(a), investigador(a), policial civil e até mesmo o(a) delegado(a) exigir ou solicitar dinheiro da pessoa responderá por crime de corrupção passiva ou concussão.



Não reagir a provocações!

Não agredir verbalmente e nem fisicamente ninguém.

Ligue imediatamente para alguém da sua família, amigo ou conhecido para comunicar em qual delegacia você está e peça ajuda para conseguir um advogado ou defensor público.

Você tem o direito de ficar calado(a).

Em caso de qualquer distorção peça para dar a sua versão sobre o que foi distorcido, caso você queira falar.



ATENÇÃO

Muitas vezes, mesmo cometendo abusos, os policiais podem responsabilizar a vítima acusando-a de resistência, desacato e desobediência. Nesse caso, é fundamental que você junte testemunhas dos fatos e que peça, ainda na delegacia, um contradito da versão dos policiais.

Denúncias

Se o (a) policial estiver atuando fora da legalidade, você tem o direito e o dever de denunciar aos órgãos competentes.

É fundamental anotar as características do(a) policial como altura, cor da pele, identificação – se havia ou não –, o horário do ocorrido e todos os demais detalhes possíveis de lembrar.

Acontecendo esse tipo de arbitrariedade aqui no Santa Marta, procure se juntar com mais pessoas, fale com amigos(as) e familiares, busque o apoio de organizações atuantes na comunidade e dê o seu apoio a quem está denunciando. Cada denúncia é importante para acabar com os abusos.

Um bom exemplo a ser seguido é o das Audiências Públicas Comunitárias. Através dessas Audiências Públicas Comunitárias, em algumas comunidades de São Paulo, por exemplo, as pessoas que sofriam se uniram para conversar sobre casos de abuso e procuraram soluções juntas para dar fim a esses casos.



Juntaram a associação de moradores, igrejas, professores(as), agentes de saúde, lideranças comunitárias e agentes culturais para organizar audiências públicas na própria comunidade para denunciar às autoridades atitudes erradas de alguns(mas) policiais.

Outra possibilidade é organizar uma Assembléia Popular do Santa Marta, aonde não só se discutam as questões de segurança pública, mas a partir daí a comunidade exija políticas públicas de garantia de direitos e melhoria das escolas, hospitais, tarifas populares de luz, água e todas as demais políticas necessárias para garantir uma vida digna.

Como denunciar.

Para denunciar anote estes dados

LOCAL:

HORÁRIO:

DIA:

CARACTERÍSTICAS FÍSICAS:

(CICATRIZ, BRANCO, NEGRO, BAIXO, ALTO, COR DO CABELO ETC.)

IDENTIFICAÇÃO DO POLICIAL:

(OBSERVAR SE NÃO HAVIA IDENTIFICAÇÃO)

IDENTIFICAÇÃO DA VIATURA:

(NÚMEROS E LETRAS NAS LATERAIS DA VIATURA)



Para quem? Telefones Úteis

ÓRGÃOS DO PODER PÚBLICO

NÚCLEO DE DIREITOS HUMANOS DA DEFENSORIA PÚBLICA

A Defensoria Pública do Estado do Rio de Janeiro é uma instituição que tem por missão servir aos juridicamente necessitados, atendendo aqueles que por algum motivo não podem ter acesso a um advogado para garantir seus direitos. Desde 2004 funciona na Defensoria o Núcleo de Defesa de Direitos Humanos, responsável por atender casos de grave violação de direitos humanos, como a violência por agente do Estado, tortura, discriminação racial, discriminação em razão da opção sexual e da atividade laborativa (camelô) entre outras. Além disto, realiza visitas às carceragens das unidades penais do Estado do Rio de Janeiro com o objetivo de verificar alguma violação aos direitos humanos dos presos. Também conta com um programa para ajudar na criação de associações (como por exemplo uma associação de moradores), na elaboração de seus estatutos e registro dos mesmos.

Av. Marechal Câmara, 314, 2º andar, Centro, Rio de Janeiro

(21) 2332-6345/2332-6344
direitoshumanos@dpge.rj.gov.br
www.dpge.rj.gov.br

DEFENSORIA PÚBLICA NO I JUIZADO ESPECIAL CRIMINAL

Rua Assunção, 501 - Botafogo.
Tel.: 2246-3519

SUBPROCURADORIA GERAL DE DIREITOS HUMANOS DO MINISTÉRIO PÚBLICO

O Ministério Público (MP) é uma instituição que tem a função de fiscalizar se o Estado está cumprindo as leis e se estas estão sendo aplicadas corretamente. Para isto o MP deve exigir dos poderes públicos e dos serviços de relevância pública o respeito aos direitos garantidos na Constituição, proteger os direitos dos idosos, dos portadores de necessidades especiais e das crianças e dos adolescentes, além de proteger os direitos difusos e coletivos, que são aqueles direitos de toda comunidade, como por exemplo a defesa do meio ambiente e do patrimônio público. Ademais, o MP também é responsável por exercer o controle da atividade policial.

Av. Marechal Câmara, 370,

Centro, Rio de Janeiro

(21) 2550-9050

leonch@mp.rj.gov.br

www.mp.rj.gov.br

**CEDIM – CONSELHO ESTADUAL
DOS DIREITOS DA MULHER**

O Conselho Estadual dos Direitos da Mulher – CEDIM/RJ é um órgão ligado à Subsecretaria de Defesa e Promoção de Direitos Humanos, da Secretaria de Estado de Assistência Social e Direitos Humanos. Foi criado com o objetivo de planejar, fiscalizar e realizar as políticas públicas de gênero voltadas para a valorização e a promoção da população feminina.

Rua Camerino, 51, Gamboa, RJ
(21) 2299-1999
cedim@cedim.rj.gov.br
www.cedim.rj.gov.br/

**COMISSÃO DE DEFESA DE DIREITOS
HUMANOS E CIDADANIA DA ALERJ**

A Comissão de Defesa de Direitos Humanos e Cidadania da ALERJ é uma das suas comissões permanentes. Alguns dos seus objetivos são: denunciar quaisquer violações de direitos que ocorrem no Estado; fiscalizar as ações do Executivo para garantir a manutenção dos direitos humanos e da cidadania plena; formular políticas públicas sobre temas que envolvem direitos humanos e cidadania. Atualmente (2009-2010) a Comissão é formada pelo Marcelo Freixo (Presidente), Alessandro Molon (Vice-Presidente); Paulo Ramos; Paulo Melo e Flávio Bolsonaro.

Palácio Tiradentes,
Rua Primeiro de Março, s/n.
Praça XV, Centro, Rio de Janeiro.
(21) 2588-1555 / 2588-1660

ORGANIZAÇÕES DA SOCIEDADE CIVIL

VISÃO DA FAVELA BRASIL

O visão da Favela Brasil é um grupo de hip-hop sério, transformador, otimista, realista e acima de tudo militante. Promove atividades como o HipHop Santa Marta, um evento onde os M'cs divulgam seus trabalhos e passam uma mensagem positiva para a comunidade. Possui também o núcleo Cria Filmes, que participou do festival de cinema "Visões Periféricas 2008", com o curta metragem 788(12 minutos). Ganhou com o curta metragem 788, na categoria melhor imagem no festival de cinema "Favela é Isso Aí". Participou também do festival de cinema 15º "Vitória Cine Vídeo". E o prêmio de melhor ficção no Festival Camera Mundo na Holanda.

(21)3022-7311/8670-0327

msn: fiell26@hotmail.com

fiellateamorte@gmail.com

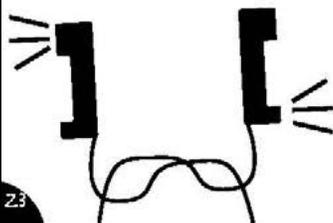
www.visaodafavelabr.blogspot.com

GRUPO ECO

O Grupo Eco é uma entidade sem fins lucrativo de caráter educacional e cultural e destinada a promover e apoiar na Favela Santa Marta e, eventualmente, fora dela, atividades e iniciativas que visem o desenvolvimento humano integral das pessoas e da comunidade, com atenção especial às crianças, adolescentes e jovens, em busca da afirmação da dignidade da pessoa humana; do pleno exercício da cidadania; do fortalecimento da solidariedade comunitária participativa; contribuindo, assim, para a construção de uma sociedade justa, livre e participativa.

(21) 2286.9966

juanecco@gmail.com



ASSOC DOS MORADORES

A Associação dos moradores do Morro de Santa Marta foi fundada em 24 de outubro de 1965. As finalidades: Congregar todos os moradores do Morro Santa Marta; Lutar pela defesa de seus associados no âmbito social ou jurídico; Promover intercâmbios de experiências entre seus associados para melhorar o entrosamento entre os mesmos; Promover cursos sobre assuntos relacionados com a organização, direção, divulgação, etc...; apoiar e orientar as iniciativas sadias dos associados; observar rigorosamente a lei e os princípios da moral e compreensão que regem os deveres cívicos; Pleitear junto às autoridades competentes todas as reivindicações dos associados como os melhoramentos de energia elétrica, água e limpeza urbana; Providenciar os meios necessários para alfabetização dos adultos e educação para as crianças; A Associação é responsável pela direção e fiscalização da energia elétrica, água e limpeza até que os órgãos públicos assumam esses encargos; Os moradores que gozarem dos benefícios desses artigos fm obrigados ao pagamento das taxas relativas as manutenções ou obras de utilidades coletivas.

Av. Beira Mar, 406, sala 1207, Centro, Rio de Janeiro
(21) 2544-2320
global@global.org.br
www.global.org.br

JUSTIÇA GLOBAL

A Justiça Global é uma organização não governamental de direitos humanos que trabalha focada no fortalecimento da luta por direitos. Realiza denúncias de graves violações para os tribunais internacionais; organiza relatórios sobre casos de violações e participa ativamente da militância social que se organiza em torno das lutas a partir desses casos.

Av. Beira Mar, 406, sala 1207, Centro, Rio de Janeiro
(21) 2544-2320
global@global.org.br
www.global.org.br

CDDH DE PETRÓPOLIS

O Centro de Defesa dos Direitos Humanos de Petrópolis é uma organização não-governamental, fundada em 1979. Sua finalidade é realizar, apoiar, assessorar e orientar iniciativas que contribuam para a concretização dos Direitos Humanos. Entre os projetos do CDDH está o Centro de Atendimento a Vítimas da Violência (CEAV), que é um programa financiado pela Secretaria Especial dos Direitos Humanos da Presidência da República. Através de ações políticas e atendimentos a usuários, objetiva o respeito e a promoção dos Direitos Humanos, da cultura democrática e da cidadania. Fornece atendimento e acompanhamento transdisciplinar em psicologia, assistência social e assessoria jurídica.

(24) 2242 - 2462 e 9981-5493
ceavrj@cddh.org.br

INSTITUTO DE DEFESA DOS DIREITOS HUMANOS (DDH)

O Instituto de Defensores dos Direitos Humanos (DDH) tem por missão institucional o desenvolvimento de programas de promoção e defesa dos direitos humanos, econômicos, sociais e culturais, sobretudo através da assessoria jurídica gratuita em casos paradigmáticos de violação de direitos humanos decorrentes de violência institucional, em especial vitimizações em operações policiais em comunidades da periferia. Ademais, tem como propósito a realização de atividades de capacitação de defensores de direitos humanos através de cursos, seminários e oficinas.

Av. Presidente Vargas, n° 446, sala 1205, Centro - Rio de Janeiro/RJ
CEP 20071-000
(21) 2252-6042 (fax) / 2252-6042
iddh@iddh.org
www.iddh.org

GRUPO TORTURA NUNCA MAIS

Fundado em 1985 por iniciativa de ex-presos políticos que viveram situações de tortura durante o regime militar e por familiares de mortos e desaparecidos políticos, o grupo trabalha com a memória da ditadura e é um movimento de luta em defesa dos direitos humanos.

Rua General Polidoro, 238, sobreloja, Botafogo, Rio de Janeiro
(21) 2286-8762
gtm@alternex.com.br
www.torturanuncamais-rj.org.br

REDE CONTRA A VIOLÊNCIA

Auxiliam lideranças comunitárias em denúncias e encaminhamentos de violações e mobilizações locais. Organiza familiares de atingidos pela violência policial do Rio de Janeiro.

Rua Senador Dantas, 20, sala 1407, Centro, Rio de Janeiro
(21) 2210-2906
rede.contraviolencia@uol.com.br
www.redecontraviolencia.org

788.

LETRA: FIELL
GÊNERO: HIP-HOP

INTRODUÇÃO

RIO DE JANEIRO, BOTAFOGO ZONA SUL
COMUNIDADE DO SANTA MARTA
73 ANOS DE RESISTÊNCIA MEUS PARCEIROS
SUBIR, DESCER, DESCER, SUBIR,
TODOS OS DIAS, PODE ACREDITAR
REFRÃO

SETE OITO, OITO PRA CHEGAR LÁ NO FICÓ
SETE OITO, OITO TEM QUE TER FÉ EM CRISTO

SETE OITO, OITO, PRA MIM CHEGAR EM CASA
SETE OITO, OITO É A REAL DO SANTA MARTA

SETE OITO, OITO PRA CHEGAR LÁ NO FICÓ
SETE OITO, OITO TEM QUE TER FÉ EM CRISTO

SETE OITO, OITO, PRA MIM CHEGAR EM CASA
SETE OITO, OITO É A REAL DO SANTA MARTA

SETE OITO, OITO
SETE OITO, OITO
SETE OITO, OITO

ZONA SUL, BOTAFOGO
COMUNIDADE CHAPA QUENTE
É O SANTA MARTA MORÔ MEU MANO
TEM QUE TER FÉ PRA SUBIR,
SE ESQUECER QUAL QUER CÃO, VAI RICAR RUIM

É ASSIM TODOS OS DIAS
VEJO TRISTEZA PORÉM MUITAS ALEGRIAS

FAÇA SOL OU FAÇA CHUVA
TEMOS QUE SUBIR O MORRÃO SEGUI NA LUTA

SÓ QUEM É MORADOR PARA TE FALAR
73 ANOS DE RESISTÊNCIA

HOJE TEM BONDINHO MAIS NÃO POSSO MIMILUDIR
E BABÔ A FÉ TENHO QUE SUBIR

REFRÃO

DESCER SUBIR, SUBIR DESCER
TRANQUILÃO MANÉ QUAL VAI SER

VOU RICAR NO CANTÃO NO HIP-HOP
DEMOROU DEPOIS VAI TER PAGODE

DIVERSÃO É O MIGO MEU PARCEIRO
EU TÔ EM CASA AQUI É RIO DE JANEIRO

QUANDO O MORRO LOMBRÁ TÁ LIGADO QUE É AQUILO
PRECONCEITO ME CHAMAM DE BANDIDO

UM SIMPLES CIDADÃO QUE VOTA TRABALHADOR
QUE CUIDA DA FAMÍLIA HONESTO SEM CÃO

ME INSPIRO EM CHE GUEVARA ZUMBI DEMOROU
ANTIGAMENTE QUILOMBO HOJE É MORRO

CE TA LIGADO SOBREVIVE O NOSSO POVO
NÃO ENCONTRARAM NADA EU VOU SIBIR O MORRO

ENTÃO É ISSO MEU PARCEIRO 788 É O NÚMERO DE
DEGRAUS

AQUI É SANTA MARTA RIO DE JANEIRO
COMUNIDADE CHAPA QUENTE
COMUNIDADE ONDE AS PESSOAS LUTA PARA SOBREVIVER
TALIGADO

PRECISA MAIS DE OPORTUNIDADE
PRECISAMOS MAIS DE INCENTIVO CULTURA EDUCAÇÃO
E LAZER

ESSA É A PARADA INIMÃO



Cotidianos Cariocas – o Rio de Janeiro por fotógrafos da Maré

Erika Tambke

Desde o início da fotografia no Brasil, já se podia observar que o registro visual da cidade do Rio de Janeiro se concentrava no eixo Centro-Zona Sul, tendência que se prolongou pelo século XX, acompanhando a hierarquização social de seus espaços.¹ Nos anos 2000, entretanto, emergiriam novos agentes, organizados em grupos ou movimentos sociais, que iriam se impor no processo de construção da memória da cidade com imagens, predominantemente, fora do consagrado eixo Centro-Zona Sul. Nesse contexto, foi fundado em 2004 o Imagens do Povo, um programa do Observatório de Favelas, idealizado pelo fotógrafo João Roberto Ripper (Imagens do Povo, 2012 e 2014).

Desde então, o Imagens do Povo tornou-se um importante centro de produção de fotografia fora do eixo Centro-Sul da cidade do Rio de Janeiro, com sede na Maré, bairro-favela, na Zona Norte da cidade². O programa, que em 2015 contava com 66 membros na agência de fotógrafos, desempenha um papel de centro de formação de fotógrafos populares, assim como de difusão de outras narrativas fotográficas da cidade. Mesmo não sendo a única voz em áreas populares do Rio de Janeiro, trata-se, possivelmente, da instituição que reúne uma das maiores coleções de fotografias de favelas, espaços populares e afins. Organizada em um banco de imagens, esse conjunto de imagens, contribui para a ampliação e diversificação da memória da cidade do Rio de Janeiro. O acesso às imagens do banco pode ser feito online, pelo próprio website do projeto, que disponibiliza para consulta aproximadamente 10.000 fotos sobre favela, cultura popular e temas afins (www.imagensdopovo.org.br).

A relevância de se abordar o trabalho de fotógrafos ligados ao Imagens do Povo se apoia no reconhecimento de seu valor como um programa integrado de formação de profissionais, uma agência escola que intermedia pautas para os fotógrafos do programa e, que investe na constituição de um acervo coerente como um dos seus princípios. Trata-se de lançar um outro olhar sobre a favela e os espaços populares da cidade do Rio de Janeiro. Desta forma, o Imagens do Povo produz uma documentação visual alternativa às imagens consagradas de violência e carência reproduzidas pela mídia em geral, que estabelece uma associação direta entre esses espaços e os problemas que atingem toda a cidade. (Carminatti, 2008). Tais imagens estigmatizam e muitas vezes definem a origem da violência urbana como sendo a favela e reforçam um imaginário de segregação socioespacial agravado pelo medo da violência.

Stuart Hall (2003) observou em seus trabalhos como certos grupos sociais são mais sujeitos a processos de estereótipos que outros. Hall refere-se, sobretudo, aos grupos que não detêm o poder da informação e, tampouco, o controle de sua própria representação. As desigualdades socioeconômicas apresentam diversas consequências, entre elas, os estigmas que determinados grupos acabam sendo associados. O autor, se debruça sobre a questão étnico-racial na sociedade britânica, mas o paralelo pode ser lançado a outros grupos entendidos como “minorias”. Embora o termo se refira à ideia de quantidade, não se observa correspondência direta com a dimensão quantitativa real. Isso porque, tais “minorias” muitas vezes são, de fato, maiorias. Maiorias em que estão incluídas a população negra, a comunidade LGBT, os favelados e tantos outros grupos sociais alijados dos meios de comunicação hegemônicos. Estes meios possuem o poder de limitar suas vozes, restringir a autonomia de representação de suas próprias experiências. Estabelece-se, então, uma relação de poder desigual na produção e controle da informação.

Neste contexto, a fotografia do Imagens do Povo apresenta um contraponto – concentra-se em temas do cotidiano e manifestações culturais –, com o objetivo de mostrar a diversidade observada nesses espaços. Em vez de aumentar a distância entre as noções de morro e asfalto, fotos do coletivo

instigam uma relação horizontal entre o sujeito da foto e o seu espectador, possivelmente, criando um nível de identificação do espectador com o objeto retratado. Fala-se, aqui, do dia a dia, situações como batizados, o sorriso de uma jovem, a festa junina, cenas que estão acima de fronteiras arbitrárias de bairros ou regiões da cidade, pois são, antes de tudo, cenas que testemunham práticas e valores humanos. Mais do que fotos de um cotidiano de favela, trata-se de uma documentação de histórias do Rio de Janeiro, com um alcance que vai além da mídia enquanto objeto – a fotografia também enquanto agente social e da história, moldando a história da cidade do Rio de Janeiro.

Para discutir as formas de viver e entender a cidade expressas através do *Imagens do Povo*, é importante apontar a diversidade de temas retratados e a grande quantidade de fotografos do programa. Por isso, foram selecionados quatro fotógrafos, moradores da Maré, para serem observados, articula-se a análise das imagens produzidas por eles e entrevistas feitas individualmente com cada um. Desta forma, se tornam importantes alguns questionamentos, como: que temas tratam esses fotógrafos? Existe a preocupação de buscar uma maneira autoral de fotografar? A fotografia oferece a eles uma nova forma de viver a cidade?

Essa relação com a Maré, é importante ressaltar, não é apenas dos fotógrafos com o bairro em que vivem. Trata-se de uma relação que envolve vários personagens, incluindo, eu, Erika, que narro essa história. Portanto, esta análise também é resultado da minha imersão na Maré, durante os meus três anos de trabalho como coordenadora da Agência do *Imagens do Povo*³. Foi por meio da coordenação do projeto que pude conhecer melhor tanto a Maré como suas histórias, trazidas através das falas dos fotógrafos da agência, pelo meu dia a dia e, especialmente, pelas fotos que me eram mostradas toda semana. Quando as entrevistas foram feitas (individual com cada um dos fotógrafos selecionados), muitas das histórias já eram conhecidas por mim. Havia algumas perguntas pré-formuladas, mas outras surgiram pelo andar da conversa, especialmente, durante os comentários sobre as fotos de cada um. Essa conversa, gravada e parte do meu arquivo pessoal, ofereceu uma importante ferramenta para a análise aqui proposta.

Nas séries fotográficas escolhidas ou mesmo na fala dos entrevistados percebe-se suas singularidades. Para Adriano Ferreira Rodrigues, conhecido como AF Rodrigues, a Maré “*é um playground*” para a fotografia documental. Elisângela Leite se mudou da Paraíba para Copacabana e de lá para a Maré. A fotografia a faz (re) conhecer a Maré que não aparece na TV. Já Veri-vg quis fotografar o seu espaço, o Piscinão de Ramos. E a partir deste tema, chegou a muitos outros que lhe eram caros, ele justifica: “*O tempo vai transformando o nosso olhar*” (Veri-vg, 2014). Para Ratão Diniz⁴, o grafite pode ser uma importante referência de análise de seu trabalho. Todas essas percepções, gravadas pela luz em forma de fotografia, somam-se nessa outra forma de olhar para as favelas do Rio, em especial para a Favela da Maré. Juntas, elas compõem múltiplas visões de ser carioca no Rio de Janeiro de 2015, “depois do túnel”, entre a Avenida Brasil e a Linha Vermelha. Ali, na Maré.

1. Fotografando no Rio – do exótico à primeira pessoa

No início da fotografia no Brasil, segundo o historiador da fotografia Boris Kossoy (2009, p.77), predominou o retrato de estúdio. Na época, almejava-se imitar os modelos europeus de civilização nos retratos posados em estúdios brasileiros, intenção evidenciada pelo vestuário e mobiliário das fotos consumidas pela classe senhorial, que se espelhava na Europa, o centro cultural e econômico mundial de então. Os retratos em estúdio de negros (e escravos) também eram feitos, mas com diferenças; algumas indicando a submissão ou mesmo pela falta de cenário atrás, comum para os retratos de família da época (Kossoy, 2012). Estes retratos não se encaixavam nos moldes europeus, mas eram feitos para atender a curiosidade dos estrangeiros. Cabe bem a expressão “para inglês ver”.

Neste contexto de construção de um ideário nacional, vieram outros projetos documentais que afirmavam o potencial moderno que o Brasil apresentava: fotografias de grandes obras, a monumentalidade da natureza, as vitórias militares e os retratos de líderes políticos, todas narrativas com tom propagandístico (Kossoy, 2009, p.78-82). Quanto às classes populares, elas “só figuravam nas foto-

grafias na condição de “tipos humanos”, objetos de atenção das casas fotográficas para produzir o lado pitoresco da sociedade imperial”. (Mauad, 1997, p.208)

Em um primeiro momento da fotografia no Brasil, é importante notar o contexto visual no século XIX, em que as pinturas de viajantes e artistas que acompanhavam as expedições científicas e seus relatos (Sussekind, 1990) eram, até então, responsáveis por descrever o país. A descrição feita no Brasil era do ponto de vista do estrangeiro, que “...já chegava ao Brasil pré-disposto a registrar imagens significativas para o imaginário coletivo eurocêntrico: acionava estereótipos que acabariam por se tornar elementos de identificação do “nacional” do outro.” (Kossoy, p. 83)

O Brasil era descrito e apresentado como exótico, associado a natureza e aos trópicos (Tambke, 2013) e tinha este caráter reforçado por sua população negra e indígena, igualmente exótica e documentada enquanto objetos de curiosidade da antropologia, como era a prática no mundo no final do século XIX⁵. Portanto, com base nos protocolos do exótico, a criação iconográfica no Brasil eivou-se por estereótipos. A fotografia contribuiu para reforçar tais protocolos, a julgar pelo grande número de fotógrafos estrangeiros que abriram seus estúdios à época no Brasil. Torna-se emblemático observar a presença de Hercule Florence, inventor da fotografia em território nacional, que teria participado da Expedição Langsdorff, como desenhista, passaria, ele mesmo, pelo processo de se tornar fotógrafo. Da pintura à fotografia, portanto, pode se perceber que havia a mesma referência conceitual apoiando a criação da imagem.

Se a natureza foi e ainda é capaz de evocar os sentimentos do exótico e do desconhecido, um novo fenômeno urbano do final do século XIX vai passar a atrair a atenção de fotógrafos na cidade do Rio de Janeiro, ainda imbuídos dessa noção do exótico e especialmente de uma relação de alteridade, de como se documentar o “Outro” – a favela. Este tema será abordado enquanto “o outro” ao longo de do século XX. Esta afirmativa se sustenta pelo fato que, até recentemente, fotógrafos em exercício na cidade do Rio de Janeiro não eram moradores de favela. Quando os registros eram feitos, o ponto de vista predominante é um retrato do “Outro”⁶, portanto sujeito a interpretações e uma compreensão exógena ao espaço da favela.

O começo do termo favela, no início do século XX, traz algumas questões que dialogam com a prática da fotografia no Rio de Janeiro. Burgos (2009) faz uma precisa descrição:

Historicamente, favela é uma representação social construída por intérpretes autorizados – entre os quais cronistas, jornalistas, engenheiros e médicos –, como antítese de um certo ideal de cidade. Não por acaso, a cristalização desta representação ocorre no mesmo momento em que, no Rio de Janeiro, figura-se a cidade centros urbanos. É nesse momento – início do XX – que se realiza, especialmente no Rio – capital da República – a transformação do nome próprio Favela, empregado para designar um lugar específico, em um substantivo comum, que designa certo tipo de habitação popular. (...) O que sim parece ter sido central para a definição desse tipo de habitação popular é a sua forma de relação com a cidade. Com efeito, manuseada pelos interpretes oficiais da época, a categoria favela serve muito bem para afirmar um ideal de cidade (excludente), que deixa de fora um amplo segmento da população urbana, boa parte dela oriunda de famílias de escravos. (Burgos, 2009, p.52)

Estabelecendo então essa relação de exclusão da favela à cidade, é natural que a documentação a respeito apresente dúvidas e afirmações sobre como esse lugar era entendido pela sociedade. Como consequência vê-se também uma documentação limitada sobre as favelas e os espaços populares desde sua origem. Não se pode afirmar que ela não exista, mas, sim, que foi restrita ao longo do século XX⁷. Com o crescimento da violência na cidade do Rio de Janeiro, observa-se um aumento de fotografias feitas em favelas no final do século XX, especialmente no fotojornalismo, mas predominam as imagens de missões policiais e eventos associados ao tráfico de drogas. Trata-se de uma documentação restritiva e impositiva, que não abre espaço para a pluralidade.

Eis então, que no início do século XXI, percebe-se um grande diferencial: as fotografias não são mais produzidas por indivíduos isolados que documentavam os espaços populares com uma perspectiva mais positiva do que a dos jornais policiais, assíduos em associar cenas de violência aos bairros populares ou favelas. A partir da década de 2000, começam a se constituir diferentes grupos na cidade do Rio com o objetivo de documentar as outras áreas da cidade negligenciadas pela fotografia da imprensa ou comercial. De maneira diferente do que vinha acontecendo nas agências de fotografia criadas até então com grande força na década de 1980 e 1990⁸, muitas como a agência F4, de São Paulo, ou a Agil fotojornalismo, de Brasília, que buscavam outros olhares e narrativas para registrar a situação política, esses novos grupos trazem uma novidade: são os próprios moradores que vão contar seu cotidiano, por meio de suas fotos. Eles são formados na técnica fotográfica para apresentarem as suas narrativas e trajetórias em imagens.

O Imagens do Povo não surgiu sozinho e sem pares⁹. No começo dos anos 2000, algumas iniciativas “foram concebidas para superar a invisibilidade a que estariam condenadas as comunidades faveladas do Rio de Janeiro.” (Lissofsky e Jaguaribe, 2006, p.888-109). Um excelente documento das organizações envolvidas sobre esse período pode ser encontrado nos Anais dos Encontros de Inclusão Visual, que teve seu primeiro evento em 2004. Fabiane Gama (2007) faz um interessante apanhado dos primeiros anos do Encontro de Inclusão Visual e elenca os pontos tratados nos debates. O trabalho foca na questão da autoestima, que se mostra um ponto essencial para se superar a estigmatização desses grupos. Mas, uma vez que os grupos existam, há uma dificuldade na manutenção dos projetos. Dos 12 grupos do Grande Rio presentes nas quatro primeiras edições dos Encontros, somente cinco ainda existiam oito anos depois.

Sobre o viés, da autoestima sendo estimulada a partir da fotografia, Gama (2007) destaca a fala de Valteone Silvestre, participante do Olhares do Morro – devido a ligação que ele passa a ter com a fotografia, observa, em si mesmo, uma mudança na relação com a cidade, seus vizinhos, com quem passa a conversar mais sobre a fotografia e assim conhecer mais a comunidade em que vive. Silvestre percebe, até mesmo, uma diferença na relação com as instituições públicas da cidade, citando sua primeira visita ao Centro Cultural dos Correios, lugar que ele sempre quis conhecer, mas nunca tinha entrado. A partir deste depoimento de Valteone, entende-se que a prática fotográfica lhe deu mais ferramentas para usufruir de sua cidade e até mesmo exercer sua cidadania.

Conforme consta nos Anais do 2º Encontro sobre Inclusão Visual (2005), Ripper abre sua fala citando Bira, formado pela Escola de Fotógrafos Populares e então fotógrafo da Agência Imagens do Povo: ele nos conta sobre como “o projeto tem “duas mãos” - a dos fotógrafos documentando a favela e a da favela vendo e dialogando com essas fotos, se identificando e querendo participar”. Em sua fala o que pode perceber é uma interferência da fotografia na relação desses fotógrafos com o seu espaço de vivência e com a cidade. Quando muda a sua posição na cidade, muda também a sua forma de se afirmar, de observar. Como expressou Milton Guran (2004): “...valorizar a autoestima destas comunidades a formar profissionalmente os jovens, dar-lhes instrumentos para viverem a sua cidadania e valorizar suas próprias relações sociais, dando-lhes uma visibilidade social baseada no que essas comunidades têm de melhor, livrando-os desta forma, da condição de habitantes de verdadeiros guetos”. (Guran, Anais do 1º Encontro sobre Inclusão Visual 2004, p.8).

Faz-se necessário, também, um adendo sobre o papel do fotógrafo, como bem coloca Ritchin (2013), num contexto em que se questiona, cada vez mais, a veracidade das fotos, a atitude do fotógrafo interferindo na credibilidade do seu trabalho e da sua fotografia. A imprensa tradicional vem desmobilizando suas equipes fixas de fotógrafos e possui uma agenda política nem sempre declarada, mas, mesmo assim, apresenta uma direção para a seção de fotografia, conforme pode ser observado na linha editorial de grandes jornais. Esse contexto, de uma parcialidade não-declarada, demanda em contraponto uma atitude de fotógrafos engajados para que mostrem outros ângulos dos acontecimentos e que se posicionem de maneira direta no que está em debate. Acrescenta-se à visão de Rithchin, um exemplo no Brasil que bem ilustra sua teoria: o sucesso do grupo Mídia Ninja, que já conta com mais de 840.000 curtidas em seu grupo de *Facebook* (em maio de 2016). Mesmo que Fred Richin sinalize

o risco do fotógrafo se transformar num ativista e terminar com uma visão unilateral na cobertura dos fatos, essa posição “editorial” do fotógrafo engajado é mais fácil de ser identificada do que a das grandes corporações de imprensa e, dessa forma, preservar a autenticidade da informação. No fundo, é de uma parcialidade assumida que se está falando aqui.

Mais uma vez, trazendo os pontos apontados por Ritchin para o estudo de caso desta análise, identifica-se essa postura também nos fotógrafos do *Imagens do Povo*: a de assumir o seu papel de fotógrafo engajado, de serem necessariamente um contraponto a grande imprensa que mais os estigmatiza do que os beneficia. A atitude desses fotógrafos é de tomar as rédeas da maneira de contar suas histórias, suas vivências. Ao produzir suas fotografias vão além de suas experiências: carregam a capacidade transformadora, esse engajamento, em suas fotografias, que ganham vida própria, assumem-se elas mesmas como agentes de transformação na história do Rio. A partir do extenso trabalho de projetos como o *Imagens do Povo*, *Viva Favela*, *Coletivo Papo Reto no Alemão*, *Olho Vivo em São Gonçalo*, apenas para citar alguns, muda-se o olhar sobre esses espaços. Contradiz a visão monolítica de serem apenas espaços redutos de violência. São espaços em que as pessoas vivem, comem, dormem, festejam, riem, choram, enfim, são humanas. Tais como em qualquer outra parte da cidade.

2. Formando fotógrafos

Em 2003, funda-se o Observatório de Favelas com o principal objetivo de produzir conhecimento sobre os espaços populares sendo baseado nesses mesmos espaços. O fato de ter sido criado por geógrafos trouxe uma ênfase em ações com efeito direto no território, o que se intensificou com o crescimento da instituição e a conseqüente multiplicação de projetos. Desde o começo, a questão da representação é observada, de perto, pelos seus envolvidos.

Este empenho se origina a partir do reconhecimento de que a representação das favelas – e de seus moradores – orienta políticas e projetos que, na maioria das vezes, se fundamentam em pressupostos equivocados, em geral superficiais, baseados em estereótipos que não permitem uma compreensão aprofundada sobre a realidade social, econômica, política e cultural em sua totalidade e complexidade. (Silva, 2009, p. 21)

Barbosa (2015) observa que, embora o Rio seja associado com ícones da cultura popular, tal como o samba, o funk, entre outros, a favela e diversos espaços populares tendem a ser entendidos como espaços de carências e não como celeiros de produção cultural. Esse descompasso na representação destas comunidades é objeto de estudo e ações do Observatório de Favelas. Em 2004, o Observatório de Favelas organiza sua primeira turma da Escola de Fotógrafos Populares, sob a coordenação do fotógrafo João Roberto Ripper. Foi o começo do que hoje se chama Programa *Imagens do Povo*, pelo qual já passaram muitos colaboradores experientes.¹⁰

Entre os princípios do programa consta o ensino de técnicas de fotografia aos alunos, em sua maioria de origem popular, para documentar seus próprios espaços de vivência, começando pela família, vizinhos e assim, sucessivamente, para maiores escalas. Na maioria dos casos, portanto, o fotógrafo acumula identidades como fotógrafo e como conhecedor do lugar: o morador. Deste modo, ocupa simultaneamente duas posições: observado e observador. Isso se apresenta como uma característica na sua forma de olhar, seja por meio de um registro de um colega ou na identificação de si mesmo com o seu tema em foco. As fotos são extensões deles mesmos. Sendo, ao mesmo tempo, sujeito e objeto, no mesmo processo fotográfico de documentação. Desta forma, seu trabalho assume um caráter militante em relação a sua própria existência na cidade. “Fotógrafo, logo existo”. Tanto Roland Barthes (2000, p.33), quanto Susan Sontag (1977) observam que, em nosso mundo contemporâneo, a existência se dá por meio do registro fotográfico. No caso deste estudo, pode se interpretar que as fotografias produzidas pelo *Imagens do Povo* são também uma forma de declarar um tipo de cidadania na cidade, que além

do cotidiano, ainda reivindica direitos e evidencia abusos, condensando uma capacidade de transformação social, conforme observado por Andrea Rodriguez (2013).

Além da formação de fotógrafos, o Programa Imagens do Povo tem uma agência de fotógrafos como ação complementar à sua formação para acompanhar os recém-formados e orientá-los nos primeiros passos da vida profissional. Outro diferencial do programa é o banco de imagens especializado em favela e espaços populares, que hoje conta com um acervo de mais de 10.000 imagens digitalizadas. Os temas são de livre escolha do fotógrafo, assim como a decisão de contribuir ou não para o banco de imagens. Mas foi por meio do esforço coletivo que se conquistou esse número significativo de registros sobre áreas da cidade que, até bem pouco tempo, careciam de documentos visuais.

3. Fotografia Compartilhada

Além do “projeto ter uma proposta política clara”, como declarou Ripper, em sua fala no Encontro de Inclusão Visual de 2005, o que pressupõe debates sobre direitos humanos e a relação dos alunos com a cidade, Ripper apoia-se em uma metodologia própria: “a fotografia compartilhada”, por meio da qual orienta suas turmas do Imagens do Povo¹¹. Para Ripper só faz sentido uma fotografia composta a quatro mãos, com a participação do fotógrafo e do fotografado. Não apenas no ato fotográfico, mas também na etapa da seleção das fotos. O desenvolvimento desta afinidade entre os dois envolvidos se relaciona ao ato de benquerer ao outro. É uma intermediação em que a fotografia desempenha o seu papel de mídia e não apenas de objetivo. Esse entendimento, tão repetido em aulas e palestras do Ripper, é uma marca característica dos alunos formados pela Escola de Fotógrafos Populares (EFP). Torna-se o fio condutor dos processos de criação de todos os trabalhos analisados aqui.

Sobre este processo de criação, AF Rodrigues (2014) complementa: “Meu ato de fotografar...eu estou no processo de aprendizagem o tempo todo, porque é aprender a lidar com o outro, de empatia, de se reconhecer no outro.”

Quem é AF Rodrigues?

“Sobrevivendo e contrariando as estatísticas. PS: Saiba que eu sei!”

Graduado em Agronomia pela Rural (UFRRJ) e em Geografia pela UFF, foi no encontro com a Escola de Fotógrafos que parece ter descoberto o seu caminho profissional. Desde a primeira turma da EFP, AF percorreu muitos estilos de jornada: vida de *freelancer*, contratado pela Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro ou como fotógrafo das turnês da banda pop Forfun. Este fotógrafo teve que aprender o sentido da palavra versatilidade “na marra”. E seu trabalho demonstra isso. AF poderia ser conhecido na linguagem popular como um fotógrafo “pau pra toda obra”. Mas, nesse caso, a obra é a sua própria, que AF vem construindo a cada trabalho. Em comum, não raramente um tom de azul, que frequentemente denuncia sua autoria. Mas nem isso é sua principal marca, porque são muitos os estilos ao longo desses mais de 10 anos de atividade profissional. Em uma de suas fases, o contraluz parecia ter destaque. E esse contraluz foi usado para buscar a poesia das cenas: um salto entre as lajes, uma contemplação de final de tarde junto a um gato ou mesmo a preparação para soltar pipa. Mas esse efeito tampouco o define.



Figura 1

Talvez a conversa com o AF seja mais esclarecedora sobre o seu estilo fotográfico: o humor faz parte do seu repertório. E, pegando carona, a ironia também. Talvez não à toa, ele tenha dito que fotografar a Maré é um *playground*. AF brinca. Brinca de registrar a luz, contar uma história ou de criar um mundo de sonhos. Duas fotos com crianças ilustram bem isso. Na primeira, mostra a criança, com um sorriso travesso, olhando debaixo da saia das mulheres, em plena missa. Na segunda, observa-se, o seu João Bolinha, vendedor de bolinhas de sabão, distribuindo essas alegrias que voam, para a criançada correr atrás desses pequenos arco-íris redondos (Fig.1).

AF Rodrigues (2014) explica em entrevista feita para esta pesquisa: “O que eu mais gosto da Maré é essa vida toda pulsante, que não se tem na cidade dita formal.” As pessoas convivem e vivem nas ruas, com seus vizinhos e há espaço para a espontaneidade. Há a criança ou idoso, alguém tomando cerveja em frente de casa ou no bar. Pode ser também algum religioso praticando seu culto – evangélico, católico ou espírita. AF percebe, em cada cena costumeira, o potencial de uma foto, do registro desse cotidiano da favela.

Mas nem só de beleza vivem as fotos de AF. Com a mesma rapidez é capaz de fazer provocações quando algum assunto que lhe incomoda, tal como sua autodescrição no *Facebook*: “Sobrevivendo e contrariando as estatísticas. PS: Saiba que eu sei.”, em alusão às estatísticas de que jovens de favelas são mais propensos a morrerem assassinados do que em outras áreas da cidade. Como se ele desse um recado à sociedade, AF está alerta.

AF Rodrigues é cria da Maré, filho de mineira com pernambucano, e morador da Nova Holanda até hoje. Sua mãe foi moradora do Morro do Esqueleto e do Morro do Pinto, favelas que sofreram com a remoção¹². Acabou mudando-se para a Maré. O pai de AF veio ainda adolescente para o Rio e perdeu todo o contato com a família em Pernambuco. Eles se conheceram, se apaixonaram e, nas palavras de AF, ele é o “subproduto desse amor”. Solta uma risada com vontade. Essa relação com as remoções e a migração está, portanto, na origem da história de AF, assim como seu amor pela Maré. Está claro que o amor não foi apenas a “semente” de AF, mas é também o que define a sua relação com a Maré. Ele

lamenta que muitas de suas belezas não sejam mostradas, mas “felizmente eu consigo viver e conviver com elas, aproveitar e aprender com elas. E é com isso que a minha fotografia vai me ensinando a conviver”. É por meio do ato de fotografar que AF diz que consegue olhar as pessoas, porque só passar por elas não o faz perceber os detalhes, se a pessoa está triste ou alegre, por exemplo. Apontar a câmera faz “você ver como ela [a pessoa] está no espírito.”

Todavia, AF reconhece que não há apenas o lado bom onde mora. Há a falta da presença do Estado nos serviços e, é claro, a violência também existe. A violência aparece tanto em sua fala, quanto em seus cliques, com algumas fotos chamando atenção para o assunto. Mas o ângulo dessas fotos é o dos moradores, não o ângulo do fotojornalista acompanhando os policiais em dias de intervenção da PM ou do Exército. Assim, AF define o seu lado na guerra de imagens sobre a favela: sempre o lado do morador. Esse também é o seu ponto de vista, pois ele mesmo é um morador da Maré desde pequeno.

Ao longo das últimas décadas, pode-se acompanhar muitas mudanças no espaço das favelas¹³. Nesse processo, houve a criação de um elemento diferencial e hoje um ícone do cotidiano da favela e de outros espaços populares: a laje.

O próprio AF conta que, na sua infância, a Maré tinha muitas árvores e o quintal era comum nas casas. Mas com a vinda de outras gerações e até mesmo de outros moradores, os quintais deram espaço a mais construções, para receberem as pessoas. E, com a demanda por espaços de lazer, do encontro com a família e amigos, de pegar sol, a laje assumiu todos esses papéis. Ela é local do varal, da horta, do pique-pega e de tantas outras brincadeiras e atividades. Além de ser o lugar ideal para os fãs de soltar pipa, que pulam de uma laje para a outra, ganhando os céus com suas pipas ao vento. E o melhor, mesmo que o processo de verticalização das construções continue, a laje continuará existindo.



Figura 2

A primeira foto observada é (Fig. 2) uma paisagem da Maré e da cidade do Rio, onde duas mulheres estão pegando sol no canto esquerdo. Vê-se a laje onde elas estão e a favela em segundo plano. Tem-se a impressão de que a favela se emenda na silhueta das montanhas do Rio, do Maciço da Tijuca. As famosas montanhas, tais como o Pão de Açúcar e o Corcovado (e o Pico da Tijuca), costumam ser

retratadas por outro ângulo, o da Zona Sul. Olhar para essas referências turísticas do ponto de vista da Zona Norte mostra um ângulo menos corriqueiro na fotografia carioca. Mas essa falta de espaços visíveis entre a favela e essas montanhas (estas que de certa forma caracterizam a cidade) acaba por associar um ao outro, como se fosse uma afirmação da favela na cidade do Rio de Janeiro. As montanhas estão lá, indicando de qual lugar no mundo a foto fala, mas ao mesmo tempo é como uma afirmação: “Nós também somos parte dessa cidade, que mostra só o lado de lá da montanha”. Do mesmo modo que nas praias da Zona Sul, também pegamos sol e fazemos parte dessa cultura carioca como “o lado de lá”.

Mas há ainda outros elementos nesse registro: o cotidiano dos moradores desse pequeno recorte espacial. Percebe-se o varal de roupas, os fios de eletricidade, as antenas de TV, o chinelo da banhista de sol, a piscina de plástico. A partir destas informações, torna-se possível construir uma narrativa sobre as pessoas. Tudo muito comum ao estilo de vida urbana, de um lado ou outro do “túnel”, como alguns gostam de se referir. Busca-se o sol para bronzear, a piscina para se refrescar do calor, o chinelo para o conforto, a TV para diversão ou informação. Como se o Maciço da Tijuca fosse um divisor simbólico de um *apartheid* socioespacial. E acaba sendo, essas montanhas ganham um importante papel tanto físico como representativo da divisão da cidade. Assim, o Maciço da Tijuca na imagem traz uma discussão do endereço dessa favela e de que forma a favela se estabelece na cidade.

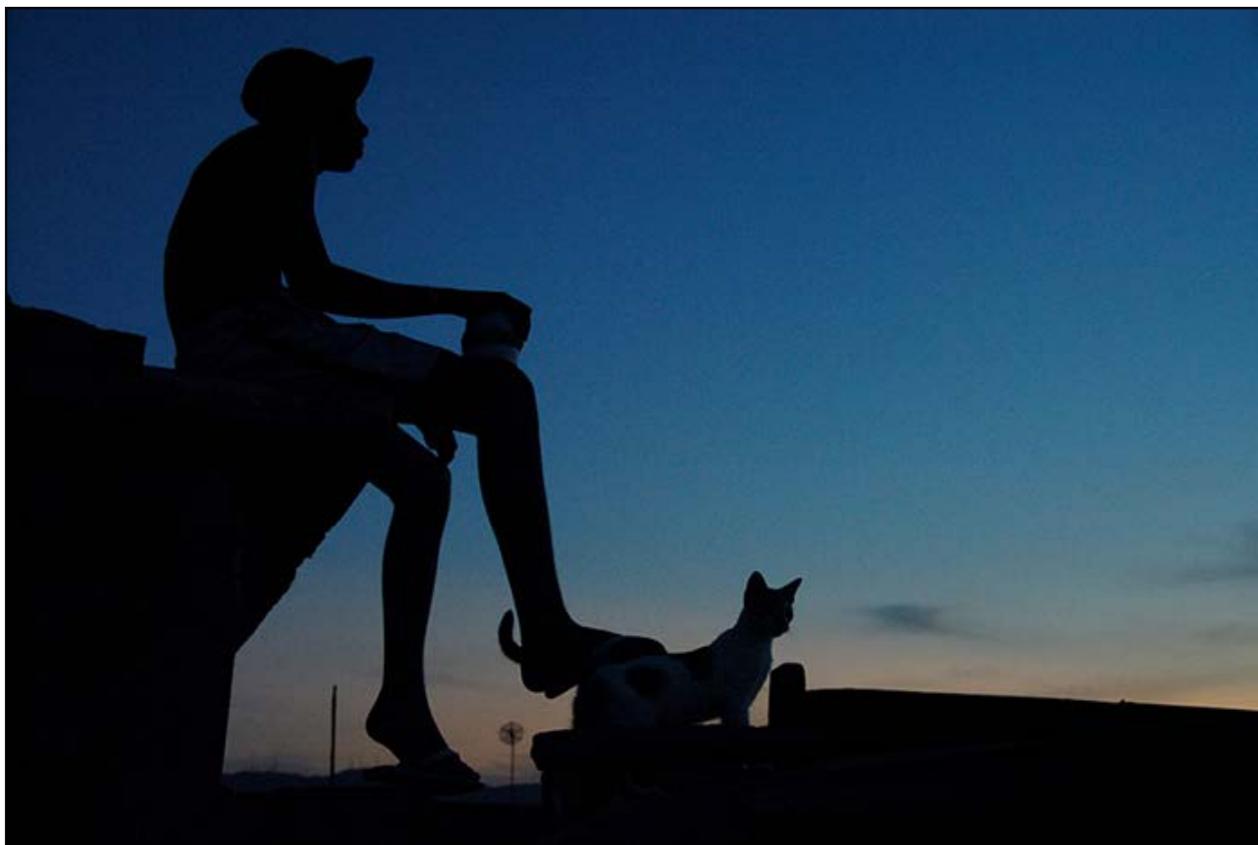


Figura 3

A segunda imagem (Fig. 3) escolhida dessa série é o contraluz do rapaz sentado junto ao gato na laje ao entardecer. O tom de azul, desta vez em degradê, como é de costume no final do dia. Olhar a foto dá a sensação de viver esse belo final de dia e contemplá-lo. A contemplação do pôr-do-sol, que poderia ser no Posto 9, em Ipanema, pronto para ser aplaudido. Mas acontece aqui, em silêncio, como uma meditação profunda. Não há barulho nem movimento nessa foto. Há a tranquilidade. Há a vida estática. Ao fundo, um detalhe pequeno, nota-se uma antena de TV. Perante essa cena de pura contemplação, parece até ironia a necessidade da televisão. A mesma TV que não mostra esse tipo de cena da favela, mas rotineiramente traz as imagens de violência e carência quando fala da diversidade de lugares e espaços que atendem pela denominação “favela”. A TV que não sabe falar da favela tranquila, bonita,

e com vivências universais. O contraluz é um efeito comum utilizado por fotógrafos que querem neutralizar elementos e identidades do sujeito fotografado. Não é importante saber quem é o protagonista da foto, poderia ser qualquer um de nós. Observar o pôr do sol é um dos prazeres mais simples ao qual todos têm acesso. Se, por um lado, caracteriza-se por um clima *cult* quando assistido em Ipanema, ao som das palmas do Posto 9, por outro o pôr do sol existe para todos, para toda a cidade.

A capacidade de se ver no sujeito da foto aqui exemplificada remonta a metodologia que orienta esse tipo de documentação, onde a troca entre fotógrafo e fotografado é fundamental. Se, nesse caso, não se tem o olhar como a forma imediata de estabelecer esse vínculo, por outro a silhueta nos parece natural e próxima, cria uma ponte com o espectador da imagem e nos aproxima.

Quem é Elisângela Leite?

“Você está ali interagindo com o outro, você está conversando com o outro. Isso é a parte mais gostosa, essa troca.”

Elisângela é paraibana e, quando chegou ao Rio, foi morar em Copacabana, conhecida como a princesinha do mar carioca. De lá para a Maré foi outro pulo, conta Elisângela em entrevista (2014), que prefere mil vezes viver na Maré. Afirmação que destoa de um certo senso comum, muito incentivado pela cultura da mídia, em que costuma repetir que todo mundo quer morar na Zona Sul do Rio. Como qualquer generalização, ela não dá conta de traduzir o mundo real, que é composto de situações diversas, nuances e diferenças. Elis ainda especifica que gosta mais da Maré porque, entre outras graças, ela se sente mais segura na favela. Mais um choque direto ao clichê amplamente difundido da imagem de favela como um espaço de violência. Como pode esse mesmo espaço reportado como violento ser mais seguro do que a Copacabana, idílico cartão-postal? “Você chega tarde e teus vizinhos estão fazendo um churrasco, te chamam para participar. Tem uma troca. Eu adoro isso.” O movimento da rua acolhe o morador e o faz sentir seguro.

A fotografia para a Elis está associada à influência de AF Rodrigues, seu companheiro de longa data. Houve uma proximidade com o grupo da EFP, porque muitos colegas de AF visitavam a casa do casal regularmente e o Ripper sempre estava presente com o grupo. Em pouco tempo, a proximidade a toda aquela poesia atraiu a estudante de pedagogia e, por essa convivência, acabou inscrita na EFP, na turma de 2007. Após a conclusão do curso, ela passou a integrar a Agência do Imagens do Povo e, em 2010, participou do Curso de Formação em Educadores de Fotografia, também oferecido no Imagens do Povo/Observatório de Favelas. Desde então, Elisângela documentou inúmeros temas relacionados à favela, sendo uma das principais contribuintes ao acervo do Imagens do Povo, como membro integrante da agência. Há seis anos é a fotógrafa do jornal Notícias da Maré, cobrindo pautas variadas na Maré, pois das ruas e suas histórias, Elis conhece bem.



Figura 4

Um de seus trabalhos mais importantes, o ensaio sobre a colônia de pescadores do Parque União, rendeu à Elis uma exposição individual na Galeria 535, no Imagens do Povo/Observatório de Favelas, em 2011 e no Instituto Kreatori, em 2012. Por seis meses, Elisângela acompanhou e documentou o dia a dia desses trabalhadores: as amizades, o trabalho, o conserto das redes (fig. 4) ou dos barcos. “Dia sim, dia não eu estava lá fotografando.” E, desta forma, contribuiu para a memória da cidade, revelando mais sobre esse estilo de vida, que tem tudo a ver com a existência constituinte da Maré: a sua relação com a baía de Guanabara, que carrega até no nome. Até hoje, a Maré demonstra sua forte relação com a pesca e com a Baía de Guanabara. Pode-se perceber esse envolvimento nas feiras locais ou em conversas com os moradores. O nome Maré está relacionado à variação da maré da baía e lembra especialmente os tempos em que a Maré ainda tinha uma parte de suas moradias sobre palafitas.



Figura 5

Hoje, a Maré segue rodeada por água – o Canal do Cunha e a Baía de Guanabara –, mas infelizmente o único banho autorizado pelo INEA¹⁴ é o do Piscinão de Ramos. E o contraste entre a qualidade da água do Piscinão e a da sua vizinha, a da Baía, é evidente, a olho nu, pela maior densidade da água da baía. Vê-se então um paradoxo: uma área, rodeada por água, com o nome de um fenômeno hídrico, mas restrita a uma piscina artificial para degustar o prazer de se banhar. Como lidar com essa situação, em dias de calor de 30 a 40 graus, tão comum na cidade do Rio? Elisângela traz para suas fotos essa problemática e, de certa forma, a solução encontrada pelos moradores. A primeira imagem (fig.5) destacada é a da menina tomando banho de mangueira (embora a mangueira não seja visível na foto). Seu ar é de graça, como quem foi abençoada por uma “santa água”, que a refresca num dia de calor. A gente olha a foto e sente o calor e a alegria da água tocando sua face e seu corpo. O alívio. O calor pode ser sentido pela roupa de verão da menina, de camiseta regata e short, e pela luz dura do sol, que gera um forte contraste entre a parte ensolarada e a sombra na foto. Pode-se notar o chão molhado, mas o cinza e a textura do chão da rua dificultam identificar a água caindo, o que pode ser claramente percebido na parte mais escura da foto, em que o brilho dos pingos d’água geram um grafismo e contrastam com o fundo escuro da sombra, que, praticamente, oculta toda aquela parte da rua. Vê-se muito discretamente que há mais alguém no alto à direita, possivelmente uma criança, mas só se vê a mão, pernas flexionadas e pés no chinelo. O fundo, tanto o chão quanto a sombra, predominantemente em tons de cinza e preto, com a exceção da água (que brilha), é praticamente uma foto em preto e branco com variações de cinza. Mas é a menina que traz o colorido e, também por esse efeito da cor, a atenção é totalmente destinada a ela: camiseta rosa bem saturada, sandália verde e uma cor de pele morena (ou negra) que se destaca nessa foto de fundo tão cinza. A pele traz calor à foto, foge da temperatura mais azulada (fria) observada em fotos com uma luz dura de sol a pino.

Outro fator que enfatiza a menina na foto é sua representação em primeiro plano. Mas o *punctum* da foto, nos dizeres de Barthes (2000), é a sua expressão do rosto porque revela a satisfação da menina durante o banho: olhos fechados e boca aberta, recebendo aquele carinho molhado em dia de

calor. É um rosto que traduz uma sensação de entrega. Uma entrega à água, mas também à foto, que é documento desta análise. A menina sabia que estava sendo fotografada, mas o clima de brincadeira de rua e a relação de confiança com a fotógrafa pela sua forma de abordar e interagir com o grupo a ser fotografado por estar diariamente pelas ruas e fotografando, permitiu uma entrega total da menina. Ela conhece e confia. O resultado observado é fruto desse trabalho desenvolvido durante a elaboração da foto, não apenas pelo clique “roubado”. Como diz Elisângela, “eu não gosto de estar roubando foto, de usar a tele, por exemplo, para me aproximar. Eu gosto de me aproximar das pessoas e dizer por que eu estou fotografando.”



Figura 6

Cabe incluir mais uma fotografia sobre o tema água e banho. (Fig.6). Na colônia de pescadores, onde Elis fez seu ensaio, há o registro de um grupo de jovens pulando na Baía de Guanabara e nadando, não importando as adversidades da qualidade da água. Uma certa forma de resistência, de ocupar o que seria parte desse imaginário do que define a Maré, enquanto espaço. A foto, reproduzida em preto e branco, traz ares de nostalgia. Não fossem as roupas de banho como um indício da época que a foto foi tirada, a imagem parece um pouco atemporal. Tomar banho, pular na água, mergulhar, reunir-se com outros jovens... todas essas ações poderiam ser em qualquer lugar e tempo. Naturalmente que há diferentes contextos e personagens sociais para o banho de mar e não se quer aqui generalizar desconsiderando os diferentes contextos históricos. Mas sim chamar a atenção para uma abrangência na foto que poderia ser atribuída a grupos sociais e lugares muitos diferentes. É uma imagem do comum, do cotidiano do banho e do momento social entre amigos e conhecidos da mesma idade. Os mais entendidos podem reconhecer elementos da Baía de Guanabara, como a ilha em frente e até mesmo a ruína onde os jovens se encontram. Mas, essencialmente, poderia ser em qualquer lugar. Por último, vale ainda notar que, apesar de ser evidente a relação destes jovens com a água e o banho, este não é visível na imagem. A dedução fica por conta da roupa molhada e dos movimentos de entrada e saída da água que se faz imaginar a cena do banho. Assim, se é capaz de deduzir, porque a cena é familiar.

Com seu trabalho cotidiano na Maré, Elis consegue trazer a realidade que lhe é familiar para outras partes da cidade, que também identifica essas imagens como retratos de cenas familiares e próximas. Estabelece, assim, alguma forma de comunicação entre o espectador, a foto e a fotógrafa, indiferentemente de onde se mora na cidade. Essa narrativa contribui para a construção de uma memória menos segregada da cidade, especialmente se comparada a visão bipartida tão repetida pela grande imprensa.

Quem é veri-vg?

“Eu sou Veridomar, eu assino minhas fotos como veri-vg. (...) sou morador do Complexo da Maré, moro no Piscinão de Ramos.”

Veri-vg morou na vila dos militares, na Ilha do Governador, antes de ir para a Maré. Quando a família se mudou para a área chamada de Piscinão de Ramos, uma das comunidades da Maré, Veri percebeu o preconceito de amigos do asfalto que o questionavam sobre a mudança para a favela. Mas, com o tempo, ele foi se encontrando na espontaneidade que ele observava na favela. “Eu consegui me construir melhor, partindo até para a minha sexualidade. (...) É um espaço que a gente tem uma liberdade para se expressar, (...) a liberdade de fazer o que a gente tem vontade de fazer” (Veri-vg, 2014).

Conhecer o trabalho do Veri-vg deixa muito claro essa relação do artista, de sua forma de se expressar, com o seu território. Veri conhece a comunidade do Piscinão de Ramos como poucos e ali desenvolve o seu trabalho há anos. “O tempo vai transformando o nosso olhar”. Se em um primeiro momento as fotos tendiam a ser mais concretas e descritivas, hoje Veri desenvolve sua documentação do Piscinão por muitos caminhos, inclusive o da abstração. Veri traduz sua vivência para as fotos: mostra um Piscinão de cores caribenhas. Mostra as festas. A corrida à noite, para manutenção da forma. A multidão espalhada brincando e curtindo a água. Ele é dono de todos esses momentos, escolhe seus recortes e tem uma documentação ímpar dessas fotos com várias facetas da mais famosa área de lazer da Maré. Nenhum outro fotógrafo registrou o Piscinão tão frequentemente e tão cuidadosamente como ele. Cada fotógrafo aciona o seu repertório cultural para produzir suas fotos e para Veri, o ato de fotografar é a “minha possibilidade de criar, de mostrar o meu olhar numa forma minha”.



Figura 7

Esteticamente, Veri não costuma trabalhar com cores saturadas e está mais para um baixo contraste. E quando você passa a acreditar nisso, nessa forma de fotografar, ele vem com luzes desfocadas laranjas (fig.7), em paisagens noturnas e abstratas tiradas no mesmo local e com alto contraste. Fica difícil definir. Em outros trabalhos, Veri parece se inspirar na obra da fotógrafa americana Nan Goldin, tal como em “A Balada da Dependência Sexual” (2005), ele usa e abusa do flash estourado. Se, por um lado, não há momentos tão íntimos como no trabalho desenvolvido por Goldin, por outro, é inegável a intimidade de Veri com os assuntos que ele trabalha: o Piscinão, que é o seu próprio bairro, o funk o qual – e Veri é um veterano dos bailes, – e os temas LGBT, movimento que conta com Veri como um militante em seu cotidiano. São esses os principais temas que ele desenvolve e conhece muito bem. Não há pontes, nem atravessador. São vivências dele, são parte dele, são ele mesmo.

Para este trabalho, são analisadas as fotos do tema LGBT, dada a importância social que o assunto tem no momento. Além disso, entre os fotógrafos populares do *Imagens do Povo*, este ainda é um tema pouco aprofundado. Mas Veri-vg é um militante da causa LGBT, ele vive as reflexões sobre o tema em seu dia a dia. A questão da sexualidade orienta o seu olhar em diferentes trabalhos: quando documenta o funk, as paradas Gays na Maré, o Gaymado¹⁵ e tantas outras atividades realizadas na Maré. Em

todos estes contextos, a sexualidade se faz claramente presente¹⁶ e é uma temática significativa em seu trabalho, mas ainda pouco divulgada. Ao contrário de seu trabalho sobre o Piscinão de Ramos, em que Veri desenvolve um profundo trabalho visual de como contar essa história sob diferentes perspectivas e recursos, o tema LGBT ainda parece estar em sua fase inicial. Há menos ensaios LGBT, enquanto reflexões imagéticas desenvolvidas ao longo de um período maior, e mais pautas, quase intervenções pontuais, sobre este tema, e essa pode ser uma razão para a pouca visibilidade dessa sua linha de trabalho. Mas, assim como aconteceu com sua jornada com o Piscinão, em que segundo ele mesmo, “o meu conceito fotográfico sobre o Piscinão foi se formando, não apareceu direto”, a experimentação é a base do seu processo: “não vem pronto”. Por enquanto ainda é preciso pinçar esses trabalhos, entretanto, eles parecem viscerais. A impressão é que se vê mais do Veridomar nessas abordagens, da sua essência. Como ele nos conta em entrevista (Veri-vg, 2014), documenta “as manifestações LGBT porque elas também têm que estar representadas e as imagens são importantes para isso.” Para ele, o objetivo é trazer uma imagem mais positiva e não tão caricata como a apresentada nos “meios de comunicação”. E chama a atenção que estes ignoram os relacionamentos, as famílias, a profissão ou os amigos da população LGBT: “Não está inserido na sociedade”, afirma. E Veri quer o contrário, mostrando “que os jovens gays estão inseridos em todos os espaços”.

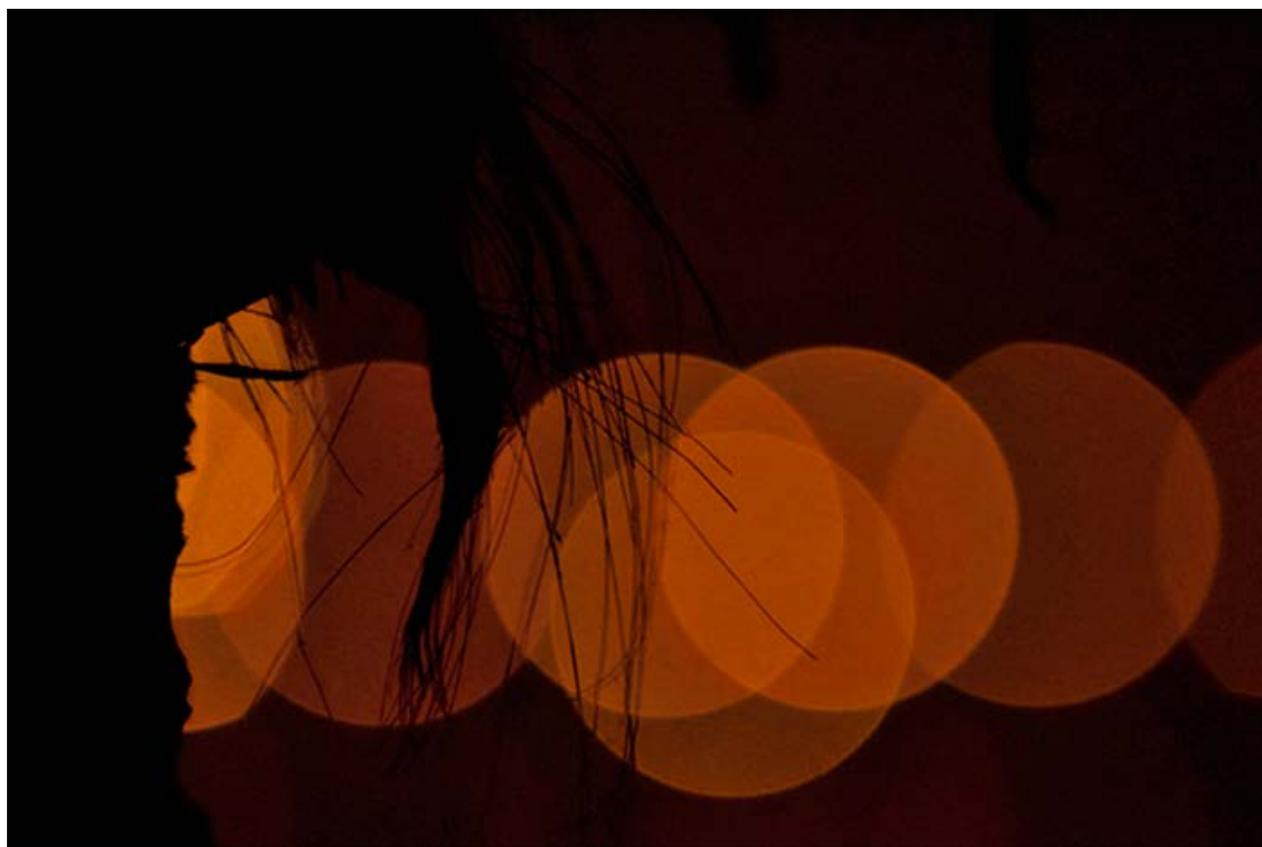


Figura 8

Por esta relação do fotógrafo com o tema, se torna necessário chamar atenção para um ensaio, ainda não concluído, sobre a Galera Flex. Apesar de poucas fotografias feitas, esta é uma série de retratos posados de 2011-12 que traz a questão LGBT no contexto da favela. Os fotografados são jovens ligados à dança, ao balé, ao *hip hop* ou à dança contemporânea. Na imagem (fig. 8), essa habilidade corporal é apresentada pelo gestual: a abertura de pernas em 180 graus, em pé, um movimento tão associado à dança, em diferentes modalidades. Vê-se o fotografado e já se pode deduzir que é alguém que desenvolve a sua expressão corporal. Além da informação sobre a atividade (profissional ou não) do fotografado, nota-se um vestuário despojado composto de apenas short e peito desnudo. A pouca roupa ajuda a trazer a atenção ao fotografado, ao corpo magro, mas musculoso, ao seu gestual e olhar. Apesar

do minimalismo no figurino, há um detalhe: uma espécie de pulseira em tecido em seu braço esquerdo (direito para quem vê a foto). A luz é natural e, por ser noite, a foto é batida em baixa velocidade e com um diafragma bem aberto, o que resulta em pouca profundidade de campo. ISO em 1600 para potencializar a pouca luz. A limitação da luz poderia ser um problema, mas acaba contribuindo na criação do ambiente desejado, indicando sombras ao fotografado e, de certa maneira, ao tema. A luz parece vir de uma lâmpada um pouco acima do fotografado e levemente à esquerda dele. Há sombras no rosto, mas se percebe o fotografado encarando a câmera. O fundo é um portão de loja retrátil, vermelho. Não diz muito sobre o lugar da foto. Apenas que deve se tratar de um lugar comercial durante o dia. Mas, poderia ser qualquer bairro da cidade, não está óbvio que se trata da Maré. Em outras fotos desta série se percebe mais elementos do lugar. Nesta, concentra-se no fotografado. O enquadramento permite ao fotografado ocupar a maior parte da foto. Ele a preenche.

O jovem retratado expressa sua flexibilidade através do seu corpo, que se alinha em volta do seu rosto, como uma moldura geométrica. Com a reta da perna vindo de baixo, é quase um losango composto pelos braços. Em seu olhar, um desejo de se comunicar, de se afirmar. Parece haver uma afirmação, uma dúvida, no seu olhar, talvez uma pergunta. Este olhar apresenta-se horizontalmente ao fotógrafo e ao espectador/leitor da foto. Um olhar direto, mas com uma certa cumplicidade. O detalhe da pulseira pode ser um indício de sua sexualidade. A pulseira encaminha o nosso olhar a suas unhas mais compridas e bem cuidadas. Além da questão da sexualidade que aparece discretamente, o jovem é negro. E na sociedade em que vivemos, em que o racismo é uma marca presente cotidianamente, os negros ainda buscam aceitação. Referenciando Stuart Hall (2003, p.277), se vive muitas identidades simultaneamente e busca-se aceitação para cada parte de nossas múltiplas identidades. No caso desta foto, acrescenta-se ainda a identidade de favelado. O morador de favela sofre preconceito no resto da cidade, como a própria experiência do Veri nos revela, perante sua mudança para a Maré.

Mesmo com uma única pessoa retratada (na foto escolhida para análise), Veri fala de muitas identidades e preconceitos, de muitos sujeitos em um só. A foto, assim, torna-se um manifesto visual pela aceitação. A falta de elementos para localizar a foto contribui para universalizar o tema, quase uma não territorialização. Não é um problema só da Maré. Por conseguinte, esse manifesto se aplica em diferentes escalas. Em escala nacional, onde a sociedade parece estar numa disputa diária por direitos civis e em escala municipal, em que se discute a segurança pública e o direito ao ir e vir de grupos ou indivíduos LGBT; e mesmo uma discussão interna às favelas.

Veri discorre sobre as limitações vividas por muitos gays em favelas, em que não é possível se expressar. “Onde eu moro, a gente tem total liberdade. Até o pessoal do tráfico convida os travestis para fazer shows dentro dos bailes que eles promovem. (...) Às vezes fica difícil de um gay passar para uma outra favela, porque outra favela não vai aceitar. Se vier para a favela onde eu moro, tá livre.” Ou seja, até na questão LGBT as favelas têm diferenças entre si. Veri é ciente destas diferenças e por isso mesmo busca realizar trabalhos que tragam a discussão sobre sexualidade para o primeiro plano, tal como na foto do exemplo. Sua obra está em total diálogo com a sua prática de ativista das causas LGBT. Trata-se da luta por direitos civis de um militante. É uma luta por memória e existência, enquanto fotógrafo. Tal como afirmou Susan Sontag em sua obra “Sobre Fotografia” (1977), a existência só é respaldada pela fotografia. A autora desenvolve a ideia de como as experiências de vida são comprovadas pela evidência da fotografia (Sontag, 1977, p.9-11). A fotografia como um instrumento que torna as experiências reais. Essa reflexão está estreitamente relacionada à prática fotográfica de Veri, pois por meio dela suas ideias resistem, logo existem.

Um último ponto parece reforçar um conceito comum aos demais fotógrafos quando falam de sua vivência na favela: a liberdade. Veri fala da liberdade de ir e vir que ele percebe na comunidade do Piscinão. Mas, a liberdade de se assumir é também uma liberdade de ser, de existir, de se afirmar. Não é muito diferente da liberdade que AF e Elisângela falam, dos símbolos que os exemplos da laje e da água ressaltam e que também corroboram o espírito livre e espontâneo por eles descritos em seus trabalhos e entrevistas.

Quem é Ratão Diniz?

“A Shalak me ouviu dizer que eu não grafitava e falou: ‘Claro que você pinta, você pinta com a luz.’ Aí eu disse: ‘Opa, vou adotar essa frase.’ Eu pinto com a luz.” (Diniz, 2014b, p.52)

Alguns até podem subestimar o Ratão ao acreditarem que ele teve alguns momentos afortunados quando soube clicar. Como se ele fosse um Henri Cartier-Bresson¹⁷ do cenário popular carioca, fiel à metodologia do momento decisivo, como promovido por Bresson. Essa comparação já seria um grande elogio ao trabalho de Ratão. Mas o que muita gente não percebe, ao conhecer o seu trabalho num relance virtual de *Facebook*, é o trabalho artesanal que Ratão desenvolve ao longo de seus ensaios. Ele pensa a foto com emoção e técnica. Não ficou bom na técnica, tenta de novo. Ele visualiza a lente que precisa da próxima vez e volta. Trabalha por horas naquela longa exposição. Volta para conversar mais um pouco com o grafiteiro, cujo trabalho ele já acompanha desde 2007, e continua a documentação desse cenário carioca do grafite. Documenta toda a galera e a *crew* em ação. Encontra a vizinha e percebe aquele momento delicado da mãe ajustando a roupa da filha pequena. Ratão consegue trabalhar, ao mesmo tempo, com constância e delicadeza. Não é à toa que é um dos expoentes dos fotógrafos populares que vem conquistando e se estabelecendo no espaço da fotografia carioca.

Ratão realmente se sobressai. A prova disso são as exposições solas, a matéria em revista especializada¹⁸, a residência artística no evento *Rio Occupation London* durante as Olimpíadas de Londres, em 2012, e seu primeiro livro de fotografias intitulado *Em Foto*. Muitos fotógrafos com experiência de décadas ainda não possuem um livro próprio. Talvez esses resultados tenham uma explicação na sua metodologia de trabalho: “Eu decidi que eu não iria viver de fotografia, mas viver para a fotografia”. Essa filosofia muda toda a forma de conduzir a rotina de um fotógrafo profissional. Não se trata de dar palestras pagas ou comercializar fotos sem saber o uso delas. Ratão é consciente do potencial de manipulação das fotos, especialmente na grande imprensa, sobre a qual discorre Kossoy (2009, p.54): “... são muitas as possibilidades de manipulação elaboradas pelos meios de comunicação impressa. Desde sempre as imagens foram vulneráveis às alterações de seus significados em função do título que recebem, dos textos que “ilustram”, das legendas que as acompanham.”

Para Ratão não importa. Ratão diz não para o que não concorda, evitando que suas fotos ilustrem campanhas alheias e contrárias aos seus princípios¹⁹. Desta forma, reforça seu escopo de trabalho e o torna mais coerente. Se para alguns fotógrafos, o compromisso com os fotografados beira o milésimo de segundo que dura o clique, para os pupilos de Ripper isso seria uma heresia. Ratão, assim como outros dessa turma, leva isso ao extremo. Tem que dialogar, tem que ter a autorização, tem que saber para quê. E mais, tem que dar um retorno ao fotografado, por e-mail, foto impressa ou como for possível. O que não pode é virar as costas como se os fotografados fossem menos importantes. A prática da fotografia compartilhada é levada à risca.

Tudo isso compõe o ponto de partida de Ratão Diniz. Não é possível entender sua obra sem entender o quão categórico ele é sobre esses princípios. Não tem “jeitinho”. Contudo, uma vez que esses pontos estejam em harmonia, Ratão surfa a luz e deixa a onda levá-lo o mais longe possível. Conforme nos conta na abertura do seu livro *Em foto*, em 2004, ele se viu frente a uma dúvida: “comprar uma guitarra nova ou investir num curso básico de fotografia” (Diniz, 2004, p.7). Foi assim que ele começou no Senac e tempos depois chegou à EFP, do Observatório de Favelas, sob coordenação do Ripper. Mas, em seu livro ele não conta sobre o seu antigo interesse em cursar a faculdade de História, o que revela na entrevista a Érico Elias na revista *Fotografe Melhor* (Elias, 2013, p.91), ou que estava sempre desenhando na época de escola, conforme afirma em conversas entre amigos. Essa mistura de interesses, entre a história e a imagem, é a base de Ratão.

Antes mesmo de fotografar, Ratão já carregava aspectos importantes de uma boa fotografia: o interesse pela história a ser contada, pelo seu contexto, pela pessoa que a conta, pela responsabilidade do que fazer com essa história. Independente de tirar a foto ou não, ele começa a imaginar suas fotos

antes de clicar. E não se intimida por não alcançar sempre a foto do jeito que gostaria: “*Prefiro uma boa história do que uma boa foto*”, nos conta Ratão em entrevista (2014a). Por esse ponto ele também vai discordar de muitos colegas fotógrafos, que acham certo clicar em qualquer circunstância²⁰.



Figura 9

Com todos esses pontos em harmonia, pense nas fotos de Ratão. Para esta análise, foram escolhidos dois temas de seu trabalho no contexto da Maré: a relação de Ratão com o grafite e afeto/maternidade. A primeira imagem (fig. 9) ilustra um painel de grafite no muro em cores quentes com uma máquina fotográfica pintada no mural. No topo da imagem, um grafismo como efeito de umas bandeirinhas compridas penduradas. Dividindo o plano central da foto com a câmera pintada no muro, a silhueta de uma pessoa passando, provavelmente jovem, mas não é muito claro seu gênero. Por não ser possível ver o perfil do rosto, tem-se a impressão que a pessoa pode estar olhando para a câmera, mas não fica claro. Mas, também pode ser que o olhar esteja voltado para o grafite, em que também se vê uma máquina fotográfica. Muitos elementos se relacionam aqui: a pessoa em movimento (o sujeito retratado), a fotografia – tanto pelo grafite, quanto pelo fotógrafo que a clica, e a direção do olhar, mesmo que implícito, da pessoa em movimento e do fotógrafo. Ainda se acrescenta, a tudo isso, o fato que o muro grafitado é da entrada da casa de AF Rodrigues e Elisângela Leite, amigos de Ratão: o portão de alumínio está à direita. Ou seja, é um fotógrafo fotografando uma pessoa em movimento posicionada entre o ato de fotografar e a representação de grafite da câmera fotográfica, ao lado da entrada da casa de dois fotógrafos amigos do fotógrafo desta foto. Mais do que uma metalinguagem sobre fotografia, aqui se fala, inclusive, de que tipo de fotografia está se propondo: do espaço conhecido do fotógrafo, seu ambiente familiar, de amigos, de intimidade com o que se registra. É essa a motivação de se fotografar. Como Ratão tantas vezes discorreu em entrevistas, começar pelo seu próprio universo e observar esse espaço melhor, sob outros olhos, é importante. Registrar os detalhes por onde se passa com pressa, por onde se está rotineiramente em movimento e sem dar atenção ao que se entende como óbvio.

Mais uma vez, entre as fotos analisadas aqui, o recurso da silhueta é usado para o público se identificar com o elemento humano da foto, sem que haja uma identidade muito clara de quem é a pessoa.

Pode ser um transeunte, o fotógrafo, o espectador. Não importa, cabe aqui interpretações variadas para as diferentes situações. Por último, nota-se que a mão dessa silhueta, extensão do olhar do fotógrafo, parte do nosso corpo que interage com a câmera e como o olhar, está numa posição central na fotografia. Pode-se entender a mão como a responsável pelo clique, assim como a ideia do ato artesanal, do trabalho manual que pode significar fotografar. O automatismo não teria vez nesse tipo de fotografia com propósitos críticos e de reflexão, em que a proposta é trazer uma imagem diferente da que já é produzida em massa. Para alguns, pode parecer um paradoxo, pois apesar da fotografia nascer de um contexto econômico industrial e técnico, aqui, a afirmação é outra e vai na direção contrária. Justamente quando as máquinas fotográficas são mais populares e produzidas em grande quantidade, a fotografia é feita a mão, considerando o cuidado com o produto final e seu destino. Essa fotografia se aproxima da arte e possui uma visão autoral com compromisso conceitual e político.

Ratão não esconde a influência que o grafite desempenhou em seu trabalho. Principalmente o uso das cores²¹ e a valorização da cultura popular urbana, com a qual ele se identificava. Por décadas, o grafite foi o grande porta-voz das periferias nas artes visuais do Brasil, especialmente da cultura de rua. Essa convivência de Ratão com a prática do grafite, observada ao longo de anos, fez com que o fotógrafo incorporasse as cores em suas outras cenas e que buscasse uma cor mais contrastada em diferentes contextos. Pode ser nas fotos tiradas no Nordeste, nas cores vivas ao retratar o seu Joaquim, ou mesmo na estética colorida da sua documentação sobre a Folia de Reis.

No livro *Graffiti Brasil*, os autores observam que o grafite brasileiro, apesar de ter sofrido influências de fora, sempre buscou sua própria linguagem²². Outro fator para inovações foi a falta de recursos para comprar os produtos mais caros e conseqüentemente a improvisação de soluções. Com a mistura cultural que já havia aqui, estimulou-se ainda mais o desenvolvimento de técnicas, por parte dos artistas brasileiros, com o grafite. A composição, a técnica, o trabalho árduo do desenho, a mistura de cores, os tipos de tintas, a ordem das camadas, são preocupações dos artistas que Ratão acompanhou e documentou ao longo de dias inteiros de jornadas de grafite, certamente incorporando algumas dessas reflexões em seu trabalho²³. Da cena da foto à pós-produção no Photoshop, tudo obedece a lógica das camadas.

Outros elementos do grafite aparecem no trabalho de Ratão: os temas do cotidiano popular, o espírito político livre e de resistência, o clima de grupo, de estar entre amigos fazendo o seu trabalho²⁴. Foram muitas as saídas fotográficas em grupo. Desde o começo, pela Maré, como até mais recentemente, juntando-se a grupos de aula de fotografia de sua companheira de vida, Aline, reunindo amigos para viajar a Paraty, onde há anos documenta o Bloco da Lama, ou mesmo em sua única experiência de acompanhar uma ação policial da entrada da UPP, em Lins. Ratão gosta da troca no ato de fotografar. E essa porta para a casa de seus amigos, na foto do grafite, ilustra justamente isso. Ele não está sozinho.



Figura 10

A última imagem (fig. 10) analisada nesta pesquisa trata-se de uma foto em preto e branco, de uma mãe ajustando o vestido da filha. Extremamente minimalista no gestual ou nas cores, ao contrário da exuberância de outros trabalhos coloridos. É o centro da foto que é revelada, com a luz vindo de cima sobre a mãe e a filha e emoldurada pela sombra num profundo preto. Esta cena é extravagante no sentimento, no cuidado da mãe com a filha, na entrega da filha para a mãe, no seu sorriso ao olhar a mãe com admiração e a mão que a acaricia. É uma foto de amor, emoção que não tem zona de cidade, bairro ou classe social. Vê-se a parede de cimento ao fundo, mais informação não há sobre o lugar. Não importa, é o sentimento que a fotografia documenta, sem necessidade de GPS, nem de hora marcada. Mas nesse caso retrata a Maré. O lado da Maré que não é notícia dos jornais.

Além do afeto, o tema nesta foto é a maternidade. O fotógrafo nos confidencia: “*Essa questão da maternidade eu tenho uma relação muito grande, um carinho muito grande por essa temática.*” E em seguida emenda: “Acho que todos os trabalhos que a gente se propõe a fotografar, de alguma forma tem relação com a gente. Eu sou o filho caçula, eu sempre tive muito... uma relação muito grande com a minha mãe. Uma relação de afetividade, carinho e respeito. (...) Acho que isso transmite também nessa produção fotográfica.”

Além de ser um tema próximo a Ratão, é recorrente no grafite. Talvez pela característica do grafite de retratar a cultura popular urbana de espaços populares, onde a mãe é uma figura muito especial, quase sagrada²⁵. Na foto do Ratão, a luz, vindo de cima, contribui para a criação dessa atmosfera do divino como em pinturas clássicas. Dramatiza a cena e reforça a mãe como o porto seguro, de onde vem a segurança e a referência do lugar de cada um no mundo. É comum a representação de mães e mulheres no universo do grafite, tanto quanto de crianças²⁶. A criança simboliza a ingenuidade frente aos problemas sociais, faz menção ao amadurecimento precoce de tantos jovens nas periferias e favelas brasileiras. À criança ainda é atribuída a esperança de um futuro melhor. Um símbolo quase universal, tanto usada no grafite como na pintura. Mas, certamente, o grafite tem mais eco nos espaços populares.

A foto, tirada por Ratão, de sua vizinha, na escada na porta de casa, ao sair com a filha, repete todo o conceitual por trás de outras fotos de seu trabalho: da relação horizontal com o fotografado, da consciência de estarem sob o alvo de um fotógrafo e, nesse caso, da oportunidade de rapidamente sacar a câmera para flagrar o espontâneo. A vizinha não se assustou com esse movimento, porque já estava acostumada com o processo de documentação rotineira de Ratão. Não era uma surpresa e, por isso, o espontâneo pôde ser registrado. A foto foi feita em segundos, mas construída em muitos outros tempos e acordos mútuos entre o fotógrafo e as fotografadas: “Foi um momento mágico”, diz Ratão. Deve ser a tal, a intimidade do ambiente que lhe é familiar, da metodologia que Ripper tanto fala e estimula em seus alunos: documentem as pessoas e os lugares que vocês amam e queiram bem ao fotografar.

Conclusão

A imagem do asfalto sobre a favela, de reféns do tráfico de drogas e da violência, da pobreza e da falta de serviços, parece destoar da percepção de seus moradores como sendo um lugar para ser livre, para ser espontâneo, para se expressar do jeito que bem quiser. Um lugar poético. A discussão sobre a veracidade ou a extensão dessa liberdade não importa aqui, pois trata-se de percepção, auto-representação e mesmo uma discussão sobre memória. Qual é a imagem a ser preservada da favela? Parece que manter essa imagem presa a um quadro limitador e reducionista de violência não comporta os sentimentos de liberdade, tão latentes nas fotografias de todos os trabalhos aqui analisados. A importância de um trabalho de documentação como o realizado por esses fotógrafos é justamente questionar o formato pronto, em sua maioria alimentado por pessoas que não têm uma relação cotidiana com a favela, mas uma relação de medo.

Decerto que a favela é um mosaico de elementos, vivências e experiências. Não serão apenas as coisas boas que ficarão na memória desses espaços. Mas, faz-se necessário afirmar outros pontos de vista para que haja contrapontos. Para que se enriqueça a visão de cidade, pois, no final, é da memória da cidade que se está também falando. Da história do Rio de Janeiro, que é composta por muitas realidades, bairros, pessoas e culturas. É essa diversidade que faz do Rio uma cidade para se viver e se guardar. Como se deseja construir esta memória é uma pergunta que se faz presente. Da rotineira curadoria de informações que se quer ou não guardar. A escolha deve ser feita por todos. A fotografia não é apenas um documento que se deixa para o futuro, mas é também um instrumento de ação social no presente: ela recria a construção dessa história da cidade no tempo presente também, influenciando no desenvolver da compreensão que se tem da cidade e de seus moradores. A representação que é feita de nós mesmos tem reflexo em nossa autoestima e, portanto, nas atitudes tomadas a partir disso. Com moradores de favelas não é diferente. O reconhecimento de seu valor, por meio da fotografia, faz com que se tenha outro entendimento de sua posição na cidade e suas relações de poder.

Quando se fala de poesia, liberdade ou sonhos em Ipanema, não é percebida qualquer contradição, apesar de também existirem limitações com as quais os moradores do bairro possam conviver, tais como o estresse do trabalho, o medo da violência, o trânsito ou outras frustrações comuns na sociedade carioca atual. Mas, estranha-se que esses sentimentos possam vir tão fortes e tão bonitos em fotos tiradas na Zona Norte da cidade, na favela, na Maré que é circundada pela poluída Baía de Guanabara. Não são apenas os espaços da cidade que são diferentes, mas a maneira como são vistos. Projeta-se tantas preconceções sobre esses espaços, que todos se julgam capazes de definir os sonhos e a poesia pelos outros, moradores de favelas e outros espaços populares, criando um antagonismo de representação: a Zona Sul versus a Zona Norte, o morro versus o asfalto. Mas a lua, o satélite universal para nós, terráqueos, é a mesma. E não há nada como a lua cheia e a capacidade de se enxergar a beleza em pequenas coisas no dia a dia, no entorno. Nesta ideia se encontra uma beleza inegável da Maré, de seus moradores e de seus fotógrafos engajados.

Referências Bibliográficas

- ABREU, Mauricio de Almeida. *Evolução Urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Iplanri; Jorge Zahar Editor, 1987.
- BARBOSA, Jorge. A Favela na cena da cultura urbana do Rio de Janeiro. *Espaço e Cultura*, UERJ, Rio de Janeiro, n. 36, p. 217-234, jul - dez 2014.
- BARTHES, Roland. *Camera Lucida*. London: Vintage, 2000.
- BERGER, John. *Ways of seeing*. London: BBC & Penguin Books, 1972.
- BURGOS, Marcelo Baumann. Favela e luta pela cidade: esboço de um argumento. In: Silva, Jailson Souza et.al. *O que é a favela, afinal?* Rio de Janeiro: Observatório das Favelas, 2009, p.52-53.
- CARMINATTI, Thiago. *Imagens da Favela, Imagens pela Favela: representações de si e do outro nas imagens do povo*. Dissertação (Mestrado Filosofia e Ciências Sociais) da Universidade Federal do Rio de Janeiro-UFRJ, Rio de Janeiro, 2008.
- CARTIER-BRESSON, Henri. *Images a la Sauvette*. Göttingen: Steidl, 2014.
- CLARKE, Graham. *The Photograph*. Oxford: Oxford University Press, 1997.
- DINIZ, Ração. Entrevistado por Erika Tambke. Rio de Janeiro, 18 jun. 2014a.
- _____. *Em Foto*. Mórula, Rio de Janeiro, 4 mar. 2014b.
- ELIAS, Érico. De Personagem a Protagonista, *Fotografe Melhor*, (São Paulo) p.86-92, set. 2013.
- GAMA, Fabiane. A auto-representação fotográfica em favelas. *Revista Antropológicas*, ano 13, vol. 20, p. 199-217, 2009.
- GOLDIN, Nan. *The Ballad of Sexual Dependency*. New York: Aperture, 2005.
- GUIA DE RUAS MARÉ 2012. Redes de Desenvolvimento da Maré, Rio de Janeiro: Redes, 2012.
- GURAN, Milton. Fotografia e transformação social, *Anais do 1º Encontro sobre Inclusão Visual*, p.8, jun. 2004.
- HALL, Stuart. The Question of Identity In: HALL, Stuart; MC GREW, Tony; HELD, David (org.) *Modernity and its futures: Understanding Modern Societies, Book IV* Cambridge: Polity Press, 2003, p.596- 623.
- _____. The Spectacle of the Other. In: HALL, Stuart (ed). *Representation – Cultural representations and signifying practices*. London: The Open University Press, 1997, p. 223- 290.
- IMAGENS DO POVO. *Imagens do Povo*. Rio de Janeiro: Editora Nau, 2012.
- IMAGENS DO POVO. *Nós.*, Rio de Janeiro Observatório de Favelas, 2014.

- KOSSOY, Boris. Photography in Latin America: the European Experience and the Exotic Experience. In: WATRISS, Wendy; ZAMORA, Louis (orgs), *Image and Memory Photography from Latin America, 1866-1994*. Houston: University of Texas Press/Fotofest, 1998, pp. 18-54.
- _____. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.
- _____. *Um Olhar sobre o Brasil. A Fotografia na construção da imagem da nação. 1833-2003*. São Paulo: Ed. Objetiva, 2012.
- LEITÃO, Gerônimo. Reconhecendo a diversidade das favelas cariocas. In: Silva, Jailson Souza. *O que é a favela, afinal?* Observatório de Favelas, Rio de Janeiro, 2009, p. 36-45.
- LEITE, Elisângela. Entrevistada por Erika Tambke. Rio de Janeiro, 18 jun. 2014.
- LISSOVSKY, Mauricio; Jaguaribe, Beatriz. A invenção do Olhar Moderno na Era Vargas. Rio de Janeiro, *Revista Eco-Pós (S.I)*, v.9, n.2, pp.88-109, ago. -dez. 2006.
- MAUAD, Ana Maria. Imagem e auto-imagem do Segundo Reinado. In ALENCASTRO, Luiz Felipe de (org.). *História da vida privada no Brasil. Império: a corte e a modernidade nacional*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p.181-231.
- MANCO, Tristan; ART. Lost; NEELON, Caleb. *Graffiti Brasil*. London: Thames & Hudson, 2005.
- RIPPER, João Roberto. Discurso de Abertura do *workshop* no 2º Encontro sobre Inclusão Visual sobre experiências com fotógrafos populares e a fotografia compartilhada. *Anais do 2º Encontro sobre Inclusão Visual do Rio de Janeiro*, jun. 2005.
- RITCHIN, Fred. *Bending the Frame – Photojournalism, Documentary, and the Citizen*. New York: Aperture, 2013.
- RODRIGUEZ, Andrea. Olhares sobre a favela: intervenção junto à Escola de Fotógrafos Populares da Maré. In: *Revista Psicologia: Teoria e Prática*. vol 15, n.3, p.107-107. São Paulo, set-dez. 2013.
- RODRIGUES, AF. Entrevista cedida a Erika Tambke. Arquivo pessoal. Rio de Janeiro, 18 jun. 2014.
- ROUILLÉ, André. *A Fotografia – entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Senac, 2009.
- SILVA, Jailson Souza. *O que é a favela, afinal?* Rio de Janeiro: Observatório de Favelas, 2009.
- SONTAG, Susan. *On Photography*. London: Penguin books, 1977.
- SUSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- TAMBKE, Erika. Mulheres Brasil 40º: os estereótipos das mulheres brasileiras em Londres. In: *Espaço & Cultura*, n.34, p.123-150, jul. - dez. 2013 2013.

VERI-VG. Entrevistado por Erika Tambke. Rio de Janeiro, 18 jun. 2014.

Site visitados

ACADEMIA. *A Invenção do Olhar Moderno na Era Vargas*. [https://www.academia.edu/3479567/A_Inven%C3%A7%C3%A3o do Olhar Moderno na Era Vargas](https://www.academia.edu/3479567/A_Inven%C3%A7%C3%A3o_do_Olhar_Moderno_na_Era_Vargas). Acesso em 22 ago. 2015.

COLEÇÃO ESTUDOS CARIOCAS. *Favelas na cidade do Rio de Janeiro: o quadro populacional com base no Censo 2010*. http://portalgeo.rio.rj.gov.br/estudoscariocas/download%5C3190_FavelasnacidadedoRiodeJaneiro_Censo_2010.PDF. Acesso em 6 mai. 2016.

FUNDAÇÃO BANCO DO BRASIL. *Censo Maré, Cartografia Demografia e Atividades Econômicas*. <http://www.fbb.org.br/tecnologiasocial/banco-de-tecnologias-sociais/pesquisar-tecnologias/detalhar-tecnologia-356.htm>. Acesso em 12 mai. 2016.

IBGE. <http://www.ibge.gov.br/home/>. Acesso em 07 jul. 2015.

IMAGENS DO POVO. www.imagensdopovo.org.br. Acesso em 20 set. 2015.

OBSERVATÓRIO DE FAVELAS. <http://of.org.br/nossa-historia/>. Acesso em 03 jul. 2015.

O GLOBO. *Exposição traz imagens inéditas de favelas do Rio de Janeiro*. <http://oglobo.globo.com/rio/exposicao-traz-imagens-ineditas-de-favelas-do-rio-na-decada-de-1960-17477779>. Acesso em 25 set. 2015.

MÍDIA NINJA. <https://www.facebook.com/midiaNINJA/>. Acesso em 30 jul. 2015.

REDES DA MARÉ. *Censo Maré*. <http://redesdamare.org.br/blog/projetos/projetos-desenvolvimento-territorial/censo-mare-2/>. Acesso em 12 mai. 2016.

RIO ON WATCH. *A História das Urbanizações nas Favelas Parte I: 1897-1988*. <http://rioonwatch.org.br/?p=4676>. Acesso em 4 mai. 2016.

VIVA FAVELA. *Parada gay na Maré reúne mais de 5 mil*. <http://vivafavela.com.br/403-parada-gay-na-mare-reune-mais-de-5-mil/>. Acesso em 15 out. 2015.

Notas

1. Sobre o entendimento de centralidade e a distribuição espacial na cidade do Rio de Janeiro, Mauricio Abreu (1987), detalha as diferentes fases da cidade e seu entendimento de centralidade a partir do século XIX. Nesse século, iniciou-se o processo que se intensificaria no século XX, de um direcionamento de classes mais abastadas para a Zona Sul, impulsionado pelos bondes, e das classes mais populares em direção aos subúrbios, muito favorecido pela implementação de um sistema ferroviário.

2. A favela da Maré, desde 1994 reconhecida como bairro, situa-se na Zona Norte da cidade do Rio de Janeiro, entre as vias expressas Linha Vermelha e Avenida Brasil, próximo a Bonsucesso e da Ilha do Fundão. Segundo o Censo Maré de 2012, estima-se que na Maré tenha aproximadamente 140.359 moradores, nas 16 comunidades existentes (de acordo com o Guia de Ruas Maré 2012). Fundada em 1940, a comunidade Morro do Timbau foi a primeira ocupação na área, em uma parte mais elevada, seguida pela Baixa do Sapateiro, com casas sobre palafitas, sujeitas às marés e por isso surgiu o nome pelo qual a área ficou popularmente conhecida: Maré.

3. Erika Tambke, apesar de também ser fotógrafa, como coordenadora não se envolveu diretamente na documentação da Maré. Durante três anos, seu olhar esteve voltado para os testemunhos dos integrantes da Agência do Imagens do Povo. Seu trabalho foi de orientar, acompanhar, agenciar e intermediar a atividade dos fotógrafos e fotógrafas para o mundo.
4. Ração Diniz cursou a primeira turma da Escola de Fotógrafos Populares, em 2004, e participou como fotógrafo da Agência Imagens do Povo até janeiro de 2015.
5. Mary Warner Marien (2006) discorre sobre a relação da fotografia e a etnografia na segunda metade do século XIX no mundo em seu livro “Photography: A Cultural History”. (p.151-156)
6. Vale destacar que essa documentação da favela pelo “outro” não é necessariamente pejorativa e essa relação varia de acordo com diferentes abordagens. Burgos (2009, p.68) atenta para o fato que a categoria favela ganha novos significados nesta mesma época, e que os moradores vão assumir a favela como “*instrumento de luta e afirmação identitária*.” A retratação da favela vai atender a diferentes percepções, entre aqueles que se interessavam por ela ou a rejeitavam. A questão, entretanto, é o fato que o olhar do fotógrafo é sempre exterior, feito por terceiros e não os próprios moradores, que vivenciam esse espaço.
7. Destaca-se o trabalho de Walter Firmo (nascido em 1937), ele mesmo tendo crescido no subúrbio carioca, e que fez uma documentação conhecida sobre o subúrbio e a cultura popular carioca e brasileira.
8. João Roberto Ripper, o idealizador do projeto Imagens do Povo, foi ele mesmo um ativo participante e sócio-fundador da F4, agência de fotógrafos criada no final da década de 1970, primeiramente em SP e depois no Rio. Ao conceber esse projeto na Maré, ele da continuidade à experiência da agência que ele mesmo trabalhou, trazendo para o Imagens do Povo várias das práticas correntes no movimento das agências na década de 1980: a documentação social sobre o Brasil, a defesa do direito autoral do fotógrafo, o trabalho em equipe e a garantia de autonomia de trabalho para cada fotógrafo. Assim como Ripper, outros fotógrafos que viveram essa efervescência das agências de fotografia apadrinharam o Imagens do Povo, dando aulas gratuitamente, se envolvendo com os alunos e o programa. Da agência F4, Rogério Reis e Miguel Chikaoka são dois nomes que colaboraram com o programa.
9. É fundamental registrar que o que se está falando aqui do contexto do Rio de Janeiro, mas em termos de Brasil, o papel de Miguel Chikaoka na educação e divulgação da fotografia é precursor, desde a década de 1980 e ainda ativo nos dias de hoje, no Pará. Participante ativo dos Encontros de Inclusão Visual desde suas primeiras edições, como confirmam os Anais dos eventos (*vide bibliografia*).
10. Destacam-se na formação da proposta: Dante Gastaldoni, o coordenador acadêmico do Imagens do Povo é repórter fotográfico e professor de fotografia da UFRJ e da UFF; Ricardo Funari, co-fundador do projeto, ex-coordenador e responsável pela implementação do banco de imagens do Imagens do Povo; Kita Pedroza, coordenadora do Imagens do Povo de 2006-2010, Joana Mazza, coordenadora do Imagens do Povo de 2010-2013, Milton Guran, fotógrafo e antropólogo, criador do festival de fotografia FotoRio, Guran foi coordenador do curso oferecido no Imagens do Povo: Capacitação: Fotografia, arte e mercado, Márcia Mello, co-coordenadora do curso com o Guran, Mello é conhecida pelo seu trabalho de galerista e curadoria.
11. Rouillé (2005:183) chama esse processo de “reportagem dialógica”, em que o fotógrafo está “atento às pessoas, preocupado em nunca lhe trair a confiança e preocupado em colocá-las no centro do processo”. Rouillé cita os fotógrafos Marc Pataut, Nick Waplinton e Olivier Pasquier como adeptos dessa prática.
12. Entre 1960-1965, a política pública no estado da Guanabara, sob o governo de Carlos Lacerda, priorizou a remoção de favelas, deslocando 42 mil pessoas. A Favela do Esqueleto foi removida e no mesmo lugar foi cons-

truída a UERJ – Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Em 1966, Negrão de Lima assume como governador e intensifica o processo de remoção. Entre 1968 e 1975, 100.000 pessoas são removidas de suas casas e comunidades. A Favela Praia do Pinto, que oferecia resistência à ideia de remoção, sofreu um incêndio em 1969, forçando a saída dos moradores. A causa do incêndio até hoje é desconhecida. (website Rioonwatch, 2013).

13. Sobre as transformações das favelas, desde o início do século XX ao começo do século XXI, recomenda-se o artigo de Gerônimo Leitão, “Reconhecendo a diversidade das favelas cariocas” In: Silva, Jailson Souza (et.al). *O que é a favela, afinal?* Observatório de Favelas, Rio de Janeiro, 2009.

14. INEA – Instituto Estadual do Ambiente, órgão responsável pela avaliação da qualidade da água das praias cariocas.

15. Gaymado: evento para trazer atenção à causa Gay em comunidades da Maré.

16. Curiosamente, entretanto, o Piscinão, o espaço da praia que é tão frequentemente associado como um espaço em que a sexualidade se aflora, Veri sequer pincela o tema em sua documentação de anos.

17. Henri Cartier-Bresson é um fotógrafo do século XX, conhecido por sua fotografia de rua e deste cotidiano. Bresson defendia a importância do “momento decisivo” para o fotógrafo, aquele momento em que todos os elementos estão em equilíbrio. Seu ensaio “The Decisive Moment”, no qual ele expôs essa ideia e publicou em 1952 em seu livro “Images a la sauvette”, ainda é uma referência para fotógrafos e pesquisadores da fotografia. O livro foi reeditado em 2014.

18. Elias, Érico. “De Personagem a Protagonista”, *Fotografe Melhor*, Setembro, 2013. p.86-92.

19. Episódio que já testemunhei como coordenadora da Agência do Imagens do Povo, Ratão negando sem hesitar um bom cachê pela cessão da sua imagem.

20. Esse ponto remete ao que Ritchin (2013:22-24) discute sobre as diferentes atitudes de fotógrafos frente a seus temas: eles se dividem entre a opinião que o fotógrafo deve interagir ou interceder em uma situação ou aqueles que acreditam que sua função é exclusivamente documentar, numa atitude um tanto *voyeur*. Casos extremos acontecem e servem para uma reflexão, como o fotógrafo sul-africano Kevin Carter, famoso por ganhar o prêmio Pulitzer em 1994 por uma foto de uma criança sendo comida por um urubu. O fotógrafo se suicidou no mesmo ano da foto e de seu prêmio. O fotógrafo nova-iorquino Radhika Chalasani (*apud* Ritchin 2013:23) defende que sua posição é de “fazer o possível para viver nos parâmetros da minha consciência. Se eu sentir que é indicado eu tentar alguma coisa, eu o farei.”

21. Em seu livro *Em Foto* (2014b), Ratão Diniz fala da influência do grafite no seu trabalho e uso das cores. Pág.74.

22. Manco & art & Neelon. *Graffiti Brasil*. Thames & Hudson, London, 2010.

23. O grafite também deixou Ratão Diniz mais alerta para registrar e dialogar com o grafite e a fotografia em outros trabalhos posteriores. É fácil identificar um rastro de grafite em seus enquadramentos. E, ao documentar as remoções no Morro da Providência, soube conversar com o trabalho do artista português Vhils, que talhou retratos de moradores nas paredes e muros de casas no Morro da Providência, em 2012.

24. Em seu livro, Ratão enfatiza que “O pessoal vai pintar para se encontrar. O graffiti é só um pretexto para se reunir. Isso é um pouco o que eu faço também. Eu fotografo justamente como uma desculpa para estar com as pessoas.” p.69

25. Conforme dados do IBGE de 2014, entre 2000 e 2010 houve um aumento representativo das mulheres enquanto chefes de domicílio no Brasil. Índice que aumenta drasticamente quando se trata de famílias sem um dos cônjuges e com filhos: 87% têm chefes-de-família mulheres.

26. Em São Mateus/SP, o Grupo Opni Brasil se destaca por seu trabalho muito focado nessas duas representações, de mães e crianças. Segundo eles, é a representação do que os colaboradores veem em volta, quando tantos pais vão embora, se ausentam. A mãe está lá, firme, é quem assume a família.



Foto de Patricia Moreno

Narrativas Visuais

Fotografia, Memória e Cidade: reflexões a partir do Elevado da Perimetral

Américo Venceslau Freire Júnior e Bruno Leonardo Gomes Morais

Introdução:

Na esteira dos grandes eventos que passaram ou ainda vão passar pela cidade do Rio de Janeiro, está acontecendo uma ampla reestruturação de diversas áreas da cidade que, para muitos, remonta a reforma urbana de Pereira Passos. Tal como o antigo prefeito, o atual, vem botando abaixo uma série de edificações com a justificativa de melhorar a circulação pela cidade e de modernizar regiões que até então não gozavam de muita atenção do poder público.

A região carioca com maior número de obras pelo projeto da prefeitura é a zona portuária. De todas as medidas tomadas para a reurbanização dessa área, a que gerou mais polêmica foi a derrubada do Elevado da Perimetral. A mudança na paisagem e sua relação com o espaço da cidade é tão grande que a demolição da via pode ser vista como uma espécie de símbolo da reforma em andamento.

A opção de demolir o elevado, como estratégia de tornar a região do porto mais atraente e, portanto, propícia a investimentos financeiros, provocou um intenso debate na cidade e dividiu opiniões. Todavia, a discussão ficou restrita aos aspectos objetivos, fossem eles positivos ou negativos, onde, somente a funcionalidade do trajeto ou da proposta alternativa estava sendo considerada.

É interessante observar que essa objetividade está presente em grande parte das representações fotográficas, produto de documentações sobre a Perimetral, e sobre as questões que gravitaram em torno de sua demolição. Não desconsideramos a importância das soluções objetivas para os problemas urbanos. No entanto, acreditamos que as cidades também são o fruto das construções subjetivas de seus habitantes com o espaço circundante no tempo cotidiano. Nesse sentido, optamos por entrar no debate desenvolvendo uma abordagem fotográfica da Perimetral destacando as relações estético-sensoriais com a cidade no percorrer daquele trecho.

Acreditamos que as representações fotográficas tem uma importância ímpar na construção de um imaginário estético da cidade como patrimônio cultural. Se nossa relação com urbe é produtora de afetos, também o é a nossa relação com as imagens produzidas na cidade. São relações que se realimentam, ora reforçando, ora questionando o imaginário de cidade que construímos.

Tendo isso em vista, não temos dúvida da importância de produzir e divulgar um amplo leque de modos de viver, de vestir, de ser, de construir, de se relacionar, de festejar, etc., contribuindo para que possamos estar mais sensíveis à diversidade e ao experimentá-la de outras maneiras aumentar nossa capacidade de circular por diferentes espaços.

Porém, neste texto, nos interessa pensar na forma fotográfica, na estética que surge da maneira como o fotógrafo se relaciona com a cidade e em como essa estética pode contribuir para encorajar e estimular outros olhares. Optamos por adentrar essa questão a partir da nossa experiência de fazer projetos fotográficos autorais coletivamente, e, então, apresentar o nosso processo de construção do ensaio Perimetral, desde o surgimento da ideia até o produto final.

Nossa estratégia de trabalho é orientada por dois pressupostos: o primeiro, de ordem ético-existencial – fotografamos para conhecermos melhor a nós mesmos e ao outro. Há uma micropolítica dentro do coletivo Pandilla. Somos todos muito diferentes e, por isso, temos sempre que encontrar a melhor forma de lidar com as diversas estéticas de pensamento nos momentos que estamos desenvolvendo um trabalho. Aprendemos a nos posicionar com firmeza necessária para defender nossas ideias, mas sempre respeitando a alteridade e procurando aproveitar o que existe de melhor na ideia em si,

pois o mais importante é o projeto a ser produzido. Isso implica uma espécie de contenção de ego. Em trabalhos, onde, cada integrante vai a campo com sua própria câmera, na edição final, o que importa, é a organização de um material significativo.

O segundo pressuposto é de ordem ontológica – entendemos toda fotografia como uma ficção. Nesse sentido, desde o surgimento do coletivo, nosso trabalho tem sido pesquisar, na experimentação, formas fotográficas de ressignificar e reinventar o real para que dialogue com a sociedade em que vivemos. Portanto, nossos projetos se configuram como a tradução da nossa memória fotográfica de modo organizado.

Essa escolha de nos libertar da fidelidade da realidade com a fotografia também está relacionada com nossa pretensão com o público que assiste à nossa obra. Ao assumirmos a invenção como critério que orienta nossa produção, procuramos conceber trabalhos que permitam, também ao espectador, imaginar e inventar. Nessa perspectiva, nos esforçamos para produzir imagens que possam gerar um sentimento de identificação não por aquilo que mostram, mas por aquilo, que por não ser mostrado, precisa ser imaginado pelo espectador. Acreditamos que ao assumir uma postura ativa diante da obra que contempla, o observador, aos poucos, passa a se reconhecer como criador. E isso é fundamental!

No primeiro trabalho que desenvolvemos coletivamente, fomos à região serrana fotografar os impactos das chuvas no ano de 2011. Diante da cobertura midiática, com imagens dramáticas, apelativas e pouco propensas a estabelecer um debate com o interlocutor, subimos a serra motivados a fazer algo distinto do que víamos nos jornais. Em *Ausência*, nome do projeto, as imagens não foram produzidas a partir da preocupação em informar a magnitude daquela catástrofe. O que há é um profundo silêncio, reflexo do impacto que sentimos ao entrar no epicentro do evento, onde a dor e as perdas humanas estão presentes no lado oculto das imagens, no seu extracampo. Não são imagens apelativas. São imagens que, justamente por não pretenderem abarcar a totalidade do acontecido, atraem o espectador para concluir e refletir sobre tudo aquilo que ele vê e sente.

O ensaio fotográfico Perimetral e o relato da nossa experiência na sua produção mostram evidenciam tipo de cidade que queremos construir. Mais que isso. Queremos salientar a importância da assunção das singularidades na produção de representações fotográficas sobre as cidades, para que daí surjam estéticas únicas, originais, que contribuam para a construção e valorização de uma memória plural.

Perimetral: a fotografia de um percurso afetivo



Imagem da série Perimetral

Na linha de nossos projetos anteriores, decidimos realizar a série Perimetral como reação ao desconforto que sentimos diante da abordagem midiática (não apenas dos meios de comunicação hegemônicos, mas também das mídias alternativas) relacionada à demolição do Elevado da Perimetral.

Não nos interessava entrar na dicotomia que existia naquele momento e produzir um trabalho que refletisse uma posição favorável ou contrária à demolição. Elaborar um ensaio para corroborar uma opinião formada anteriormente seria nos distanciar do objeto e tratá-lo de forma impessoal e estereotipada.

Mais do que isso, seria perder a oportunidade de desenvolver, do ponto de vista estético, um conjunto de imagens que convidasse o leitor a refletir sobre a sua relação com a cidade. Relação essa que se dá a partir da imaginação e da afetividade. Idealizar imagens do território é traçar novas possibilidades de relação comunitária, construir outras formas de fazer política, estabelecer novos marcos memoriais, respeitando as singularidades e as complexidades de cada região.

Nesse sentido, pensamos que o melhor caminho para interrogar o observador seria a partir da nossa relação afetiva com o Elevado da Perimetral. Nos perguntamos qual a imagem-lembrança que a experiência de percorrer aquele trecho, de pouco mais de cinco quilômetros, fazia surgir em nossas subjetividades. Nessa investigação, descobrimos que transitar por aquela via mostrava uma visão única da região do centro e que os limites das janelas dos veículos forjavam uma espécie de enquadramento fotográfico.



Imagem da série Perimetral

Ao explorar essas imagens nos deparamos com uma dimensão coletiva que, a nosso ver, não se restringia apenas aos integrantes do coletivo. Além disso, ao realizar esse projeto, fomos movidos pela questão da acessibilidade ao trabalho. Milhares de pessoas trafegavam pelo elevado todos os dias, ao desenvolver uma imagem simples, queríamos também chegar ao público não especializado e pouco habituado aos espaços voltados à arte.

Antes de ir a campo para fotografar, foi definido que a unidade de enquadramento seria alcançada com uso de lentes de mesma distância focal e a mureta de proteção seria a linha delimitadora da parte inferior do quadro. Dentro desses critérios estabelecidos, cada um de nós percorreu o trecho, a pé, produzindo imagens que estavam mais próximas de nossa memória afetiva. A objetividade do enquadramento é o elemento que traz a característica funcional do trajeto. Independentemente da preocupação com a construção subjetiva que fazemos com aquilo que nos relacionamos, não podemos ignorar a utilidade que as coisas têm em nossas vidas. Nesse sentido, também consideramos o pragmatismo um valor importante para a convivência no cotidiano.

A composição em trípticos não só visou contemplar nossa tríplice perspectiva (éramos três integrantes no coletivo), mas também procurou, com uma aparência de tira, estabelecer uma semelhança estética com o formato do trajeto. Todavia, nossa intenção não foi reproduzir, linearmente, a vista que tínhamos ao percorrer esse caminho. Não tínhamos como pretensão, criar uma ilusão ótica a partir de um encaixe perfeito entre as imagens. Não nos impusemos um compromisso inalcançável de reeditar com fotografias aquele lugar exatamente como era.

Qualquer um que tenha percorrido esse trajeto da Perimetral e que se demore minimamente diante de um dos trípticos irá perceber que a paisagem construída é absolutamente distinta daquela que foi fotografada. Não há coincidência entre a imagem apresentada e o real, a despeito de terem sido produzidas na Perimetral.



Imagem da série Perimetral

O que há é uma composição imaginária, aleatória, singular e, portanto, subjetiva. Bergson (1999) caracteriza a memória como o aspecto mais profundo da subjetividade. De acordo com o filósofo, quando evocamos algo que vivemos, presentificamos o passado de uma forma criadora. Há sempre uma invenção ao rememorar, visto que, injetamos no passado nossos desejos e afetos do presente em que nos encontramos.

Portanto, o arranjo que fizemos em trípticos visou rearticular os espaços fotografados a partir da mesma aleatoriedade com que as lembranças são evocadas. Dessa forma, foram criadas novas paisagens de caráter afetivo que, tal como são compostas, nunca puderam ser contempladas durante aquele percurso.

Além disso, buscamos, com essa carga imaginária, desconstruir o caráter de “autenticidade” que envolve a fotografia e também provocar no espectador uma postura de questionamento em relação à construção fotográfica, ou seja, uma atitude subversiva diante de qualquer informação visual que lhe chegue às retinas.

A partir desse desafio, criado entre a fotografia deformadora do real e aquela que a mira com desconfiança, acreditamos estar potencializando não somente atitudes pessoais, como também, toda uma gama de relações coletivas no território da urbe. No ponto da mirada contemplativa muda-se a relação com a cidade e, por tornar-se mais potente o desejo criativo, muda-se também as formas de criar imagens sobre esse lugar.



Imagem da série Perimetral

A questão imaginária também vale para a escolha que fizemos ao optar pelo P&B. Se o fotojornalismo valeu-se bastante deste recurso para imprimir uma carga realística às suas imagens, nós, paradoxalmente, pensamos em utilizá-lo para distanciar o observador das referências concretas que permeiam o ensaio e submergi-lo em uma atmosfera memorial, bastante influenciada pela representação cinematográfica onde a maior parte das lembranças são monocromáticas.

Com o material finalizado em mãos, passamos a discutir quais seriam as melhores formas de apresentá-lo. Os trípticos funcionavam bem para uma exposição em parede, mas ainda não atendiam a dois aspectos que nos pareciam pontos fortes do conceito que estávamos desenvolvendo.

O primeiro, de grande relevância para nós, era que esse material pudesse ser visto por pessoas que normalmente não iriam a um museu ou a uma sala de exposição. Concretizar a noção de espaço

como aparato cognitivo é de extrema importância, e para tal o mais coerente seria que parte desta obra estivesse disponível em locais simbólicos pela circulação de trabalhadores e também por estarem sofrendo reestruturações físicas para a ocorrência dos megaeventos na região. Sendo assim, ampliamos 21 fotos, em formato lambe-lambe, e colamos 7 composições - formadas por trípticos - no tamanho de 1m x 4,5m - nos bairros da Leopoldina, São Cristóvão, Maré, Maracanã, Centro e Madureira.

A ideia foi fazer uma pequena alteração na paisagem urbana ao ocupar locais que são, normalmente, utilizados para outras finalidades, para propor uma outra experiência estética. Nosso interesse era que as imagens se integrassem ao espaço sem provocar ruptura visual com o entorno. Ainda que descontextualizadas e mescladas a propagandas, grafites e outras intervenções, as composições contribuíram, mesmo que de forma efêmera, para provocar um curto-circuito no imaginário daquilo que normalmente se pensa que vai ser visto nesses espaços.



Tríptico da série Perimetral colado em lambe-lambe próximo a região portuária do Rio de Janeiro.

O segundo ponto está relacionado ao percurso do elevador, sua condição de passagem, sem pontos de parada, longilíneo. Tal característica nos estimulou a dar movimento a estas imagens na forma de uma **projeção** onde alternamos a combinação dos trípticos em ritmo bastante similar a um engarrafamento no elevador, momento mais plausível de se perceber os contrastes presentes no trajeto da Perimetral.

Conclusão:

É inevitável pensar em nossa história, individual e coletiva, como cidadãos quando nos debruçamos sobre o que nos motiva a estabelecer uma relação de tomada do espaço público como lugar fundamental da nossa formação. Crescemos em ambiente de periferia não apenas geográfica, mas também simbólica. A periferia simbólica se constitui numa forma de dominação e diferenciação muito mais sofisticada que a geográfica, visto que, os códigos de enunciação e leitura dos discursos são extremamente necessários para que se possa circular pelos diversos espaços da cidade com a capacidade de gozar e estabelecer trocas nas diferentes linguagens “faladas” nesses lugares.

Nesse sentido, nossa experiência tem sido de, aos poucos, ampliar nosso arcabouço simbólico e estabelecer métodos de travessia nos diversos territórios alegóricos que conformam a cidade. A foto-

grafia apresenta-se como um meio extremamente potente não apenas de construir representações da cidade que imaginamos, mas também de aprofundar nossas relações afetivas com o espaço urbano.

Na busca por costurar ambientes que muitos enxergam como cidades diferentes, noção eternizada por Zuenir Ventura no seu livro *Cidade Partida* (1994), procuramos não hierarquizar estéticas de existência conforme onde se vive ou a classe social a qual pertence. Pelo contrário, acreditamos na valorização da complexidade das variadas formas de produzir cultura em nossa cidade, afirmando a riqueza dessa diversidade na construção de nossa memória.

Desse ponto de vista, qualquer espaço da cidade se torna um aparato cognitivo, um lugar de experiência, de exposição de si, de abertura para o novo, da produção e valorização de novos afetos. Essa resposta afetiva ocorre não apenas em um saber transitar pelos diversos espaços a partir do conhecimento de seus códigos, mas também proporciona encontrar similaridades entre os diversos territórios que compõem o espaço urbano.

Nessa perspectiva, para nós, a cidade é uma profusão de experiências afetivas, modos de saber compartilhados, que se desdobram em inúmeras possibilidades de ressignificação, no caso, imagens fotográficas. Ao mirarmos distintos territórios com o sentimento de pertencimento a uma mesma coletividade, nos permitimos criar representações que são imaginadas a partir, não só de nossas memórias, mas principalmente daquilo que desejamos ver realizado na concretude de nosso cotidiano.

Essas imagens imaginadas, que se concretizam fotograficamente, constroem outras realidades a partir da ficcionalização das experiências que temos no cotidiano da cidade. Longe de procurar dar conta da totalidade dos acontecimentos, cremos na fotografia como uma potente forma de transformação pessoal, tanto para quem a produz quanto para quem a contempla.

Finalmente, buscamos na fotografia um meio que transforma menos por aquilo que prova e mais pela dúvida que provoca em seu observador. No ato de compartilhar imagens da Perimetral, como escolhemos fazer, a pretensão foi provocar a mudança de uma narrativa histórica singular, onde poucos narram para muitos, a uma narrativa histórica plural, onde, cientes de que a realidade pode ser moldável pelo desejo, cada vez mais pessoas sintam-se motivadas a contar suas próprias versões da cidade.

Referências Bibliográficas:

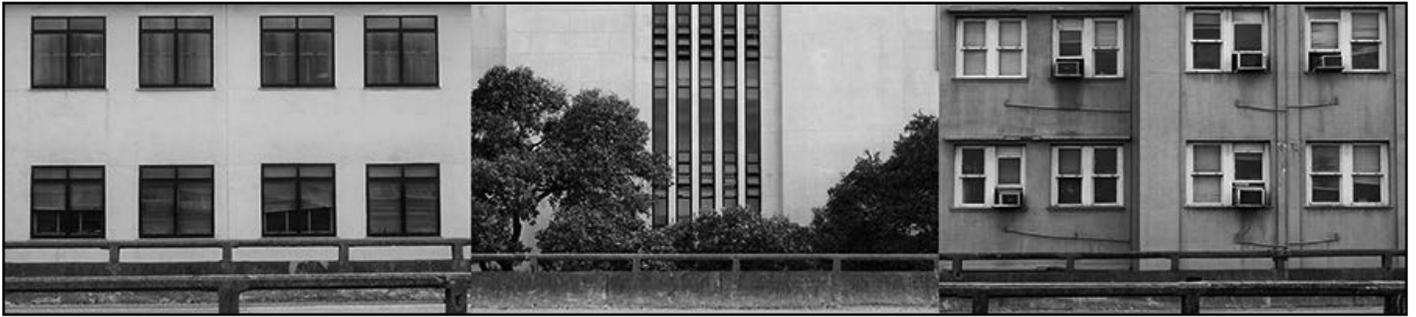
BERGSON, Henry. *Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a Experiência e o Saber da Experiência. *Revista Brasileira de Educação*. (São Paulo). n. 19, p. 20-28, jan. – abr. 2002.

FONTCUBERTA, Joan. *La Cámara de Pandora: la fotografi@ después de la fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gil, 2015.

LÉVY, Pierre. A Inteligência Coletiva. Coleção Folha - Grandes Nomes do Pensamento, v.16. *Folha de São Paulo*, (São Paulo). 30 ago. 2015.

VENTURA, Zuenir. *Cidade Partida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.





Caminhos e descaminhos do Valongo

Milton Guran

Fotografias – João Maurício Bragança

Cais do Valongo é o mais significativo lugar de memória do tráfico atlântico de africanos situado fora da África. Estima-se que por ali passaram cerca de um milhão de homens, mulheres e crianças. Em 1843, quando foi aterrado para receber a Imperatriz Thereza Cristina, saiu da vista mas não da memória das gentes, sobretudo de quem habita seu entorno. Desvelado em 2011 pela equipe da Prof.^a Tania de Andrade Lima, da UFRJ, no contexto das obras de revitalização da região do Porto, o Sítio Arqueológico Cais do Valongo integra o Circuito Histórico e Arqueológico de Celebração da Herança Africana, que compreende também o Instituto dos Pretos Novos, a Pedra do Sal, o Jardim Suspenso, o Largo do Depósito e o Centro de Referência da Cultura Afro-Brasileira do Centro Cultural Municipal José Bonifácio.

Considerado um espaço histórico de memória sensível – como Auschwitz e Robben Island, por exemplo – o Sítio Arqueológico Cais do Valongo teve sua candidatura a Patrimônio Mundial apresentada à UNESCO em 2015. Sua força está no seu valor simbólico para a diáspora africana, mas ganha densidade por estar em uma região marcada de forma indelével pela presença de descendentes de africanos escravizados que ali constituíram um dos seus principais redutos na cidade. Partindo da Pedra do Sal, berço de samba e de rodas de capoeira, se estendeu pelo coração da cidade, até o antigo Campo de Santana, a chamada Pequena África, na expressão feliz de sambista e pintor Heitor dos Prazeres, um dos fizeram história na região.

Foi justamente para essa população afrodescendente da Saúde / Gamboa / Santo Cristo que se voltou o interesse e o olhar arguto de João Maurício Bragança. Desde há pelo menos oito anos, quando aquela região do Porto ainda não despertava a atenção e a cobiça da cidade, o fotógrafo tem caminhado pelas ruas dessa região. Enquanto vivencia os espaços, sons, cheiros, está sempre atento à paisagem urbana, aos detalhes que evidenciam toda a força simbólica do lugar e, sobretudo, aos personagens que, através de várias gerações, configuraram o perfil sociológico desses bairros. Calçado pela conversa livre com as pessoas que encontra pelo caminho, João Maurício pode traduzir aquilo que via e sentia em imagem através de película P&B de 35mm, na melhor tradição do fotógrafo *flâneur* dos tempos áureos da documentação fotográfica urbana. Aliás, colocou-se um estágio adiante desses tempos áureos, com a postura de um *flâneur* de olhar engajado, que fez do deambular despreocupado a estratégia para chegar mais perto do seu objeto e, assim, penetrar sutilmente na intimidade de uma ocupação urbana singular e imensamente frágil face ao atual processo de modernização por que passa aquela parte da cidade.

Neste contexto, as fotografias que vemos nesse ensaio, ao lado das centenas de outras que formam a teia descritiva desse cenário urbano, se constituem em libelo e sustentáculo de memória para seus personagens e para todos nós.



*Foto 1: Stencil da fotografia de Alberto Henschel (sec. XIX) na R. Rodrigues Alves. Ano: 2012.
Foto: João Maurício Bragança*



Foto 2: Escavação do Cais do Valongo. Ano: 2011. Foto: João Maurício Bragança



Foto 3: Operário da Porto Novo / Pç Jornal do Comércio. Ano: 2013. Foto: João Maurício Bragança



Foto 4: Nato / Dir. de Bateria do Afoxé Filhos de Gandhi. Ano: 2009. Foto: João Maurício Bragança



Foto 5: Renildo / Jardim Suspenso do Valongo. Ano: 2008. Foto: João Maurício Bragança



Foto 6: Nato / Escadaria do Jardim Suspenso do Valongo. Ano: 2008. Foto: João Maurício Bragança



Foto 7: Odilon, Tainá e Jéssica. Ano: 2008. Foto: João Maurício Bragança



Foto 8: Yasmin Freitas. Ano: 2009. Foto: João Maurício Bragança



Foto 9: Operários da Porto Novo no horário de almoço. Ano: 2012. Foto: João Maurício Bragança



Foto 10: Portas no Largo do Depósito. Ano: 2008. Foto: João Maurício Bragança



Foto 11: Moradores / Largo do Depósito. Ano: 2008. Foto: João Maurício Bragança

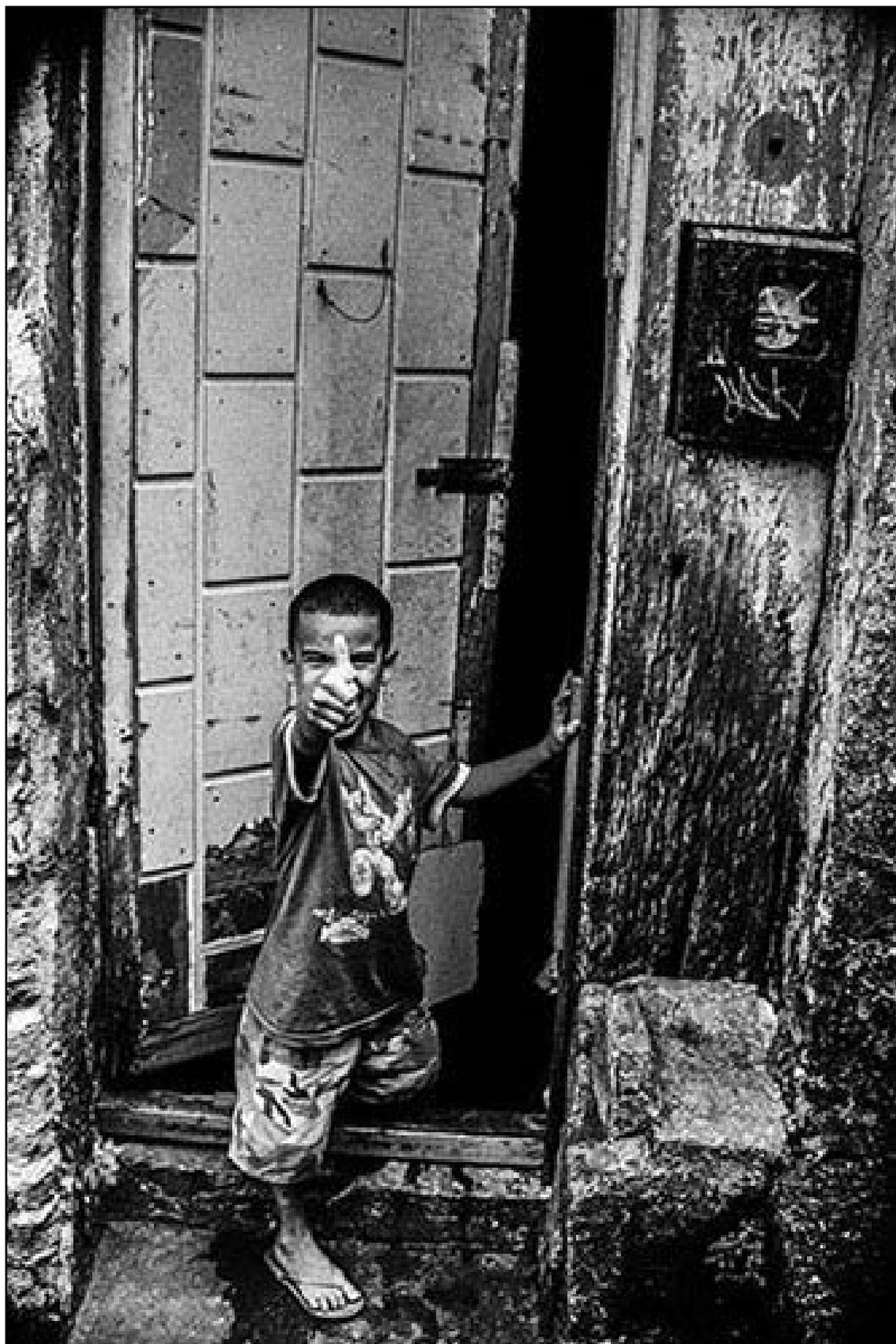


Foto 12: Filho de D. Maria/Casa da Guarda. Ano: 2008. Foto: João Maurício Bragança

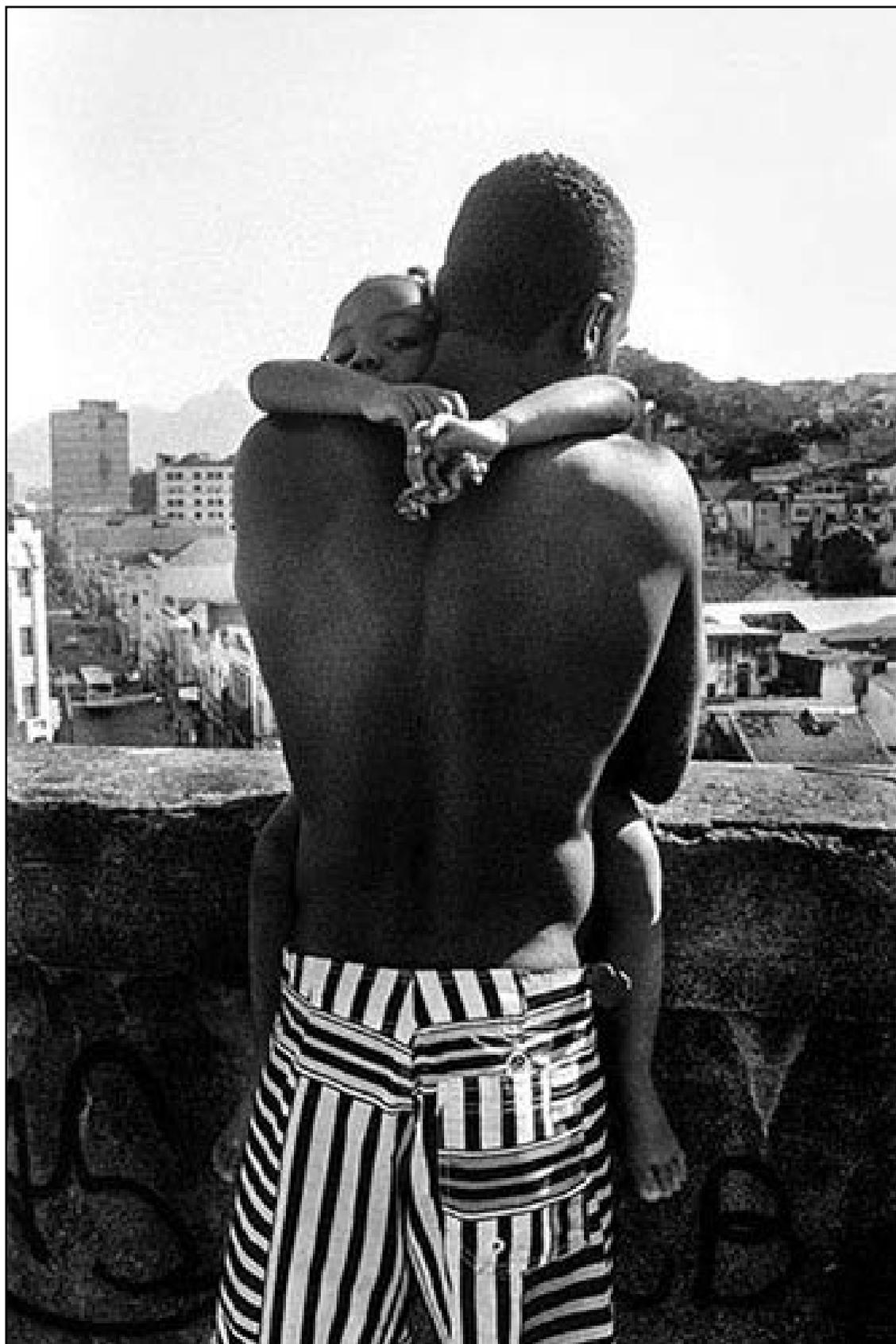


Foto 13: Thiago e Yasmin Freitas. Ano: 2009. Foto: João Maurício Bragança



Foto 14: Lavagem Simbólica do Cais do Valongo. Ano: 2013. Foto: João Maurício Bragança



Foto 15: Pixação, Pedra do Sal. Ano: 2014. Foto: João Maurício Bragança

Rogério Reis, o fotógrafo do Rio¹



Sou Rogério Reis, nasci no dia 7 de Abril de 1954. Sou filho de Pierre dos Santos e Regina Reis dos Santos e tenho uma irmã, chamada Rosângela. Passei minha infância na rua Uruguai, na Tijuca, um bairro muito especial, com uma classe média e forte presença religiosa. Dessa época, eu me lembro de toda a semana irmos à igreja, ao clube e, claro, da turma da rua. Todo o processo de afirmação da personalidade juvenil era no espaço da rua, aonde íamos para descobrir as coisas. Existiam também as brigas de turmas, uma disputa de território, por exemplo: “A rua Uruguai não pode perder para a rua José Higino”. Então, a gente brigava.

Era um ambiente machista. Eu brinco até hoje com a minha irmã que dentro dessa moral tijuicana, a gente era muito incentivado que, ser homem, era “comer” todas as meninas. Só que eu tinha uma irmã... Aí, juntava a tal formação machista, a católica e a tijuicana e você tinha que fazer de tudo para defender a sua irmã. [risos] Então essa equação não fechava muito na minha cabeça.

Na Tijuca, estudei no colégio São José, que era uma escola de padres maristas, e depois no colégio Lafaiete, na Rua Haddock Lobo, até que fui “convidado” a sair: aprontava muito e matava aula. O diretor da escola era o Salvador, um senhor gordo e que a gente sempre se divertia jogando bolinha de papel na cabeça dele, pelas costas. Eu sei que um dia a minha mãe foi chamada lá, negociou com a escola, então eu sai do Lafaiete para o São Vicente de Paulo que era no Cosme Velho. Aí eu adorei!

Era uma escola que tinha um tratamento pedagógico mais interessante. Eu cheguei muito invocado e meio rebelde lá. De cara o padre Dario me disse assim: “Aqui não precisa fazer prova.”. Porque eu

não queria fazer prova, estava revoltado com essa história toda de ter que fazer prova, de ter uma nota... Enfim, eu comecei a achar isso tudo um saco e me rebelar. O Dario disse: “Você quer fazer prova?” “Então você quer fazer prova em casa, fazer prova na minha sala? Você gosta de fazer o quê?”, “Jogar bola.”, “Então você vai jogar bola, vai para o grêmio.” Eu fiquei semi-interno durante 6 anos, no São Vicente. Aí via os padres participando das manifestações na rua...era o início da ditadura. A aula de Moral e Cívica² no São Vicente desse período era aula de marxismo. O padre Dario, que todo mundo conhecia, participava da direção da escola. Já o Padre Almeida, diretor geral era o cara que segurava os militares, negociava para ter liberdades consideradas fundamentais para nossa educação, o Dario coordenava com alguns alunos o trabalho de base nas favelas, principalmente na comunidade dos Guararapes, próxima à escola no bairro do Cosme Velho. Até hoje tenho o Padre Dario no meu quadro de honra.

Mas já era misto o São Vicente ou era só menino?

Só de meninos. Eu estava lá uns dois ou três anos quando ele virou misto. As primeiras duas meninas que chegaram ao São Vicente foram a Lucinha e a Helena Graça Couto. Eram duas meninas diante de, sei lá... quinhentos meninos. Claro que os meninos começaram a proteger as meninas. Porque meninas, para gente, estavam no SION que era o colégio quase que em frente. Você atravessava a rua para ficar ali tentando ver alguma mulher.

E você ficou lá até o vestibular?

É interessante que ninguém precisava fazer cursinho de vestibular, o próprio colégio já preparava os alunos. Nosso coordenador dizia que no São Vicente iríamos entrar direto, sem ter que decorar nada. No primeiro ano não fomos bem, poucos passaram, mas no segundo já tínhamos grande parte dos alunos nas faculdades. Tudo isso acontecia em um ambiente de boa política de renovação cultural. No auditório do último andar, com o apoio do grêmio, assistíamos e discutíamos filmes do Bergman³, Pasolini e outros. E a gente querendo entender tudo aquilo, era muito bom.

Você fez faculdade de quê?

Eu mudei muito porque não sabia o que queria fazer. Havia uma pressão para continuar os negócios da família e eu resistia porque buscava uma identidade própria. O meu pai atuava em algumas frentes como empresário, mas a sua principal atividade foi no transportes de cargas pesadas e containers, Entretanto, eu não segui. Ainda cheguei a passar por algumas faculdades, como PUC, Candido Mendes, para fazer Administração e Economia. Mas chegou uma hora que eu não queria fazer nem Economia nem Administração, e como havia a pressão para me formar fui fazer Comunicação na Gama Filho, no bairro da Piedade. Foi nesse período que comecei no jornal como fotógrafo estagiário em 1977. Nesse tempo de ditadura militar a gente não saía de casa, “fugíamos” de casa para viver os novos valores da contra cultura.

Mas você chegou a viajar durante faculdade? Foi para o exterior?

No meio da faculdade, fiquei sabendo que meu pai tinha se separado do seu principal sócio e vivia uma crise emocional, não querendo ninguém perto dele. Creio que para me manter distante desse momento minha família me ofereceu uma bolsa, logo aceita por mim, de intercambio da Aliança Francesa com a École Diavox. Tratava-se de um curso de francês de 5 meses na pacata cidade de Lausanne, Suíça. A Diavox era uma escola de língua francesa que preparava alunos estrangeiros para universidade Polytechnique de Lausanne. Já lá percebi que eu era o único do meu grupo de estrangeiros que estava nesse ambiente de preparação universitária sem planos de seguir vida acadêmica na Suíça... Aproveitei para fazer um breve curso de fotografia gratuito e como dividia alojamento com um árabe cheguei a fazer meus primeiros trabalhos “profissionais” dirigidos à pequena comunidade árabe local.

Então o seu primeiro contato com a fotografia foi em Lausanne?

Não, já tinha uma experiência anterior, bem caseira. Montei laboratório improvisado de revelação no banheiro, passava boas horas revelando filmes, queimava papel para fazer algumas impressões e

deixava a câmara escura para fotografar coisas, meio natureza morta. Era o início de uma necessidade de expressão visual e achava o resultado contagiante. Nesse período que conheci o professor Georges Racz⁴ e seu jovem assistente Milton Guran na sua oficina de fotografia do pavilhão escola do no MAM - RJ

Isso mais ou menos quando? No final dos anos setenta?

O primeiro curso com o Racz deve ter sido na turma de 1974, 1975 no MAM. Além de produzir fotos temáticas Georges e seu pai nos ensinavam técnicas de pós produção de negativo como auto contraste em kodalite, sanduiche de negativos para produzir baixo e alto relevo, solarização etc.. Mais tarde fiz a conexão do Racz com o László Moholy- Nagy já que os dois eram húngaros. Racz nos anos 70 no MAM e Moholy nos anos 30 na Bauhaus. Ambos professores amantes das técnicas de pós produção em negativos de sais de prata. Durante as aulas no MAM, o Guran apresentava os franceses: Cartier-Bresson⁵, Robert Doisneau⁶, Lartigue⁶ e alguns craques como Robert Frank e Dianne Arbus que atuaram nos Estados unidos. Algum tempo depois me tornei por pouco tempo assistente do Racz no laboratório bem montado que ele mantinha com o pai em Botafogo, onde aprofundi o meu aprendizado.

Você fazia a faculdade e o curso juntos?

Eu faltava muito a faculdade, pois já queria fazer fotografia de forma exclusiva... Bom, eu não pegava dinheiro com minha mãe, nem com meu pai para sobreviver. Aluguei um quarto de porteiro, na rua Pires de Almeida em Laranjeiras e me casei com Maria Luiza, mãe da minha filha Liza. Luiza era estudante de História e eu já estava fotografando com uma Nikkormat que meu pai tinha comprado de um vizinho nosso no passado.

Foi Maria Luísa que me apresentou ao Walter Fontoura que era amigo do seu tio Celso Franco e diretor de redação do Jornal do Brasil. Walter me incluiu no programa de estágio para universitários e me apresentou ao Alberto Ferreira⁷ que era o editor de fotografia. Não sei se por pirraça ou vingança por ter entrado por cima pelas mãos do diretor Alberto me botou para lavar laboratório e observar a turma que revelava os filmes. Para mim foi excelente, porque esse breve período me deu uma boa base antes de me tornar fotógrafo profissional no *JB*... Quando você é profissional precisa muito da turma do laboratório e eu me dava muito bem com eles. Porque todo dia no meu período de estágio saíamos juntos do laboratório para bater papo e comer corvina frita na Central do Brasil.⁸ Então, eles torciam por mim, quando virei fotógrafo o laboratório fez festa. Trabalhar com o Alberto como editor de fotografia foi divertido e muito importante do ponto de vista prático da fotografia do meu período com o jornalismo diário.

Como é que se organizava essa estrutura dentro do JB? Você tinha um laboratório e um editor de fotografia?

Eu trabalhei em alguns lugares com equipe. Trabalhei no *O Globo*, no *JB* e *Veja*. As estruturas hierárquicas eram parecidas: pauteiro, chefe de reportagem, chefe de fotografia, editores etc. No entanto, em ambos os jornais que trabalhei tanto a presença do Erno⁹ como do Alberto fizeram a diferença, por serem duas pessoas muito ligadas à fotografia, com uma relação com a imagem muito interessante. Não é a toa que eles tinham uma liderança forte, são dois mitos do fotojornalismo. Pois, embora fosse *O Globo* ou o *Jornal do Brasil*, os dois tinham boa autonomia para decidir e faziam boas combinações dentro do espaço da fotografia. As equipes se motivavam com a concorrência. Tanto *O Globo*, como o *JB*, queriam ver quem fazia a melhor foto. O *JB* tinha um respeito pela fotografia, porque desde a época do Alberto Dines¹⁰ e da reforma gráfica¹¹, a fotografia ganhou um espaço, digamos assim, que poderia assolar o texto e virar uma 'foto legenda'. O *Globo* não, a fotografia era mais ilustrativa, com a questão da informação mais literal. Por exemplo, futebol tinha que ter a foto do gol. Então o fotógrafo do *Globo*, como aconteceu comigo, ficava preocupado em tirar uma foto sem se arriscar muito já que tinha que ficar concentrado no gol.



Foto 1 - Zico, no jogo Flamengo x Americano, Rio de Janeiro, 10/11/1981



Foto 2 - Bandeira do América Futebol Clube e silhueta de torcedores, Rio de Janeiro, década de 1980

Eu me lembro de estar muito cedo no jornal, no dia da chegada das pessoas que vinham do exílio,¹² pois trabalhava de madrugada e como eles chegavam de manhã, fui escalado, junto com o Ronaldo Theobaldo¹³ para fazer a cobertura no Galeão. O Alberto acordou cedo e falou: “Não quero ninguém no desembarque fotografando chegada de exilado. Sobe no teto do Galeão! Vai lá para cima, naquela

sala do controle aéreo”. E falamos: “Mas não dá para subir lá”. E recebeu como resposta: “Diz que é do jornal, se vira! Quero um negócio diferente.” Sei que fiz as fotos do Gabeira¹⁴, Arraes¹⁵, Marcio Moreira Alves¹⁶ e de muita gente do saguão.



Foto 3 - Miguel Arraes ex-governador de Pernambuco volta do exílio em Paris e é recebido por cerca de mil pessoas no Aeroporto Internacional do Rio de Janeiro, que festejaram seu retorno durante 2hs, Aeroporto Internacional do Rio de Janeiro, 15/09/1979.



Foto 4 - Marcio Moreira Alves, ex-deputado, retornando do exílio em Lisboa chega ao Aeroporto Internacional do Galeão e é recebido por amigos que aos gritos pela anistia ampla geral e irrestrita o carregam nos ombros pelo saguão do Aeroporto, Rio de Janeiro, Setembro de 1979



Foto 5 - Fernando Paulo Nagle Gabeira, jornalista, e ex-banido político do país no dia 15/06/1970. Participou do sequestro do embaixador americano Charles Elbrick no dia 04/09/1969. Retorna ao Rio sob forte emoção. Rio de Janeiro, 01/09/1979.

O Alberto era apaixonado por fotografia, mas ele foi proibido de entrar no *Jornal do Brasil*, quando começaram aqueles processos de reengenharia e a empresa começou a se reestruturar empresarialmente. Nesse processo, mandaram o Alberto embora... Ele não tinha nenhum controle de filme, quando ia ao departamento de compras, enchia um carrinho de supermercado. Depois, chegava na fotografia e jogava tudo para o alto como o Chacrinha: “Vocês querem filme?!”. Jogava e todos pegavam filme. “Mais filme!”. Um negócio impressionante. Era um transgressor convencido e criativo por excelência, mas tinha umas manias, como: “Todos os fotógrafos têm que usar sapato *Vulcabras*, porque não escorrega”.... Alberto era baloeiro, umbandista e fotógrafo, não necessariamente nessa ordem. Muitas vezes essas três atividades aconteciam dentro do jornal. O estúdio de fotos do jornal no período de festa junina virava uma oficina de balão.

Quando você entrou no JB, fora o Alberto, Teobaldo, quem mais trabalhava lá?

Tinha muita gente, como: Ari Gomes¹⁷; Almir Veiga¹⁸, que eram da turma cascuda do futebol; Delfim Vieira¹⁹; Evandro Teixeira²⁰, Luiz Carlos David, Carlos Mesquita, Antonio Teixeira, Kitty Paranaçu e Cynthia Brito e muitos outros. O Evandro é interessante porque quando eu fui estagiário do jornal saía com ele, depois eu virei editor do Evandro, já que ele não aceitava a possibilidade de coordenar. Então, eu conheço bem o Evandro, assim como ele também me conhece bem. Até hoje somos amigos e mantemos boas parcerias. Evandro sempre foi o principal fotógrafo do nosso time do JB.

Então você trabalhou no JB, na primeira fase, de 1980?

Bem, trabalhei no *JB* de 1977 a 1980, então fui para *O Globo* e fiquei um ano. Em 82 volto para o *JB*.. Depois sai do *JB* e fui chamado para a *Veja*, fiquei uns três ou quatro anos, nessa revista. Depois fui para F4,²¹ chamado pelo Ripper²² e o Azoury²³ para uma experiência completamente diferente onde ainda na ressaca da ditadura buscávamos auto suficiência da produção e distribuição das nossas fotos..

Depois da F4, aqui na Tyba²⁴ até hoje. O Dácio Malta diretor de redação do *JB* em 1991 me convida para dirigir a fotografia do *JB* e aceita a minha condição de continuar com a Tyba onde eu tinha dois sócios: Claus Meyer e Ricardo Azoury. Dácio me deu liberdade de trabalho para qualificar a fotografia do *JB* por editorias, diferente do que se fazia naquele momento e trazer os fotógrafos para

ambiente produtivo da redação, como por exemplo, maior participação nas reuniões de pauta. Foi assim que a primeira medida que tomei quando cheguei foi pedir para derrubar a parede que separava a fotografia da redação.



Foto 6- Luiz Inácio Lula da Silva no 5º Congresso Nacional dos Trabalhadores da Indústria, Rio de Janeiro, final dos anos 1970

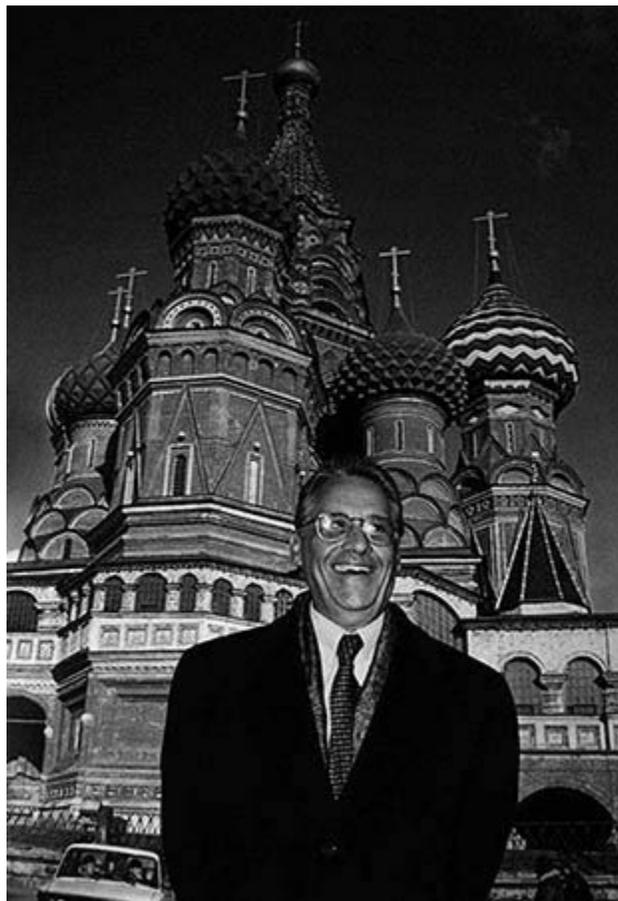


Foto 7 - Fernando Henrique Cardoso, em viagem ao Leste Europeu antes da sua posse como presidente eleito do Brasil, Praça Vermelha com a igreja ortodoxa russa Catedral de São Basílio ao fundo, Moscou, Rússia, 1994

E nessa época, tinha censura?

Não, peguei o final da censura. Trabalhei no governo Geisel²⁵, no final, e viajei com o governo Figueiredo²⁶. Foi no período do Figueiredo que senti mais a presença da ditadura, na própria ação de fazer as imagens, pois havia segurança o tempo todo, cutucando, dando chute. Mas quem me ajudou muito foi o Luís Pinto²⁷, que era um fotógrafo do *Globo* e jogava sinuca com o Figueiredo. Eles ficavam te irritando para tirar você daquela situação e falar “Olha, está vendo? Perdeu a cabeça, tira da cobertura”. Também éramos orientados pelo jornal, que já tinha uma cultura de resistência. Já tinha o histórico da repressão maior então sabíamos mais ou menos como funcionava: o Ronaldo e o Evandro fotografavam de cima dos prédios e o Jacob²⁸, quando ia por baixo, pela rua, apanhava dos militares. Mas eles sabiam se posicionar porque eles eram mais velhos. Eles falavam para gente: “Menino, funciona assim, faz assim. Faz logo as primeiras fotos e esconde o filme.” Muitas vezes enterrávamos o filme do jardim de uma praça e mais tarde passávamos para resgatá-lo. A juventude dos anos oitenta, no *JB*, era: Carlos Mesquita, Luiz Carlos David, Cyntia Brito, Kitty Paranaguá e eu.



Foto 8 - Luís Carlos Prestes na Associação Brasileira de Imprensa, ABI, Centro, Rio de Janeiro, década de 1980

Você entrou no JB como estagiário, mas já fazendo faculdade. Isso não era comum na época, como você observa essa transição?

Na época era raro você ter um universitário na fotografia. Quando eu cheguei no *Jornal do Brasil* na condição de estagiário, fazia parte do mesmo grupo o Arthur Xexeo, Ricardo Lessa e a Fernanda Pedrosa. Quando cheguei no JB o Letício Câmara, administrador da redação, diante da minha documentação universitária insistiu para eu ser repórter mas eu falei: “Não! Eu quero trabalhar na fotografia”. Ele me respondeu: “Na fotografia não! Porque fotografia não precisa estar na faculdade.”. A fotografia era muitas vezes o caminho mais fácil do jornalista ter um registro profissional sem estar na faculdade, apesar da vigilância do sindicato dos jornalistas. De certa forma Letício queria usar a minha condição de jornalista para não perder uma vaga de repórter.

Mas nesse momento tinha hierarquia de cobertura? Algumas coberturas só o pessoal mais antigo fazia?

Natural, os mais experientes tinham preferência pois eram melhores profissionais diante dos jovens. Mas é bom dizer que eu nunca senti preconceito com relação a isso no JB. Já no no *Globo* não posso dizer o mesmo.

E a questão do direito autoral? Nessa época, já tinha créditos nas imagens?

Depois de uma longa luta dos fotógrafos pelos seus direitos veio o reconhecimento do direito autoral na forma de crédito do autor publicado ao lado da foto.. O *JB* em 1981 e o *Globo* em 1983, se não me falha a memória.

E as agências do jornal, como a Agência JB, já estavam estruturadas? Como funcionava a questão do direito autoral?

Elas já existiam. A Agência *JB* remunerava o fotógrafo em 30% sobre as vendas das imagens para outros fins. Não sei como a Agência *Globo* faz hoje. No meu tempo tínhamos outros benefícios mas não recebíamos sobre a venda das nossas fotos distribuídas pela agência.

Isso já estava organizado nos anos 1980?

Sim! É uma prática que vem do modelo de jornalismo americano, onde o *Jornal* financia a produção e a agência ganha na distribuição.

Como é que foi sua entrada na F4?

A F4 foi criada em plena ditadura no final dos anos 1970 em São Paulo pelos fotógrafos Juca Martins, Nair Benedicto, Ricardo Malta e Delfin Martins. Eu cheguei em 1983 junto com o João Roberto Ripper quando a F4 estava desenvolvendo o grupo do Rio através do Ricardo Azoury e Brasília com o Salomon Citrynowicz. Com um posicionamento político claro através de pautas sociais buscávamos as “histórias invisíveis” que a grande imprensa não cobria. Foi nesse ambiente que fiz as séries dos *Surfistas de trem do ramal de Japeri* com o Ricardo Azoury e os 15 anos de *Carnaval na Lona* com a participação do Zeka Araújo nos primeiros anos. Por esses motivos a F4 começou a cobrir o ABC paulista, o movimento sindical. A F4 teve essa capacidade de perceber que aquilo tinha uma importância histórica. Nair, presa política, tinha toda uma orientação de esquerda e a F4 vem daí. Tanto que quando o movimento no ABC começou a aparecer, as fotos da F4 já eram publicadas como memória do sindicalismo. Quando abriu aqui no Rio, o Azoury chamou o Zeca Guimarães²⁹, mas o Zeca ficava mais tempo em Nova York. Depois chamou o Ripper e eu. O próprio Azoury fechou um contrato de prestação de serviço semanal com o *Jornal do Brasil*, que engordou a F4, com a vinda do Zeka Araújo³⁰, Ricardo Malta, Lewy Moraes e o Luís Carlos David. Dessa forma a F4 abriu espaço para financiar uma fotografia independente no Rio de Janeiro.



Foto 9 - Surfistas de trem do Ramal de Japeri, Rio de Janeiro, 1989.

Surfistas de Trem - 1989

<http://www.rogerioreis.com.br/#!/surfistas-de-trem/c1u20>



Foto 10



Foto 11



Foto 12

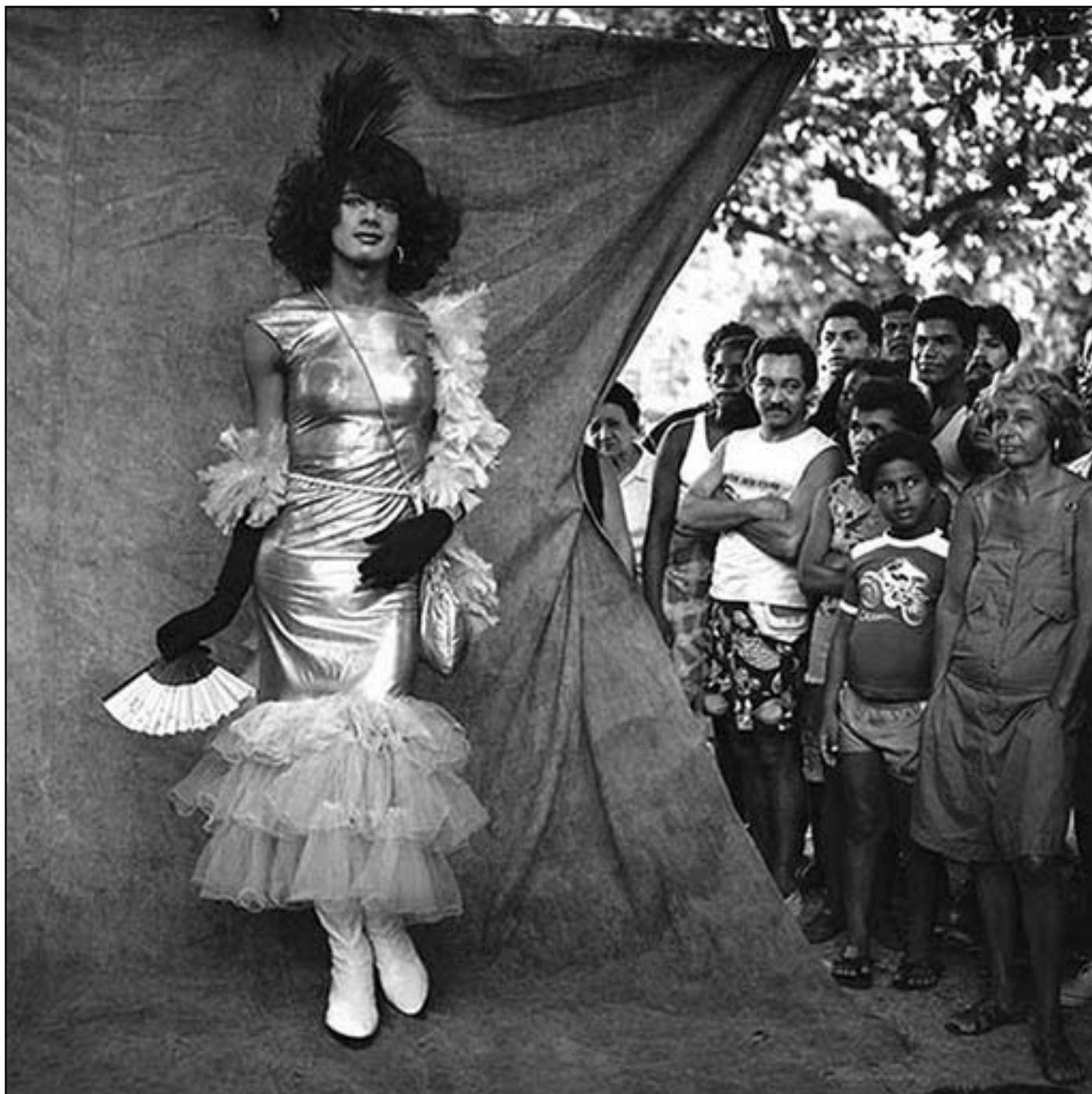


Foto 13

Fotos 10, 11, 12 e 13: *Carnaval na Lona - 1986-2001*

<http://www.rogerioreis.com.br/#!/na-lona/c1k24>

Carnaval na Lona, o livro

<https://vimeo.com/148228232?from=outr-embed>

Ela seguia a mesma tendência da F4 de São Paulo: pautar questões que não estavam na grande imprensa?

A gente fazia reunião em Paraty, entre Rio e São Paulo. Nessas reuniões a gente decidia nosso futuro próximo, como por exemplo, a importância do processo político no Chile e a queda do Pinochet.

Uma vaquinha entre nós as vezes colocava um fotógrafo no Chile (Lewy Moraes) ou nas Malvinas (Ricardo Malta).

Recentemente Jessica Blanc, bolsista da Univerité Paris 1 Panthéon, Sorbonne, “ressuscitou” a F4. Ela veio ao Brasil, pesquisou nossos arquivos, fez entrevistas e publicou sua tese sobre a fotografia independente da F4 no Brasil dos anos 80. Em seguida Nair, Juca e eu (na ausência do Azoury), fomos representando a F4 no colóquio “Agence F4 – Renouveau du Photojournalisme au Brésil dans les années 1980” na Fundação Calouste Gulbenkian de Paris.

E tinha uma preocupação em arquivar?

Sim, já tínhamos nossos armários de aço de 4 gavetas e usávamos envelope de papel manteiga. A gente não sabia o que era envelope de PH neutro. Escrevíamos o assunto com caneta no envelope e botávamos na gaveta. Não tínhamos desumidificador para economizar energia mas tínhamos uma geladeira com os filmes, e botávamos um cadeado para evitar excessos.

Você sai da F4 e cria a Tyba?

Foi um processo natural de quase uma década. Uma combinação de esgotamento com crise de trabalho, traduzida por falta de dinheiro para pagar custos altos naquele momento pois nunca fomos bons gestores do próprio negócio, além da necessidade de carreira solo de alguns. Já no final do processo da F4 aqui no Rio ficamos, Azoury e eu juntos e conseguimos fazer uns acordos internacionais com agências de notícias como a SIPA/Paris que gerou um fluxo de trabalho para a gente conseguir permanecer mais um tempo com a F4Rio. Mas, fechando a história, teve o 1º Encontro Nacional dos Índios de Altamira, a Nair tinha uma amiga em Londres, que era a Junéia Mallas, que estava na organização do encontro e botou a F4 para trabalhar e credenciar os correspondentes estrangeiros que vinham para o Encontro de Altamira. O evento foi muito bem divulgado no exterior e ganhamos alguma coisa com isso. O Azoury foi fotografar e eu fiquei tomando conta das malas dos japoneses, italianos e alemães que ficavam numa sala do nosso escritório Rio. De repente, o Claus Meyer, que eu só conhecia de nome³¹ chegou desesperado querendo uma credencial, pedindo pelo amor de Deus, com quem ele tinha que falar para conseguir a credencial. Como minha gaveta estava repleta de credenciais disse: “é só pegar, o Ricardo, meu sócio, está lá, boa viagem!”. Lá, eles conversaram e quando voltaram, nós nos reunimos. A Câmara Três, que era a agência dele em Santa Teresa, estava mal das pernas e a F4 também. Nessa situação propomos: “vamos ficar mal juntos!”. Esse encontro determinou o fim da F4 Rio e da Câmara Três, para nos tornamos Tyba. O nosso querido Claus faleceu e o Azoury tá bem vivo fazendo exposições e investindo nas suas histórias com vídeo.³²

Mas quando o Claus veio para a Tyba, já estava sozinho na Câmara Três ou o Firmo³³ e o Sebastião Barbosa³⁴ estavam ainda? Onde está o arquivo da agência?

Não, eles já tinham saído. Estava só o Claus e o fotógrafo Ciro Mariano, assistente dele, não tinha mais o grupo. A Câmara Três era uma casa em Santa Teresa e o acervo arquivo foi fracionado pelo Claus. Parte relativa ao Claus e de alguns outros fotógrafos ainda se encontra comigo e a outra parte, ele deixou em Santa Teresa.

Como era a sua relação com os sindicatos? Você chegou a participar da federação dos jornalistas, do sindicato dos fotógrafos?

Eu participava das assembleias do sindicato e das campanhas da ARFOC,³⁵ mas não tinha a vocação e determinação política que o Ripper e a Nair tinham. Entre a militância política e a contra cultura eu me dedicava mais à segunda. A experiência da F4 me deu identidade autoral como fotógrafo.

No período que você trabalhou no jornal, como é que você vê a atuação política do jornal nos anos oitenta? O jornal teve um papel importante, na tua avaliação, no sentido de promover um debate público?

Promover o debate público nesse período era um dos principais objetivos do JB, já que era produzido de forma consciente para os formadores de opinião como artistas, intelectuais e estudantes. Tive a oportunidade como fotógrafo do JB de ser aplaudido numa assembléia de estudantes na PUC porque no dia anterior o jornal publicou o que os estudantes queriam ler e ver. Os aplausos foram para o JB. A foto que fiz do senador Teotônio Vilela³⁶ correndo na chuva em visita aos presos políticos na Lemos de Brito³⁷ de certa forma deflagra o processo de anistia e foi destaque na primeira página. As pessoas ligavam, mandavam cartas, viam coisas que eu não estava vendo naquela imagem. Acho que o país precisava daquela fotografia. O país buscava a volta da liberdade e o JB nesse momento sabia e podia fazer jornalismo inteligente.



Foto 14 - Senador Teotônio Brandão Vilela (1917 - 1983) visita presos políticos na Penitenciária Frei Caneca, Estácio, Rio de Janeiro, 1979

Quais outras fotos que você lembra que você teve bom retorno?

As fotos das chegadas do exílio do Gabeira, Miguel Arraes e Marcio Moreira Alves foram emocionantes e bem comentadas. A série de fotos do poeta Carlos Drummond de Andrade que fiz da intimidade da sua casa que são publicadas até hoje e a cena na calçada de Copacabana que anos mais tarde foi reproduzida na forma de estátua e colocada no mesmo banco onde a foto foi feita.

Para meu orgulho, décadas depois, me vi como personagem do filme Cidade de Deus, que, nos anos 80, inspirou o protagonista da história, Buscapé.



Foto 15 - Carlos Drummond de Andrade, em Copacabana, década de 1980.

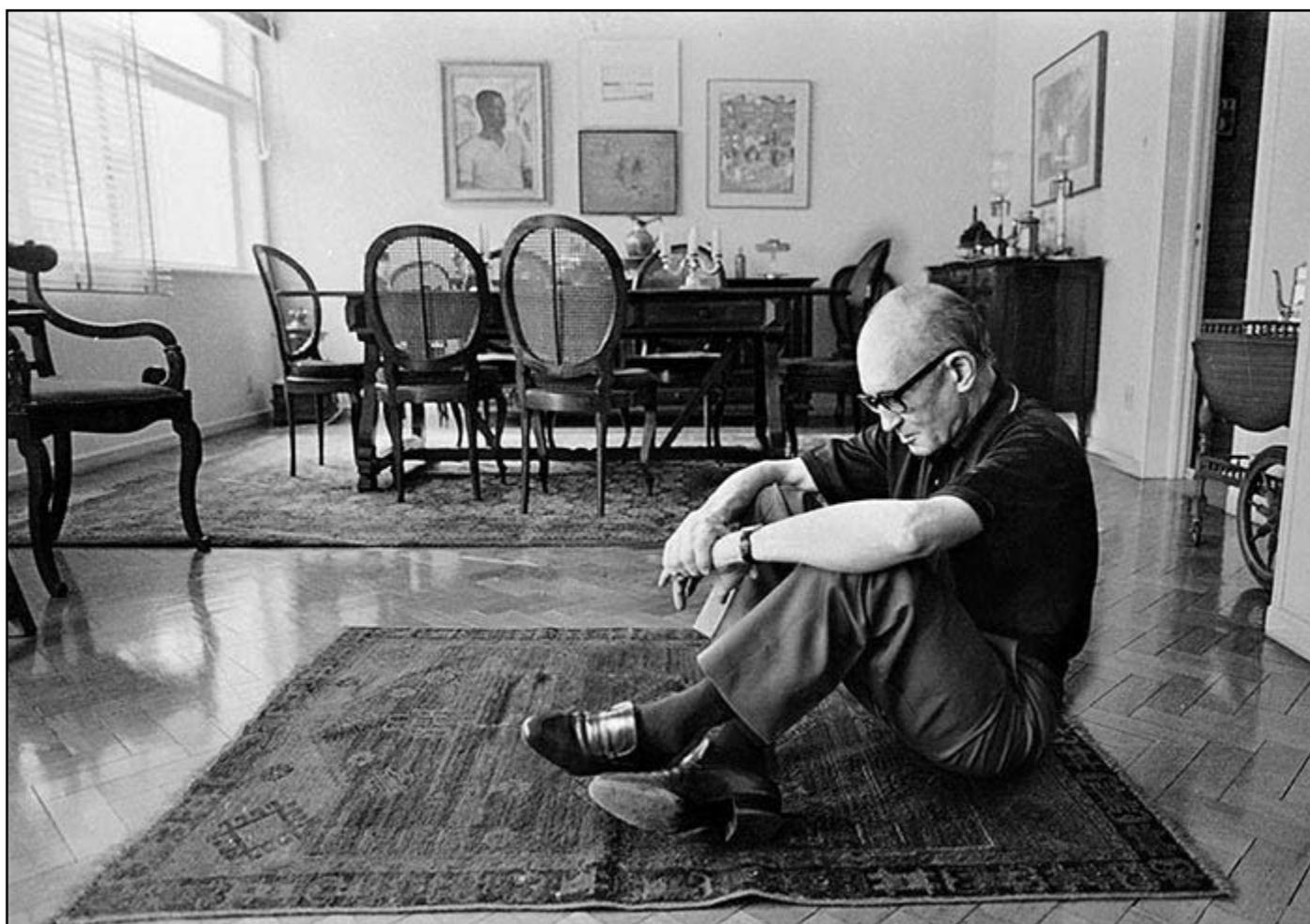


Foto 16 - Poeta Carlos Drummond de Andrade (1902 - 1987) sentado em sua casa, homenagem aos seus 80 anos, Copacabana, Rio de Janeiro, outubro de 1982

Esse material está com você ou está no JB?

Previendo o final do JB fiz um projeto de exposição no FotoRio que se chama *Avenida Brasil 500*. São fotos minhas do período da “anistia” às “diretas já” combinadas com imagens dos escombros do prédio do JB abandonado. Para isso o diretor de redação na época, Augusto Nunes, liberou a reprodução de alguns negativos.

O que ficou da experiência fotográfica dos anos 1980, em sua opinião?

Ficou a sensação de ter surfado na linha da história numa década importante. No fotojornalismo pré digital os fatos esperavam a chegada dos fotógrafos profissionais. Nós tínhamos esse privilégio da exclusividade na produção da imagem. A cultura digital mexeu com a cadeia produtiva da informação. Hoje somos todos repórteres cidadãos em rede.

*Como é que você vê, na sua trajetória, essa relação com os mundos da arte? Pois, você tem umas fotos, na Fiocruz,³⁸ ligada à Amazônia com uma marca documentarista. Tem ainda o fotojornalismo e um trabalho de exercício conceitual, como *Micro-ondas*³⁹. Como é que você pensa essa relação, essa expressão estética nesses três momentos – fotojornalista, foto-documentarista e fotógrafo conceitual – que configuramos da sua trajetória?*

Creio que a fotografia pode ter várias faces. O fotojornalista diário é um missionário que abdica de muita coisa para cumprir bem o seu papel. Ao longo do tempo essa atividade de decisões rápidas gera um desgaste natural que me fez desacelerar desse contagiante ritmo. Já o foto-documentarista pode trabalhar por projetos, aprofundar a investigação e ter mais tempo para decidir. O fotógrafo conceitual veio da necessidade de produzir pautas ou questões da minha cidade fora do contexto noticioso. Para isso me aproximei do mundo da arte através dos livros, cursos e exposições. O regime de valores da arte e do jornalismo são distintos, mas o fazer dos dois é muito parecido.



Foto 17, 18, 19 – Na sequência o Deputado Magalhães Pinto, em campanha na Praia de Botafogo no Rio de Janeiro, encontra-se com o engraxate Vavá, Rio de Janeiro, 24/01/1978



Foto 20 – Marcha das mulheres, Rio de Janeiro, década de 1980



Foto 21 – Expedição Revisitando a Amazônia de Carlos Chagas em 1995 pela Fiocruz. “Um militar do exército de fronteira junto aos índios Ianomâmi na aldeia de Maturacá. Fiz a foto para marcar a presença militar do projeto Calha Norte na aldeia. Representa também a perda de espaço da tradicional missão Salesiana junto às populações indígenas ao longo do Rio Negro”.



Foto 22 - Instalação Microondas, Rio de Janeiro, 2004

<http://www.rogerioreis.com.br/#!/microondas/c126i>

Como é que funciona a Tyba, você tem sócio?

A Tyba é uma reunião de experiência fotográficas no mesmo lugar. Temos acervo digital www.tyba.com.br e analógico especializado em temas brasileiros, somos um escritório de arrecadação de direitos autorais de um grupo de fotógrafos, estúdio com iluminação artificial, projetos de exposições e coordenação de pesquisa iconográfica junto à museus e bibliotecas e prestadora de serviços fotográficos. Somos dois sócios: Mayra, minha mulher e gerente de operações e eu como editor de imagens.

Fotograficamente Rogério Reis [40](#)



Foto 23



Foto 24



Foto 25

Fotos 23, 24, 25: *O Vôo de Papel - 2009*

<http://www.rogerioreis.com.br/#!o-voo-de-papel/c1a1q>

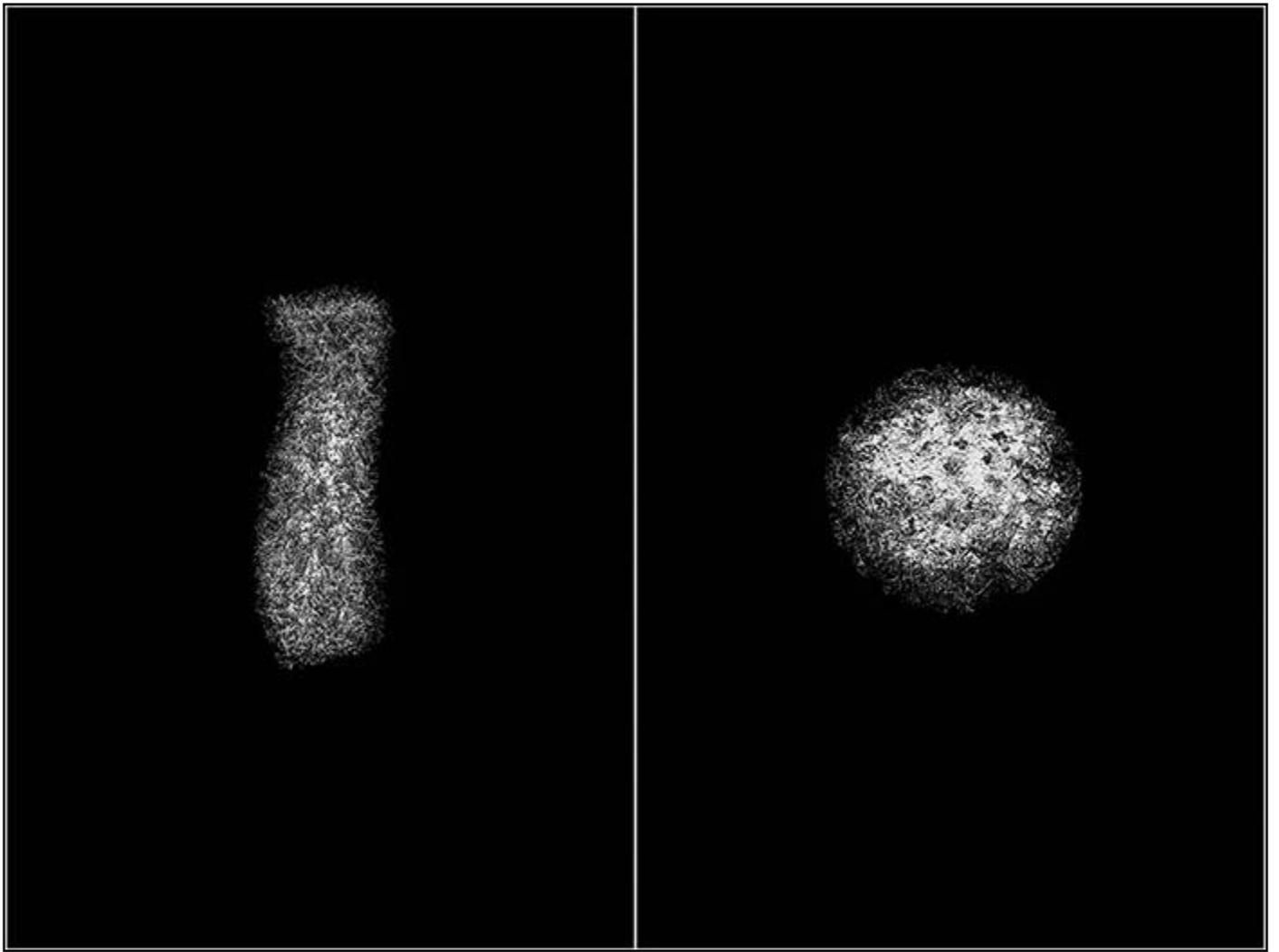


Foto 26

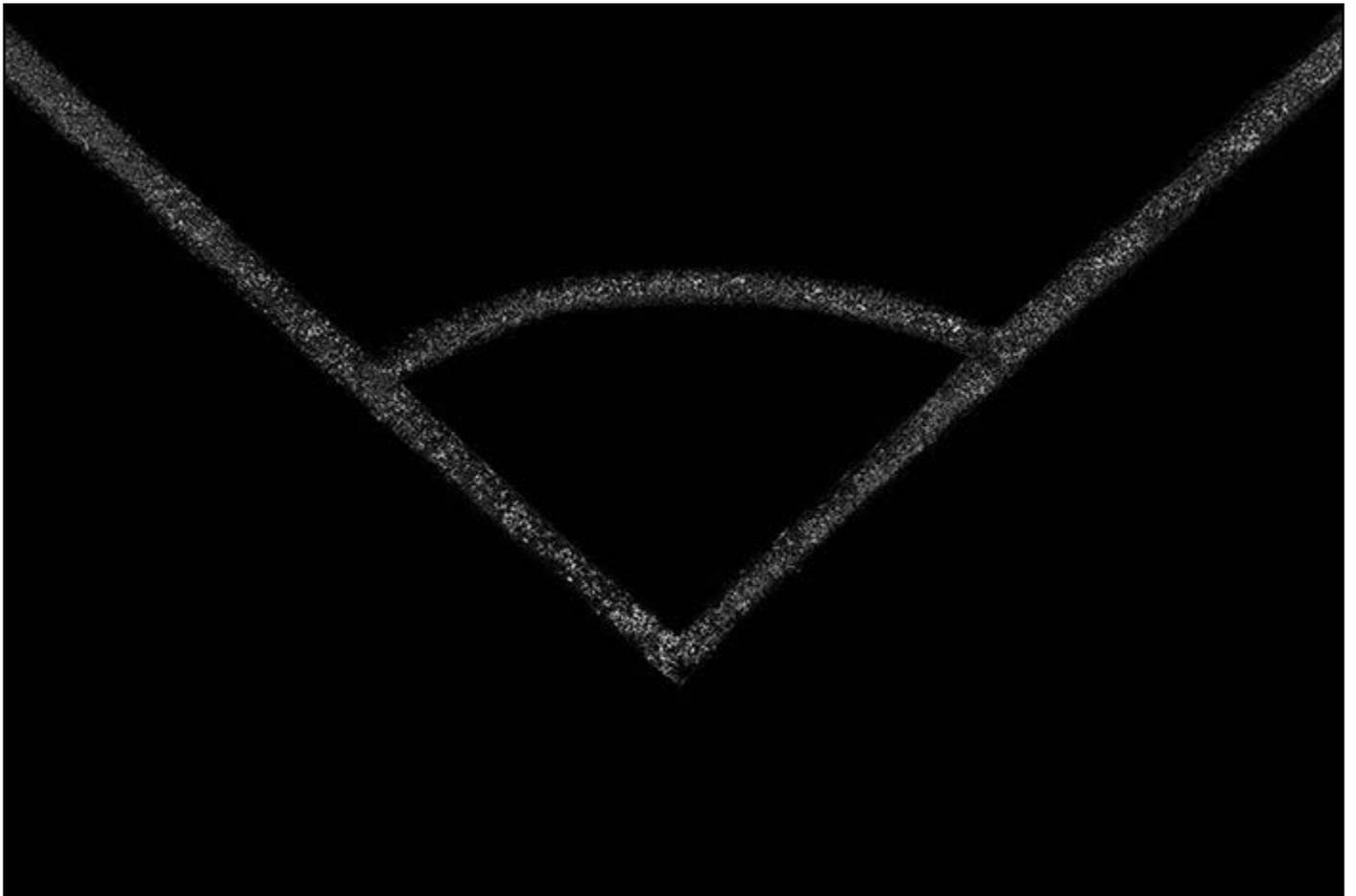


Foto 27



Foto 28

Fotos 26,27, 28: *Linha de Campo - 2010*

<http://www.rogerioreis.com.br/#!/linha-de-campo/c1e0y>



Foto 29



Foto 30



Foto 31

Fotos 29, 30, 31: *Ninguém é de Ninguém* - 2010-2014

<http://www.rogerioreis.com.br/#!ninguem-e-de-ninguem/co1q>

Ninguém é de Ninguém - livro

<https://vimeo.com/148261247?from=outrou-embed>

Ninguém é de Ninguém - video

<http://www.rogerioreis.com.br/#!blank/x3ofz>

Notas

1. Entrevista realizada no dia 3 de agosto de 2012 por Ana Maria Mauad, Luciano Gomes e Silvana Louzada. Depositada em LABHOI-UFF.
2. Disciplina intitulada Educação Moral e Cívica foi criada em setembro de 1969, pelo decreto-lei no 869, obrigatória em todos os níveis da formação escolar e poderia ser ministrada por docentes de qualquer área de conhecimento.
3. Ernst Ingmar Bergman (1918-2007) foi um dramaturgo e cineasta sueco, faz parte da geração de cineastas do pós-II Guerra Mundial. Sua produção cinematográfica explorava ao máximo a linguagem do cinema e apresentava narrativas com temáticas delicadas e de forte carga existencial, como a solidão, a morte, a religião, o erotismo e a racionalidade, ou sua falta.

4. Fotógrafo húngaro com importante papel na afirmação da fotografia como meio de expressão artística no Brasil. Foi, ainda, responsável pela implantação dos cursos de fotografia do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, o qual coordenou entre 1972 e 1976.
5. Henri Cartier-Bresson (1908-2004) foi um fotógrafo francês, considerado por alguns como “pai do fotojornalismo moderno”.
6. Robert Doisneau (1912-1994) foi um fotógrafo francês, reconhecido pela sua forma de retratar a vida nos subúrbios de Paris, França.
7. Alberto Ferreira Lima (1932-2007) trabalhou no Jornal do Brasil por 30 anos, sendo 25 como editor de fotografia do periódico. Ganhou o prêmio Esso de 1963 com a “O rei se curva ante a dor que o Brasil todo sentiu”, na qual retratava o momento exato que o jogador Pelé sentiu a contusão que o afastou da Copa do Mundo do Chile, em 1962. Esta fotografia lhe conferiu o Prêmio Esso de 1963.
8. Estação Central do Brasil da Rede Metropolitana de Trens, localizada na área central da cidade do Rio de Janeiro, ladeada pela Av. Presidente Vargas, Campo de Sant’Anna e pelos morros do Pinto e Providência.
9. Erno Schneider atuou como fotógrafo em diversos jornais, em especial no *Jornal do Brasil*, onde ganhou o Prêmio Esso de 1962 com a fotografia “Qual o rumo?”, no *Correio da Manhã*, lugar que comandou o processo de valorização do repórter-fotográfico e da fotografia e no jornal O Globo, onde atuou como editor de fotografia.
10. Alberto Dines é um jornalista, professor universitário, biógrafo e escritor brasileiro. Em 1962, ingressou no Jornal do Brasil como editor-chefe e consolidou a reforma gráfica do periódico, proporcionando, desse modo, destaque do JB nos debates públicos e estimulando também a reforma gráfica de outros periódicos. Cf. http://cp-doc.fgv.br/producao/dossies/JK/biografias/alberto_dines . Acessado em 04 de Agosto de 2016.
11. Nos anos 1950 e início dos anos 1960, o Jornal do Brasil alterou os aspectos gráficos do jornal, a partir da eliminação dos fios, implantando a diagramação vertical e valorizando os espaços brancos das páginas, no qual ocorria um diálogo com as fotografias presentes no periódico.
12. A Lei no 6683 de 28 de agosto de 1979, assinada pelo então presidente da República General João Batista Figueiredo, concedeu anistia àqueles que, no período compreendido entre 02 de setembro de 1961 e 15 de agosto de 1979, cometeram crimes políticos ou conexo com estes, crimes eleitorais, aos que tiveram seus direitos políticos suspensos. A Lei da Anistia, como ficou conhecida, possibilitou o retorno do exílio de um conjunto importante de pessoas que haviam participado da resistência à ditadura e tiveram que se refugiar fora do país.
13. Ronaldo Theobaldo fotografou Mário Tito, zagueiro do Bangu, caindo de cabeça para baixo num jogo contra o Fluminense e produziu diversas fotos para o “Onde o Rio é mais carioca” do Caderno B, do JB.
14. Fernando Gabeira é um jornalista, escritor e político brasileiro. Era integrante do grupo MR-8 que realizou o sequestro do embaixador norte americano no Brasil, em 1969, em plena ditadura civil-militar.
15. Miguel Arraes é advogado, economista e político brasileiro. Foi deposto após dizer publicamente que não renunciaria ao cargo de governador de Pernambuco em abril de 1964, logo após o golpe civil-militar.
16. Márcio Moreira Alves (1936-2009) foi um jornalista e político brasileiro. Inicialmente era apoiador do golpe civil-militar, mas com a decretação do AI-1, se uniu com outros jornalistas e começou a fazer uma campanha de defesa dos presos políticos e denúncia das torturas cometidas pela ditadura brasileira.

17. Ari Gomes é fotógrafo com participação na cobertura de cinco Copas do Mundo, quatro Olimpíadas. Registrou ainda a primeira vitória de Ayrton Senna, em 1985, no Grande Prêmio de Portugal.
18. Almir Veiga foi o único fotógrafo a registrar, em Montevideu, o soco do atacante Anselmo no zagueiro Mario Soto, do Cobreloa, na final da Copa Libertadores da América de 1981, na qual o Flamengo ganhou por 2 a 0.
19. Delfim Vieira (1949-2012) foi um fotojornalista brasileiro, autor da fotografia publicada na primeira página do JB, que mostra um homem faminto se preparando para comer um calango, no Ceará, em 1983.
20. Evandro Teixeira é um dos mais importantes fotojornalistas brasileiros. Entre os momentos marcantes de sua carreira se destacam a cobertura da chegada do general Castello Branco ao Forte de Copacabana durante o golpe militar de 1964, a repressão ao movimento estudantil no Rio de Janeiro, em 1968, e a queda do governo de Salvador Allende, no Chile, em 1973.
21. Agência de fotografia cujo objetivo era a valorização da profissão, a defesa dos direitos patrimoniais do autor, a implantação de um novo contrato de licença de reprodução e produção de fotografia a partir de seus próprios assuntos independente das redações. Iniciaram sua atividade em São Paulo com Juca Martins, Nair Benedicto e Ricardo Malta, e em seguida no Rio de Janeiro com Ricardo Azoury. Cf. <http://www.agenciaf4.com/> . Acesso em 3 de agosto de 2016.
22. João Roberto Ripper é fotógrafo e fundador do Programa Imagens do Povo. Em 2004, Ripper criou o centro de documentação, pesquisa e formação em fotografia Imagens do Povo, em parceria com a ONG Observatório de Favelas, no Rio de Janeiro.
23. Ricardo Azoury é fotógrafo e formado pela Escola de Belas Artes da UFRJ. Possui uma produção fotográfica diversificada que passa por temas sociais e ambientais.
24. Fundada em 1991 pelos fotojornalistas Claus Meyer, Ricardo Azoury e Rogério Reis (atual editor), e administrada pela professora e jornalista Mayra Rodrigues, a Tyba é reconhecida pela sua produção documental e credibilidade na indexação do seu conteúdo. O nome Tyba é um sufixo da língua Tupi que significa “grande quantidade”, cf. <http://tyba.com.br/br/home/>. Acesso em 06/08/2016
25. General Ernesto Geisel foi o penúltimo militar que governou o Brasil durante a ditadura Civil-militar (1964-1985). Seu governo (1974-1979) tinha a promessa do retorno da democracia de uma forma gradual.
26. O General João Baptista Figueiredo foi o último militar a tomar posse como presidente durante a ditadura Civil-militar (1964-1985). Seu governo (1979-1985) foi marcado por uma enorme crise econômica e pelo processo de reabertura política do país.
27. Luís Pinto atuou em diversos jornais e recebeu a menção honrosa no Prêmio Esso de 1965 com a fotografia “Como subir fazendo força”.
28. Alberto Jacob foi o único fotógrafo a testemunhar na madrugada do dia 31 de março de 1964, no Palácio da Guanabara, a expectativa do governador Carlos Lacerda no momento do golpe Civil-Militar. Recebeu ainda o prêmio de Melhor Repórter de 1967 e o Prêmio Esso de 1971 com a foto “Quase atropelamento”.
29. Zeca Guimarães tem um destaque na produção de fotografias de bastidores do cinema. Suas lentes registraram os bastidores de *Orfeu*, de Cacá Diegues, *O Xangô de Baker Street*, de Miguel Faria Jr., e *Sabor da Paixão*, de Fina Torres.

30. Zeka Araújo é fotojornalista, com diversas premiações no campo da fotografia, dentre eles o prêmio Marc Ferrez (1991). Teve ainda uma participação na luta pelo direito autoral.
31. Claus Meier (1944-1996) é um fotógrafo alemão que trabalhou no laboratório da agência Black Star em Nova York (Estados Unidos) entre 1967 e 1968. Veio para o Rio de Janeiro, em 1969, onde trabalhou para a Manchete entre 1969 e 1972, ano em que deixa a revista para criar a Agência Câmara Três (com Sebastião Barbosa e Walter Firmo), da qual se desliga em 1989 para montar a Agência Tyba Apaixonado pela fauna e a flora brasileira, torna-se o mais importante e requisitado fotógrafo de natureza do país.
32. Cf. <http://www.ricardoazoury.com/>, acesso em 21 de agosto de 2016
33. Walter Firmo é um fotógrafo famoso por retratar Dona Ivone Lara, Cartola e Pixinguinha.
34. Sebastião Barbosa é um fotógrafo com uma obra inicialmente marcada pela estética surrealista e que, a partir dos anos 2000, realiza experiências com a técnica pinhole (buraco de agulha).
35. ARFOC – Associação Profissional dos Repórteres Fotográficos e Cinematográficos do Rio de Janeiro. Fundada em 16 de fevereiro de 1946, com o “objetivo de incentivar, aperfeiçoar, valorizar e defender a profissão e os fotojornalistas e a aplicação da imagem ao jornalismo”, cf. <http://www.arfoc.org.br/oqueearfoc.asp>, acesso em 21 de agosto de 2016.
36. Teotônio Vilela (1917-1983) foi um empresário e político brasileiro. Foi eleito duas vezes para o senado pelo ARENA, mas com a proposta de “abertura política lenta e gradual do regime”, se filiou ao MDB, em 1979, e começou uma campanha de redemocratização do Brasil.
37. O Complexo Penitenciário Lemos de Brito fica localizado em Salvador/BA.
38. Fundação Oswaldo Cruz
39. Micro-ondas foi uma instalação realizada pelo fotógrafo exposta no FotoRio 2007. No site do fotógrafo, há algumas cartas enviadas que descrevem como foi a visita na instalação, como o registro de Leonel Kaz: “Os pneus estavam aquecidos, ainda. Você conseguiu colocar a fotografia, literalmente, de pé. Orgulhosa, altaneira, refletindo a realidade e a poética que, cara e coroa, nos ajudam a compreender o enigma da existência.” Cf. <http://www.rogerioreis.com.br/#!microondas/c126i>. Acesso em 04/08/2016.
40. As imagens seguintes foram escolhidas pelo fotógrafo para compor sua narrativa visual, indicamos os links para a apreciação da sequência completa e desdobramentos em vídeo dos trabalhos do fotógrafo.



Foto de Patricia Moreno

Sobre as autoras e autores:

Aline Santiago: graduada em Fotografia pela Universidade Estácio de Sá (2015), graduação em licenciatura plena em Letras pelo Centro Universitário da Cidade (2005) e especialização em Literatura Infantil e Juvenil pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2011). Estagiária do projeto de iniciação científica “Fotógrafos estrangeiros no Brasil: Carlos Moskovics e o Rio de Janeiro dos anos 1940”. É professora tutora a distância da UNIRIO vinculada aos cursos de licenciaturas. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura, atuando principalmente nos seguintes temas: leitura e escrita no virtual, análise do discurso e novas tecnologias.

Américo Júnior: graduado em Educação Física pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), tem sua formação em fotografia pela Escola de Fotógrafos Populares do Imagens do Povo. Fotógrafo do Coletivo Pandilla e membro da agência Imagens do Povo. Desenvolve projetos autorais com estética documental e intervenções pedagógicas com a fotografia visando democratizar o acesso e a reflexão sobre a linguagem. Nos últimos anos, participou, com o Coletivo Pandilla de exposições no Centro de Artes Hélio Oiticica, no Museu Histórico Nacional, no Centro Cultural da Justiça Federal, na Galeria 535 do Observatório de Favelas e na Galeria Vitrines.

Ana Maria Mauad: graduada em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF), onde se doutorou em 1990. Atualmente é professora Titular do Departamento de História da UFF, pesquisadora do Laboratório de História Oral e Imagem da UFF, desde 1992, do CNPq desde 1996 e Cientista do Nosso Estado FAPERJ, 2013-2016. Autora dos livros: *Poses e Flagrantes: ensaios sobre história e fotografias* (Eduff, 2008); *História Visual da Guanabara*, juntamente, com Paulo Knauss e Marly Motta (Edições Janeiro, 2015); organizou *História Oral e Mídia* (Letra e Voz, 2016) e, juntamente, com Juniele Rabelo Almeida e Ricardo Santhiago, *História Pública no Brasil: sentidos e itinerários* (Letra e Voz, 2016)

Bruno Moraes: graduado em Educação Física pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e concluiu sua formação em fotografia na Escola de Fotógrafos Populares na mesma cidade. Fotógrafo fundador do Coletivo Pandilla no Rio de Janeiro e membro da agência Imagens do Povo. Além de seu trabalho pessoal como fotógrafo documental, desenvolve diversas ações usando a fotografia como ferramenta pedagógica e de integração para comunidades menos favorecidas do Brasil. Com o Coletivo Pandilla mostrou trabalhos na Galeria Vitrines durante o FotoRio, na Galeria 535 do Observatório de Favelas, na FB Gallery em Nova York e no Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro. Seu trabalho pessoal integrou a seleção oficial do Festival Paraty em Foco 2015 e do San Jose Foto 2016.

Carlos Eduardo Pinto de Pinto: graduado em História pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), mestrado em História Social da Cultura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ) e doutorado em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Em 2012 foi bolsista PDSE/CAPES, com atividades na Université Paris 8 e no Laboratoire d’Histoire Visuelle Contemporaine (LHIVC), vinculado à École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS). Tem experiência na área de Ciências Humanas, com ênfase em História do Brasil República, atuando principalmente nos seguintes temas: representações, cinema, ditadura civil-militar, cidades e Rio de Janeiro. Atualmente, é professor adjunto do Departamento de História da Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ.

Douglas de Andrade Figueiredo: graduando em Fotografia da Universidade Estácio de Sá. Estagiário do projeto de iniciação científica “Fotógrafos estrangeiros no Brasil: Carlos Moskovics e o Rio de Janeiro dos anos 1940”. Fotógrafo, músico, serigrafista e artesão, com trabalhos de escultura e modelagem em cerâmica, decoração e assessorios.

Erika Tambke: graduada em Geografia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), mestre em Cultura Visual pela Birbeck College, University of London, conta com uma experiência de 10 anos na atividade com fotografia. A dissertação de mestrado foi sobre estereótipos brasileiros, um estudo de caso sobre a imagem das mulheres brasileiras em Londres. Ainda na Inglaterra, trabalhou de 2006 a 2010 como jornalista e fotógrafa, especializada em cultura brasileira no Reino Unido. De volta ao Rio de Janeiro, de 2012 a 2015, foi gerente de atendimento do Programa Imagens do Povo. Em 2014, acompanhou o processo seletivo do concurso de fotojornalismo do World Press Photo, Amsterdam. Desde 2015, é professora de fotografia no SENAC Rio.

Felipe Nin: graduado em arquitetura e urbanismo pela Universidade Federal Fluminense (UFF), atua profissionalmente e como militante do movimento União por Moradia Popular do Rio de Janeiro (UMP-RJ). Atualmente participa da Ocupação Vito Giannotti, localizada na região portuária carioca. É membro do Coletivo FotoExpandida desde a formação do grupo em 2012.

Flávia Brito do Nascimento: graduada em História pela Universidade Federal Fluminense e Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Obteve o título de mestre e de doutora em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo. Trabalhou em instituições de preservação do patrimônio cultural em diversos níveis (Iphan, Inepac e Unesco), desenvolvendo estudos de tombamento e inventários. Atualmente é professora do Departamento de História de Arquitetura e Estética do Projeto na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo FAU USP. É autora de artigos científicos e dos livros “Entre a estética e o hábito: o Departamento de Habitação Popular (1946-1960)” e “Blocos de memórias: habitação social, arquitetura moderna e patrimônio cultural” (Edusp, no prelo).

Henrique Fornazin: graduado em Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Maringá (UEM), mestrado pelo Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (PPCIS/UERJ) na linha de pesquisa Imagens e Perspectivas da Subjetividade. Membro do Coletivo Fotoexpandida e militante da luta pela reforma urbana.

Igor Pinto Sacramento: Graduado em Comunicação Social, mestre e doutor em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), tendo realizado estágio pós-doutoral na mesma instituição. Atualmente, é pesquisador do Laboratório de Comunicação e Saúde do Instituto de Comunicação e Informação Científica e Tecnológica da Fundação Oswaldo Cruz (Laces/Icict/Fiocruz). Tem experiência nas áreas de comunicação, história e saúde, atuando principalmente em temas ligados ao estudo das configurações históricas do campo midiático e de suas implicações nos processos de produção cultural, nas expressões da memória, nos modos de subjetivação e nos regimes discursivos sobre corpo, saúde e doenças.

João Maurício Bragança: Graduado em Fotografia pela Universidade Estácio de Sá, mestrando do curso de Cultura e Territorialidades, no Programa de Comunicação da Universidade Federal Fluminense (UFF), pós-graduado em Fotografia: Imagem, Comunicação e Memória pela Universidade Candido Mendes e em Arte, Cultura e Sociedade no Brasil, pela Universidade Veiga de Almeida. Pesquisador com atuação nas áreas de Comunicação e Cultura, focado no Espaço Urbano e na Memória Social através da linguagem visual da fotografia. Premiado pelo IPHAN no concurso “Olhares sobre o Patrimônio Fluminense” em 2011, compôs a equipe técnica do IPHAN para elaboração do dossiê de

candidatura do Cais do Valongo como patrimônio da humanidade pela UNESCO, em 2014. Desde 2008 realiza o trabalho autoral “Caminhos do Valongo”, consequência da documentação fotográfica da região do antigo mercado de escravos, o Valongo, localizado no centro do Rio de Janeiro, contido no que são hoje os bairros da Saúde e Gamboa.

Luiza Cilente: graduada em Comunicação Social pela Universidade Federal Fluminense (UFF), é jornalista e fotógrafa. Trabalha com mídia livre e comunitária e atualmente coordena projetos de mídia junto de povos tradicionais na Amazônia. Integra o Coletivo Fotoexpandida desde 2012 onde pratica e pesquisa métodos alternativos de fotografia e suas possíveis interações com o espaço urbano.

Marcos F. de Brum Lopes: graduado em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF) onde realizou seu mestrado e doutorado, com a tese sobre o fotógrafo Mario Baldi. Atua nas áreas de história e Cultura visual e foi bolsista Fulbright na Spokane Community College, onde atuou como professor visitante (2015-2016), atualmente é historiador do Museu Casa de Benjamin Constant (IBRAM/MinC)

Maria Isabela Mendonça dos Santos: graduada em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e mestre pela mesma universidade. Atualmente cursa o doutorado em História na UFF. Especialista em Preservação e Gestão do Patrimônio Cultural das Ciências e da Saúde pela Casa de Oswaldo Cruz/Fiocruz. Professora de História da Rede Municipal de Ensino. Tem experiência na área de preservação de acervos históricos. Atua principalmente nos seguintes temas: História Visual, História Cultural, História com imagens, História da Arte, História do Rio de Janeiro, Fotografia Estereoscópica, Patrimônio e Memória.

Maria Pace Chiavari: graduada em arquitetura pela Universidade de Florença (Itália), doutora em Urbanismo (PROURB/UFRJ), recebeu o título de Cidadão Carioca Honorário do Município do Rio de Janeiro (2015). É pesquisadora na área de urbanismo e fotografia relacionada à cidade do Rio de Janeiro, objeto de sua tese de doutorado (2015). É autora do livro “*Rio de Janeiro. Preservação e Modernidade*” (1998). Participou da curadoria de exposições relacionadas à paisagem urbana, arte e arquitetura. Escreve artigos em diferentes publicações, como: “*As transformações urbanas do século XIX*” em *O Rio de Janeiro de Pereira Passos* (1985), *Exórdio de uma cultura urbana no Brasil: a leitura das imagens produzidas pelos fotógrafos italianos no Brasil do século XIX e início do XX* IFCH UNICAMP,(2005), Uma viagem por trás das lentes. Nossa História, v.1(2005).

Mariana Lacerda: documentarista, graduada em jornalismo, mestre em História da Ciência pela PUC-SP. Escreveu e dirigiu os filmes de curta duração Menino-aranha (2008/2009), A Vida Noturna das Igrejas de Olinda (2012), Pausas Silenciosas (2013), Baleia Magic Park (2015) e Deserto (2016, para Aparelhamento, Ocupação Funarte/SP). Diretora da série documental para TV Expresso (Cine Brasil TV), com direção geral de Hilton Lacerda. Autora do livro Olinda (Bebinho Salgado 45/Cinemascópio 2015). Está finalizando seu primeiro longa-metragem, o documentário Gyuri, selecionado pelo Rumos Itaú Cultural (2015/2016). Argumento e direção da série documental para TV intitulada Histórias de Fantasmas Verdadeiros para Crianças, trabalho desenvolvido no Núcleo Criativo Cinemascópio, Recife (2016).

Milton Guran: doutor em Antropologia (EHESS – França, 1996), com pós-doutorado na Universidade de São Paulo (2004-2005), mestre em Comunicação Social (Universidade de Brasília, 1991) e fotógrafo. Desde 1992, desenvolve pesquisas sobre as relações do Brasil com a África, notadamente no Benim, Togo. Autor de *Agudás – os brasileiros do Benim* (Ed. Nova Fronteira, 2000), dentre outros títulos, desde 2006, é pesquisador associado do LABHOI – Laboratório de História Oral e Imagem da UFF. Membro do Comitê Científico Internacional do *Projeto Rota do Escravo – Resistência, Liberdade*

e Patrimônio da UNESCO a partir de 2011, é consultor do IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional responsável pela elaboração da candidatura do Sítio Arqueológico Cais do Valongo (Rio de Janeiro) a Patrimônio Mundial.

Paula Ribeiro: graduada em Ciências Sociais pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e mestrado e doutorado em História Social pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Professora e pesquisadora da Universidade Estácio de Sá, vinculada aos cursos de Fotografia, Pedagogia e História. Compõe os comitês do Programa Pesquisa Produtividade e Iniciação Científica UNESA. Coordena o projeto de iniciação científica “Fotógrafos estrangeiros no Brasil: Carlos Moskovic e o Rio de Janeiro dos anos 1940” desenvolvido no âmbito do Curso de Graduação Tecnológica em Fotografia/UNESA. Tem experiência nas áreas de Memória, História Oral e Antropologia Urbana, com ênfase em Etnicidade e Cultura Urbana.

Pio Figueiroa: fotógrafo e diretor de filmes. Iniciou sua carreira no fotojornalismo, no Recife, cidade onde nasceu. Seus trabalhos integraram mostras importantes, como Ver do meio – Instituto Tomie Ohtake (São Paulo, 2015); *Carnaval*, no Wexner Center (Ohio, EUA, 2014); *Marcha*, no Masp (São Paulo, 2013); *Agora*, no Museu Berardo (Lisboa, 2012). Sua pesquisa se pauta por uma estratégia com um forte traço do repertório adquirido no fotojornalismo, e que se expressa no campo da arte. Foi fundador do coletivo Cia de Foto (2003/2013). É estudante de filosofia na Universidade de São Paulo. Editor da Revista Latino Americana Sueño de la Razón (<http://www.suenodelarazon.org>), e editor do blog Icônica (<http://www.iconica.com.br>)

Sabina Alexandre Luz: graduada em História pela Université Paris X Nanterre e pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Desde o seu mestrado, obtido em 2014 pela Universidade Federal Fluminense (UFF), vem desenvolvendo trabalhos na área de história social das ciências no Brasil, com enfoque no período republicano. Tem interesse pelo estabelecimento de padrões científicos no Brasil, assim como pela interação da ciência no espaço urbano. Atualmente é bolsista PCI do Museu de Astronomia (MAST) na Coordenação de História da Ciência. Compõe o comitê editorial do Boletim Eletrônico da Sociedade Brasileira de História da Ciência (SBHC) e também integra o Grupo de Estudos de História da Ciência Arandu (GEHCA).

Comitê Editorial

Ismênia de Lima Martins, historiadora, professora Emérita do Departamento de História da Universidade Federal Fluminense (UFF).

Maria do Carmo Teixeira Rainho historiadora, pesquisadora do Arquivo Nacional e do Museu Histórico Nacional

Maria Teresa Bandeira de Mello historiadora, diretora do Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro (APERJ)

Mariana de Aguiar Muaze historiadora, professora do departamento de História da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

Mauricio Lisovsky historiador, professor da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO-UFRJ)

Samantha Viz Quadrat historiadora, professora do Departamento de História da Universidade Federal Fluminense (UFF)

Silvana Louzada arquiteta e fotógrafa, doutora em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense (UFF), pesquisadora do Laboratório de História Oral e Imagem da UFF, pós-doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFRJ (PPGCom)

Arte em Imagens: **Patrícia Moreno**, *fotógrafa carioca, formada em Fotografia pela Faculdade Estácio de Sá.*

Foto da Capa: **Alejandro Hernandez**

Edição e notas da entrevista de história oral: **Marcus Oliveira**

Revisão técnica: **Inês Andrade**

Projeto Gráfico, produção de ePub e Pdf: **Mel Guerra**

